Arnold Schönberg

Elementi di composizione musicale

Revisione di GERALD STRANG
con la collaborazione di LEONARD STEIN
Traduzione italiana e prefazione
di Giacomo Manzoni

Edizioni Suvini Zerboni - Milano

© Estate of Gertrude Schönberg 1967
Titolo originale dell'opera *Fundamentals of Musical Composition*
Prima edizione: Faber and Faber Limited, London 1967
Traduzione italiana: Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1969
All rights reserved

PREFAZIONE ALL'EDIZIONE ITALIANA

Vi sono due tipi di pubblicazioni postume. Il primo riguarda le opere che un autore — musicista, scrittore, poeta — ha iniziato e poi lasciato incompiute, o che magari ha portato a termine senza però che la propria coscienza autocritica gli permettesse di risolversi a renderle di pubblica ragione. Questo tipo di « opera postuma » è certamente il più discutibile. Salvo i casi di autori che in vita non poterono materialmente curare la pubblicazione delle proprie opere o non si preoccuparono di farlo (Schubert, Ives in musica, Belli, Diderot nella letteratura), la pubblicazione di tali postumi è sempre problematica: essa dovrebbe conservare carattere di edizione « di studio », senza pretendere di allinearsi con pieno diritto accanto alle opere già esistenti pubblicate quando l'autore era in vita. L'operazione di ricupero indiscriminato che l'industria culturale, sempre in cerca di offerte nuove, tende a fare in ogni campo dell'espressione artistica proprio attraverso la scoperta di inediti di autori maggiori o minori è da guardarsi col massimo sospetto, ed è dubbio che possa portare un reale vantaggio culturale e conoscitivo quando addirittura non giunge a travisare e ad offuscare i lineamenti noti di qualche autore del presente o del passato (il caso Nietzsche fu forse l'antesignano di questo fenomeno, anche se allora l'aspetto mercantile passava in secondo piano rispetto a quello ideologico).

Esiste però, si diceva, anche un secondo tipo di pubblicazioni postume cui bisogna guardare con diversa attenzione: è quello che riguarda opere portate a termine, per intero o quasi, poco prima che l'autore scomparisse dal novero dei vivi. Questi casi consentono certamente un cauto intervento dei posteri tendente a stabilire fino a che punto si tratti di opere che possano essere considerate a buon diritto come facenti parte del corpus definitivo di quell'autore: certo l'« Adagio » della Sinfonia n. 10 *di Mahler, i capitoli postumi del* Felix Krull *di Thomas Mann, il* Moses und Aron *di Schönberg (che fino agli ultimi anni di vita il musicista aveva sperato di portare a termine) rientrano nell'alveo poderoso della produzione maggiore di questi autori, e solo la loro morte impedì che essi stessi ne approvassero la pubblicazione.*

Anche il libro che qui presentiamo è un'opera postuma: v'è solo da domandarsi se appartenga alla prima o alla seconda categoria. La risposta non è delle più semplici. Se le Structural Functions of Harmony[1], *anch'esse pubblicate postume, costituivano un volume compiuto per il quale Schönberg aveva addirittura steso una breve presentazione per i lettori, questi* Elementi di composizione musicale *furono lasciati dal musicista in uno stadio di completezza minore, tanto che il curatore dell'edizione americana Gerald Strang dovette, come indica egli stesso nella*

[1] *New York, Norton, 1954; trad. it. col titolo* Funzioni strutturali dell'armonia, *Milano, Il Saggiatore, 1967.*

*prefazione, intervenire in modo sostanziale nel completare il capitolo sull'*Allegro di sonata, *mentre anche per il resto del testo fu necessaria qualcosa di più della semplice revisione grammaticale e linguistica (anche questa volta, come già nelle* Structural functions, *Schönberg aveva scelto di scrivere direttamente in inglese i suoi appunti anziché in tedesco, sua lingua madre). Nello stesso tempo si tratta però di un'opera che, in qualche modo, fu troncata dalla morte del maestro e relativamente alla quale conviene chiedersi in che misura essa corrisponda al suo pensiero didattico.*

*Può forse meravigliare, di primo acchito, la formulazione scheletrica del libro: essa stupirà soprattutto chi, finora, conosca di Schönberg soltanto l'*Harmonielehre[1] *e* Style and Idea[2], *testi che erano quanto mai lontani da qualsiasi schematismo didascalico e in cui anzi la materia esposta veniva senza sosta arricchita da affascinanti divagazioni personali, estetiche o pseudo-filosofiche. Ma esiste anche un altro aspetto, convalidato da Schönberg stesso, del suo modo di impostare i problemi didattici. E non lo cercheremo tanto nell'edizione americana abbreviata dell'*Harmonielehre[3], *pubblicata peraltro col consenso del maestro, quanto in opere originali scritte direttamente per esigenze didattiche come i* Models for Beginners in Composition[4] *o le citate* Structural Functions *che, come si diceva, erano state preparate per la pubblicazione dall'autore e quindi vanno considerate come un'opera da lui pienamente autorizzata. Non v'è dubbio che Schönberg avesse acquisito, a contatto con le necessità dell'insegnamento nelle università americane, una mentalità pratica che lo portava a condensare il suo pensiero in una forma stringata, schematica addirittura all'apparenza, senza tradirlo, e anzi esaltando paradossalmente, proprio grazie alla scelta di tale forma espositiva, le intuizioni e le illuminazioni dei fenomeni compositivi: chi ne volesse una conferma si legga soprattutto le* Structural Functions, *testo di equilibrio ed essenzialità magistrali che nell'aridità della formulazione cela un modo nuovo e sorprendentemente attuale di considerare l'armonia tradizionale.*

Alla luce di queste pubblicazioni didattiche di Schönberg è possibile considerare in maniera positiva l'operazione di ricupero effettuata da Strang e Stein su questi Elementi. *Perché essi non sono soltanto la semplice testimonianza di un particolare momento della « carriera » pedagogica del maestro viennese, non rappresentano un puro e semplice testo ausiliario per l'insegnamento della musica ai suoi studenti dell'università di Los Angeles, ma coronano anche, insieme con il libro di contrappunto*[5], *l'itinerario che egli aveva iniziato al principio del se-*

[1] *Vienna, Universal Edition, prima ed. 1911, 2ª edizione ampliata ivi 1922; traduzione italiana col titolo* Manuale di armonia, *Milano, Il Saggiatore, 1963.*

[2] *New York, Philosophical Library, 1950; traduzione it. col titolo* Stile e idea, *Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960.*

[3] Theory of Harmony, *New York, Philosophical Library, 1940.*

[4] *ivi, Schirmer, 1942; trad. it. col titolo* Modelli per principianti di composizione, *Milano, Ed. Curci, 1951.*

[5] Preliminary Exercises in Counterpoint, *Londra, Faber and Faber, 1963; di imminente pubblicazione in Italia.*

colo. Schönberg aveva dedicato per tutta la vita all'insegnamento una grande parte delle sue energie e della sua intelligenza: era già un maestro ricercato a Vienna intorno ai trent'anni, e questa attività continuò intensa prima alternativamente a Vienna e a Berlino e poi, dal 1933, negli Stati Uniti, dove era emigrato in seguito alla campagna antiebraica scatenata da Hitler.

*Il primo frutto teorico importante di tale intensa attività era stato l'*Harmonielehre, *testo fondamentale, « autobiografico » nella misura in cui rispecchia, con l'evoluzione dell'armonia occidentale dai primi accostamenti di accordi fino al superamento della tonalità e alla nascita di una nuova sensibilità, l'evoluzione del compositore stesso, il quale tra il 1900 e il 1910 — anni di gestazione dell'opera — veniva superando nella sua produzione, dipartendosi da una posizione armonica brahms-wagneriana, i vincoli della concezione tonale, fino ad affacciarsi al fantastico regno inesplorato dell'« emancipazione della dissonanza ». Ma qui anche l'indagine del musicista si arresta: alle soglie di un mondo di suoni nuovi, egli rinuncia ad ogni tentativo di sistematizzazione e lascia la parola all'« ispirazione », a lui tanto cara. Singolarmente davvero Schönberg si occuperà ben poco, dal punto di vista teorico-sistematico, di illustrare le sue conquiste musicali: non scriverà praticamente nulla sulla « libera atonalità », e solo con cautela e in forma saltuaria darà qualche notizia sulla tecnica dodecafonica, a cui pure resta principalmente legata la sua fama di teorico. Solo nel periodo americano tornerà, spintovi come si è visto dalle quotidiane esigenze dell'insegnamento, a scrivere manuali che guidino come un filo rosso i suoi allievi, spesso assai scarsamente portati alla musica, attraverso gli elementi fondamentali dell'armonia e della composizione. Ma anche in semplici manuali elementari, Schönberg non può cancellare la propria storia, la propria evoluzione, non può rinunciare, magari inconsciamente, al suo modo peculiare di inquadrare con l'occhio del musicista di oggi la problematica della teoria musicale tradizionale; nè la necessità didattica pratica può essere considerata l'unica molla che lo spinge a stendere i nuovi trattati: basti dire che il progetto di un manuale di composizione risale — come testimonia una lettera a Kandinsky — al 1922.*

Ecco che nelle Structural Functions *egli giunge a dimostrare organicamente come nell'interno stesso dell'armonia tradizionale sia celato il germe del suo superamento. I concetti di regione, di accordo vagante, di tonalità allargata, che Schönberg introduce operando con somma maestria analitica sulle opere dei classici, mirano a lumeggiare come sin da tempi assai lontani, almeno da Bach in avanti, il concetto di tonalità fosse ben lungi dal costituire quella roccia monolitica che i trattatisti reazionari vorrebbero; e d'altra parte dimostrava in quel libro come fosse possibile rincondurre nell'ambito della tonalità anche le deviazioni da essa apparentemente più radicali.*

Era così riuscito a dimostrare la possibilità di analizzare in maniera « tonale » le opere dei musicisti anche più avanzati (in effetti il metodo impiegato potrebbe essere applicato con successo anche alle opere attuali più lontane dalla tradizione)

e di analizzare in senso strutturale, meta-tonale, quelle dei classici. Si direbbe insomma che di là dagli schemi scolastici l'interesse precipuo di Schönberg fosse sempre stato quello di cogliere il pensiero musicale dei grandi compositori presenti e passati nel suo continuo strutturarsi. Il presente libro si muove sulla medesima linea, e addirittura si può dire che è complementare a quello per un diretto collegamento tra i problemi trattati. Ad esempio, l'XI capitolo delle Structural Functions *tratta, come gli* Elementi di composizione, *le diverse forme musicali: solo che là l'accento è posto soprattutto sulle caratteristiche armoniche, sulla modulazione e sul collegamento tra le regioni nelle varie sezioni di una forma data, mentre qui l'interesse precipuo è rivolto all'organizzazione formale, e con questo termine sempre si intende, in Schönberg come in tutta la grande tradizione tedesca, organizzazione « motivica » e tematica, così che l'una indagine è lumeggiata dall'altra ed entrambe danno luogo a un discorso unico che va tenuto presente nella sua compiutezza di momento armonico e momento formale.*

L'aspetto più nuovo e attraente di quest'opera è che essa è contemporaneamente un trattato di forma e di composizione. L'aspetto descrittivo è infatti sistematicamente presente, conducendo il lettore dall'analisi delle forme più semplici a quelle complesse; in tal senso il volume potrebbe configurarsi come uno dei trattati di forme di cui si incontra gran copia nella letteratura straniera, e di cui del resto non manca qualche buon esempio anche nel nostro paese. Ma l'aspetto descrittivo non è in questo caso fine a se stesso, bensì è strettamente connesso con quello dell'esercitazione dal vivo, con opportuni suggerimenti e indicazioni per lo studente che viene in tal modo accortamente guidato nell'interno della costruzione musicale e indirizzato a quel lavoro di imitazione stilistica senza la quale non è immaginabile un buon insegnamento di composizione. Ecco così lo studio delle forme saldarsi indissolubilmente con la pratica *diretta di quelle forme stesse, secondo un criterio che embrionalmente era già stato adombrato nei* Models, *allora però con intendimenti limitati e risultati opinabili, qui invece con un'ampiezza di respiro e di indagine che a nostro parere va ben al di là di quanto non sembrerebbe fare intendere la modestia del titolo.*

Il criterio di base da cui muove Schönberg per impostare l'insegnamento della composizione, criterio già delineato nella famosa « Prager Rede » del 1912, è che ogni pezzo « è costituito da elementi che funzionano come quelli di un organismo vivente ». Questa visione globale permette all'autore di muoversi con sicurezza analitica nell'ambito della produzione di ogni epoca: perchè, se certo il tempo « ha mutato il nostro modo di comprendere la musica scritta in epoche precedenti », rimane pur sempre il fatto acquisito che l'organicità di struttura di qualsiasi pezzo valido di qualsiasi epoca e stile rimane a testimonianza di una sua interna necessità costruttiva, di là dalle modifiche di ricezione, di comprensione e di gusto necessariamente determinatesi con il passar degli anni. E dunque « la forma intesa come organizzazione di idee musicali intelligibili e logicamente articolate » è l'ipotesi di lavoro su cui Schönberg basa la sua dimostrazione teorico-pratica. Immer-

gendosi come forse non aveva mai fatto per l'innanzi con tanto chiara coscienza nell'evoluzione e nelle caratteristiche della musica germanica, egli assume, per controllare la razionalità e la logica musicale delle forme considerate, il metro della « motivische Arbeit », cioè valuta e analizza la musica dimostrando come le peculiarità salienti di pochi incisi di base (spesso uno solo) informino di sé in maniera più o meno palese tutta l'elaborazione della materia musicale, non solo in una singola frase o periodo, o in una sola sezione di una composizione, ma spesso agli effetti di tutta una grande forma, come il rondò o addirittura la sonata nel suo insieme. In tal modo si concretizza in sostanza con un metodo di analisi « scientifica », e si afferma come base empirica di studio e di esercitazione, la maniera costruttiva di Brahms. Non v'è bisogno di ricordare come già il giovane Schönberg avesse ravvisato in Brahms il punto culminante dell'evoluzione tecnica della musica occidentale, assorbendo da lui l'insegnamento di un metodo compositivo profondamente radicato nella sostanza tematica. La personale liberazione del musicista da questa concezione della musica, che soprattutto si realizzò nel periodo predodecafonico, non significò mai il rigetto delle acquisizioni costruttive brahmsiane. E non solo nel 1933 egli gli dedicò un saggio divenuto addirittura storico, ma portò avanti con coerenza come didatta i suggerimenti che dal maestro di Amburgo gli provenivano.

Così, approdando a questa « Kompositionslehre » che si radica saldamente nel passato, e nell'opera di Beethoven come suo momento specifico, l'analisi delle forme e delle strutture indirizza l'allievo proprio a tener conto di quei raggiungimenti brahmsiani. Perché a Schönberg interessa insegnare a ragionare, a essere coerenti e logici: per lui evidentemente il salto qualitativo tra musica ricalcata su schemi del passato e autentica musica nuova si opererà, nell'allievo dotato che voglia fare il compositore (ma non dimentichiamo che questo volume è dedicato anche a chi deve apprendere i rudimenti della composizione senza necessariamente indirizzarvisi professionalmente), in maniera automatica, una volta che egli abbia appreso, appunto, a considerare ogni pezzo di musica come un « vivente organismo ». Altrove del resto il musicista aveva affermato che lo studente « potrà trarre il massimo profitto dalle tecniche armoniche più avanzate se il senso dell'equilibrio e della forma, e la comprensione della logica musicale, gli permetteranno di controllare le sue idee. Un compositore è naturalmente guidato dall'ispirazione: ma non deve essere schiavo delle sue idee, e deve piuttosto esserne padrone »[1].

Questo volume dunque risulta realmente un sussidio ideale per lo studente di composizione anche nel nostro paese. Meno schematico dei Models, *la cui utilità didattica appare oggi problematica, meno divagante dell'*Harmonielehre, *dove la materia è calata in un oceano di osservazioni estranee che ne rendono arduo l'avvicinamento almeno da parte del giovanissimo studente di armonia, questi* Elementi *raggiungono l'equilibrio perfetto tra direttiva tecnica e osservazione critica.*

[1] Preliminary Exercises *cit., p. 23 n.*

In particolare per lo studente di musica dei conservatori italiani, oggi privo di un manuale tecnico davvero esauriente e formativo, questo volume potrebbe rivelarsi un ausilio essenziale, capace di facilitare enormemente il compito anche all'insegnante. Per di più esso risponde alle esigenze dell'insegnamento della composizione in tutto l'arco del suo svolgersi. Pur trascurando il modo attuale con cui la materia si articola programmaticamente nei nostri istituti musicali, da cui si dovrebbe comunque prescindere per una didattica veramente attuale e sensata, è chiaro che gli Elementi di composizione, *col loro procedere dal semplice al complesso, dall'embrione all'organismo sviluppato, col tralasciare inizialmente ogni e qualsiasi complicazione armonica per arricchirne via via la trattazione, seguono per così dire lo sviluppo stesso della coscienza musicale del giovane: ne rispettano le conoscenze armoniche che si vanno ampliando con gli anni partendo da nozioni elementari, aiutano a formarne il senso metrico e formale, lo introducono man mano a difficoltà maggiori senza mai perdere di vista la realtà concreta delle possibilità tecniche della* media *degli studenti di composizione. Un'operazione del genere, con questo metodo e questa perspicace gradualità, non era stata compiuta finora da nessuno, almeno nel nostro paese, e perciò gli* Elementi di composizione *colmeranno certamente una lacuna sentita, esaurendo in maniera pressoché totale il settore relativo alla didattica scolastica tradizionale. Esaminando poi le composizioni di Schönberg e della sua scuola, nonché delle più recenti avanguardie, l'allievo potrà agevolmente individuare quali interne leggi organiche permangano vitali e acquistino nuovo senso espressivo e costruttivo anche nelle opere nate nell'ambito dell'atonalità e persino dello strutturalismo integrale.*

*Rimane da fare qualche osservazione sulla terminologia schönberghiana. Schönberg si era adattato sempre abbastanza docilmente alla terminologia tradizionale, già a partire dall'*Harmonielehre, *e a grandi linee il suo discorso didattico si è sempre mantenuto, in questo campo, entro l'ambito consueto. È vero che egli spesso rivendica il diritto di servirsi di formulazioni più moderne e meno equivoche, ma queste si mantengono sempre nell'ambito di una logica perfettamente coerente al sistema generale, talvolta anzi apportando un utile chiarimento nel tormentato ginepraio della terminologia tradizionale. È chiaro ad esempio che l'uso di parole come « section » o « segment » (che abbiamo tradotto letteralmente con « sezione » e « segmento ») facilita la comprensione dei fenomeni cui i termini si riferiscono: le definizioni classiche della nostra trattatistica, di « strofa » (Bas) o « parte » (Nielsen) per il primo termine e genericamente di « frammento » (o simili) per il secondo, sono abbastanza equivoche, e vi abbiamo rinunciato a cuor leggero in favore della maggior chiarezza concettuale offerta dai termini schönberghiani. La principale modifica introdotta dall'autore nella terminologia tradizionale sta invece nella proposta di usare il termine « elaborazione » in luogo di « svolgimento » o « sviluppo »: egli ne spiega le ragioni, e questo rimane forse l'unico caso clamoroso di dissidenza dichiarata con la tradizione terminologica.*

Più complicato il problema là dove Schönberg idea nuove parole per indicare concetti realmente nuovi, o per lo meno ignoti nella nostra pratica. Ciò avviene proprio alla base stessa della trattazione, per cui è d'uopo qui la massima chiarezza da parte del traduttore. Il problema non si pone tanto per la definizione dell'« inciso », cui abbiamo ovviato mantenendo in italiano il termine, più duttile, di « motivo » per tradurre l'inglese « motive » (ricalcato sul tedesco), che può designare anche (ma non esclusivamente!) il nostro inciso, né per quella di « regione » armonica, peraltro alquanto marginale in questo volume e del resto spiegato in ogni particolare nelle Structural Functions; *ma si pone per l'articolazione del periodo musicale, dove del resto ogni teorico si differenzia dall'altro e dove sinora è assai difficile ritrovare quella concordanza terminologica che è invece abbastanza generale per i termini riguardanti le forme più ampie.*

In genere la terminologia italiana procede, dall'unità minore a quella maggiore, usando i termini di « semifrase » (o « mezza frase » o « colon »), poi di « frase » e infine di « periodo », indicando con quest'ultima parola l'unità minima di senso compiuto che si ha nel procedere del discorso musicale. In Schönberg ci troviamo di fronte a una differenza qualitativa che richiede particolare attenzione nell'uso e nella valutazione di alcuni termini. Per lui — e fin qui siamo nell'ambito consueto — l'unità più piccola dopo l'inciso (o il motivo) è la « phrase », che ha la lunghezza standard di due battute (dimezzabili o raddoppiabili in rapporto alla pulsazione del tempo): abbiamo tradotto questo termine con « proposizione ». L'unità successiva è il « period », formato da un antecedente (lunghezza standard quattro battute) e un conseguente (della medesima lunghezza); l'antecedente è formato da una proposizione e una ripetizione modificata di essa, il conseguente è una ripetizione più o meno modificata dell'antecedente. Abbiamo tradotto questo termine con « frase ». Il passo successivo che compie Schönberg non va nella direzione dell'ampiezza, ma della natura strutturale: egli ravvisa nell'analisi dei classici l'esistenza di una « sentence » che, come il « period », è formata di otto battute, con la differenza che, identica restando la costituzione dell'antecedente, il conseguente non è una ripetizione modificata di questo, ma ha carattere di intensificazione, di sviluppo o di « liquidazione » rispetto all'antecedente. Appare palese che questa unità costituisce un organismo più sviluppato e più ricco della precedente, per cui ad essa va attribuito il nome di « periodo », dato il significato di completezza che si suole dare a questo termine nella nostra trattatistica [1].

Da segnalare solo ancora un caso in cui il traduttore si è scostato dall'uso italiano. Per la sezione di collegamento tra il primo e il secondo tema del primo tempo di sonata, la terminologia usa il vocabolo « passaggio » o quello di derivazione franckiana « ponte ». In analogia con la tradizione tedesca e anglosassone, dove non sembra essersi affermato un termine specifico per designare questo fram-

[1] *Peraltro faccio presente che la scelta dei vocaboli proposizione, frase, periodo per tradurre rispettivamente i termini « phrase », « period » e « sentence » coincide con quella compiuta da M. Panatero nella traduzione cit. dei* Models.

mento della sonata, Schönberg usa però il termine « transition » (corrispondente al tedesco « Überleitung »), che vale per tutti i passi analoghi, non solo cioè per il « ponte » della sonata ma per tutte le sezioni che servono da collegamento più o meno modulante tra un tema o gruppo di temi e un altro in qualsiasi forma, ad esempio nel rondò. Così si è preferito mantenere anche nella traduzione italiana il termine unico di « transizione », che valga a chiarire in maniera più tangibile l'analogia funzionale di tali sezioni nelle diverse forme musicali.

Da un volume che porta il nome del musicista più radicale della prima metà del nostro secolo, il lettore si attende forse qualcosa di esplosivo e di intrinsecamente nuovo e non è escluso un moto di dispetto in chi, aprendo il trattato, non vi troverà nient'altro che uno studio approfondito della musica del passato. Se Schönberg ha fatto la sua scelta in questo campo, ciò è dovuto essenzialmente a motivi di ordine pedagogico. Nell'arco evolutivo della musica occidentale esistono taluni settori che hanno trovato una sistemazione scolastica pressoché definitiva: il gregoriano (con l'opera monumentale di P. Ferretti), la polifonia modale del Rinascimento (esemplificata su Palestrina nell'aureo trattatello di Jeppesen), la tonalità da Bach fino alle soglie dell'atonalità (e qui i manuali scolastici son legione), la dodecafonia; altri settori si sono rivelati troppo limitati, pur disponendo di una trattatistica, per potersi imporre in sede musicale pratica (come la teoria armonica di Hindemith); altri infine sfuggono ancor oggi a qualsiasi regolamentazione accademica: vanno collocati tra questi l'armonistica di Gesualdo per gli antichi (ma è questo solo un esempio tra molti), la libera atonalità e lo strutturalismo nel campo odierno (in quest'ultimo settore, nonostante esistano contributi sostanziosi come il bouleziano Musikdenken heute *o alcuni rilevanti saggi teorici di Stockhausen, nessuno ha saputo ancora convogliare in un sistema comprensivo e insieme vincolante la svariata e proteiforme natura dei fenomeni musicali di oggi, peraltro in continua modificazione e salutare arricchimento).*

Conscio dei limiti storici della stessa dodecafonia, che del resto non aveva mai voluto insegnare, Schönberg opera la sua scelta — che è essenzialmente, come si è visto, una scelta di metodo *— nell'ambito del settore storicamente più cristallizzato e insieme più largamente disponibile, grazie alla varietà dei fenomeni, alla esercitazione pratica e alla schematizzazione teorica che si presume necessaria per un trattamento coerente e completo della materia. Se è vero quindi che l'insegnante accademico di composizione è paragonabile oggi a un docente di lingue morte, dato che il suo insegnamento verte sostanzialmente sulla tonalità, morta e sepolta da decenni, è anche vero che questa « lingua morta » costituisce una palestra adatta a quella esercitazione dell'intelletto e dell'« ispirazione », per usare ancora la parola prediletta da Schönberg, che è necessaria per formare una mentalità compositiva.*

L'alternativa a questa ragionata scelta schönberghiana sarebbe radicale e ardita, e consisterebbe in un rinnegamento reciso della tonalità proprio in sede scolastica, per incominciare a costruire la mentalità compositiva del giovane su basi nuove,

che tenessero conto dell'evoluzione della musica europea dell'ultimo cinquantennio, non solo, ma anche di tutta la molteplice varietà di forme, di sistemi, di timbri che esistono in tutte le civiltà umane. Che sarebbe un lavoro di ricerca e di conquista, non facilitato da veruna regola scritta ma proteso alla presa di coscienza di un sentire musicale vicino all'uomo d'oggi e alle esigenze della società moderna. Ma proprio per lo iato ancora esistente tra questa esigenza e la routine della didattica compositiva, il presente trattato si pone come guida sicura, partendo dalla coscienza dello ieri, per avviare alla comprensione e allo sviluppo di un sentire adeguato all'oggi. E la sua forma apparentemente tradizionalistica non ingannerà chi saprà ritrovare, sotto la vernice scolastica addirittura impersonale, una capacità di analisi strutturale del linguaggio del passato che può costituire la condizione prima del suo superamento.

GIACOMO MANZONI

INTRODUZIONE

Questo libro è l'ultimo di tre ampi manuali di teoria e pratica musicale che Arnold Schönberg aveva programmato essenzialmente come frutto del suo insegnamento negli Stati Uniti. Come i due precedenti, *Structural Functions of Harmony* (Londra e New York, 1954) e *Preliminary Exercises in Counterpoint* (ivi 1963), anche questo era destinato sia allo « studente universitario medio » sia allo studente dotato che desiderava fare il compositore (cfr. la lettera di Schönberg riportata in appendice). Come afferma l'autore, esso era stato ideato come un libro di « questioni tecniche esaminate in profondità ».

Questi *Elementi di composizione musicale* uniscono due metodi didattici: *a*) l'analisi dei capolavori musicali, con particolare riguardo alle *Sonate* per pianoforte di Beethoven; *b*) l'esercizio pratico di scrittura di forme musicali, sia piccole che grandi. Come testo di analisi musicale esso amplia molti argomenti già contenuti negli ultimi capitoli delle *Structural Functions of Harmony*, specie quelli del cap. XI intitolato « Successioni di accordi per vari scopi compositivi », mentre come metodo di *esercizi preliminari* di composizione esso amplia il materiale contenuto nel manualetto *Models for Beginners in Composition* (New York 1942).

Negli *Elementi di composizione musicale*, come in tutti i suoi manuali di pratica musicale a partire dalla *Harmonielehre* (Vienna 1911), il principale fine didattico di Schönberg non è solo la speculazione teorica (e tuttavia si ritroverà sempre, alla base delle indicazioni pratiche, un solido fondamento teorico) ma tende a spiegare i fondamentali problemi tecnici della composizione e a mostrare come essi possono essere risolti in diverse maniere. Con questo metodo lo studente è incoraggiato a sviluppare il proprio giudizio critico basandolo sulla valutazione di varie possibilità.

LEONARD STEIN, 1965

PREFAZIONE DEL CURATORE DELL'EDIZIONE IN LINGUA INGLESE

Gli *Elementi di composizione musicale* sono nati dal lavoro compiuto da Schönberg con gli studenti di analisi e di composizione dell'University of Southern California e della University of California (Los Angeles): egli vi lavorò saltuariamente dal 1937 al '48. Quando morì, la maggior parte del testo era stato riveduto, in maniera più o meno integrale, ben quattro volte. Nel corso di questi anni egli scrisse centinaia di esempi musicali destinati specificamente a illustrare il testo, ma nella versione finale una gran parte di essi fu sostituita con analisi di brani tratti dalla letteratura musicale, mentre molti altri furono trasferiti al volume *Structural Functions of Harmony*.

Poiché avevo lavorato con Schönberg a questo libro per tutto quel periodo, la signora Schönberg mi pregò di affrontare il compito di unificare le varie versioni e di preparare il libro per la pubblicazione. Il testo era sostanzialmente completo fino al capitolo sulle « Forme di rondò » compreso, così che dovetti solo rivedere la forma linguistica ed eliminare alcune ripetizioni. L'ultimo capitolo era incompleto e dovette essere riordinato in quanto molti argomenti in esso contenuti erano stati anticipati nel precedente capitolo « Le parti delle grandi forme ».

Fin dall'inizio il libro era stato concepito in inglese anziché in tedesco, lingua madre di Schönberg, e ciò creò molti problemi di terminologia e di struttura linguistica. Schönberg non accettava gran parte della terminologia tradizionale dell'una e dell'altra lingua, e preferiva invece prendere a prestito o inventare termini nuovi. Ad esempio egli ideò tutta una gerarchia di termini per differenziare le suddivisioni di un pezzo musicale. La parola « parte » (*part*) è usata senza restrizioni come un termine generico, mentre tra gli altri termini usati abbiamo, in ordine di ampiezza o di complessità, i seguenti: motivo (*motive*), unità (*unit*), elemento (*element*), proposizione (*phrase*), introduzione (*fore-sentence*), segmento (*segment*), sezione (*section*) e suddivisione (*division*). Tutti questi termini sono usati in modo coerente e i loro significati sono di immediata evidenza. Altri termini specifici sono spiegati nel testo. Ho preferito inoltre conservare dove possibile il sapore della costruzione inglese di Schönberg, quando ha un'efficacia espressiva, anche se si differenzia dalle espressioni correnti.

Scopo di questo libro è di fornire un testo di base per gli studenti che incominciano a studiare composizione. La prima metà è pertanto dedicata a trattare in modo dettagliato i problemi tecnici che stanno di fronte al principiante. Tutto il libro ha uno scopo eminentemente pratico, anche se ogni indicazione e ogni pro-

cesso descritto è stato accuratamente verificato nell'analisi della pratica dei grandi compositori del passato. A partire da questo stadio i concetti, le strutture e le tecniche basilari sono integrate applicandole alle forme strumentali tradizionali, in ordine approssimativo di difficoltà.

Schönberg era convinto che lo studente di composizione deve padroneggiare perfettamente le tecniche e i metodi costruttivi tradizionali e possedere una conoscenza ampia e profonda della letteratura musicale, se desidera risolvere i problemi più difficili della musica contemporanea. In questo testo elementare si troverà ben poco sulla musica scritta dopo il 1900, ma lo studente è incoraggiato a fare pieno uso dei mezzi appresi fino a quell'epoca. D'altra parte i principi affermati in questa sede possono essere facilmente applicati a diversi stili e ai materiali della musica contemporanea: certi criteri estetici, come la chiarezza dell'enunciazione, il contrasto, la ripetizione, l'equilibrio, la variazione, l'elaborazione, la proporzione, il collegamento, la transizione e molti altri possono infatti essere tranquillamente usati indipendentemente dallo stile o dal linguaggio impiegati.

Essendo innanzitutto un manuale di composizione, è evidente che questo libro può essere usato altrettanto bene come un testo di analisi musicale. Come tale esso pone l'accento sul modo come il compositore vede l'organizzazione musicale, e non è un puro e semplice vocabolario di forme. Gli esempi sono stati scelti deliberatamente per illustrare un'ampia varietà di digressioni dalla « norma » fittizia, poiché solo conoscendo una grande gamma di possibilità lo studente acquista la libertà sufficiente ad affrontare i problemi specifici posti da ogni singola composizione.

Per semplificare i problemi analitici dello studente e per ridurre il numero di lunghi esempi musicali, la maggior parte dei riferimenti alla letteratura musicale si limita alle *Sonate* per pianoforte di Beethoven: almeno il primo volume delle *Sonate* deve essere quindi considerato come un sussidio necessario. Nei capitoli successivi i riferimenti si ampliano fino a comprendere opere di altri compositori, tutte facilmente reperibili in edizioni economiche.

Aver lavorato tanti anni a fianco di Schönberg per preparare questo libro è stato un privilegio e una esperienza educativa di profondo arricchimento interiore. Ho tentato, preparando questa versione finale, di garantire l'esposizione chiara e fedele delle idee nate e maturatesi durante l'esperienza fatta da Schönberg con gli studenti americani di composizione, idee documentate attraverso un esame ampio e profondo della letteratura musicale. Schönberg si è adoperato tutta la vita per comunicare ai suoi studenti le proprie conoscenze musicali: mi auguro che con questo, che è il suo ultimo lavoro teorico di composizione, un'altra generazione di studenti possa trarre partito dalla sua ispirazione.

GERALD STRANG, 1965

AVVERTENZA

Tutte le citazioni tratte dalla letteratura musicale senza menzione del compositore si riferiscono a opere di Beethoven. Se il titolo non è specificato si intendono le *Sonate* per pianoforte di questo autore, con indicazione del numero d'opus e del tempo: Op. 2/2-III significa ad esempio *Sonata* per pianoforte di Beethoven, op. 2 n. 2 terzo tempo.

Nella numerazione la prima *battuta completa* reca il n. 1. Nel caso di conclusioni diverse, la seconda si inizia col medesimo numero di battuta della prima e con una numerazione esplicativa: ad es. nell'op. 2/2-I, dove la prima terminazione contiene le batt. 114-117, la seconda terminazione si inizia di conseguenza con le batt. 114a, 115a, 116a e 117a. Le batt. 118-121 completano la seconda terminazione. La stanghetta doppia si trova *nella* batt. 121, per cui la prima battuta completa dopo la doppia stanghetta è la batt.122.

Le tonalità raggiunte mediante modulazione sono spesso indicate col numero romano che indica la relazione del nuovo accordo di tonica con quello della tonalità d'impianto: da do maggiore si può ad esempio arrivare per mezzo di modulazioni a sol maggiore (V), mi minore (iii), lab maggiore (bVI), fa minore (iv) ecc.

I numeri romani che indicano gli accordi denotano la costituzione dell'accordo, a seconda che siano maiuscoli o minuscoli: I è l'accordo maggiore, vi è l'accordo minore e così via. Accordi alterati o cromatici sono spesso distinti dall'equivalente diatonico con un trattino trasversale: ~~III~~ indica un accordo maggiore sul terzo grado in luogo dell'accordo della scala che sarebbe minore. Questo stesso accordo in un contesto diverso potrebbe essere inteso come V grado del vi, cioè come una dominante artificiale che risolve normalmente sul vi grado, cioè nella tonalità del relativo minore.

La distinzione tra una modulazione di passaggio e un'armonia cromatica è sempre labile. In genere sono solo le modulazioni ben affermate che portano ad analizzare il passaggio sulla base di una tonalità differente. Si usa tuttavia il termine « regione » quando un passaggio cromatico rimane temporaneamente nell'ambito di accordi propri di un'altra tonalità. Pertanto un riferimento alla regione della tonica minore, o alla regione della sottodominante minore, indica l'uso momentaneo di accordi derivati dalla tonalità corrispondente, senza peraltro che tale nuova tonalità sia affermata pienamente mediante una cadenza[1].

[1] Per i termini « regione » e « modulazione » cfr. A. Schönberg, *Structural Functions of Harmony* cit., Cap. III.

PARTE I
FORMAZIONE DEI TEMI

I
IL CONCETTO DI FORMA

Il termine *forma* è usato in vari sensi. Nelle espressioni « forma binaria », « forma ternaria » o « forma di rondò » esso si riferisce sostanzialmente al numero delle parti[1]. L'espressione « forma di sonata » indica invece l'ampiezza delle singole parti e la complessità delle loro correlazioni. Quando si parla di « minuetto », « scherzo » e altre « forme di danza » si pensa alle caratteristiche metriche, di movimento e ritmiche che definiscono ogni danza.

In senso estetico, il termine « forma » significa che il pezzo è « organizzato », e cioè che è costituito da elementi che funzionano come quelli di un *organismo* vivente.

Senza organizzazione la musica sarebbe una massa amorfa, inintelligibile al pari di uno scritto privo di punteggiatura, ovvero sconnessa come una conversazione che salti insensatamente da un argomento all'altro.

I requisiti essenziali alla creazione di una forma comprensibile sono la *logica* e la *coerenza*: la presentazione, lo sviluppo e i collegamenti reciproci delle idee devono essere basati su relazioni interne, e le idee devono essere differenziate tra loro in base alla loro importanza e alla loro funzione.

Inoltre, è possibile afferrare solo ciò che si può ritenere a mente, e le limitazioni della mente umana impediscono all'uomo di afferrare qualcosa che sia troppo esteso. Per questo una articolazione appropriata facilita la comprensione e determina la *forma*.

L'ampiezza e il numero delle parti non dipendono sempre dalle dimensioni del pezzo. In genere, più un pezzo è ampio e maggiore è il numero delle parti di cui è formato; ma a volte un pezzo breve può avere lo stesso numero di parti di un pezzo lungo, allo stesso modo come un nano ha lo stesso numero di membra e la stessa forma di un gigante.

[1] La parola « parte » è usata in senso affatto generico per indicare elementi indifferenziati, sezioni o suddivisioni di una composizione. Più avanti si useranno altri termini per distinguere parti di diversa ampiezza e con diverse funzioni.

2

Naturalmente il compositore nello scrivere un pezzo non aggiunge un pezzettino all'altro, come il bambino che fa una costruzione con dei pezzi di legno, ma concepisce l'intera composizione come una visione spontanea; quindi procede come Michelangelo che scolpì il *Mosé* nel marmo senza fare schizzi, completo in ogni dettaglio, *formando* cioè direttamente il suo materiale.

Nessun principiante è in grado di prospettare una composizione nella sua interezza, e deve pertanto procedere con gradualità, dal più semplice al più complesso. Le forme pratiche semplificate, che non sempre corrispondono alle forme d'arte, aiutano lo studente ad acquistare il senso della forma e la conoscenza dei fondamenti della costruzione. Sarà utile pertanto iniziare con la costruzione di blocchi musicali unendoli tra loro con perspicacia.

Questi « blocchi » musicali (*proposizioni, motivi* ecc.) forniranno il materiale per costruire unità più ampie di vario tipo, in relazione alle esigenze della struttura compositiva. E così si potranno adempiere le esigenze di logica, coerenza e comprensibilità in rapporto con il bisogno di contrasto, varietà e scorrevolezza di discorso.

II
LA PROPOSIZIONE

La più piccola unità strutturale della musica è la *proposizione,* una specie di molecola musicale formata da alcuni fattori musicali compiuti, dotata di una certa compiutezza e adatta a combinarsi con altre unità similari.

Il termine *proposizione* significa, dal punto di vista della struttura, un'unità di ampiezza vicina a quello che si può cantare prendendo il fiato una volta sola (es. 1)[1]. La sua conclusione fa pensare a un tipo di interpunzione come potrebbe essere la virgola. Spesso elementi di questo tipo si presentano più di una volta nell'ambito di una proposizione: discuteremo tali caratteristiche « motiviche » nel prossimo capitolo.

Nella musica omofonico-armonica il contenuto essenziale è concentrato in una sola parte, che è la parte principale la quale implica un'armonia ad essa relativa. Il reciproco adattarsi di melodia e armonia al primo momento è difficile, ma il compositore non dovrebbe mai creare una melodia senza esser conscio della relativa armonia.

Quando l'idea melodica consiste completamente o sostanzialmente in note che delineano un singolo accordo o una semplice successione di accordi, non è difficile determinare e fissare le sue implicazioni armoniche: con uno scheletro armonico così chiaro anche idee melodiche piuttosto elaborate possono essere rapportate facilmente alle loro armonie. Gli es. 2 e 3 illustrano casi consimili a diversi livelli. Si può usare quasi ogni successione armonica semplice, ma per le proposizioni iniziali sono più comuni il I e il V grado, in quanto questi gradi esprimono la tonalità nel modo più chiaro.

L'aggiunta di note non pertinenti all'accordo contribuisce a rendere scorrevole e interessante la proposizione, purché esse non rendano l'armonia poco chiara o la contraddicano. Le varie « formule convenzionali » per l'uso di note non appartenenti all'accordo (note di passaggio, note ausiliarie, note cambiate, ritardi, appoggiature ecc.) contribuiscono alla chiarezza armonica facendo risolvere le note estranee in note dell'accordo.

Il ritmo ha importanza particolare nel plasmare la proposizione: esso contribuisce all'interesse e alla varietà, stabilisce il carattere ed è spesso fattore determinante per stabilire l'unità della proposizione. La fine della proposizione di solito è ritmicamente differenziata in modo da chiarire l'« interpunzione » del discorso musicale.

Le terminazioni delle proposizioni possono essere contraddistinte dalla combi-

[1] Gli es. 1-11 si trovano alla fine del capitolo, p. 5 sgg.

nazione di elementi tipici, quali la contrazione ritmica, il rilassamento melodico determinato da una discesa verso il grave, l'uso di intervalli più piccoli, di un minor numero di note, o da altri elementi di differenziazione adatti allo scopo.

La lunghezza di una proposizione può variare entro limiti notevoli (es. 4). Il metro e il movimento sono determinanti agli effetti della lunghezza della proposizione. Nei metri composti la lunghezza media può essere considerata di due battute; nei metri semplici è normale una lunghezza di quattro battute, mentre nei movimenti molto lenti la proposizione può essere ridotta a mezza battuta, e in quelli assai rapidi può occupare otto o più battute.

È raro che la proposizione sia un multiplo esatto della lunghezza della battuta: essa di solito varia di uno o più tempi. Inoltre quasi sempre la proposizione non coincide con le suddivisioni metriche, e non riempie esattamente le battute.

Non v'è alcuna ragione intrinseca perché una proposizione debba essere limitata a un numero pari di battute: ma le conseguenze dell'irregolarità sono di portata tale che rimandiamo la discussione di questi casi al cap. XIV.

COMMENTO AGLI ESEMPI[1]

Negli stadi iniziali è difficile che l'invenzione del compositore fluisca liberamente, poiché il controllo dei vari fattori melodici, ritmici e armonici ostacola la concezione spontanea delle idee musicali. È possibile stimolare le facoltà inventive e acquisire la facilità tecnica facendo moltissimi appunti di proposizioni basate su un'armonia prefissata. Inizialmente tali tentativi saranno forse stentati e goffi, ma con pazienza il coordinamento dei vari elementi diventerà rapidamente più fluido fino a raggiungere una vera scorrevolezza e persino espressività.

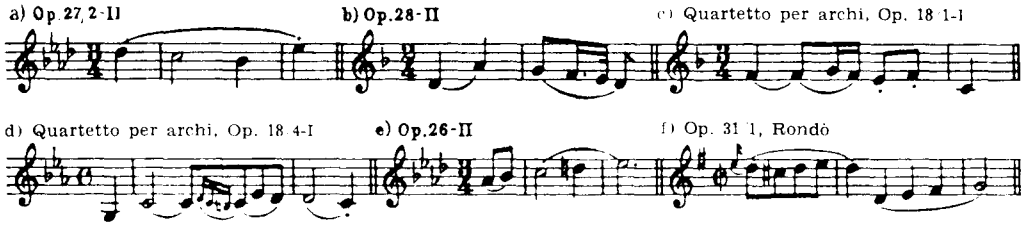
Si potranno prendere gli es. 5-11 come modello di esercitazione: in essi è usato come base un solo accordo, la tonica di fa maggiore. L'es. 5 presenta alcuni dei profili melodici che si possono creare disponendo in vari modi le note dell'accordo; nell'es. 6 valori brevi producono effetti diversi; l'es. 7, sempre limitato alle note dell'accordo, illustra la varietà ottenibile combinando diversi valori ritmici (analizzare anche gli es. 2*d, e, h*).

Gli es. 8 e 9, basati sugli es. 5 e 7, mostrano come le più semplici aggiunte melodiche e ritmiche possono contribuire alla fluidità e vitalità di andamento (analizzare anche gli es. 2 e 3).

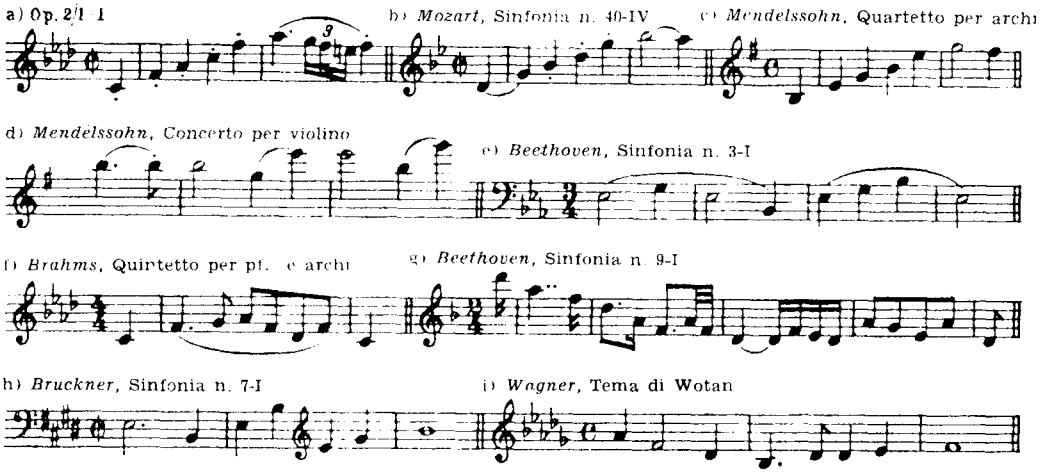
Gli abbellimenti più elaborati degli es. 10 e 11 introducono flessibilità e ricchezza di dettagli, ma tendono a sovraccaricare la melodia con note brevi e a offuscare l'armonia.

[1] Gli esempi cui si fa riferimento si troveranno alla fine di ciascun capitolo, dopo il paragrafo « Commento agli esempi ».

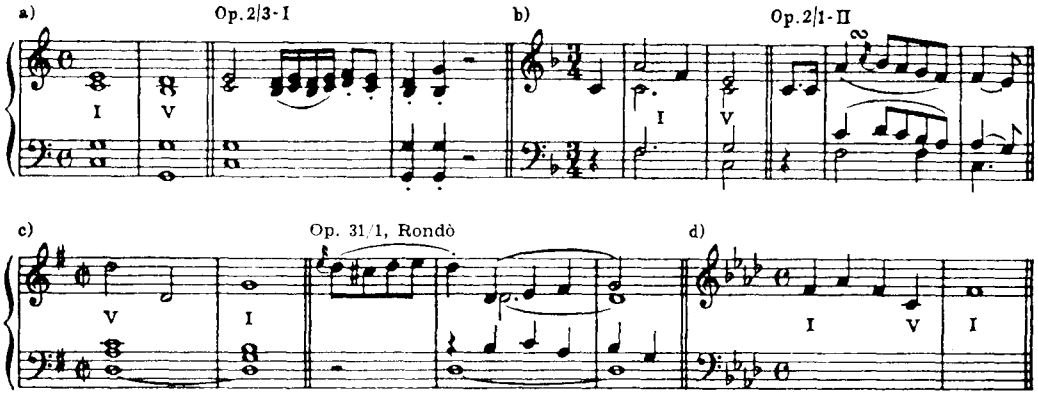
Es. 1

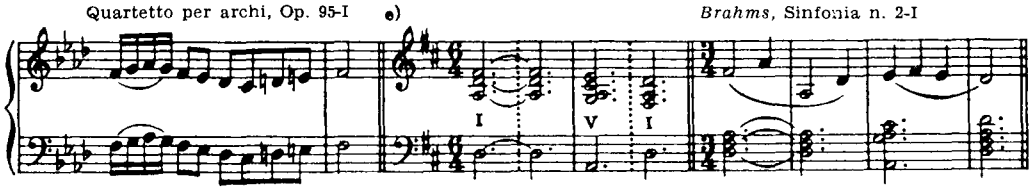

a) Op. 27/2-II
b) Op. 28-II
c) Quartetto per archi, Op. 18/1-I
d) Quartetto per archi, Op. 18/4-I
e) Op. 26-II
f) Op. 31/1, Rondò

Es. 2

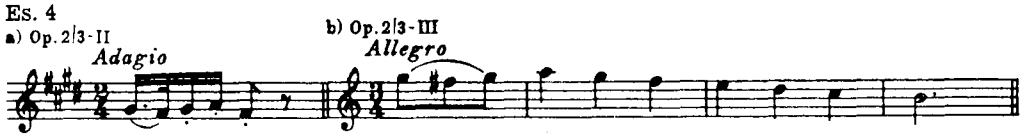

a) Op. 2/1-I
b) *Mozart*, Sinfonia n. 40-IV
c) *Mendelssohn*, Quartetto per archi
d) *Mendelssohn*, Concerto per violino
e) *Beethoven*, Sinfonia n. 3-I
f) *Brahms*, Quintetto per pf. e archi
g) *Beethoven*, Sinfonia n. 9-I
h) *Bruckner*, Sinfonia n. 7-I
i) *Wagner*, Tema di Wotan

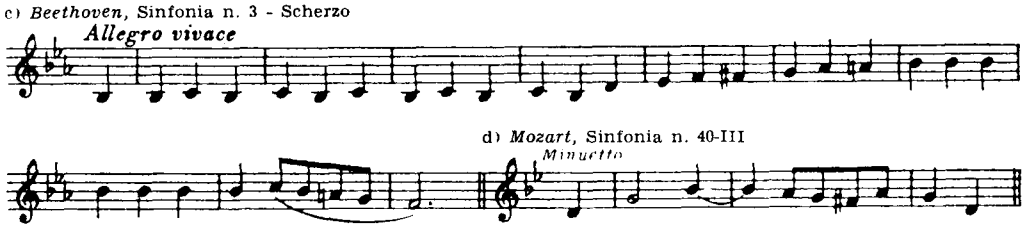
Es. 3


a)
Op. 2/3-I
b)
Op. 2/1-II
c)
Op. 31/1, Rondò
d)

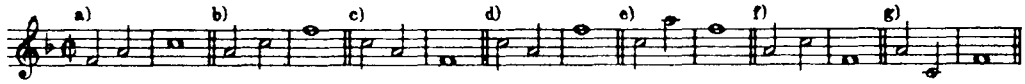


Es. 4

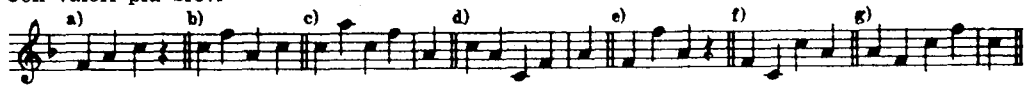




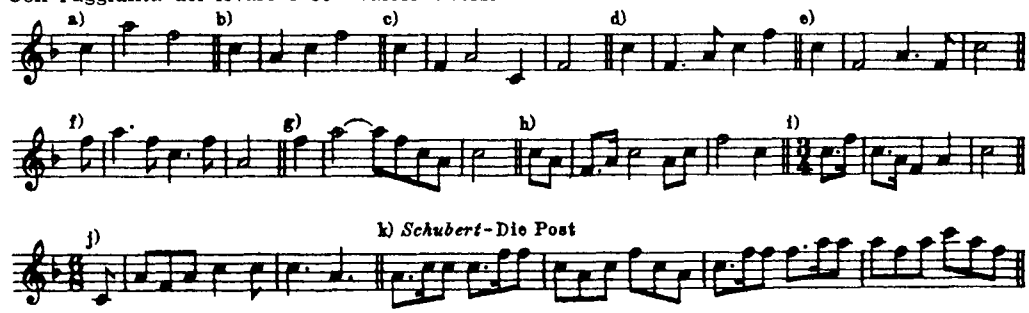
Es. 5
Unità melodiche derivate da accordi spezzati



Es. 6
Con valori più brevi

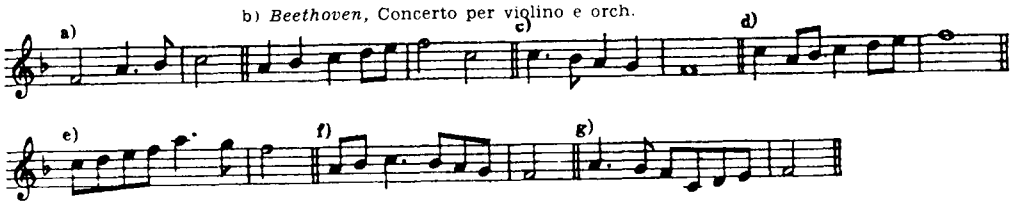


Es. 7
Con l'aggiunta del levare e con valori diversi

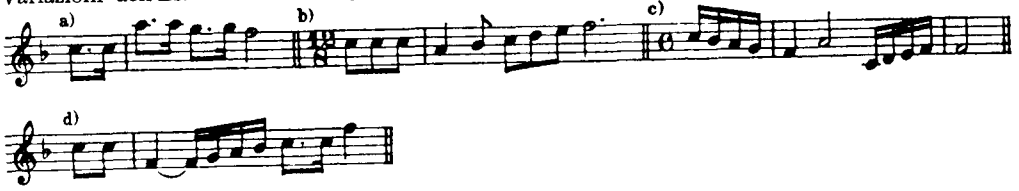


Es. 8
Variazioni dell'Es. 5 mediante-aggiunta di note di passaggio

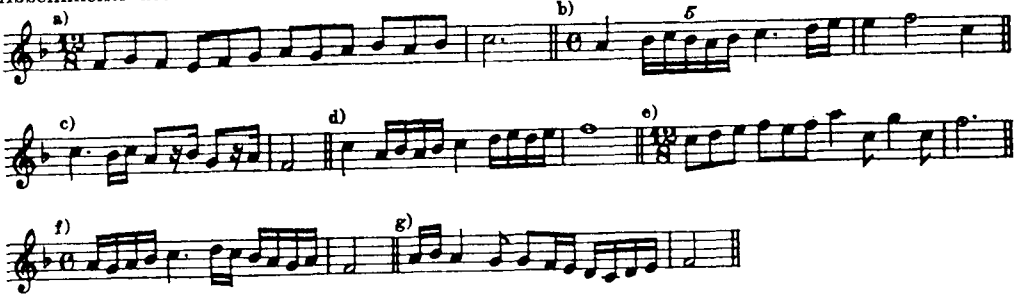
b) *Beethoven*, Concerto per violino e orch.



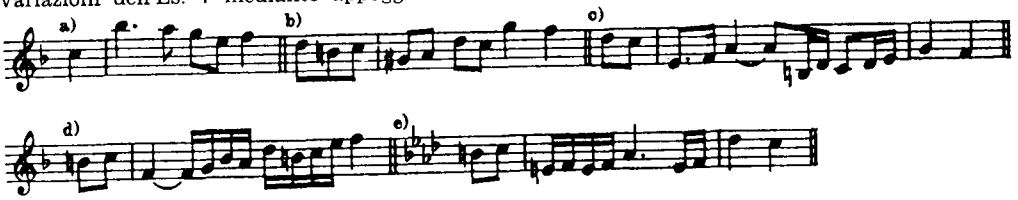
Es. 9
Variazioni dell'Es. 7 mediante aggiunta di note di passaggio e ripetute



Es. 10
Abbellimenti dell'Es. 8



Es. 11
Variazioni dell'Es. 7 mediante appoggiature e note cambiate



III

IL MOTIVO

Anche la scrittura di proposizioni semplici implica l'invenzione e l'uso di motivi, e sia pure in modo forse inconscio. Usato con piena coscienza il motivo dovrebbe determinare unità, affinità, coerenza, logica, comprensibilità e scioltezza del discorso.

Il *motivo* si presenta di norma in maniera tipica e incisiva all'inizio di un brano. I fattori costitutivi di un motivo sono intervalli e ritmi combinati tra loro in modo da produrre una forma o un andamento ben distinto, che di solito implica un'armonia adatta. Dato che quasi ogni figurazione di un pezzo rivela qualche affinità con esso, il motivo di base è spesso considerato il « germe » dell'idea; e poiché contiene elementi, per lo meno, di ciascuna figurazione musicale successiva, lo si potrebbe considerare come il « minimo comune multiplo » della composizione. Ed essendo compreso in ciascuna figurazione successiva, potrebbe anche essere considerato il « massimo comun divisore ».

Ad ogni modo tutto dipende dall'uso che se ne fa. Che un motivo sia semplice o complesso, che sia formato di pochi o molti elementi, l'impressione finale del pezzo non è determinata dalla sua forma originaria: tutto dipende dal modo di trattarlo e di svilupparlo.

Un motivo si ripresenta continuamente nel corso di un brano: *viene ripetuto.* Ma la sola ripetizione spesso dà luogo alla *monotonia,* e questa può essere eliminata solo per mezzo della *variazione.*

L'uso del motivo esige la variazione.

Variazione significa mutamento. Ma il mutare ogni elemento produce qualcosa di estraneo, di incoerente e illogico, distrugge i lineamenti originari del motivo.

Quindi la variazione esigerà che si mutino alcuni dei fattori meno importanti e che se ne conservino alcuni dei più importanti. La conservazione di elementi ritmici determina in effetti la coerenza (anche se la monotonia non può essere evitata senza lievi mutamenti). Del resto è possibile stabilire quali sono gli elementi più importanti solo in rapporto al fine compositivo: con mutamenti radicali è possibile produrre una varietà di *forme-motivo* adatte a ogni funzione formale.

La musica omofonica può essere definita lo stile della « variazione in divenire ». Ciò significa che nella successione delle diverse forme-motivo ottenute variando il motivo originario, c'è qualcosa che può essere paragonato allo sviluppo, alla crescita di un organismo. Ma i mutamenti di carattere secondario, che non hanno conseguenze particolari, hanno solo l'effetto momentaneo di abbellimenti: è preferibile definire questi mutamenti col nome di *varianti.*

COM'È FORMATO UN MOTIVO

Ogni successione ritmata di note può essere usata come motivo di base, ma non vi devono essere troppi elementi diversi.

Gli elementi ritmici possono essere molto semplici anche nel primo tema di una sonata (es. 12*a*); una sinfonia può essere costruita con elementi ritmici non molto più complessi (es. 12*b*, *c*, 13). Gli esempi tratti dalla *Sinfonia n. 5* di Beethoven consistono sostanzialmente in ripetizioni di note, che a volte introducono caratteristiche distintive.

Un motivo non ha bisogno di contenere una gran quantità di intervalli diversi. Il tema principale della *Sinfonia n. 4* di Brahms (es. 13), pur contenendo anche seste e ottave, è formato solo con una successione di terze, come dimostra l'analisi.

Spesso un andamento melodico o una forma-motivo è significante anche se mutano il trattamento ritmico e gli intervalli. L'intervallo ascendente dell'es. 12*a*, il movimento ascendente per gradi dell'es. 16, l'ascesa impetuosa seguita da un ritorno che pervade l'op. 2/3-IV di Beethoven[1], illustrano quest'ultima possibilità.

Ogni elemento o caratteristica di un motivo o di una proposizione deve essere considerato a sua volta come un motivo se è trattato come tale, e cioè se è ripetuto con o senza variazioni.

MODO DI TRATTARE E UTILIZZARE IL MOTIVO

Un motivo viene usato ripetendolo: la ripetizione può essere letterale, modificata o sviluppata.

Le *ripetizioni letterali* conservano tutti gli elementi e i rapporti interni. I trasporti su gradi diversi, i moti contrari e retrogradi, le diminuzioni e gli aggravamenti sono ripetizioni esatte se conservano rigorosamente gli elementi caratteristici e le relazioni tra le note (es. 14).

Le *ripetizioni modificate* nascono dalla variazione: esse creano varietà e introducono materiale nuovo (forme-motivo) da usarsi successivamente.

Alcune variazioni sono peraltro puramente delle « varianti » momentanee e hanno influenza scarsa o nulla sulla continuazione della composizione.

Bisogna ricordare che la variazione è una ripetizione nella quale vengono mutati alcuni elementi mentre gli altri sono conservati.

Tutti gli elementi ritmici, intervallari, armonici e di profilo melodico sono soggetti a diverse alterazioni. Spesso si applicano diversi metodi di variazione simultaneamente a elementi diversi, ma tali mutamenti non devono determinare una forma-motivo troppo estranea a quella originaria. Nel corso del brano una forma-motivo può essere ulteriormente sviluppata con una variazione successiva: gli es. 15 e 16 illustrano questa possibilità.

[1] I riferimenti alla letteratura musicale indicati solo col numero d'opus valgono per le Sonate per pianoforte di Beethoven. Trattandosi di opere di diffusione generale, nei capitoli successivi vi saranno fatti numerosissimi riferimenti.

COMMENTO AGLI ESEMPI

Negli es. 17-29, basati esclusivamente su un accordo spezzato, vengono indicati nel modo più sistematico possibile alcuni dei metodi che possono essere applicati.

Il *ritmo* viene mutato:

1) Modificando i valori delle note (es. 17);
2) Ripetendo alcune note (es. 17*h, i, k, l, n*);
3) Ripetendo certi ritmi (es. 17*l, m,* 18*e*);
4) Spostando i ritmi su tempi di battuta diversi (es. 23; in particolare si confronti il 23*d* con 23*e, f, g*);
5) Aggiungendo note in levare (es. 22);
6) Mutando il metro, un metodo che però può essere usato raramente nell'ambito di un singolo brano (es. 24).

Gli *intervalli* vengono mutati:

1) Cambiando l'ordine o la direzione originali delle note (es. 19);
2) Aggiungendo o eliminando degli intervalli (es. 21);
3) Colmando gli intervalli con note ausiliarie[1] (es. 18, 20 sgg.);
4) Abbreviando il motivo mediante l'eliminazione o la condensazione di note (es. 21);
5) Ripetendo certi disegni (es. 20*h*, 22*a, b, d*);
6) Spostando alcuni disegni ad altri tempi della battuta (es. 23).

L'*armonia* viene mutata:

1) Usando i rivolti (es. 25*a, b*);
2) Aggiungendo nuovi accordi alla fine (es. 25*c-i*);
3) Inserendo accordi alla metà del motivo (es. 26);
4) Cambiando accordo (es. 27*a, b, c*) o usando una successione diversa di accordi (es. 27*d-i*).

La *melodia* viene adattata a queste modifiche:

1) Mediante trasposizione su altri gradi (es. 28);
2) Aggiungendo accordi di passaggio (es. 29);
3) Trattando l'accompagnamento in maniera « semicontrappuntistica » (es. 29).

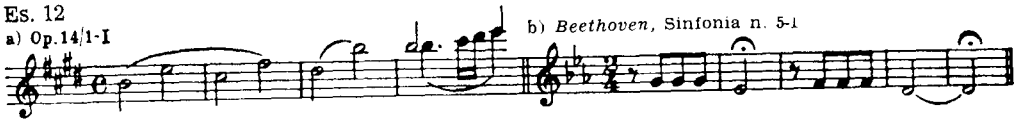
Questo studio delle risorse della variazione può essere di grande aiuto per acquisire la capacità tecnica e per sviluppare una ricca facoltà inventiva.

[1] Per evitare termini esteticamente fuorvianti e corrotti, si preferirà usare il termine *ausiliarie* (ancillary) per indicare le note cosiddette « di abbellimento » o « ornamentali » delle formule melodiche convenzionali.

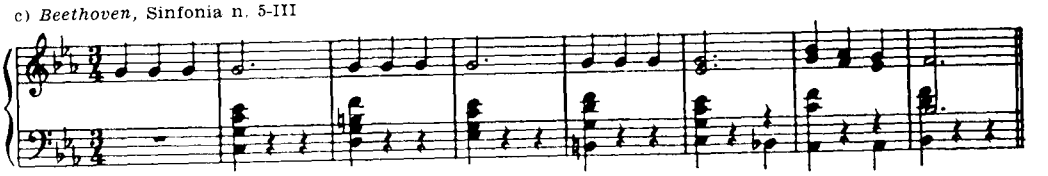
Es. 12

a) Op.14/1-I

b) *Beethoven*, Sinfonia n. 5-I

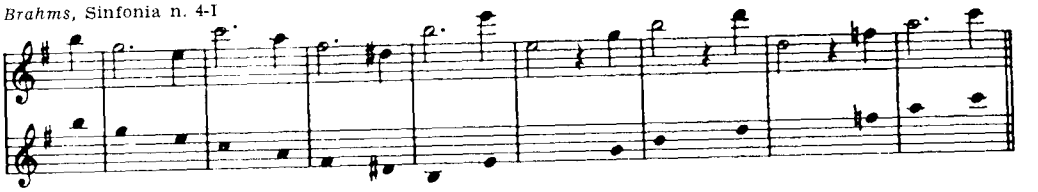


c) *Beethoven*, Sinfonia n. 5-III



Es. 13

Brahms, Sinfonia n. 4-I



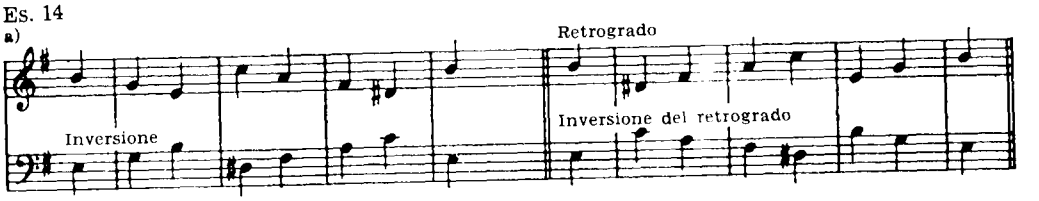
Es. 14

a)

Retrogrado

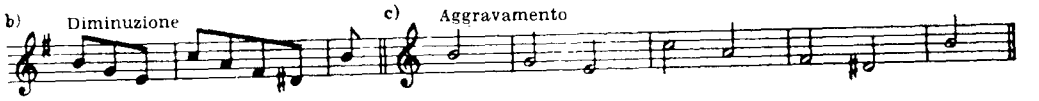
Inversione

Inversione del retrogrado



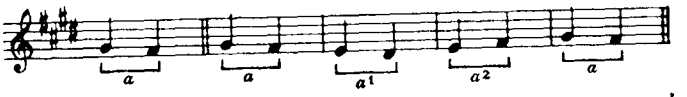
b) Diminuzione

c) Aggravamento

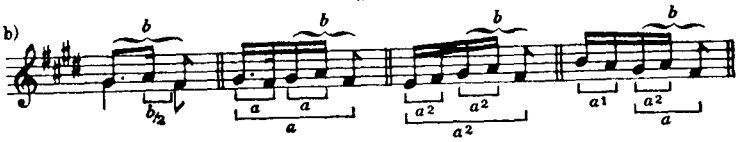


Es. 15

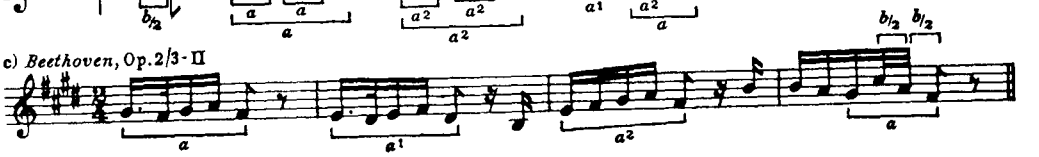
a) Motivo, combinato con trasposizioni e inversione di direzione



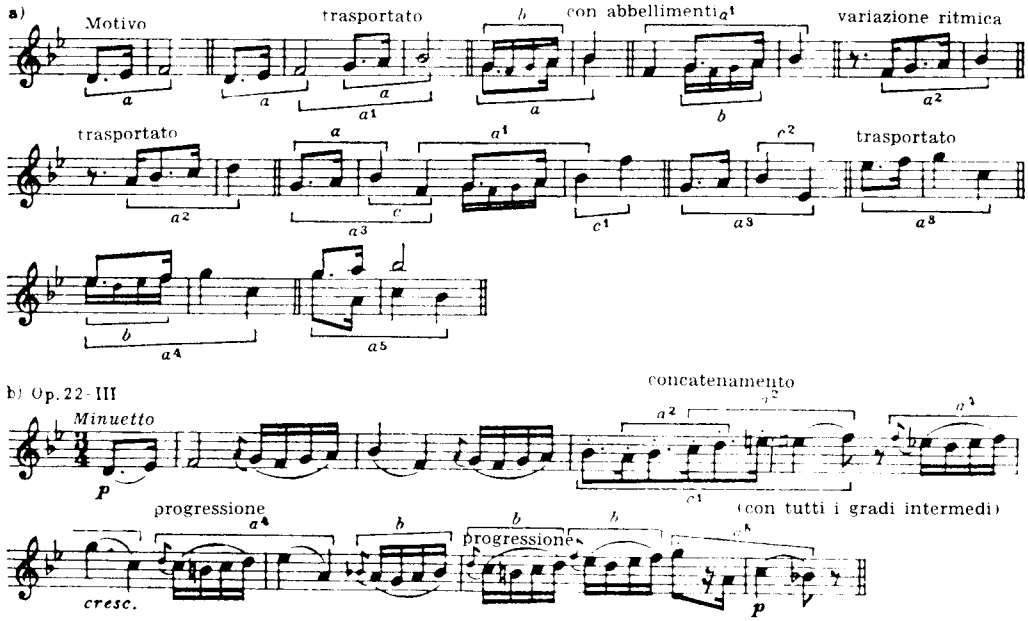
b)



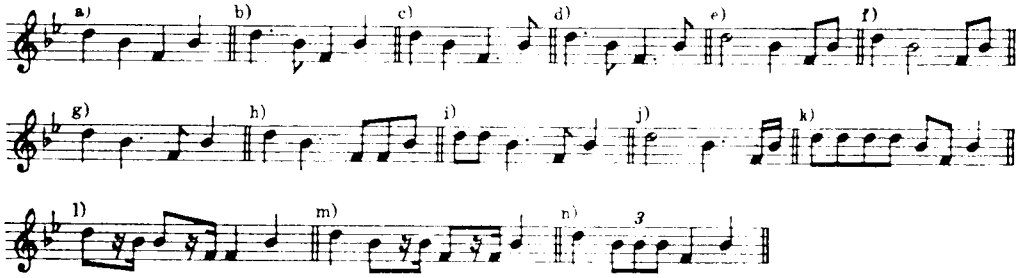
c) *Beethoven*, Op.2/3-II



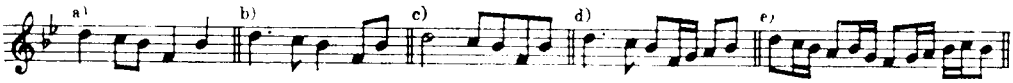
Es. 16



Es. 17
Ricerca di variazioni di un motivo formato da un accordo spezzato

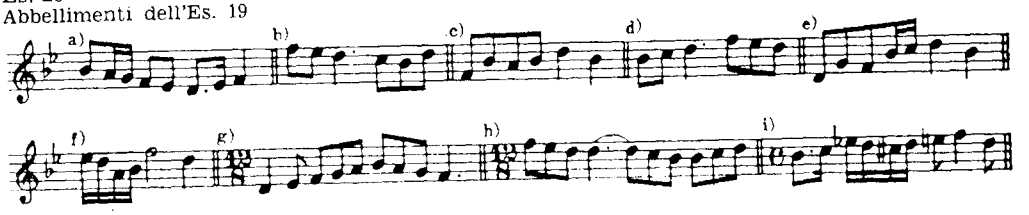


Es. 18
Aggiunta di note ausiliarie

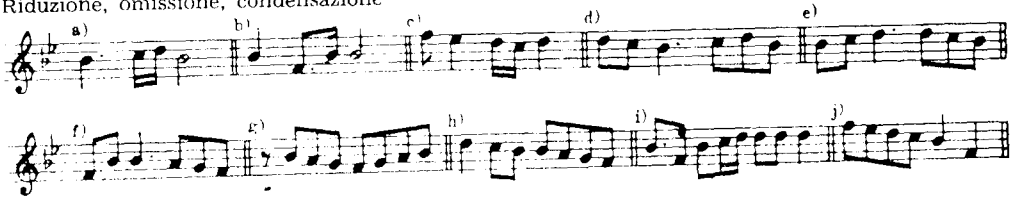


Es. 19
Mutamento dell'ordine originale

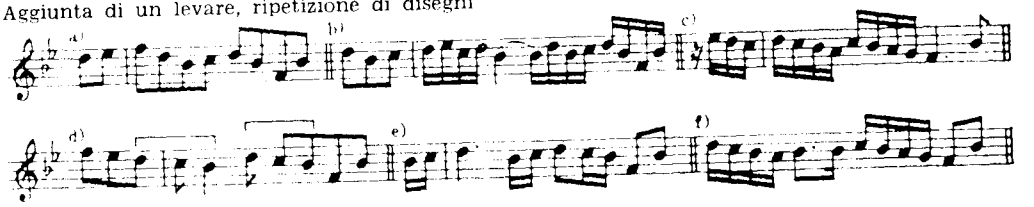
Es. 20
Abbellimenti dell'Es. 19



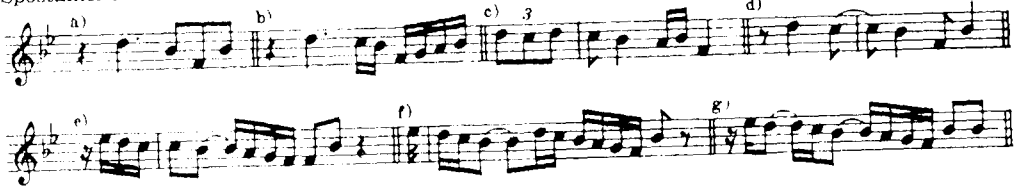
Es. 21
Riduzione, omissione, condensazione



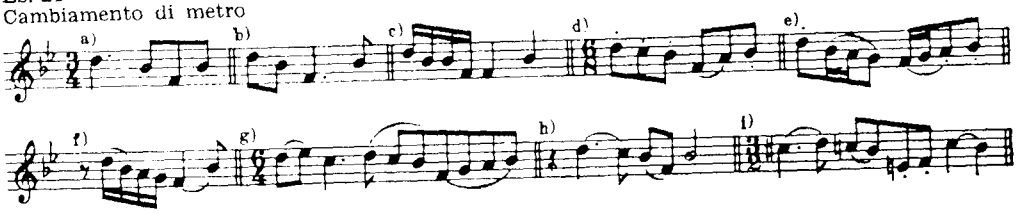
Es. 22
Aggiunta di un levare, ripetizione di disegni



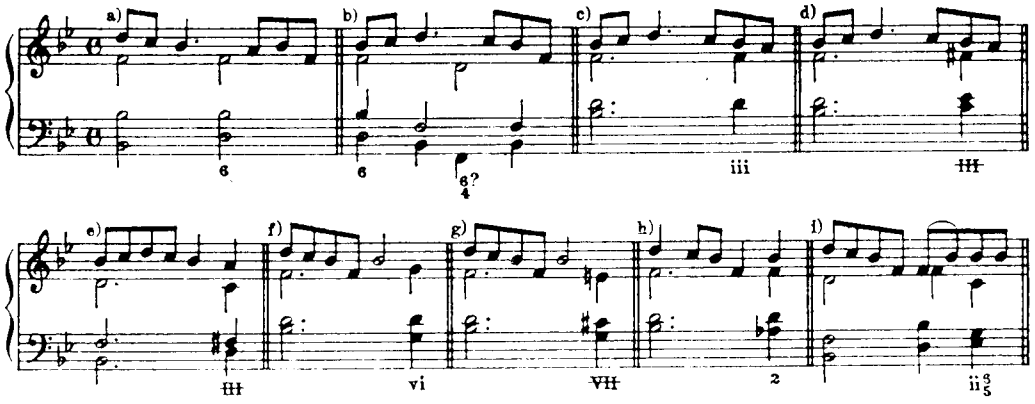
Es. 23
Spostamento su altri tempi della battuta



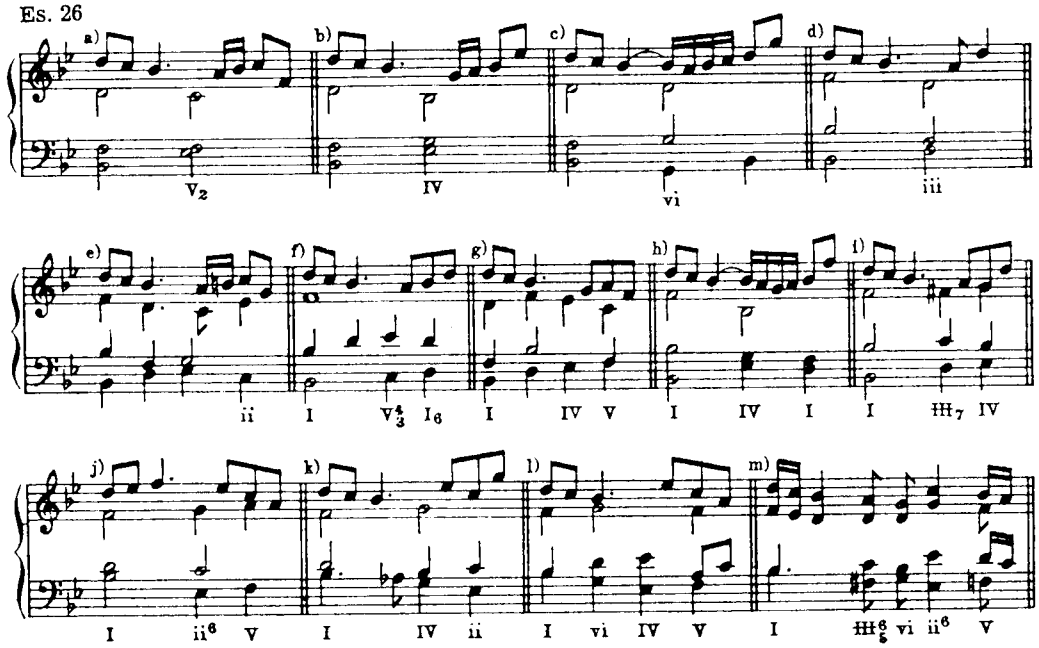
Es. 24
Cambiamento di metro



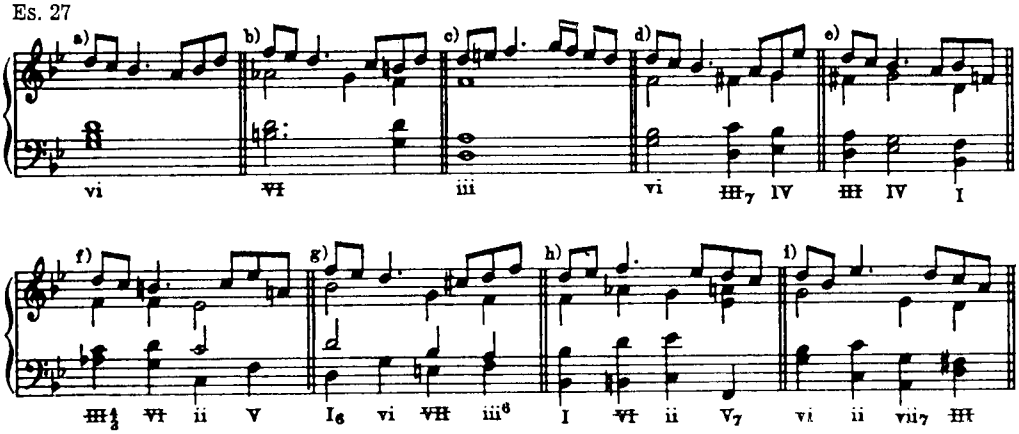
Es. 25
Con armonie più ricche (cfr. Es. 21 d)



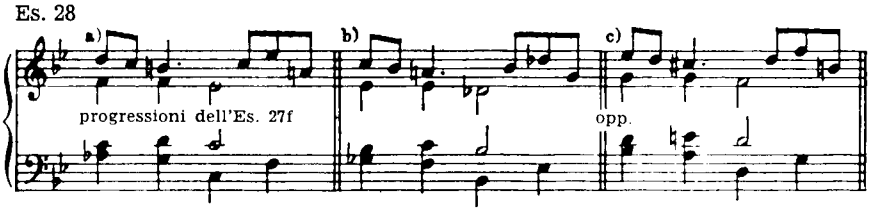
Es. 26



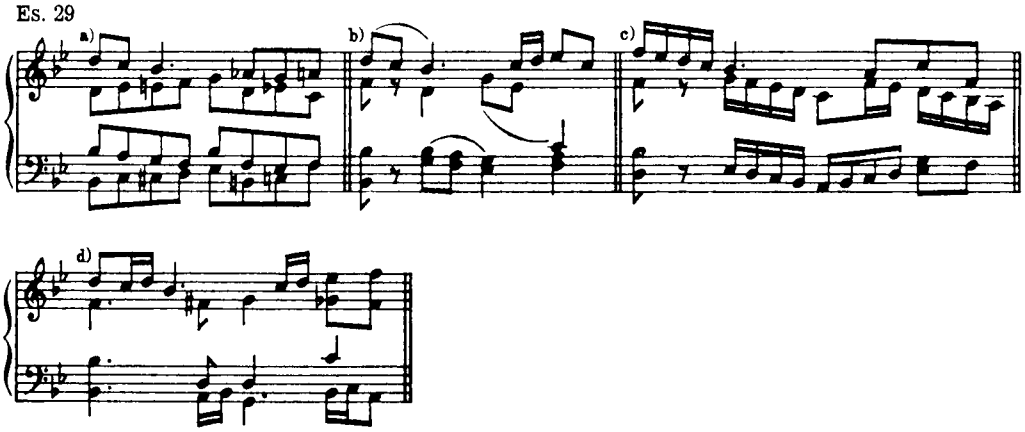
Es. 27



Es. 28



Es. 29



IV

COLLEGAMENTO DI DIVERSE FORME-MOTIVO

Dal punto di vista artistico il collegamento di diverse forme-motivo dipende da fattori che potranno essere studiati solo a uno stadio più avanzato. Tuttavia i meccanismi combinatori possono già essere descritti e dimostrati, anche se per il momento non ci preoccuperemo se alcune delle proposizioni risultanti saranno sostenute.

Il contenuto comune, le somiglianze ritmiche e l'armonia coerente contribuiscono alla logica della costruzione. Il contenuto comune è assicurato dall'uso di forme-motivo derivate dallo stesso motivo originario; le somiglianze ritmiche agiscono come elemento unificatore, e un'armonia coerente[1] rafforza i legami interni.

In linea generale ogni pezzo di musica assomiglia a una cadenza, le cui parti — più o meno elaborate — sono costituite da ogni singola proposizione. In casi semplici una pura e semplice alternanza di I-V-I, se non contraddetta da accordi contrari, basta a esprimere una tonalità. Come si usa nella musica tradizionale, tale alternanza viene generalmente conclusa con una cadenza più elaborata[2].

Di solito l'armonia procede più lentamente della melodia: in altre parole, diverse note della melodia si riferiscono normalmente a un solo accordo (es. 43, 44, 45, 58 ecc.)[3]. Qualche volta capita il contrario quando l'armonia procede in maniera quasi contrappuntistica rispetto a una melodia a note lunghe (es. 51*c*, *m*, 17, 58*g*). Naturalmente l'armonia dell'accompagnamento dovrà denotare una certa regolarità, poiché tale regolarità, intesa come *motivo dell'armonia* e come *motivo dell'accompagnamento*, contribuirà, con ripetizioni che assomigliano al motivo, a unificare il discorso e a renderlo comprensibile (cfr. cap. IX).

Una melodia ben equilibrata procede « a onde », e cioè ogni inalzamento è compensato da una depressione; essa raggiunge un punto culminante o acme passando per una serie di punti intermedi più o meno alti, interrotti da ritorni. I movimenti ascendenti sono compensati da movimenti discendenti, gli intervalli ampi dal moto congiunto nella direzione opposta. In genere una buona melodia si muove nell'ambito di un'estensione ragionevole, senza allontanarsi eccessivamente dal registro centrale.

[1] Il concetto di « armonia coerente » è dedotto qui dalla pratica del periodo che va da Bach fino a Wagner.

[2] Per l'analisi e le spiegazioni delle « successioni di fondamentali » v. Arnold Schönberg, *Manuale d'armonia*, trad. it. cit., p. 143 sgg. e *Structural Functions of Harmony*, cap. II.

[3] Gli es. 42-51 si trovano alla fine del cap. VII; gli es. 52-61 alla fine del cap. VIII.

COME COSTRUIRE LE PROPOSIZIONI

Gli es. 30-40 indicano vari metodi per trarre un gran numero di proposizioni diverse da uno stesso motivo originario. Alcune di queste proposizioni potrebbero essere usate come inizio di un tema, altre come continuazione, e alcune, specie quelle che non si iniziano col I grado, come materiale adatto ad altre esigenze costruttive, ad esempio contrasti, idee secondarie e così via. Gli elementi del motivo sono indicati con graffe e lettere; un'analisi minuziosa rivelerà molte affinità ulteriori con il motivo originario.

Nell'es. 3 la forma originale è variata con l'aggiunta di note ausiliarie, pur conservando tutte le note del motivo originario. Nell'es. 32 è conservato il ritmo, e si hanno forme-motivo molto affini all'originale nonostante i mutamenti di intervalli e di direzione. Combinato con trasposizioni su altri gradi questo procedimento è usato spesso nella musica tradizionale per creare interi temi (cfr. ad esempio il n. 52). In tali casi ogni nota della melodia è una nota dell'accordo, ovvero una nota estranea all'accordo che corrisponde a una delle formule fisse convenzionali.

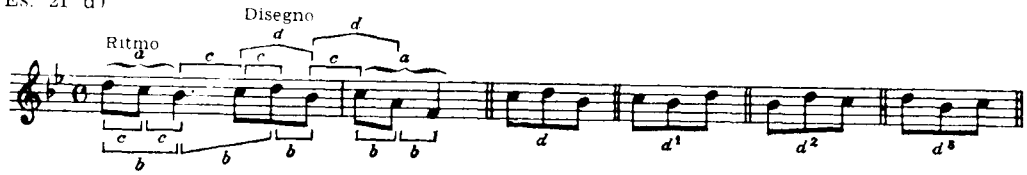
Nell'es. 33 si hanno variazioni più decisive mediante cambiamenti ritmici uniti a note ausiliarie ma anche a mutamenti di intervalli e di direzione. Anche se alcuni di questi esempi sono piuttosto stentati e troppo carichi di note, non si dovrebbe mai tralasciare l'abitudine di esercitarsi in schizzi del genere, tentando metodi diversi di variazione.

Altre variazioni radicali sono indicate nell'es. 34, dove con gli spostamenti ritmici e il rifacimento di alcuni elementi caratteristici si ricava del materiale adatto per la continuazione di temi ampi e per contrasti. Ma l'uso di forme-motivo dall'affinità così lontana può mettere in pericolo l'intelligibilità.

Elaborando i motivi derivati da un motivo di base è importante che i risultati abbiano il carattere di vere proposizioni, di *unità* musicali complete.

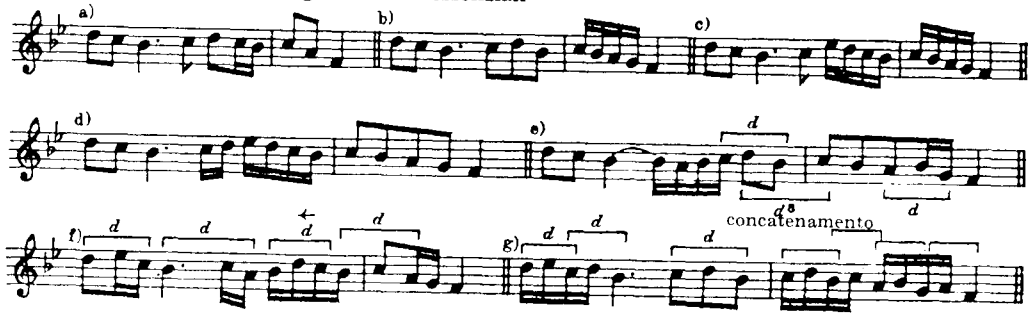
Es. 30

Proposizione costruita su motivo derivato da un accordo spezzato
(Es. 21 d)



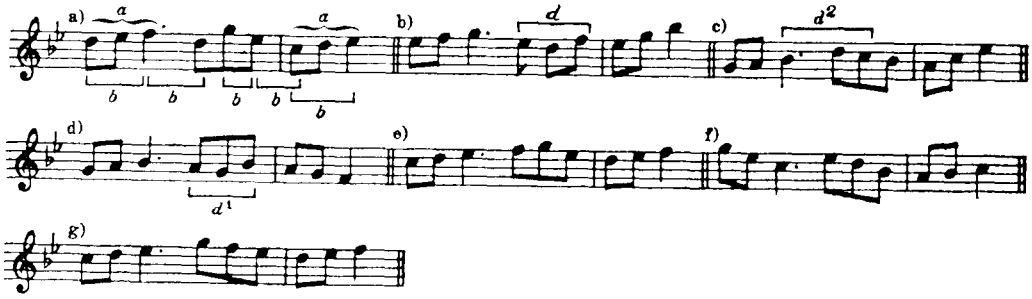
Es. 31

Forme di motivo strettamente analoghe tra loro,
con conservazione dei disegni ritmici essenziali

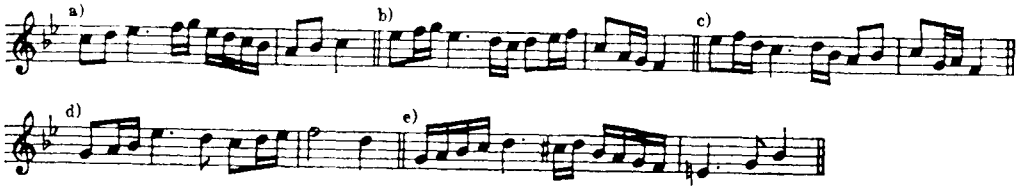


Es. 32

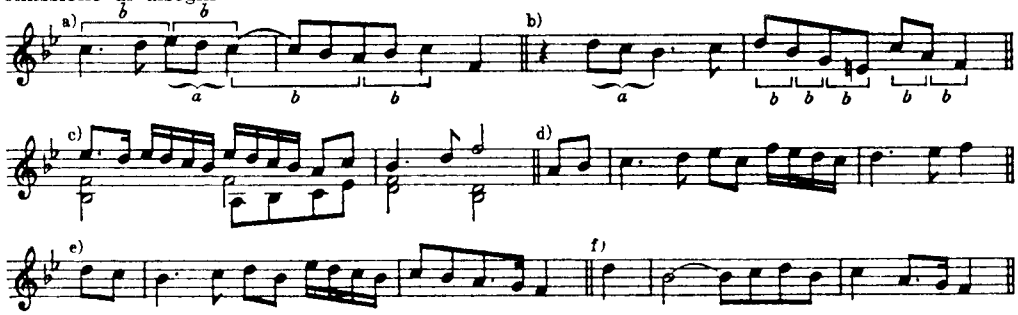
Conservazione rigorosa del ritmo con mutamenti di direzione
e con trasporto



Es. 33



Es. 34
Spostamenti ritmici, aggiunta di tempi in levare, riduzione e omissione di disegni



V

FORMAZIONE DI TEMI SEMPLICI

1. INIZIO DEL PERIODO

Nel primo capitolo, « Il concetto di forma », si era affermato che un pezzo di musica è formato da un certo numero di parti, più o meno differenti per contenuto, carattere e clima espressivo, per tonalità, ampiezza e struttura. Tali differenze permettono di presentare un'idea da diversi punti di vista, determinando quei contrasti sui quali si basa la varietà.

La varietà non deve mai mettere in pericolo la comprensibilità o la logica: la comprensibilità esige che la varietà venga limitata, specie se le note, gli accordi, le forme-motivo o i contrasti si seguono l'un l'altro in rapida successione. La rapidità è d'ostacolo alla percezione di un'idea musicale, e pertanto i pezzi in tempo veloce presentano un grado di varietà minore.

Esistono dei mezzi che permettono di controllare la tendenza verso uno sviluppo troppo rapido, che è spesso la conseguenza di una varietà sproporzionata: i più utili sono la delimitazione, la chiara articolazione e la pura e semplice ripetizione.

Sembra che in musica l'intelligibilità sia impossibile senza ripetizione. E mentre la ripetizione senza variazione può facilmente ingenerare monotonia, l'accostamento di elementi con affinità lontana può facilmente degenerare nell'assurdo, specie se vengono a mancare gli elementi unificatori. Si dovrebbe ammettere quel tanto di variazione che è richiesta dal carattere, la lunghezza e il movimento del pezzo, mentre si deve badare a mettere in rilievo la coerenza delle forme-motivo.

La discrezione è necessaria specialmente quando si mira a un'intelligibilità immediata, come nella musica di tipo popolare. Ma tale discrezione non si limita esclusivamente a questa musica, e al contrario essa è assolutamente tipica del modo col quale i maestri classici costruivano le loro forme. Essi cercavano nei loro temi di trovare un « tono popolare », e questo fu il motto con il quale l'«ars nova » del sec. XVIII si distaccò dai ceppi dello stile contrappuntistico. (Ad esempio Romain Rolland cita nel *Voyage musical* il teorico tedesco Mattheson, riportando l'affermazione contenuta nel suo *Vollkommener Kapellmeister* — pubblicato nel 1739 — che nel « nuovo stile » i compositori *nascondono* il fatto che essi scrivono una grande musica: « Un tema dovrebbe avere un qualcosa che già tutto il mondo conosce»).

LA FRASE E IL PERIODO

Un'idea musicale completa, o tema, è di solito articolata in forma di frase o di

periodo. Queste strutture normalmente si presentano nella musica classica come parti di forme più ampie (per esempio A nella forma ABA'), ma a volte sono indipendenti (ad esempio in canzoni strofiche). Ve ne sono molti tipi diversi che però sono simili da due punti di vista: ruotano intorno a una tonica e hanno una chiusa ben definita.

Nei casi più semplici queste strutture consistono in un numero di misure pari, di solito otto o un multiplo di otto (ad esempio 16, o in tempi molto rapidi anche 32 battute, dove due o quattro misure ne valgono in realtà una sola).

La distinzione tra periodo e frase sta nel trattamento della seconda proposizione e nella continuazione successiva.

L'INIZIO DEL PERIODO

La struttura dell'inizio del periodo è determinante per la struttura della continuazione. All'inizio un tema deve presentare con la massima chiarezza (oltre alla tonalità, al movimento e al metro) il motivo di base. La continuazione deve rispondere alle esigenze della comprensibilità: una ripetizione immediata è la soluzione più semplice, ed è caratteristica della struttura del periodo.

Se l'inizio è una proposizione di due battute, la continuazione (batt. 3 e 4) può essere una ripetizione identica oppure trasportata su altri gradi. Si possono introdurre lievi mutamenti di melodia o d'armonia senza che la ripetizione ne riceva danno.

Esempi tratti dalla letteratura musicale[1]

Negli es. 58*d*, 59*f*, e 60*c*, si ha la semplice ripetizione con mutamenti nulli o comunque minimi. Negli es. 58*e* e *g*, benché l'armonia rimanga identica, l'accompagnamento è leggermente variato e la melodia è trasportata. Nell'es. 58*i*, è usata l'ottava bassa. Negli es. 59*d* e *g* è leggermente variata solo la melodia. Nell'es. 61*c* la seconda misura della seconda proposizione ascende in conformità all'armonia che procede verso il III. L'es. 53*a* presenta una trasposizione peraltro invariata al III (il relativo maggiore), cioè una progressione. L'es. 57*a* ha carattere di progressione nella melodia, mentre è solo parzialmente a progressione nell'accompagnamento.

LA FORMA ALLA DOMINANTE: LA RIPETIZIONE COMPLEMENTARE[2]

In molti esempi classici si trova tra la prima e la seconda proposizione un'affinità simile a quella esistente tra soggetto (tonica) e risposta (dominante) nella fuga. Questo tipo di ripetizione, formulata con un contrasto lievissimo, produce la varietà nell'unità.

[1] Gli es. 52-61 si trovano alla fine del cap. VII, p. 65 sgg.

[2] E' questo uno dei numerosi esempi delle difficoltà derivanti dall'uso di una terminologia generica. Sarebbe più chiaro e più preciso usare le espressioni *versione alla tonica* e *versione alla dominante*, ma Schönberg ha preferito usare termini più correnti. (N. del curatore dell'edizione in lingua inglese).

Nella ripetizione il ritmo e il profilo melodico sono conservati: un elemento di contrasto si produce con il mutamento d'armonia e con il necessario adattamento della melodia.

Esercitandosi in questo tipo di continuazione, la forma iniziale alla tonica può essere basata sulle seguenti successioni di gradi: I, I-V, I-V-I, I-IV, o eventualmente anche I-II. In questi casi semplici la forma alla dominante contrasterà con quella alla tonica nel modo seguente:

Forma alla tonica	*Forma alla dominante*
I	V
I-V	V-I
I-V-I	V-I-V
I-IV	V-I
I-II	V-I

Negli ultimi due casi non è impossibile invertire le armonie: ma la successione V-I è preferibile perché esprime più chiaramente la tonalità. La chiusa sul I preceduto dal V grado è talmente utile da essere usata spesso quando ad esempio la forma alla tonica è I-II, I-VI o anche I-III.

Esempi tratti dalla letteratura musicale

Negli es. 35*a*, *b* e 53*b* la prima proposizione impiega solo il I e la seconda solo il V grado.

Lo schema I-V (forma alla tonica) e V-I (alla dominante) può essere rilevato negli es. 52*b* e *c*. Si veda anche, tra le composizioni di Beethoven, la *Sonata* per pianoforte op. 31/2-III (proposizioni di quattro battute), e i *Quartetti* per archi op. 59/2-III e op. 131-IV. La melodia è modificata solo quel poco che basta ad adeguarla all'armonia.

La forma alla tonica dell'es. 36 è basata su I-V-I, la forma alla dominante su V-I-V grado. Nell'es. 37 la forma alla dominante comprende alcuni accordi di passaggio. Di contro gli accordi di passaggio nella forma alla tonica dell'es. 38 non vengono conservati meccanicamente nella forma alla dominante. Ma nell'es. 39, dove la forma alla tonica è formata dalla successione I-IV, la forma alla dominante è sostanzialmente formata dalla successioneV-I, anche se la scrittura polifonica più elaborata dissimula questo fatto.

COMMENTO AGLI ESEMPI

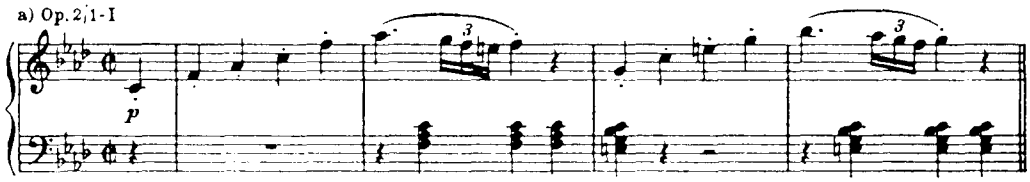
La forma alla tonica (batt. 1-2) dell'es. 40*a* è seguita (alle batt. 3-4) da una forma alla dominante nella quale la melodia segue esattamente i lineamenti della prima proposizione. Negli es. 40*b* e *c* si hanno altre forme alla dominante nelle quali, mentre il ritmo è conservato, il profilo melodico è trattato con maggiore libertà.

Nell'es. 41 le forme alla dominante sono variate più di quanto richieda il mutamento d'armonia; negli es. 41*b* e *c* la forma alla tonica è basata su quattro accordi, il che rende difficile una vera risposta. Rispondere letteralmente a una forma alla tonica con troppe armonie è impossibile: in questo caso si potrebbe rispondere solo alle armonie principali (I-V) con la successione V-I.

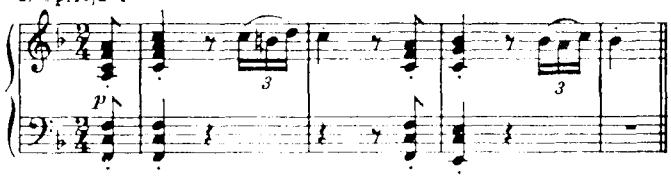
Si dovrebbe osservare che anche in questi brevi passaggi si è usato un accompagnamento completo e regolare, per ravvivare l'armonia ed esprimere un carattere specifico. La coerenza nell'applicazione delle caratteristiche dell'accompagnamento è un potente fattore di unificazione.

Es. 35

a) Op. 2/1-I

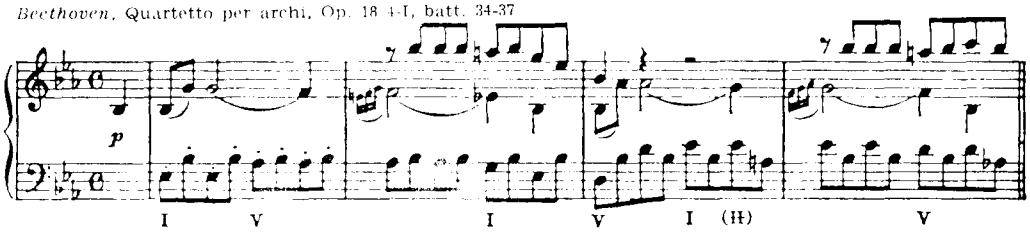


b) Op. 10/2-I



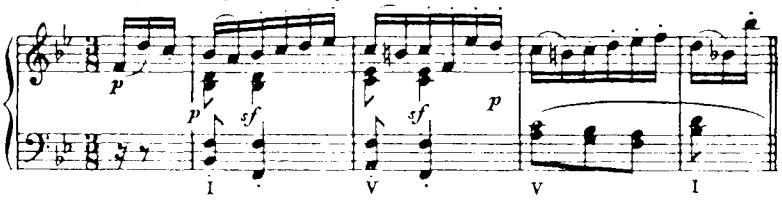
Es. 36

Beethoven, Quartetto per archi, Op. 18 4-I, batt. 34-37



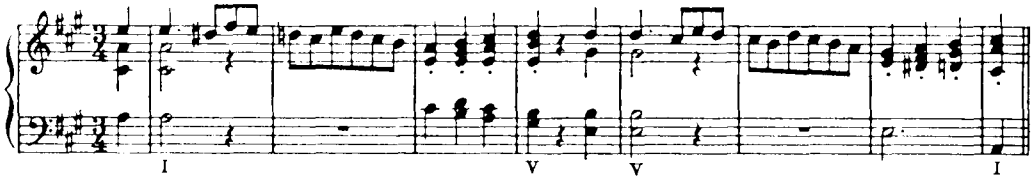
Es. 37

Beethoven, Quartetto per archi, Op. 18 6-IV, batt. 45-48



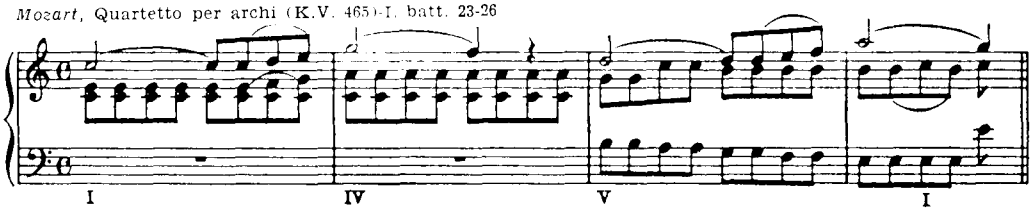
Es. 38

Mozart, Quartetto per archi (K.V. 464)-I



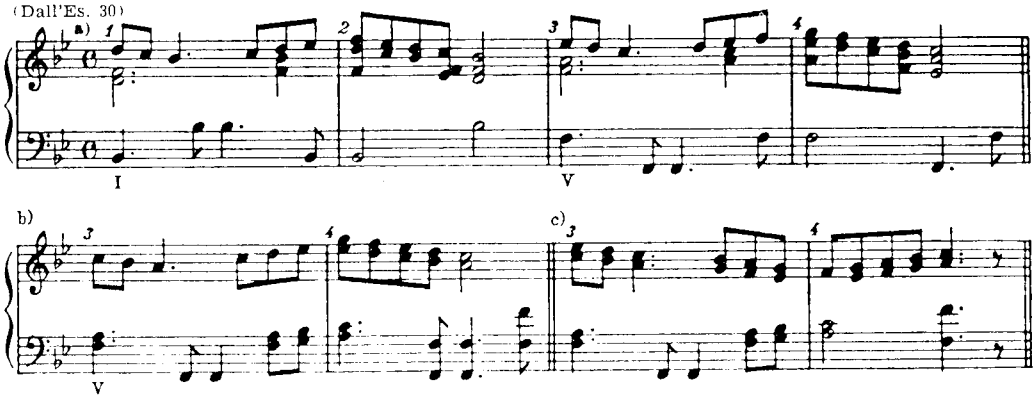
Es. 39

Mozart, Quartetto per archi (K.V. 465)-I, batt. 23-26



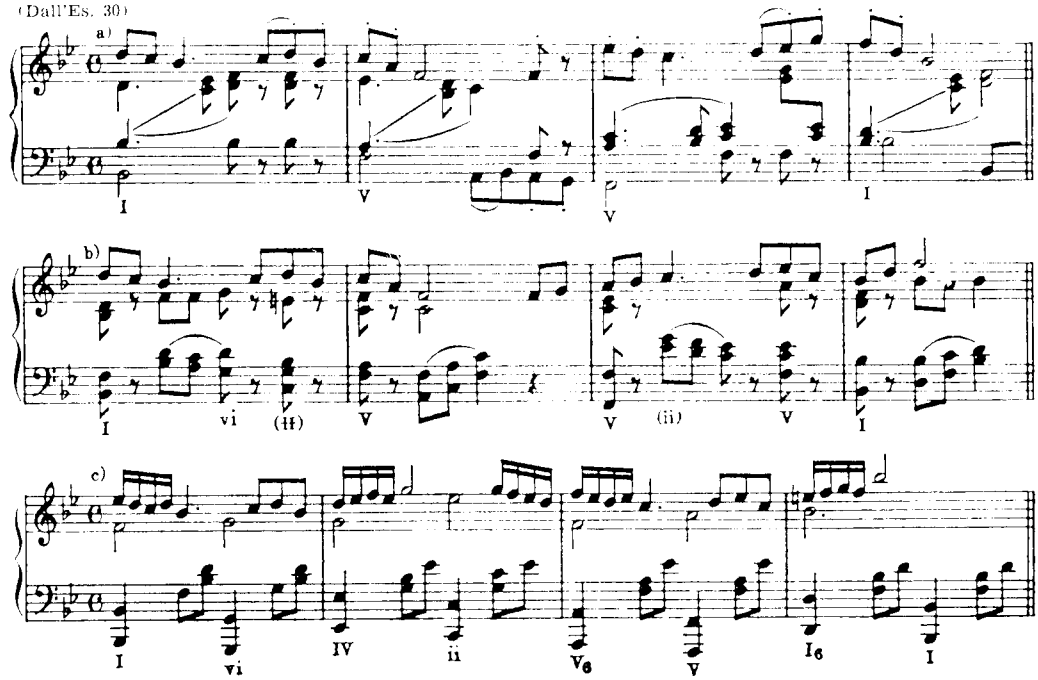
Es. 40

(Dall'Es. 30)



Es. 41

(Dall'Es. 30)



VI
FORMAZIONE DI TEMI SEMPLICI

2. L'ANTECEDENTE DELLA FRASE

Solo pochi temi classici possono essere classificati come frasi, e i romantici fecero ancora meno uso di tale struttura. Tuttavia conviene esercitarsi a scriverne per acquistare familiarità con molti problemi tecnici.

La struttura dell'inizio della frase determina quella della continuazione. La frase differisce dal periodo per il fatto che pospone la ripetizione. La prima proposizione non viene ripetuta immediatamente ma è unita con forme-motivo più lontane (contrastanti), in modo da dar luogo alla prima metà della frase o *antecedente.* Dopo questo elemento di contrasto la ripetizione non può essere rimandata ulteriormente senza mettere in pericolo la comprensibilità[1], così che la seconda metà, o *conseguente,* è costruita come una specie di ripetizione dell'antecedente.

Componendo delle frasi sarà utile usare una forma pratica, formata di otto misure divise in antecedente e conseguente di quattro misure ciascuno da una cesura alla quarta battuta. Questa cesura, che è una sorta di interpunzione musicale paragonabile a una virgola o a un punto e virgola, viene realizzata sia nella melodia sia nell'armonia.

Nella gran maggioranza dei casi l'antecedente termina al V grado, presentato di solito con una semicadenza o una cadenza completa, ma a volte con una pura e semplice alternanza di I e V. Esistono pure antecedenti che terminano sul I grado.

Il conseguente termina normalmente al I, V o III grado (maggiore o minore) con una cadenza completa. Pur dovendo essere parzialmente la ripetizione dell'antecedente, il conseguente potrà avere almeno la cadenza diversa, anche se conduce allo stesso grado. In genere verranno mantenute la prima o le prime due misure dell'inizio, talora più o meno variate.

ANALISI DI FRASI TRATTE DALLE SONATE PER PIANOFORTE DI BEETHOVEN

Op. 2/1-II, Adagio. L'antecedente termina sul V grado (batt. 4), il conseguente

[1] L'intento reale della costruzione musicale non è la bellezza, ma l'intelligibilità. I teorici e gli studiosi d'estetica di un tempo chiamavano forme come la frase forme simmetriche. Il termine simmetria è stato probabilmente applicato alla musica analogamente alle forme delle arti grafiche e dell'architettura. Ma le uniche forme veramente simmetriche della musica sono quelle a specchio, derivate dalla musica contrappuntistica. La vera simmetria non è un principio di costruzione musicale; anche se il conseguente di un periodo ripete rigorosamente l'antecedente la struttura può solo essere chiamata « quasi simmetrica ». E benché la costruzione quasi simmetrica sia ampiamente usata nella musica popolare, vi sono moltissimi casi di costruzione asimmetrica che dimostrano come la bellezza possa esistere anche senza simmetria.

sul I (batt. 8). L'armonia dell'antecedente consiste in un puro e semplice alternarsi di I e V grado; il conseguente termina con una cadenza completa. Il levare, variato due volte, e la terminazione femminile[1] alle batt. 2, 4 e 8, sono elementi caratteristici unificatori di questa melodia. È notevole il fatto che il punto in cui la melodia si avvicina al suo acme (batt. 6) sia sostenuto da mutamenti più frequenti dell'armonia e dall'aumento dei valori brevi. Il movimento discendente dopo questo punto culminante è pure rilevante.

Op. 2/2-IV. La cesura al V grado è rafforzata da una semicadenza a batt. 4. Si noti il contrasto tra la prima e la seconda proposizione: il conseguente devia armonicamente alla batt. 6 terminando con una cadenza completa sul V grado (alla batt. 8), come se fosse nel tono della dominante. La batt. 7 e 8, con la notevole variazione e il movimento più ricco, intensificano la cadenza com'è necessario.

Op. 10/3, Minuetto. L'antecedente e il conseguente sono formati di otto battute ciascuno. Nelle prime quattro battute del conseguente la melodia e l'armonia dell'antecedente sono trasportate un grado sopra senza che vi sia nessun'altra variazione.

Op. 10/3, Rondò. Questa frase è formata da nove misure, dove l'irregolarità risulta dal conseguente di cinque battute. Il contrasto alle batt. 3-4 si serve di un mezzo speciale, e cioè di una struttura a catena. L'es. 42*a*[2] mostra che la fine di ogni forma-motivo è l'inizio della successiva: esse si incastrano come gli anelli di una catena. Il conseguente introduce (alle batt. 5-6) due progressioni del motivo in luogo di una sola ripetizione come alle batt. 1-2 (es. 42*b*). Alla settima battuta una chiusa prematura è evitata mediante una cadenza d'inganno, completandosi con una chiusa a ripetizione variata a batt. 9.

ANALISI DI ALTRI ESEMPI TRATTI DALLA LETTERATURA MUSICALE

All'es. 43 il movimento contrappuntistico usato da Bach cela spesso la cesura; ma è evidente la ripetizione periodica delle forme-motivo. Mentre uno degli esempi (43*b*) termina sul III grado (relativo maggiore), tre altri esempi sono trattati in maniera simile al modo dorico; e cioè negli es. 43*c* ed *e* la dominante è raggiunta con una cadenza quasi frigia, mentre l'es. 43*d* va classificato come un brano con cadenza plagale, anche se — sorprendentemente — le parti superiori esprimono la cadenza autentica. Tale procedimento è giustificato solo dal movimento delle parti indipendenti.

Negli esempi tratti da composizioni di Haydn, al n. 44 la cesura (sempre sul V grado) è raggiunta talvolta con una semplice alternanza, talvolta mediante semicadenze, e incidentalmente con cadenze complete. Gli es. 44*a* e *l* sono irregolari, e cioè sono formati rispettivamente da 10 e 9 misure. Abbiamo indicato il

[1] La terminazione sul tempo forte è detta « maschile », quella sul tempo debole « femminile ». L'uso troppo frequente dello stesso tipo di terminazione risulta spesso monotono.

[2] Gli es. 42-51 si trovano alla fine del cap. VII, p. 34 sgg.

significato strutturale di tali ampliamenti. In tutti gli esempi considerati le batt. 3-4 sono notevolmente differenti dalle batt. 1-2. Anche nell'es. 44*f*, in cui si ha un uso continuativo di sedicesimi, la figurazione e l'armonia delle batt. 3-4 sono chiaramente differenziate. Si notino in particolare le relazioni e le variazioni segnate con le graffe.

In alcuni degli esempi tratti da opere di Mozart (es. 45) la ripetizione all'inizio del conseguente è leggermente variata. Negli es. 45*e* e *f* è usato il rivolto del I grado; nell'es. 45*a* l'intero conseguente è trasportato all'ottava sotto; nell'es. 45*c* il semplice raddoppio del basso produce un'efficace variazione.

Gli esempi beethoveniani (es. 46) sono scelti soprattutto dal punto di vista del loro carattere. Negli es. 46*b*, *d* e *f* il conseguente è costruito sulla dominante. Dall'es. 46*d* risulta con evidenza in quale misura possa essere variato un singolo ritmo: si noti che alla batt. 6 come alla 7 sono usate due armonie (intensificazione della cadenza mediante concentrazione). Nell'es. 46*e* sia l'antecedente (di cinque battute) sia il conseguente (di sette battute) denotano notevoli irregolarità.

Tra gli esempi presi da Schubert (es. 47) due (47*b*, *c*) mostrano come possa risultare bella una melodia costruita con le variazioni di un singolo disegno ritmico. Dato che gli elementi ritmici possono essere ritenuti più facilmente di quelli intervallari, essi contribuiscono con maggior efficacia alla comprensibilità. La costante ripetizione di un disegno ritmico, come nella musica popolare, conferisce un tono popolare a molte melodie di Schubert: ma la loro vera nobiltà si manifesta nei generosi lineamenti melodici.

FORMAZIONE DELL'ANTECEDENTE

Nella parte iniziale del periodo le batt. 3-4 sono costruite come una ripetizione modificata della prima proposizione. L'antecedente della frase presenta un problema nuovo: dato che il conseguente è una specie di ripetizione, l'antecedente dovrebbe essere completato nelle batt. 3-4 con forme-motivo più lontane.

Come conseguenza della « tendenza delle note più brevi »[1] ci si può attendere che i valori brevi aumentino nella continuazione dell'antecedente. Ciò può essere notato nelle misure n. 3 (qualche volta anche nella quarta) degli es. 44*a*, *b*, *c*, *d*, *k*, 45*a*, *b*, *c*, *d*, *j*, e 46*e*.

Ma l'incremento di valori brevi è solo uno dei modi per costruire le batt. 3-4 intese come una continuazione contrastante ma coerente delle batt. 1-2. Negli es. 44*f*, *h*, *i*, *j*, *l*, 45*f*, 46*a*, *d*, *f* e 47*b*, *c*, *d*, *e*, la coerenza è più evidente del contrasto, che consiste esclusivamente in un mutamento di registro, di direzione o del profilo melodico.

[1] I valori più brevi in qualsiasi passaggio di un brano musicale, anche in un motivo o in una forma derivata da questo, hanno sulla continuazione un influsso che può essere paragonato all'effetto dell'accelerazione in un corpo che cade: più a lungo dura il movimento di questi valori e più rapido esso diventa. E così se all'inizio si usa solo un sedicesimo, ben presto se ne avrà un numero crescente giungendo spesso a interi passi per sedicesimi. Controllare questa tendenza dei valori più brevi richiede un'attenzione particolare.

Un contrasto coerente può anche essere ottenuto con una diminuzione dei valori brevi, nel qual caso la forma-motivo risulta essere una contrazione (es. 43*a*, 45*i*, 46*g*).

Tale diminuzione è usata spesso per accentuare melodicamente la terminazione dell'antecedente, la cesura. Gli es. 44*a*, *d*, *g*, *h*, *i*, 45*b*, 46*e*, *f*, *g* e 47*a*, dimostrano questa possibilità. In genere la cesura è sostenuta da un contrasto nel profilo melodico, che spesso scende al di sotto del registro iniziale (es. 44*c*, *d*, *f*, *k*, 45*g*, *j*, 46*e*, 47*a*). Spesso la cesura viene raggiunta lasciando un punto culminante precedente, come negli es. 44*a*, *i*, *j*, *k*, 45*a*, *b*, *c*, *f* e 46*a*, *b*, *e*.

Quando la coerenza tra le forme-motivo originarie e i derivati più distanti nelle batt. 3-4 non è chiarissima, la frattura può essere superata con un *collegamento*: per congiungere le due parti si usa uno degli elementi noti, spesso il levare o una precedente forma-motivo (es. 44*d*, *l*, 45*c*, *d*, *g*, 46*e*, 47*d*). Ma non è detto che il brusco accostamento di forme contrastanti debba necessariamente produrre squilibrio (es. 45*a*).

Come base armonica di un antecedente si possono usare successioni come quelle degli esempi dal 43 al 51. Il movimento dell'armonia in valori uguali (vale a dire un mutamento regolare dell'armonia) rafforza l'unità trattandosi di una specie primitiva di « motivo dell'accompagnamento ».

Non bisognerebbe dimenticare che uno degli scopi di costruire forme-motivo partendo da un accordo spezzato (es. 5-11, 17-29) era di assicurare una relazione sonora tra la melodia e l'armonia. Esercitarsi con molte forme-motivo tratte mediante la variazione da accordi spezzati, rimane un metodo valido per derivare da un elemento dato dei materiali ben coordinati.

Si può consentire alla « tendenza dei valori più brevi »: ma troppe note rapide possono produrre un effetto di sovraccarico. D'altra parte nei capolavori della musica si incontrano casi come l'estremo contrasto ritmico tra la prima e la seconda proposizione (cfr. es. 45*a* e *d*). In altri esempi di Mozart (45*b*, *g*) il coordinamento dei valori brevi con l'armonia — in forma di note ausiliarie — è di tale perfezione che nessun principiante può sperare di attingere.

È importantissimo lo studio assiduo e approfondito di esempi presi dalla letteratura musicale.

Vi sono molto melodie di ambito assai ristretto (v. es. 45*i*, 50*a*, *b*). Talvolta, quando l'antecedente rimane nell'ambito di una quinta (es. 47*e*) o di una sesta (es. 46*d*), il conseguente sale fino a un punto culminante. Ma le melodie che all'inizio hanno un ambito molto ampio (es. 44*a*, *c*, *d*, 45*a*), tendono a riacquistare l'equilibrio ritornando al registro di mezzo. Tutti questi esempi mostrano che si può conseguire notevole varietà entro un ambito relativamente ristretto, benché l'estensione del registro sia spesso un mezzo di difesa contro la monotonia.

Individuare un carattere tematico ben definito è di stimolo all'invenzione. L'*accompagnamento* è di grande aiuto a esprimere un determinato carattere, e fin dall'inizio sarebbe bene impiegare elementi di differenziazione tra note legate e note staccate (es. 44*d*, 47*c*, 48*a*, 50*a*, *e*), pause nei punti in cui l'armonizzazione non

è necessaria (es. 35, 38, 44*h*, 46*b*), levare senza accompagnamento (es. 44*a*, *g*, 45*f*, 46*b*, *d*, ecc.), un trattamento semicontrappuntistico delle parti interne (es. 41*b*, 44*g*, 45*a*, 48*b*, 51*f*), armonie spostate sui tempi deboli (es. 44*c*, *d*, 45*d*, 46*d*, 50*e*), e figurazioni ritmiche particolari (es. 46*j*, 47*b*, 49*a*, 50*a*, 51*f*).

È difficile armonizzare un accompagnamento complesso con una buona scrittura pianistica. Scrivendo per pianoforte bisognerebbe dimenticare il più possibile l'esistenza del pedale, vale a dire che tutte le note dovrebbero trovarsi comodamente entro la portata delle dita.

Bisogna guardarsi: *a*) dallo squilibrio dovuto a un eccesso di note, *b*) dal rovinare il carattere dei temi e *c*) dall'offuscare le successioni armoniche. Un accompagnamento polifonico di scrittura scorrevole non nuoce alla chiarezza dell'armonia, ma è importantissimo controllare la successione delle fondamentali.

VII
FORMAZIONE DI TEMI SEMPLICI

3. IL CONSEGUENTE DELLA FRASE

Il conseguente è una ripetizione modificata dell'antecedente resa necessaria dal fatto che nelle batt. 3-4 le forme-motivo si allontanano notevolmente dall'originale. Se la frase è un pezzo completo (ad esempio canzoni infantili) essa deve terminare, di solito con una cadenza perfetta autentica, sul I grado. Se invece la frase fa parte di una forma più ampia può finire sul I, V o III grado (maggiore o minore)[1].

Una ripetizione identica e integrale è rarissima. Anche nei casi semplicissimi degli es. 50*b*, *c*, ed *e*, viene modificata almeno l'ultima battuta. Di solito se si introduce una cadenza completa è necessario fare dei mutamenti già prima: negli es. 45*i*, *j*, 46*a*, *g* e 50*a* il cambiamento dell'armonia si verifica alla settima battuta, e negli es. 44*i* e 47*c* ed *e* nella sesta.

L'armonia può essere variata già fin dalla prima misura del conseguente. Nell'es. 45*f* la variazione consiste nell'uso di rivolti degli stessi accordi. Il conseguente può anche incominciare su un diverso grado della scala: ad esempio nel Minuetto dell'op. 10/3 di Beethoven il conseguente a batt. 9 incomincia col II grado, ed ha la veste di una progressione dell'antecedente. Negli es. 44*b* e 46*d* esso si inizia sul V grado. La variazione armonica a batt. 5 dell'es. 47*d* costituisce l'inizio di una cadenza arricchita.

CONSIDERAZIONI MELODICHE: PROFILO DELLA CADENZA

La varietà non ha bisogno di giustificazioni, poiché costituisce di per se stessa un vantaggio. Ma talune variazioni della melodia sono risultati involontari della mutata costruzione armonica, specie della cadenza.

Dovendo svolgere la funzione di cadenza, la melodia deve assumere certe caratteristiche che producono uno speciale *profilo di cadenza,* di solito in contrasto con ciò che lo precede. La melodia procede parallelamente ai mutamenti dell'armonia, obbedendo alla tendenza dei valori più brevi (come un accelerando) oppure, al contrario, contraddicendo tale tendenza con l'uso di note lunghe (come un ritardando).

[1] Talvolta si trova l'accordo maggiore sul III grado di una tonalità maggiore. Nel *Quartetto* per archi op. 131-V di Beethoven, una semicadenza (frigia) conduce a un accordo (maggiore) sul III grado. Nel *Quartetto* per archi op. 18/5, 4ª variazione, una cadenza completa conduce a un accordo (minore) sul iii grado a batt. 8. L'es. 46*k* illustra una chiusa sul v grado minore in una tonalità minore. In due casi eccezionali (i *Quartetti* per archi op. 59/2-III e op. 132-V) Beethoven usa anche il VII grado (dominante del relativo maggiore) nel modo minore.

Nelle cadenze l'aumento dei valori brevi è più frequente della loro diminuzione. Si vedano come esempi di incremento ritmico i seguenti passi nelle sonate per pianoforte di Beethoven: op. 2/1, Adagio, batt. 6-7; op. 2/2-IV, batt. 7; op. 22, Minuetto, batt. 7; es. 46*g*, batt 7-8. Si vedano inoltre gli es. 44*b*, batt. 7, 44*i*, batt. 7, 47*c*, batt. 6-7 e 49*a*, batt. 7.

Un esempio insolito di diminuzione del movimento ritmico si trova nell'es. 46*h*, batt. 7. Altri esempi si trovano ai n. 44*j* e 46*i* (questo molto rilevante). I due casi degli es. 44*l* e 47*a*, sono notevoli perché, invece di una diminuzione del movimento ritmico, si ha un ampliamento dovuto a una « realizzazione scritta del ritardando».

Di solito la melodia nella cadenza riduce gli elementi caratteristici (i quali esigono una continuazione) a elementi non caratteristici. Illustrazioni di questo fatto si possono trovare in moltissimi esempi: si paragoni ad esempio la batt. 7 degli es. 45*c* ed *f* con le corrispondenti batt. 1-2. In entrambi i casi gli intervalli caratteristici sono tralasciati o combinati in un ordine diverso, mentre nell'es. 45*c* il movimento di ottavi si arresta completamente al terzo e al quarto tempo.

Se esiste un punto culminante la melodia tenderà ad allontanarsene, equilibrando il proprio ambito con il ritorno al registro di centro. Questo indebolimento del profilo cadenzale, unito alla concentrazione dell'armonia e alla liquidazione dei vincoli derivanti dal motivo, dipende probabilmente dal fatto che codesti procedimenti delimitano efficacemente la struttura della frase; si veda a tal proposito l'es. 45*f, g*.

CONSIDERAZIONI RITMICHE

Dato che il conseguente è una ripetizione variata dell'antecedente, e dato che la variazione non muta tutti gli elementi precedenti ma ne conserva alcuni, le formemotivo distanti possono risultare incoerenti.

LA CONSERVAZIONE DEL RITMO CONSENTE DI INTRODURRE MUTAMENTI NOTEVOLI NEL PROFILO MELODICO.

Così nell'es. 47*b* il conseguente conserva solo un ritmo, abbandonando per amore dell'unità anche le lievi variazioni delle batt. 2 e 4. Tale unificazione ritmica permette di introdurre mutamenti rilevanti del profilo melodico in tempo lento, e favorisce la comprensibilità nel tempo rapido. Cfr. anche gli es. 45*a, f*, 46*d, j*.

ANALISI DI FRASI DI COMPOSITORI ROMANTICI

Alcuni passaggi classici degli es. 44-47 si allontanano dalla struttura delle otto battute.

Tali deviazioni si trovano anche in passaggi che vanno da Mendelssohn (es. 48) a Brahms (es. 51). Il controllo di tali divergenze esige la conoscenza di particolari tecniche di ampliamento, contrazione e così via, di cui potremo dire solo più avanti.

Questi esempi mostrano i diversi modi con cui i romantici affrontano la costruzione tematica. Gli esempi di Brahms sono di interesse particolare a causa dell'armonia usata. Essi differiscono dagli esempi classici perché sfruttano più a fondo i significati molteplici degli accordi: l'es. 51*a* ne è un'illustrazione. Alle batt. 1-6 compaiono solo pochi accordi che appartengono diatonicamente alla tonalità di fa minore; ma nella maggior parte essi (al segno *) potrebbero essere intesi come seste napoletane di do minore, interpretazione questa avvalorata dall'immediata continuazione. A batt. 3 la deviazione verso mi♭ maggiore è sorprendente: mentre l'accordo di mi♭ maggiore potrebbe essere la dominante della regione della mediante (relativo maggiore), esso viene in realtà trattato come una tonica sul VII grado della tonalità d'impianto. Ma alle batt. 7-8 Brahms fa capire finalmente che le batt. 1-2 e 5-6 appartengono a do minore o, più esattamente, alla regione del quinto grado minore della tonalità di fa minore[1].

Nell'es. 51*c* una ripetizione (batt. 17-32) — immutata nella melodia e nell'armonia — è variata con un trattamento quasi contrappuntistico delle voci gravi dell'accompagnamento.

La struttura degli es. 51*d* ed *e* sarà spiegata più avanti (cap. XV). Si noti l'uso del *pedale d'armonia* all'es. 51*d*, all'inizio (batt. 1-2) e alla fine (batt. 10-14).

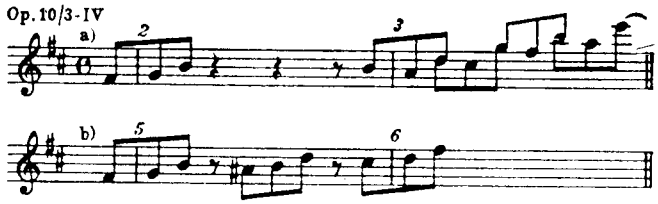
Benché il *pedale* sia spesso usato nei capolavori musicali per fini espressivi o illustrativi, il suo significato reale dovrebbe essere costruttivo. In tal senso lo si trova alla fine di una transizione o di un'elaborazione, ed esso accentua la fine di una modulazione precedente preparando il ritorno della tonica. In questi casi l'effetto del pedale dovrebbe essere un effetto di ritardo: esso trattiene il movimento in avanti dell'armonia. Un altro uso costruttivo di tale ritardo del movimento armonico è di equilibrare una variazione lontana del motivo originario, metodo questo analogo a quello di compensare l'armonia centrifuga con una variazione più semplice del motivo originale. In mancanza di tale necessità, sarà bene evitare il pedale: una linea del basso melodica, in movimento, è sempre più vantaggiosa.

Nell'es. 51*f* la tendenza dei valori più brevi spiega una variante che si presenta a batt. 5. La figurazione ritmica « *a* » è spostata dal secondo tempo al primo, e di conseguenza prevale un flusso di ottavi quasi continuo.

Il rapido sviluppo dell'armonia a partire dall'inizio del sec. XIX è stato il grande ostacolo alla comprensione di tutti i nuovi compositori, da Schubert in avanti. Sembrava che la frequente digressione dalla regione della tonica a regioni più o meno estranee interdicesse l'unità e l'intelligibiltà. Tuttavia anche la mente più avanzata è pur sempre soggetta alle limitazioni umane, e così i compositori di questo periodo, avvertendo istintivamente il pericolo dell'incongruenza, contrastarono la tensione che si verificava su un piano (l'armonia complessa) semplificando gli aspetti di un altro piano (la costruzione motivica e ritmica). Ciò spiega forse anche le ripetizioni identiche e le frequenti progressioni armoniche di Wagner, Bruckner, Debussy, César Franck, Ciaikovski, Sibelius e molti altri compositori.

Alle orecchie dei contemporanei di Gustav Mahler, Max Reger, Richard Strauss, Maurice Ravel e così via, l'armonia molto modulante non era già più di serio ostacolo alla comprensione, e oggigiorno anche i compositori di musica leggera ci vivono sopra!

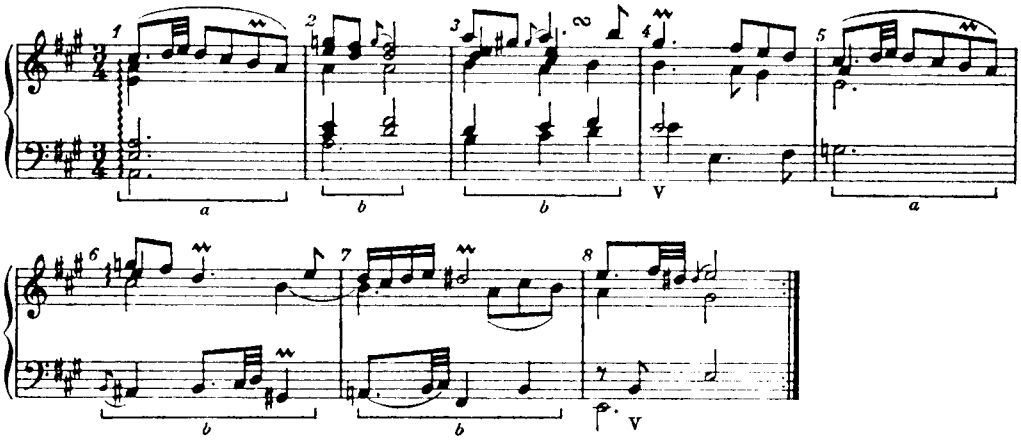
Es. 42
Op. 10/3-IV



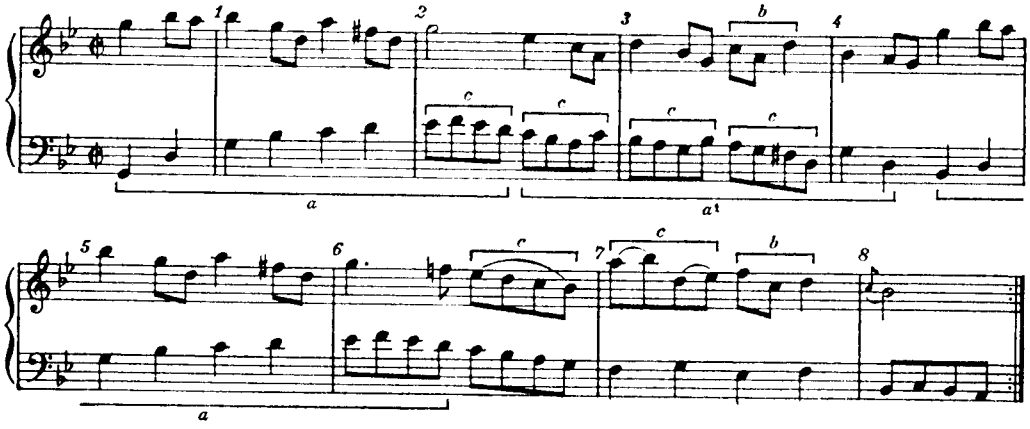
Es. 43

FRASI

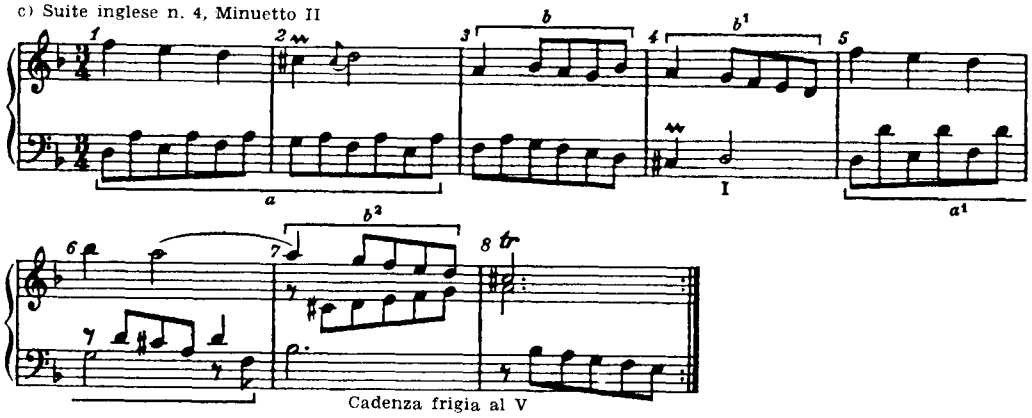
a) *J. S. Bach*, Suite inglese n. 1, Sarabanda



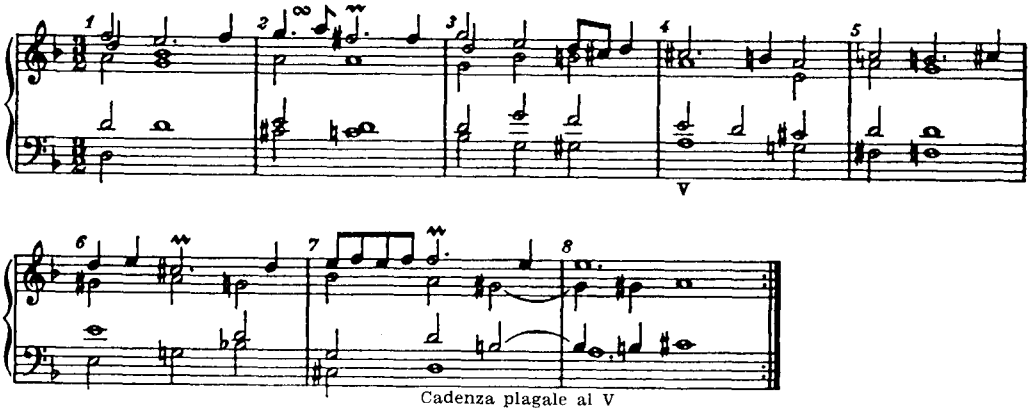
b) Suite inglese n. 2, Gavotta



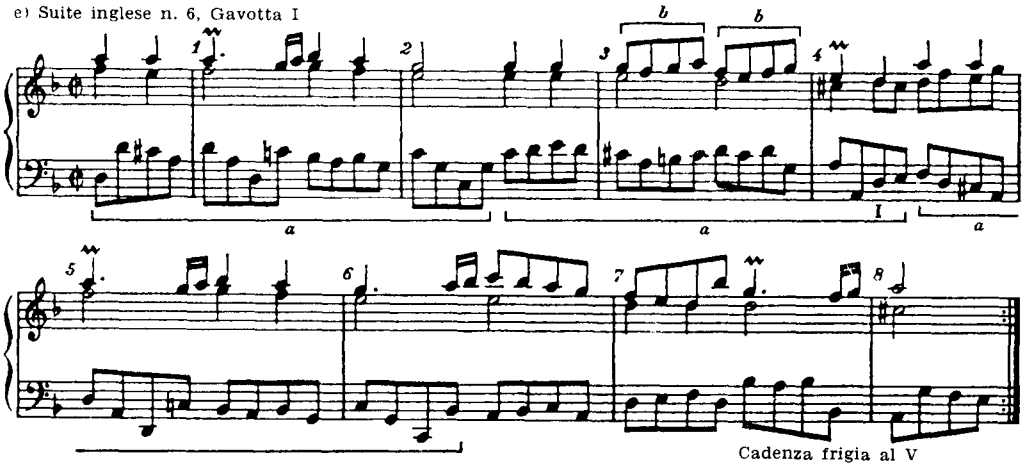
c) Suite inglese n. 4, Minuetto II



d) Suite inglese n. 6, Sarabanda

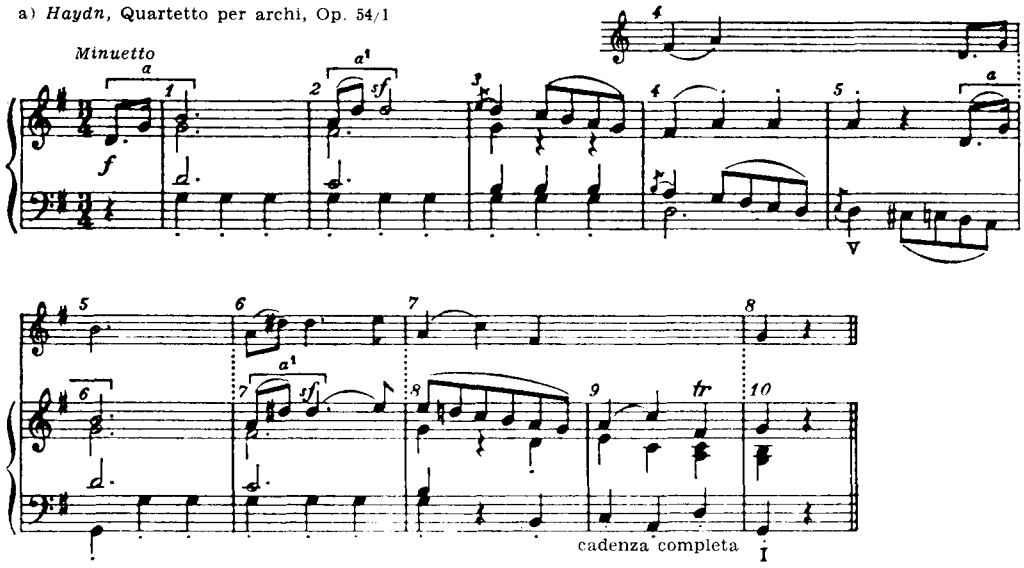


e) Suite inglese n. 6, Gavotta I

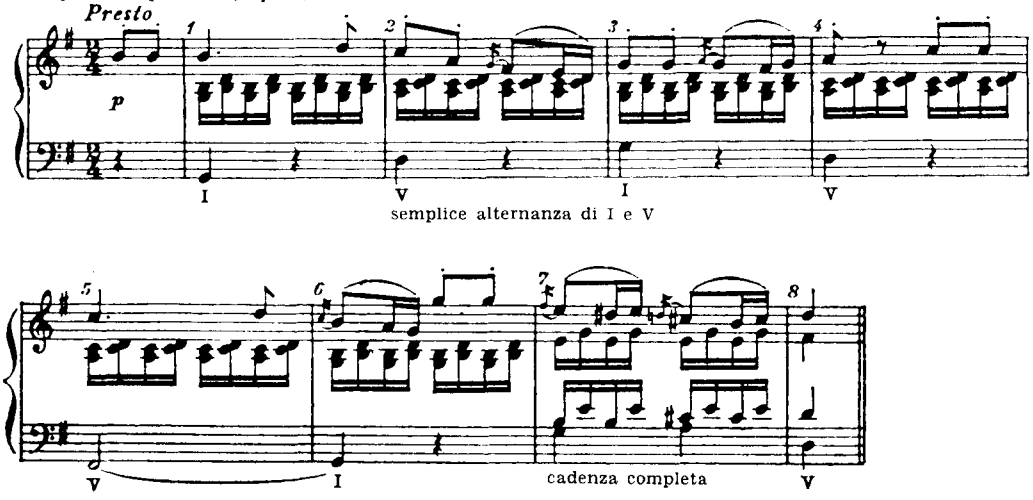


Es. 44

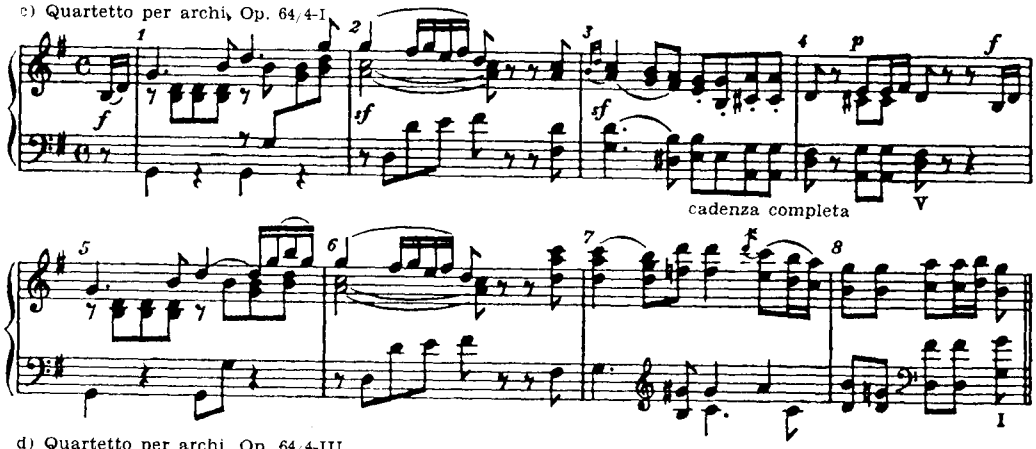
a) *Haydn*, Quartetto per archi, Op. 54/1



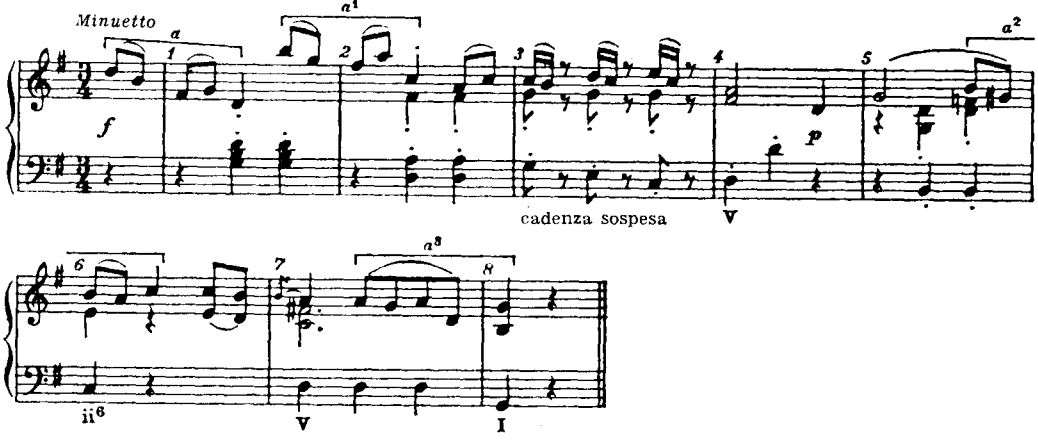
b) Quartetto per archi, Op. 54/1-IV



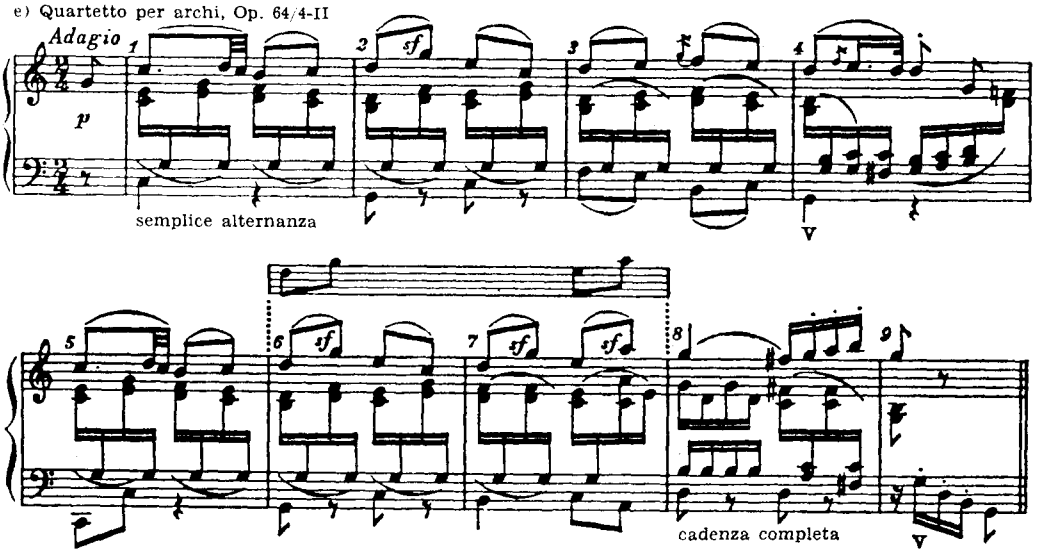
c) Quartetto per archi, Op. 64/4-I



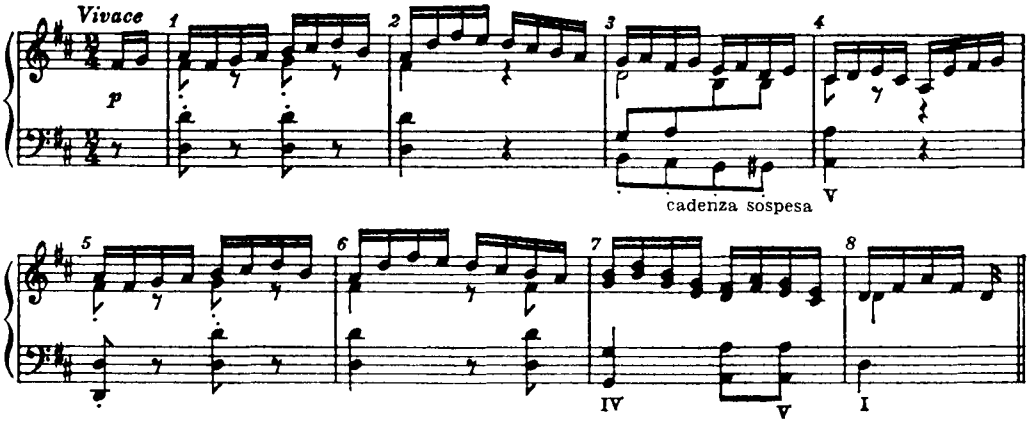
d) Quartetto per archi, Op. 64/4-III



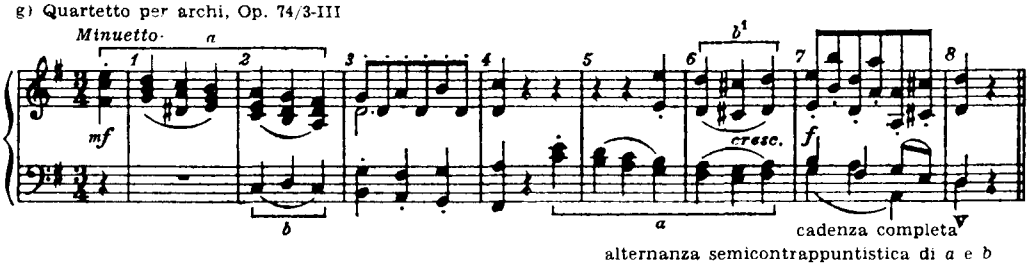
e) Quartetto per archi, Op. 64/4-II



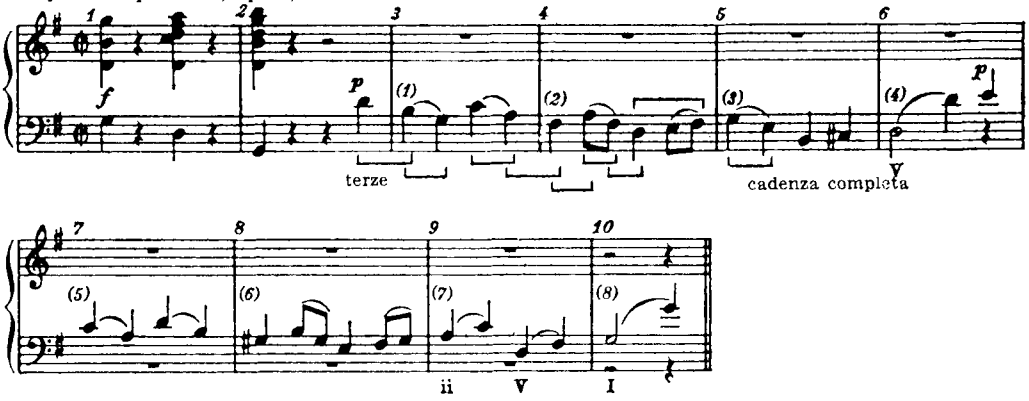
f) Quartetto per archi, Op. 64/5-IV



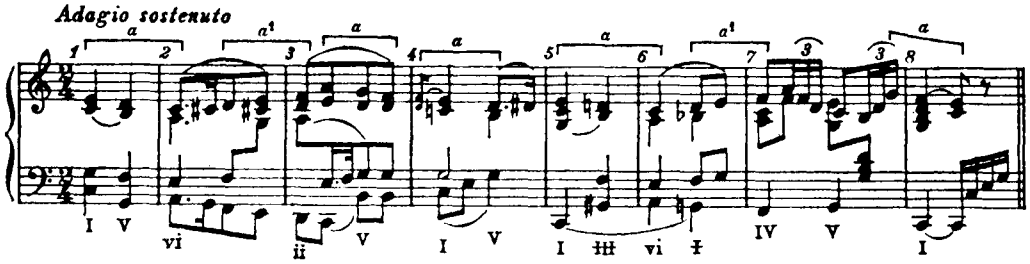
g) Quartetto per archi, Op. 74/3-III



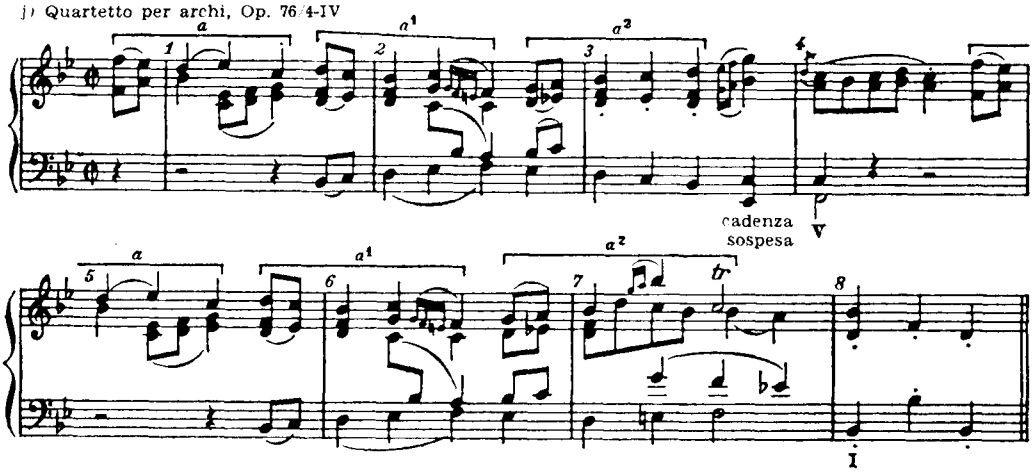
i) Quartetto per archi, Op. 76/1-I



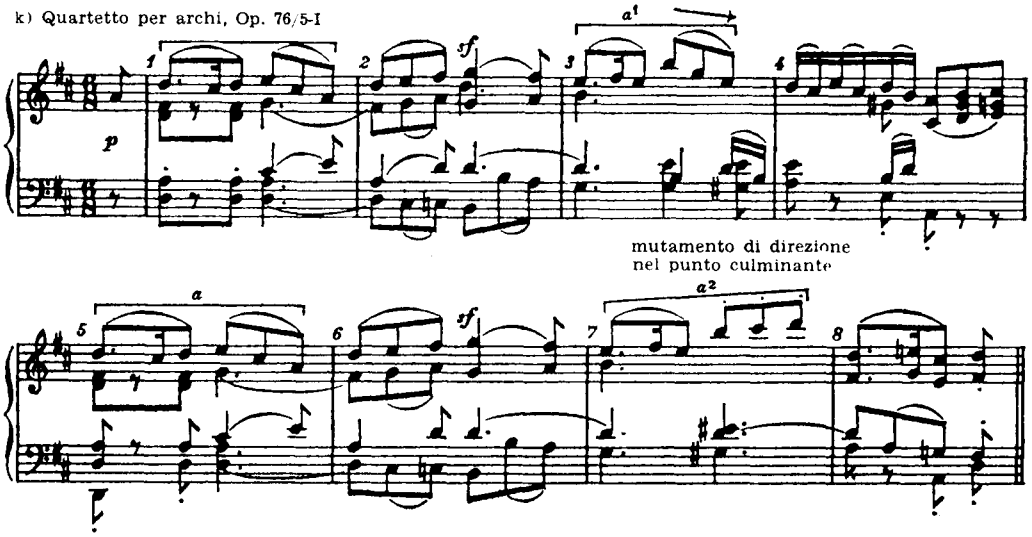
i) Quartetto per archi, Op. 76/1-II



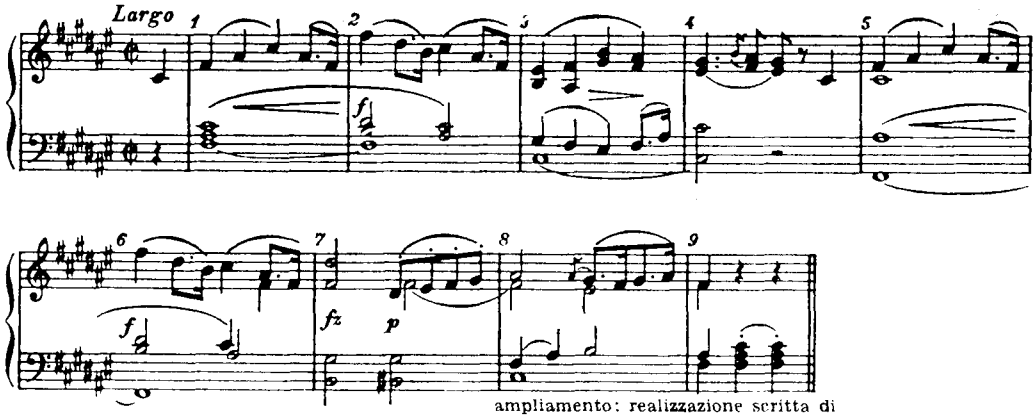
j) Quartetto per archi, Op. 76/4-IV



k) Quartetto per archi, Op. 76/5-I

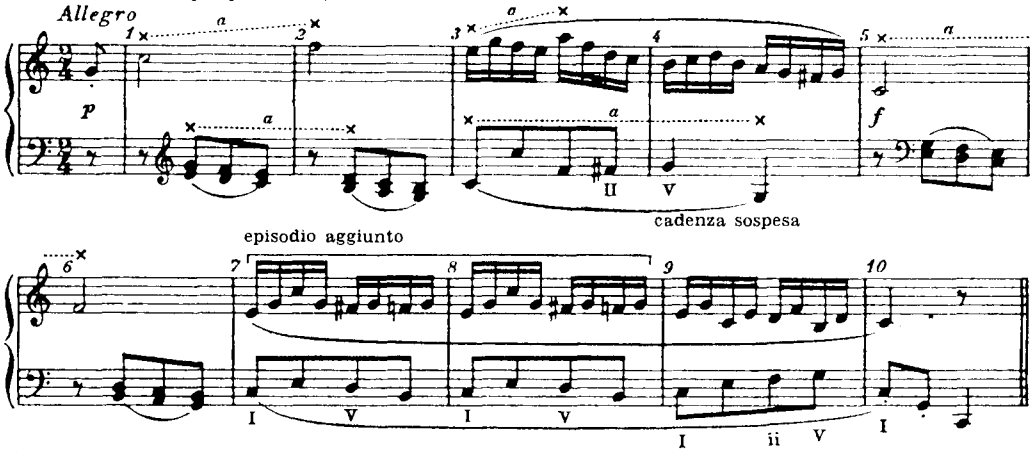


l) Quartetto per archi, Op. 76/5-II

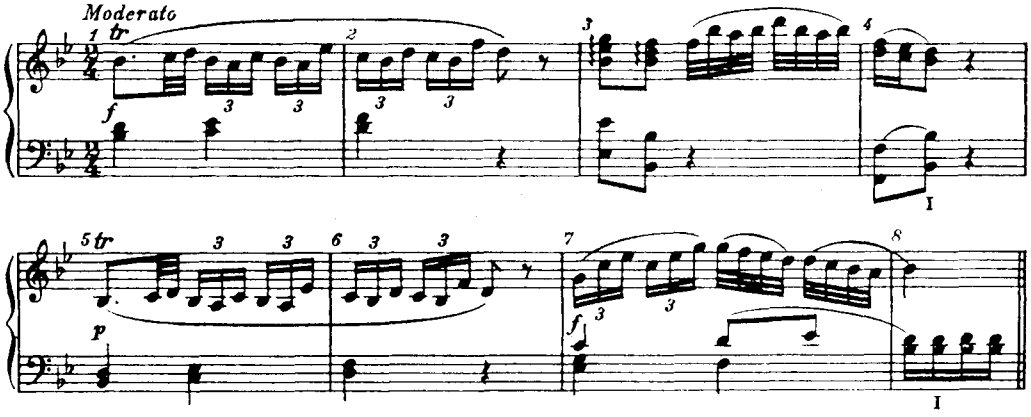


Es. 45

a) *Mozart*, Sonata per pianoforte, K.V. 279-III



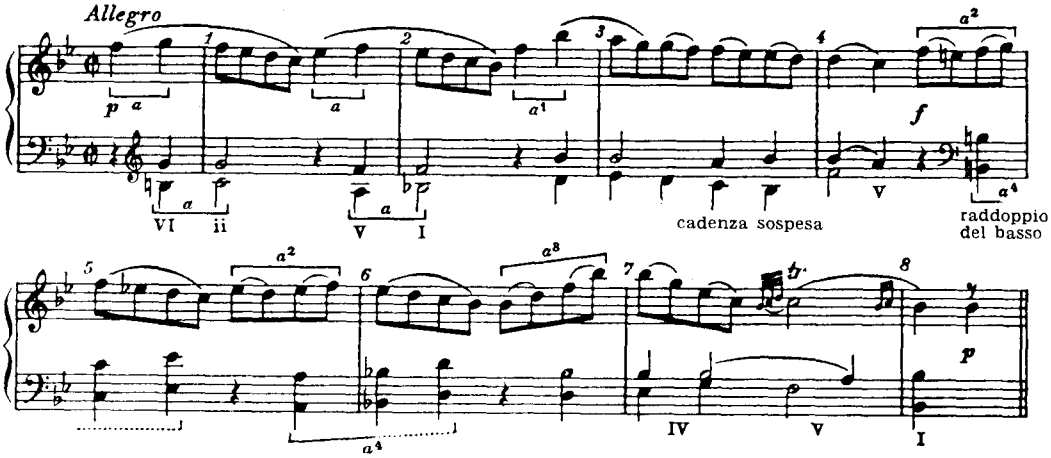
b) Sonata per pianoforte, K.V. 281-I



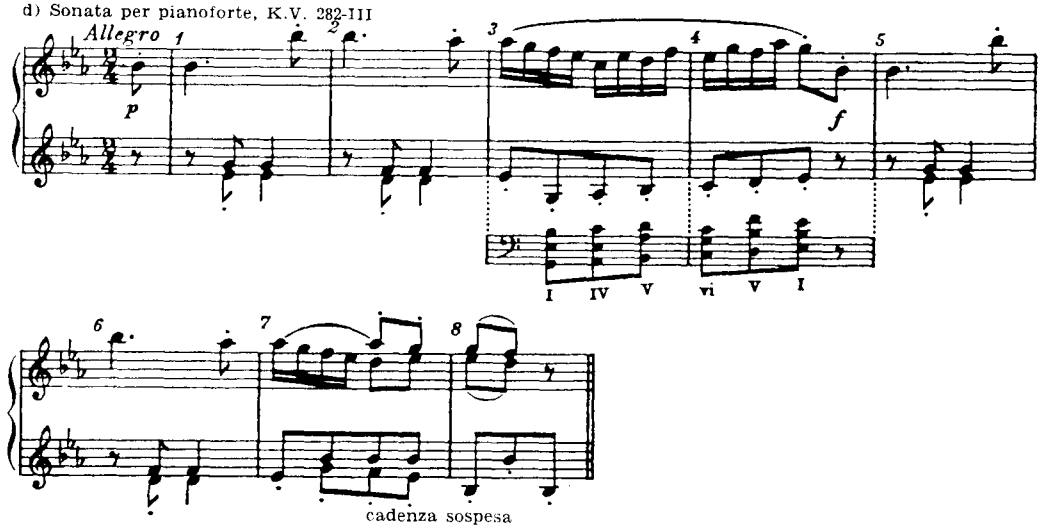
c) Sonata per pianoforte, K.V. 281-III

RONDO'

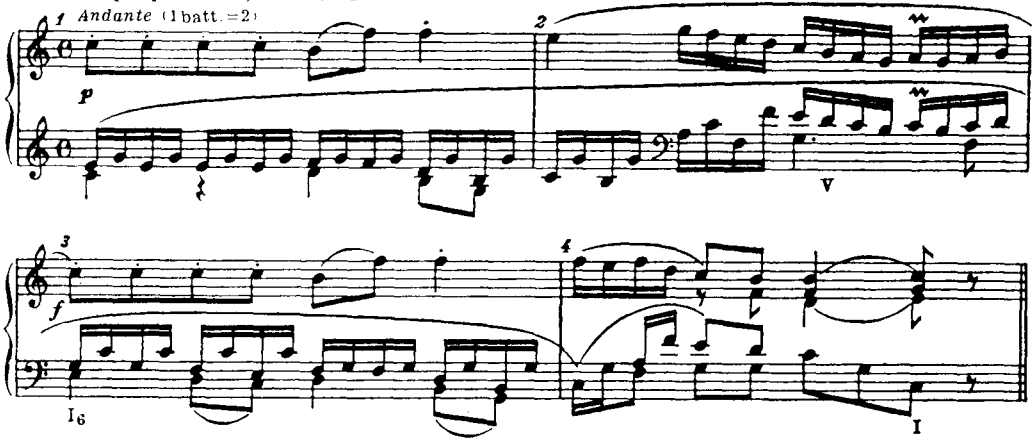
Allegro



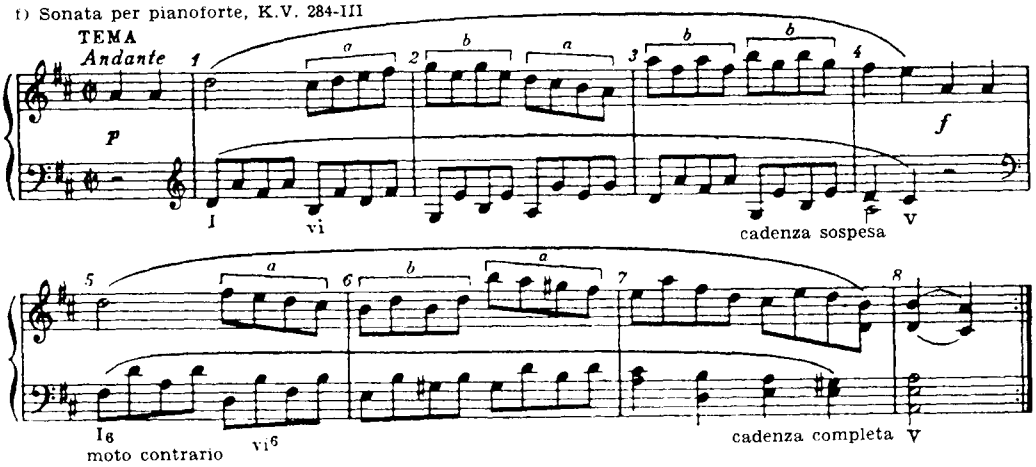
d) Sonata per pianoforte, K.V. 282-III



e) Sonata per pianoforte, K.V. 283-II

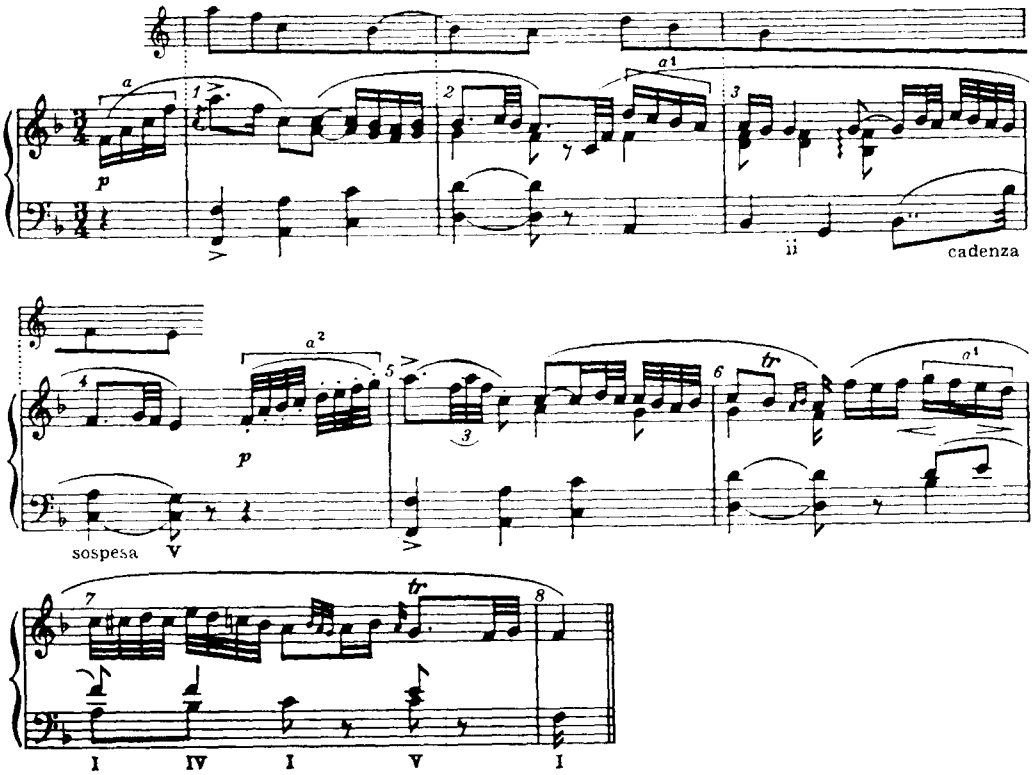


f) Sonata per pianoforte, K.V. 284-III



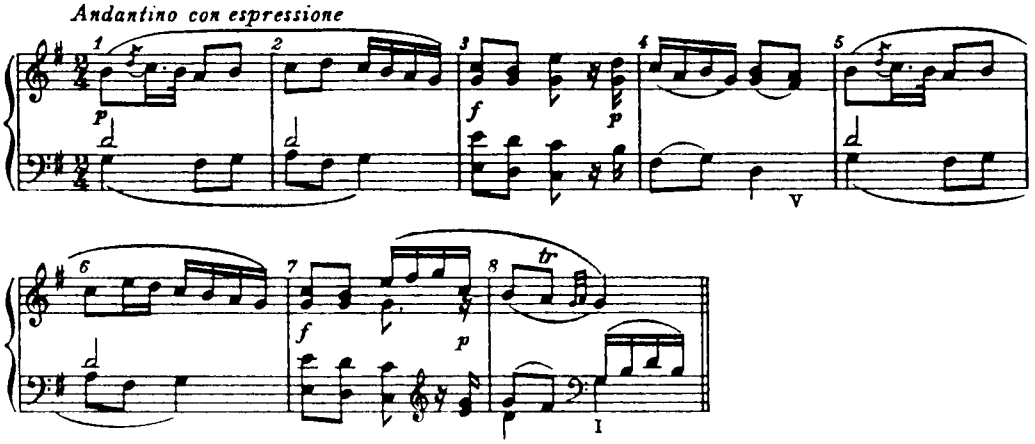
g) Sonata per pianoforte, K.V. 310-II

Andante cantabile con espressione



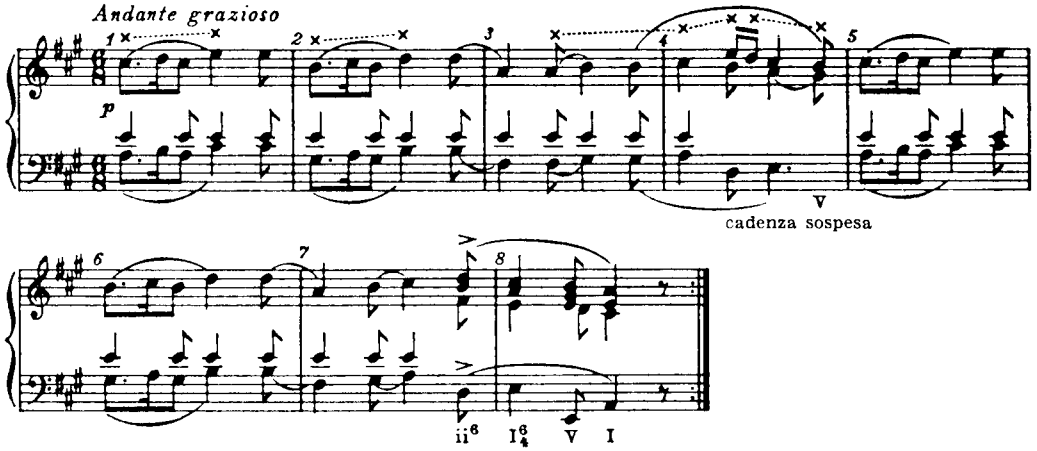
h) Sonata per pianoforte, K.V. 311-II

Andantino con espressione



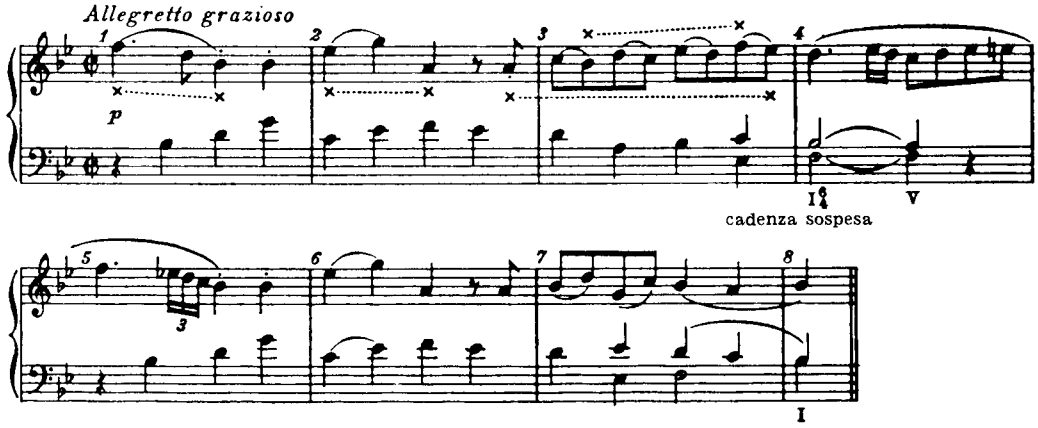
i) Sonata per pianoforte, K.V. 331-I

Andante grazioso



j) Sonata per pianoforte, K.V. 333-III

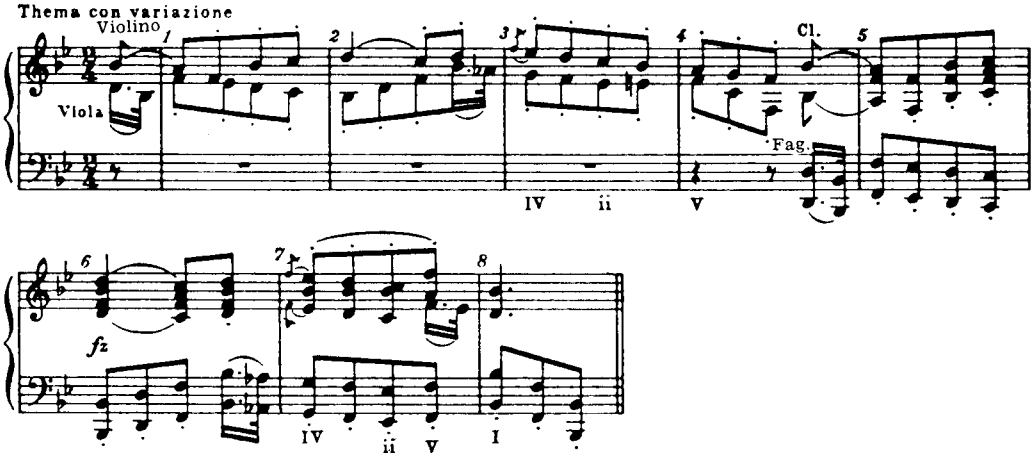
Allegretto grazioso



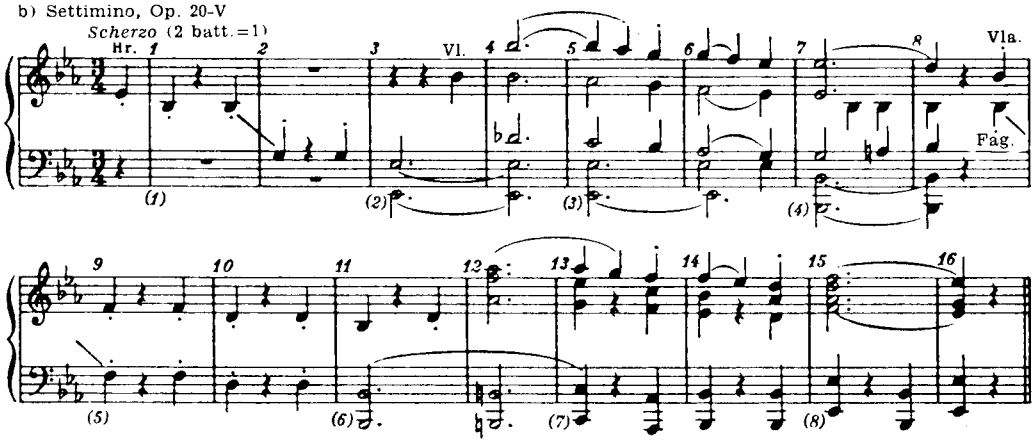
Es. 46

a) *Beethoven*, Settimino, Op. 20-IV

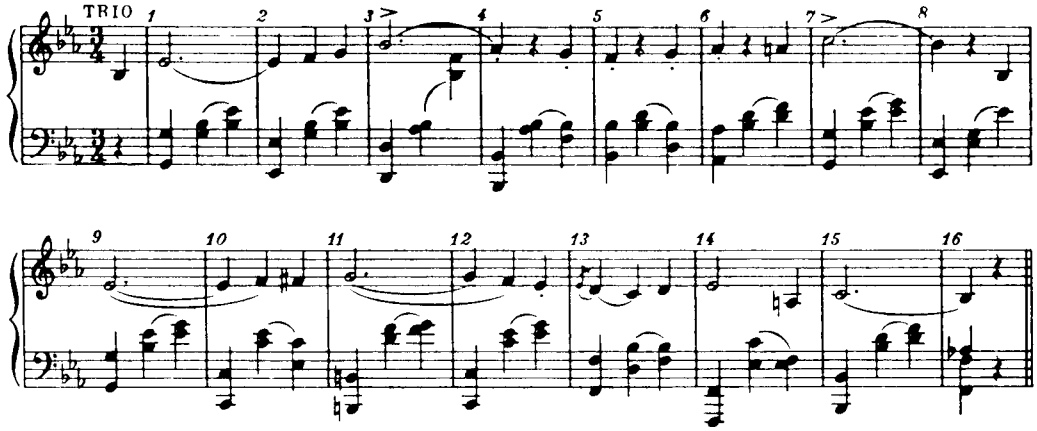
Thema con variazione



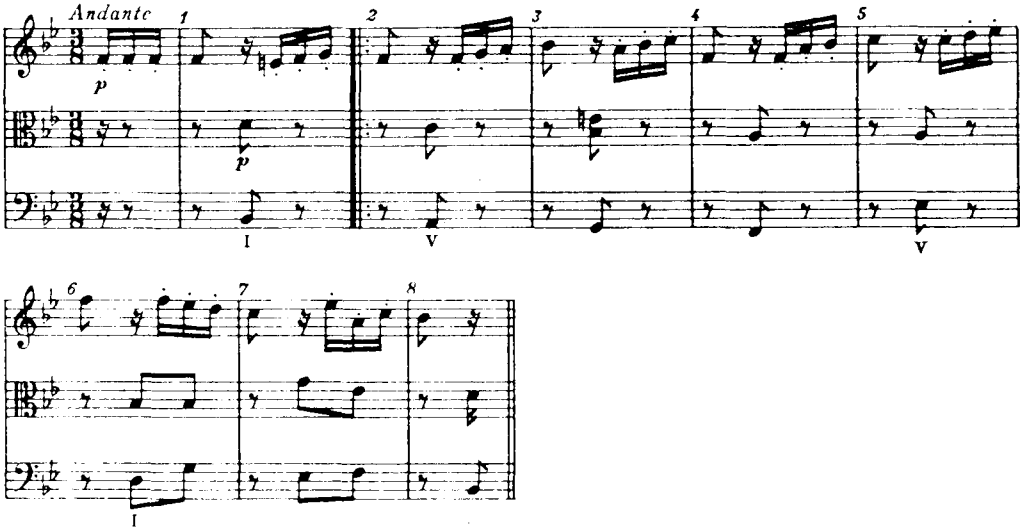
b) Settimino, Op. 20-V



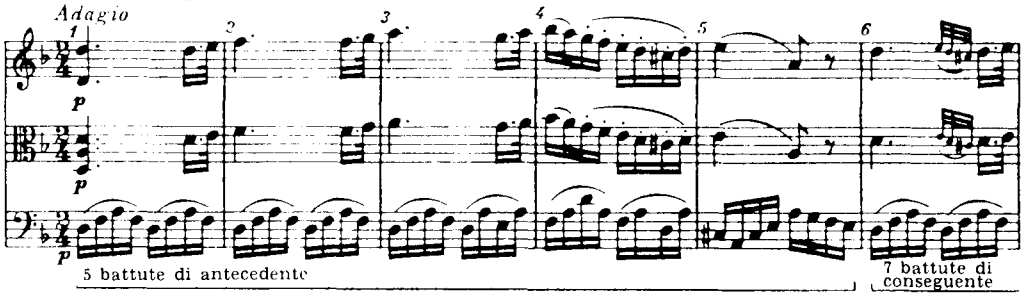
c) Settimino, Op. 20-V

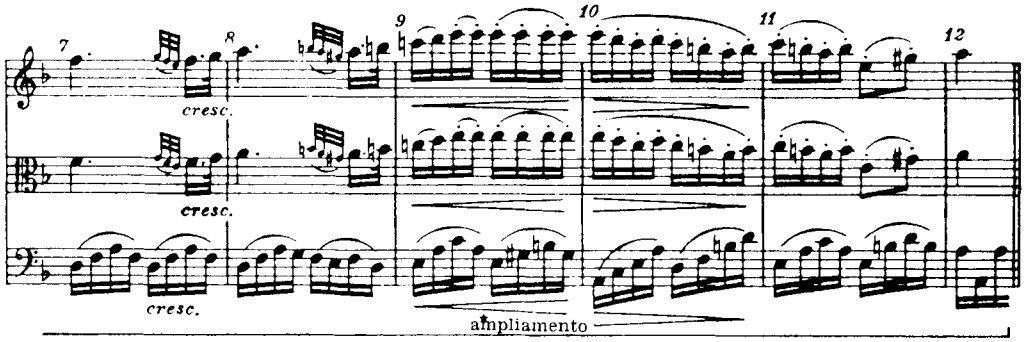


d) Trio per archi, Op. 3-II
(lo stesso disegno ritmico in diverse variazioni)



e) Trio per archi, Op. 8

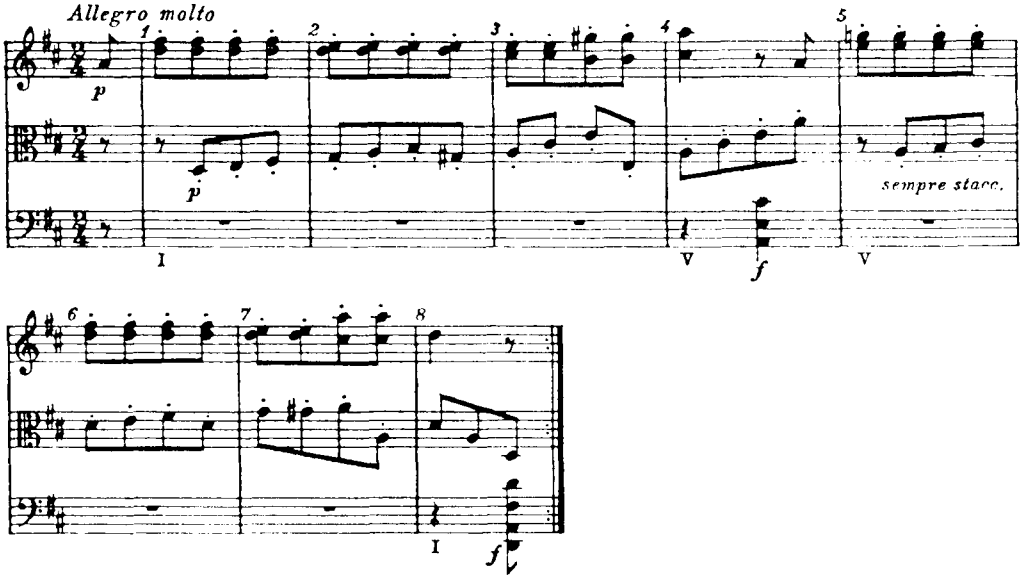




f) Trio per archi, Op. 8

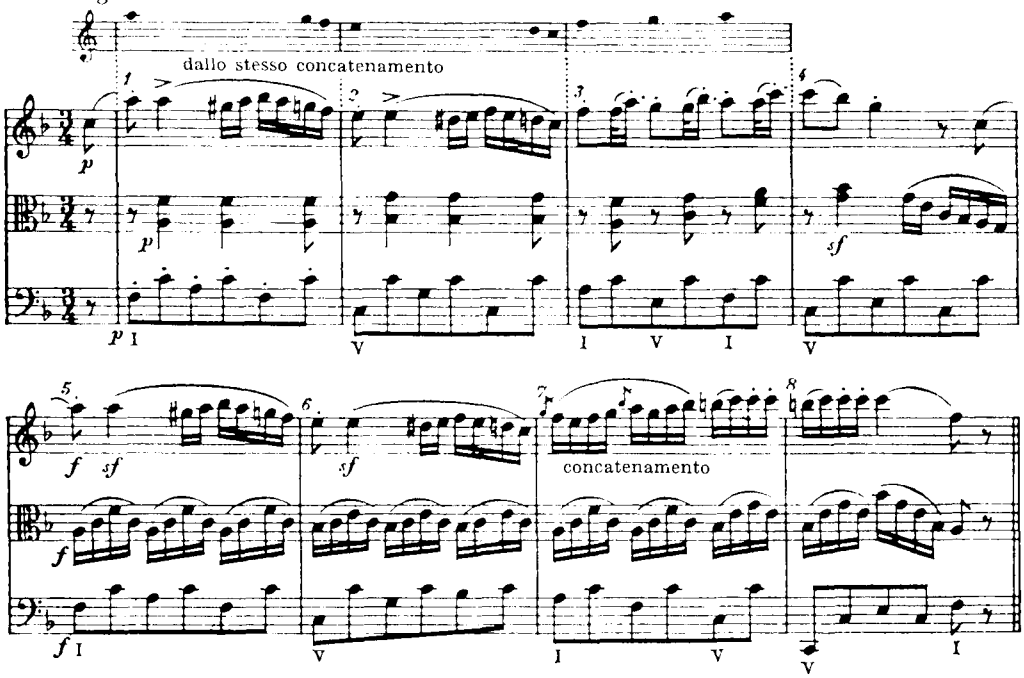
SCHERZO

Allegro molto

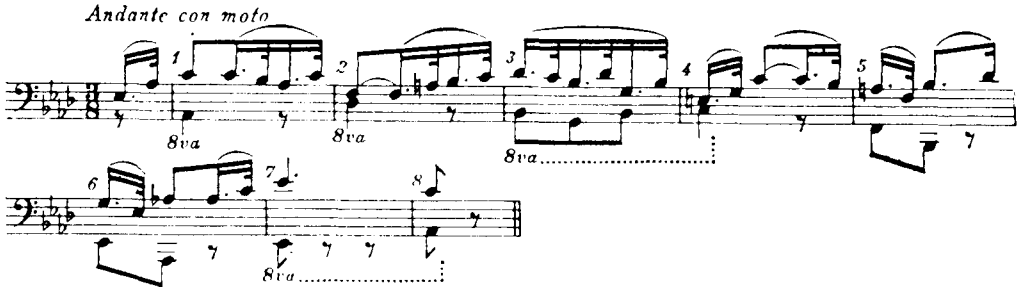


g) Trio per archi, Op. 8

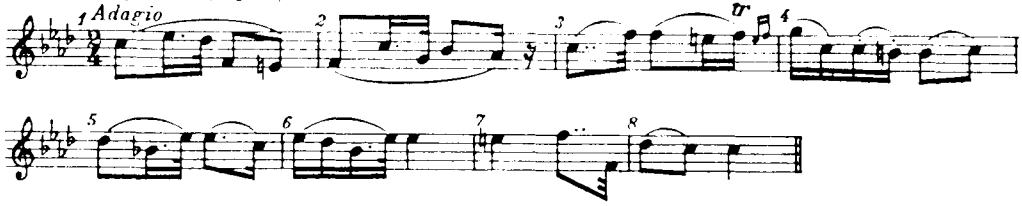
Allegretto alla Polacca



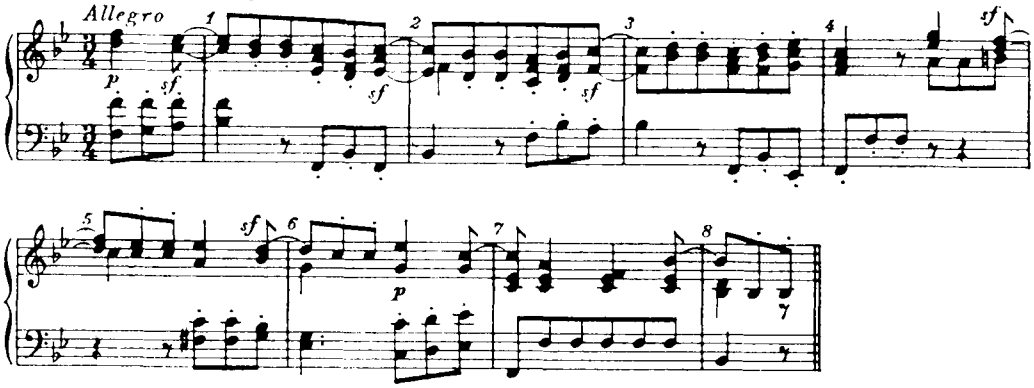
h) Sinfonia n. 5-II



i) Quartetto per archi, Op. 50/1-III



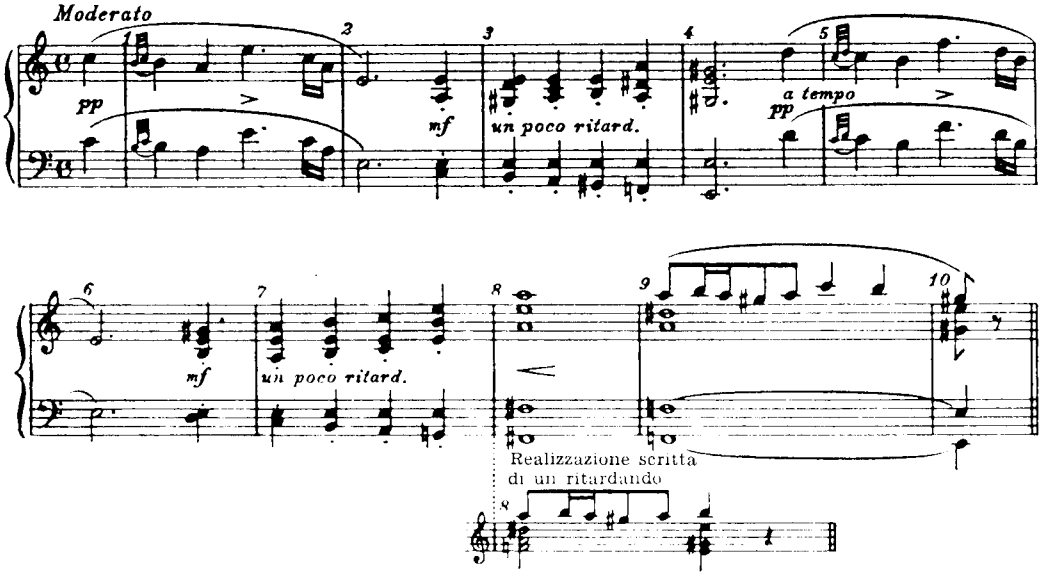
j) Quartetto per archi, Op. 18/6-III - Scherzo



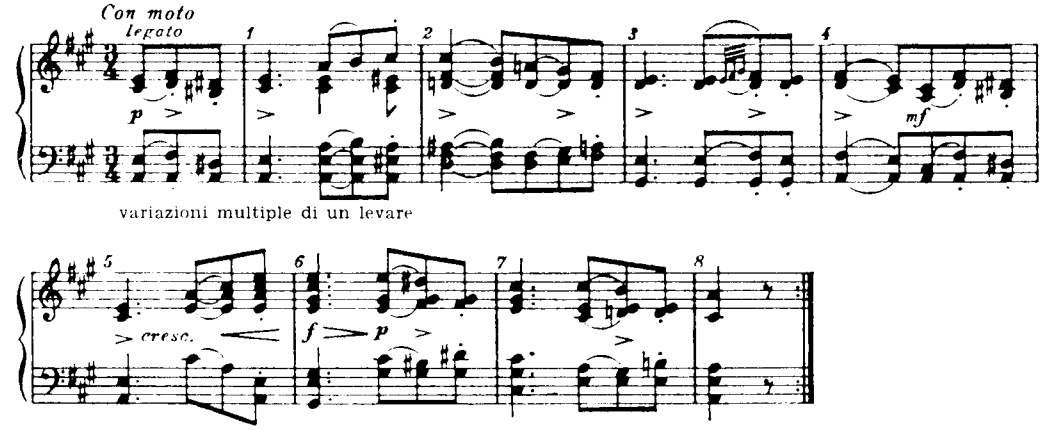
k) Concerto per pianoforte e orchestra, Op. 37-III

Es. 47

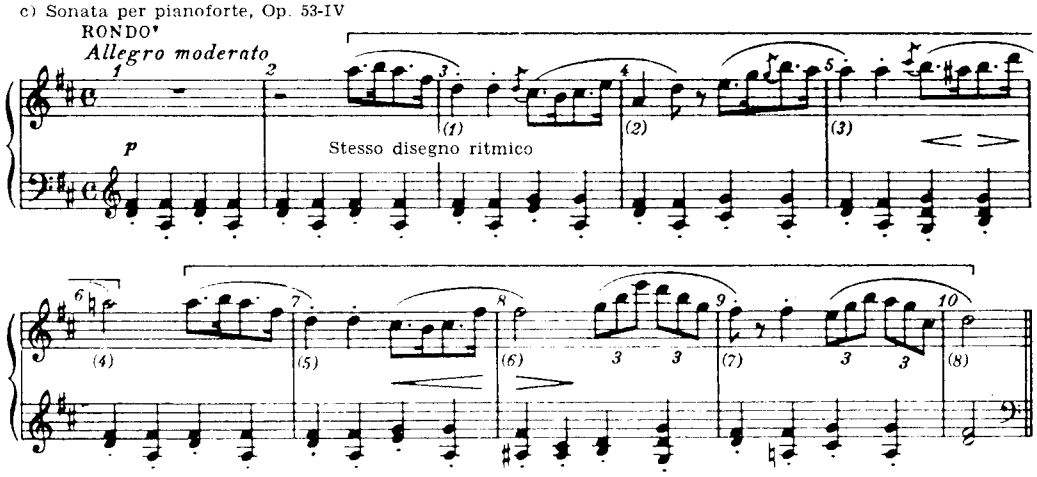
a) *Schubert*, Sonata per pianoforte, Op. 42-I



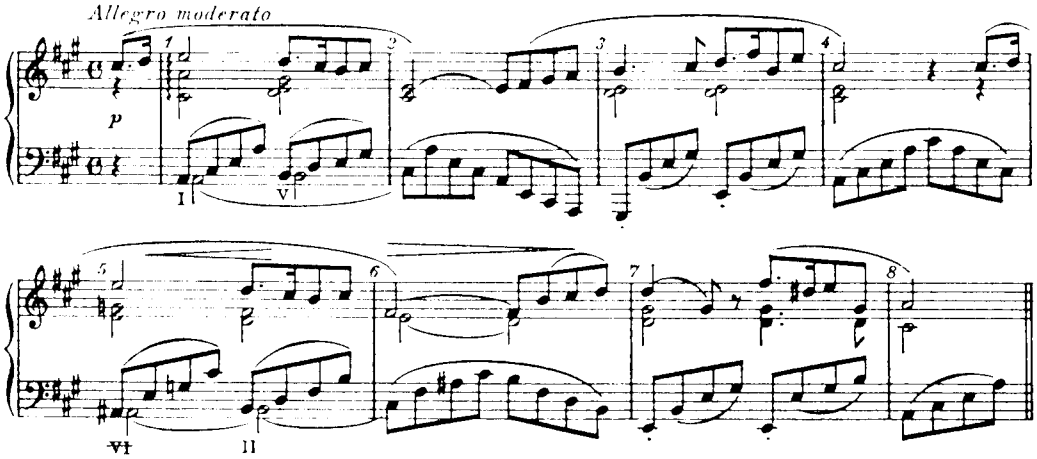
b) Sonata per pianoforte, Op. 53-II



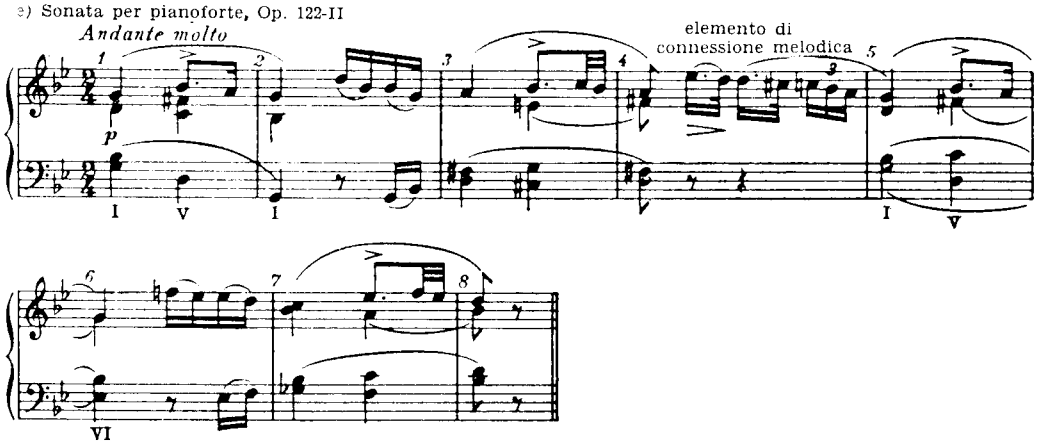
c) Sonata per pianoforte, Op. 53-IV



d) Sonata per pianoforte, Op. 120-I

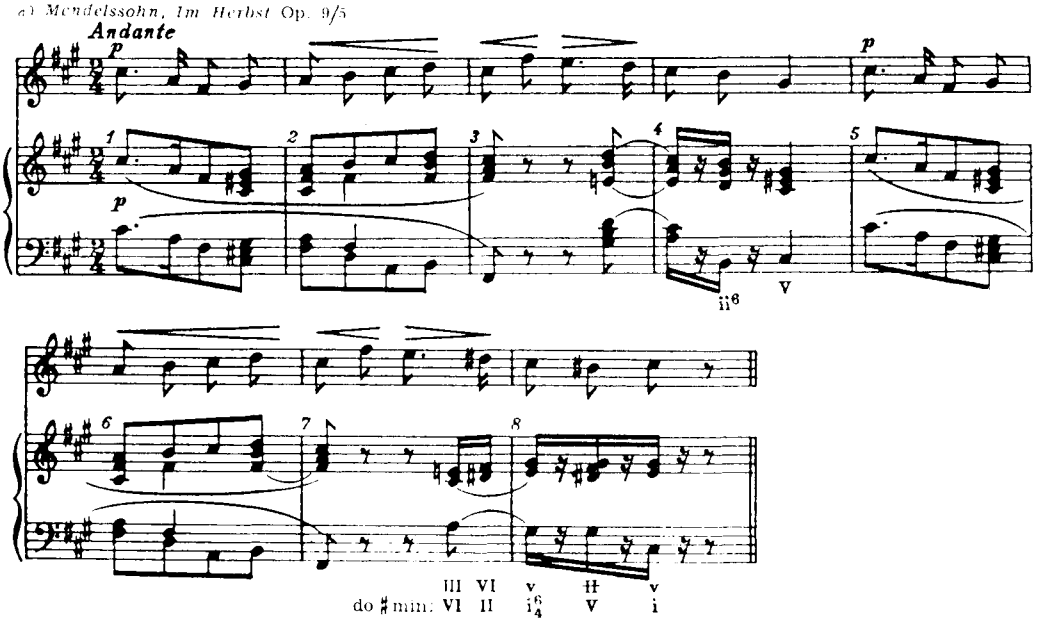


e) Sonata per pianoforte, Op. 122-II

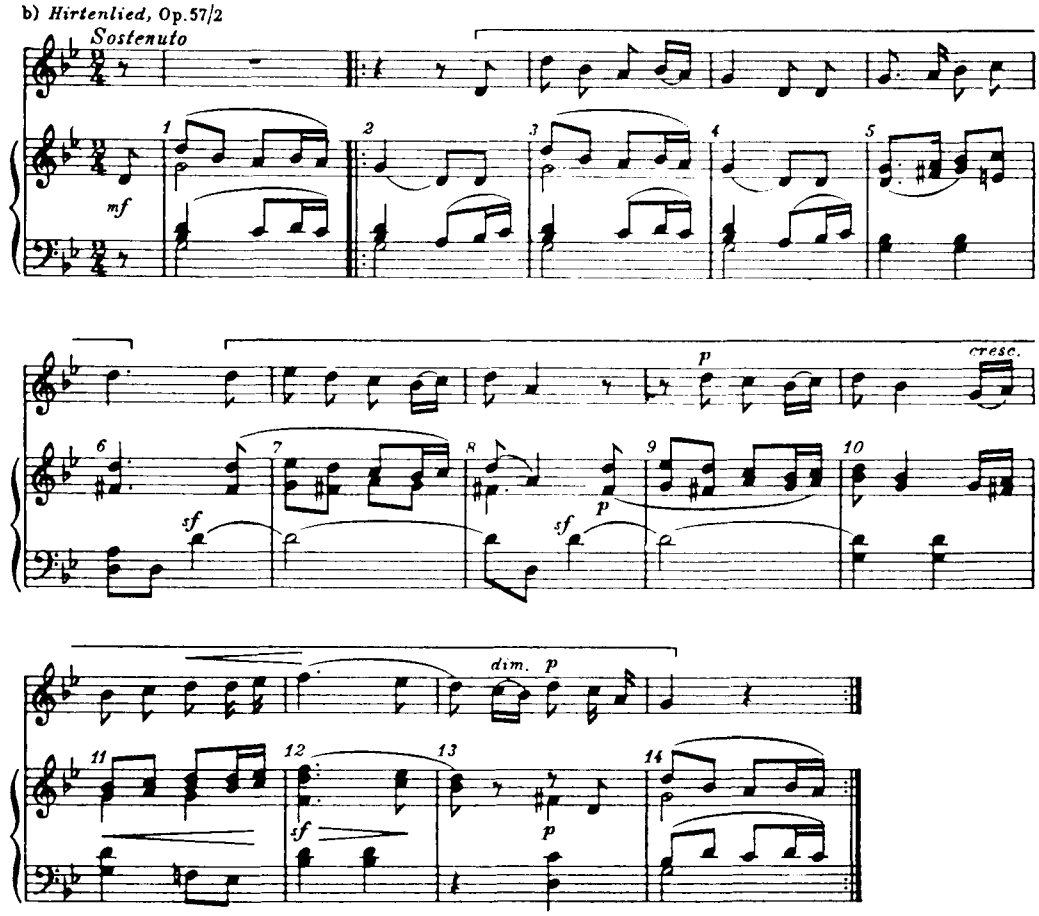


Es. 48

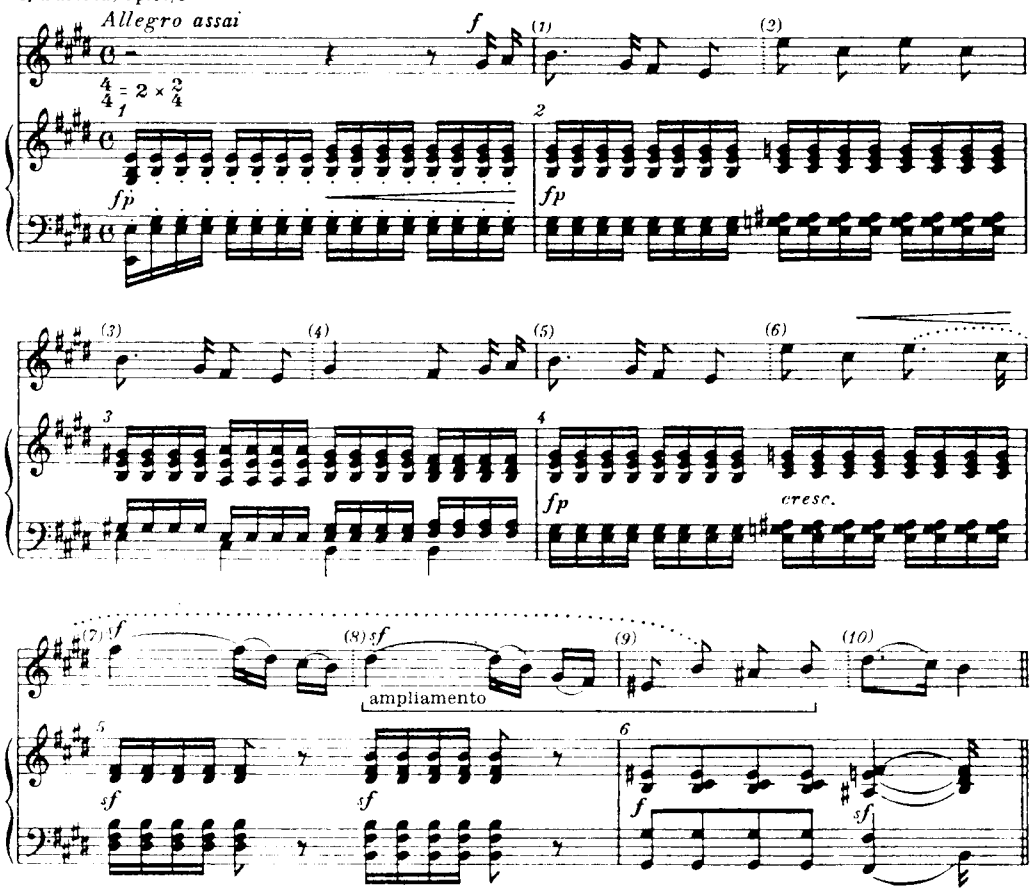
a) *Mendelssohn, Im Herbst* Op. 9/5



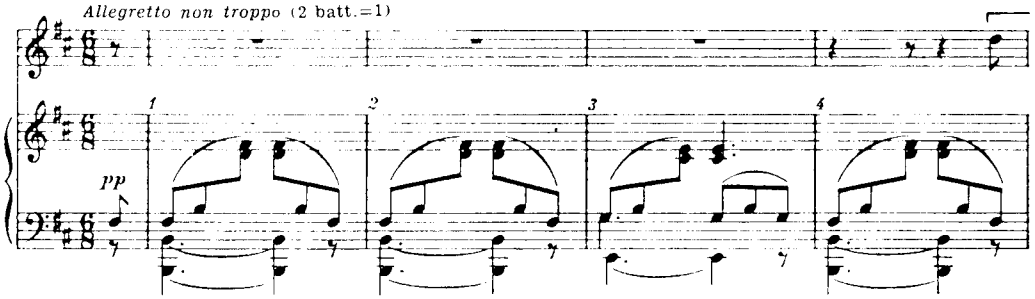
b) *Hirtenlied*, Op.57/2

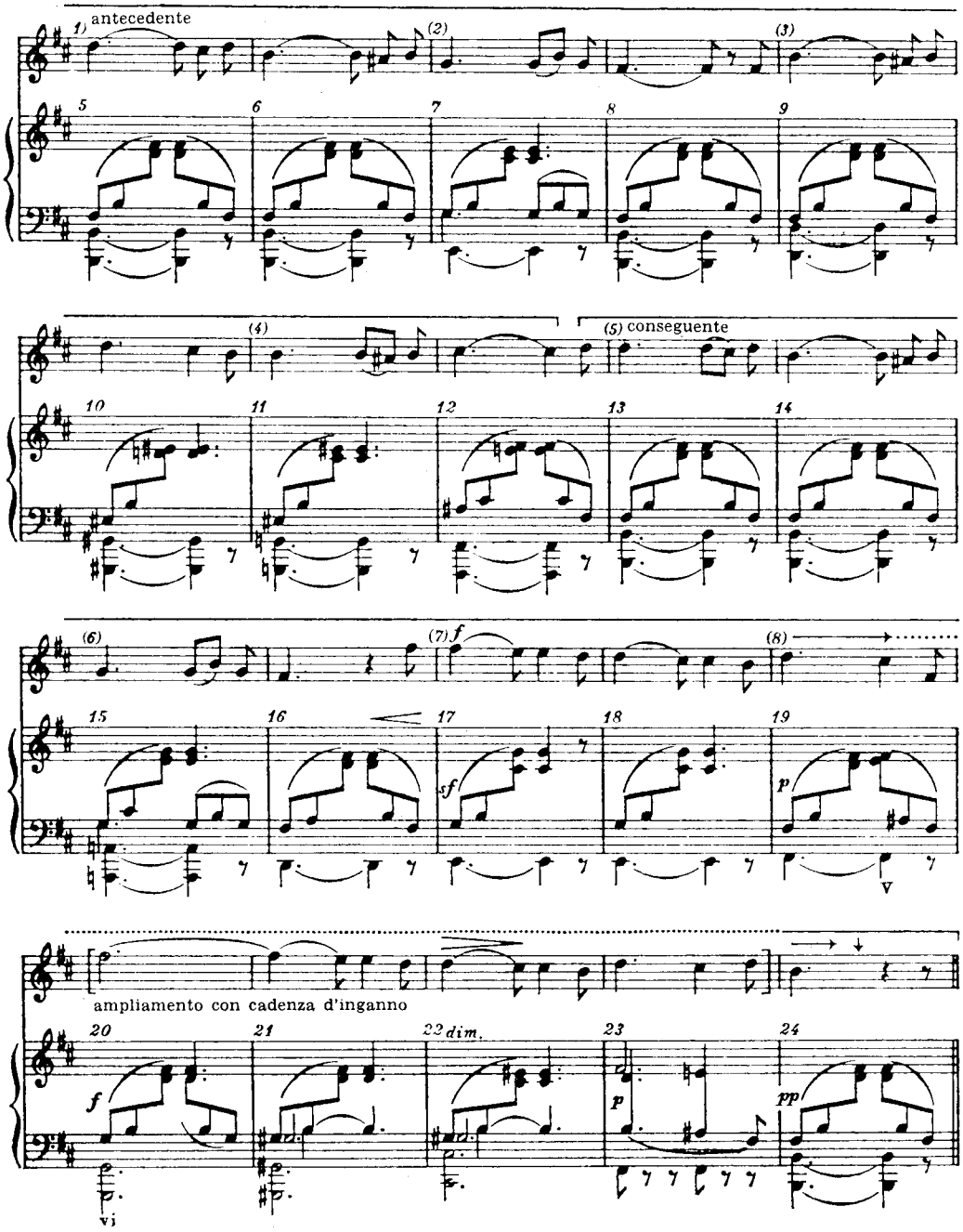


c) *Suleika*, Op.57/3



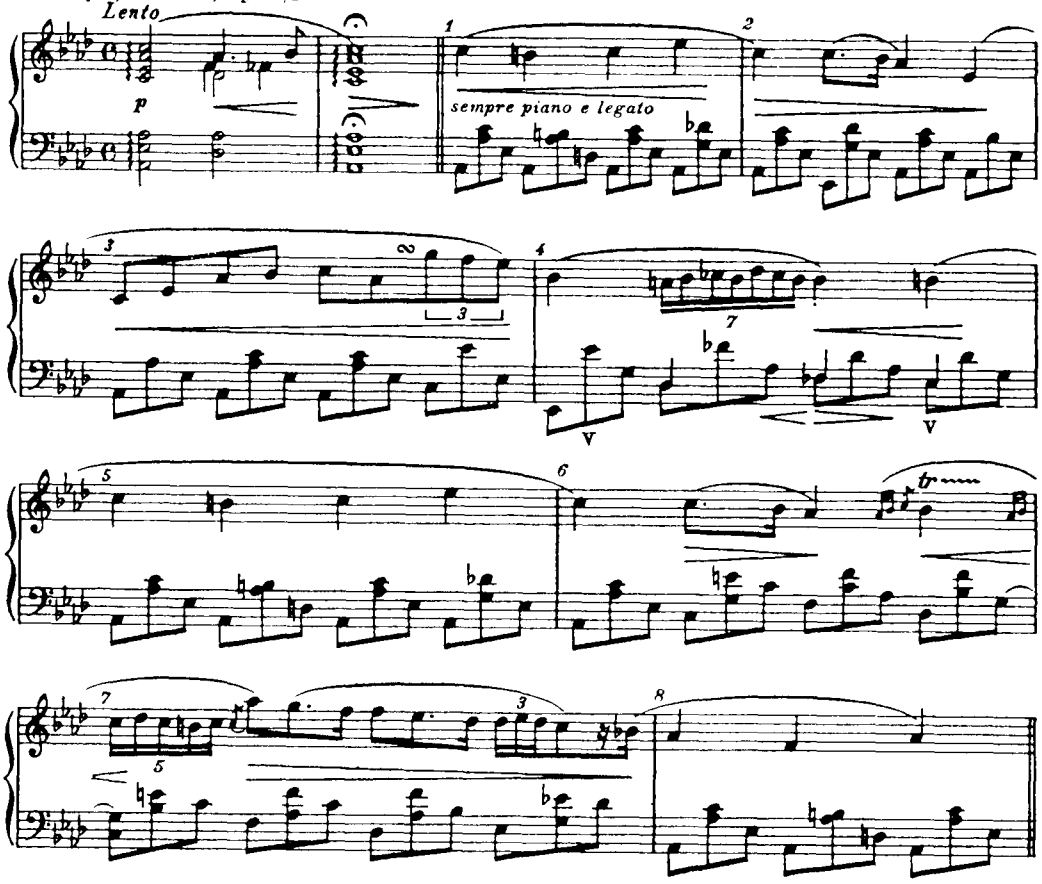
d) *Venetianisches Gondellied*, Op.75/5



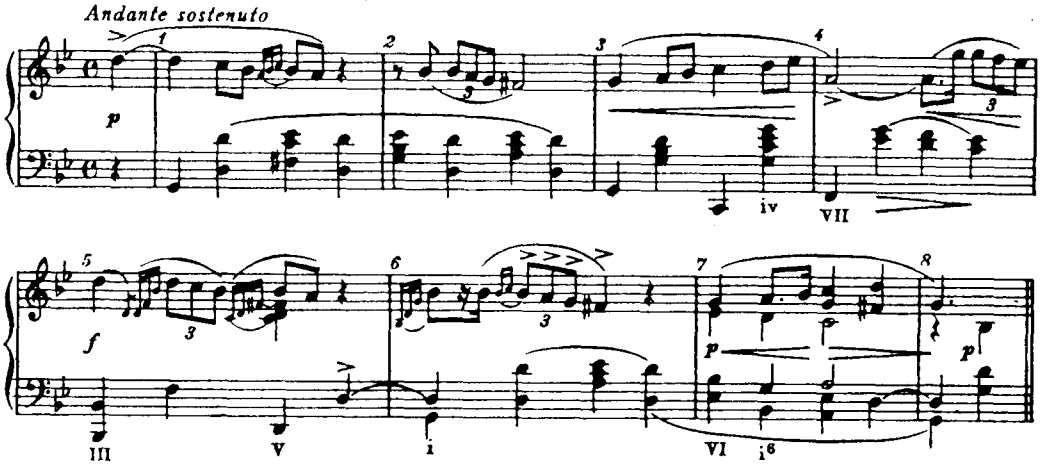

1) antecedente
(2)
(3)
5
6
7
8
9
(4)
(5) conseguente
10
11
12
13
14
(6)
(7) f
(8)
15
16
17
18
19
sf
p
V
ampliamento con cadenza d'inganno
20
21
22 dim.
23
24
f
p
pp
vi

Es. 49

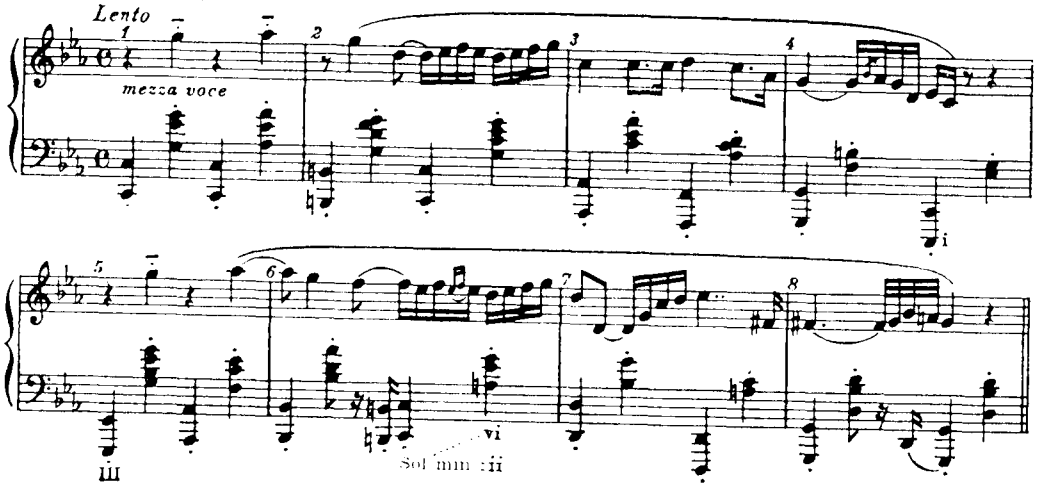
a) *Chopin*, Notturno, Op. 32/2



b) Notturno, Op. 37/1

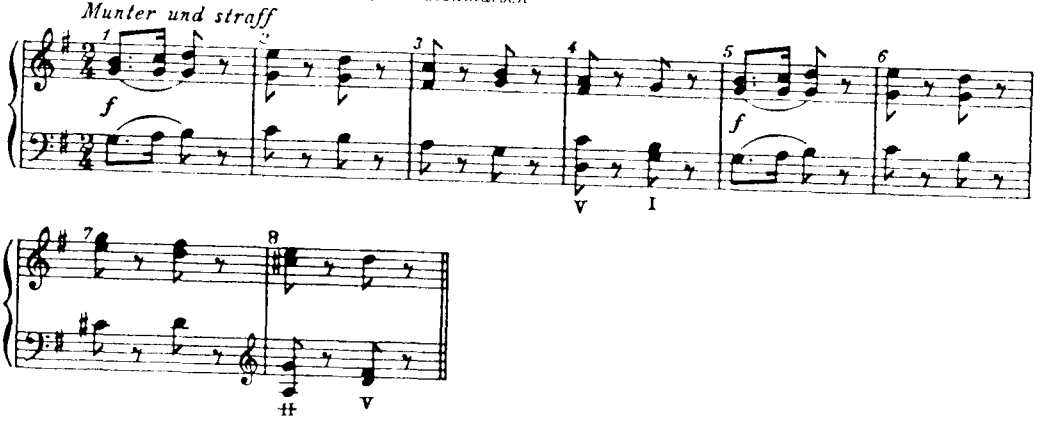


c) Notturno, Op. 48/1

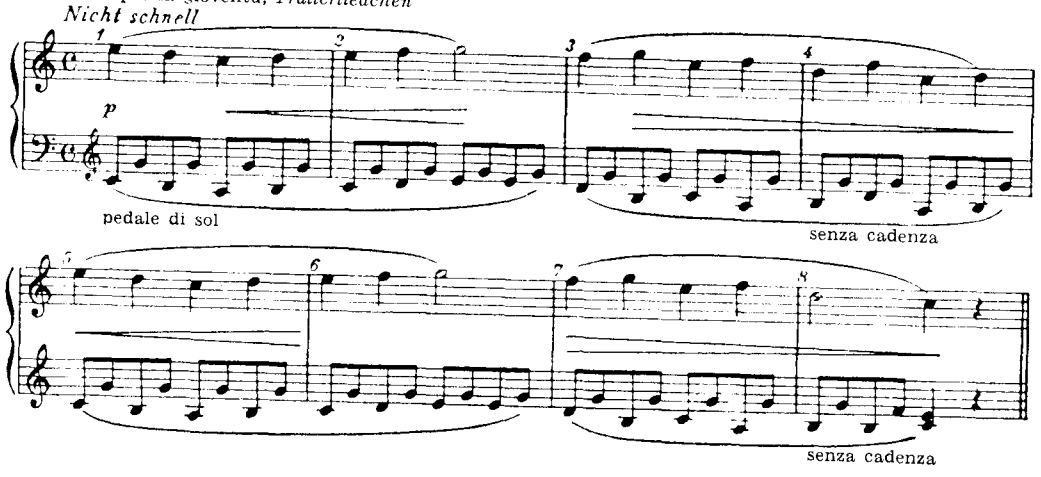


Es. 50

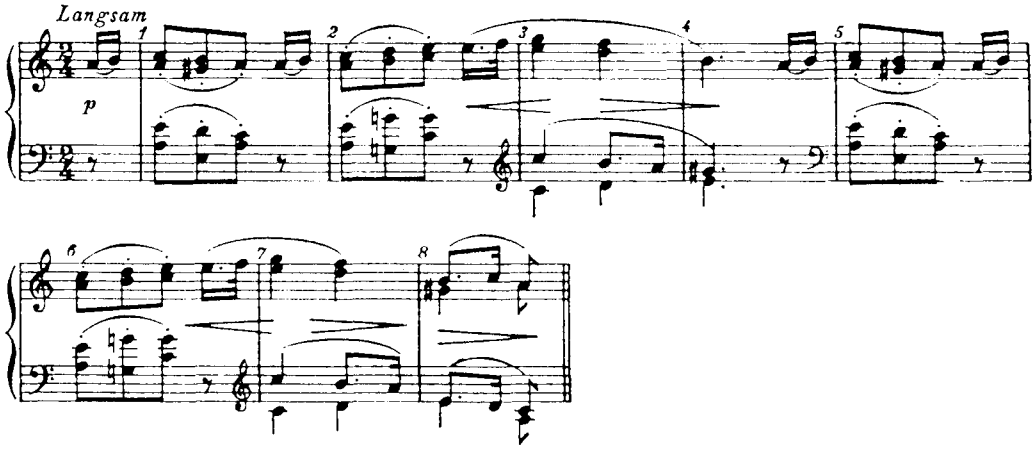
a) *Schumann;* Album per la gioventù, *Soldatenmarsch*



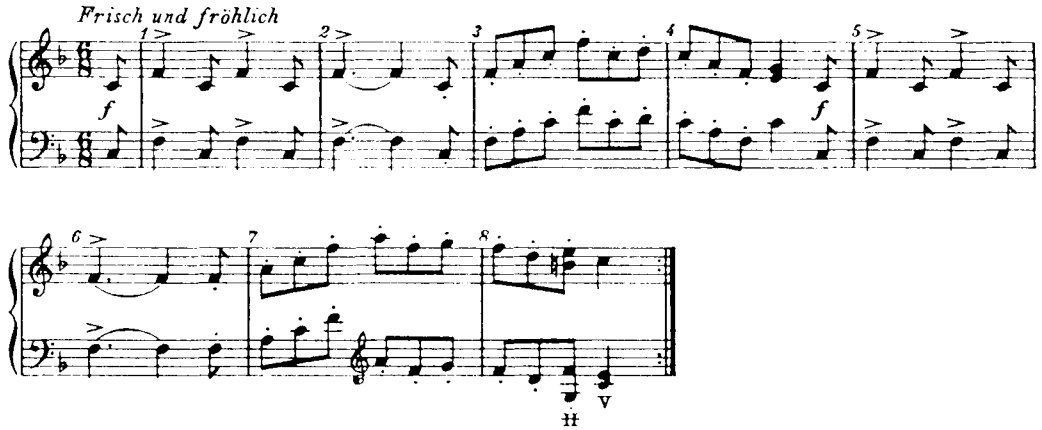
b) Album per la gioventù, *Trällerliedchen*



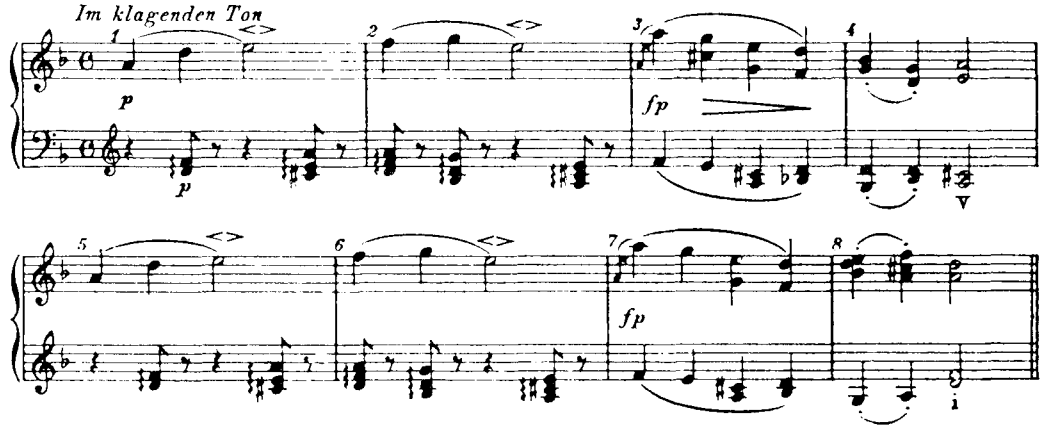
c) Album per la Gioventù, *Armes Waisenkind*



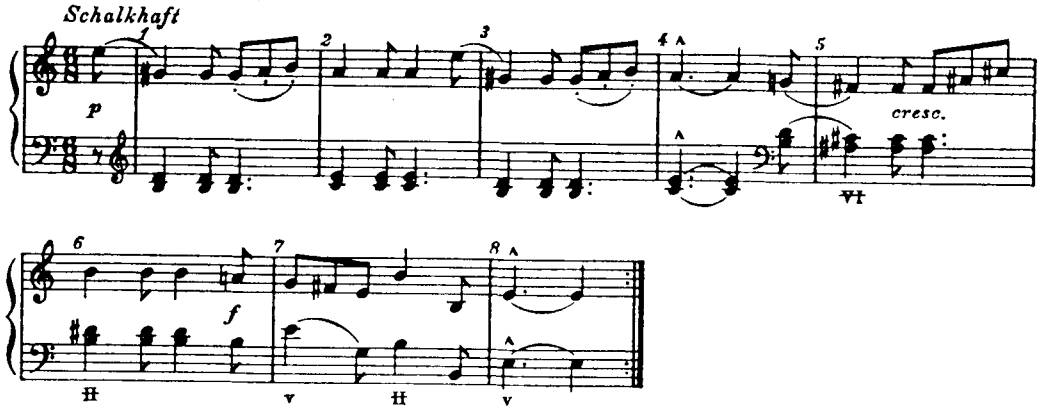
d) Album per la gioventù, *Jägerliedchen*



e) Album per la gioventù, *Volksliedchen*

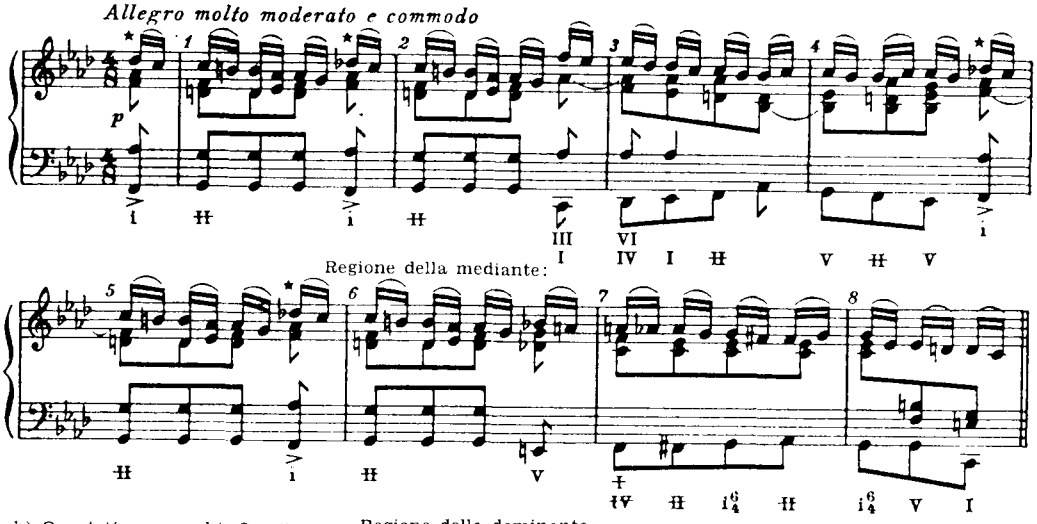


f) Album per la gioventù, *Sicilianisch*

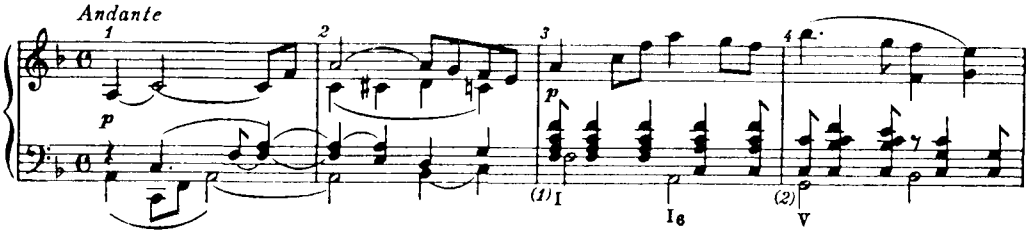


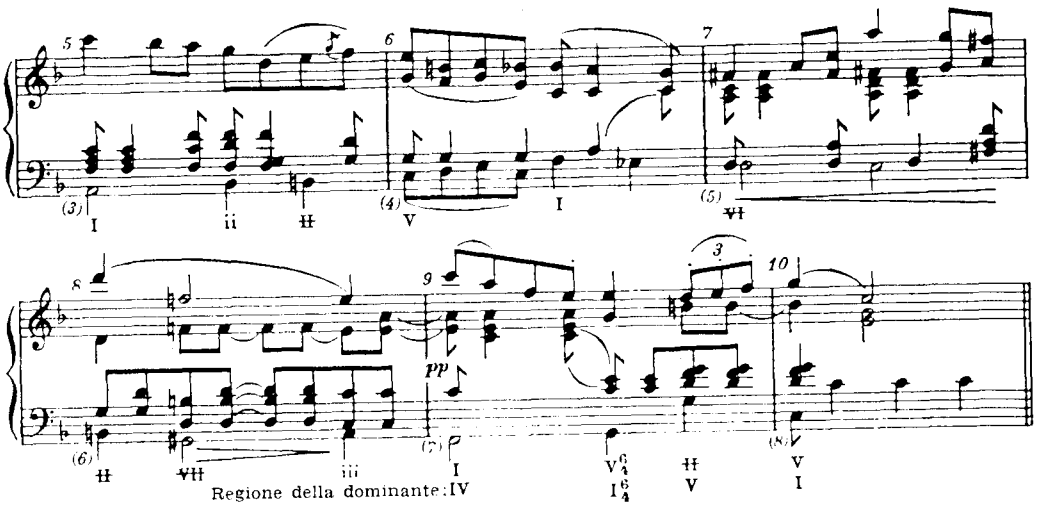
Es. 51

a) *Brahms*, Quartetto per archi, Op. 51/1-III

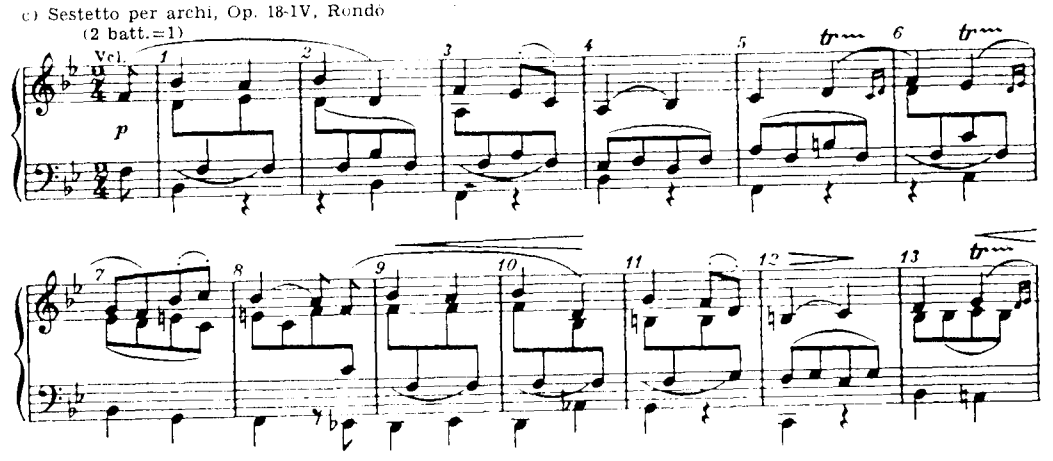


b) Quartetto per archi, Op. 67 Regione della dominante:

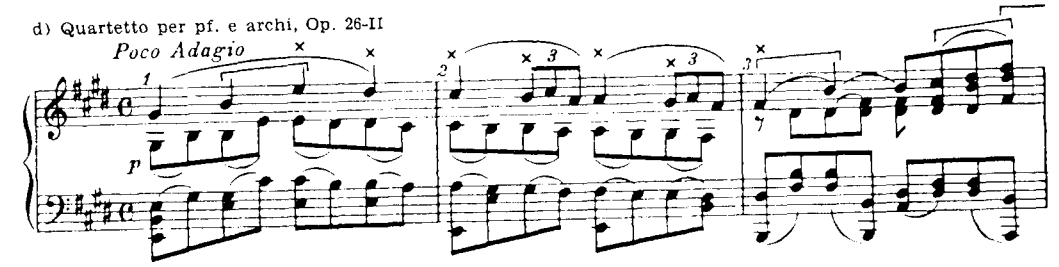


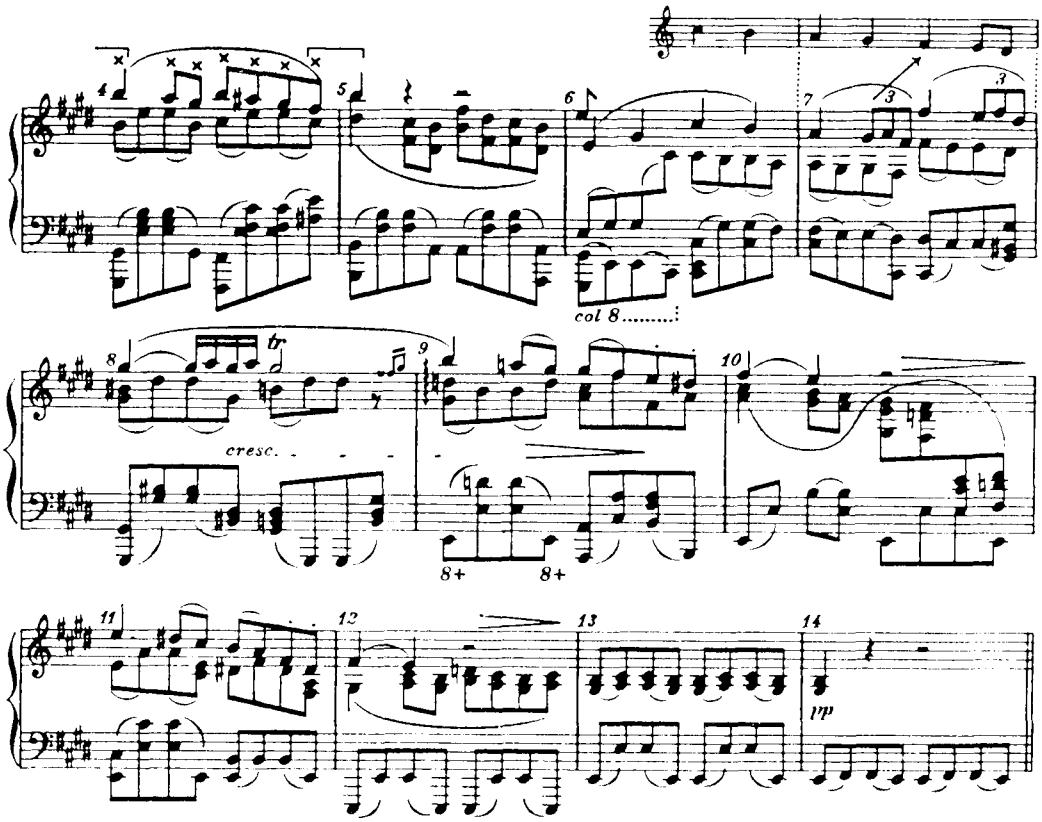


c) Sestetto per archi, Op. 18-IV, Rondò

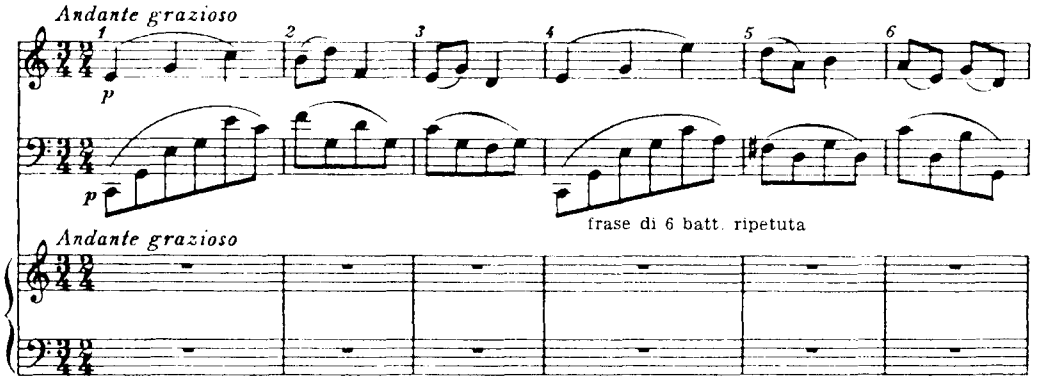


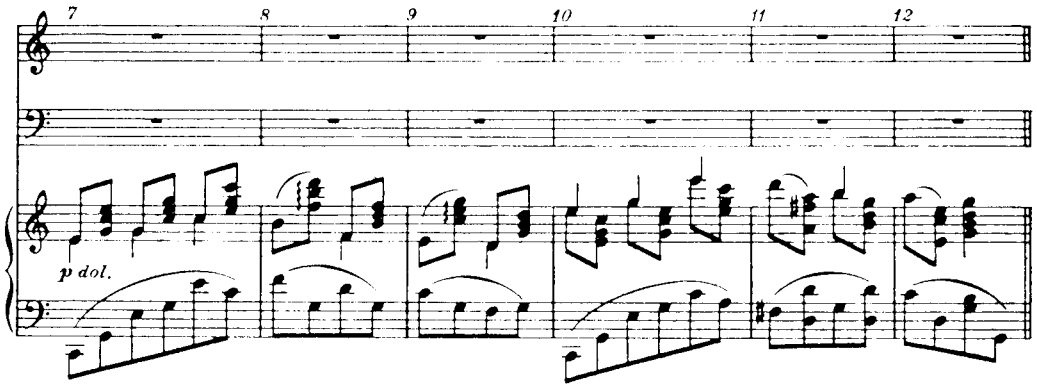
d) Quartetto per pf. e archi, Op. 26-II



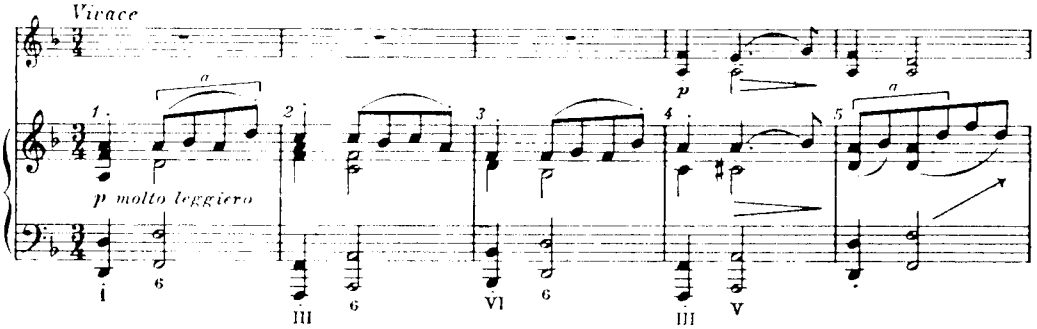


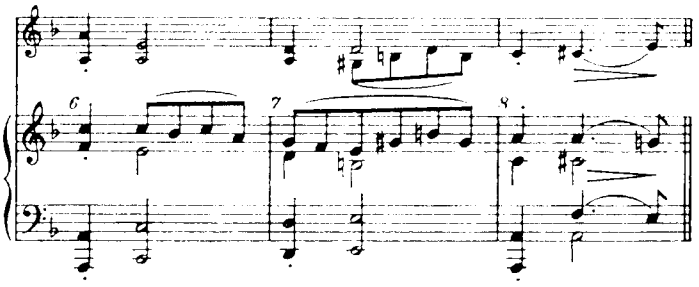
e) Trio per pf. e archi, Op. 101





f) Sonata per vl. e pf., Op. 100-II





VIII
FORMAZIONE DI TEMI SEMPLICI

4. STRUTTURA COMPLESSIVA DEL PERIODO

Un pezzo di musica assomiglia per certi aspetti a un album di fotografie, nel senso che espone in circostanze mutevoli la vita della sua idea originaria, che è il motivo di base.

Le circostanze che determinano questi vari aspetti del motivo di base (variazioni e sviluppi) derivano da ragioni di varietà, struttura, espressività e così via.

A differenza della successione cronologica di un album di fotografie, l'ordine delle forme-motivo è condizionato dalle esigenze di comprensibilità e di logica musicale. Pertanto la ripetizione, il controllo della variazione, la delimitazione e la articolazione regolano l'organizzazione di un pezzo nella sua interezza come pure nelle sue unità minori.

Il periodo è una forma di costruzione più alta della frase, in quanto non solo afferma un'idea ma dà subito inizio a una specie di sviluppo. Dato che lo sviluppo è la forza motrice della costruzione musicale, incominciarlo subito indica una intenzione deliberata. La forma del periodo è molto usata nei temi principali di sonate, sinfonie ecc., ma è applicabile anche a forme più piccole.

L'inizio del periodo (cap. V) presenta già una ripetizione; di conseguenza la continuazione richiede forme-motivo variate in maniera più radicale. Nei capolavori della tradizione ciò ha dato luogo a una grande varietà di strutture, alcune delle quali saranno esaminate più avanti. Ma vi sono pure moltissimi esempi fedeli allo schema, e che serviranno come forma di esercitazione pratica.

La forma pratica consisterà, nei casi più semplici, in otto misure, le prime quattro delle quali contengono una proposizione e la sua ripetizione. La tecnica da usarsi per la continuazione è una specie di sviluppo, paragonabile per certi aspetti alla tecnica di condensazione che si usa nella « liquidazione ». Lo sviluppo implica non solo la crescita, l'aumentazione, l'ampliamento e l'espansione, ma anche la contrazione, la condensazione e l'intensificazione. L'intento della liquidazione è di contrastare la tendenza verso un ampliamento illimitato.

La *liquidazione* consiste nell'eliminare gradualmente certi elementi caratteristici finché rimangano solo quelli non caratteristici che non esigono un'ulteriore continuazione. Spesso rimangono solo dei resti che hanno poco in comune con il motivo originario. Unito a una cadenza o a una semicadenza questo procedimento può essere usato per delimitare adeguatamente un periodo.

La liquidazione in genere è sostenuta da un accorciamento della proposizione: così negli es. 52*a* e *b* le proposizioni di due battute sono ridotte o condensate[1]

[1] La contrazione si può ottenere semplicemente omettendo una parte del modello. La condensazione richiede una compressione del contenuto del modello, operazione nella quale è possibile anche cambiare in parte l'ordine di successione dei vari elementi costitutivi.

(alle batt. 5-6) in una sola misura; e nell'es. 52*c* quattro battute sono condensate in due (batt. 9-10 e 10-12). Tale procedimento dà luogo talvolta a unità ancora più piccole: nell'es. 52*b* a mezza battuta, nell'es. 52*c* a una battuta.

La fine di un periodo va trattata come il conseguente di una frase: un periodo può terminare sul I, V o III grado con una cadenza adatta, e cioè completa, semicadenza, frigia, plagale, perfetta o imperfetta, a seconda della funzione che essa svolge.

COMMENTO AGLI ESEMPI

Gli es. 54, 55 e 56 si basano su una forma di accordi spezzati tratta dall'es. 7*b*. Mediante la variazione progressiva (es. 54*a, b, c*) si raggiunge una forma-motivo che può essere usata per costruire periodi di carattere fortemente contrastante. Le terminazioni conducono al V e al III grado nel modo maggiore, al v e al V grado nel modo minore. Per indicare quanto è facile mutare la regione in cui si svolge la cadenza, e ciò anche all'ultimo momento, diamo delle soluzioni alternative agli es. 56*a* e *b*, che portano a concludere nella regione del relativo maggiore (si studi anche il Trio dell'op. 28-III di Beethoven).

I procedimenti a progressione[1] sono utilissimi per continuare il periodo. Il modello per tale trattamento a progressione è di solito una trasformazione o condensazione di forme-motivo precedenti. Se si stabilisce un collegamento armonico corretto il modello può essere iniziato su qualsiasi grado della scala.

[1] Nel senso più stretto la *progressione è la ripetizione* di un segmento o di un'unità dati nella loro completezza, compresa l'armonia e le parti d'accompagnamento *trasportate su un altro grado della scala.*

Una progressione può essere realizzata usando soltanto le note diatoniche (della scala); in tali casi l'armonia rimane « centripeta », cioè ruota intorno alla regione della tonica. Le progressioni diatoniche esprimono chiaramente la tonalità e non mettono in pericolo l'equilibrio della continuazione.

Quando si introducono invece accordi con note « alterate » o « cromatiche », la tendenza dell'armonia può diventare « centrifuga », può produrre delle modulazioni che pongono problemi di equilibrio. Le alterazioni dovrebbero essere usate sostanzialmente per rafforzare la logica della successione armonica, rispettando diligentemente la funzione quasi melodica delle note alterate: ad esempio una terza maggiore in luogo di una terza minore tende a salire, mentre una terza minore in luogo di una terza maggiore tende a scendere.

Il modello di una progressione deve essere costruito, dal punto di vista armonico e melodico, in modo da introdurre il grado sul quale si vuole iniziare la progressione, e da permettere uno scorrevole collegamento melodico.

Nel modo minore le progressioni sono ancora più adatte a produrre la modulazione che nel modo maggiore, e ciò a causa delle diverse forme della scala minore. Nella pratica reale le progressioni nel modo minore sono spessissimo costruite sulla forma della scala naturale o discendente; ma si usa introdurre strategicamente la sensibile al fine di prevenire una modulazione prematura.

Il trattamento a progressione non è sempre completo: può essere applicato solo alla melodia o solo all'armonia, mentre gli altri elementi vengono variati in modo più o meno libero. Questi casi possono essere chiamati progressioni *modificate* o *parziali*. In altri casi si può avere il carattere generale di una ripetizione trasportata anche se non v'è la trasposizione letterale di ciascun elemento. Questi casi — e altri che implicano la variazione solo di qualche elemento del modello — possono essere chiamati *quasi a progressione.*

Le ripetizioni quasi a progressione degli es. 54, 55 e 56 sono trasposizioni più o meno libere di un modello dato un tono o un semitono sopra o sotto, ad eccezione dell'es. 56*b* dove l'intervallo è di una quarta sotto.

I modelli indicano modi diversi di trasformare e combinare forme-motivo precedenti. Solo negli es. 54*d* e 55*b* l'ordine è identico alla prima proposizione. Negli es. 54*e, f*, l'ordine è invertito («b»-«a»). Nell' es. 56 sono usati solo «b» e «c». Si noti che il modello dell'es. 55*a* incomincia con una trasposizione dell'elemento terminale della proposizione precedente («c^1», batt. 8) e lo unisce a «b» nella forma usata alle batt. 3 e 7. Si osservi anche il trattamento del motivo dell'accompagnamento, «e», che (come dimostra l'analisi basata sul tempo di 6/4) alle batt. 9-10 è spostato dalla battuta forte a quella debole.

Esempi tratti dalla letteratura musicale

Tra gli es. 57-61, tratti da composizioni di Bach, Haydn, Mozart, Schubert e Brahms, vi sono alcuni casi nei quali lo schema (forma alla tonica—forma alla dominante) è sostituito da una diversa specie di ripetizione (v. cap. V).

In quasi tutti questi esempi la continuazione, dopo la ripetizione della prima proposizione, è svolta con proposizioni condensate che danno luogo a un profilo di cadenza descritto nel capitolo precedente. In genere queste battute conclusive usano solo residui del motivo di base.

Dato che una forma pratica è solo un'astrazione di forme d'arte, i periodi dei capolavori della letteratura musicale spesso differiscono notevolmente dallo schema. Tra gli esempi considerati la digressione più frequente consiste nel numero delle battute, in quanto se ne possono trovare più o meno di otto (o di multipli di otto). L'inizio dell'ouverture delle *Nozze di Figaro* di Mozart (es. 59*i*) ha solo sette battute.

Il superamento delle otto battute è spesso causato dall'uso di forme-motivo lontane, che per essere affermate devono essere ripetute più d'una volta, dal collegamento di unità di ampiezza diseguale (ad esempio una battuta più due), ovvero da inserti estranei.

Un caso del genere è offerto dall'es. 53*b*. La forma-motivo della batt. 5, pur essendo basata su un intervallo di terza, deriva indirettamente dal disegno indicato con « b », che potrebbe essere inteso come una sincope fiorita. È questa una variazione molto distante, le cui ripetizioni spiegano la lunghezza di dodici battute.

È tipico della tecnica rococò di Mozart di produrre irregolarità nell'ambito del fraseggio interpolando ripetizioni casuali di brevi segmenti melodici, residui di una proposizione precedente.

Nell'es. 59*a*, dopo le due proposizioni di una misura alle batt. 5 e 6, compare un segmento melodico di tre battute (ripetuto con una lieve variazione). Omettendo le batt. 10-12 l'esempio potrebbe essere ridotto a dieci sole misure. Uno dei migliori metodi per scoprire la causa di tale ampliamento è di provare a vedere quali battute si potrebbero eliminare. La omissione delle batt. 7-11 ridurrebbe

l'esempio alle otto battute della forma pratica, il che significherebbe che queste battute andrebbero considerate come inserti da cui deriva l'ampliamento.

Nell'es. 59*b* si potrebbero eliminare le batt. 5-6[1].

Nell'es. 59*c* l'omissione delle batt. 7-8 riduce le dieci misure del brano a otto.

Più complicato l'es. 59*d*. La fine di questo periodo coincide (cioè si incastra) con l'inizio di una ripetizione. Tuttavia esso non può essere considerato inferiore a nove battute. L'ampliamento è generato da una progressione alle batt. 6-7.

Nell'es. 59*h* le batt. 5-6 sono costituite da forme-motivo variate in maniera molto accentuata, ragion per cui segue alle batt. 7-8 una ripetizione modificata. Queste ripetizioni in più nascono certamente dalle esigenze della comprensibilità.

La terminazione (sul VI grado) dell'es. 60*a* è insolita. Ancora più insolita è l'anticipazione del VI grado (mediante una cadenza d'inganno) alla batt. 10. Se non si trattasse della composizione di un maestro si sarebbe inclini a considerare questo fatto come una debolezza, e certamente una delle due versioni alternative sarebbe più sicura per uno studente. Queste ultime quattro battute fanno l'impressione di codette; e se lo sono, le otto battute precedenti potrebbero essere considerate come una frase. Ma l'analisi come periodo si basa sulla somiglianza di due segmenti, le batt. 1-4 e 5-8, con le forme alla tonica e alla dominante. Questa ipotesi condurrebbe ad attendersi una continuazione di otto battute.

Nell'es. 60*c* l'inizio sul ~~VI~~-II è rilevante. In modo analogo si inizia il Finale del *Quartetto* per archi op. 130 di Beethoven.

Nell'es. 60*e* la ripetizione (quasi a progressione) di un breve segmento (batt. 7-12) e la condensazione nella cadenza rivelano una certa affinità con la forma pratica. D'altronde le sei battute precedenti hanno solo carattere introduttivo.

Le prime sei battute dell'es. 60*f* consistono in due unità di tre battute ciascuna, strutturate in analogia alla forma tonica-dominante. Questi segmenti di tre misure non sono generati da una contrazione o un ampliamento, ma da inserti quasi a progressione, cioè da ripetizioni delle batt. 2 e 4[2].

Se si eliminassero le batt. 7-11 e la batt. 13, l'es. 60*h* si ridurrebbe alle otto misure della forma pratica. Tuttavia le batt. 7-14 potrebbero anche essere consi-

[1] La successione di due accordi di quarta e sesta nella batt. 7 e 9 è assolutamente insolita; si potrebbe addirittura pensare a un errore di stampa nel basso alle batt. 6-7: sarebbe difficilissimo trovare in qualsiasi altra composizione di Mozart un trattamento analogo dell'accordo di quarta e sesta. Dal momento però che egli usa lo stesso accordo di quarta e sesta per una cadenza al I grado (batt. 25, 27), bisogna abbandonare l'idea di un errore di stampa. Ma sia esso un errore di stampa o un colpo di genio, non è sicuramente un modello che lo studente possa imitare.

[2] Schubert fu chiaramente un pioniere nel campo dell'armonia. La singolarità della sua sensibilità armonica può essere notata alla terminazione dell'es. 60*b*. Trattandosi di una ripetizione variata delle batt. 1-8, le batt. 9-16 dovrebbero terminare sul I grado; invece la ripetizione si conclude sulla sottodominante! Che non si tratti di un'insufficienza di scrittura risulta evidente dalla ripresa, che si inizia sulla sottodominante (invece che sulla tonica) ma termina sulla tonica, mentre una trasposizione rigorosa avrebbe dovuto terminare in lab maggiore. Lo schema armonico risulta pertanto I-IV: IV-I. Se Schubert avesse usato il procedimento della ripresa nelle batt. 15-16, la cadenza avrebbe condotto nella batt. 16 al V grado.

Questi appunti non sono intesi come una critica ai maestri del passato, ma come avvertimenti rivolti allo studente nei riguardi di procedimenti armonici che sfuggono al suo controllo.

derate come un'aggiunta indipendente di quattro misure con una ripetizione variata. Anche se «a_5» è un aggravamento di «a», la proposizione delle batt. 7-8 dev'essere considerata come una variazione lontana che giustifica la ripetizione.

L'analisi dell'es. 61*a* rivela che il tema è meno complicato di quanto non sembri di primo acchito. (Non è naturalmente necessario che il tema si trovi sempre alla voce superiore: l'accompagnamento e la melodia possono scambiarsi di posizione in diversi modi. Naturalmente bisogna che il senso dell'armonia non venga offuscato, come avverrebbe se si usassero degli accordi di quarta e sesta fuori posto).

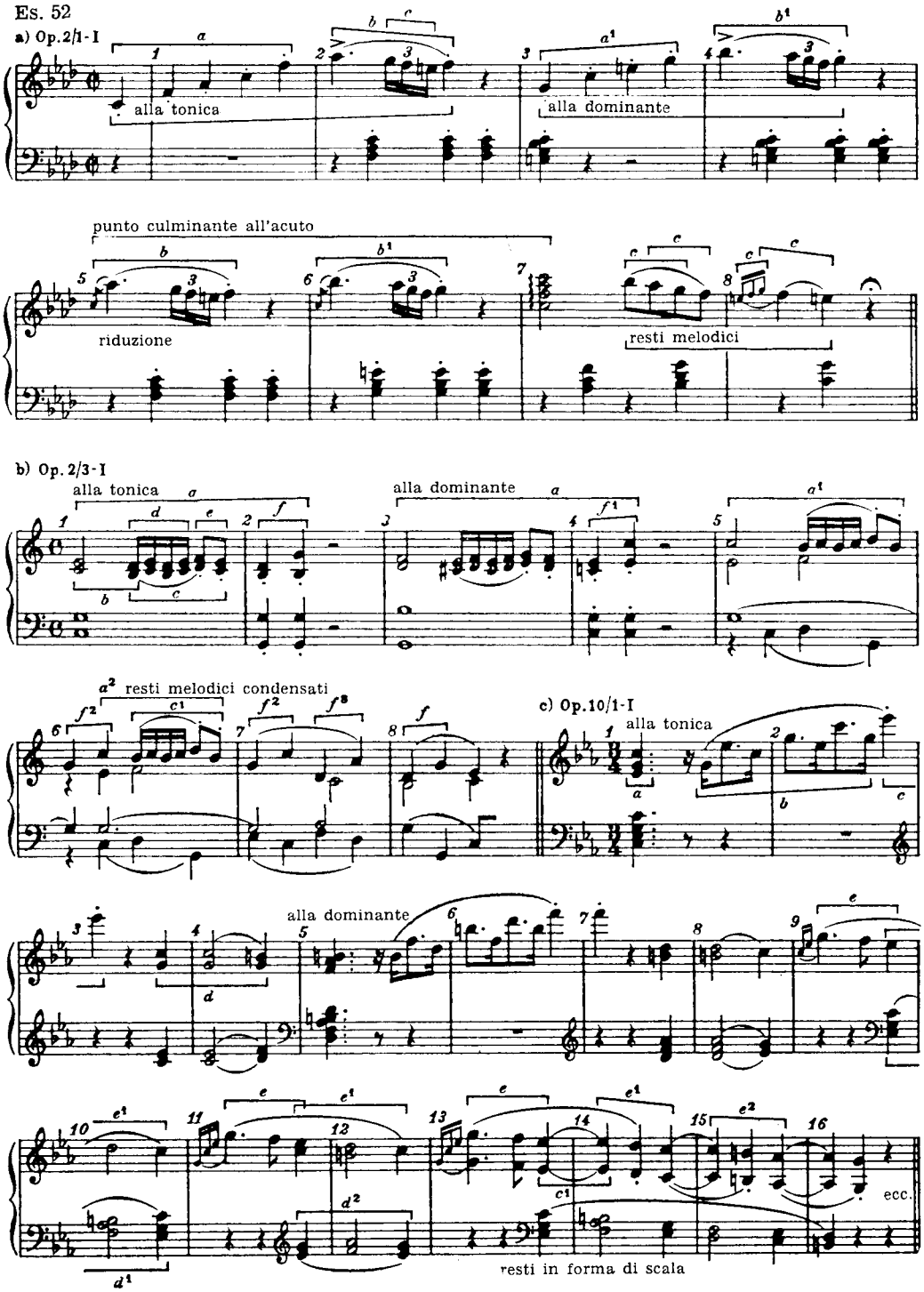
L'es. 61*b* ha poco in comune con la forma pratica salvo per quanto riguarda le ripetizioni di segmenti minori (batt. 5, 6) e l'andamento della cadenza, dove le proposizioni di una misura delle batt. 3 e 4 sono ridotte a residui di mezza misura alle batt. 7-8, com'è confermato dal fraseggio dell'accompagnamento. Abbiamo affermato che la musica omofonica può essere denominata lo stile della « variazione in divenire ». L'es. 61*b* è un'illustrazione evidente di questo fatto. L'analisi rivela che tutte le forme-motivo e le proposizioni di questa melodia si sviluppano gradualmente sulla base delle prime tre note, o fors'anche delle prime due.

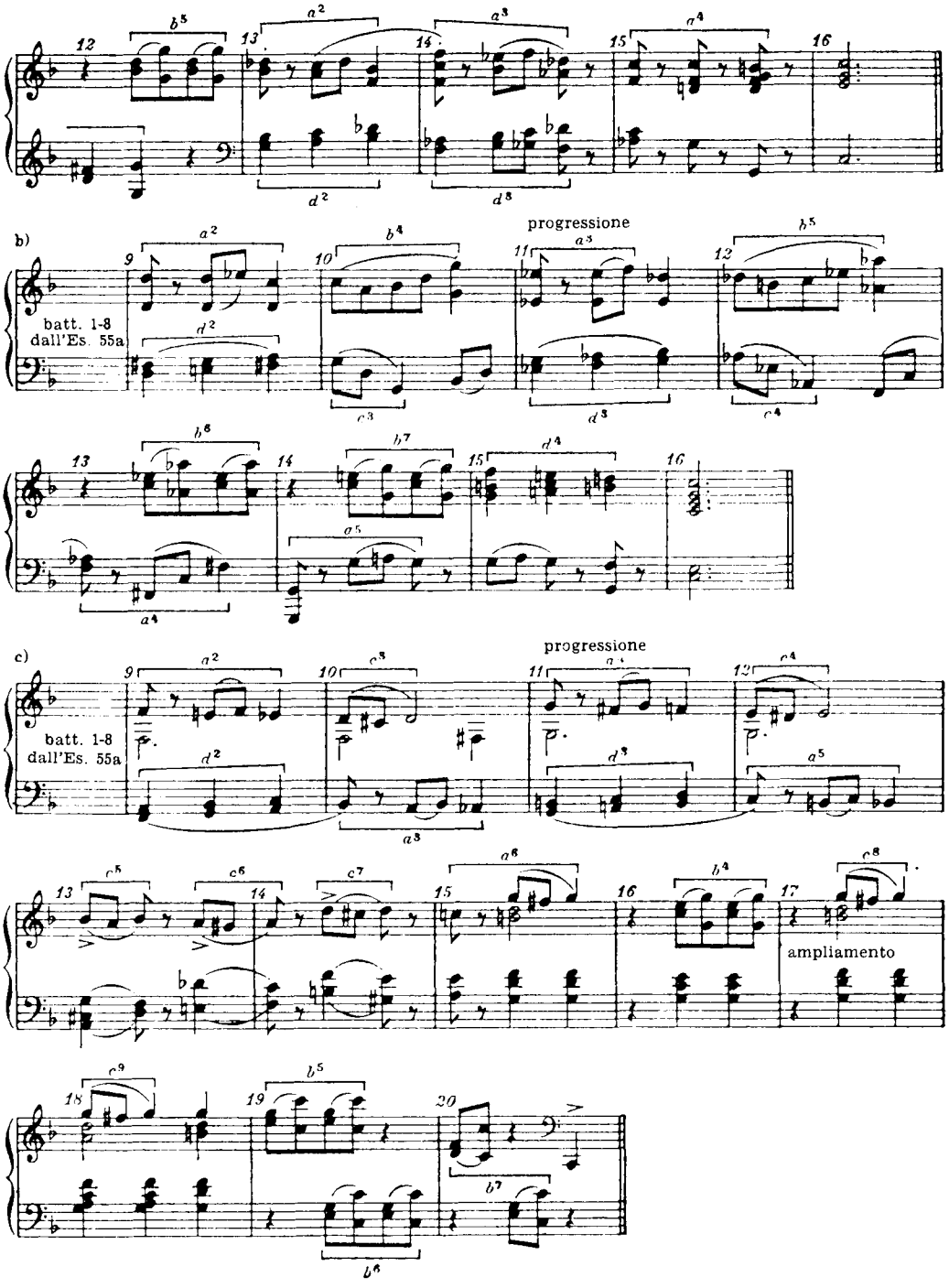
L'es. 61*d* sarebbe di otto misure se non fosse per l'inserzione della forma-motivo « b » e la sua ripetizione « b_1 » (batt. 3). Notevole alle batt. 8-9 il ritorno della proposizione iniziale con carattere di ritornello.

Tutte queste strutture più complesse possono essere riferite alla forma pratica dello schema generalizzando il concetto sul quale è stata basata la forma pratica. Le forme « alla tonica » e « alla dominante » (e ogni analoga enunciazione tematica duplice, anche se incompleta) possono essere considerate come l'affermazione di un'idea e di una tonalità; è in tal modo gettata la base per trarre delle conseguenze. Nelle forme d'arte superiori possono apparire subito, dopo una affermazione adeguata degli elementi iniziali, forme-motivo variate in maniera radicalissima senza che ciò nuoccia alla comprensione. Il trattamento appropriato di tali forme-motivo lontane per mezzo di ripetizioni variate o a progressione, giustifica allora l'irregolarità di lunghezza e l'armonizzazione insolita.

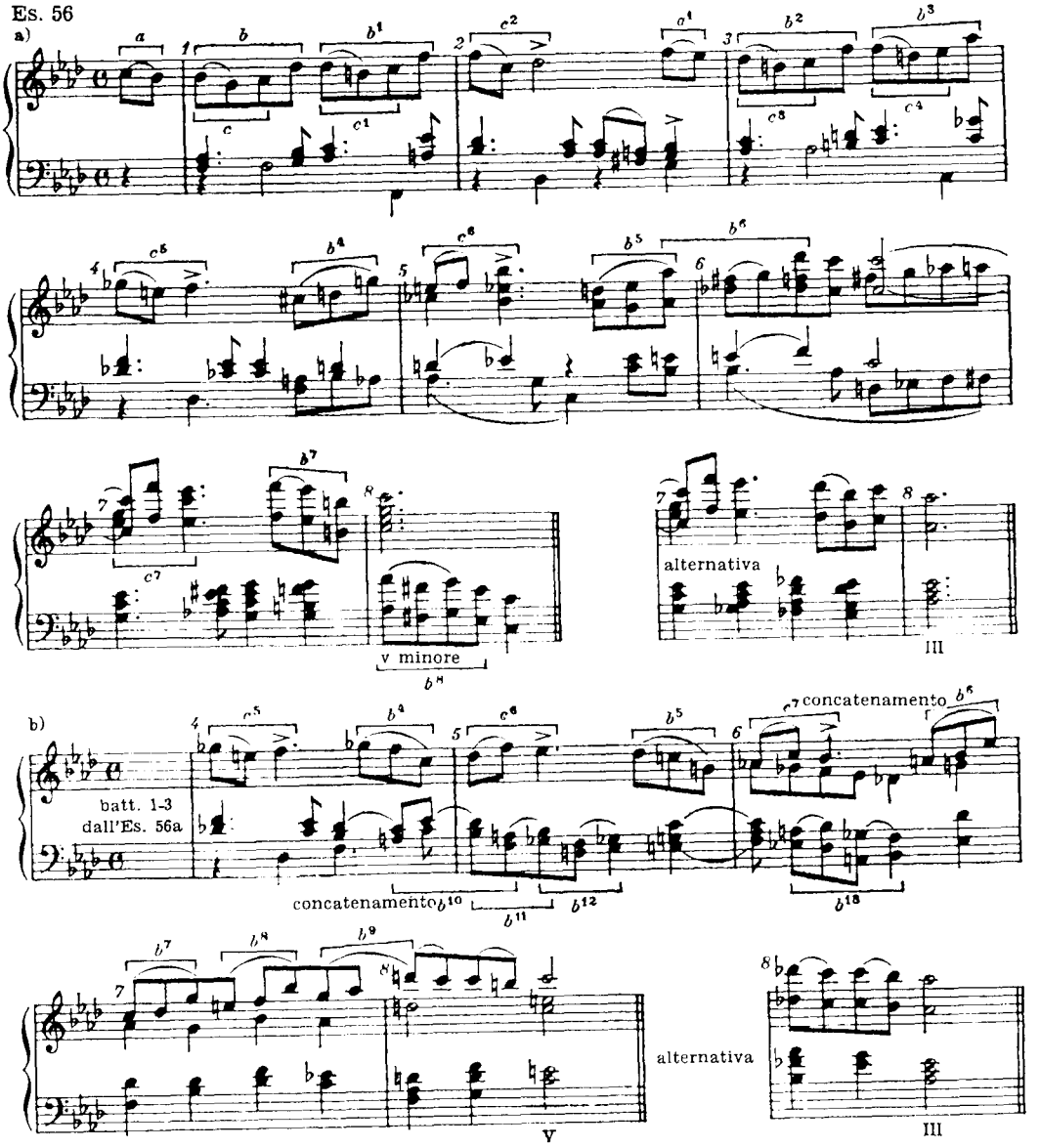
Applicando questa generalizzazione all'es. 57*a* risulta evidente che dopo una duplice affermazione della proposizione di base si possono introdurre tali derivazioni molto lontane, come si vede nelle batt. 5-6. D'altra parte l'analisi mostra la connessione motivica. L'ampliamento è causato dalla progressione di batt. 6.

Es. 52


a) Op.2/1-I
alla tonica
alla dominante
punto culminante all'acuto
riduzione
resti melodici
b) Op. 2/3-I
alla tonica
alla dominante
resti melodici condensati
c) Op.10/1-I
alla tonica
alla dominante
ecc.
resti in forma di scala

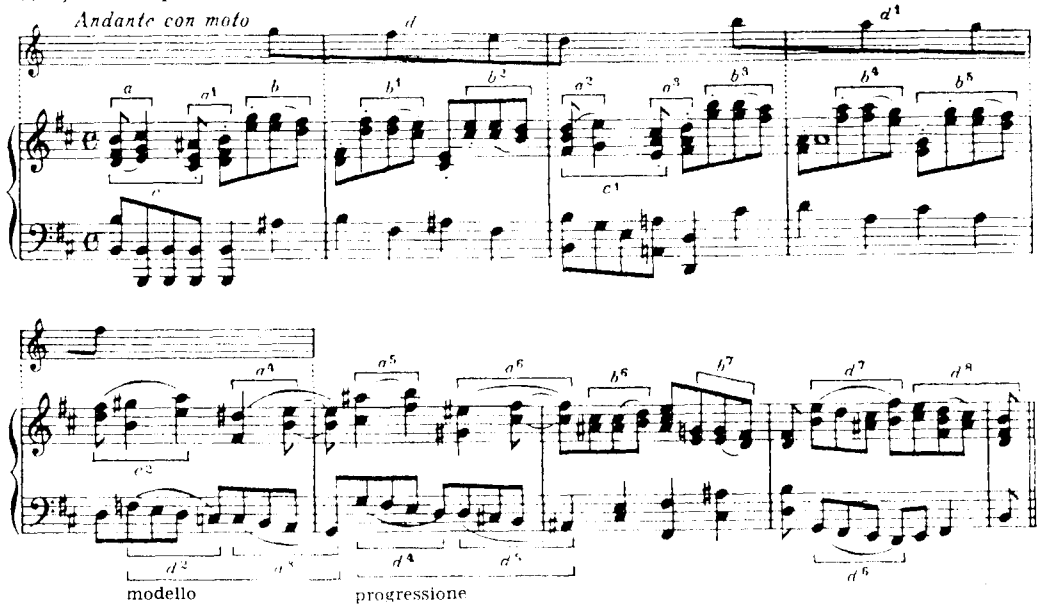

b)
batt. 1-8
dall'Es. 55a
progressione
c)
batt. 1-8
dall'Es. 55a
progressione
ampliamento

Es. 56


a)
alternativa
v minore
III
b)
batt. 1-3
dall'Es. 56a
concatenamento
concatenamento
alternativa
V
III

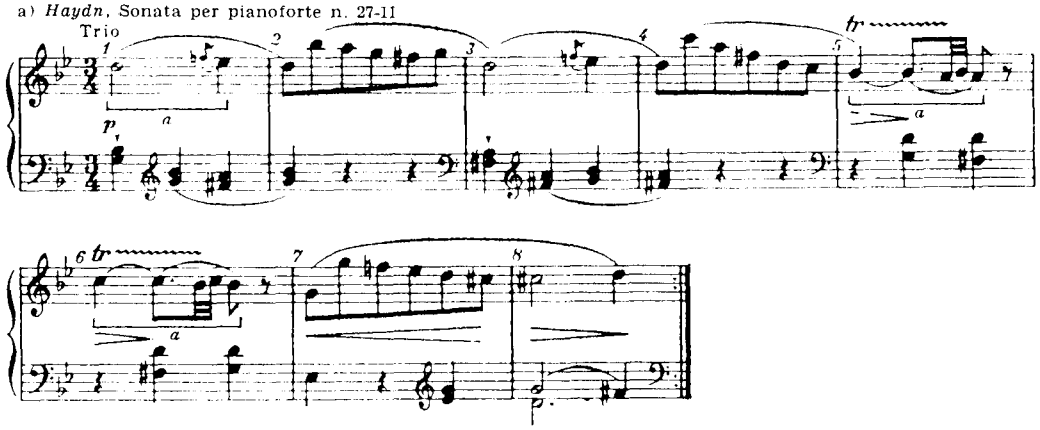
Es. 57

Bach, Matthäuspassion, n. 12 - *Aria*

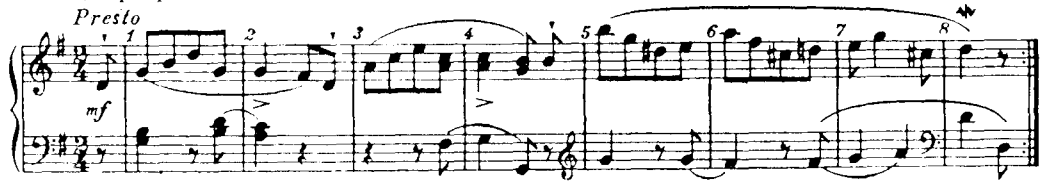


Es. 58

a) *Haydn*, Sonata per pianoforte n. 27-II



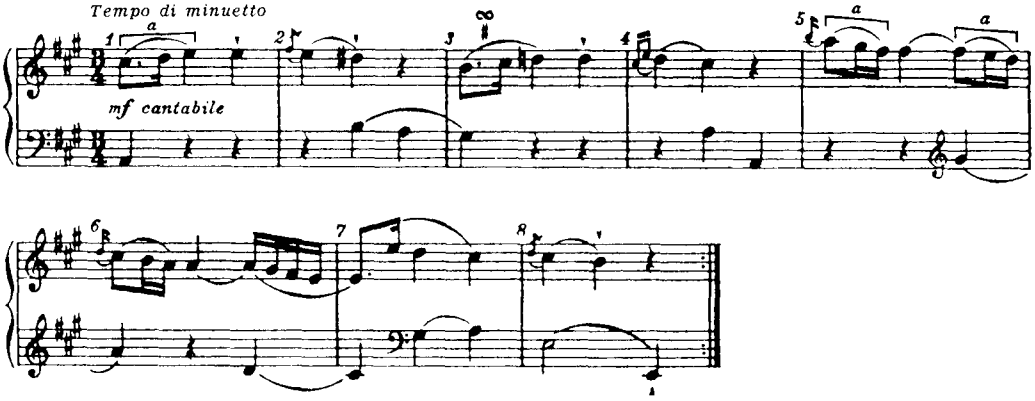
b) Sonata per pianoforte n. 27-III



c) Sonata per pianoforte n. 30-III

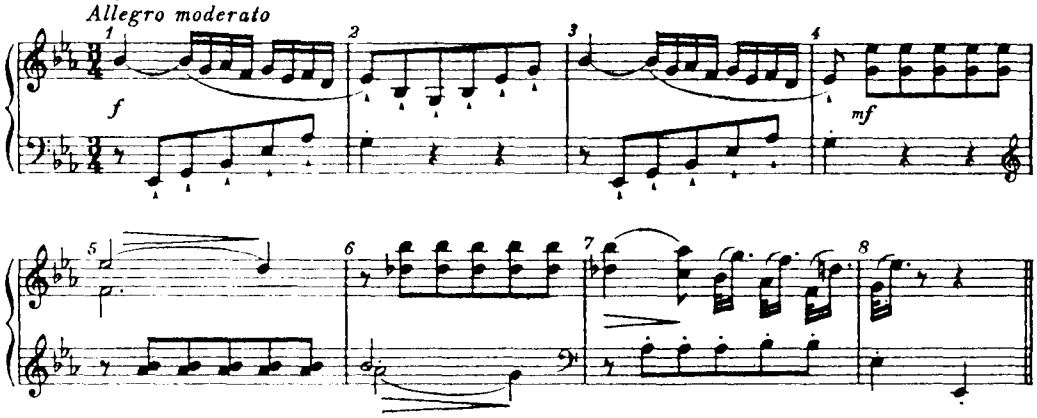
Tema con variazioni

Tempo di minuetto



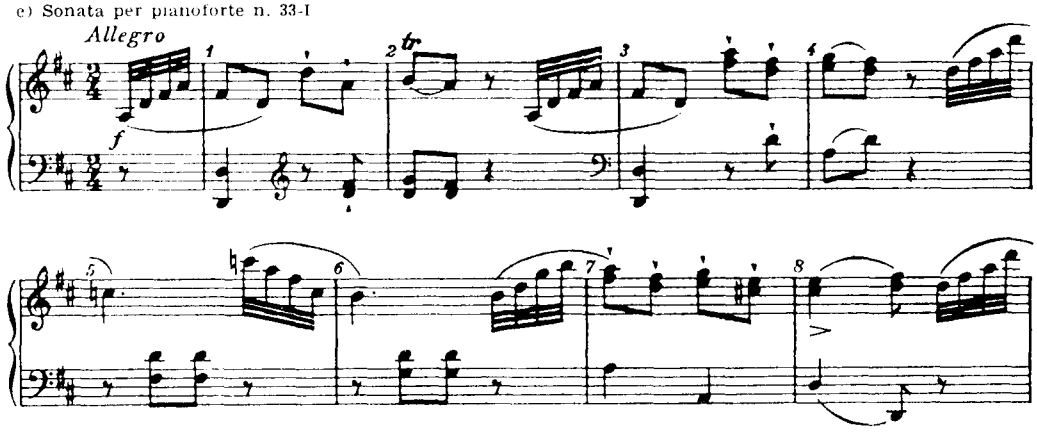
d) Sonata per pianoforte n. 28-I

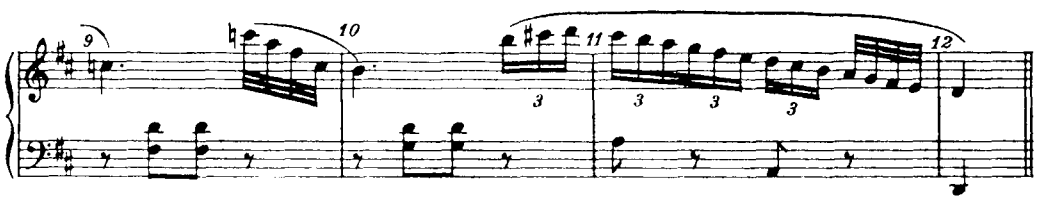
Allegro moderato



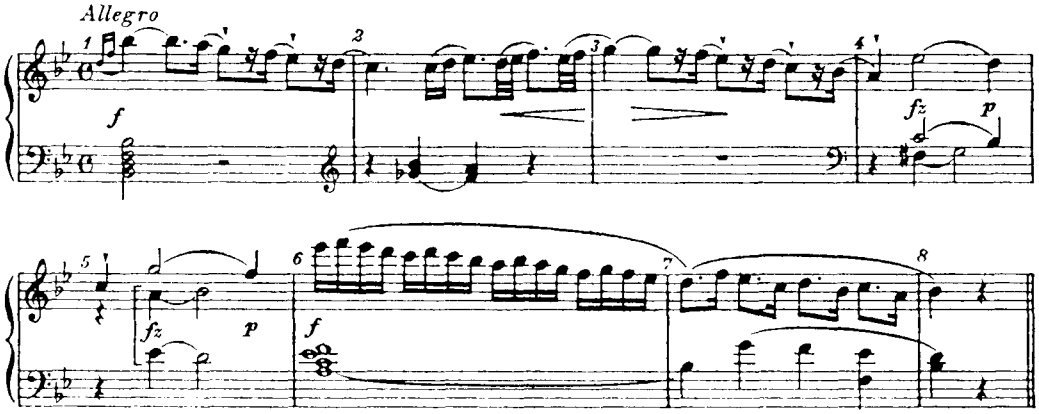
e) Sonata per pianoforte n. 33-I

Allegro

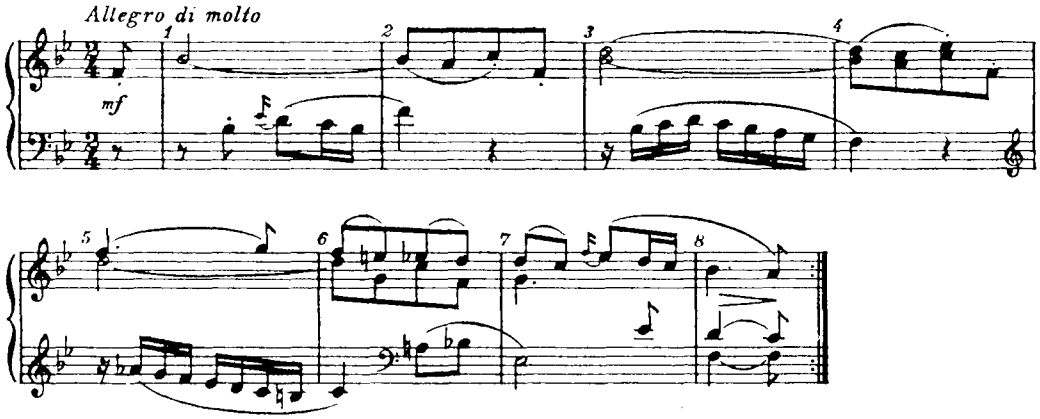




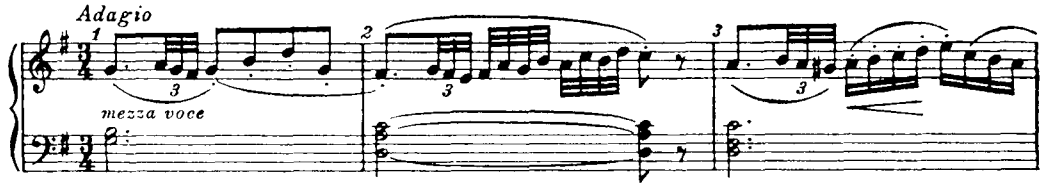
f) Sonata per pianoforte n. 41-I

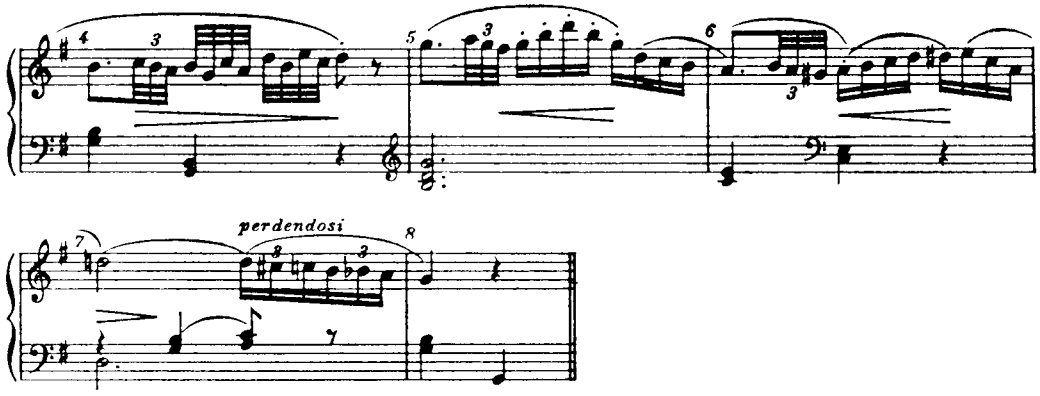


g) Sonata per pianoforte n. 41-II

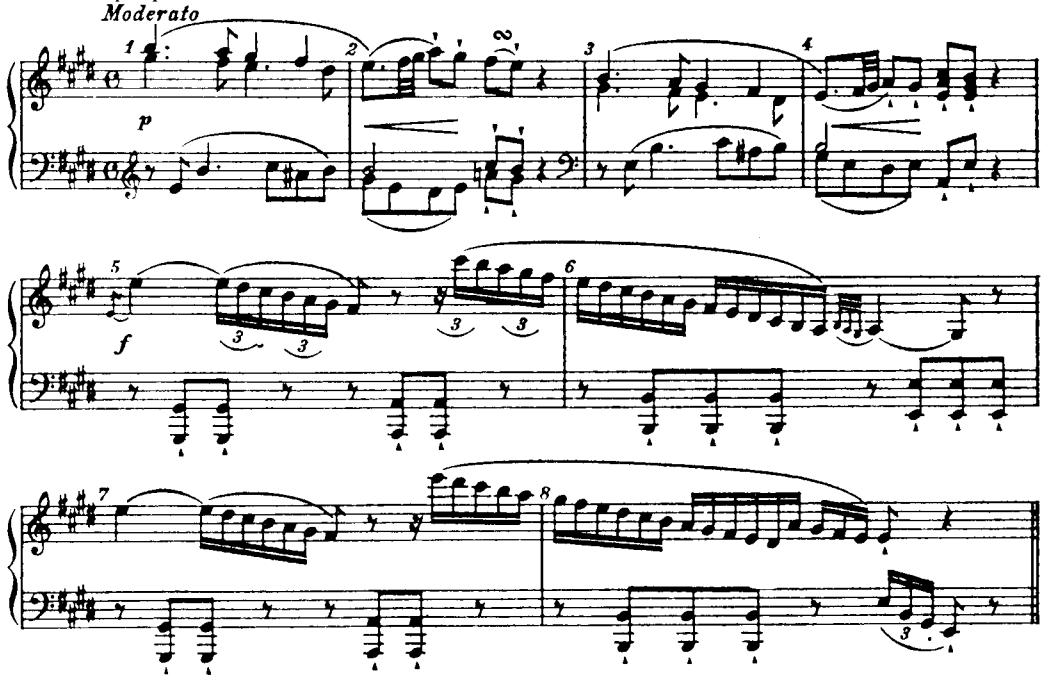


h) Sonata per pianoforte n. 34-II



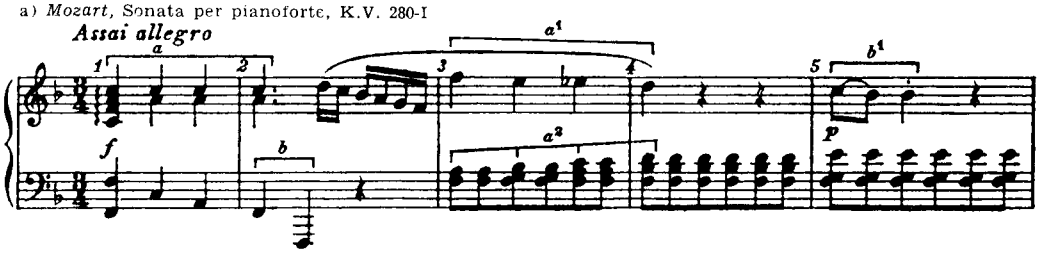


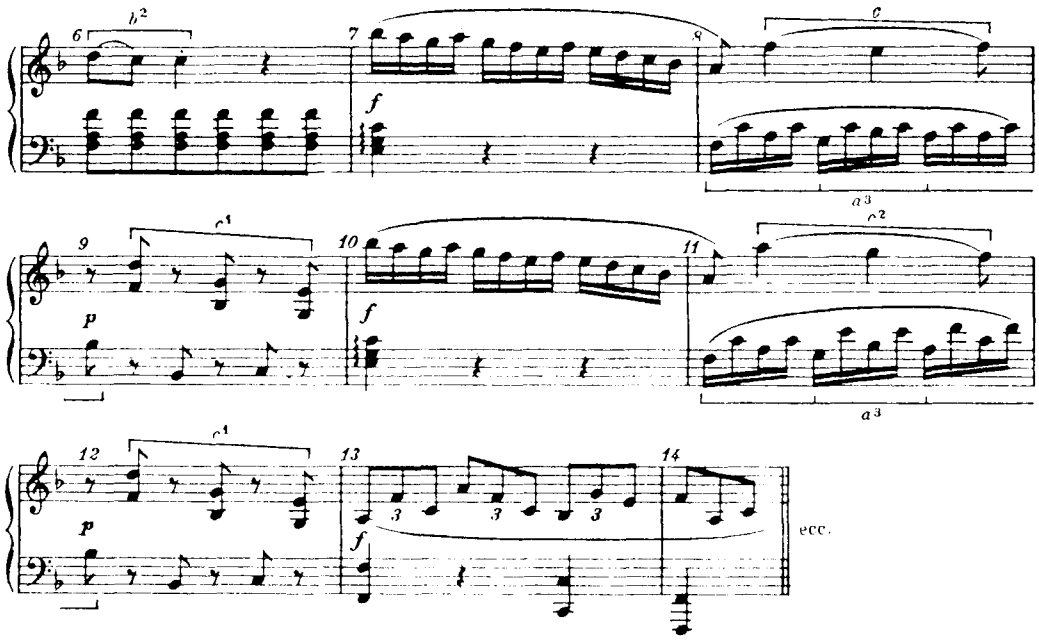
f) Sonata per pianoforte n. 31-I



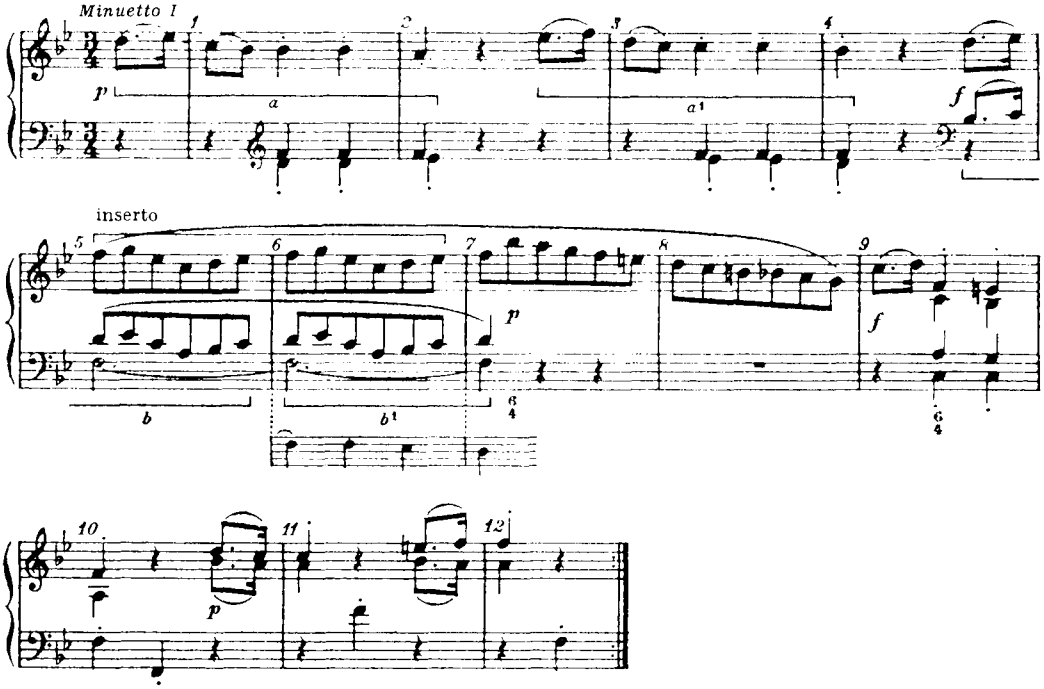
Es. 59

a) *Mozart*, Sonata per pianoforte, K.V. 280-I

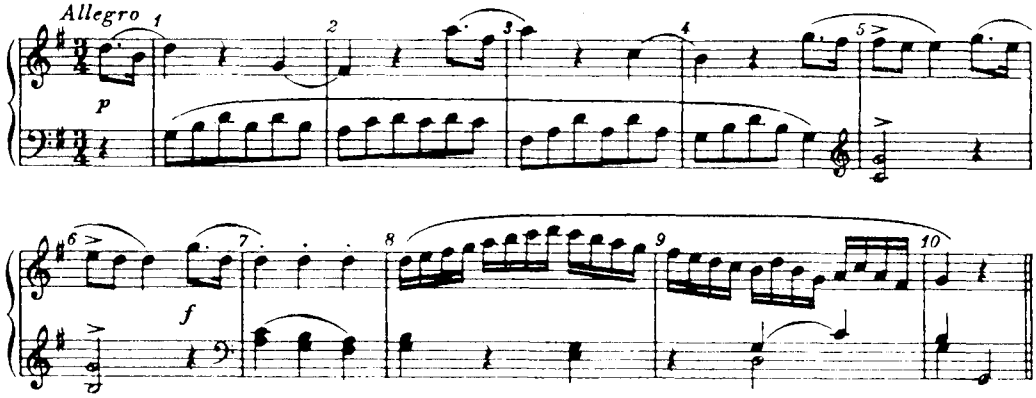




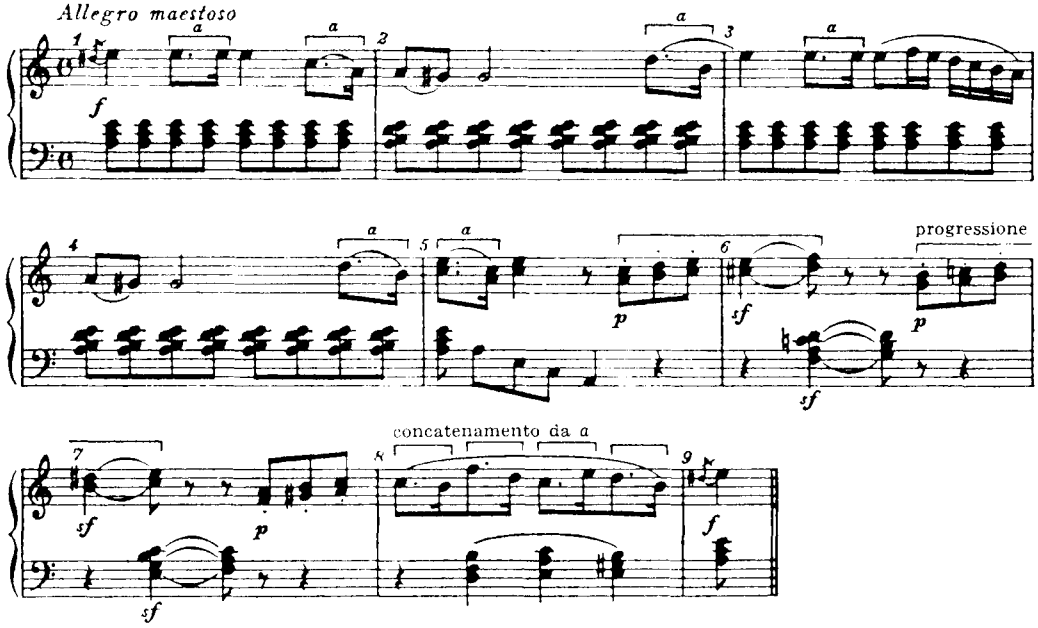
b) Sonata per pianoforte, K.V. 282-II



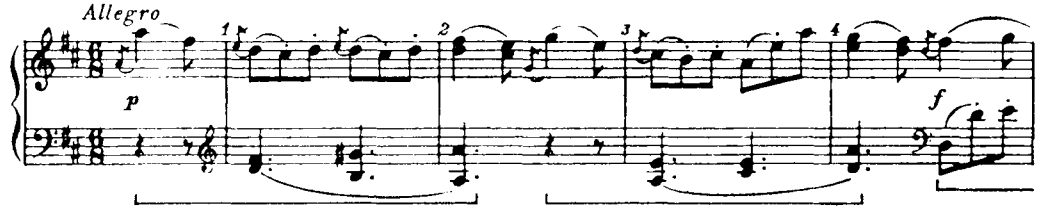
c) Sonata per pianoforte, K.V. 283-I

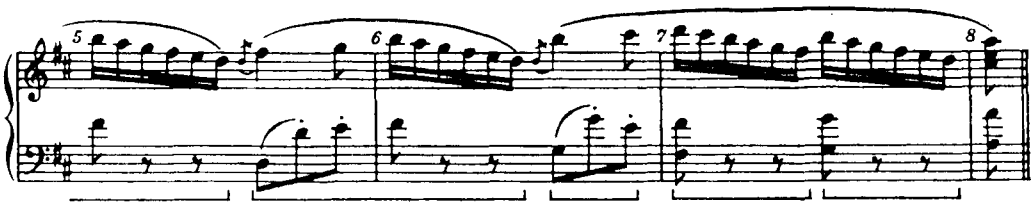


d) Sonata per pianoforte, K.V. 310-I

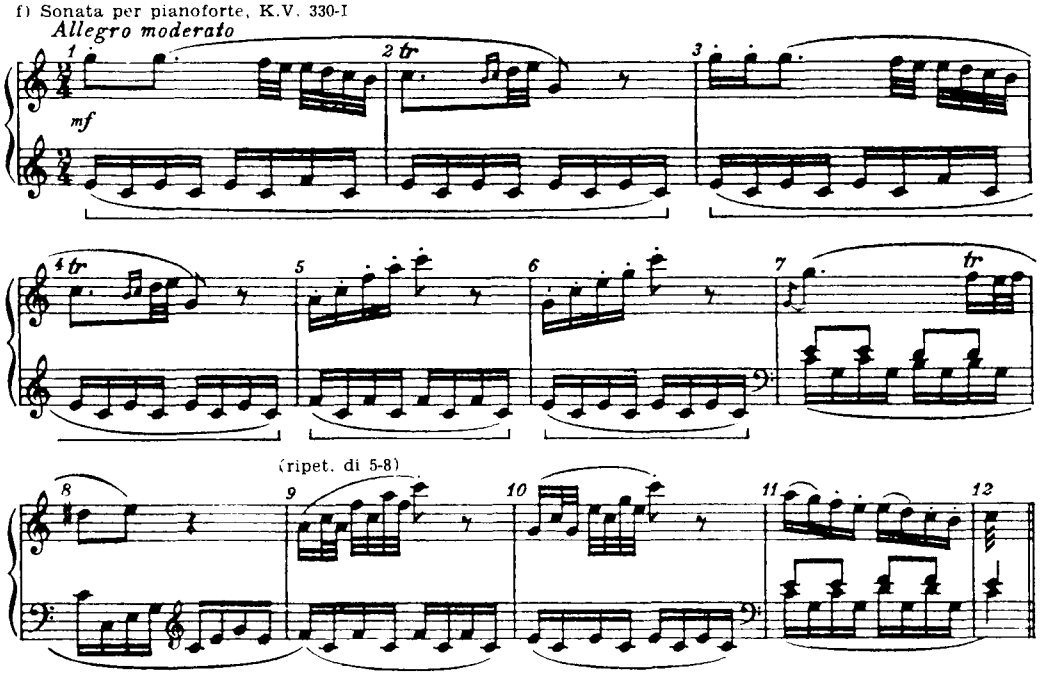


e) Sonata per pianoforte, K.V. 311-III

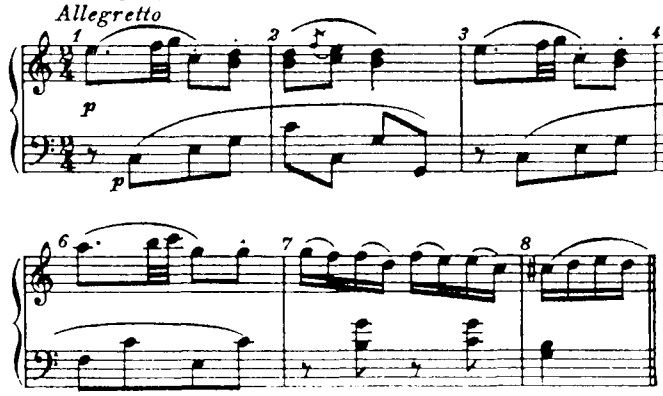




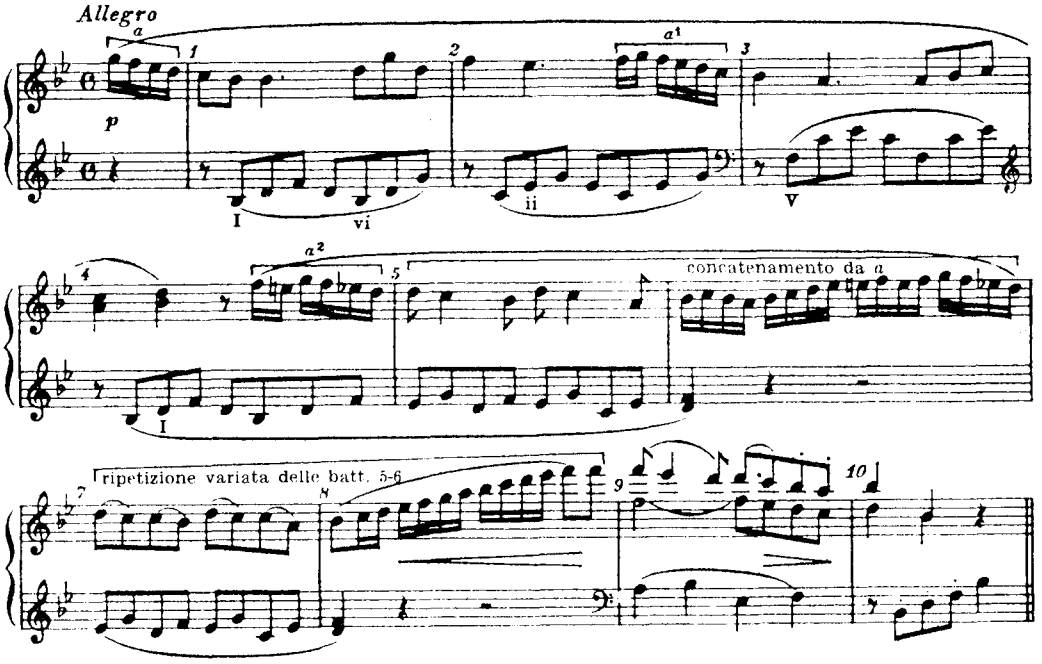
f) Sonata per pianoforte, K.V. 330-I



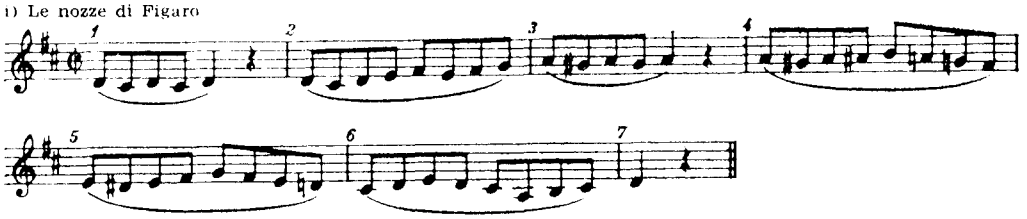
g) Sonata per pianoforte, K.V. 330-III



h) Sonata per pianoforte, K.V. 333-I

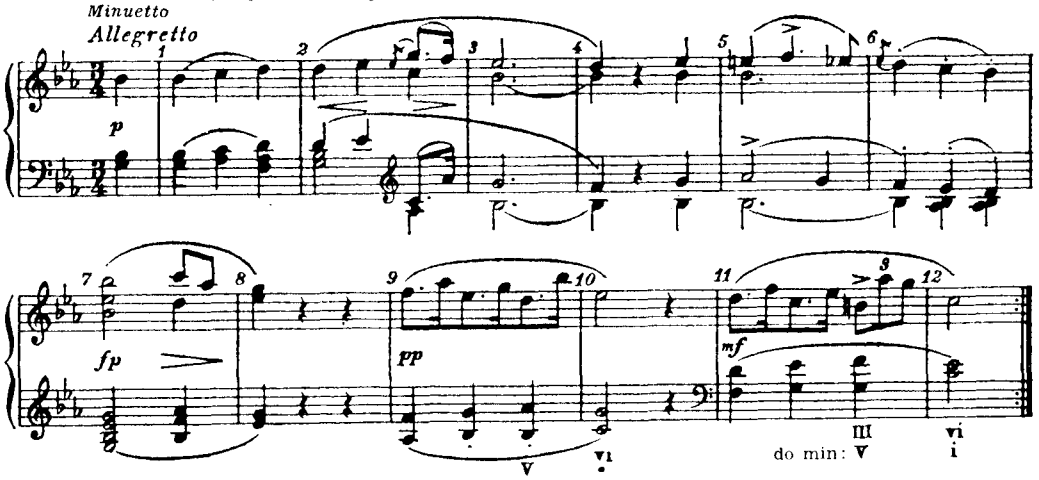


i) Le nozze di Figaro

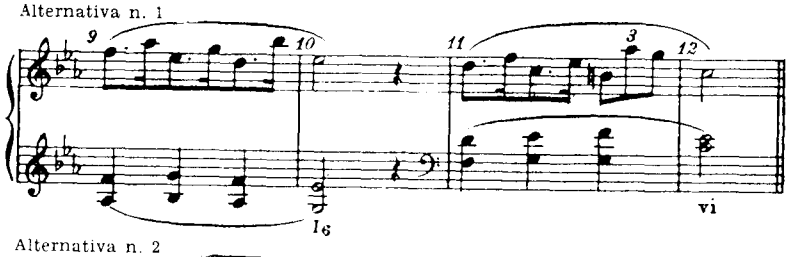


Es. 60

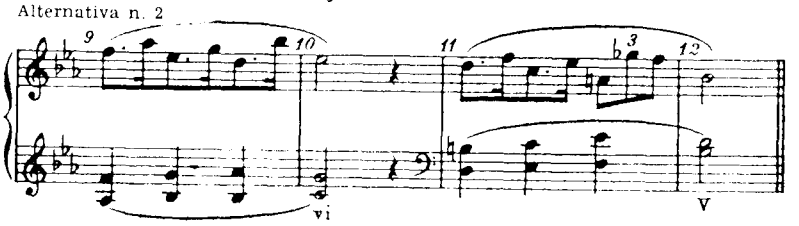
a) *Schubert*, Sonata per pianoforte, Op. 122-III



Alternativa n. 1



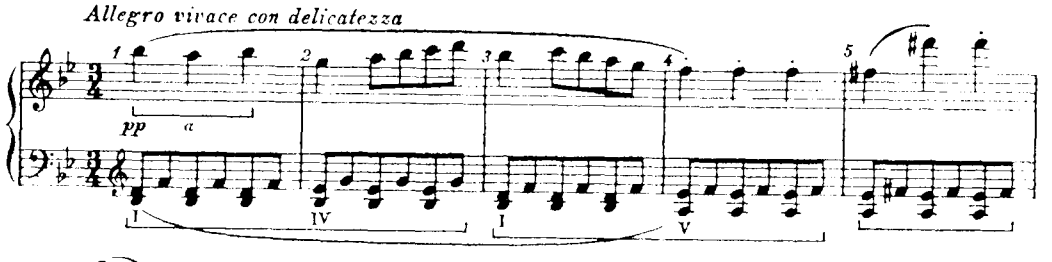
Alternativa n. 2

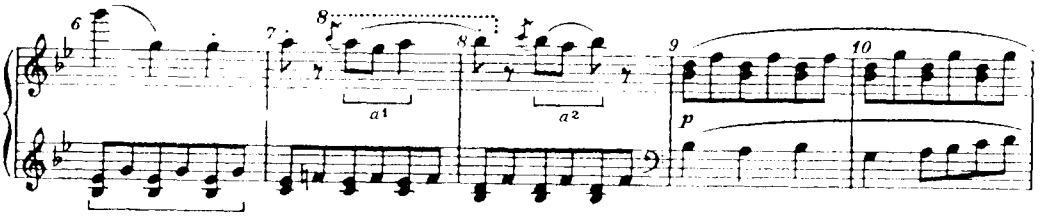


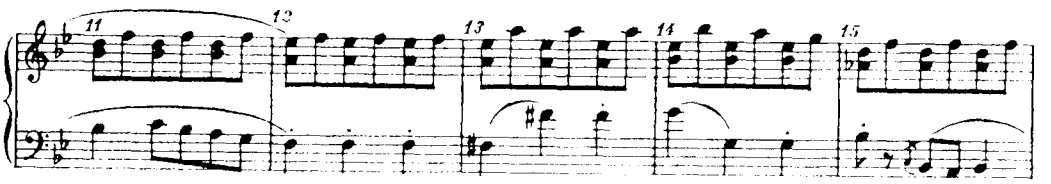
b) Sonata per pianoforte, Op. Post.-III

Scherzo

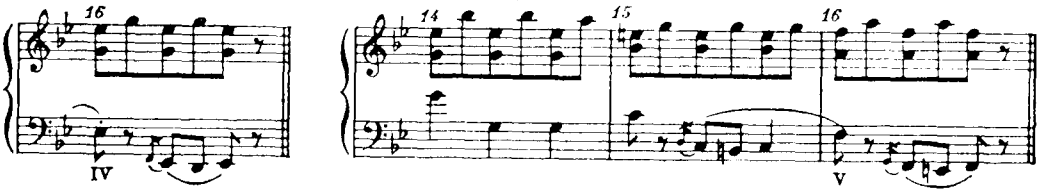
Allegro vivace con delicatezza



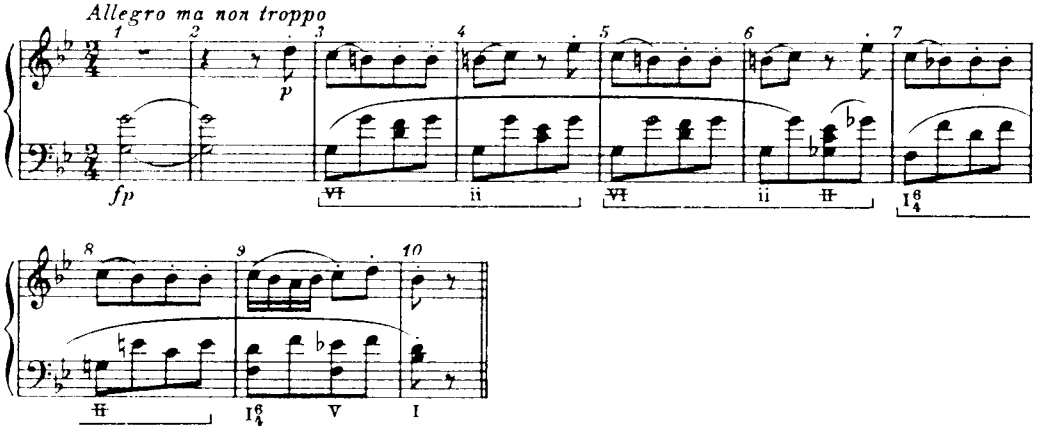




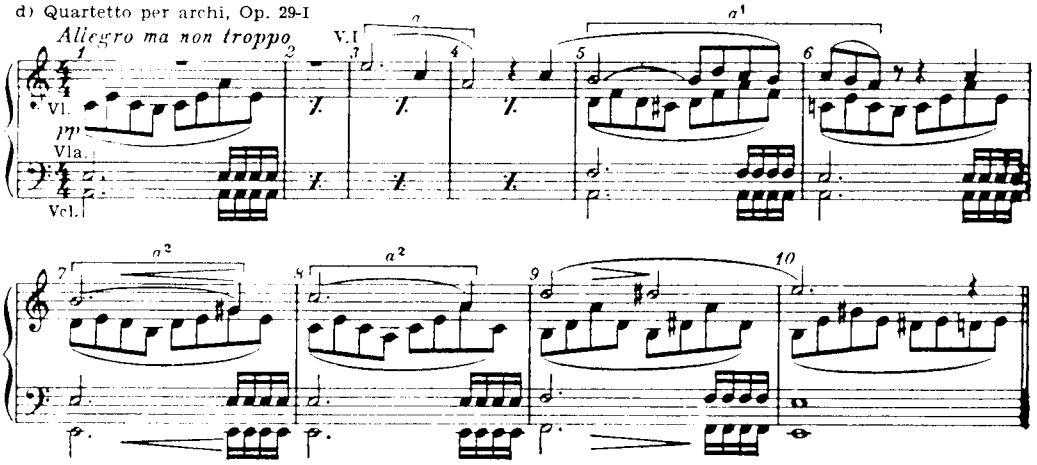
Altra chiusa sul V



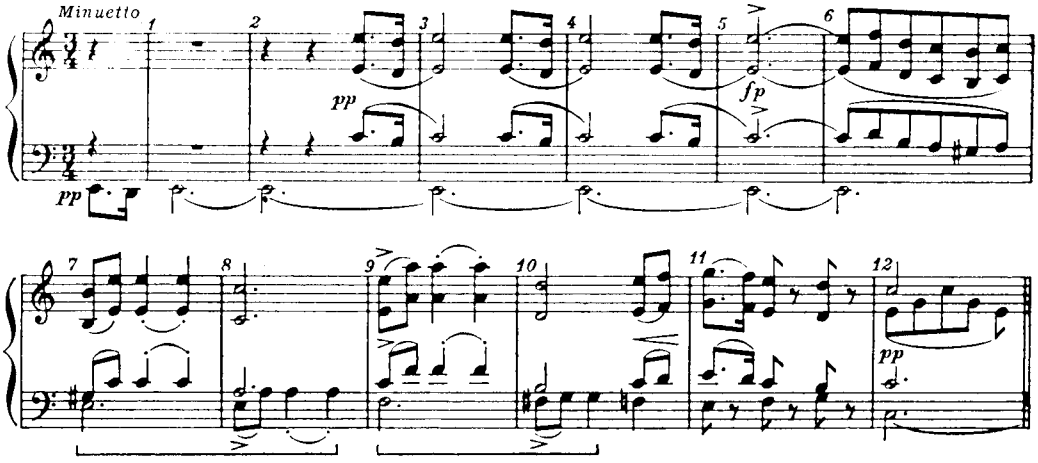
c) Sonata per pianoforte, Op. Post.-IV



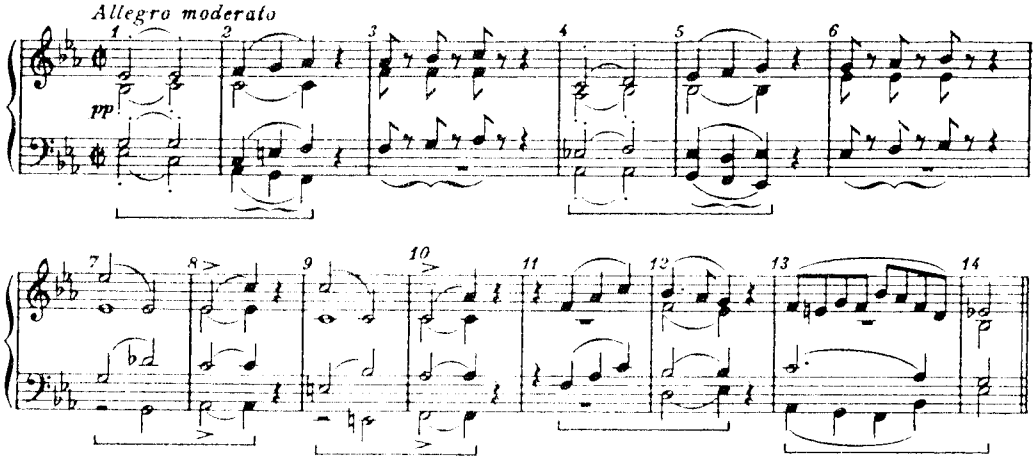
d) Quartetto per archi, Op. 29-I



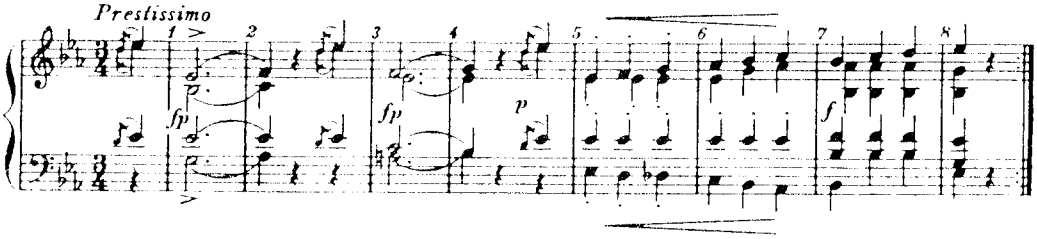
e) Quartetto per archi, Op. 29-I



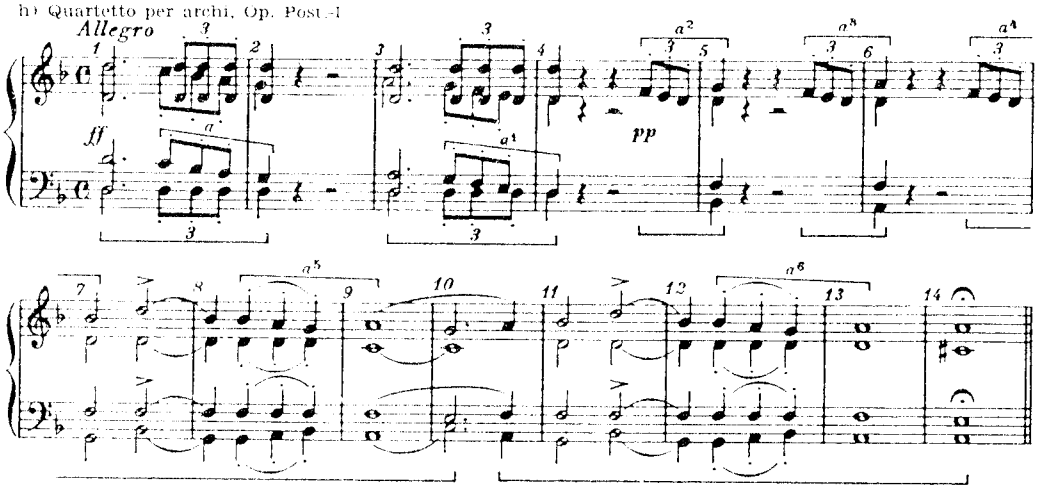
f) Quartetto per archi, Op. 125 I-I



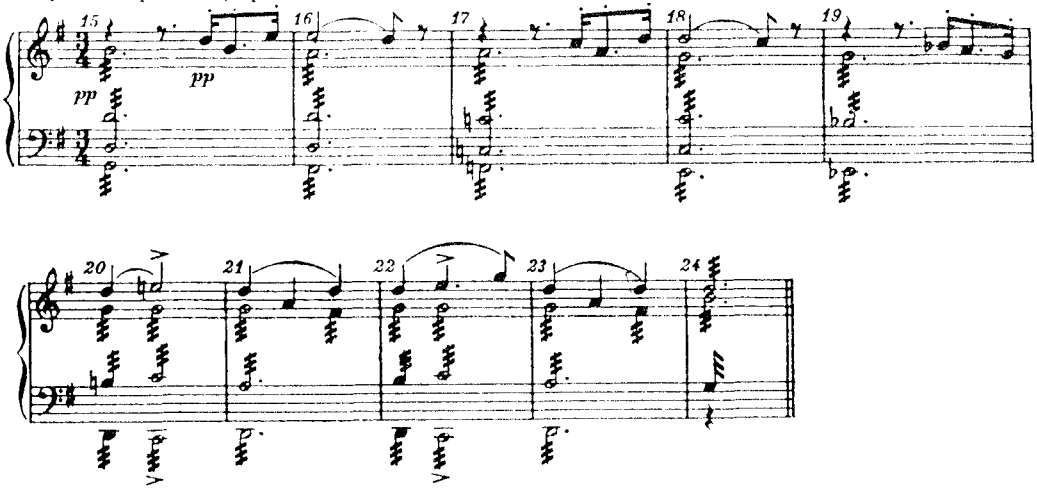
g) Quartetto per archi, Op. 125 I-II



h) Quartetto per archi, Op. Post.-I

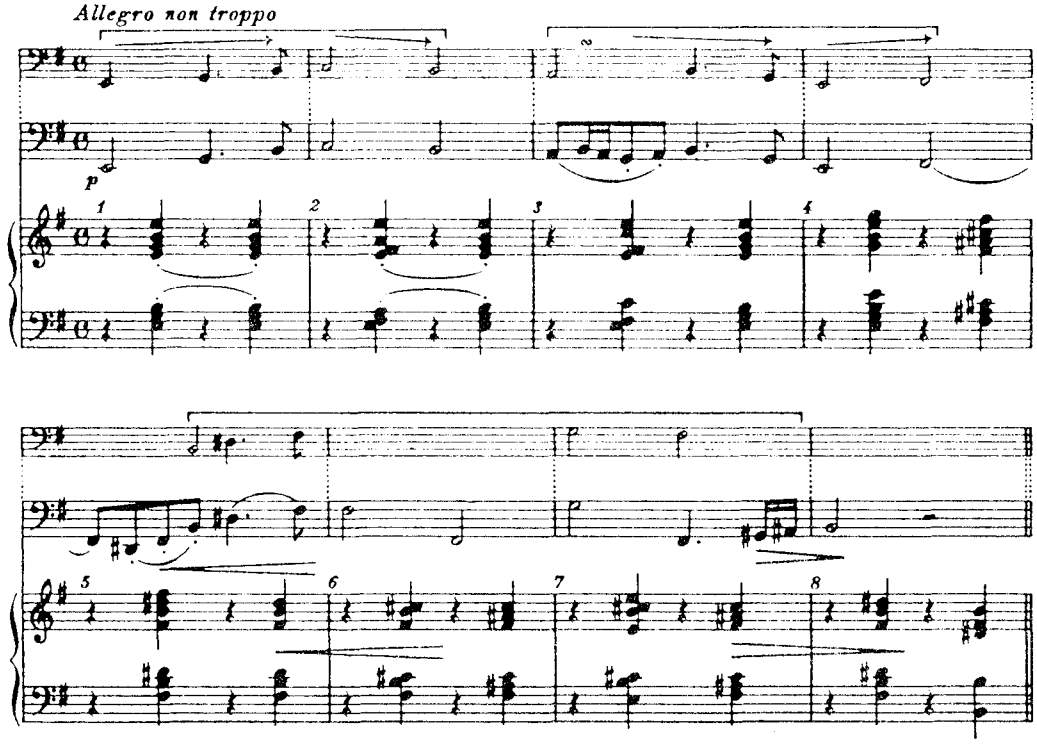


i) Quartetto per archi, Op. 161-I

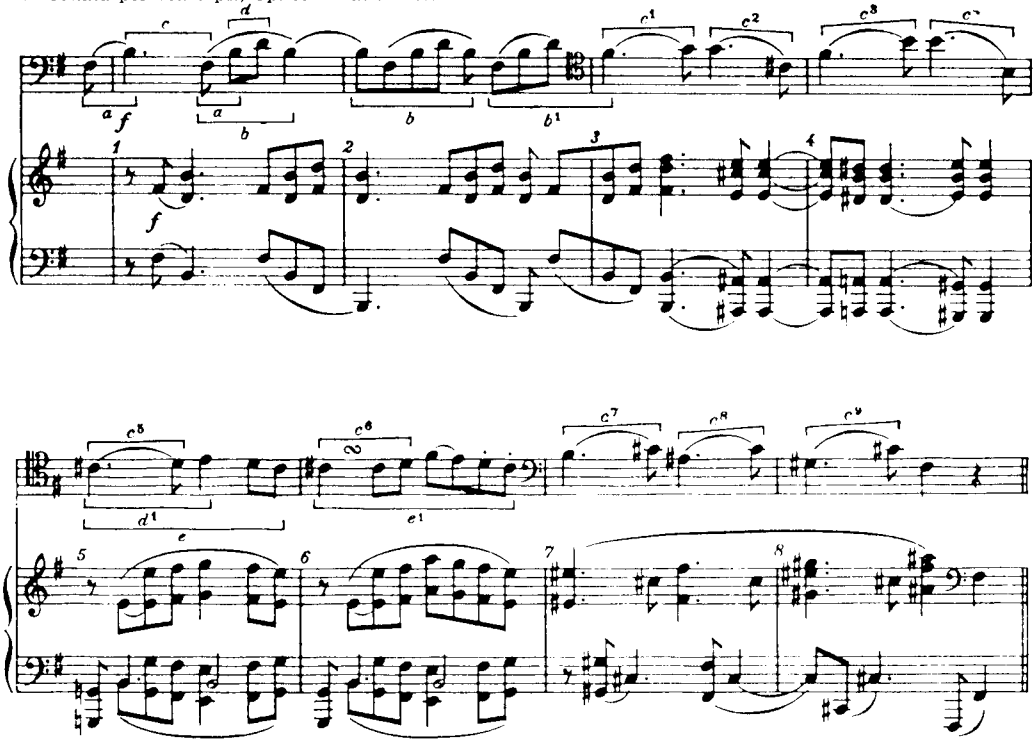


Es. 61

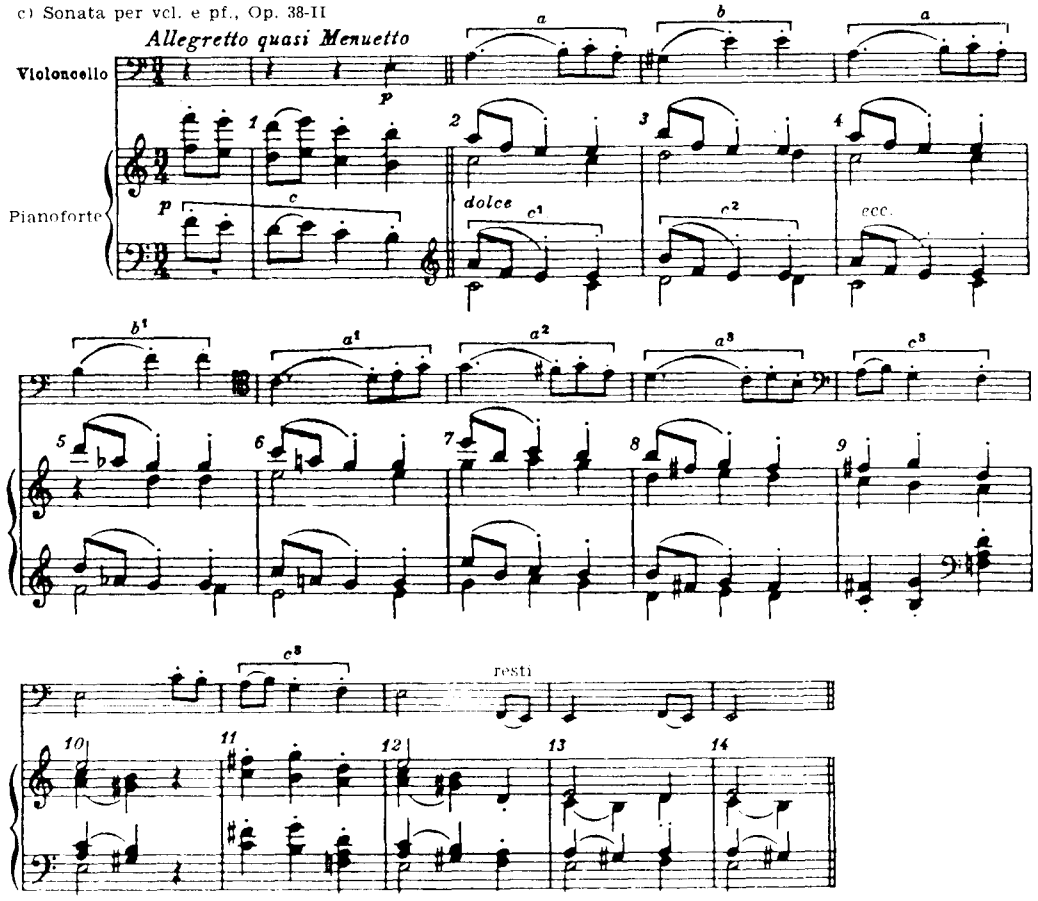
a) *Brahms*, Sonata per violoncello e pianoforte, Op. 38-I



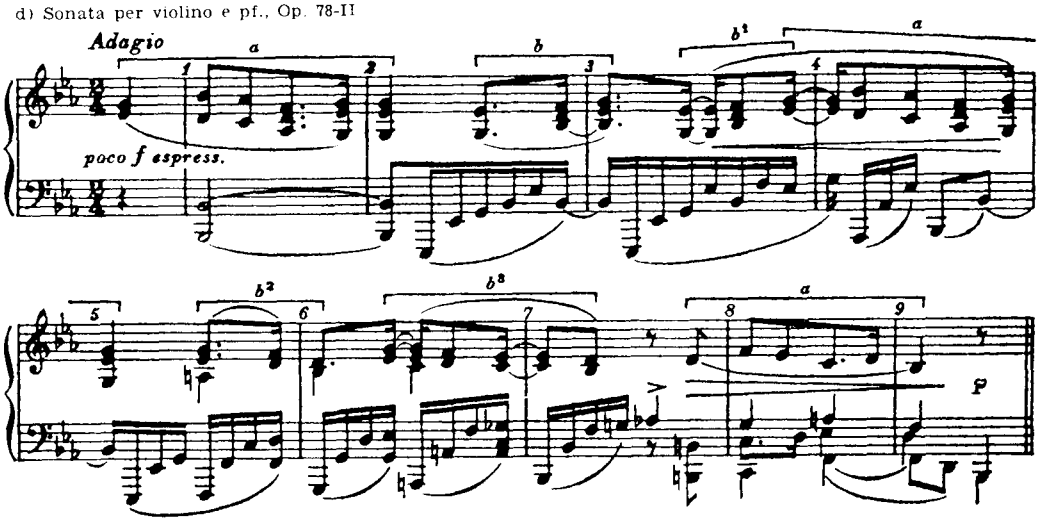
b) Sonata per vcl. e pf., Op. 38-I (batt. 58-65)



c) Sonata per vcl. e pf., Op. 38-II



d) Sonata per violino e pf., Op. 78-II



IX
L'ACCOMPAGNAMENTO

L'accompagnamento non dovrà essere una pura e semplice aggiunta alla melodia, ma il più funzionale possibile, e nel migliore dei casi farà da complemento agli elementi essenziali del tema: tonalità, ritmo, fraseggio, profilo melodico, carattere e clima espressivo. Dovrà mettere in luce l'armonia implicita al tema e stabilire un movimento unificatore, dovrà soddisfare le necessità e sfruttare le risorse dello strumento (o del gruppo di strumenti usati).

L'accompagnamento diventa una questione sostanziale se l'armonia o il ritmo sono complicati. Nella musica descrittiva l'accompagnamento contribuisce molto a determinare una sonorità espressiva.

ELIMINAZIONE DELL'ACCOMPAGNAMENTO

Esiste naturalmente della musica priva di accompagnamento, come la musica etnica, l'antica musica sacra, le sonate solistiche per vari strumenti e così via; e passi melodici senza accompagnamento si presentano spesso in brani che per il resto hanno l'accompagnamento. Ma anche nella semplice musica etnica, dove la melodia non richiede nessun sostegno armonico, viene spesso aggiunto un accompagnamento (non richiesto dal punto di vista strutturale).

Qualsiasi segmento melodico autosufficiente dal punto di vista armonico può restar privo di accompagnamento, introducendo così quel contrasto e quella trasparenza che possono contribuire al carattere del pezzo. La trasparenza è già di per se stessa una qualità positiva, e inoltre le pause non suonano mai male!

I levare rimangono spesso senza accompagnamento, sempre che non vi siano problemi relativamente al loro senso armonico: si veda ad esempio Beethoven, op. 2/1-II e III, op. 2/2-III, op. 7-IV, ecc.

Spesso il segmento melodico iniziale di un tema è senza accompagnamento (o è in ottava): op. 2/1-I op. 10/1-III, op. 10/2-II, op. 10/3-I (batt. 1-4 e batt. 17-22), op. 26-IV, op. 28-III[1], op. 57-I.

Se l'inizio non è accompagnato ma è trattato in maniera contrappuntistica o semicontrappuntistica, esso spiega da sé il suo significato armonico: op. 2/3-III, op. 10/2-III.

Si trovano anche disegni senza accompagnamento nell'ambito di un tema: op. 2/1-I, op. 10/2-I, op. 10/3-I batt. 56 sgg. e 105 sgg.

La fine di un'elaborazione è spesso priva di accompagnamento: op. 2/2, Rondò, batt. 95 sgg., op. 2/3, Scherzo, batt. 37 sgg., op. 13-I, batt. 187 sgg. Il Rondò

[1] Questo caso presenta una gustosa ambiguità. Il fa♯ potrebbe suggerire la tonalità di fa♯ o si (maggiore o minore). Solo alle batt. 5-8 si scopre che si tratta di re maggiore.

dell' op. 53 presenta un caso particolare (batt. 98 sgg.) in quanto il ritorno modulante dal relativo minore alla tonica è svolto semplicemente col raddoppio d'ottava.

Anche se l'eliminazione dell'accompagnamento può contribuire alla trasparenza del discorso, essa dovrebbe essere limitata a segmenti melodici autosufficienti dal punto di vista armonico, mentre è di regola accompagnare i passaggi armonicamente ambigui.

IL « MOTIVO DELL'ACCOMPAGNAMENTO »

Essendo un mezzo di unificazione, l'accompagnamento deve essere organizzato in maniera simile al tema: e cioè con l'utilizzazione di un motivo, che chiameremo *motivo dell'accompagnamento.*

Il motivo dell'accompagnamento può ricevere di rado la stessa varietà e lo stesso sviluppo di quello della melodia o tema. Piuttosto esso sarà trattato con una semplice ripetizione ritmica adattata all'armonia. La sua forma specifica dev'essere strutturata in modo da poter essere modificata, liquidata o abbandonata come richiede di volta in volta la natura del tema.

TIPI DI ACCOMPAGNAMENTO

A modo di corale. Questo tipo di accompagnamento è usato piuttosto raramente nella musica strumentale; lo si trova più spesso nella musica corale omofonica, dove tutte le voci procedono con lo stesso ritmo, secondo il testo, come il coro dei pellegrini nel *Tannhäuser* di Wagner, es. 62*a*. Gli es. 62*b*, *c* e *d* presentano alcuni casi tratti dalla musica strumentale. Cfr. anche Beethoven op. 14/2-II, op. 31/3-III, Trio, op. 53-I, batt. 35 sgg., op. 78-II, op. 27/2-II, es. 47*b*.

Con figurazioni. Le esigenze della scrittura pianistica sono soddisfatte meglio usando accordi spezzati, anche se la condotta delle parti mantiene essenzialmente carattere di corale: si paragoni l'es. 63*a* con l'es. 63*b*, dal quale esso deriva. Come in questo caso, l'accompagnamento ad accordi spezzati impiegherà sistematicamente uno o più disegni tipici, che costituiscono il motivo dell'accompagnamento.

In genere l'accompagnamento si serve di note più brevi della melodia (es. 46*e*, 48*d*, 49*a*, 50*b*, 51*d*, 60*b*). Tuttavia capita anche il contrario (es. 47*c*). Numerosissimi i casi analoghi all'es. 45*f*.

Il modo con cui un determinato disegno può essere mantenuto e adattato all'armonia si trova nell'op. 2/1-I, batt. 20-21 e 26 sgg., op. 2/1-II, batt. 9 sgg. e 37 sgg., op. 2/2-I, batt. 58 sgg., op. 10/3-II, batt. 65 sgg., op. 10/3-III, Trio, e così via. Questo tipo di accompagnamento non va di solito molto oltre un'armonia figurata di corale, e può trovarsi alle parti inferiori come anche in quelle di mezzo o in quelle superiori.

Il motivo dell'accompagnamento comprende spesso note ausiliarie, appoggiature, note cambiate ecc. (op. 2/3-II batt. 11 sgg., op. 7-IV batt. 64 sgg., op. 10/2-I batt. 19 sgg.). Talvolta presenta in una delle parti un movimento semicontrappuntistico (op. 10/1-I, batt. 56 sgg.).

Gli accordi spezzati possono naturalmente essere distribuiti in posizione lata (es. 49*a*, 64*a*, *b*, *c*). Lo stile romantico della trascrizione pianistica è illustrato dall'es. 64*d*: il disegno della mano sinistra non si trova nella partitura d'orchestra. Di questo modo di far « rumoreggiare » il pianoforte si è molto abusato nel corso del secolo XIX.

Il metodo di ripetere accordi completi (op. 53-I, es. 59*a*, *d*) è analogo alla ripetizione di armonie nello stile per accordi spezzati, e deriva dalle medesime circostanze, cioè dal desiderio di ravvivare il suono breve del pianoforte.

A volte si ha più di un motivo dell'accompagnamento, ad esempio quando il basso, separato dal rigo delle parti centrali, si svolge su un rigo a sé stante (es. 64*e*, *f*). Questo procedimento è usato frequentemente in unione a ripetizioni ritmate di accordi (es. 65). A volte il basso viene posto sistematicamente su un tempo debole (es. 65*q-t*).

Intermittente. L'armonia può presentarsi solo una volta nella battuta, o una volta in più battute. Può essere tenuta (op. 2/3-I batt. 97-108, es. 58*h*), oppure può essere presentato un breve accordo all'inizio di una battuta (op. 10/1-I batt. 1-3, op. 10/2-I batt. 1-4, es. 58*c*, *f*), oppure si può avere un breve accordo durante una pausa o una nota lunga della melodia (op. 2/2-III batt. 1-2, 5-6, es. 46*d*).

L'armonia dopo il tempo forte, e anche la sincope, si presenta in molte forme, come ad esempio nell'op. 2/1-I batt. 2-8, 41-46, nell'op. 2/2, Scherzo, nell'op. 14/1-I batt. 1-3.

Complementare. Il ritmo complementare è quella relazione tra voci o gruppi di voci in cui una parte colma i vuoti nel movimento delle altre, mantenendo così il moto e cioè la suddivisione regolare della battuta. L'accompagnamento viene spesso aggiunto come complemento del ritmo di base della parte principale (op. 14/2-I batt. 1-4, 26-27 ecc., op. 109-I batt. 1-8, es. 67*a*, *b*, op. 2/2, Scherzo). Si hanno inoltre molti casi ibridi come l'op. 10/3-IV batt. 17-22, op. 31/2-III specie alle batt. 17-21, op. 54-I batt. 1-2, 5-6. Altri casi derivano da una scrittura semicontrappuntistica (es. 45*d*, 66*a*, 67*c*).

CONDOTTA DELLE PARTI

La scrittura pianistica non richiede che si conservi rigorosamente il numero delle parti, come avviene nell'armonia a quattro parti (corale). Se un pezzo incomincia a tre o a quattro parti, questo numero verrà mantenuto con una certa coerenza; ma talvolta si usa un minor numero di parti (come se una o più d'una facessero pausa) e talaltra un numero maggiore (come in orchestra, quando entrano altri strumenti per effettuare un crescendo, dare un accento, realizzare un punto culminante o altri effetti speciali).

Mentre la condotta delle parti reali dev'essere libera da errori di ottave parallele, ogni singola parte può essere raddoppiata in ottave, specie se tale raddoppio è mantenuto per un certo tempo come nell'es. 63. Il raddoppio d'ottava del basso può produrre varietà o contrasto mediante mutamenti di registro: nell'es. 45*g* si confrontino le batt. 1-2 e 5-6 con le batt. 3-4 e 7-8, nell'es. 64*a* le batt. 5-8 con

le batt. 1-4. Naturalmente la melodia è raddoppiata spesso: vedi per esempio i n. 46*e* e 60*e;* e in Beethoven l'op. 10/1-I batt. 118 sgg., l'op. 10/2-I batt. 19 sgg., l'op. 14/1-I batt. 61, l'op. 26-I, 3ª Variazione. A volte vengono raddoppiate anche le parti interne (es. 66*b, c*). Tale raddoppio può presentarsi anche momentaneamente per qualche effetto speciale.

Trattamento contrappuntistico. Qualche volta si ha uno stile realmente contrappuntistico, e ciò quando fughe o fugati sono incorporati in un pezzo di musica altrimenti omofonica. Talvolta un tempo incomincia con un fugato (op. 10/2-III; Mozart, *Quartetto* per archi in sol maggiore, Finale; Beethoven, *Quartetto* per archi op. 59/3, Finale; e così via). Anche se questi passi sono spesso ripetuti in forma più sviluppata, tutto il resto va in genere classificato come omofonico.

Nello svolgimento delle grandi forme ci sono spesso degli episodi in stile fugato (Beethoven, *Quartetto* per archi op. 59/1-I; primo e quarto tempo dell'«*Eroica* »; terzo tempo del *Quintetto* per pianoforte e archi di Brahms; Beethoven, op. 101, Finale; ecc.).

Beethoven (op. 120, op. 35) e Brahms (op. 24), concludono alcune serie di variazioni con vere e proprie fughe: e i finali delle Sonate per pianoforte di Beethoven op. 106 e 110 sono pure delle fughe.

Anche nelle elaborazioni si trovano spesso episodi contrappuntistici, in genere con l'uso di imitazioni o del contrappunto doppio: cfr. op. 2/3-I batt. 115 sgg., op. 22, Rondò, batt. 81 sgg., op. 81*a*-I, Coda. Insolitamente lungo il passaggio a canone che inizia la parte in mi♭ maggiore dell'op. 106-I.

Trattamento semicontrappuntistico e quasi contrappuntistico. Mentre il « semicontrappunto » ha delle implicazioni motiviche e anche tematiche, il « quasi-contrappunto » non va spesso più in là di un modo di fiorire, melodizzare e vitalizzare nell'armonia parti che altrimenti non avrebbero nessuna importanza.

Il semicontrappunto non si basa sulle combinazioni come il contrappunto multiplo, vale a dire su imitazioni canoniche ecc., ma solo su un libero movimento melodico di una o più voci, come nell'op. 2/2-I, batt. 11-16 e le imitazioni alle batt. 32 sgg.; cfr. anche op. 2/3-IV, batt. 57 sgg.

Nella vera musica omofonica c'è sempre una parte principale, e l'aggiunta di imitazioni, canoniche o libere, è in primo luogo un metodo per accompagnare questa voce principale. Gli ostinati, come ad esempio quelli della *Sinfonia n. 1* di Brahms (IV tempo), otto misure dopo la lettera « E », e del Finale delle *Variazioni su tema di Haydn* dello stesso autore, possono essere interpretati in modo analogo. Considerando il basso come la voce principale, questa tecnica assomiglia all'aggiunta di voci a un « cantus firmus » con una variazione costante del contesto, come avviene nella passacaglia.

Anche l'aggiunta di un « controcanto » potrebbe essere considerata come un mezzo semicontrappuntistico: cfr. l'op. 26-II, batt. 45 sgg., l'op. 28-I, batt. 183 sgg. (questo passo, come quello dell'op. 10/3-I alle batt. 93-105, è scritto in contrappunto doppio; ma la parte in ottavi ha carattere di fioritura più che vero significato tematico), e l'op. 31/1-III, batt. 17 sgg.

Le proposizioni o i frammenti del controcanto sono spesso usati per abbellire una ripetizione (op. 10/3-II: si paragonino le batt. 17-19 alle batt. 21-23) o come riempitivi che fanno da ponte (op. 13-II, batt. 37 sgg.) tra proposizioni della voce principale.

Negli es. 54, 55 e 56 si troveranno molte illustrazioni di trattamento semicontrappuntistico. Si dedichi particolare attenzione ai casi nei quali l'armonia si fa più ricca grazie al movimento delle parti, e nei quali il motivo dell'accompagnamento implica un disegno ritmico caratteristico, spesso risultante da un'imitazione più o meno libera.

Il semicontrappunto e il quasi-contrappunto sono illustrati nell'op. 10/1-I: alle batt. 48-55 le due parti superiori sono così bene organizzate che è difficile dire quale sia la voce principale e quale il controcanto. Nella continuazione (batt. 56-85) il basso si muove più melodicamente di quanto non vorrebbe la presentazione dell'armonia, senza peraltro diventare un controcanto.

La voce inferiore delle batt. 49 sgg. dell'op. 14/2-I si limita a imitare in maniera quasi contrappuntistica il fraseggio della melodia. Analogamente le note ausiliarie delle batt. 16 sgg. dell'op. 31/1-II, pur mascherate da imitazione, sono fioriture di note tenute dell'armonia. Le imitazioni dell'op. 28-IV, batt. 28-31 e 33-35, sono nettamente non contrappuntistiche dato che presentano una sola armonia.

TRATTAMENTO DELLA LINEA DEL BASSO

Salvo nel caso del pedale, il basso dovrà prender parte a ogni mutamento di armonia. Non si deve dimenticare che il basso andrà trattato come una melodia secondaria, il che significa che esso dovrà muoversi (salvo scopi particolari) entro un ambito definito e avere un certo grado di continuità (es. 44*g, i, j, k,* 45*i,* 46*a,* 51*b*). L'orecchio è portato a fare molta attenzione al basso, e anche una nota di breve durata viene intesa come un basso tenuto finché non compare un'altra nota che venga avvertita come sua continuazione (melodica).

Per procedere con scorrevolezza un basso che non abbia caratterere di controcanto dovrà fare libero uso dei rivolti, anche quando essi non sono armonicamente necessari (es. 45*g,* 46*c, g,* 51*f,* 58*d,* 59*g*).

TRATTAMENTO DEL MOTIVO DELL'ACCOMPAGNAMENTO

In molti casi si usa per tutto un passaggio — salvo le cadenze — un motivo unico di accompagnamento. Ciò è possibile solo nei casi più primitivi, dove l'armonia non muta molto e dove il motivo può esserle adattato con facilità (ad esempio l'antico basso albertino).

Una modifica dell'accompagnamento puo essere giustificata o addirittura imposta da mutamenti del carattere o della costruzione, o dall'accresciuto numero di accordi. Un cambiamento ben chiaro da tutti questi punti di vista si presenta nell'op. 14/2-I: si paragonino le batt. 1-4 con le batt. 5 sgg. Nell'op. 31/1-II, dove l'ascesa della melodia verso il punto culminante richiede un'armonia più

ricca, il motivo dell'accompagnamento è modificato in conformità (batt. 5). Nell'op. 31/3-III la forma particolare del disegno per accordi spezzati viene ridotta (batt. 3 sgg.) a quanto è strettamente necessario per mantenere il movimento.

Il motivo dell'accompagnamento, inteso come mezzo unificatore, dovrebbe essere mantenuto per un certo numero di battute o di proposizioni, e anche se viene variato esso non dovrebbe sparire del tutto. Vi sono però casi in cui si usa più d'un disegno, specialmente nello stile rococò di Mozart, com'è dimostrato da molti passi degli es. 45 e 59.

Le esigenze armoniche in prossimità delle cadenze o delle semicadenze obbligano spesso a modificare o a liquidare il motivo dell'accompagnamento. Tale processo può acquisire varie forme: cfr. ad esempio i n. 45*f*, 46*j*, 48*c*, 51*a*, 55*a*, *b*, 56*b*, 58*e*, 59*g*, *h*, 61*d*.

ESIGENZE STRUMENTALI

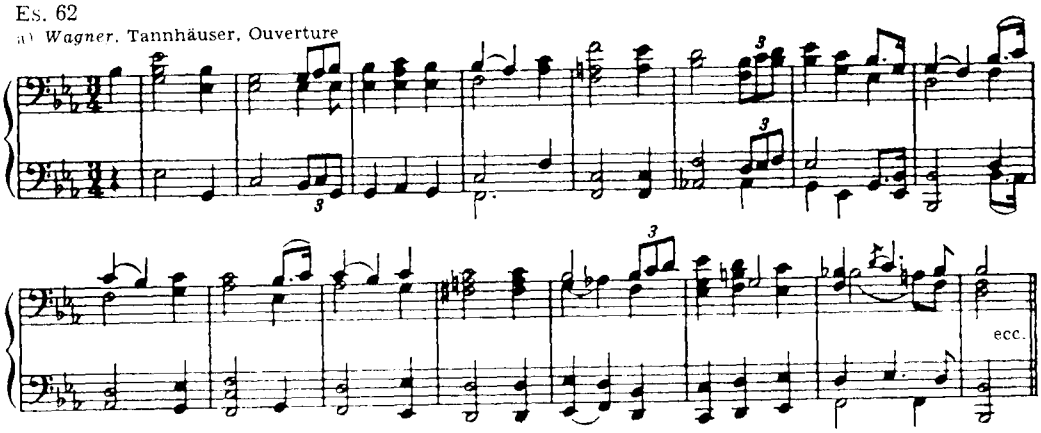
Nella scrittura pianistica la necessità di mantenere l'accompagnamento nell'ambito delle dita della mano richiede talvolta la cooperazione delle due mani (op. 2/3-I, batt. 141 sgg., op. 13-II, batt. 41-42 sgg.) o uno spostamento da una mano all'altra, con o senza mutamento di registro (op. 27/2-I, batt. 15-16, 23-24, op. 31/2-I, batt. 28 sgg.). Si hanno mutamenti di registro anche per ragioni di espressione o di sonorità.

Scrivendo per strumenti che non siano a tastiera, le singole parti dovrebbero essere elaborate in maniera più autonoma, in modo da tener vivo l'interesse da parte degli esecutori. C'è però il rischio di uno squilibrio prodotto da un accompagnamento troppo ricco: sono indispensabili l'economia dei mezzi e la trasparenza della scrittura.

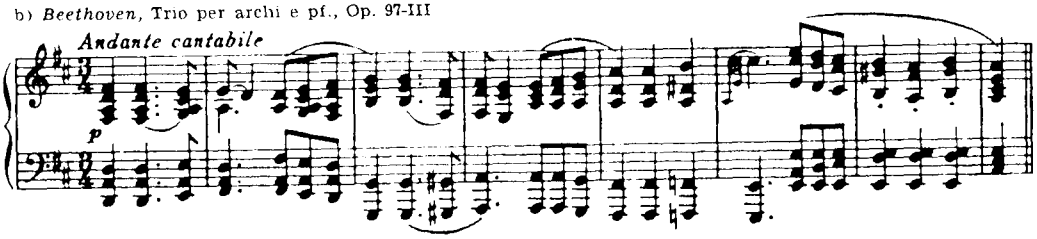
La varietà delle combinazioni strumentali della musica da camera rende impossibile un esame dettagliato degli accompagnamenti. Ma usati con intelligenza i principi rimangono quegli stessi illustrati per gli strumenti a tastiera.

Es. 62

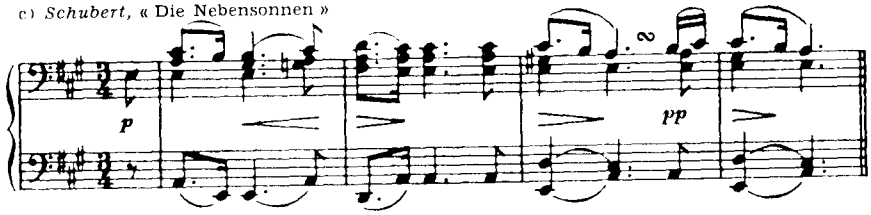
a) *Wagner*, Tannhäuser, Ouverture



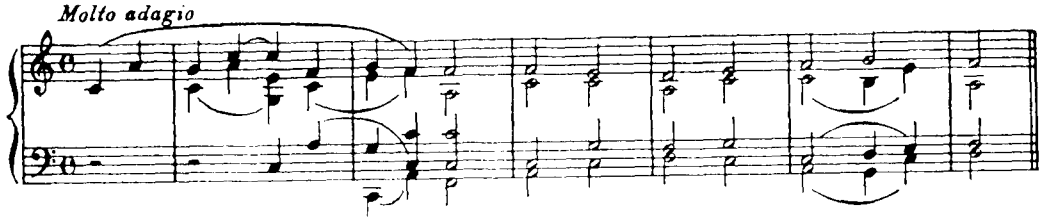
b) *Beethoven*, Trio per archi e pf., Op. 97-III



c) *Schubert*, « Die Nebensonnen »

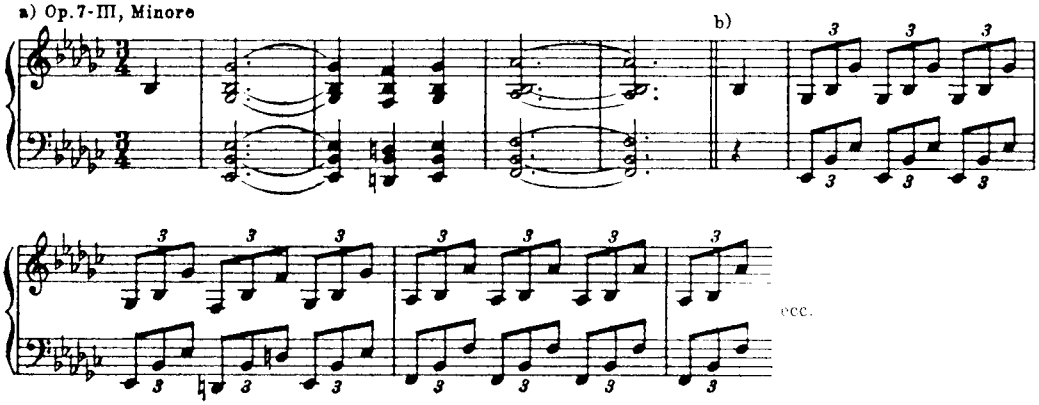


d) *Beethoven*, Quartetto per archi, Op. 132-III



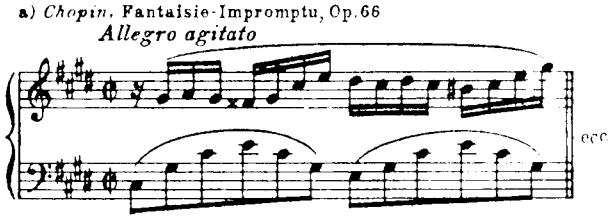
Es. 63

a) Op.7-III, Minore

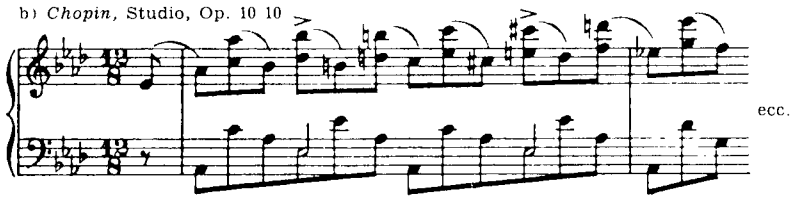


Es. 64

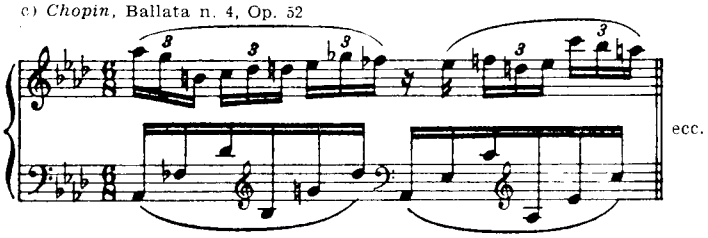
a) *Chopin*, Fantaisie-Impromptu, Op.66



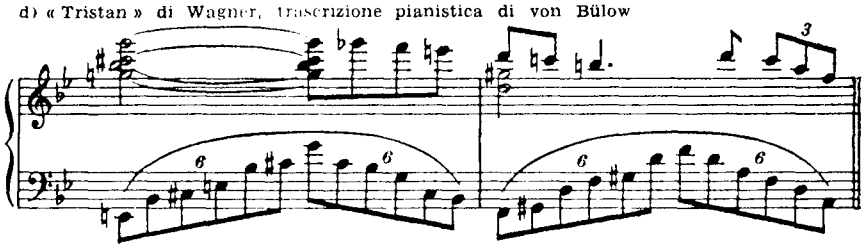
b) *Chopin*, Studio, Op. 10 10



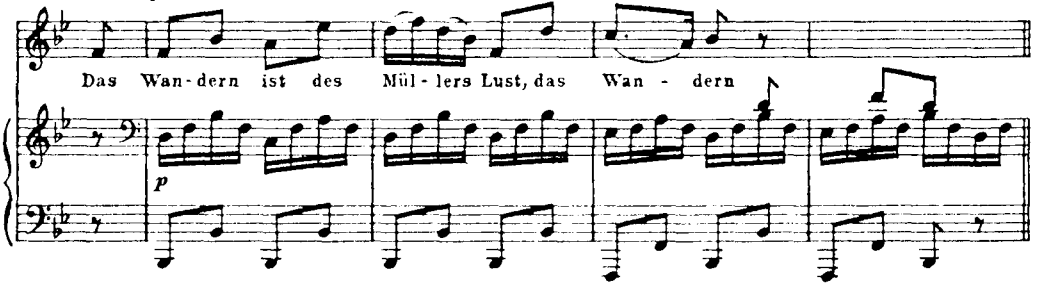
c) *Chopin*, Ballata n. 4, Op. 52



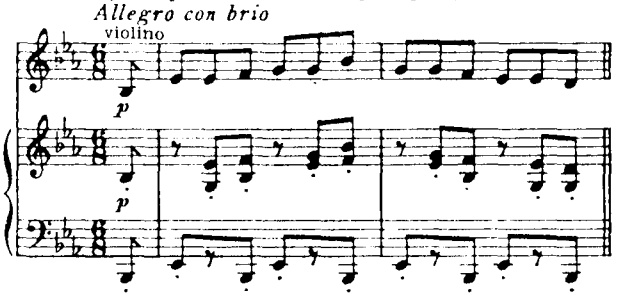
d) « Tristan » di Wagner, trascrizione pianistica di von Bülow



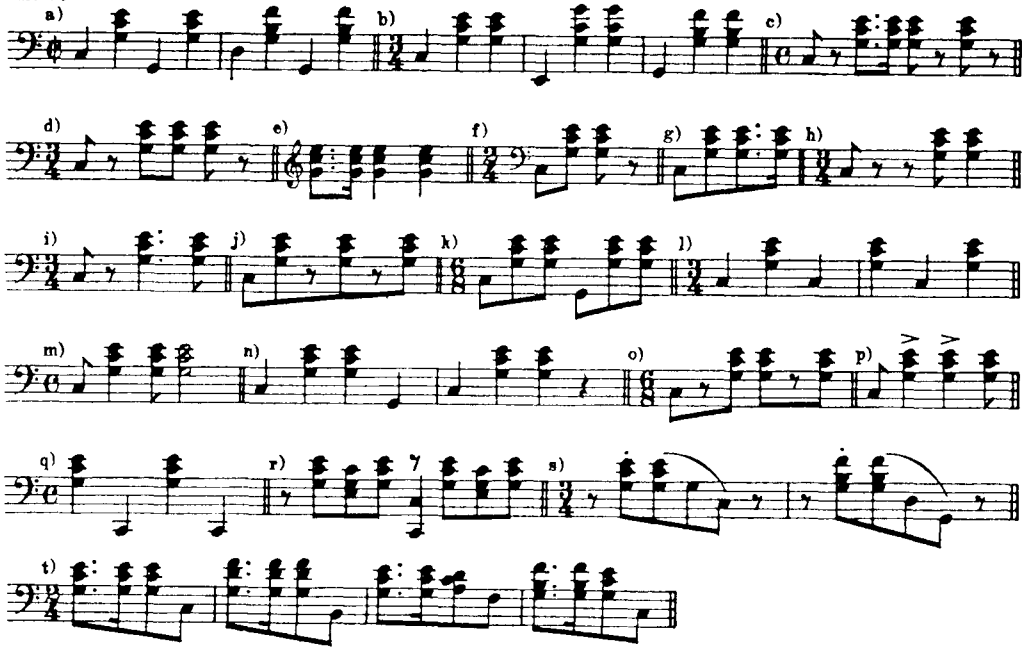
e) *Schubert*, Op. 25, « Das Wandern »



f) *Brahms*, Trio per violino, corno e pf., Op. 40, Finale

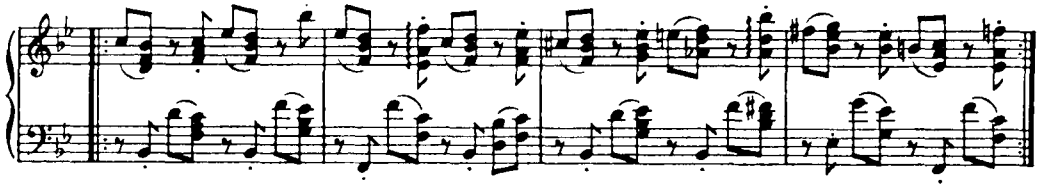


Es. 65

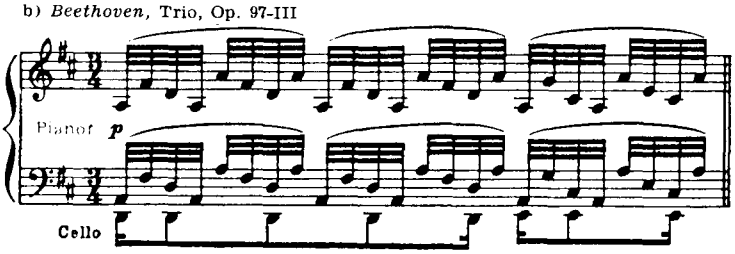


Es. 66

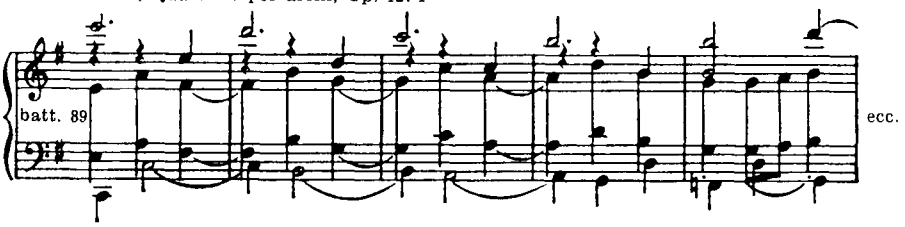
a) *Brahms,* Variazioni su tema di Händel, Op. 24, Var. 3



b) *Beethoven,* Trio, Op. 97-III

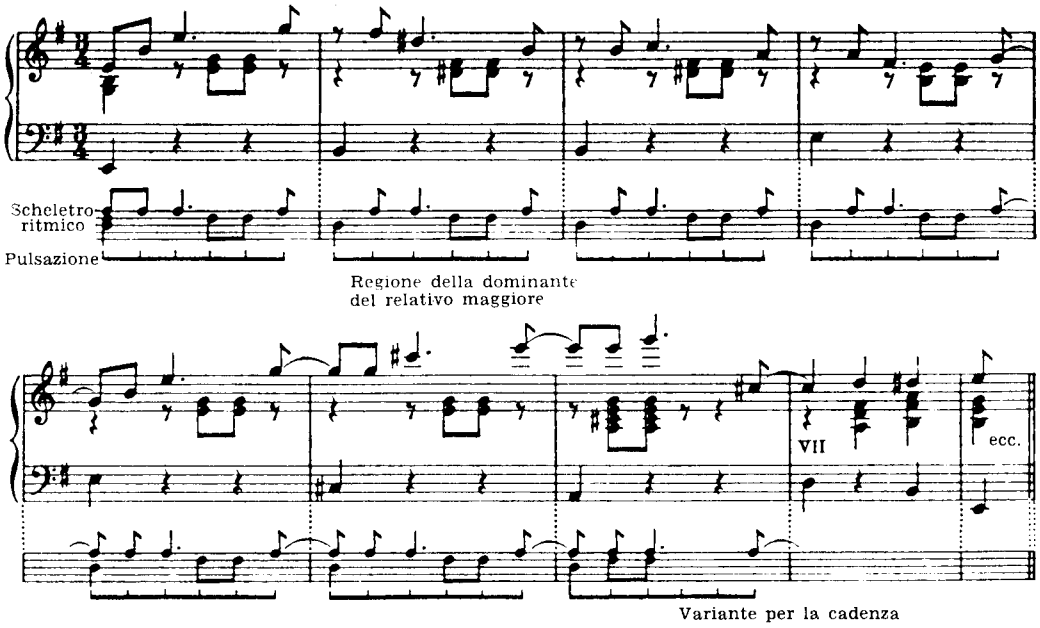


c) *Beethoven,* Quartetto per archi, Op. 127-I

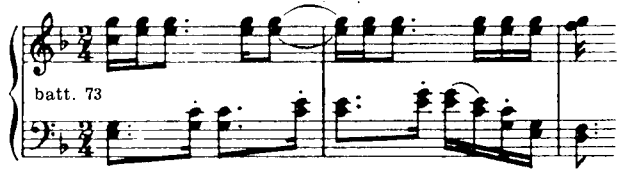


Es. 67

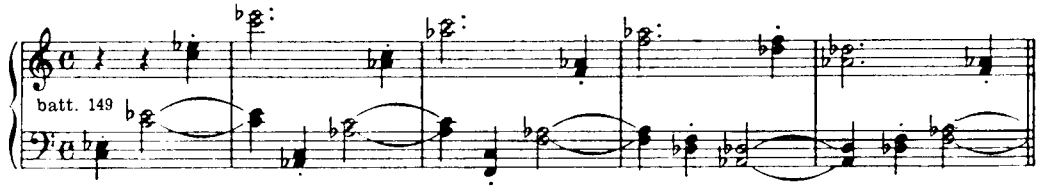
a) *Beethoven*, Quartetto per archi, Op. 59/2-III



b) *Beethoven*, Quartetto per archi, Op. 59/1-IV



c) *Beethoven*, Quartetto per archi, Op. 59/3-I



X

CARATTERE ESPRESSIVO

Il concetto che la musica esprima qualcosa è generalmente accettato.

Ma il gioco degli scacchi non racconta novelle, né la matematica causa emozioni; analogamente, dal punto di vista puramente estetico, la musica non esprime nulla di extra-musicale.

Dal punto di vista psicologico però la nostra capacità di associazioni mentali ed emotive è non meno illimitata di quanto è limitata la nostra capacità di ripudiarle. Così qualsiasi oggetto comune può provocare delle associazioni musicali, e viceversa la musica può evocare associazioni con oggetti extra-musicali.

Molti compositori hanno scritto musica spinti dall'urgenza di esprimere associazioni emotive; inoltre la musica a programma giunge al punto di narrare intere storie con simboli musicali. Esiste anche una gran varietà di «pezzi di carattere » che esprimono ogni umore possibile.

Chopin e Schumann hanno scritto *Notturni, Ballate, Marce funebri, Romanze, Scene infantili, « Blumenstücke »*, *Novellette* e così via; vi sono le sinfonie «*Eroica*» e « *Pastorale* » di Beethoven, il *Carnevale romano* di Berlioz, *Romeo e Giulietta* di Ciaikovski, *Così parlò Zaratustra* di Strauss, *La mer* di Debussy, *Il cigno di Tuonela* di Sibelius, e moltissimi altri pezzi. Infine esistono lieder, pezzi per coro, oratori, opere liriche, melologhi, balletti e musica per film.

Tutte queste categorie sono destinate non solo a produrre un'impressione musicale ma anche a provocare effetti secondari, e cioè associazioni di un carattere ben definito.

Il termine *carattere,* applicato alla musica, si riferisce non soltanto all'emozione che il pezzo dovrebbe produrre e allo stato d'animo nel quale è stato composto, ma anche al modo come questo dev'essere eseguito. È errato pensare che le indicazioni di movimento stabiliscano il carattere di un pezzo: almeno nella musica classica questo non è vero. Non esiste *un* solo carattere espressivo dell'Adagio, ma centinaia di caratteri, non *un* carattere dello Scherzo, ma migliaia. Un Adagio è in tempo lento, un Allegro è rapido: questo contribuisce parzialmente, ma non completamente, a capire l'espressione di un carattere musicale.

Il tipo di accompagnamento usato svolge una funzione importante nel determinare il carattere espressivo di un brano. Nessun esecutore potrebbe esprimere il carattere di una marcia se l'accompagnamento fosse quello di un corale, e nessuno potrebbe suonare una pacata melodia in tempo adagio se l'accompagnamento fosse un torrente di note.

Le antiche forme di danza erano caratterizzate da determinati ritmi dell'accompagnamento, ritmi che si riflettevano anche nella melodia. Tali caratteristiche

ritmiche costituiscono i mezzi principali per distinguere, ad esempio, una mazurka da una gavotta o da una polka. Ma in genere i fattori ritmici servono a stabilire il clima e il carattere specifico di un pezzo singolo come pure a determinare i contrasti interni strutturalmente necessari.

Il concetto della differenza dei caratteri espressivi può essere chiarito confrontando tre tempi tratti da sonate per pianoforte di Beethoven, simili tra loro nel senso che esprimono qualcosa di « tempestoso » o di « appassionato » (op. 27/2-III, op. 31/2-I, op. 57-I). Le differenze di carattere si manifestano non solo nel materiale tematico degli inizi, ma anche nella qualità delle continuazioni. Si confrontino i rispettivi temi secondari: op. 27/2-III batt. 21 sgg., op. 31/2-I batt. 41 sgg., op. 57-I batt. 35 sgg.

Si noterà come il movimento da solo non basti a determinare il carattere espressivo di un pezzo confrontando questi tre tempi con altri tre in tempo rapido: il Presto agitato dell'op. 27/2-III con l'Allegro vivace dell'op. 31/1-I, o l'Allegro dell'op. 31/2-I con l'Allegro dell'op. 31/3-I, o ancora l'Assai allegro dell'op. 57-I con il Presto alla tedesca dell'op. 79-I.

Ma sono ancora più importanti i mutamenti di carattere espressivo nell'ambito di un solo movimento, e anche nell'ambito delle sezioni minori che lo formano. A parte il forte contrasto tra il tema principale e quello secondario nell'op. 57-I, vi sono molti altri contrasti: si noti il subitaneo mutamento di tessitura alla batt. 24, la sua intensificazione alle batt. 28 sgg. e la sua graduale liquidazione alle batt. 31 sgg. Si noti quanto è drammatico il mutamento di espressione quando il « dolce legato » della batt. 35 sostituisce il precedente, duro staccato della mano sinistra; o quando il movimento si arresta improvvisamente alla batt. 41. Un nuovo e ancora più marcato contrasto nella tessitura a batt. 51 cambia interamente l'aspetto di tutto il passaggio rimanente.

Non si tratta qui di un caso speciale. Tutta la buona musica consiste in molte idee contrastanti: un'idea acquista chiarezza e validità in contrasto con le altre. Eraclito definì il contrasto come « il principio dello sviluppo »: ebbene, il pensiero musicale è soggetto allo stesso procedimento dialettico di ogni altra forma di pensiero.

Le differenze di carattere espressivo possono influire sulla struttura, ma non si può dire che qualche carattere specifico richieda una forma specifica. Difficilmente si scriverebbe un valzer usando la forma di una sinfonia, e tuttavia Beethoven ha scritto il primo tempo di una *Sonata* per pianoforte (op. 54) « In tempo d'un Menuetto »; e la *Sinfonia n. 7,* ancora di Beethoven, è normalmente detta « Sinfonia di danze » a causa del suo carattere. In genere però i modi espressivi lievi, graziosi e semplici non richiederanno forme complicate né elaborazioni avventurose. D'altro canto idee profonde, emozioni che scuotono nell'intimo e atteggiamenti eroici esigeranno i contrasti arditi e l'elaborazione approfondita delle forme più complesse.

La musica descrittiva (come la musica a programma, la musica di scena, di balletto e per film, il melologo e anche i lieder) sotto la pressione di contrasti

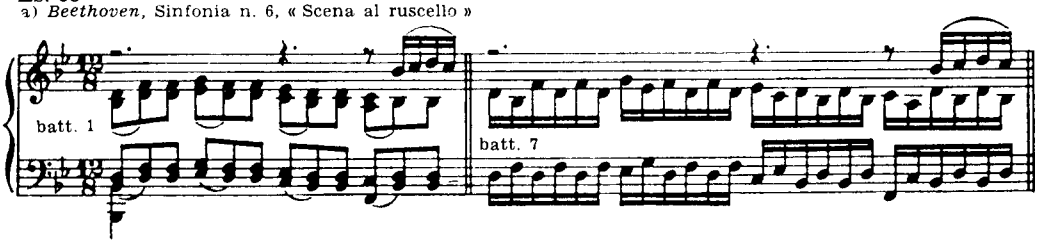
forti e improvvisi sviluppa le sue forme in armonia con quelle emozioni, quegli eventi e quelle azioni che intende illustrare. In tali casi lo stesso motivo di base ha un suo carattere o clima espressivo come risulta dall'es. 68.

Nel secondo tempo della « *Pastorale* » di Beethoven (es. 68*a*) il suono del ruscello che mormora è illustrato dal moto fluente dell'accompagnamento. L'es. 68*b* (la musica dell'Incantesimo del fuoco dalla *Walkiria* di Wagner) esprime musicalmente le fiamme vacillanti. Con un movimento di uguale ricchezza Smetana descrive la sorgente della Moldava (es. 68*c*), mentre la *Passione secondo S. Matteo* di Bach è ricca di passaggi illustrativi: tra questi, particolarmente sorprendente perché si trova in un recitativo, la descrizione della rottura del velo del tempio (es. 68*d*). L'oscillazione della banderuola al vento è descritta in *Die Wetterfahne* di Schubert, e con notevole forza di caratterizzazione i trilli alle batt. 4 e 5 ne riproducono il cigolio (es. 68*e*).

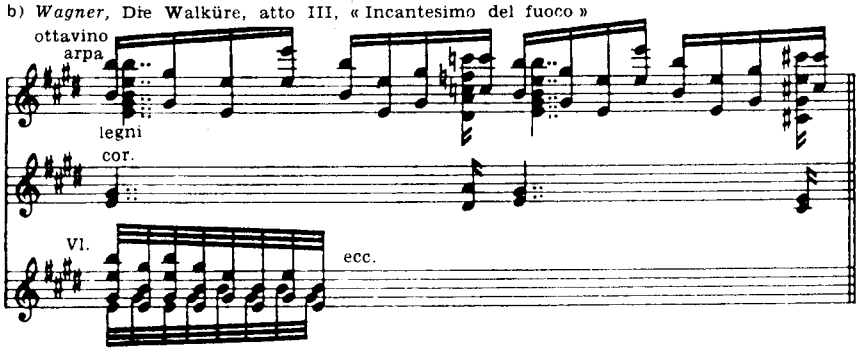
Anche componendo gli esercizi più brevi, lo studente non dovrebbe mai lavorare senza avere in mente un determinato carattere espressivo. Una poesia, una novella, una commedia o un film gli serviranno da stimolo per esprimere sentimenti definiti. Dovrà inoltre comporre pezzi molto differenti tra loro: molto utili le differenze di movimento, di ritmo e di metro. Questo esercizio lo aiuterà ad acquisire la capacità di realizzare i molteplici tipi di contrasto necessari per le grandi forme.

Es. 68

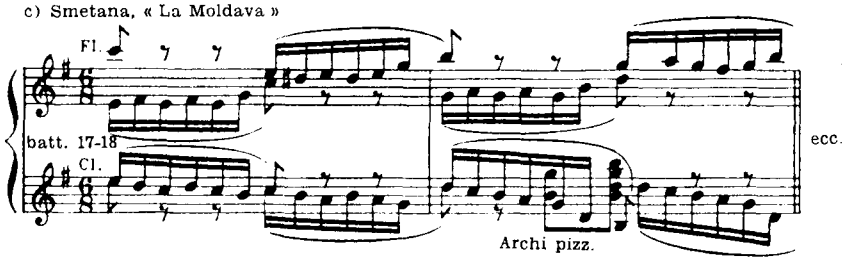
a) *Beethoven*, Sinfonia n. 6, « Scena al ruscello »



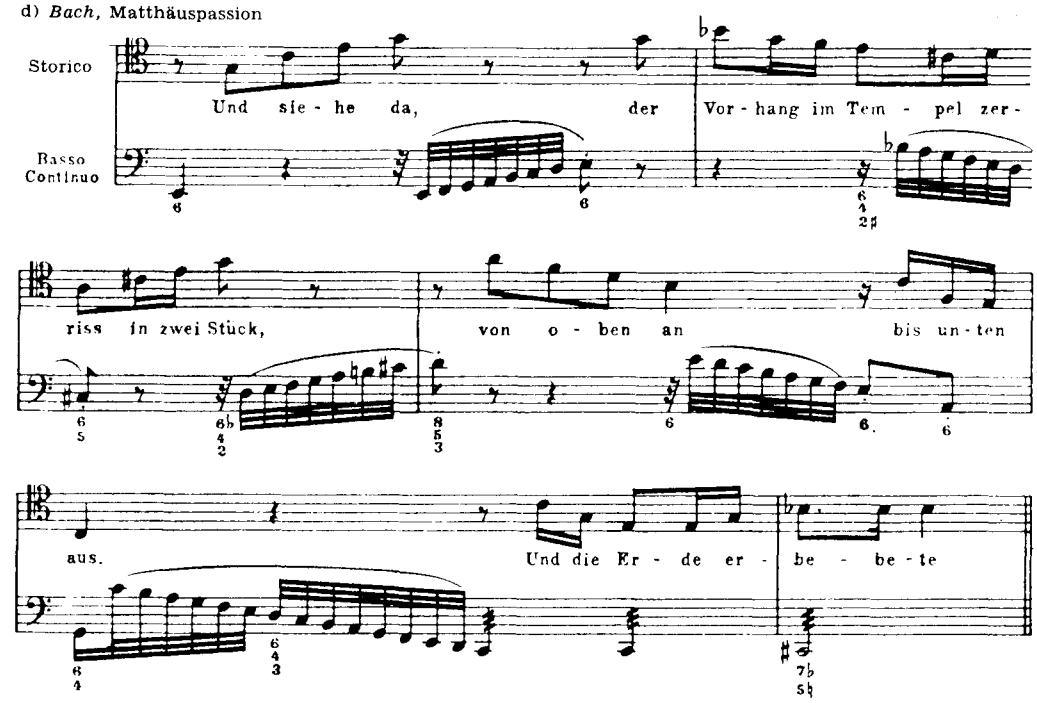
b) *Wagner*, Die Walküre, atto III, « Incantesimo del fuoco »



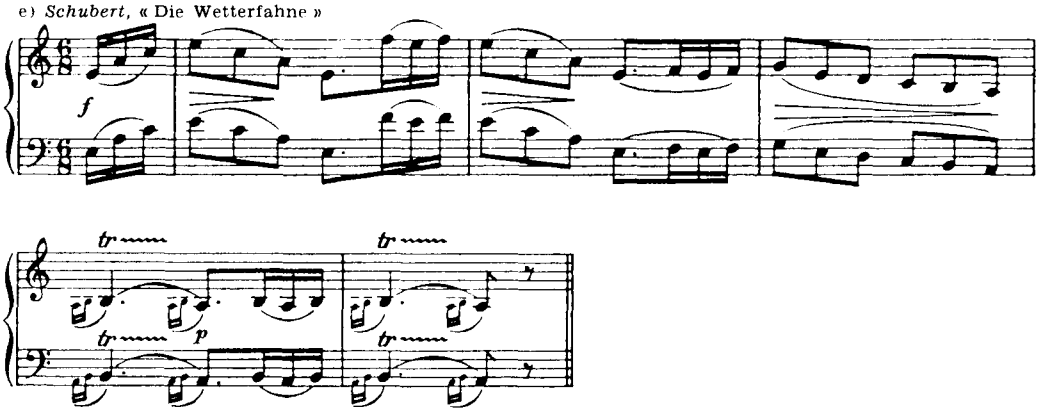
c) Smetana, « La Moldava »



d) *Bach*, Matthäuspassion



e) *Schubert*, « Die Wetterfahne »



XI
MELODIA E TEMA

La concentrazione dell'idea principale in una singola linea melodica richiede un tipo particolare di equilibrio e di organizzazione che solo in parte può essere spiegato in termini di tecnica. Ogni musicofilo sa per istinto che cos'è una melodia, e così pure chi abbia del talento può essere istintivamente in grado di scrivere una melodia senza insegnamenti tecnici. Ma melodie del genere è raro che abbiano la perfezione della vera arte: daremo pertanto qualche indicazione basandoci sulla letteratura musicale come pure su considerazioni storiche, estetiche e tecniche.

Le melodie strumentali permettono da ogni punto di vista una libertà assai maggiore di quelle vocali. Ma la libertà fa i migliori progressi se è posta sotto controllo, ed è per questo che le restrizioni della melodia vocale offrono un più solido punto di partenza.

LA MELODIA VOCALE

È difficile che una melodia possa presentare elementi non melodici: il concetto di melodicità è in stretta connessione con il concetto di cantabilità. Il carattere e la tecnica esecutiva dello strumento musicale più antico, la voce umana, determina i criteri della cantabilità. Il concetto di melodicità applicato alla melodia strumentale si è sviluppato come un libero adattamento dal modello della voce.

La cantabilità implica, nel senso più corrente, note relativamente lunghe, una scorrevole concatenazione dei diversi registri, un movimento a onde procedente più per gradi che per salti; implica di evitare intervalli aumentati e diminuiti, di aderire alla tonalità d'impianto e alle regioni armoniche più vicine ad essa, di impiegare gli intervalli naturali della tonalità stessa, di modulare gradatamente e infine di usare con cautela della dissonanza.

Altre restrizioni derivano dai registri della voce e dalle difficoltà d'intonazione (a meno che non abbia orecchio assoluto, il cantante non ha nessun punto di riferimento per l'intonazione).

Il registro più acuto della voce è « vulnerabile », e usarlo costituisce sempre uno sforzo per il cantante. Se vi si indugia a lungo la voce si stanca, ma se è usato con prudenza è in grado di dar luogo veramente a un punto culminante, per il quale esso va riservato (ed è questa una considerazione di struttura). Il registro più grave è più robusto di quello medio, ma non deve essere sovraccaricato con un eccesso di espressione drammatica. Il registro medio è incapace di un'espressione molto spinta e non presenta una grande tavolozza dinamica, ma entro questi limiti è il registro più comodo per qualsiasi tipo di voce. Inoltre i registri non differiscono solo per il volume ma anche per il timbro. Mutamenti improvvisi di

registro nuocciono all'unità della qualità sonora, ma i cantanti ben preparati sanno superare questa difficoltà. La voce ha bisogno di un minimo di tempo per produrre una sonorità piena, e di conseguenza le note rapide, specialmente gli staccati, come pure le note che richiedono una forte accentuazione (sforzati e così via) sono difficili, anche se non sono superiori alle possibilità di un cantante capace.

È quasi indispensabile sostenere l'intonazione con l'armonia, specialmente all'inizio: il cromatismo, gli intervalli eccedenti (o il succedersi di tali intervalli) e note (o successioni di note) che non possano essere riferite all'armonia — specie se estranee alla tonalità — presentano difficoltà all'esecutore.

Naturalmente non tutti gli intervalli eccedenti o diminuiti dell'es. 69, se accompagnati da un'armonia intelligibile, presentano particolare difficoltà; ma alcuni di essi (come in 69*e, f, m, n, o, p, q, r* e *t*) non sono facili. Sono poi da evitarsi successioni di intervalli come quelle dell'es. 70, che producono una distanza complessiva di settima o di nona.

Il cromatismo presenta difficoltà di intonazione in parte perché i semitoni naturali sono di grandezza diversa da quelli temperati (è per questa ragione che i cori qualche volta stonano)[1], ma se usato parcamente non deve essere evitato. Le dissonanze dell'es. 71*a-d,* essendo note di contorno o di fioritura, possono essere intese facilmente. Casi come quelli riportati nell'es. 71*e-g* richiedono una sviluppatissima abilità tecnica, mentre quelli dell'es. 72 sono difficilmente giustificabili.

Anteriormente ai grandi mutamenti iniziatisi nel primo quarto del secolo scorso gli studiosi di estetica potevano definire la melodia in termini di bellezza, espressività, semplicità, naturalezza, melodiosità, cantabilità, unità, proporzione ed equilibrio. Ma tenendo conto degli sviluppi dell'armonia e dei suoi influssi su tutti i concetti dell'estetica musicale, è ovvio che le antiche definizioni di « tema » e di « melodia », di « melodicità » e « non melodicità » non sono più adeguate.

Esempi tratti dalla letteratura musicale.

Ognuna delle citazioni tratte dalla letteratura vocale (es. 73-91) contraddice per qualche motivo le limitazioni che anticamente venivano poste alla melodia.

Tra gli esempi tratti da *Die Winterreise* op. 89 di Schubert, la modulazione alla quinta battuta dell'es. 73*a* è singolarmente improvvisa e lontana. Nell' es. 73*b* si presenta un salto di decima e nell'es. 73*c* il « mattino tempestoso » è descritto in modo così realistico e in tempo così rapido che diventa difficile da cantare.

Nell'es. 74*a* (Brahms) l'ambito vocale comprende un'undicesima nel corso di due battute; nell'es. 74*b* un ritmo sincopato rende quasi oscuro il fraseggio; nell'es. 74*c,* « *Der Schmied* », l'illustrazione del martello che rimbalza rende impossi-

[1] I cantanti dovrebbero essere educati a intonare gli intervalli della scala temperata (una convenzione che si allontana dagli intervalli acustici naturali) per assicurare un'intonazione musicalmente corretta.

bile un legato naturale e costringe la voce ad un'accentuazione staccata. E nell'es. 74*d* Brahms contraddice la regola da lui stesso coniata secondo cui « la melodia di un lied dovrebbe essere tale da poterla fischiettare » (e cioè senza accompagnamento, senza il sostegno di un'armonia chiarificatrice). Provate un po' a fischiettare questa melodia!

Difficoltà di intonazione si trovano anche negli es. 75 (Grieg), 76 (Wolf) e 77 (Mahler): in quest'ultimo non solo gli intervalli e il tempo veloce ma specialmente l'espressione appassionata producono l'impressione di una melodia più strumentale che vocale.

Questo modo di trattare la voce è in gran parte da attribuire a Richard Wagner, che per ragioni drammatiche andava spesso oltre i limiti della voce. Si noti nella splendida melodia dell'es. 78*a*, l'uso frequentissimo che egli fa del registro sovracuto in questa dirompente esplosione di emozione, come salta d'improvviso al registro più grave, quali intervalli difficili e dissonanti si trovano nel giro di brevi proposizioni, quante sillabe vanno pronunciate in questo tempo rapido (×), e infine si osservi soprattutto la fine del passaggio (××) con un salto di nona. Gli es. 78*b*, *c* e *d* sono storicamente interessanti in quanto il grande oppositore di Wagner, Hanslick, li citò con malizia nell'intento di ridicolizzare la « melodica » scrittura vocale di Wagner.

Non c'è da stupirsi se Debussy (es. 79) e Richard Strauss (es. 80), seguendo la maggior parte dei criteri musicali-drammatici di Wagner, trassero vantaggio da questo progresso della scrittura vocale, un progresso che non si risolse in un miglioramento della cantabilità.

I compositori italiani, famosi per la grande comprensione e il grande rispetto che avevano per la voce, non poterono sottrarsi all'influsso di Wagner. La facilità che i cantanti italiani hanno nell'enunciazione rapida (persino superiore a quella dei francesi e degli spagnoli) e nel pronunciare molte sillabe di seguito, ha sempre consentito ai compositori italiani di scrivere valori brevi come quelli dell'es. 81, tratto dal *Barbiere di Siviglia* di Rossini. A paragone, gli esempi tratti dalla musica tedesca, dal *Flauto magico* di Mozart (es. 82), dal *Fidelio* di Beethoven (es. 83) e da *Ungeduld* di Schubert (es. 84) sembrano lenti; lo stesso dicasi per l'esempio in francese tratto dal *Fra Diavolo* di Auber (es. 85). Ma Verdi nell'*Otello* (es. 86) supera quest'ultimo in fatto di velocità e supera Rossini in difficoltà, con l'uso della scala cromatica (×) oltre che introducendo un sorprendente mutamento di metro (××).

Successioni melodiche indubbiamente influenzate dalla musica etnica dell'oriente, come quelle di Mussorgski (es. 87), influenzarono a loro volta la scrittura melodica occidentale. L'esempio di Puccini (n. 88) è pure folcloristico (pseudocinese). Puccini fu sempre avanzato in campo armonico, ma l'estrema modernità di questo passaggio è eccezionale.

D'altro canto (es. 89), la musica di Ciaikovski, contemporaneo di Mussorgski, non rivela nessun rapporto con il folclore ma piuttosto con il sentire armonico

corrente di quel tempo, e assomiglia alla musica di un norvegese come Grieg (es. 75), più che a quella dei suoi compatrioti russi.

Gli esempi tratti dalla *Carmen* di Bizet (n. 90) e da lieder di Schönberg (es. 91) sono basati sulla tonalità ampliata. L'orecchio del musicista moderno ha gradualmente acquisito la capacità di comprendere le armonie più remote come elementi coerenti alla tonalità. Per i compositori dell'epoca wagneriana e postwagneriana l'uso di intervalli e successioni come quelle contenute nell'es. 91, anche nelle melodie, era naturale come l'uso del movimento per grado congiunto o degli accordi spezzati lo era per i loro predecessori.

Tutta questa spiegazione ha forse chiarito soltanto i limiti di ciò che è melodico ma non ha stabilito che cosa non è melodico.

I criteri per stabilire che cosa non sia melodico sono lo squilibrio, l'incoerenza, l'inadeguata integrazione con l'armonia o con l'accompagnamento, l'incongruenza del fraseggio e del ritmo. Un musicista dell'ultimo decennio del secolo scorso avrebbe potuto trovare da dire all'es. 80*b*, tratto dalla *Salomé* di Strauss, basandosi sul fatto che la quantità degli elementi ritmici incoerenti produce squilibrio e rende il fraseggio — che dovrebbe contribuire alla comprensione — incomprensibile. Sarebbe inoltre difficile immaginare con quale armonia si può completare la melodia dell'es. 80*a*.

Ma nelle opere dei compositori postwagneriani il canto non ha sempre la melodia principale (il che è una scusa — ma solo una scusa — per lo squilibrio). Quando tanti elementi contraddicono la melodicità, l'uomo di fine '800 non aveva forse tutti i torti a definire non melodici questi passi. Tuttavia col passar del tempo i criteri di giudizio sono notevolmente mutati.

LA MELODIA STRUMENTALE

Anche la libertà delle melodie strumentali è circoscritta entro i limiti tecnici propri di ciascuno strumento. Tali limiti sono di natura e grado diversi, specie per quanto concerne l'estensione, da quelli della musica vocale. Nondimeno una melodia strumentale deve pur sempre essere tale da poter venire idealmente cantata, e sia pure da una voce di possibilità incredibili.

Per l'orecchio dell'uomo di oggi la differenza tra le melodie strumentali e quelle vocali della musica classica non appare grandissima: con lievi cambiamenti tale differenza può essere eliminata. Ad esempio il tema principale del Rondò dell'op. 2/2-IV di Beethoven è nettamente pianistico. Nell'es. 92 il brillante arpeggio della prima misura è semplificato, e ciò elimina automaticamente il grande salto di batt. 2: ne risulta una melodia perfettamente cantabile. Tali adattamenti alle esigenze della voce erano di uso frequente nelle opere teatrali classiche. Talvolta, quando una voce riprendeva una melodia strumentale del preludio, essa era semplificata, come nell'es. 93, oppure abbellita come nell'es. 94.

Ma anche nelle sonate pianistiche di Beethoven vi sono molte melodie che potrebbero essere eseguite da qualsiasi cantante: v. ad esempio i temi principali delle op. 2/2-II, op. 7-IV, op. 10/1-II, op. 10/3-III, op. 13-II e così via.

Nella musica strumentale vi sono molti passi che non possono essere definiti melodie pur non contenendo nulla che non sia melodico. Alcuni hanno carattere di « studio », di agilità, come l'op. 7-IV batt. 64, o l'op. 10/2-I batt. 95 sgg., o l'op. 22-IV (il passaggio semi-contrappuntistico a batt. 72-79). Ma altri passaggi devono essere classificati come temi[1] che, perfettamente definiti, differiscono notevolmente dalle melodie per costituzione e per tendenza.

MELODIA E TEMA

Il termine *tema* è usato qui per caratterizzare tipi specifici di struttura di cui si trovano molti esempi nelle sonate, nelle sinfonie ecc. Forse quelli più incisivi tra le sonate per pianoforte di Beethoven sono i temi principali dell'op. 53-I, op. 57-I, op. 27/2-III e op. 111-I.

Il modo migliore per chiarire questi due concetti diversi è di paragonare la melodia con il tema.

Ogni successione di suoni produce agitazione, conflitti, problemi. Un suono singolo non è problematico perché l'orecchio lo definisce come una tonica, come un punto di riposo. L'aggiunta di ogni altro suono mette in pericolo questa chiarezza di percezione. Ogni forma musicale può essere considerata un tentativo di intervenire su questa agitazione arrestandola o limitandola, ovvero risolvendo il problema. Una melodia ristabilisce lo stato di riposo mediante l'equilibrio; un tema risolve il problema svolgendone le conseguenze. In una melodia non c'è bisogno che l'agitazione scenda sotto la superficie, mentre il problema posto da un tema può penetrare nelle profondità più riposte.

Dato che in una melodia le caratteristiche ritmiche sono meno decisive, essa potrebbe essere definita come un elemento bidimensionale contenente soprattutto degli intervalli e un'armonia latente. D'altra parte l'importanza dello sviluppo ritmico rende tridimensionale il problema del tema (v. ad esempio Beethoven op. 10/1-I, op. 27/2-III, op. 14/2-I, es. 95*a, b*).

La melodia può essere pertanto paragonata a un « aperçu », a un « aforisma », nel suo rapido progredire dal problema verso la sua soluzione. Un tema somiglia invece piuttosto a un'ipotesi scientifica, che non convince senza un certo numero di *tests* e se non si presenta una prova.

La melodia tende anche a stabilire l'equilibrio nel modo più diretto. Evita di intensificare l'agitazione, aiuta la comprensibilità mediante la limitazione, facilita la trasparenza mediante opportune articolazioni, infine si amplia più per mezzo della continuazione che per mezzo dell'elaborazione o dello sviluppo. Usa forme-motivo lievemente variate, che acquistano varietà presentando gli elementi base in situazioni diverse; rimane inoltre nell'ambito delle affinità armoniche più vicine.

[1] Questo termine è uno dei peggio impiegati del vocabolario musicale, in quanto viene adattato indifferentemente a molte strutture diverse.

Tutte queste restrizioni e limitazioni danno come risultato quella *indipendenza* e quell'*autodeterminazione* grazie alle quali una melodia non ha bisogno di aggiunte, di continuazione, di elaborazione.

Di contro sarà difficile raggiungere o avvicinarsi presto a uno stato di riposo trattandosi di un tema, perché esso in genere tende ad acuire il suo problema (portandolo a un certo grado di intensità) o ad approfondirlo. (Beethoven, op. 53-I, op. 57-I, op. 31/1-I, op. 31/2-I).

Anche in un tema si può avere una articolazione analoga a quella di una melodia (op. 90-I, op. 2/2-I). In una melodia la separazione è raramente definita, in modo che essa offre una possibilità o un ponte per la continuazione. Nei temi i segmenti di affinità più lontana sono spesso direttamente accostati, « coordinati » tra loro ma senza collegamenti (op. 90-I, op. 14/2-I). Di rado un tema viene ampliato traendone una continuazione che miri a un equilibrio puramente formale; semmai esso salta direttamente a sviluppi più lontani del motivo d'origine (op. 10/1-I batt. 9, 17, op. 7-I, op. 31/2-I, es. 95*c*).

La formulazione di un tema implica che seguiranno delle « vicissitudini », delle « situazioni complicate » che richiedono una soluzione, un'elaborazione, uno sviluppo, un contrasto (le varie implicazioni saranno esaminate più a fondo nel cap. XX). L'armonia di un tema è spesso attiva, « vagante », instabile. Tuttavia, e nonostante le armonie lontane, si noterà che anche i temi complessi si muovono ancora intorno alla tonica o a una regione contrastante ben definita (Brahms, *Sinfonia n. 1*-I, *Quartetto* per pianoforte e archi op. 60-I; Beethoven, op. 53-I). L'organizzazione del tema non può mai essere talmente libera da fare avvertire delle lacune strutturali.

Un *tema* non è affatto indipendente e autodeterminato, al contrario è strettamente legato a conseguenze che se ne devono trarre e senza le quali esso può risultare insignificante.

Una *melodia,* classica o contemporanea, tende alla regolarità, a ripetizioni semplici e anche alla simmetria. Pertanto essa presenta in genere un fraseggio chiaro e netto. Naturalmente la lunghezza del fiato di un cantante non costituisce la misura per la lunghezza di una frase in una melodia strumentale, ma il numero delle battute in tempo moderato si avvicina ad essere uguale a quello di una melodia vocale.

La teoria, più rigorosa della realtà, è forzata a generalizzare, e ciò significa da una parte ridurre e dall'altra esagerare. La presente descrizione esagera di necessità la differenza tra melodia e tema. Esistono anche delle forme ibride: a volte una melodia elabora i suoi problemi ritmici, o implica armonie lontane, o è strutturalmente complicata, o trae delle conseguenze, ovvero è seguita da uno sviluppo. D'altra parte parecchi temi contengono brevi passi melodici, o sono basati sulla struttura semplice della frase ovvero sono trattati come se fossero autonomi.

Tutte le affermazioni precedenti hanno un valore limitato o relativo. Il tempo non solo ha generato uno sviluppo dei mezzi tecnici ampliando il concetto di tema e di melodia nelle menti dei musicisti, ma ha anche mutato il nostro modo di

comprendere la musica scritta in epoche precedenti. In conseguenza di tale sviluppo nessuno oggi esiterebbe a considerare i due temi dei Quartetti per archi di Beethoven riportati negli es. 96*a* e *b* come melodie, anche se strutturalmente essi sono dei temi strumentali. Quest'impressione è forse sorretta dal fraseggio, che è quello di una melodia; ma l'es. 96*c* probabilmente ha fatto sempre l'impressione di essere una melodia, anche se di ciò vi è un solo sintomo, la cantabilità. Tutti gli altri sintomi mancano: non vi è ripetizione di nessun passaggio o proposizione, non vi è un motivo o una forma-motivo ben distinta, e i segmenti melodici delle batt. 17-22, 25-27 e 29-30 danno luogo a una figurazione (precedentemente comparsa alla viola, batt. 13) in una maniera che è normale più per un tema che per una melodia.

Gli es. 97-100 mostrano il profilo tonale di alcune melodie. Si è detto in precedenza che le melodie procedono a onde, e questo fatto può essere facilmente osservato in questi diagrammi. L'ampiezza delle onde varia. È raro che una melodia si muova a lungo in una sola direzione, e benché lo studente sia stato avvertito di evitare la ripetizione del punto culminante o acme, i diagrammi mostrano che un buon numero di melodie presentano questo fatto. Ma è bene che lo studente non ci si provi.

Nella musica dei nostri predecessori, melodie strumentali un poco modificate (specie nelle opere e negli oratori) venivano usate spesso anche per i cantanti. A quei tempi la differenza tra melodie vocali e strumentali non era molto grande. Oggi essa è maggiore, in parte perché l'abilità dei cantanti non si è sviluppata in misura uguale alla tecnica degli strumentisti, e quel che è peggio la capacità mentale dei cantanti ad affrontare un genere più moderno di linea melodica è assolutamente inadeguata alle esigenze poste dalla musica. Forse mai come oggi, è stata più scoraggiante la frattura fra la creazione e l'esecuzione, la differenza tra quelli che si definiscono « artisti » e coloro che hanno dimostrato di essere dei creatori.

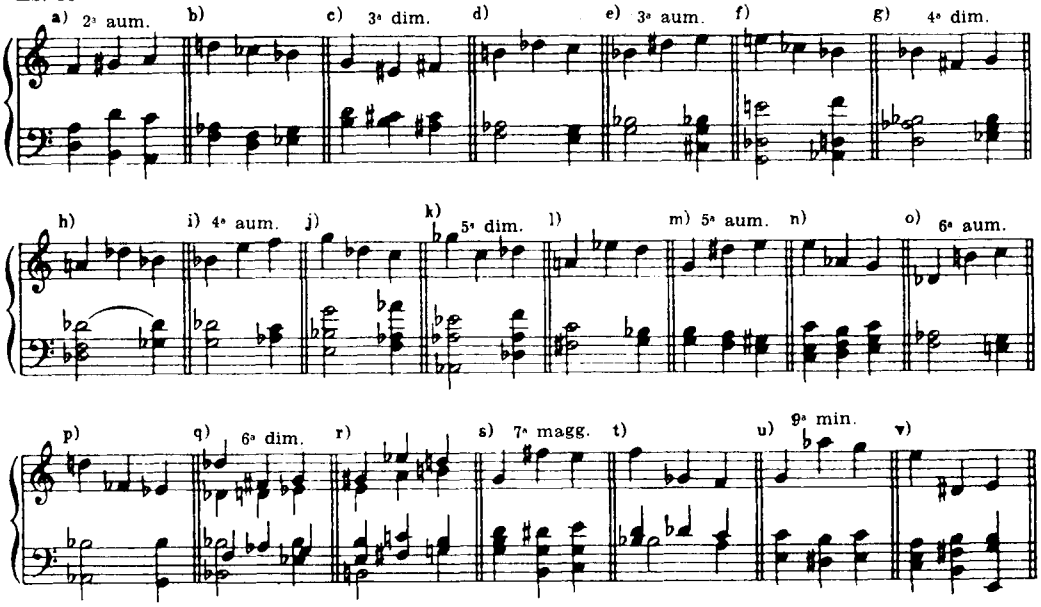
La melodia è certo una struttura più semplice del tema. La condensazione non ammette un'elaborazione troppo minuziosa, e la concentrazione del contenuto in una sola linea melodica non permette di presentare delle conseguenze più lontane. Tuttavia la formulazione che si è data permette di esprimere assai più di quanto le idee correnti e i sentimenti banali esprimono in maniera superficiale. Dal punto di vista estetico, come pure per solide ragioni di economia, non esiste contrasto più nobile di quando si parla con leggerezza di una grande pena:

Aus meinen grossen Schmerzen
Mach ich die kleinen Lieder...

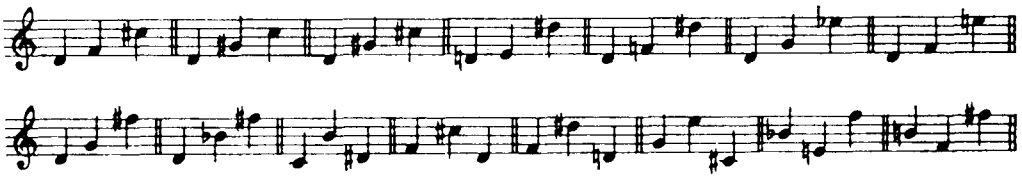
(Heine, *Buch der Lieder*)

Così gli eroi minimizzano le loro piaghe e i loro raggiungimenti: è la modestia dei grandi.

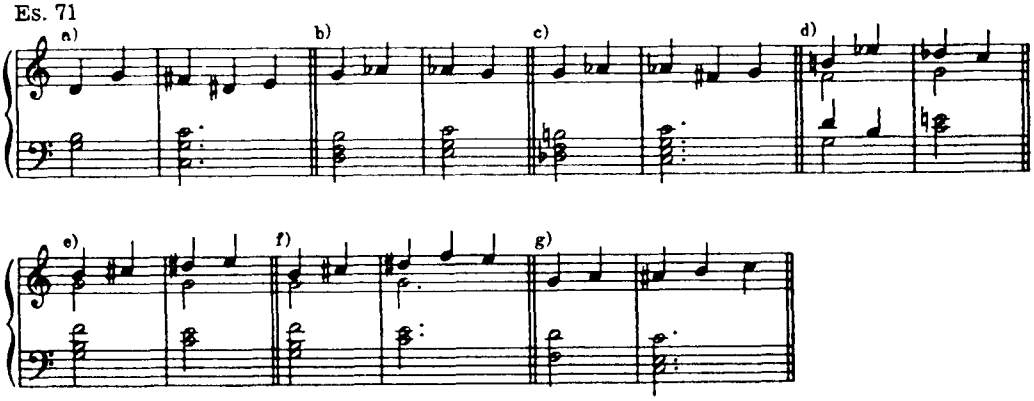
Es. 69



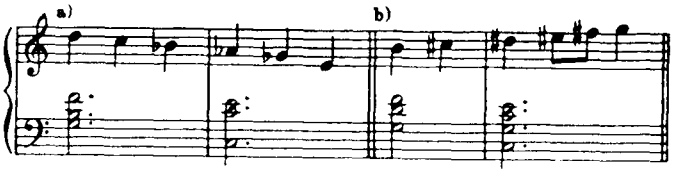
Es. 70



Es. 71

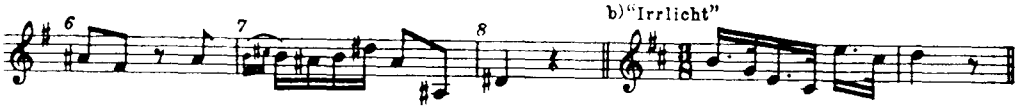


Es. 72



Es. 73

a) *Schubert*, "Auf dem Flusse"



c) "Der Stürmische Morgen"

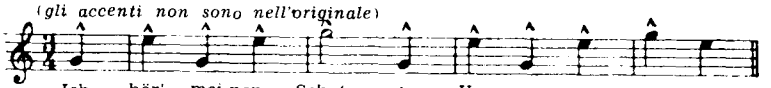
Es. 74

a) *Brahms*, "Der Gang zum Liebchen"

b) "Minnelied"

c) « Der Schmied »

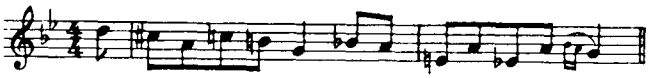
(*gli accenti non sono nell'originale*)



d) "Treue Liebe"

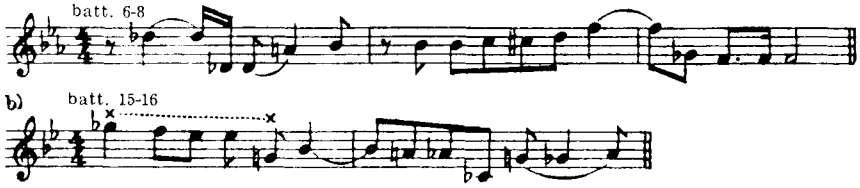
Es. 75

Grieg, « Pensieri d'autunno »



Es. 76

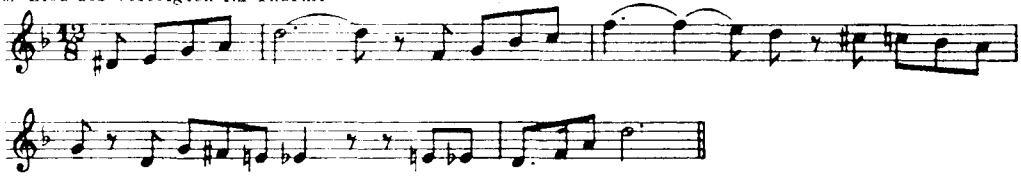
a) *Hugo Wolf*, « Peregrina » I



Es. 77

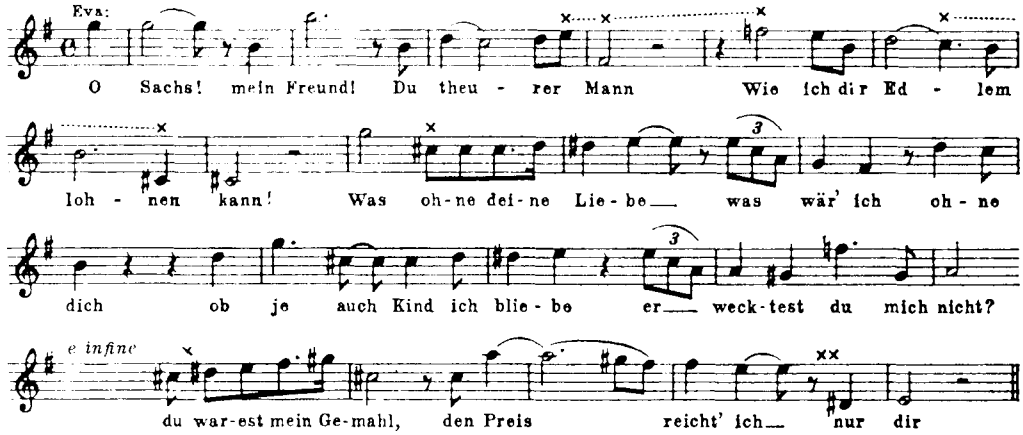
a) *Mahler*, "Das Lied von der Erde"

b) "Lied des Verfolgten im Thurme"



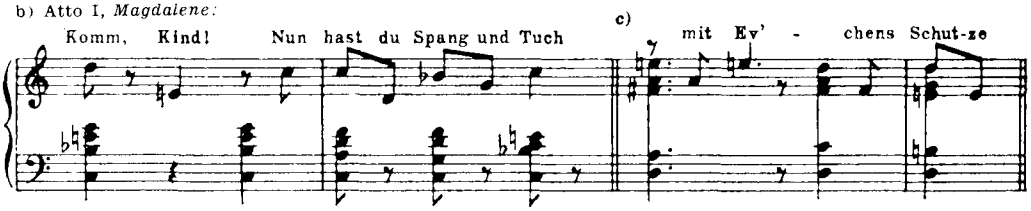
Es. 78

a) *Wagner*, Die Meistersinger, atto III

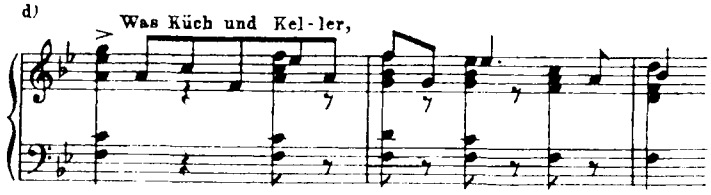


b) Atto I, *Magdalene*:

c)

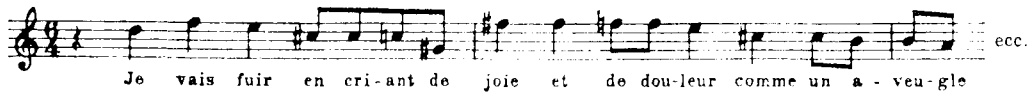


d)



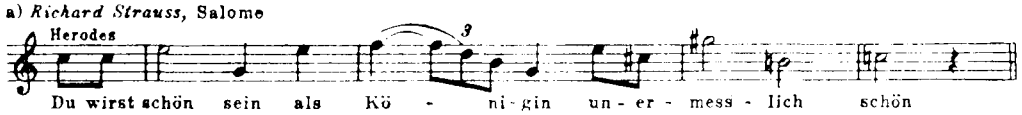
Es. 79

Debussy, Pelléas et Mélisande

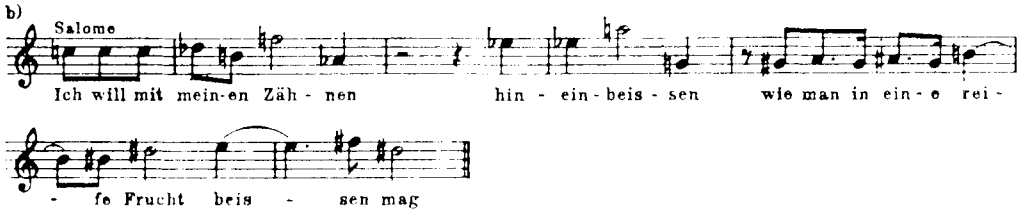


Es. 80

a) *Richard Strauss*, Salome

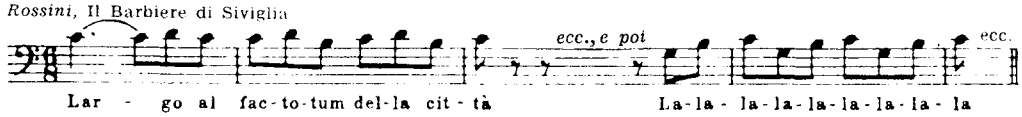


b)



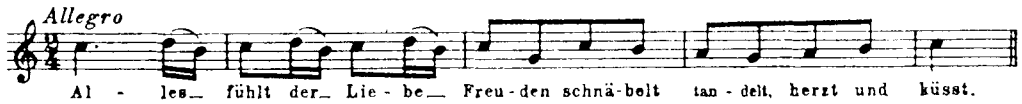
Es. 81

Rossini, Il Barbiere di Sivigha



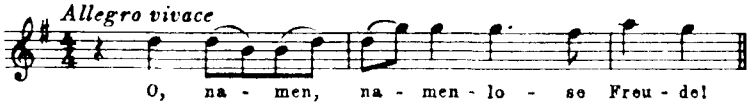
Es. 82

Mozart, Die Zauberflöte



Es. 83

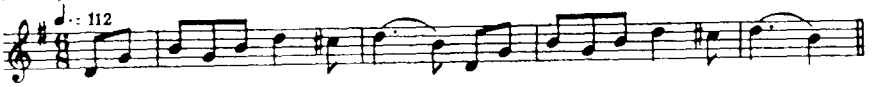
Beethoven, Fidelio



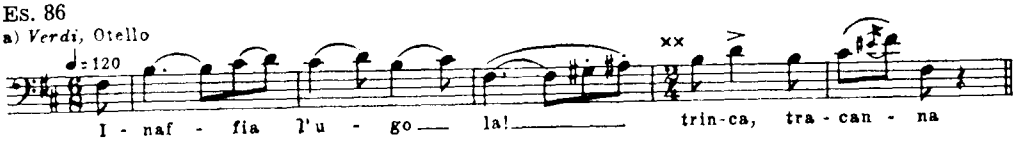
Es. 84

Schubert, Ungeduld

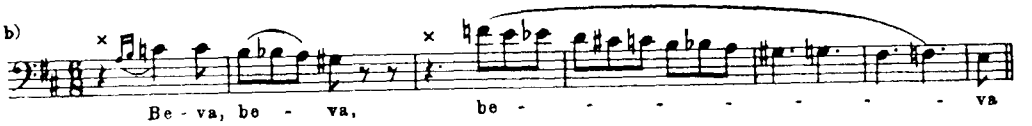
Es. 85
Auber, Fra Diavolo



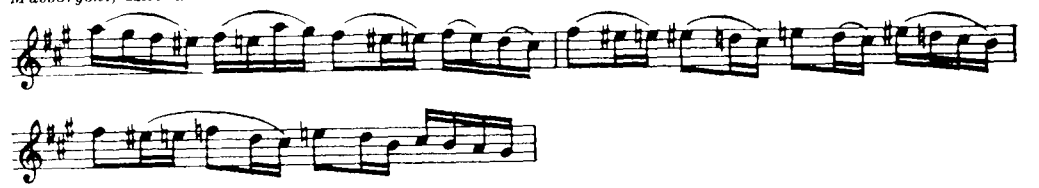
Es. 86
a) *Verdi*, Otello



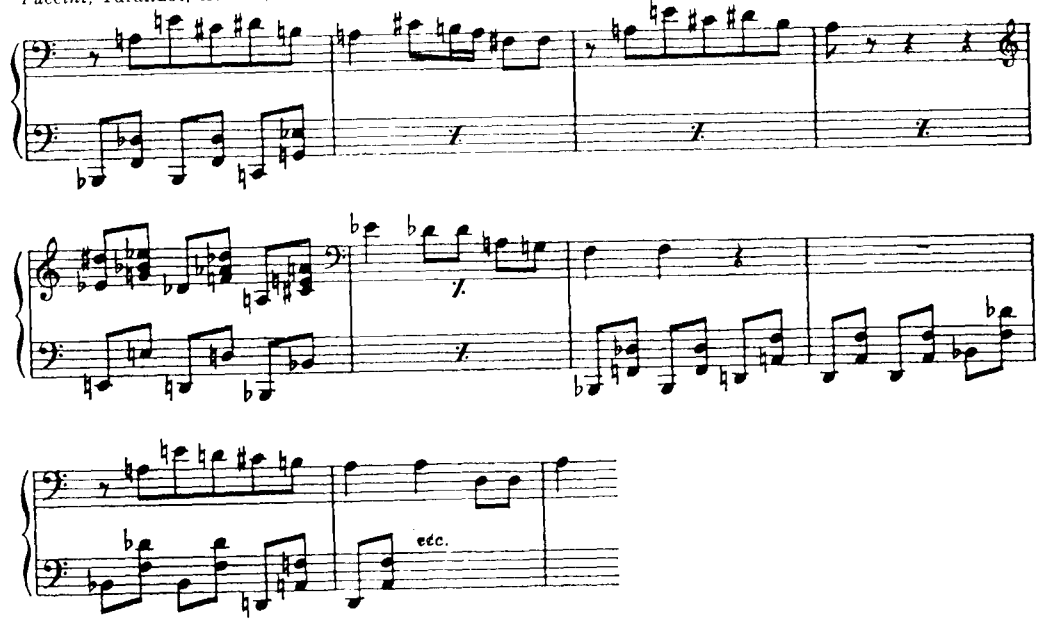
b)



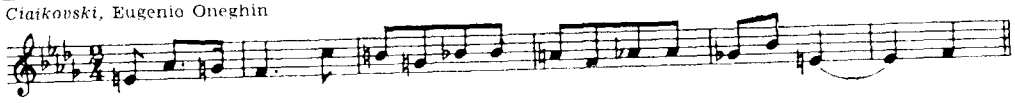
Es. 87
Mussorgski, Khovanščina



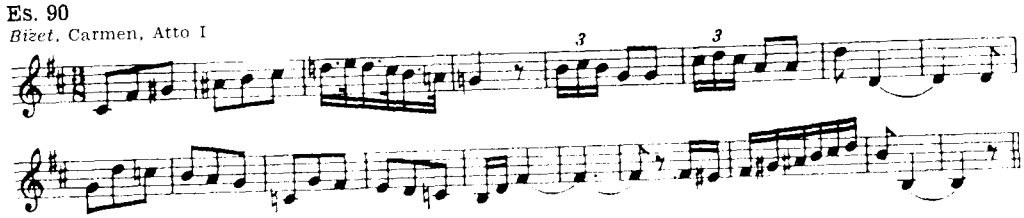
Es. 88
Puccini, Turandot, Atto II, scena I



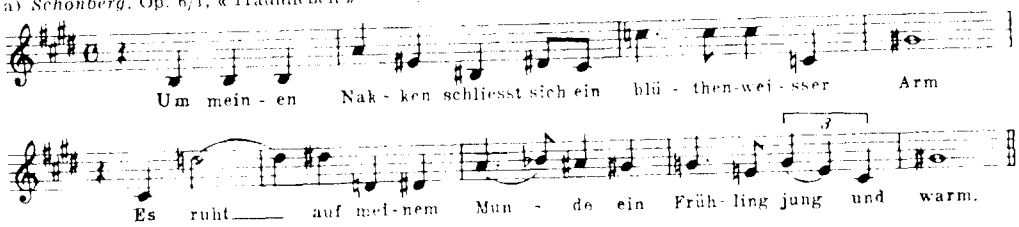
Es. 89
Ciaikovski, Eugenio Oneghin



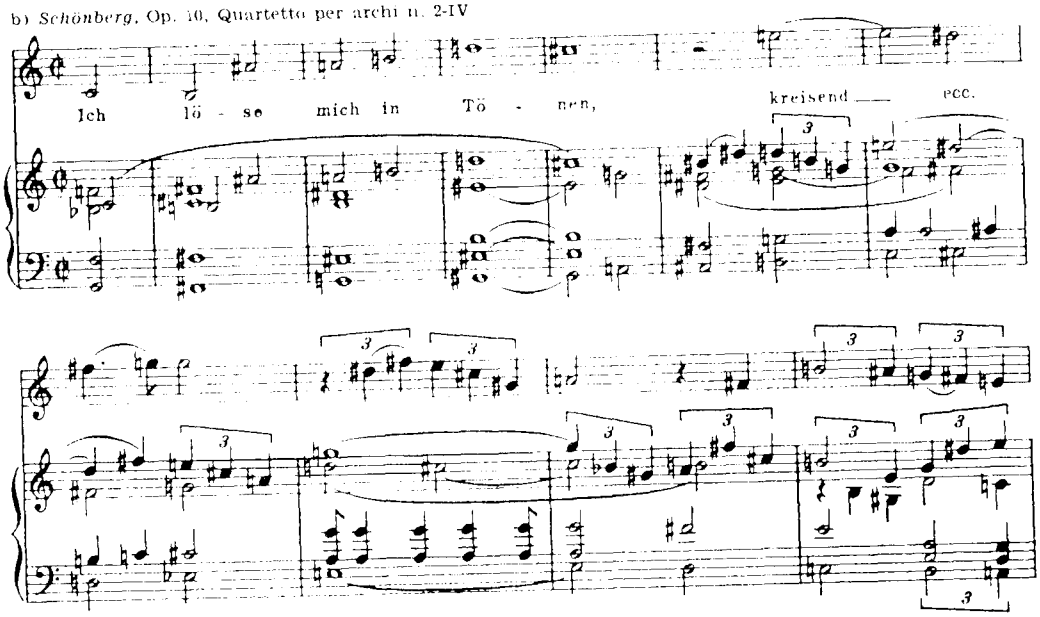
Es. 90
Bizet, Carmen, Atto I

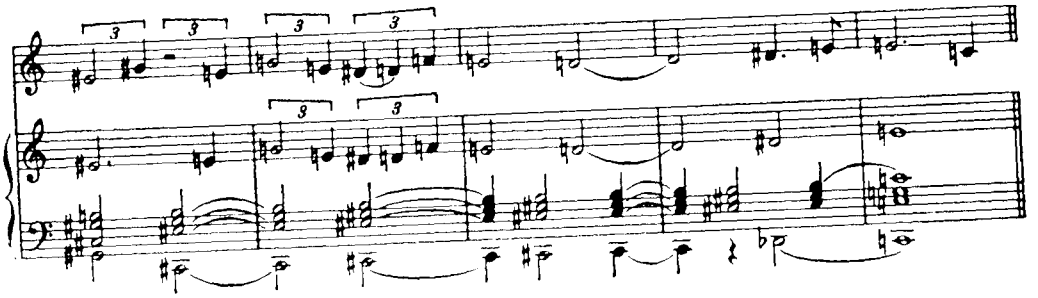


Es. 91
a) *Schönberg*, Op. 6/1, « Traumleben »

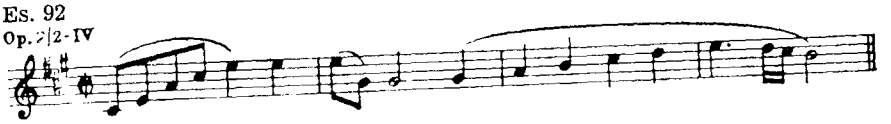


b) *Schönberg*, Op. 10, Quartetto per archi n. 2-IV

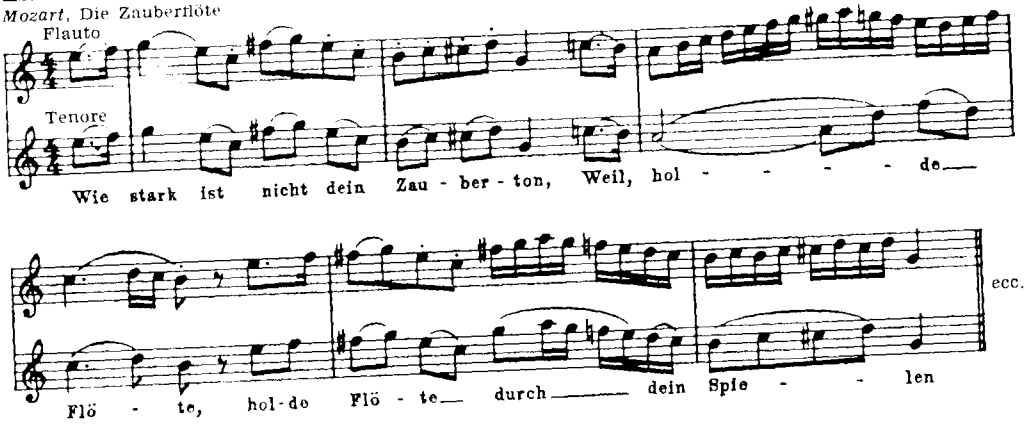




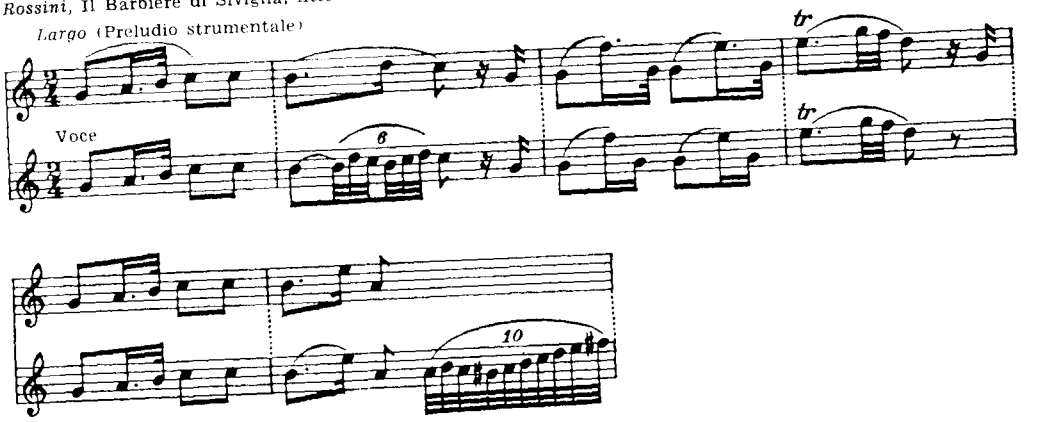
Es. 92
Op. 2/2-IV



Es. 93
Mozart, Die Zauberflöte

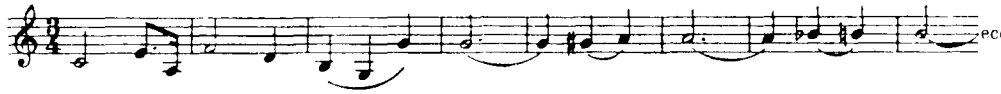


Es. 94
Rossini, Il Barbiere di Siviglia, Atto I

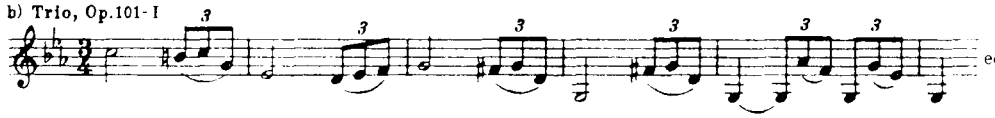


Es. 95

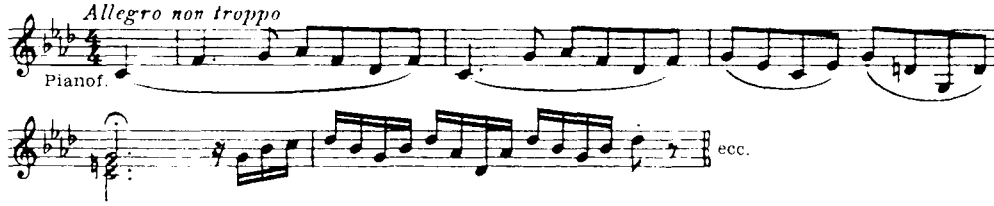
a) *Brahms*, Trio, Op. 87-I



b) Trio, Op. 101-I

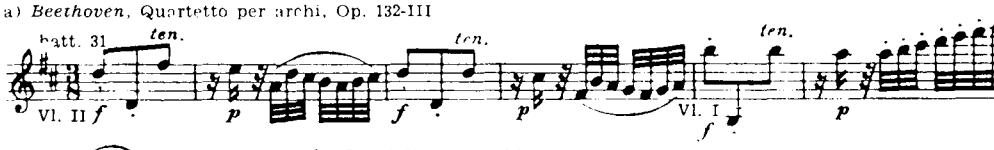


c) Quintetto per pf. e archi, Op. 34-I

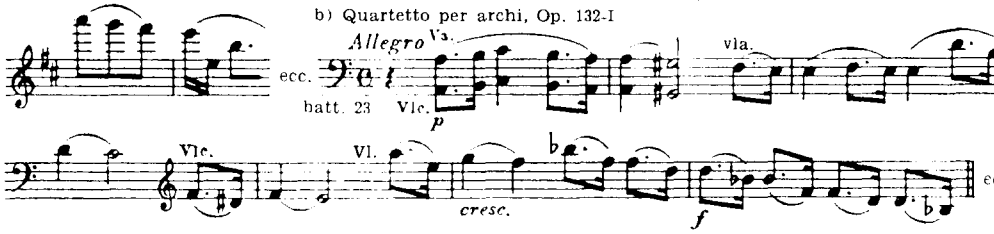


Es. 96

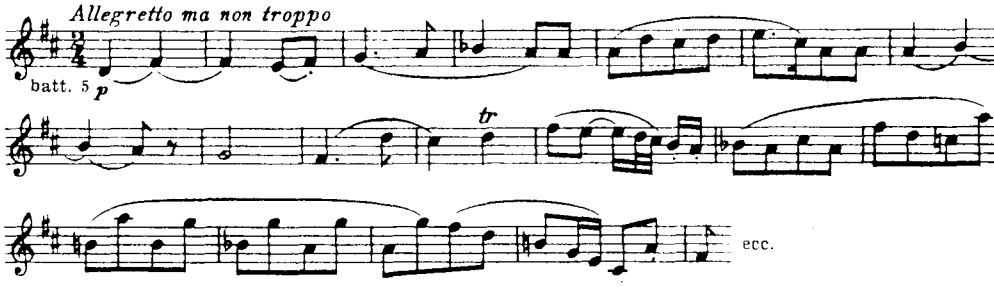
a) *Beethoven*, Quartetto per archi, Op. 132-III



b) Quartetto per archi, Op. 132-I

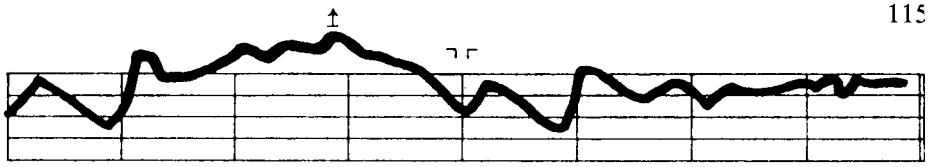


c) Quartetto per archi, Op. 95-II

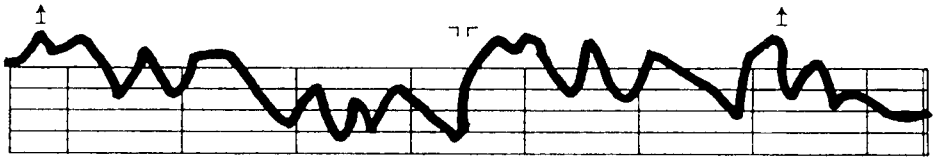


Es. 97

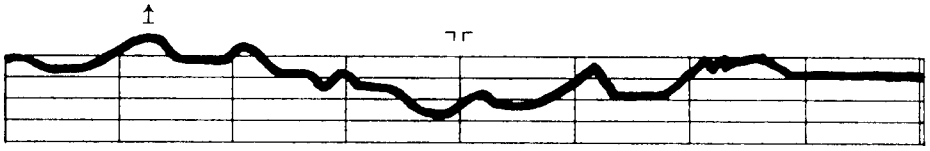
a)



b)

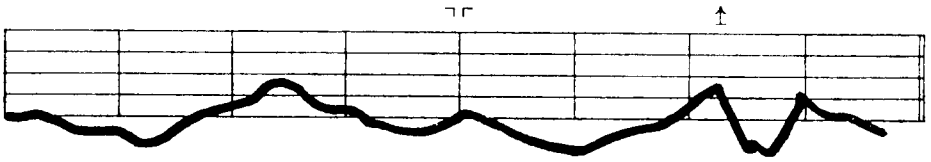


c)

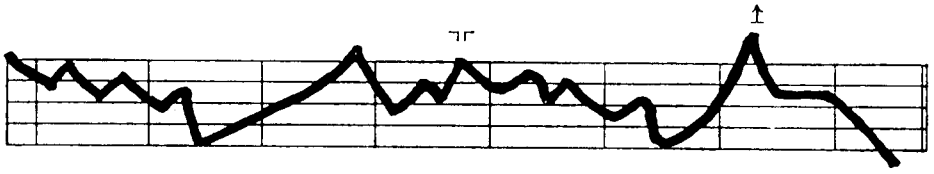


Es. 98

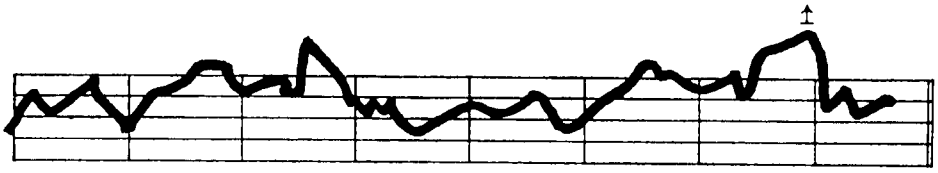
a)



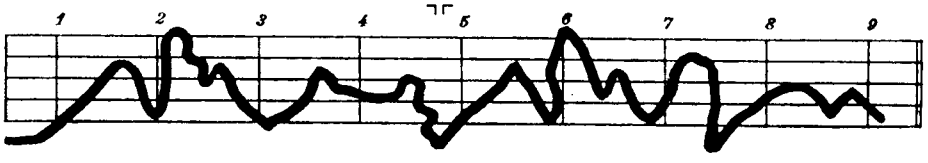
b)



c)

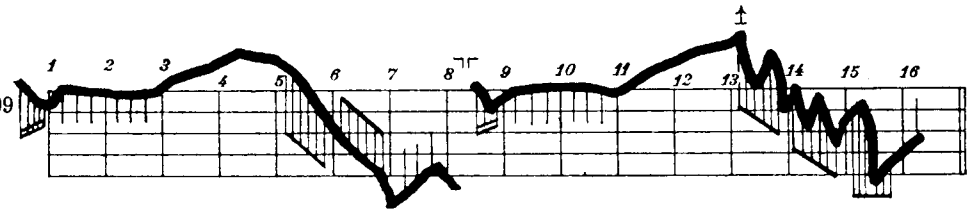


d)

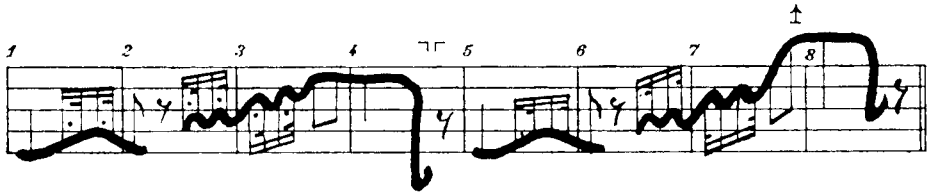


Es. 99

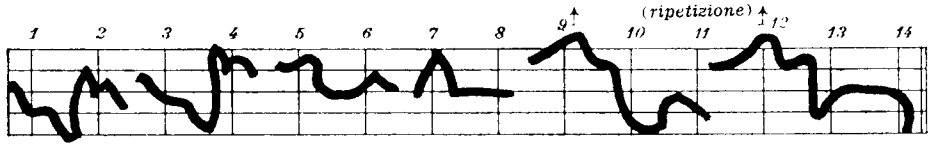
a)



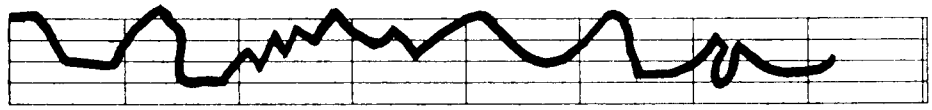
b)



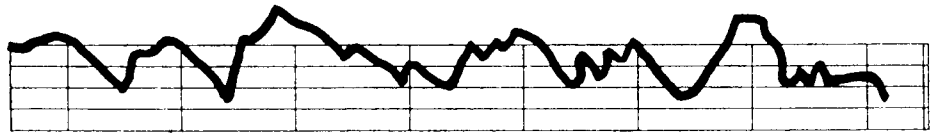
c)



d)



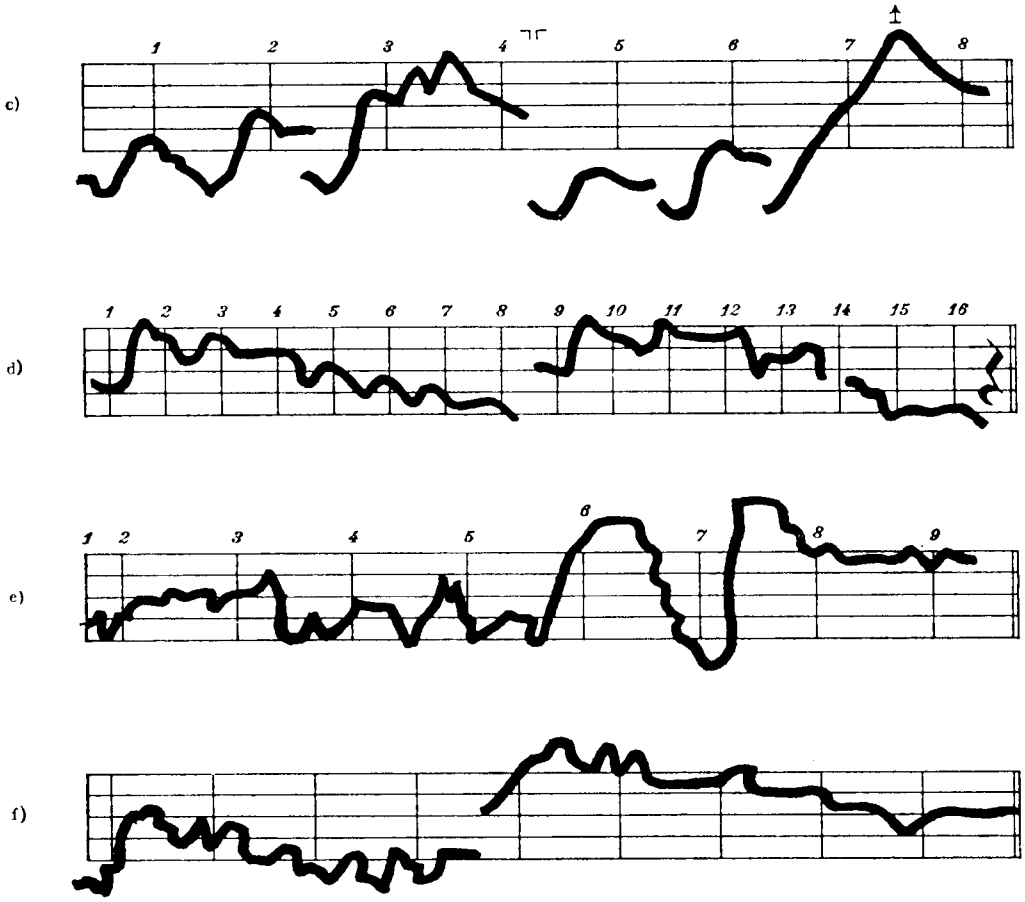
e)



Es. 100

a)

b)



Es. 97 - Profili melodici tratti dalle *Suites inglesi* di Bach:

a) Sarabanda della *Suite n. 1* in la maggiore, tempo 3/4, batt. 1-8, frase

b) Giavotta n. 1 dalla *Suite n. 3* in sol minore, tempo 2/2, batt. 1-8, frase

c) Sarabanda dalla *Suite n. 6* in re minore, tempo 3/2, batt. 1-8, frase

Es. 98 Profili melodici tratti dai *Quartetti* per archi di Haydn

a) Adagio (in do maggiore) dall'op. 76/1-II, tempo 2/4, batt. 1-8, frase

b) Finale (in sib maggiore) dell'op. 76/4-IV, tempo 2/2, batt. 1-8, frase

c) Allegretto (in re maggiore) dall'op. 76/5-I, tempo 6/8, batt. 1-8, frase

d) Largo (in fa♯ maggiore) dall'op. 76/5-II, tempo 𝄵, batt. 1-9, frase irregolare

Es. 99 Profili melodici tratti da composizioni di Mozart

a) Minuetto (in re maggiore) dal *Quartetto* per archi KV 575 III, tempo 3/4, batt. 1-6, frase

b) Andante (in lab maggiore) dalla *Sinfonia* KV 543-II, tempo 2/4, batt. 1-8, frase

c) Aria di Cherubino (« Non so più cosa son ») da *Le nozze di Figaro*, Allegro vivace (in mib maggiore) tempo 𝄵, batt. 2-15

d) Allegretto grazioso (in sib maggiore) dalla Sonata per pianoforte KV 333-I, tempo 𝄵, batt. 1-8, frase

e) Allegro (in sib maggiore) dalla *Sonata* per pianoforte KV 281-III, tempo 𝄵, batt. 1-8, frase

Es. 100 Profili melodici tratti dalle *Sonate* per pianoforte di Beethoven

a) Adagio (in fa maggiore), op. 2/1-II, tempo 3/4, batt. 1-8, frase

b) Poco allegretto e grazioso (in mib maggiore), op. 7-IV, tempo 2/4, batt. 1-8, frase

c) Finale: Prestissimo (in do minore), op. 10/1-III, tempo 𝄵, batt. 1-8, frase

d) Minuetto (in re maggiore) op. 10/3-III, tempo 3/4, batt. 1-16, frase

e) Adagio (in mib maggiore), op. 22-II, tempo 9/8, batt. 2-9

f) Assai allegro (in fa minore), op. 57-I, tempo 12/8, batt. 36-44

XII

NORME PER L'AUTOCONTROLLO DEGLI ESERCIZI

La precedente esposizione relativa alla melodia e al tema è più estetica che tecnica. È più facile dare delle norme tecniche relativamente a ciò che *non* si deve fare anziché a ciò che si deve fare. Se lo studente ha senso melodico, questo gli permette di far subito la cosa giusta senza bisogno di autocontrollo, ma anche un maestro preparato può imboccare la pista sbagliata. Quando capitano questi sviamenti bisogna scoprire dove e perché si è sbagliato, e qual è la pista giusta: pertanto l'autocontrollo è necessario per il compositore, sia egli dotato o meno.

Lo strumento migliore di cui dispone un musicista è l'orecchio. E dunque:

1) ASCOLTARE[1]

Suonare o leggere separatamente più volte l'armonia e la melodia: questo qualche volta fa evitare degli abbagli. Può darsi che solo uno di questi due elementi sia insufficiente e che i suoi difetti siano celati dalle qualità dell'altro. Se la successione armonica è soddisfacente il principiante può individuare facilmente le deficienze della melodia. Una buona melodia dev'essere levigata, scorrevole ed equilibrata quando viene suonata senza accompagnamento.

2) ANALIZZARE

Avere ben chiari gli elementi principali del motivo originario, e controllare se sono loro ad essere sviluppati o invece quelli meno caratteristici. Ci possono essere segmenti vuoti, senza contenuto reale, senza movimento melodico o ritmico significativo, o anche senza mutamenti d'armonia.

3) ELIMINARE GLI ELEMENTI NON ESSENZIALI

Un eccesso di variazione, troppi abbellimenti e figurazioni aggiunte, variazioni del motivo originario troppo distanti, mutamenti di registro troppo bruschi, possono essere fattori di squilibrio.

4) EVITARE LA MONOTONIA

Troppe ripetizioni di note o di disegni melodici stancano se non sfruttano i vantaggi offerti dalla ripetizione, consistenti nell'accentuazione espressiva. Ba-

[1] Ogni buon musicista deve avere l'« orecchio interiore », l'immaginazione auditiva, la capacità di sentire la musica con la mente.

dare soprattutto alla nota più acuta della melodia: il punto culminante di solito si presenta verso la fine e può essere ripetuto o superato solo con cautela. Guardarsi da un ambito troppo ristretto ed evitare di muoversi troppo a lungo nella stessa direzione. Valutare con sensibilità musicale le terminazioni delle proposizioni.

SORVEGLIARE LA LINEA DEL BASSO

Si è detto dianzi che il basso è una « seconda melodia ». Ciò significa che esso è soggetto più o meno alle stesse esigenze della melodia principale: deve essere ben equilibrato dal punto di vista ritmico, deve evitare la monotonia derivante da ripetizioni non necessarie, deve avere una certa varietà di lineamenti e deve servirsi molto dei rivolti (specie degli accordi di settima). Le successioni cromatiche possono essere vantaggiose nel basso non meno che nella melodia principale. Il semicontrappunto e il quasi contrappunto (come negli es. 44*g, i, j,* 48*a* e 58*g*) aiutano a rendere interessante il basso.

ESEMPI RELATIVI ALL'AUTOCONTROLLO

Useremo l'es. 105[1], che è un breve pezzo in forma ternaria con alcune sezioni mediane contrastanti alternate, per mostrare come vanno applicate alcune di queste norme.

Nell'es. 105*a* l'interruzione nella continuità alla fine della seconda proposizione (batt. 4) appare troppo marcata; la discontinuità è poi intensificata dalla successione armonica per grado tra le battute 4 e 5. L'aggiunta di un accordo di collegamento (note in piccolo) mantiene il flusso melodico e ritmico e migliora la logica dell'armonia. Analogamente la minima della prima metà della batt. 8 è alquanto debole e vuota: le note in piccolo ravvivano la melodia fino alla fine della proposizione.

In linea più generale si potrebbe rilevare che nelle prime otto misure vi sono un po' troppe note ripetute, il che vale per le terze parallele nella seconda metà. Naturalmente questi elementi mirano a dimostrare in una forma facilmente individuabile l'uso delle caratteristiche del motivo.

Nell'es. 105*c* il ritorno cromatico al V grado sull'ultimo tempo è troppo sovraccarico di rapidi mutamenti di armonia per poter compensare la rada armonizzazione precedente. Inoltre esso non sarebbe in grado di collegare in maniera soddisfacente con la batt. 13 dell'es. 105*a*.

Il movimento continuo dell'es. 105*f* è sostanzialmente inadeguato a mascherare l'armonia piuttosto statica.

L'es. 105*g*, d'altra parte, è così pieno di armonie lontane in cambiamento continuo che non riesce a compensare la sezione precedente e quella seguente dell'es. 105*a*.

[1] Gli es. 101-107 si trovano dopo il cap. XIII, p. 129 sgg.

⑥ FARE MOLTE PROVE

Cambiare spesso il metodo di variazione, e provare più volte ogni singolo metodo. Riunire gli schizzi più riusciti per farne degli altri e correggerli finché il risultato sia soddisfacente.

Esercitarsi in questo modo è un cammino umile e modesto verso la perfezione. Un principante che non sia troppo sicuro di sé, che non creda troppo fermamente nella sua « infallibilità » e che sa di non avere ancora raggiunto la maturità tecnica considererà tutto quello che scrive come un tentativo. Più avanti sarà in grado di basare il lavoro soltanto sul suo senso formale.

Lo studente dovrebbe ripassare spesso i vari metodi di variazione del motivo. La variazione metodica non può sostituire l'invenzione ma può essere di stimolo, come il riscaldarsi i muscoli per un atleta.

⑦ SORVEGLIARE L'ARMONIA; SORVEGLIARE LE SUCCESSIONI DELLE FONDAMENTALI; SORVEGLIARE LA LINEA DEL BASSO

PARTE II
PICCOLE FORME

XIII
LA PICCOLA FORMA TERNARIA

(A-B-A')

Una percentuale enorme delle forme musicali si compone strutturalmente di tre parti. La terza parte è a volte la ripetizione fedele (ripresa) della prima, ma più spesso è una ripetizione più o meno modificata. La seconda parte è strutturata in modo da fornire un contrasto.

Questa forma deriva forse dall'antico « rondeau », nel quale tra le ripetizioni di un ritornello venivano inseriti degli interludi. La ripetizione soddisfa il desiderio di risentire un passaggio che era stato gradevole al primo ascolto, e in pari tempo aiuta la comprensione. È tuttavia utile un contrasto per sfuggire il pericolo della monotonia.

Le sezioni che producono contrasti di vari tipi e gradi si trovano in moltissime forme: ad esempio la piccola forma ternaria (un tempo chiamata forma ternaria di canzone), le grandi forme ternarie, come il minuetto o lo scherzo, e infine la sonata o la sinfonia.

Il contrasto presuppone la coerenza: un contrasto incoerente, anche se tollerato nella musica « descrittiva », non è ammissibile nella forma rigorosamente organizzata. Perciò le sezioni contrastanti devono utilizzare gli stessi procedimenti con i quali le forme-motivo sono collegate in formulazioni più semplici.

LA PICCOLA FORMA TERNARIA

La sezione A della forma A-B-A' può essere un periodo o una frase che termina sul I, V o ~~III~~ (iii) grado nel modo maggiore, ovvero sul i, III, V o v nel modo minore. Almeno l'inizio deve esprimere chiaramente la tonalità per via del contrasto successivo.

La sezione A', che è la ripresa, termina sulla tonica se chiude un pezzo a sé stante. È raro che sia una ripetizione identica: la cadenza finale in genere è diversa da quella della prima sezione, anche se entrambe portano allo stesso grado armonico.

LA SEZIONE MEDIANA CONTRASTANTE

Nella sezione contrastante, il fattore di maggiore efficacia è l'armonia. La sezione A conferma la tonica, la sezione B contrappone a questa un'altra regione armonica (una delle più vicine come affinità), e ciò introduce contrasto e insieme coerenza.

Un altro elemento di coerenza è dato dal metro oltre che dall'uso di forme del motivo originario che non siano troppo distanti da quelle della sezione A.

Di contro, un altro elemento di contrasto può essere dato dall'uso di nuove variazioni del motivo di base, o da un mutamento nel succedersi delle precedenti forme-motivo.

Esempi tratti dalla letteratura musicale: Beethoven, Sonate per pianoforte.

L'inizio dell'Adagio dell'op. 2/1, batt. 1-16, presenta una struttura dalla quale è possibile dedurre una forma pratica. La sezione A, che è una frase con una cesura sul V grado a batt. 4, abbraccia otto misure; la sezione A' è condensata in quattro misure (batt. 13-16), la sezione B è il modello più semplice possibile di un efficace contrasto: comprende quattro misure costruite con una proposizione di due e una ripetizione variata di questa. Questa struttura di due unità, di cui la seconda è una ripetizione più o meno variata della prima, ha una logica naturale ovvia. Il puro e semplice alternarsi del V e del I grado nella sezione B forma un contrasto coerente con l'alternarsi di I e V grado all'inizio. Il pedale sul V grado, che è un elemento stazionario in contrasto con il basso in movimento della sezione A, suggerisce la contrapposizione della regione della dominante a quella della tonica. Altri elementi di collegamento sono il ritmo puntato del levare, l'uso frequente del ritardo e l'aumento graduale dei sedicesimi.

L'op. 2/2-IV (batt. 1-16) è un altro esempio della nostra forma pratica. La sezione mediana contrastante è nuovamente su un pedale, mentre la ripetizione dell'unità di due battute costituisce una leggera variazione.

Nell'op. 2/2-II (batt. 1-19) l'unità di due battute della sezione B (batt. 9-12) è solo leggermente velata dall'imitazione alla mano sinistra. Per il resto questo caso differisce dai precedenti solo per la lunghezza della ripresa.

In tutti e tre i casi considerati, e in molti dei seguenti, la sezione B termina sul V grado inteso come « accordo in levare », e un breve disegno serve da collegamento con la ripresa.

Nell'op. 7-II la sezione B e la sezione A' sono più lunghe che nella forma pratica che abbiamo studiato. La sezione mediana contrastante è di sei misure (batt. 9-14), prolungamento generato da una duplice ripetizione della proposizione iniziale della sezione stessa (batt. 9-10). Basterebbe omettere una di queste tre unità per avere le quattro misure della forma pratica. Ed è abbastanza curioso che si potrebbe ugualmente omettere ciascuna delle tre unità.

Nel Rondò dell'op. 2/2 (IV tempo) c'è una seconda forma ternaria le cui sezioni si allontanano nuovamente, come lunghezza, dalla forma pratica. La sezione

A è di dieci misure, dal segno di ripetizione di batt. 57 fino a batt. 66; la sezione mediana di otto (batt. 67-74). Con l'eccezione della cadenza, la sezione B consiste in una serie di imitazioni di un'unità di due battute, serie che procede secondo una successione di quarte.

Il Rondò dell'op. 7 (quarto tempo) si inizia con l'armonia della dominante; la sezione B (batt. 9) può di conseguenza incominciare con la tonica. Il profilo melodico della sezione A consta sostanzialmente di una scala discendente, il che provoca delle scale ascendenti nella continuazione.

La sezione mediana contrastante dell'op. 14/2-II consiste nuovamente in una unità di due misure seguita da una ripetizione variata. La relazione con la sezione A sta nel fraseggio, mentre il contrasto è accentuato dalla scrittura legata.

Nell'op. 26-I ogni sezione è lunga il doppio del normale, e la sezione mediana è ancora più estesa: è formata da un'unità di due misure (batt. 17-18) ripetuta in forma di progressione, e seguita da una cadenza. Una successione d'inganno (batt. 24) determina il prolungamento.

Op. 27/1-III. L'indicazione « con espressione » dell'Adagio di questa « Sonata quasi una fantasia » è giustificata anche dalla costruzione del brano. Si potrebbe essere indotti a mettere in dubbio la coerenza delle sincopi alle batt. 13-16. Le sincopi della batt. 9 sono ovviamente uno sviluppo di quelle delle batt. 6 e 7, ma le sincopi delle batt. 13-16 presentano una particolare scrittura pianistica che è una variante della forma più corrente con la quale viene sincopata l'armonia, e non la melodia. Questa esplosione melodica non è solo risultato di esuberanza inventiva. L'immaginazione di un grande compositore non si esaurisce quando egli arriva in prossimità di una cadenza, al contrario, spesso incomincia a fiorire proprio in questo momento, là dove i compositori minori sono ben lieti di essere arrivati a un punto dove possono concludere. L'es. 101 illustra che non c'era nessuna necessità formale per questo prolungamento: bastava un lieve mutamento nella batt. 12 per poter eliminare completamente le batt. 13-16.

Op. 28-II. La sezione mediana contrastante abbraccia otto misure, *tutte ferme sulla dominante:* è formata da un pedale sul V grado sul quale ogni ricomparsa del V grado è introdotta dal ~~H~~. La sezione viene prolungata mediante una ripetizione progressivamente condensata della batt. 12 e da un collegamento non accompagnato.

Op. 31/1-III. La sezione mediana (batt. 9-16) è formata da un segmento di quattro misure (batt. 9-12) ripetuto tale e quale. Qui la sezione contrastante si inizia con un pedale di tonica e termina pure sulla tonica. Tale procedimento piuttosto insolito deriva dal fatto che la sezione A (batt. 1-8) e la ripresa (batt. 17-24) si trovano su pedali di dominante: di conseguenza la tonica offre un contrasto sufficiente. La normale relazione I-V tra queste due sezioni viene qui invertita.

Esempi tratti dalla letteratura musicale: Haydn, Mozart, Schubert[1]

Haydn, *Sonata* per pianoforte n. 35, es. 102*a*. La struttura della sezione mediana di nove misure (batt. 9-17 è interessante per il fatto che consiste nella successione di battute 2+4+2+1. La proposizione iniziale di due misure (batt. 9-10) viene ripetuta (batt. 11), trattata a progressione (batt. 12), variata (batt. 13) e si conclude infine con l'elemento « b » (batt. 14). Il trattamento a incastro genera una unità di quattro battute che ha una *struttura a catena*. La ripetizione delle due ultime misure di questa unità (batt. 15-16) accentua la conclusione. La batt. 17 è aggiunta con funzione di collegamento.

Es. 102*b*. La sezione mediana si inizia (batt. 11) con un contrasto più forte di quello che potrebbe essere prodotto dalla dominante, e cioè con la mediante abbassata (♭III). In conformità con il principio della molteplicità di significato che un accordo può assumere, esso viene reinterpretato alla batt. 12 come III grado della tonica minore, che allora conduce, alla batt. 14, alla dominante comune sia al modo maggiore sia al modo minore. L'ampliamento della sezione A e della sezione A' dovuto all'aggiunta delle batt. 8-9 e 22-23 costituisce un'altra differenza dalla forma pratica.

Es. 102*c*. L'antecedente della frase iniziale (batt. 1-12) risulta di sei battute per via della ripetizione della forma-motivo «b». L'analisi del segmento «c» rivela la struttura a incastro, a catena. La ripresa (batt. 17-22) è ridotta a sei battute, e si serve principalmente della forma «b», evitando la monotonia con la riorganizzazione e con l'omissione della forma «a», che era l'unico materiale motivico usato nella sezione mediana[2].

Es. 102*d*. Le implicazioni motiviche degli abbondanti ornamenti, che potrebbero sembrare arbitrari di primo acchito, vengono analizzate e ricondotte a poche forme originarie.

Es. 102*e*. La cadenza d'inganno a batt. 8 della sezione A richiede l'aggiunta di una nuova cadenza alla dominante, che amplia il passo a dieci misure. La ripresa, che è in parte (batt. 23-24) una libera ristrutturazione, diventa di nove misure per via dello sviluppo della ripetizione a batt. 22. La sezione mediana contrastante (batt. 11-17) indugia sulla dominante della tonica minore, in parte in forma di pedale. Una pura e semplice alternanza di accordi (I-V, ~~I~~-V) conduce ripetutamente alla dominante. Nelle batt. 13-17 il basso è eliminato, supponendo che si tenga a mente il pedale, e forse perché le tre parti superiori esprimono l'armonia con sufficiente chiarezza. L'ampliamento a sette battute è il risultato dell'inserzione della batt. 13 e dell'aggiunta delle batt. 16 e 17.

[1] La maggior parte di questi esempi sono stati scelti perché si scostano in tutte e tre le sezioni dallo schema della forma pratica: è indicata in tal modo la grande varietà possibile, anche nell'ambito di una struttura di base così semplice.

[2] Questo esempio può anche essere interpretato come una struttura binaria dell'epoca barocca, dove l'armonia va nella prima metà dal I al V grado e nella seconda dal V al I; le forme-motivo sono distribuite in maniera analoga in entrambe le parti.

L'es. 103, di Mozart, ha la semplicità e l'incisività che sono tanto necessarie in un tema per variazioni. Esso dimostra che si può ottenere varietà sufficiente con mezzi assai semplici, come lo spostamento su altri accordi, il mutamento di intervalli e l'allungamento delle proposizioni a due battute. Nella sezione mediana l'elaborazione ottenuta mediante variazioni crea un ottimo contrasto con lo stile omofonico di tutto il resto.

Es. 104, Schubert. La sezione mediana contrastante è rilevante perché a battuta 11 passa alla regione della sopradominante (vi) e termina sul V grado di questa (~~III~~ della regione della tonica). Questo fatto influisce a sua volta sulla curiosa armonia dell'inizio della ripresa, a batt. 13 (v.le spiegazioni date all'es. 104*b, c*).

COMMENTO AGLI ESEMPI

L'es. 105 mostra come sia possibile derivare dieci continuazioni diverse da una sola sezione A. Pur incominciando su vari gradi (V, i, v, ii, iii, ~~III~~, IV, iv, vi), tutte le sezioni B salvo una possono essere collegate con la sezione originale A che termina sul I grado. La proposizione iniziale è derivata dall'es. 21*d*.

Si notino i vari tipi di scrittura pianistica e il trattamento del motivo dell'accompagnamento (indicato con le lettere *m, n, o, p*). Gli elementi del motivo di base che si presentano nella sezione A (e indicati con le lettere *a, b, c, d*) sono usati in seguito e combinati con quelli del motivo dell'accompagnamento come collegamenti logici.

L'accordo in levare alla fine di tutte queste sezioni B è il V grado, talvolta posposto all'ultimo ottavo o sedicesimo.

Nelle sezioni mediane n. 1, 3, 7, 8 e 9 la tonica minore e la sottodominante minore vengono contrastate con efficacia mediante il conseguente ritorno dell'accordo maggiore nella ripresa.

Il procedimento armonico è analizzato a sufficienza nel corso degli esempi stessi. Lo studente sfrutterà alla stessa maniera tutti i gradi in modo da ampliare le sue nozioni armoniche, anche a rischio di sovraccaricare questa forma così breve. Con questi mezzi egli può sviluppare le sue risorse e la sua abilità armonica in modo da soddisfare le esigenze di forme più ampie e complesse.

L'ACCORDO IN LEVARE

La sezione B termina con un accordo che conduce alla ripresa. Nella musica classica questo accordo è la dominante, poiché essa reintroduce la tonica in maniera tale da definire chiaramente la tonalità. In tali casi l'effetto della dominante è paragonabile a quello di un levare che precede il successivo primo tempo in battere. A causa di questa funzione chiameremo questo accordi « accordi in levare », indipendentemente dalla loro posizione ritmica.

Altri accordi, e loro trasformazioni, possono anche servire da collegamento. L'es. 106 indica il ii e il iii grado (e i loro derivati) usati come accordi in levare del I grado. Nell'es. 107*a, b* e *c* la ripresa non si inizia col I grado: in questi casi

l'accordo in levare deve essere scelto in conformità. Nell'es. 107*b* l'accordo in levare è il ♭III (terzo grado abbassato): esso introduce la ripresa che incomincia col V grado. Nell'es. 107*a* la ripresa incomincia col ♯ introdotto dal ♭VI. Naturalmente se i primi due accordi della ripresa fossero invertiti, l'accordo sul ♭VI potrebbe introdurre altrettanto logicamente il I grado (es. 107*c*).

LA RIPRESA (A')

La ripresa può essere una ripetizione letterale, ma più spesso essa è cambiata, modificata o variata. Possono essere necessari dei mutamenti per affermare una conclusione ben chiara, specie se la sezione A termina su un grado che non sia il I. Un'abbreviazione (ottenuta mediante eliminazione, contrazione o condensazione) può servire a evitare la monotonia, mentre un allungamento (ottenuto con inserti, ripetizioni interpolate, ampliamento o aggiunte) può dare più enfasi al discorso.

Può essere necessario modificare sia la melodia sia l'armonia per rendere possibili tali mutamenti.

I principi della variazione possono essere applicati a tutti gli elementi di una sezione A, ma con moderazione, in maniera tale da non mascherare la presenza di una ripetizione. Perciò il profilo di una melodia non dovrà essere interamente mutato, salvo nei punti nei quali si verificano cambiamenti essenziali della struttura. La variazione ornamentale, consistente nell'interrompere le note lunghe con l'uso di note di passaggio, di fioriture, di ripetizioni di note, non dovrà mutare i lineamenti della melodia in maniera sostanziale. Eccessivi mutamenti ritmici o spostamenti d'accento tendono a ostacolare il riconoscimento degli elementi tipici.

La variazione dell'armonia consisterà soprattutto in inserti e in alterazioni. L'accompagnamento può essere variato introducendo dei cambiamenti nella figurazione, anche se tali mutamenti devono comunque essere meno radicali che nella melodia. Un'ulteriore variazione si può ottenere con metodi contrappuntistici o semicontrappuntistici: imitazione, aggiunta di un controcanto, elaborazione melodica di voci secondarie.

Una cadenza mutata può esigere cambiamenti molto notevoli, o anche una ristrutturazione completa del passaggio.

In una piccola forma le alterazioni andrebbero usate con discrezione, in modo da mantenere l'equilibrio con le sezioni precedenti.

Esempi tratti dalla letteratura musicale.

Beethoven, op. 2/1-II. La ripresa della forma ternaria dell'inizio è ridotta a quattro misure. È conservata solo la prima misura (batt. 13) un'ottava sopra. La batt. 14 passa subito al IV grado, per preparare la cadenza. La batt. 15, introdotta col ritmo del levare della prima battuta (che era stato eliminato procedendo verso la batt. 13), è una figurazione di andamento discendente che assomiglia alle batt. 3 e 7.

Op. 2/2-II. La ripresa di sette misure (batt. 13-19) unisce riduzione (elimina-

zione delle batt. 3-5) e ampliamento (con l'aggiunta delle batt. 15-16 aventi carattere di progressione). La batt. 17 ripresenta ascendendo la batt. 6, e in tal modo la ripetizione delle batt. 7-8 (alle batt. 18-19) si presenta un'ottava sopra con carattere di punto culminante. Le progressioni e l'andamento ascendente di questa ricostruzione danno un carattere più marcato alla voce superiore, che prima era alquanto offuscata dalla concorrenza della parte del basso.

Op. 2/2-IV. La ripresa della prima forma ternaria (batt. 1-16) è ridotta a quattro misure (batt. 13-16) mediante condensazioni melodiche e armoniche. Nella seconda forma ternaria (batt. 57-79) la ripresa è ridotta a cinque misure (batt. 75-79) con una lieve variazione melodica.

Op. 7-II. La ripresa (batt. 15-24) si allunga a dieci misure per mezzo di progressioni e altre ripetizioni, di condensazioni e della cadenza d'inganno della batt. 20, che richiede una nuova cadenza arricchita.

Op. 7-IV. La ripresa (batt. 13-16) ripete solo la seconda metà della frase, con una lieve variazione della scrittura pianistica dovuta al raddoppio d'ottave.

Op. 14/2-II. La ripresa è ridotta a quattro misure (batt. 13-16), seguite da un'aggiunta con carattere di codetta in forma di cadenza arricchita.

Op. 26-I. La ripresa (batt. 27-34) ripete solo la seconda metà (batt. 9-16) della frase di sedici battute.

Op. 27/1, Adagio. La ripresa (batt. 17-24) ripete tutta la sezione A con minori elaborazioni di scrittura pianistica e con una cadenza mutata in modo da condurre alla tonica.

Op. 28-II. La ripresa (batt. 17-22) omette le batt. 3-5 e condensa le batt. 6-8 in due misure (batt. 21-22), mutando la cadenza in modo da raggiungere la tonica: tale riduzione è equilibrata dall'inserzione di due ripetizioni quasi a progressione della batt. 18.

Op. 31/1-III. La ripresa (batt. 17-24) è rilevante perché la melodia principale è trasportata alla parte di tenore, mentre alla mano destra viene aggiunto un accompagnamento elaborato in maniera quasi melodica[1].

Es. 102*b*. La ripresa (batt. 15-24) omette le prime quattro misure della sezione A. Questa contrazione è compensata nuovamente dall'ampliamento del contenuto della seconda metà di questa frase in dieci battute. Tale ampliamento è ottenuto ripetendo la batt. 17 e inserendo una drammatica pausa, con il che si ha un'aggiunta di due battute. Dopo questa interruzione seguono le misure cadenzali, introdotte da derivati del disegno precedente. Le ultime tre battute sono una pura e semplice trasposizione delle batt. 8-10 alla tonica.

Es. 102*c*. Per l'esame della ripresa v. p. 124-125.

[1] Le parti di questo tipo sono spesso definite erroneamente « parti in contrappunto ». Il vero contrappunto è basato su combinazioni rivoltabili, mentre nella musica omofonica si trova più spesso la tecnica semicontrappuntistica dei controcanti, della ripetizione di disegni imitativi e così via, che variano l'accompagnamento della parte principale. Un esempio illuminante in questo senso si trova nell'Adagio del *Quartetto* per archi op. 18 n. 6 di Beethoven.

Es. 102*d*. Nelle batt. 13-17 della ripresa sono variati solo gli abbellimenti. La cadenza (batt. 18-20), sostituendo la semicadenza al V con la cadenza completa al I grado, richiede naturalmente più cambiamenti.

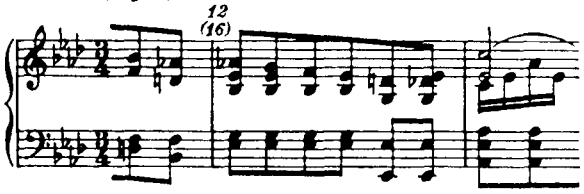
Es. 102*e*. Per l'esame della ripresa v. p. 124-125.

Es. 104. L'inizio della ripresa (batt. 13) si serve sorprendentemente dell'accordo di quinta e sesta aumentata (sul H) della regione della sopradominante. Qui questo accordo è trattato come se fosse un accordo di settima di dominante sul IV grado che risolve in un accordo di settima diminuita derivato dal V. Tenendo presente la precedente cadenza alla dominante del vi, questo accordo va probabilmente interpretato come negli es. 104*b* e *c*.

La possibilità che la ripresa incominci su un grado diverso dall'inizio è già stata indicata a pag. 125-126, ed è illustrata dall'es. 107*a*, *b* e *c*, dove le riprese incominciano rispettivamente sul H, V grado, quarta e sesta del I: casi del genere sono relativamente rari nella piccola forma ternaria.

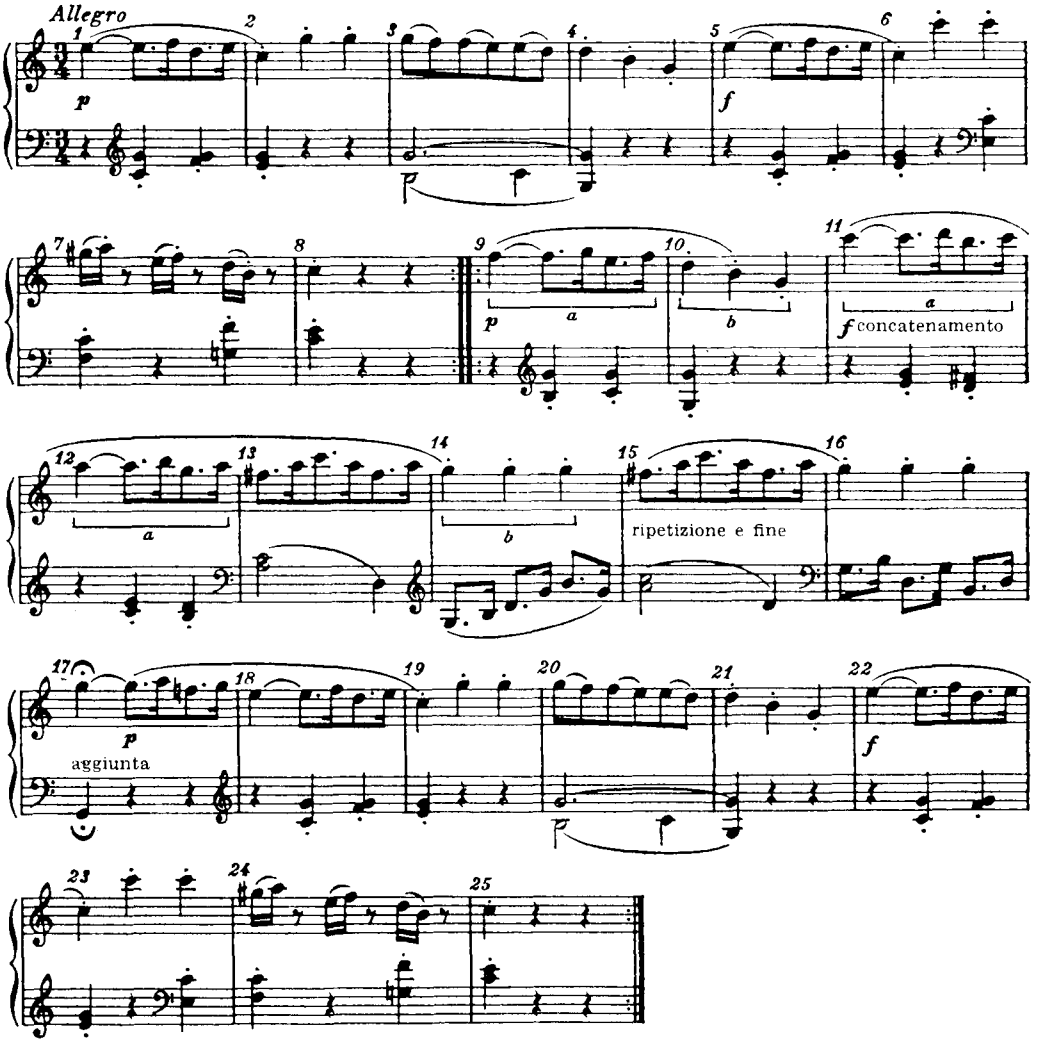
Es. 101

***Beethoven*, Op.27/1-III**

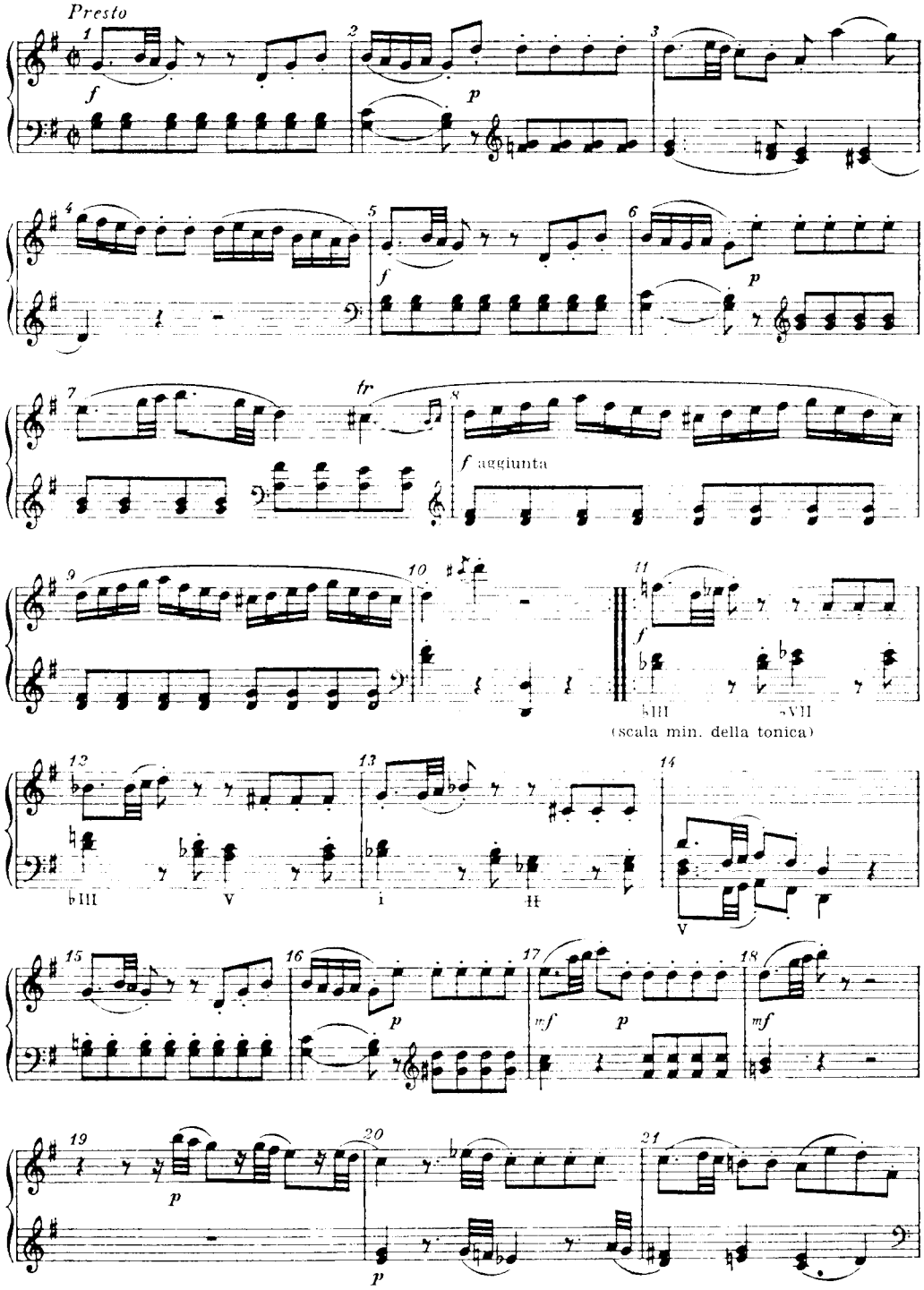


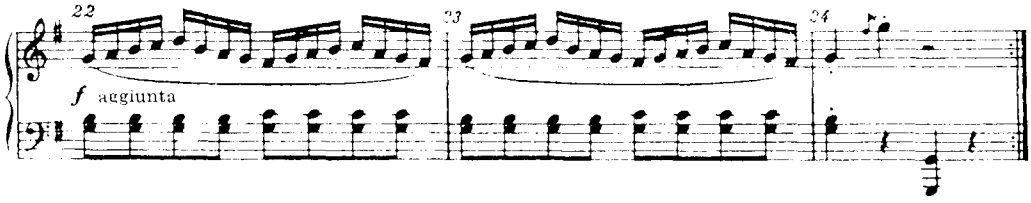
Es. 102

a) *Haydn*, Sonata per pianoforte n. 35-III

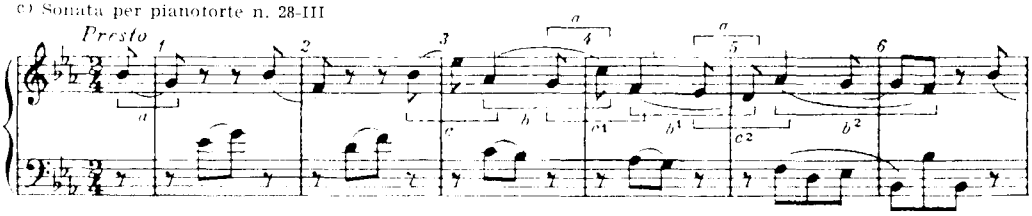


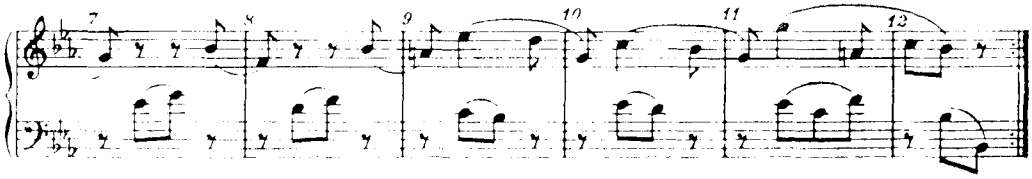
b) Sonata per pianoforte n. 40-II

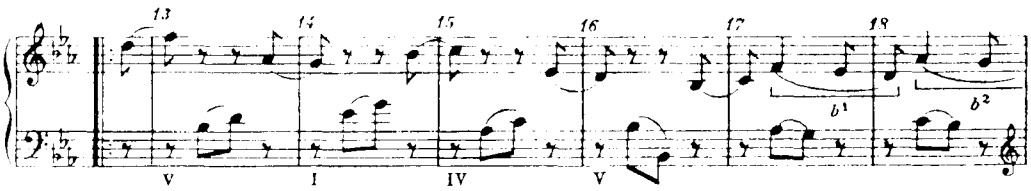


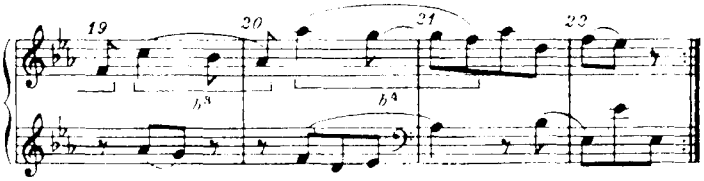


c) Sonata per pianoforte n. 28-III



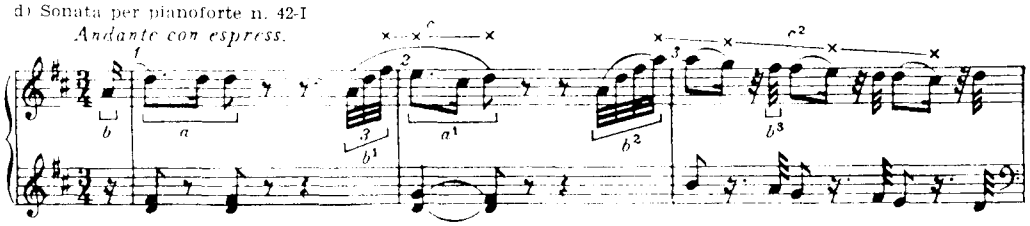


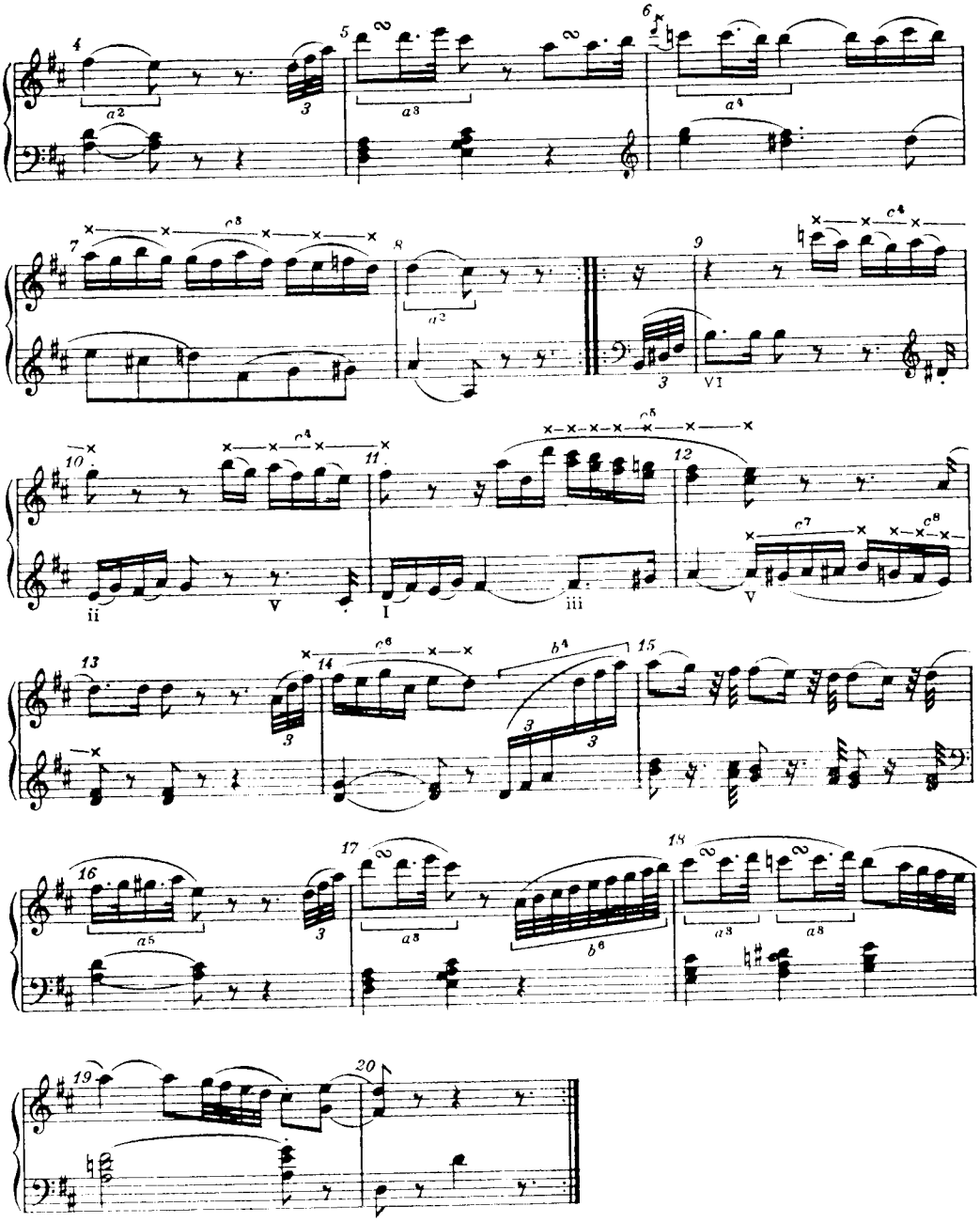




d) Sonata per pianoforte n. 42-I

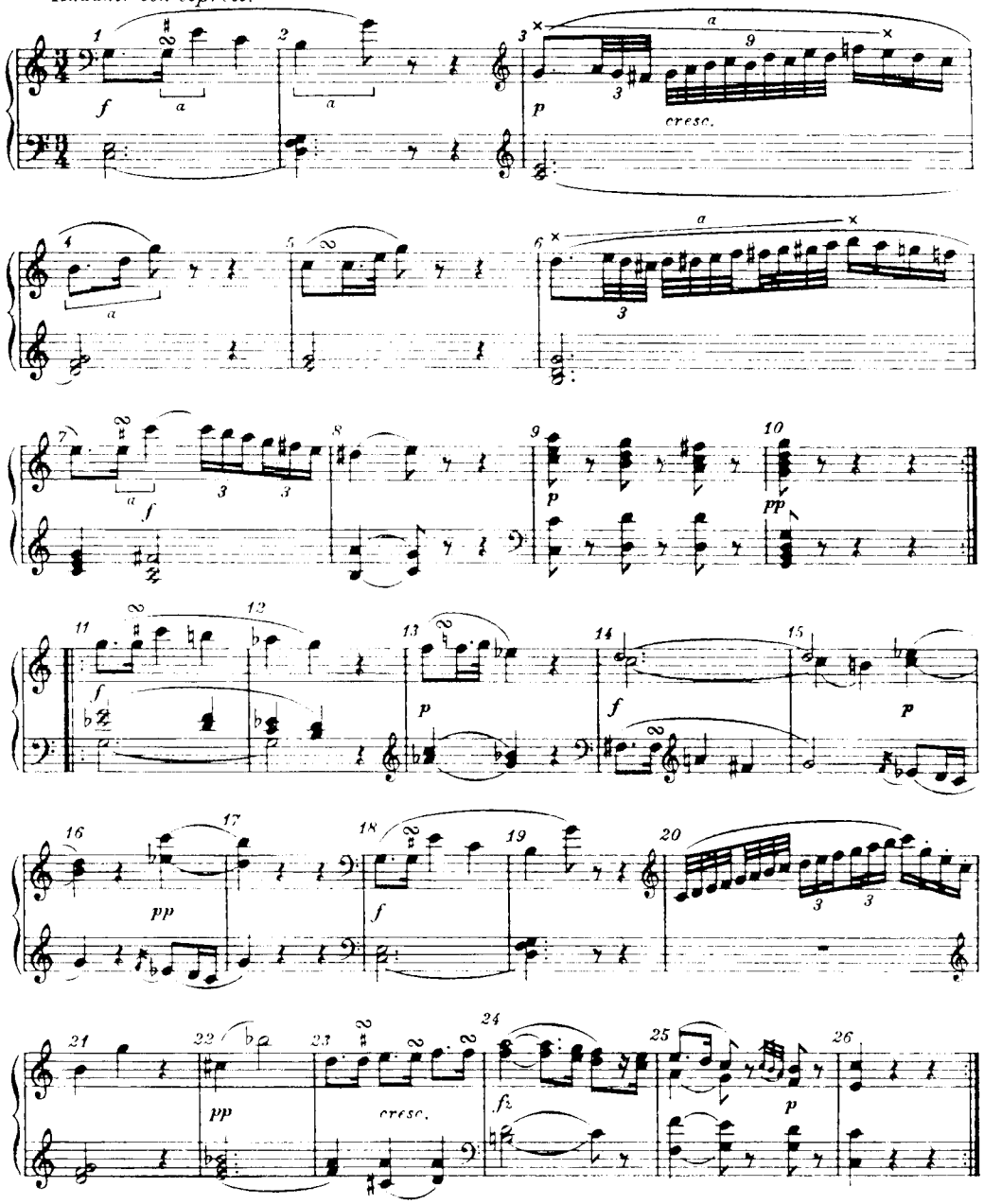
Andante con espress.





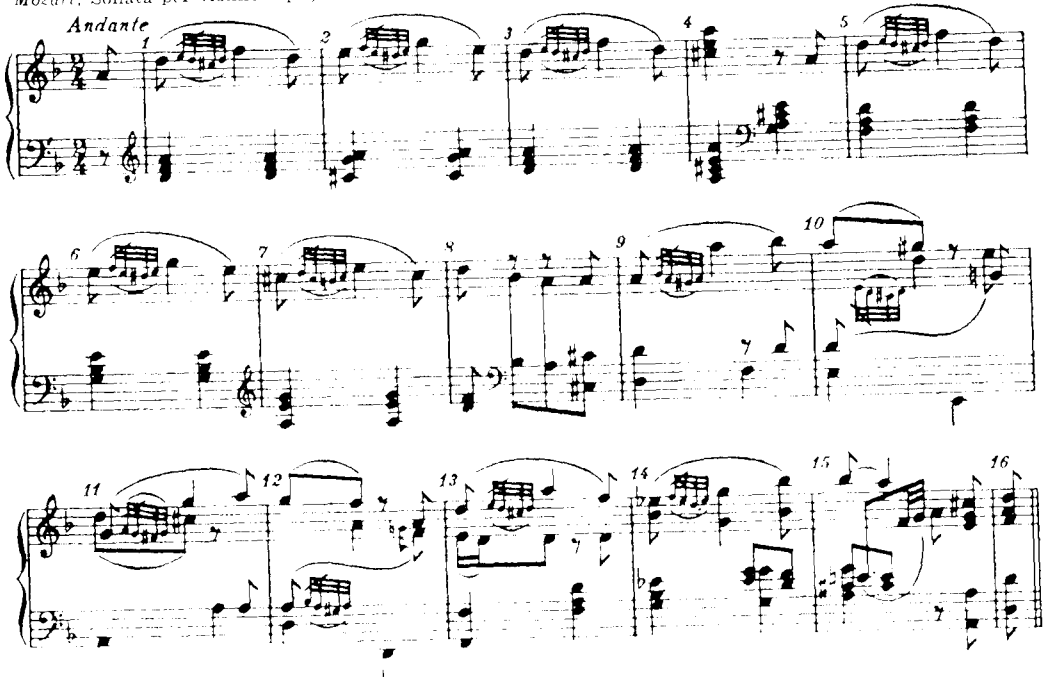
e) Sonata per pianoforte n. 48-I

Andante con espress.



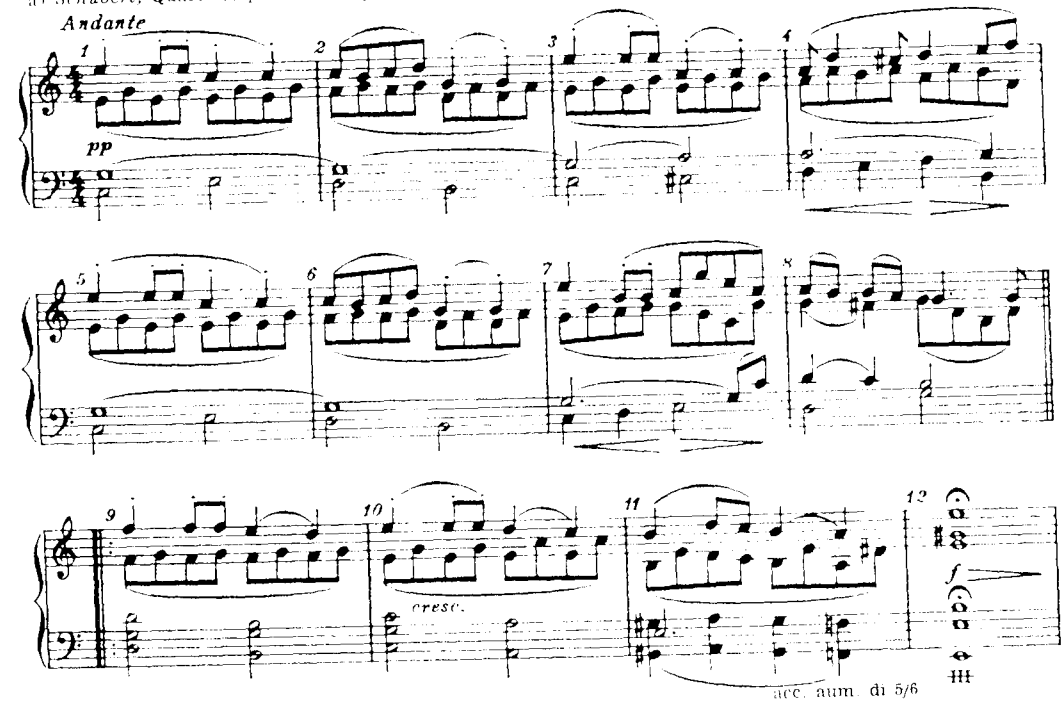
Es. 103

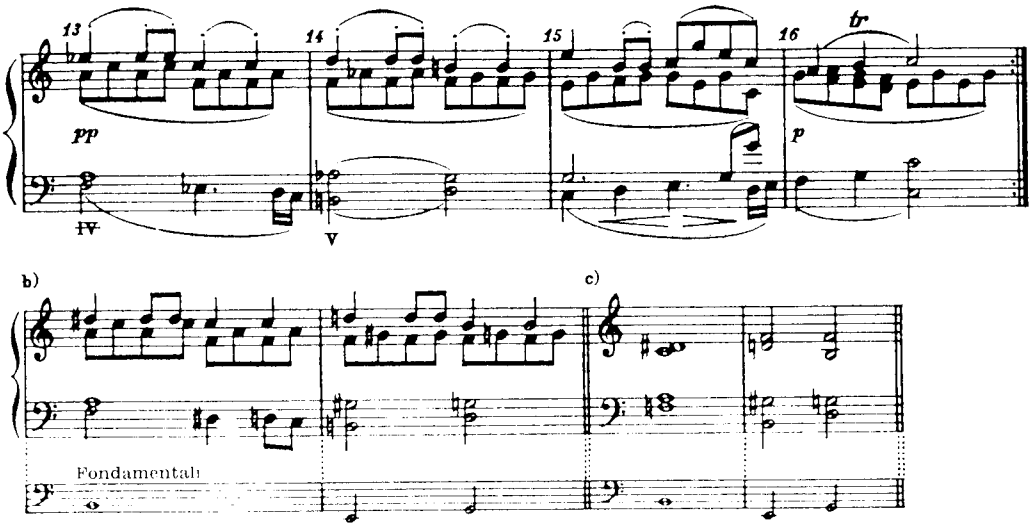
Mozart, Sonata per violino e pf., K.V. 377-II



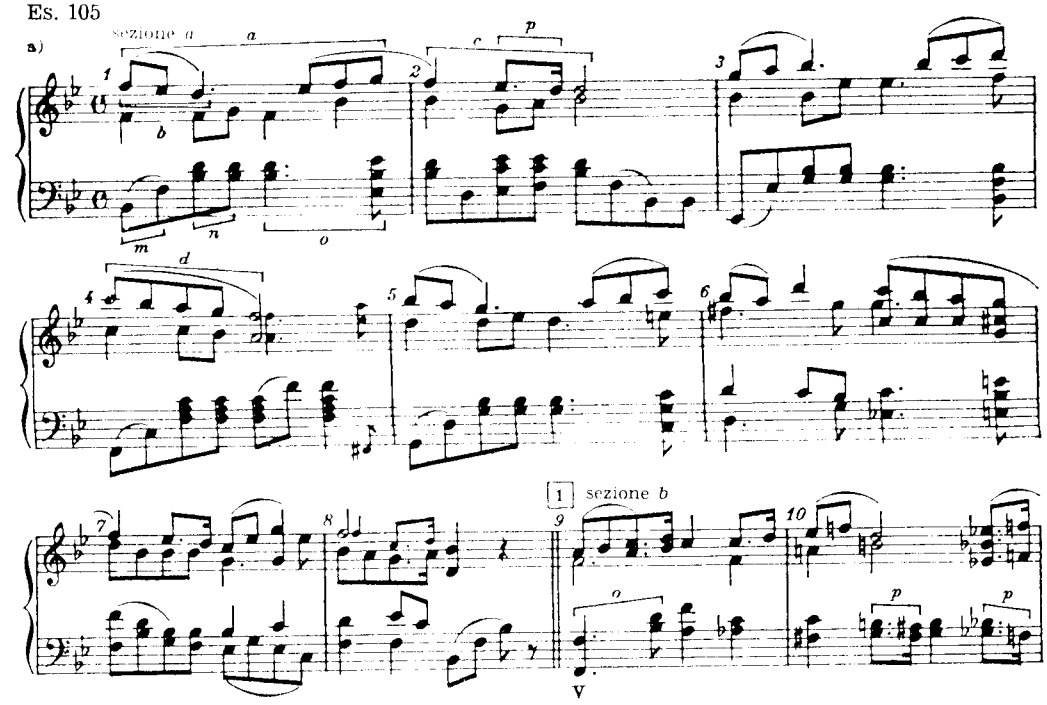
Es. 104

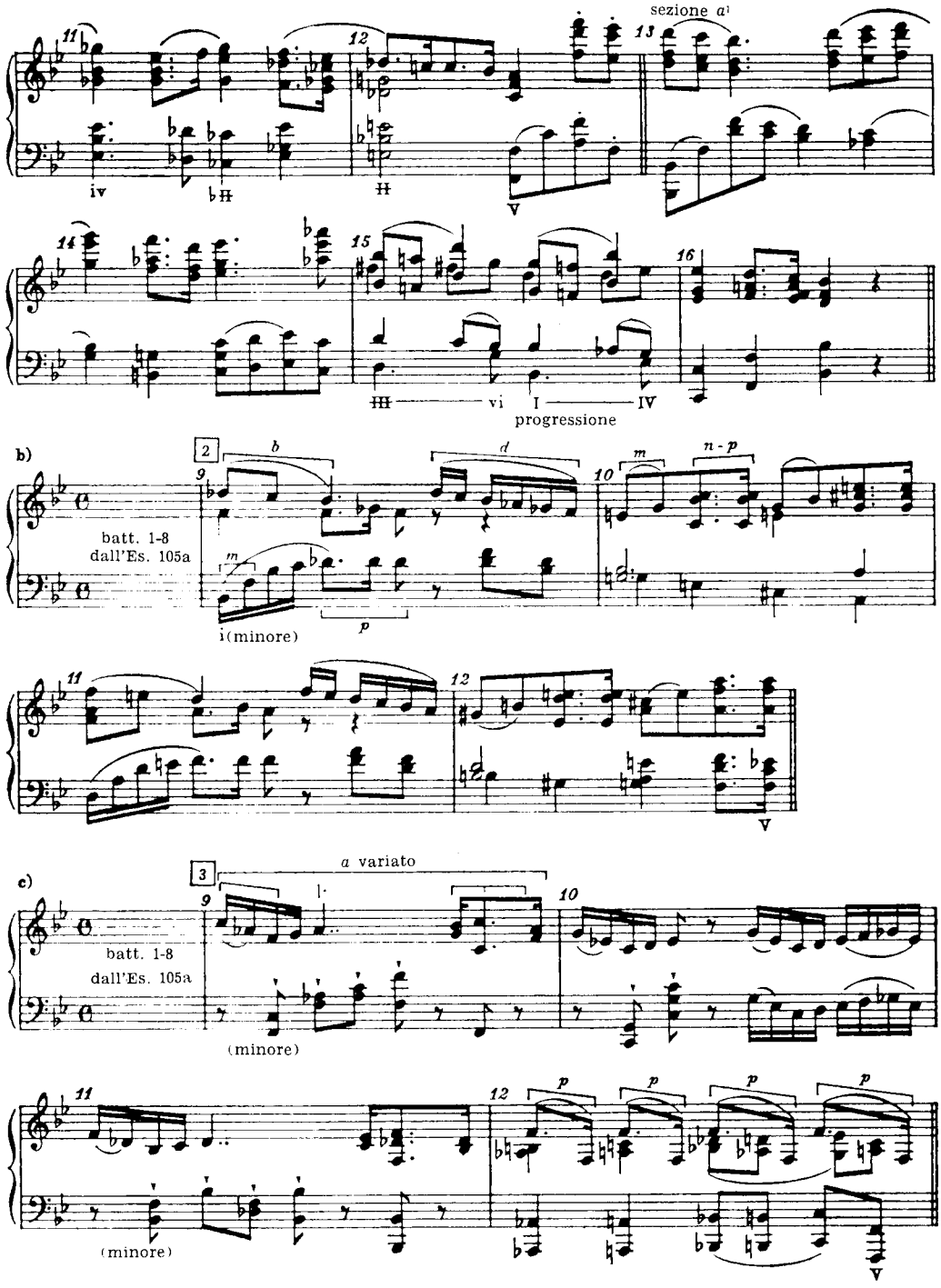
a) *Schubert*, Quartetto per archi, Op. 29-II

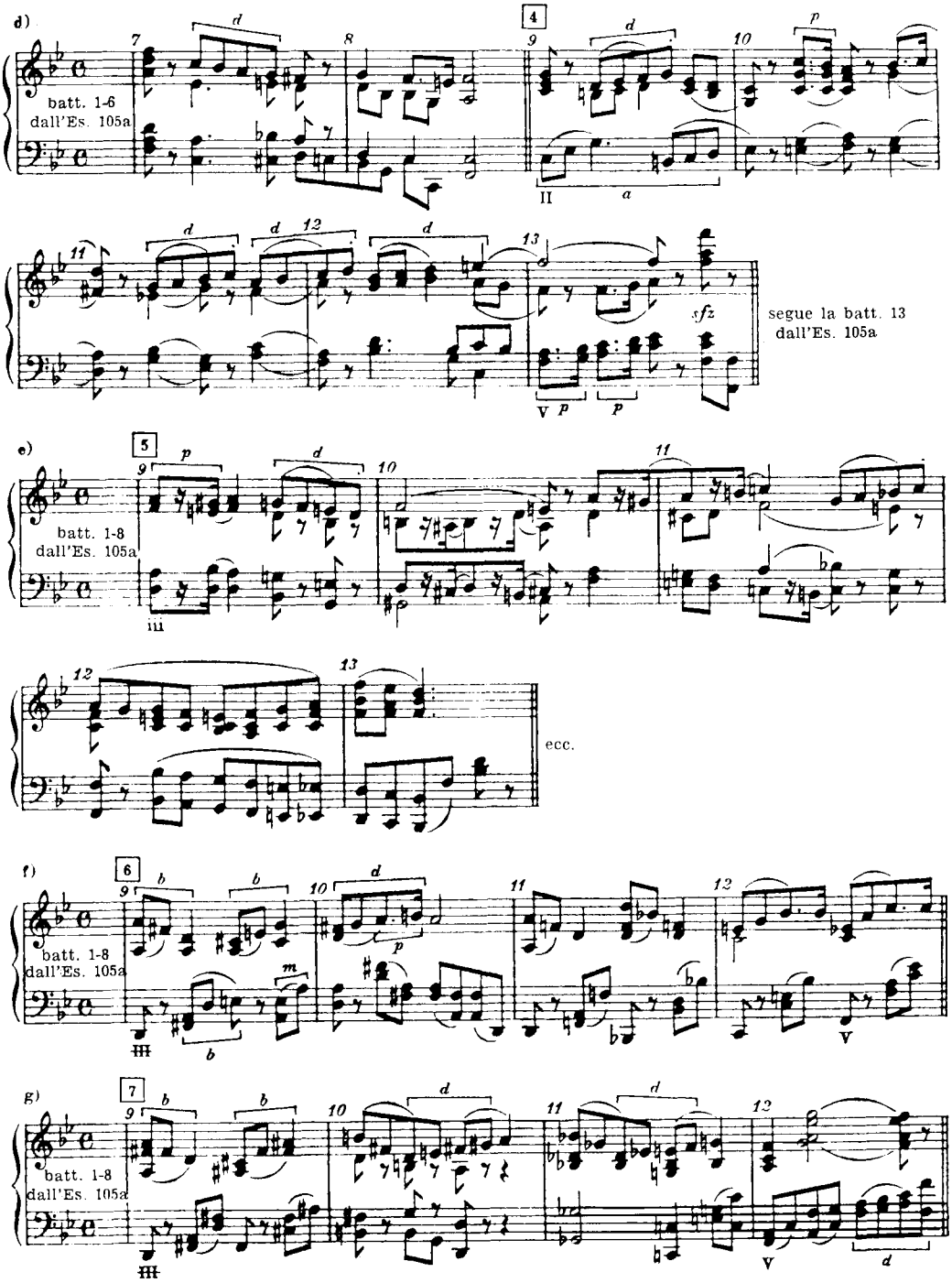


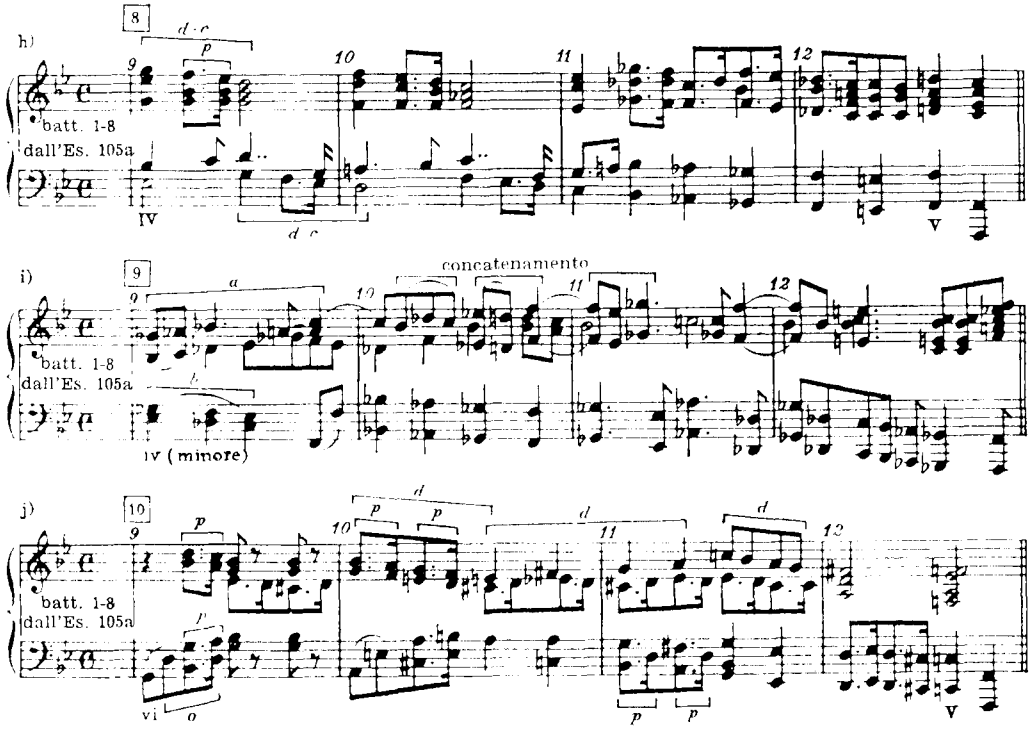

13
14
15
16
tr
pp
p
IV
V
b)
c)
Fondamentali

Es. 105

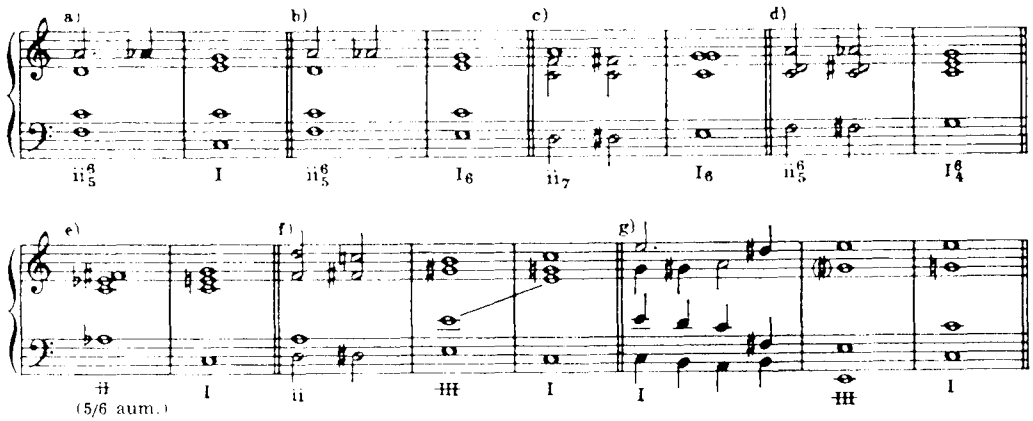

a)
sezione a
a
c
p
1
2
3
b
m
n
o
d
4
5
6
7
8
1 sezione b
9
10
o
p
p
V


sezione a¹
progressione
b)
batt. 1-8
dall'Es. 105a
i(minore)
c)
a variato
batt. 1-8
dall'Es. 105a
(minore)
(minore)


d)
batt. 1-6
dall'Es. 105a
segue la batt. 13
dall'Es. 105a
e)
batt. 1-8
dall'Es. 105a
ecc.
f)
batt. 1-8
dall'Es. 105a
g)
batt. 1-8
dall'Es. 105a

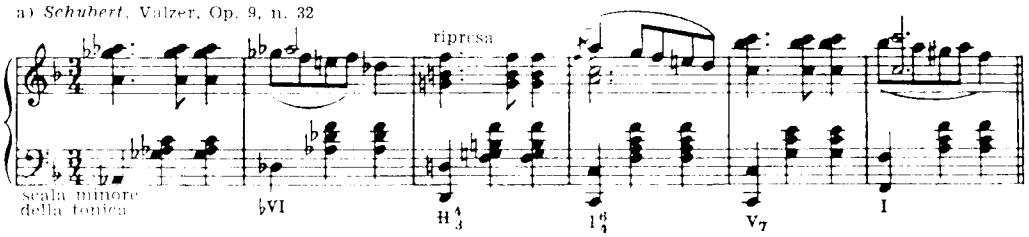

h)
8
d - c
p
batt. 1-8
dall'Es. 105a
IV
d c
V
i)
9
a
concatenamento
batt. 1-8
dall'Es. 105a
IV (minore)
j)
10
p
d
batt. 1-8
dall'Es. 105a
vi
o
V

Es. 106

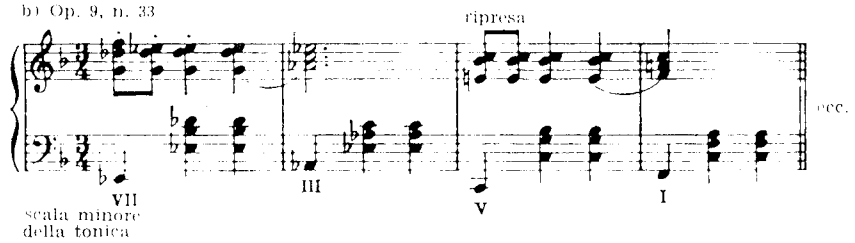

a)
b)
c)
d)
e)
f)
g)
(5/6 aum.)

Es. 107

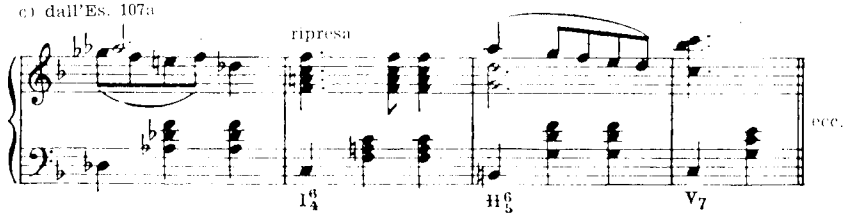
a) *Schubert*, Valzer, Op. 9, n. 32



b) Op. 9, n. 33



c) dall'Es. 107a



XIV

STRUTTURA DISPARI, IRREGOLARE E ASIMMETRICA

Molti dei precedenti esempi tratti dalla letteratura musicale dimostrano che un periodo o una frase possono consistere in un numero dispari di misure. Di conseguenza la loro struttura può essere asimmetrica o irregolare. Il numero dispari di misure può essere causato dalla lunghezza delle unità di base (motivi o proposizioni), dal numero di tali unità o dalla combinazione di unità di differente lunghezza.

Vi sono frasi asimmetriche che sono suddivise in parti ineguali, ad esempio 4 + 6 (es. 45*a*, 47*a*, 59*b*, *c*, *h*), e vi sono anche frasi simmetriche i cui segmenti minori non sono divisibili per quattro, ad esempio 3 + 3 (es. 51*e*), 5 + 5 (es. 44*a*, 114), o 6 + 6 (es. 102*c*). L'es. 46*e* (5 + 7) è una frase asimmetrica costituita di segmenti melodici dispari, ma come tutti gli esempi precedenti abbraccia un numero pari di battute.

I periodi sono formati più spesso delle frasi con elementi di diversa lunghezza, anche il numero complessivo delle battute è pari: l'es. 57 è 4 + 5, l'es. 61*c* è anch'esso 4 (2 + 2) + 5(1 + 1 + 1 + 2). L'es. 61*d* è 5 + 4, l'es.59*i* è formato da cinque unità per un totale di sette battute (1 + 2 + 1 + 1 + 2).

In molti casi la struttura è complicata dall'inclusione di ripetizioni interne a progressione o variate (es. 57, 59*d*, *h*, 60*h*, 61*c*), da allungamenti come negli es. 44*l* e 47*a*, dove una cadenza che normalmente occuperebbe due battute ne abbraccia tre, o da aggiunte inserite dopo la cadenza (es. 59*c*, 60*a*). Nell'es. 59*a*, dal punto di vista della costruzione melodica, si potrebbe avere una cadenza che termina alla batt. 8 oppure, seguendo le armonie cadenzali della batt. 9, si potrebbe avere una chiusa a batt. 10 o 11. Ma tutte queste possibilità sono ingegnosamente evitate, e il periodo si amplia così raggiungendo tredici battute. L'es. 60*f* è costruito con ripetizioni interne di elementi di diversa lunghezza: 3(2 + 1) + 3 (2 + 1) + 4 (2 + 2) + 2 + 2.

Lo straordinario esempio brahmsiano 51*e* è una frase di sei misure: l'antecedente e il conseguente (ciascuno di tre misure) comprendono una battuta di 3/4 e due di 2/4 ciascuno; e tuttavia la frase è simmetrica e regolare.

Vi sono forme costituite solo da proposizioni di lunghezza dispari. Ad esempio il tema iniziale dell'ultimo tempo del *Quartetto* per pianoforte e archi in sol minore di Brahms è una forma A-B-A' e consiste in dieci proposizioni di tre battute ciascuna. Una proposizione di questo tipo, formata da sei semiminime, può essere interpretata come se fosse una sola battuta di 3/2, procedimento che ne dimostra la naturalezza (es. 108*b*). La stessa spiegazione vale per l'es. 108*a* tratto dal

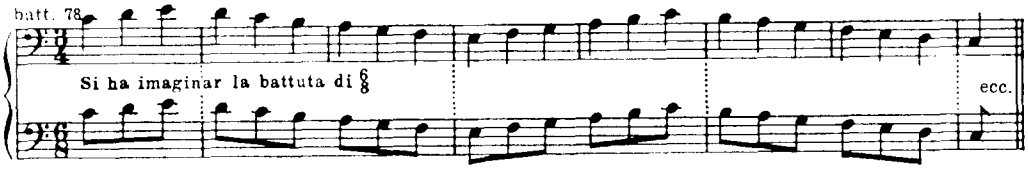
Quartetto « dell'arpa » op. 74 di Beethoven (*si ha s'immaginar la battuta di 6/8*), e per l'es. 109 tratto dallo Scherzo della *Sinfonia n. 9* (*ritmo di tre battute*). Il « ritmo di tre battute » invece di collegare tra loro due unità (2 + 1 o 1 + 2) riduce le quattro misure del « ritmo di quattro battute » a tre battute (es. 110).

La struttura irregolare si fa più frequente nella seconda metà del secolo scorso. Brahms e Mahler, sotto l'influsso della musica popolare, giunsero a un modo di sentire che spesso li indusse ad un'organizzazione musicale ritmicamente libera, che non coincide con le stanghette di battuta (es. 111*a, b*). In casi estremi sono stati usati frequenti mutamenti di metro per realizzare un certo grado di corrispondenza tra la struttura della proposizione e le stanghette di battuta (es. 112).

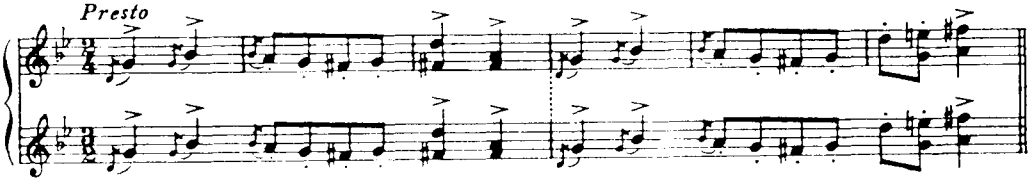
Diventa così evidente che i grandi maestri introducono liberamente procedimenti irregolari o non simmetrici come l'idea o la struttura musicale richiedono. Spesso tali procedimenti facilitano la scorrevolezza e la spontaneità del discorso, ma non sono né arbitrari né casuali: al contrario sono necessarie abilità e sensibilità in alto grado per realizzare il necessario equilibrio e la necessaria proporzione delle parti.

Es. 108

a) *Beethoven*, Quartetto per archi, Op. 74-III

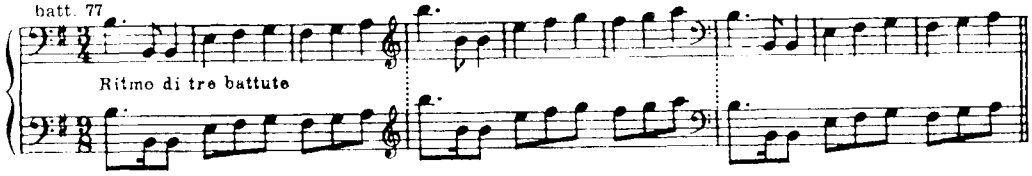


b) *Brahms*, Quartetto per archi e pf., Op. 25-IV, Rondò alla Zingarese



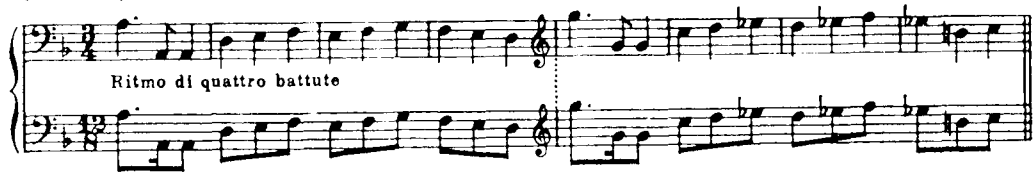
Es. 109

Beethoven, Sinfonia n. 9-II



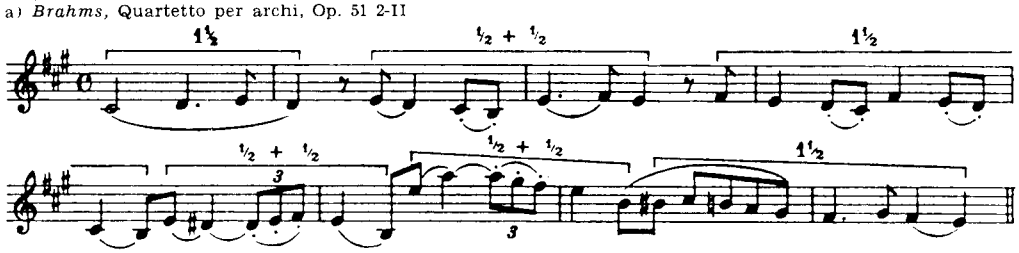
Es. 110

Beethoven, Sinfonia n. 9-II

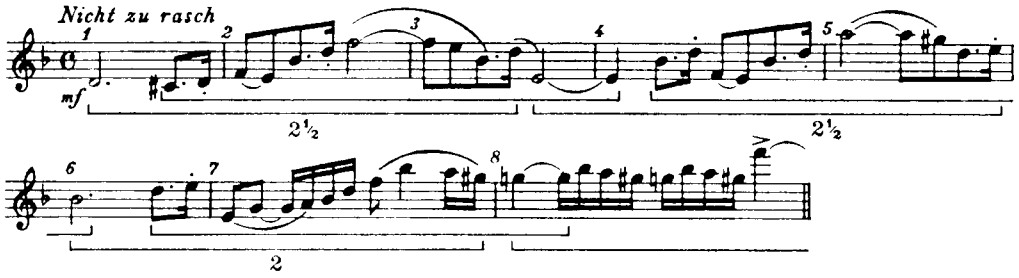


Es. 111

a) *Brahms*, Quartetto per archi, Op. 51 2-II

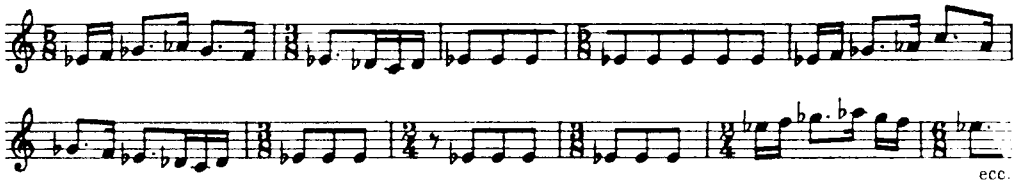


b) *Schönberg*, Quartetto per archi, Op. 7



Es. 112

Bartók, Quartetto per archi n. 3



XV
IL MINUETTO

Il minuetto, lo scherzo, il tema con variazioni ecc. si presentano nella letteratura musicale come pezzi a sé stanti o come tempi centrali di forme cicliche quali la suite, la sinfonia o la sonata.

L'unica caratteristica ritmica specifica del minuetto è il metro di 3/4 (o, di rado, 3/8). Raramente usati i ritmi sorprendenti come quelli degli scherzi o delle danze più moderne. Beethoven indica il Minuetto della *Sinfonia n. 1* con 𝅗𝅥. = 108, e quello della *Sinfonia n. 8* ♩ = 126. Si tratta di due casi estremi, anche per Beethoven. La maggior parte degli altri minuetti di questo musicista, come pure quelli di Mozart e Haydn hanno un tempo medio 𝅗𝅥. = 60-70, ma ve ne sono anche di più lenti, con 𝅗𝅥. = 40-50. In conformità si hanno nel minuetto più valori brevi (ottavi e sedicesimi), e l'armonia cambia più spesso che nello scherzo. In altre forme di danza l'armonia rimane spesso uguale per diverse misure, mentre nel minuetto è raro che l'armonia rimanga identica per più di una o due battute, e spesso si trovano due o più accordi diversi nell'ambito di una sola battuta.

Il carattere del minuetto può andare da una semplice cantabilità (ad esempio Beethoven, op. 31/3-III) a una caparbia insistenza (Mozart, *Sinfonia n. 40* in sol minore), ma in genere ha un carattere moderato, come il tempo.

Essendo la danza prediletta delle corti nel sec. XVIII, il minuetto non richiedeva ritmi così accentuati come quelli delle danze più popolari, e di conseguenza gli accompagnamenti convenzionali (cfr. es. 65) non erano mai molto usati. E se se ne trova qualche residuo, esso è generalmente stilizzato.

LA FORMA

Il minuetto è una forma A-B-A', in tutto simile alla piccola forma ternaria. Una forma pratica da esso derivata non deve dunque allontanarsi dallo schema A-B-A'. Tuttavia bisogna tener presente il fatto che la sezione B deve seguire prima la sezione A e poi la sezione A', e ciò per via degli abituali segni di ripetizione (‖:A: ‖:B A':‖). L'es. 113, di Bach, presenta un semplice minuetto e corrisponde esattamente alla forma pratica.

Molti minuetti della letteratura musicale differiscono dalla forma pratica descritta, in quanto presentano digressioni strutturali in tutte e tre le parti di cui sono formati: lunghezza diseguale delle proposizioni; ripetizioni interne a progressione o d'altro tipo; ampliamenti (spesso causati da successioni d'inganno); ovvero codette aggiunte alla sezione A e alla relativa ripresa. Mozart e Haydn in ispecie

inseriscono spesso nuovi episodi, e compaiono anche idee coordinate, talvolta solo in forma rudimentale ma talaltra in forma del tutto indipendente e ben affermata.

La ripresa è abbreviata raramente, e raramente presenta mutamenti radicali del profilo melodico: di solito è collegata alla sezione B con un accordo in levare. Questo accordo (di dominante, dominante artificiale e così via) è spesso rafforzato mediante una maggior durata, spesso con un pedale. Qualche volta viene aggiunto un breve elemento di collegamento.

Esempi tratti dalla letteratura musicale.

Haydn e Mozart costruivano spesso i temi dei minuetti con un numero dispari di battute. Nell'es. 114 la sezione A è una frase di dieci misure (5 + 5); nella ripresa è ripetuta senza mutamenti, e una sezione aggiunta di dieci battute (codetta) risulta da una pausa di una battuta e da nove battute effettive.

Haydn, *Quartetto* per archi op. 76/2-III (es. 115). La sezione A del minuetto è formata da 5 + 6 battute, ma potrebbe anche essere interpretata come 4 + 4 + 3: tale ambiguità è dovuta all'imitazione a canone, che sposta la terminazione del primo segmento alla quinta misura.

Benché molti brani della letteratura musicale classica uniscano la scrittura omofonica con quella contrappuntistica, vi è tra queste due tecniche una differenza sostanziale. Il trattamento omofonico-melodico si basa soprattutto sullo sviluppo di un motivo mediante variazione; viceversa il trattamento contrappuntistico non varia il motivo ma sfrutta le possibilità combinatorie inerenti al tema o ai temi d'origine.

Il Minuetto del *Quartetto* per archi in la maggiore KV 464 di Mozart (es. 116) è un raro esempio di vera fusione di queste due tecniche. I tre motivi A, B e C, possono essere tutti considerati come parafrasi di un intervallo di quarta (cfr. es. 117). I due temi principali, A e B, permettono imitazioni e inversioni a canone, e si presentano anche contemporaneamente alle proprie inversioni. La combinazione dei temi si presenta all'unisono, all'ottava e alla sesta sotto. Alle batt. 59-60 la combinazione è rivoltata alla settima superiore e B accompagna A in imitazione canonica. Nella sezione mediana contrastante una progressione del tema B è accompagnata dall'intervallo di quarta, che (es. 117) può essere derivato per riduzione da A come da B.

Oltre a questa ricchezza di mezzi contrappuntistici si nota anche la solita variazione dei motivi originari (batt. 22-24); e v'è pure una codetta (batt. 25-28).

Beethoven, op. 2/1-III. La forma-motivo di affinità piuttosto lontana che si presenta alle batt. 11-12, e la sua ripetizione (batt. 13-14), possono essere considerate la conseguenza di molte ripetizioni contenute nella sezione A. La modulazione in forma di progressione nella sezione mediana contrastante conduce alla sottodominante con la forma-motivo citata sopra (batt. 20). Nelle batt. 23 e 24 tale motivo è ridotto a tre note (liquidazione) che sono poi riunite in una cate-

na di ottavi che procedono verso la dominante. La sezione A' è una nuova formulazione di A con omissione completa del contenuto delle batt. 3-4.

Op. 10/3-III. La sezione mediana contrastante è formata con una proposizione di due misure (batt. 17-18) che è una lontana derivazione dalla sezione A (cfr. es. 118). Essa compare quattro volte, procedendo in circolo di quinte (iii-vi-~~ii~~-V).

La nuova strutturazione della sezione A' non implica l'antecedente, che è solo « strumentato » diversamente (batt. 25-32). Il conseguente è allungato con l'inserzione di una progressione in crescendo che introduce la sottodominante di cadenza; se ne raggiunge la fine (batt. 43) mediante diversi accordi di passaggio. Concludono il Minuetto diverse codette.

Op. 22-III. Il segmento con carattere di trillo (batt. 9, 13) della sezione mediana contrastante può essere derivato dai primi tre ottavi della mano sinistra della battuta 2, tenuto conto dell'influenza esercitata dai sedicesimi nel corso di tutta la sezione A. La proposizione (batt. 11-12) deriva dalla proposizione iniziale da cui è integralmente derivata la sezione A (es. 119). La ripresa, sostanzialmente immutata, è conclusa con diverse codette.

Le sezioni mediane contrastanti di questi tre e di molti altri minuetti assomigliano a una elaborazione (sviluppo, *Durchführung*), che sarà esaminata quando diremo dello Scherzo. In questi brani, e in altri che non sono chiamati specificamente minuetti (op. 7-III, op. 27/2-II) la caratteristica principale è la modulazione ottenuta mediante progressione. La fine della sezione è spesso accentuata con un indugio sopra un pedale di dominante, che è un mezzo tecnico per ritardare e dovrebbe essere usato nei punti in cui bisogna evitare che l'armonia si sviluppi in maniera troppo rapida o andando troppo lontano. Di solito la nota tenuta è al basso, mentre le voci superiori svolgono una successione armonica tra il V e il V grado.

Per la ripresa (sezione A') valgono gli stessi principi esaminati nel capitolo sulla piccola forma ternaria. A partire da Mozart è diventato quasi un punto d'onore di non usare una ripetizione identica, ma di formularla e ricostruirla ex novo. Un caso del genere si presenta nel Minuetto del *Quartetto* per archi in la maggiore KV 464 di Mozart, citato all'es. 116.

La conservazione dei lineamenti ritmici determina una relazione così forte con il motivo originario che permette di variare in modo radicale gli intervalli e il profilo melodico senza dar luogo a incoerenza. Nell'es. 116 la ripresa è del tutto ovvia (batt. 55) nonostante tale ricostruzione melodica.

IL TRIO

La maggior parte delle forme di danza sono seguite da un trio, e di solito si usa ripetere dopo il trio la danza originale. Di fatto il trio non è altro che un secondo minuetto (marcia, valzer, scherzo; oppure, come nelle *Suites* di Bach, una seconda corrente, bourrée o gavotta).

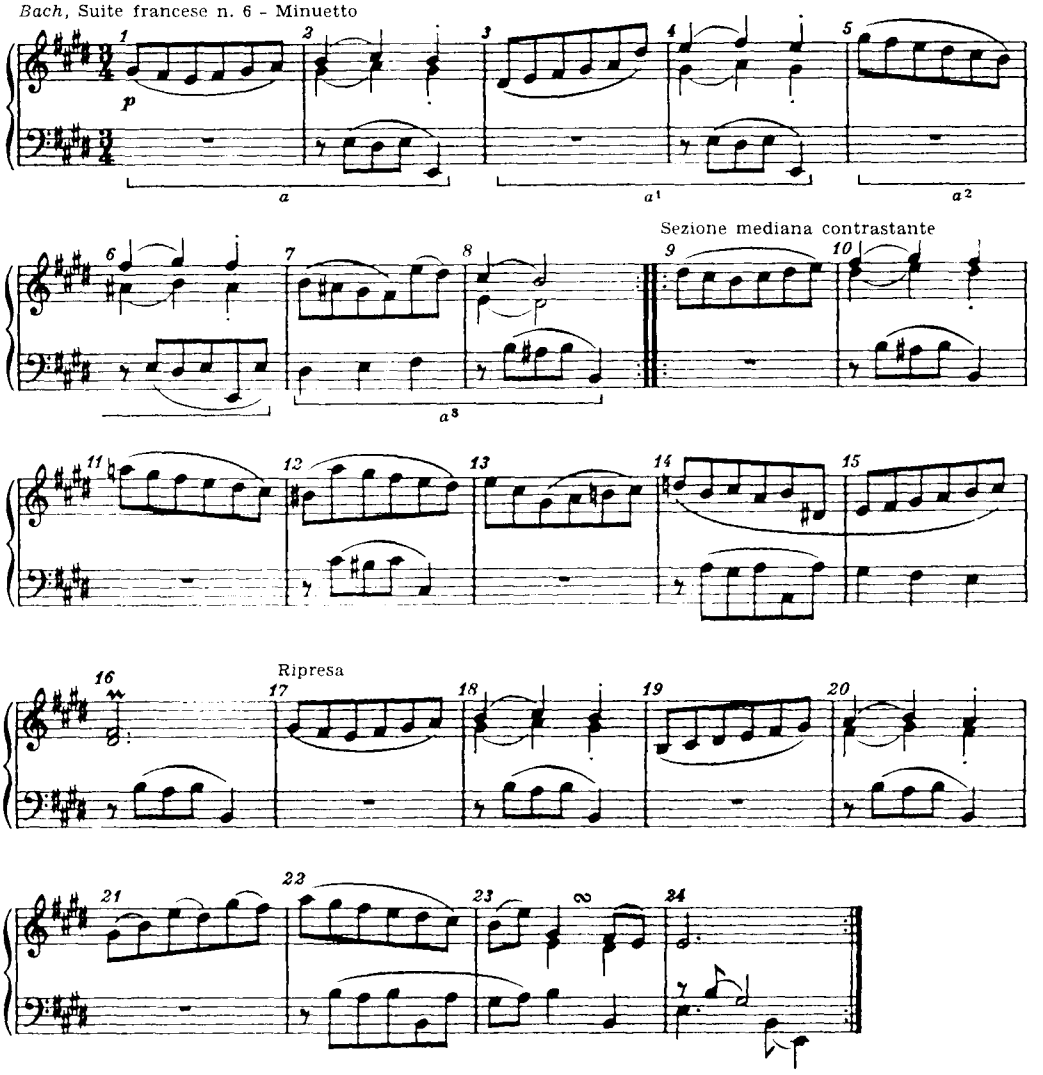
È evidente che questo trio deve dar luogo a un contrasto, e si suppone che ci debba anche essere qualche legame tematico con la prima parte. Nei tempi più antichi il trio era nella stessa tonalità o stava nel rapporto *maggiore-minore* (tonica maggiore-tonica minore) o viceversa. In seguito si usò anche il contrasto tra la tonalità maggiore e quella relativa minore, come pure tra coppie di altre tonalità affini.

Può esservi anche un contrasto nel carattere espressivo: ad esempio lirico-ritmico, melodico-contrappuntistico, melodico-di agilità, grazioso-energico, dolce-vivace, melanconico-gaio, e viceversa; ecc.

Per quanto riguarda la forma si possono avere nel trio altrettante digressioni dalla norma come nel minuetto: riduzioni, ampliamenti, idee aggiunte, codette e così via.

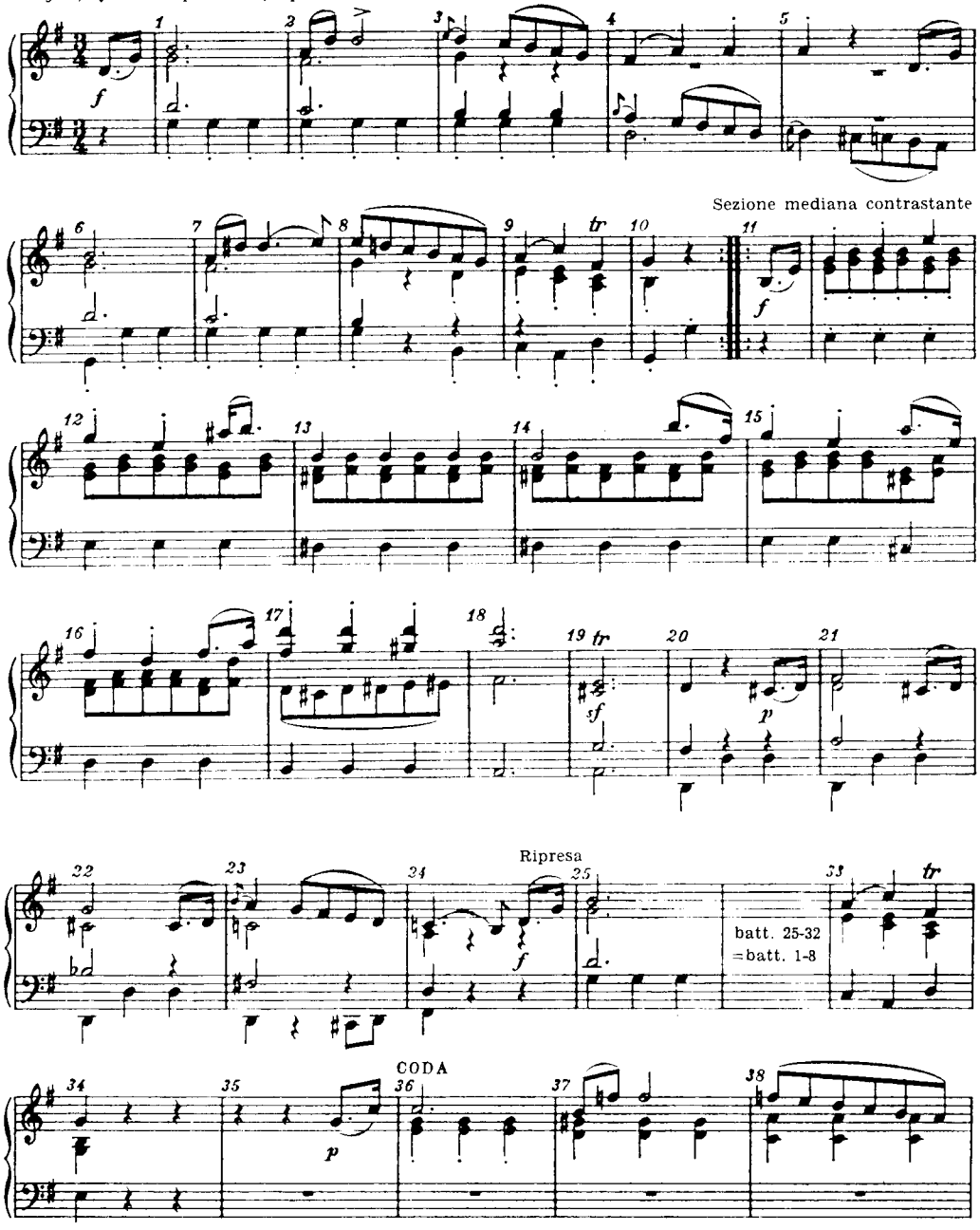
Es. 113

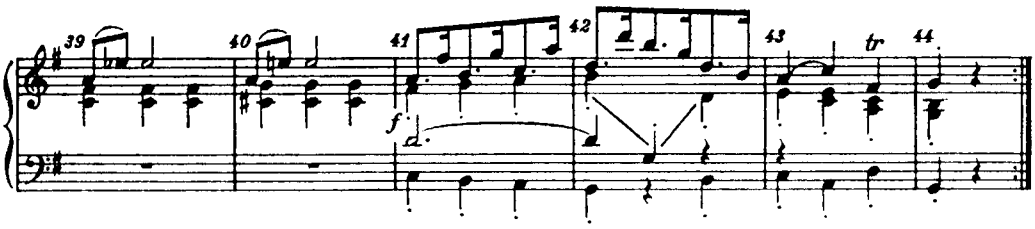
Bach, Suite francese n. 6 - Minuetto



Es. 114

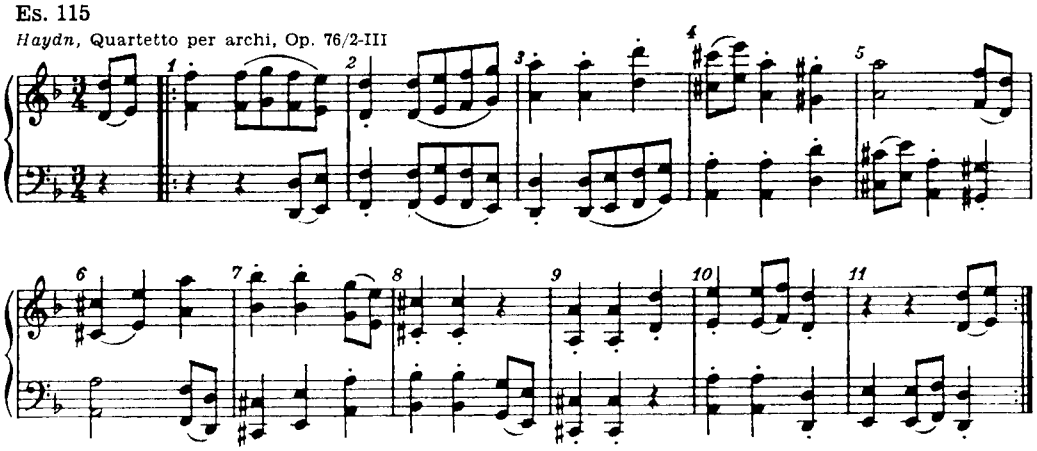
Haydn, Quartetto per archi, Op. 54/1 - Minuetto





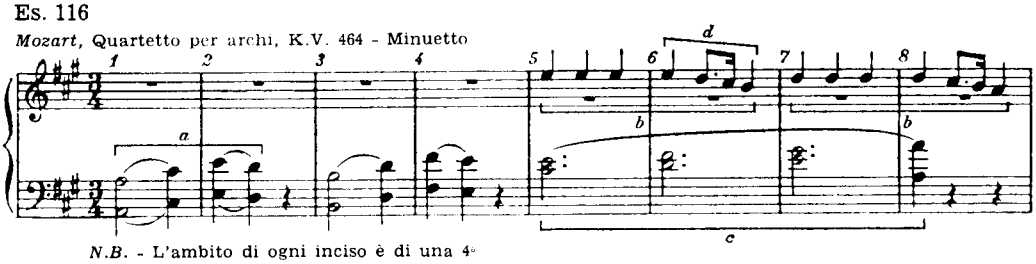
Es. 115

Haydn, Quartetto per archi, Op. 76/2-III

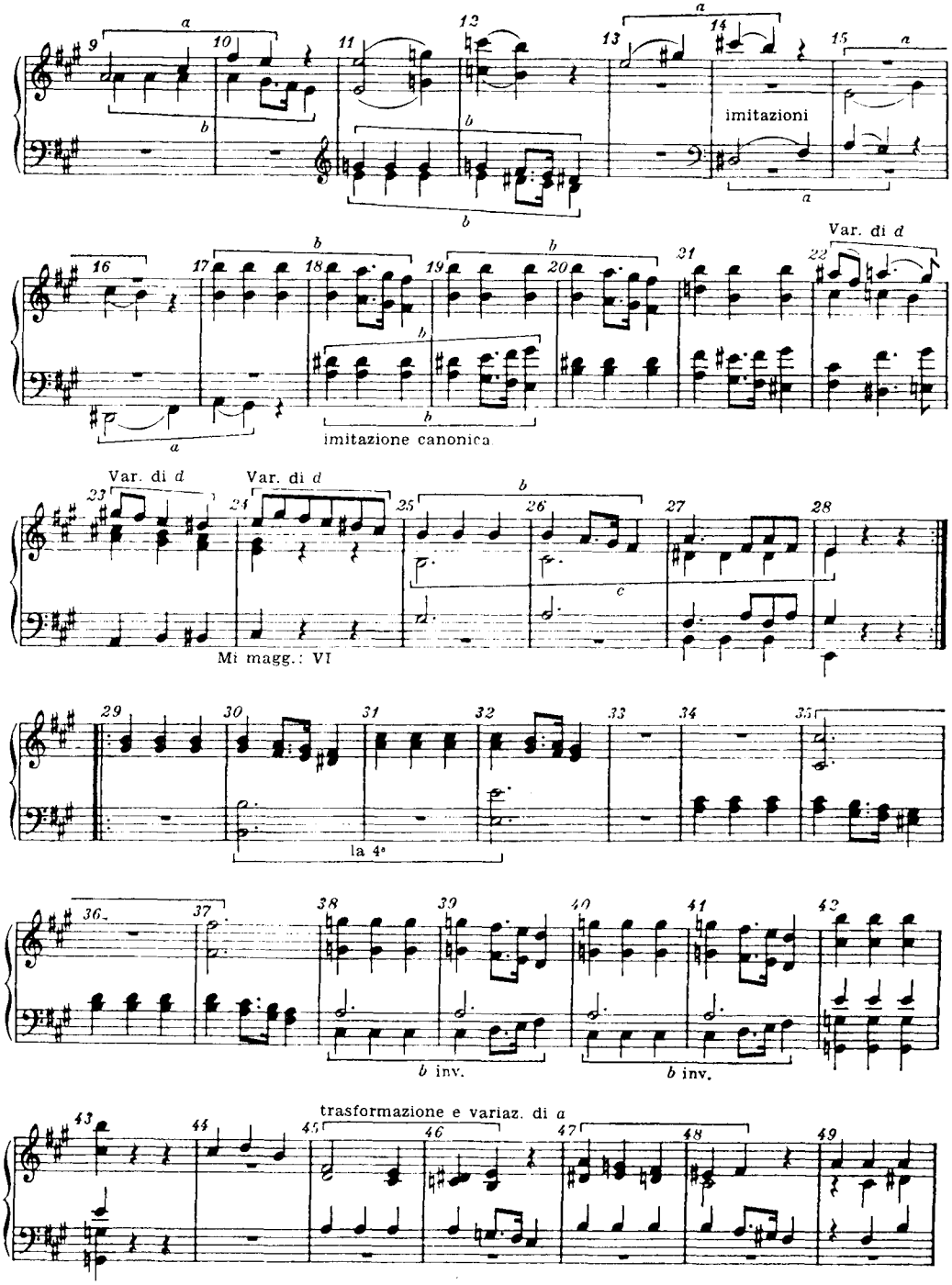


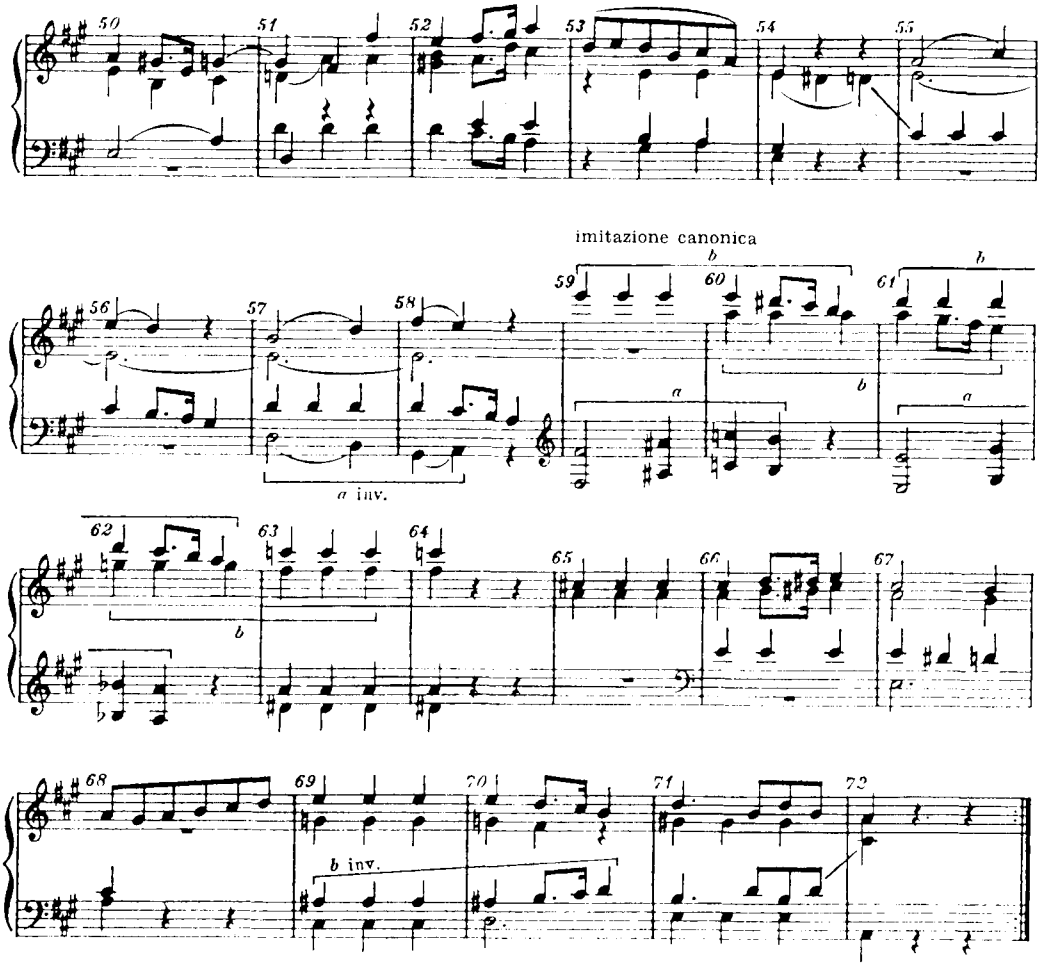
Es. 116

Mozart, Quartetto per archi, K.V. 464 - Minuetto

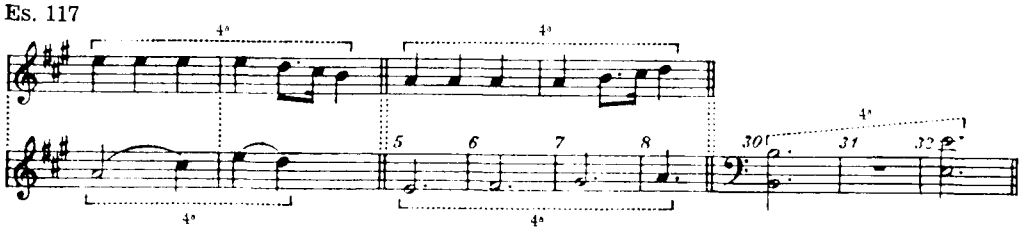


N.B. - L'ambito di ogni inciso è di una 4ª

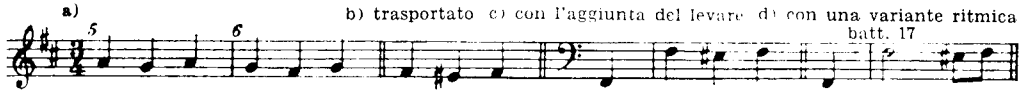

imitazioni
Var. di d
imitazione canonica
Var. di d
Var. di d
Mi magg.: VI
la 4ª
b inv.
b inv.
trasformazione e variaz. di a



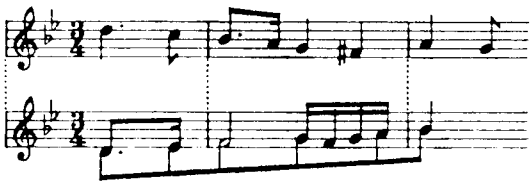
Es. 117



Es. 118


a)
5
6
b) trasportato
c) con l'aggiunta del levare
d) con una variante ritmica
batt. 17

Es. 119



XVI
LO SCHERZO

La parola scherzo, secondo la definizione che ne dà lo Webster, significa « brano giocoso e spiritoso, di solito in tempo 3/4, che a partire da Beethoven sta normalmente al posto dell'antico minuetto nella sonata o nella sinfonia ». Questa definizione è corretta solo in parte: ad esempio il *Settimino* di Beethoven op. 20, che ha forma sinfonica nel primo e nell'ultimo tempo, contiene tanto un minuetto quanto uno scherzo.

Ogni tentativo di definire rigorosamente la struttura dello scherzo si imbatterà in problemi analoghi. Beethoven usa di rado la denominazione di Scherzo se il brano in questione è, come quello del *Trio* per archi op. 9/3, in modo minore. In tal senso è vero che i suoi scherzi possono essere definiti giocosi, spiritosi, gai. Ma sugli otto scherzi della produzione da camera di Brahms, cinque sono in modo minore. Beethoven chiama « scherzo » solo due dei tempi rapidi centrali delle sinfonie, mentre molti tempi analoghi delle sonate e dei quartetti recano solo l'indicazione Allegro, Vivace, Presto e così via, forse perché si scostano per carattere, forma, modo, ritmo, movimento o metro dalla forma rigorosa che il musicista aveva in mente. Tra questi brani se ne trovano in modo minore e anche in metri diversi dal 3/4, e cioè in 3/8, 6/8, 6/4, 2/2, 4/4, 2/4 ecc. Anche la struttura della sezione B varia notevolmente. Gli scherzi di Schubert sono per lo più in tempo ternario, ma spesso in modo minore; in Brahms, Schumann, e Mendelssohn si trovano molti metri diversi.

Per quanto riguarda il carattere espressivo, la sola aggettivazione di « giocoso » e « spiritoso » non risponde alla realtà. Anche il movimento non è un fattore decisivo. Le indicazioni metronomiche scritte da Beethoven per i tempi rapidi centrali stanno intorno a $\dot{d}. = 100$, che è la pulsazione media da lui indicata per gli scherzi. Ma questi brani centrali, che hanno in comune solo la rapidità del movimento, sono estremamente diversi tra loro per qualità espressive.

Una rassegna degli scherzi e di altri tempi centrali in Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Brahms, Ciaikovski, Berlioz, Bruckner, Mahler, Reger, Debussy, Ravel e altri denota i seguenti caratteri espressivi: vivace, scintillante, brillante, spiritoso, entusiastico, estatico, ardente, fiero, energico, veemente, appassionato, drammatico, tragico, eroico, titanico, diabolico, grottesco.

Lo scherzo è nettamente un brano strumentale, caratterizzato da accenti ritmici e movimento rapido. La rapidità del movimento non consente che l'armonia cambi di frequente e che le forme-motivo vengano variate in modo radicale.

Relativamente alla struttura, gli scherzi dei grandi maestri hanno in comune una sola cosa: sono *forme ternarie,* e differiscono dalle piccole forme ternarie e

dal minuetto per il fatto che la sezione mediana è più modulante e più tematica. In alcuni casi si presenta un tipo speciale di *sezione mediana contrastante modulante* che si avvicina all'elaborazione (*Durchführung*)[1] dell'Allegro di sonata.

LA SEZIONE A

In linea di principio la sezione A non è diversa dalle sezioni A discusse in precedenza. Spesso il tema comprende un numero doppio di battute rispetto alla norma, per via del movimento rapido: ad esempio, gli Scherzi dell'op. 2/2, 2/3, 28 e della *Sinfonia n. 2* (es. 102*c*) si iniziano con frasi. Gli Scherzi della *Sonata* per violino e pianoforte op. 30/2 (es. 102*a*), del *Quartetto* per archi op. 18/1 (es. 102*b*) e della Sinfonia « *Eroica* » (es. 121*a*) si iniziano con periodi.

Il carattere dell'ultimo scherzo citato ha avuto una grande influenza ed è diventato il modello di molti scherzi successivi. Strutturalmente (come mostra l'analisi all'es. 121*d*) esso è una parafrasi dell'accordo di tonica ascendente e di quello di dominante discendente (es. 121*b, c*). Questo scheletro armonico è rivestito con note ausiliarie e di passaggio. La relazione tra questo tema e quelli del primo e del quarto tempo (es. 121*d, e*) è una solida prova in favore del principio del « monotematismo » in una composizione ciclica.

LA SEZIONE MEDIANA CONTRASTANTE MODULANTE

La funzione principale della sezione B è di introdurre un contrasto. È opinione generale che la sezione B di uno scherzo debba essere un'elaborazione (*Durchführung*); ma in effetti essa assomiglia spesso alla sezione B del minuetto, mentre molti minuetti presentano un contrasto modulante.

La sezione A, presentata su armonie relativamente stabili, espone le sue forme-motivo in vari aspetti. Nella sezione mediana modulante, si possono avere mutamenti di forma e anche di struttura in quanto questo materiale passa attraverso situazioni armoniche fluttuanti e instabili. Questa libertà di struttura e di trattamento dei motivi non implica che si possano dimenticare la regolarità, la logica e l'equilibrio.

Inoltre è consigliabile approfondire la conoscenza di questo nuovo tipo di contrasto servendosi di una forma pratica che, come tutte le astrazioni, è diversa dalla realtà e sostituisce la libertà con norme restrittive.

LA FORMA PRATICA

La modulazione dev'essere condotta in modo da facilitare la comprensibilità.

[1] I termini « elaborazione » e *Durchführung* sono usati scambievolmente in tutto il libro per indicare la tecnica chiamata di solito « sviluppo » o « svolgimento », e le sezioni delle grandi forme che fanno largo uso di questa tecnica. Schönberg non accettava il termine corrente per il fatto che poco « sviluppo » (nel senso di crescita, maturazione, evoluzione) ha luogo nel materiale usato. Le forme-motivo sono adattate, variate, ampliate, condensate, ricombinate e condotte attraverso diverse tonalità o regioni, ma raramente esse crescono o si evolvono in uno « stato più maturo o più avanzato ». (Nota del curatore dell'edizione in lingua inglese).

Pertanto essa dovrà procedere non con un grande salto ma gradualmente, in conformità a un piano che prevede il ritorno alla tonica. È altresì consigliabile introdurre ripetizioni di segmenti ben definiti e di lunghezza ragionevole.

Dal punto di vista armonico questi segmenti dovranno essere costruiti come modelli di una progressione. Dal punto di vista tematico dovranno possedere un certo grado di indipendenza: la combinazione delle forme-motivo potrà essere simile a quella dell'antecedente della frase, o della sezione mediana della piccola forma ternaria. Ma le forme-motivo tratte dalla sezione A dovranno essere modificate o adattate al procedimento modulante. Si può cambiare l'ordine, e si possono ripetere alcune forme nell'ambito del segmento (ad es. *abac, abcc, abbc, aaab,* e così via). A causa della modulazione, le forme-motivo variate in maniera troppo radicale possono risultare pericolose.

Nella forma pratica il modello è seguito da una progressione, che dovrebbe iniziarsi su un grado vicino alla terminazione della sezione A. Nell'es. 122 diamo venticinque esempi di modelli con relative progressioni, tutti derivati dalla sezione A dell'esempio iniziale. Queste progressioni incominciano su vari gradi, come il V, v, ~~III~~, I, iii, ♭III, ii, iv, ~~VI~~ ecc. I modelli degli es. 122*b, c* e *d* incominciano in maniera simile, ma continuano diversamente. In alcuni casi diamo progressioni diverse per uno stesso modello. La variazione della progressione è illustrata all'es. 122*r, s, t, u, v, x* e *y*. Particolarmente rilevanti sono quelle in cui la parte principale si sposta a un'altra, usando talvolta le possibilità offerte dal contrappunto doppio.

Per controllare la modulazione il modello deve essere costruito in modo che la fine dell'ultima progressione offra la disponibilità a ritornare a un'appropriata armonia in levare che prepari la ripresa. Ad esempio le sedici battute dell'es. 122*l* ed *m* sono troppo lontane per essere neutralizzate con procedimenti semplici.

Il rafforzamento del discorso causato da una progressione (che è una forma di ripetizione) crea determinati obblighi, che è necessario neutralizzare per poter introdurre la ripresa in maniera insieme « sorprendente e prevista », come disse Beethoven.

Questo si ottiene con la tecnica della *liquidazione,* cioè privando gradualmente le forme-motivo delle loro caratteristiche, e risolvendole in formule neutre, come scale, accordi spezzati ecc. Un esempio impressionante è lo Scherzo dell'op. 26 di Beethoven. Dopo la progressione il modello di quattro battute è ridotto a due (batt. 25-26), e dopo una ripetizione variata è ulteriormente ridotto a cinque note (batt. 28), a quattro note (batt. 29-30), a due note (batt. 33 sgg.) e a una nota (batt. 41 sgg.). Si noti che l'accordo in levare è raggiunto già all'inizio della prima contrazione (batt. 25) e viene poi mantenuto fino a batt. 44.

Se nella forma pratica la fine della progressione non dà un collegamento facile con l'accordo in levare, è necessario fare una nuova modulazione: ciò si può realizzare aggiungendo altre progressioni, ma per poter dare inizio alla liquidazione il modello dovrà essere ridotto, normalmente alla metà della lunghezza precedente.

Nell'es. 122 sono illustrate varie tecniche per continuare dopo la prima progressione. Nell'es. 122*a* il modello ridotto è ottenuto semplicemente omettendo la terza e la quarta misura del modello originale. Il suo profilo (batt. 9-12) è stato degradato alla forma poco rilevante di una linea discendente a scala. Queste forme poco appariscenti come scale, accordi spezzati e simili sono abbastanza neutrali da cancellare l'energia discorsiva del procedimento a progressione. Le batt. 25-29 indugiano sulla dominante, e i residui vengono trattati come in un ostinato.

Le graffe delle batt. 21 sgg. nell'es. 122*b, c,* e *d* indicano la contrazione del precedente modello di due battute a due sole note.

La fine della liquidazione è in genere segnata da una combinazione di riposo e tensione: il riposo deriva dalla cessazione del movimento modulante, la tensione dal fatto che il ritorno del tema è anticipato. A questo punto l'effetto ritardante del pedale è appropriato, perchè ferma almeno il movimento del basso. Come pedale rivoltato esso può anche essere una nota tenuta o ripetuta in un'altra parte. Il pedale può anche essere svolto come un pedale figurato (nell'es. 122*f*, batt. 20-22, tutte le tre voci superiori prendono parte a questa figurazione con carattere di ostinato). Nell'es. 122*d*, batt. 17-21, una parte della modulazione è svolta in maniera analoga.

Esempi tratti dalla letteratura musicale.

La maggior parte degli scherzi e dei brani con carattere di scherzo della musica classica hanno in comune un solo fattore, e cioè che la modulazione è svolta almeno in parte con un andamento di progressione. Si raccomanda di studiare in particolare i seguenti: *Beethoven, Sonate* per pianoforte op. 2/2, op. 2/3, op. 26, op. 28, *Settimino* op. 20, *Sinfonie n. 1, 2, 4, 7, 9, Quartetti* per archi op. 18/1, op. 18/2, op. 18/6; *Brahms, Sestetti* op. 18 e op. 36.

In qualche caso la modulazione è interrotta da un episodio che si prolunga per qualche tempo, spesso in una regione armonicamente lontana (ad esempio op. 2/2, *Sinfonia n. 2*): segue allora un ritorno modulante che si serve di residui o di altri derivati.

Appena si raggiunge l'accordo in levare non è più necessario modulare né in una direzione né nell'altra: si veda l'op. 26, dove il segmento abbreviato si trova già sull'armonia in levare.

Op. 28, Scherzo. La sezione mediana contrastante non contiene una vera modulazione, ma si limita a passare attraverso alcuni accordi diversi con l'aiuto di dominanti artificiali. Anche l'accordo in levare viene introdotto in maniera insolita e nella forma imperfetta di accordo di quinta e sesta: la giusta proporzione di questo contrasto si basa sulle peculiarità armoniche delle altre sezioni e del trio. L'ambiguità del fa♯ iniziale (tanto più sensibile dopo il si minore del trio) richiede che la tonica di re maggiore venga definita ben chiaramente. Dopo alcune digressioni più o meno contraddittorie la tonalità si afferma saldamente solo alla fine della ripresa con l'aiuto di diverse codette.

Dal punto di vista della struttura motivica, la costruzione di questa sezione mediana si basa sul re, il mi, il fa♯ e il sol tenuti della voce superiore (ciascuna di queste note dura quattro battute, come il fa♯ iniziale), e sui salti d'ottava del basso. Sotto queste note tenute il basso, accompagnato da raddoppi di terze superiori, procede cromaticamente da fa♯ a do♯. La regolarità di questo procedimento dà la sensazione di un vero e proprio motivo.

Sinfonia n. 1-III Minuetto. Anche se Beethoven ha chiamato questo tempo Minuetto, la sezione mediana contrastante, con i suoi andamenti a progressione e la graduale liquidazione, assomiglia alla forma pratica della sezione mediana dello scherzo. Di contro lo Scherzo della *Sinfonia n. 2* ha una scarsa elaborazione di questo tipo.

Sinfonia n. 3, Scherzo. Le prime dieci battute della *Durchführung* utilizzano le forme-motivo delle batt. 1-4 in un'ascesa cromatica che raggiunge la sopratonica, dove viene citato il secondo elemento del tema (batt. 7-14). Le ultime quattro misure (batt. 95-98) sono spezzettate e trattate a progressione, modulando al V grado della mediante che, stranamente, è mantenuto per sedici misure, come se fosse un accordo in levare. Quattro battute di si♭, che rappresenta la dominante, fungono da accordo in levare.

Sinfonia n. 4-III. La modulazione è svolta per mezzo di molte progressioni di un modello di quattro battute, liquidato mediante una riduzione a due battute, a una battuta e infine a due terzi di battuta.

Sinfonia n. 7-III. Questo tempo ha carattere, movimento e *Durchführung* di scherzo. La modulazione segue il circolo delle quinte dalla mediante maggiore alla sottodominante: a questo punto si ha una di quelle « riprese nella tonalità sbagliata » che si trovano qua e là nelle ultime composizioni di Beethoven.

Quartetto per archi op. 18/1, Scherzo. Un modello di tre battute (sulla mediante abbassata) viene trattato a progressione sulla tonica minore. Un modello di due misure (batt. 17) seguito da tre progressioni conduce alla dominante.

Quartetto per archi op. 18/2, Scherzo. Il contrasto è principalmente armonico, senza elaborazione del motivo di base.

Quartetto per archi op. 18/6, Scherzo. La sezione contrastante resta sostanzialmente nella regione della tonica, ma elabora parzialmente il motivo originario.

Brahms, *Sestetto op. 18,* Scherzo. Qui il contrasto non è determinato da progressioni ma da uno scorrevole passaggio per le regioni della tonica minore e della sopradominante maggiore abbassata. L'elaborazione è svolta esclusivamente mediante imitazioni del motivo principale.

Brahms, *Sestetto* op. 36, Scherzo. L'elaborazione è strutturata in progressioni a imitazione, distribuite come un dialogo tra voci superiori e inferiori.

Questi esempi mostrano l'inesauribile diversità della struttura dello scherzo, e mostrano altresì che v'è per la fantasia del compositore una latitudine talmente ampia che solo un intelletto ben allenato può controllarla. Quindi la composizione

di questa forma pratica deve essere affiancata da analisi dei capolavori tratti dalla letteratura.

LA RIPRESA

Non tenendo conto della ripetizione letterale, la ripresa può essere mutata, modificata, variata o ristrutturata come si è detto a p. 125-126.

Op. 2/3, Scherzo. La ripresa è modificata in modo che sia l'antecedente sia il conseguente terminano alla tonica.

Op. 26, Scherzo. La ripresa è arricchita con l'aggiunta di un controcanto alla mano destra; la melodia principale è trasportata un'ottava sotto e si presenta alla mano sinistra. La ripetizione, che nella sezione A era stata variata con l'aggiunta di note di passaggio e che qui è interamente riscritta, viene variata nella ripresa mediante lo scambio delle parti (batt. 53-60), come nel contrappunto doppio.

La sezione A[1] di molti scherzi differisce dalla sezione A per il fatto che contiene ampliamenti della ripresa, episodi e codette aggiunte.

AMPLIAMENTI, EPISODI E CODETTE

L'*ampliamento* è causato di solito dalla ripetizione (spesso a mo' di progressione) di un elemento. In casi semplici esso è unito a una svolta armonica verso la sottodominante (ad esempio Beethoven, *Sinfonia n. 1*-III); in altri casi si ha una modulazione effettiva. Per quanto concerne il motivo, se questo non è la semplice ripetizione di un segmento (come nel *Settimino* op. 20) consiste di solito in un'elaborazione sviluppata di precedenti forme-motivo.

Gli *episodi* interrompono il flusso normale della sezione in cui si presentano. Essi indugiano su progressioni che non modulano e nemmeno producono cadenze, e spesso si stabiliscono in una regione armonica che fornisce un contrasto più o meno lontano con la tonalità di base, specie se si trova entro una sezione modulante. Spesso introducono brevi proposizioni, che sono curiosamente estranee alle forme-motivo usate in precedenza (ad esempio op. 2/2-III, batt. 19 sgg., esaminato qui sotto).

Le *codette* sono in primo luogo delle cadenze, e servono a riaffermare la fine di una sezione. Dal punto di vista armonico possono essere formate dalla cadenza più primitiva, e cioè dalla successione V-I, oppure possono essere molto complesse. Per quanto riguarda i motivi, essi vanno dalla pura e semplice ripetizione di brevi elementi a formulazioni piuttosto autonome[1].

Altri esempi tratti dalla letteratura musicale

Op. 2/2, Scherzo. A batt. 19 incomincia un episodio molto lontano sia per quanto riguarda i motivi che per quanto riguarda l'armonia. Esso si collega col

[1] Di solito, se si ha più di una codetta, quelle che seguono la prima vengono abbreviate, spesso con il sistema della liquidazione.

materiale di partenza per mezzo di un semplice levare correlato alle ripetizioni di nota di batt. 3. La distanza di questa regione armonica obbliga a un ritorno modulante piuttosto lungo e rapido. Una semplice codetta alla fine introduce la cadenza completa che mancava nella ripresa propriamente detta.

Op. 2/3, Scherzo. Le codette (batt. 56-64) suggeriscono la sottodominante minore, acquistando aspetto plagale nella forma liquidata a batt. 61.

Op. 26, Scherzo. La ripresa è ampliata con due ripetizioni lievemente variate dell'ultima proposizione di due misure (batt. 59-60) e viene conclusa mediante riduzioni che servono a liquidarla.

Quartetto per archi op. 18/1, Scherzo. La sezione A^1 consiste in una ripresa ampliata (l'ampliamento si trova alle batt. 43-46), seguita da un episodio (batt. 51-63) formato con l'elemento che compare alle batt. 49-50. Le prime cinque battute della ripresa sono nuovamente ripetute (batt. 64-68) e poi liquidate in disegni a scala (batt. 70-78). Conclude questo tempo una codetta, ripetuta e poi liquidata.

Quartetto per archi op. 18/2, Scherzo. La sezione A^1 contiene una ripresa ampliata. A batt. 22 si inizia una cadenza arricchita, nel cui ambito la fine (batt. 27-30) assomiglia paradossalmente a una trasposizione dell'inizio. Segue una codetta di quattro battute, lontana come trattamento del motivo, codetta che viene ripetuta scambiando la posizione delle parti come nel contrappunto multiplo. Una codetta più breve (batt. 38-39), ripetuta e poi liquidata, porta il brano alla conclusione.

Quartetto per archi op. 18/6, Scherzo. A batt. 30 si inizia una codetta che presenta forme-motivo molto vicine all'originale. Dopo frequenti ripetizioni il ritmo viene condensato a batt. 39 in ottavi uguali, che vengono infine liquidati con andamenti a scala e con accordi spezzati.

Quartetto per archi op. 59/2, Allegretto. Alla batt. 17 l'armonia si imposta in una maniera che suggerisce l'inizio di un episodio, anche se può essere interpretata come una specie di progressione delle quattro misure precedenti. Il segmento di batt. 21-28, ripetuto alle batt. 28-36 (dove si interseca con l'inizio della ripresa, batt. 36), ha l'indipendenza di un episodio a sé stante ma funge qui da ritorno modulante (triade napoletana seguita dal V e dal I grado). La sezione A termina sul VII grado (sottotonica di mi minore): quindi la ripresa risulta notevolmente mutata e la terminazione è riconfermata con l'aggiunta di alcune codette. L'ultima di queste (batt. 48-49), che è un aggravamento di batt. 47, può essere considerata come un ritardando realizzato per iscritto, analogo a quello che gli esecutori sogliono fare per rendere ben chiara la fine di un pezzo.

Quartetto per archi op. 74 (*Quartetto dell'arpa*), Presto. Alla batt. 17 incomincia un lungo episodio nella regione della triade napoletana. Esso viene poi parzialmente ripetuto ritornando al tono d'inizio. La ripresa (batt. 37) ripete solo tre misure dell'inizio e continua con una forma di liquidazione della batt. 3 fino a un nuovo episodio sul pedale di sol (batt. 43). Questo passaggio è ripetuto in

parte sul pedale di do (batt. 51). Segue una serie di codette, ma viene evitata la forma normale della cadenza. Si può azzardare l'ipotesi che questo sia fatto intenzionalmente per poter avere un collegamento con la transizione (batt. 423) che poi collega questo con l'ultimo tempo.

Le *Sinfonie n. 1, 2, 4* presentano anch'esse delle ripetizioni e codette nella ripresa. L'ultima codetta dello Scherzo della *Sinfonia n. 2* è allungata, come se fosse un ritardando.

Sinfonia n. 3, Scherzo. La ripresa ha, oltre a un ampliamento, una coda lunghissima (inizio a batt. 115) che comprende cinquantadue misure elaborando e poi liquidando due segmenti che hanno carattere di codetta.

Brahms, *Sestetto* op. 18, Scherzo. Nella ripresa le dodici battute della sezione A sono ampliate in diciotto mediante la ripetizione ostinata di un disegno a parafrasi sotto il quale l'armonia cambia.

Brahms, *Sestetto* op. 36, Scherzo. Il sapore di sottodominante che ha la sezione A spiega forse l'uso ingannevole di un lungo ostinato intorno al tono di sol maggiore (𝄫) e la falsa ripresa che ha inizio a batt. 56 o 57. La vera ripresa (batt. 69) è introdotta dalla triade minore, lontanissima, di fa♯, ed è conclusa con tre gruppi di codette.

LA CODA

Nelle grandi forme anche un notevole numero di codette può non bastare a compensare tutto il movimento armonico precedente. Benché questo caso si presenti raramente nello scherzo, negli scherzi classici si trovano spesso brevi passaggi di code, consistenti in un certo numero di codette o di segmenti con carattere di codetta, talvolta modulanti ma sempre riportati alla tonica. In genere questi ultimi vengono progressivamente abbreviati con il procedimento della liquidazione, giungendo fino ai residui più minuscoli.

Nel cap. XVIII si troverà un esame più dettagliato di questo argomento.

IL TRIO

La relazione tra scherzo e trio è la stessa che esiste tra minuetto e trio.

In molti casi la ripetizione dello scherzo segue alla fine vera e propria del trio. In altri casi la ripresa del trio è liquidata diventando una transizione che introduce un accordo in levare per la ripetizione dello scherzo (op. 2/3, *Quartetto* per archi op. 18/1, *Sinfonia n. 5* batt. 224-235). Spesso un breve segmento può essere inserito tra il trio e lo scherzo. Nell'op. 26 e nel *Quartetto* per archi op. 18/2 il motivo dello Scherzo è reintrodotto su un'armonia modulante. Un segmento analogo nella *Sinfonia n. 7* di Beethoven (batt. 221-234) fa l'effetto di una vaga reminiscenza del trio. Nelle ultime due misure (batt. 235-236) una trasposizione del motivo reintroduce la tonalità di fa maggiore.

Il piccolo segmento nella tonalità della tonica minore nel *Quartetto* per archi op. 18/6 (batt. 65-68) è un modo particolare di produrre un lieve contrasto tra

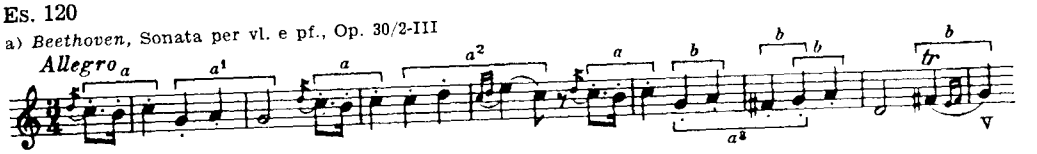
il Trio e lo Scherzo, entrambi in si♭ maggiore. È discutibile che questo contrasto di tonalità sia adeguato, ma è importante rendersi conto che esso è necessario.

Lo Scherzo del *Sestetto* op. 36 di Brahms presenta un esempio straordinario di mediazione tra due temi apparentemente eterogenei. Alla batt. 227, ventiquattro misure prima della ripetizione dello Scherzo in 2/4, compare un segmento di otto misure (es. 123*a*), introdotto da una diminuzione delle misure precedenti che concludono la ripresa del Trio (es. 123*b*). L'analisi mostra che le batt. 5-8 derivano dalla melodia del Trio, mentre le batt. 1-4 preparano chiaramente la prima proposizione dello Scherzo. Inoltre la struttura delle batt. 1-4, con ritmi di due e di quattro, può essere considerata come una preparazione per il ritorno del 2/4. Il passaggio termina con un ritardando realizzato per iscritto che si serve delle prime note dello Scherzo successivo.

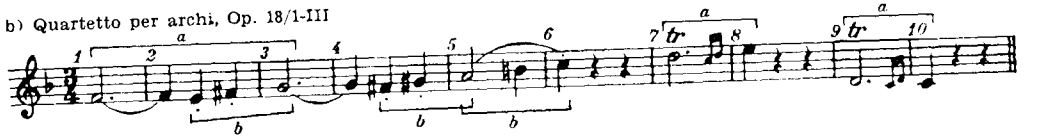
Gli scherzi sono spesso ampliati fino ad assumere le dimensioni di un rondò. Nei *Quartetti* per archi op. 74 e op. 95 e nelle *Sinfonie* n. 4 e 7, Beethoven interpola due volte il Trio, alternandolo con tre ritorni dello Scherzo. Schumann, ampliando ulteriormente quest'idea, introduce nel *Quintetto* per pianoforte e archi op. 44 due Trii diversi.

Es. 120

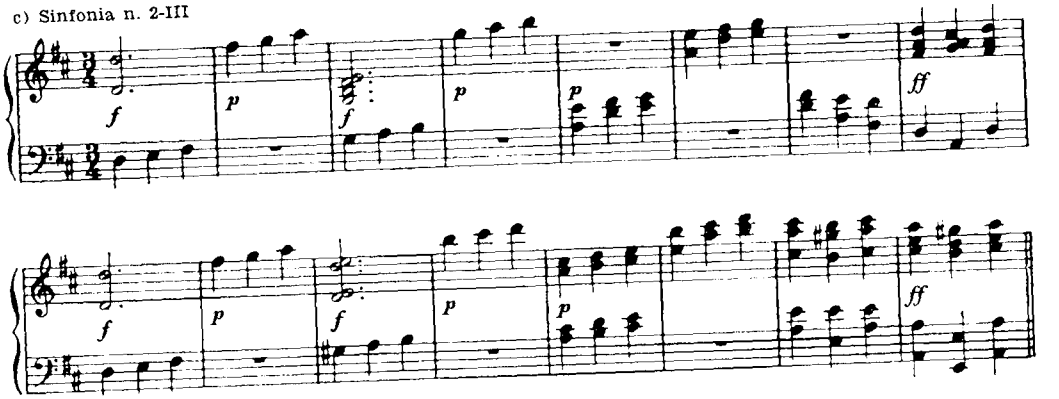
a) *Beethoven*, Sonata per vl. e pf., Op. 30/2-III



b) Quartetto per archi, Op. 18/1-III

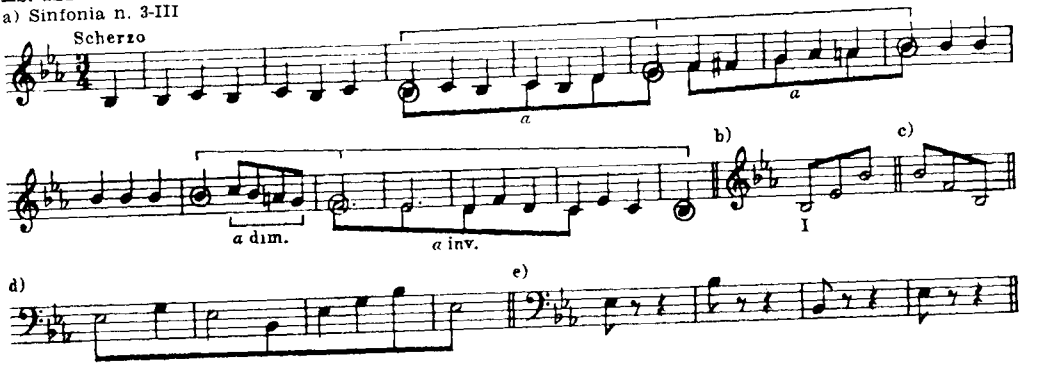


c) Sinfonia n. 2-III

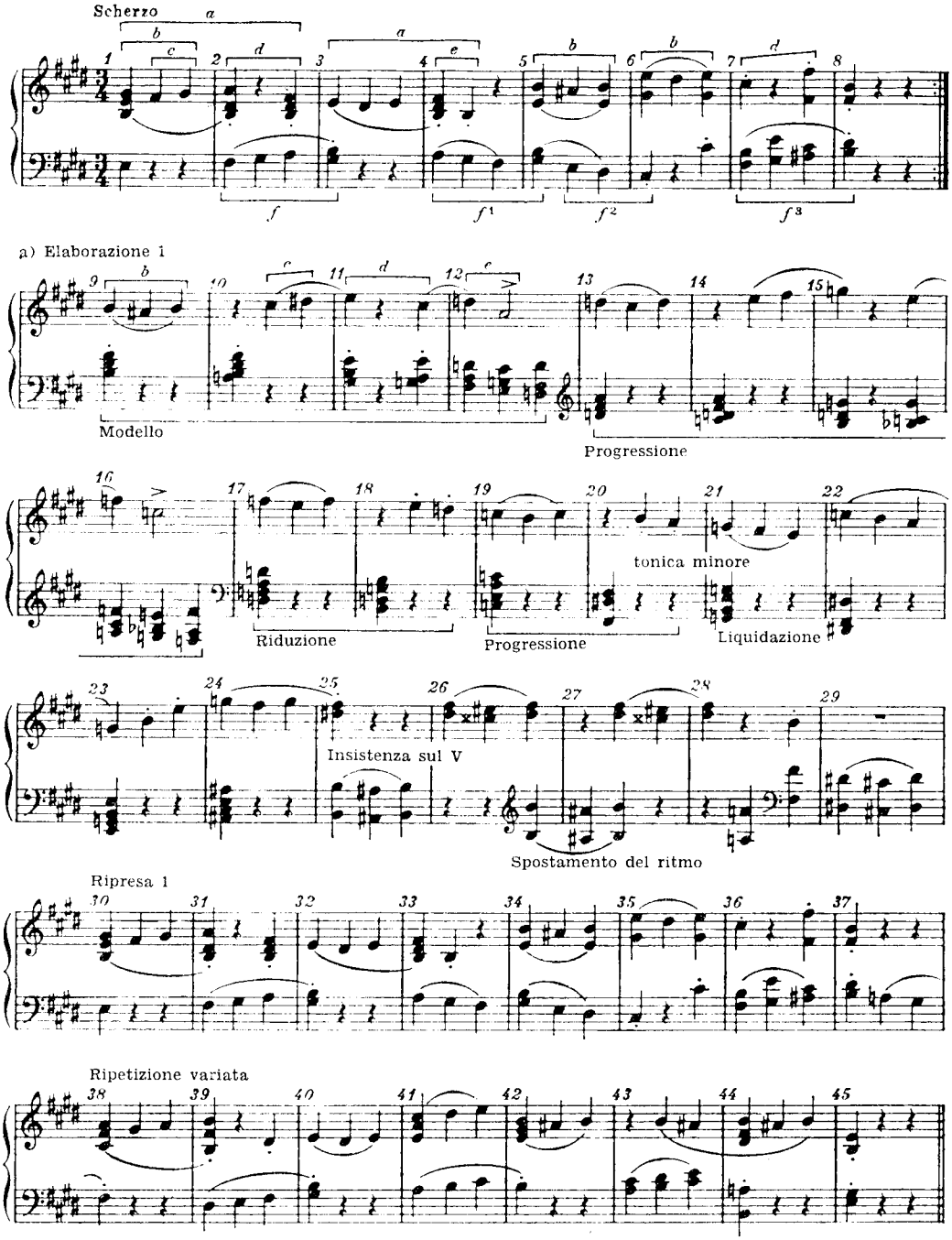


Es. 121

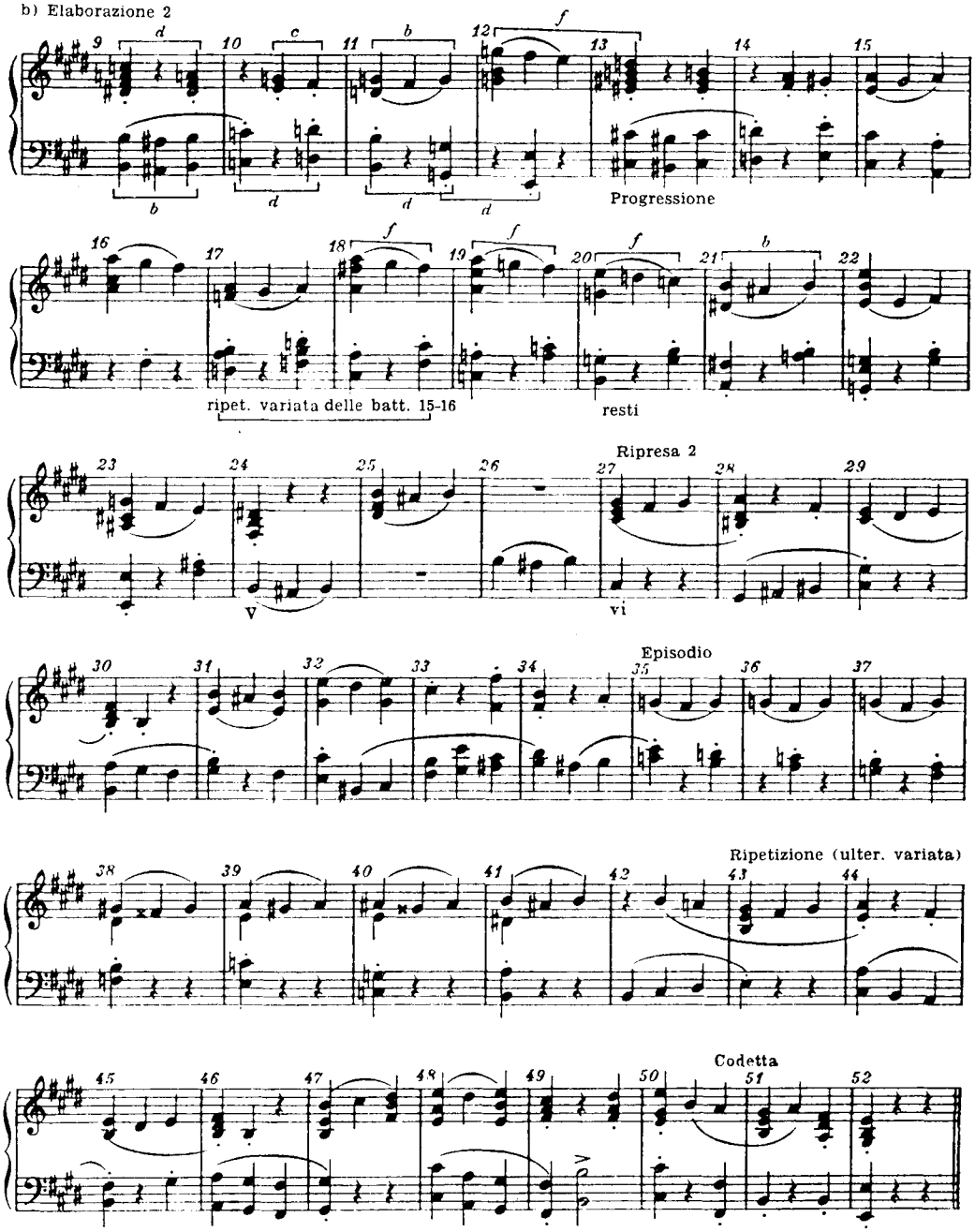
a) Sinfonia n. 3-III



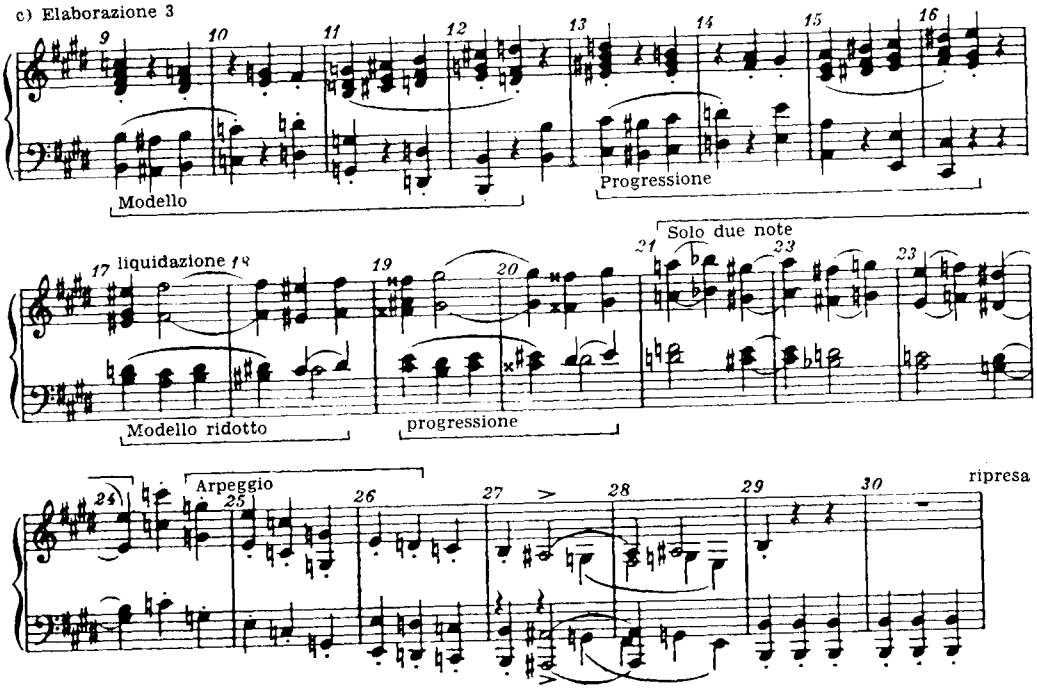
Es. 122


Scherzo
a) Elaborazione 1
Modello
Progressione
Riduzione
Progressione
tonica minore
Liquidazione
Insistenza sul V
Spostamento del ritmo
Ripresa 1
Ripetizione variata

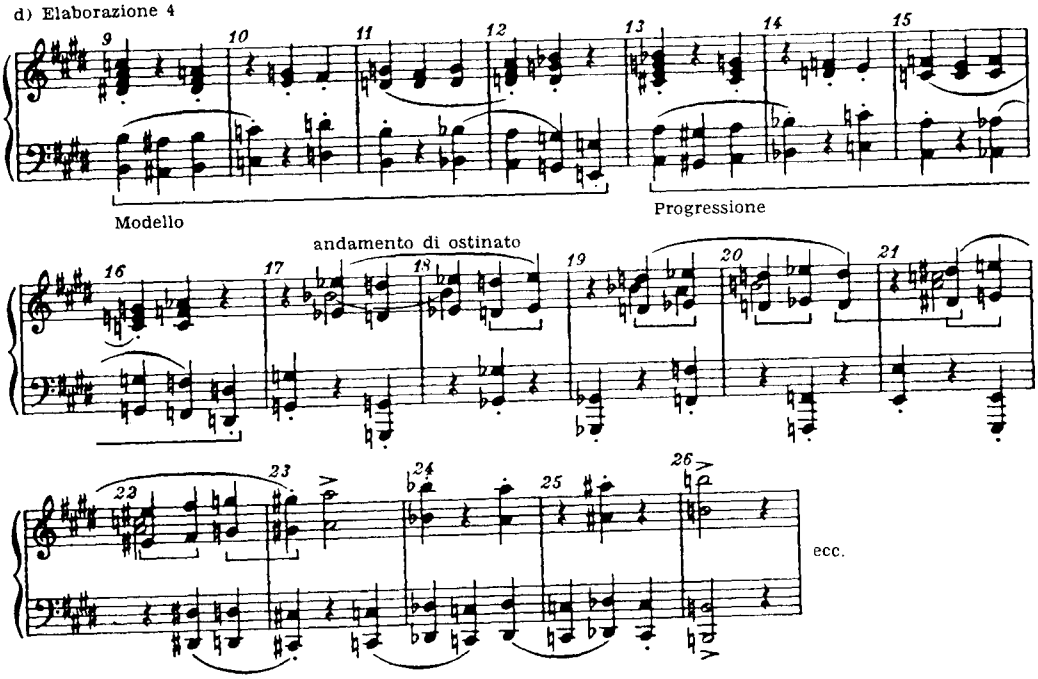
b) Elaborazione 2



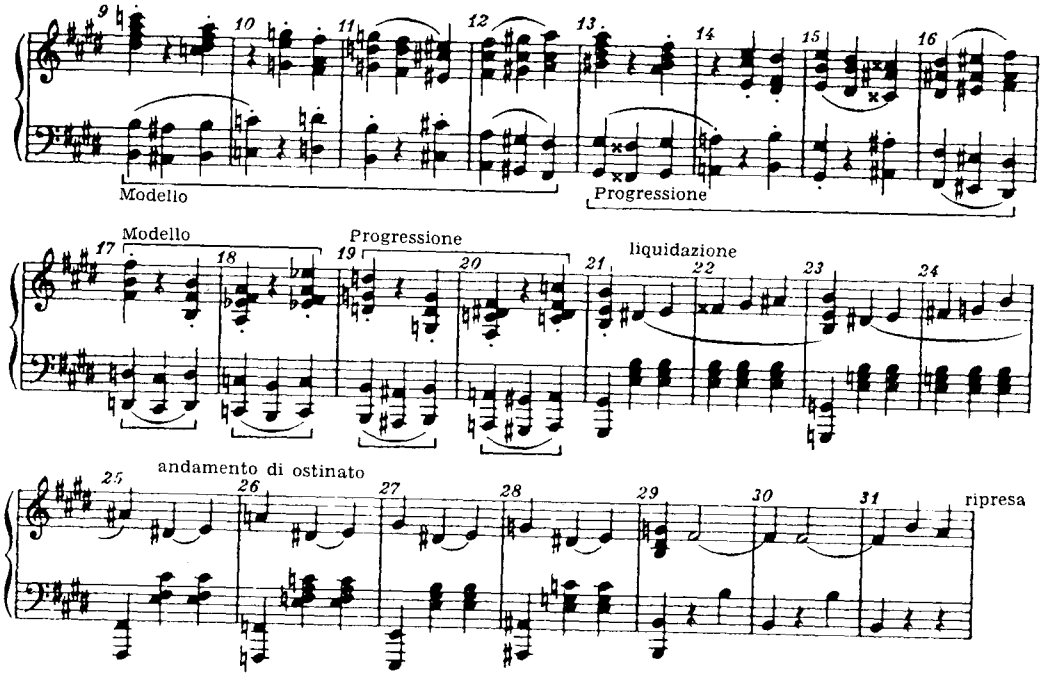
c) Elaborazione 3



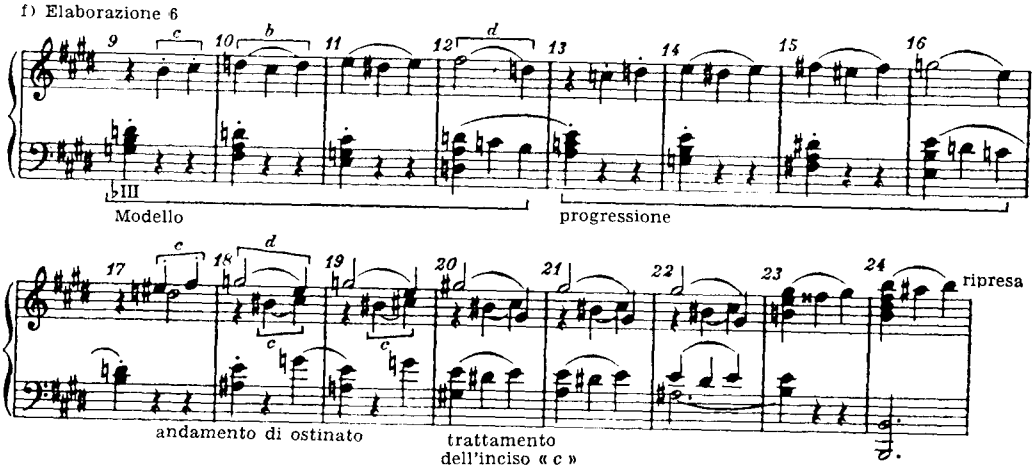
d) Elaborazione 4



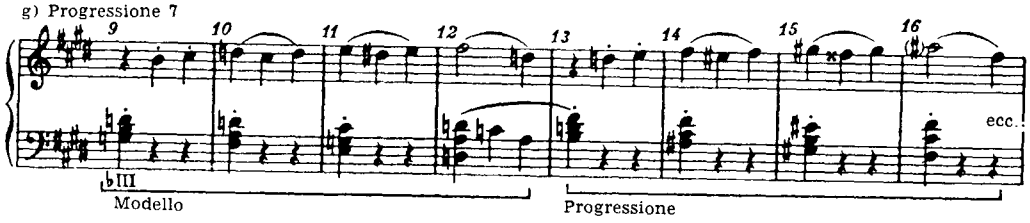
e) Elaborazione 5



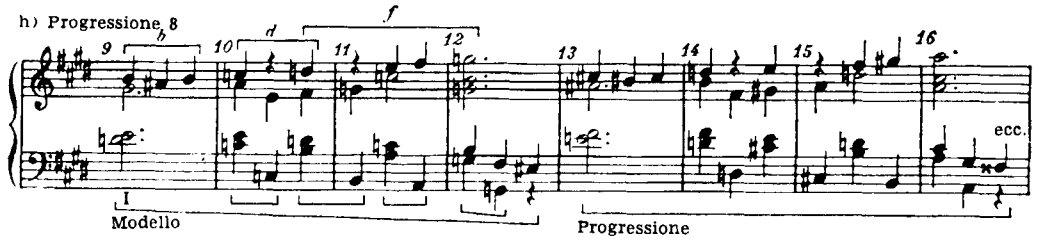
f) Elaborazione 6



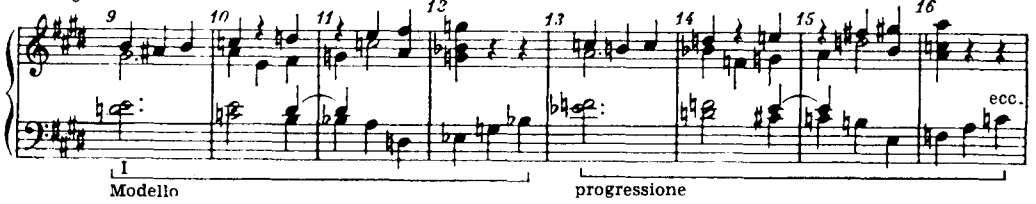
g) Progressione 7



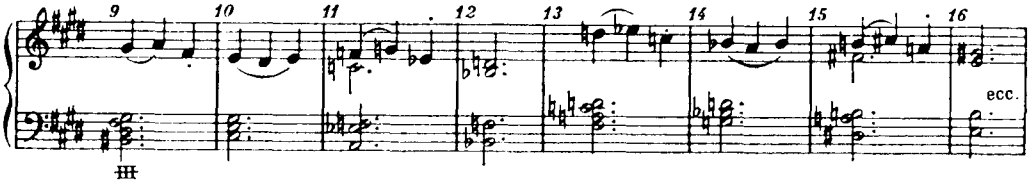
h) Progressione 8



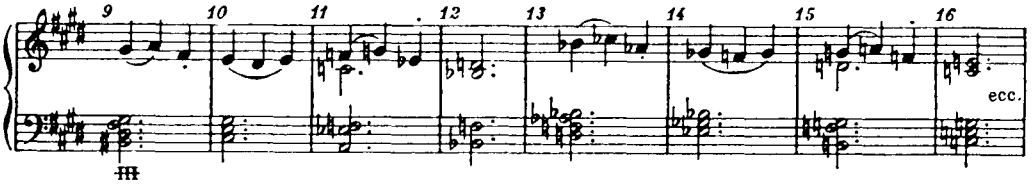
i) Progressione 9



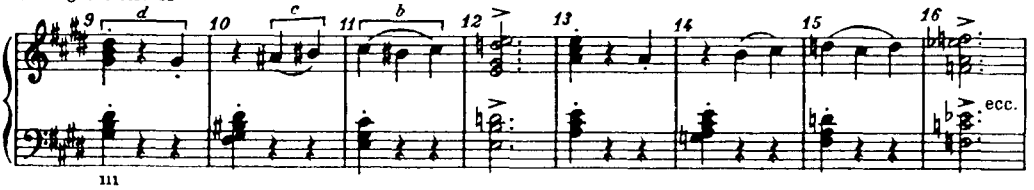
j) Progressione 10



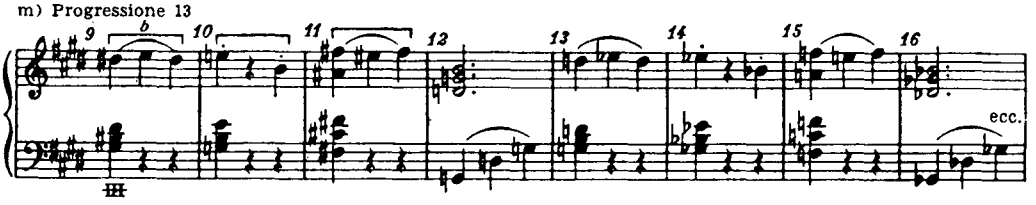
k) Progressione 11



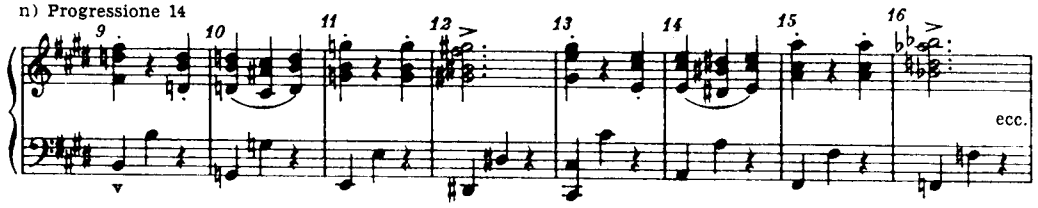
l) Progressione 12



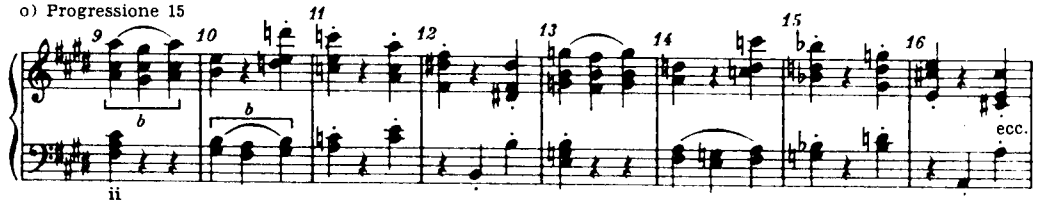
m) Progressione 13



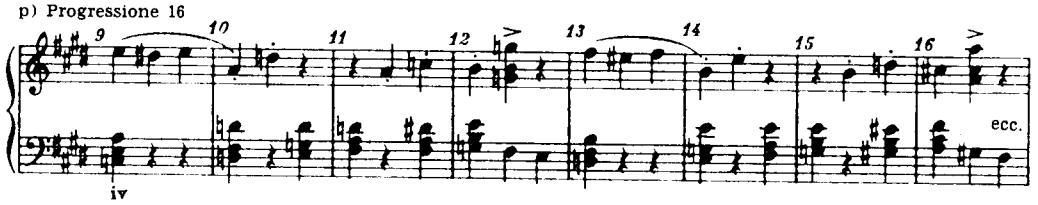
n) Progressione 14



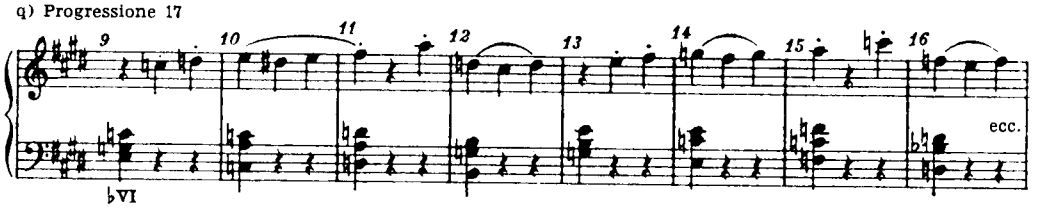
o) Progressione 15



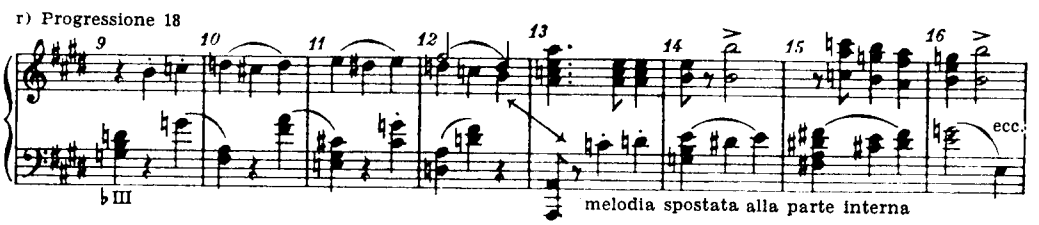
p) Progressione 16



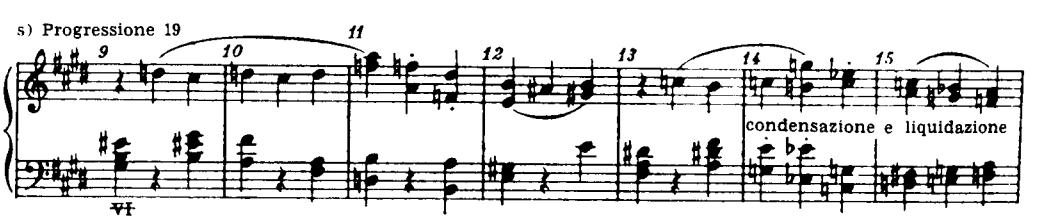
q) Progressione 17

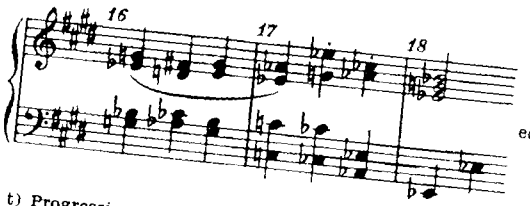


r) Progressione 18

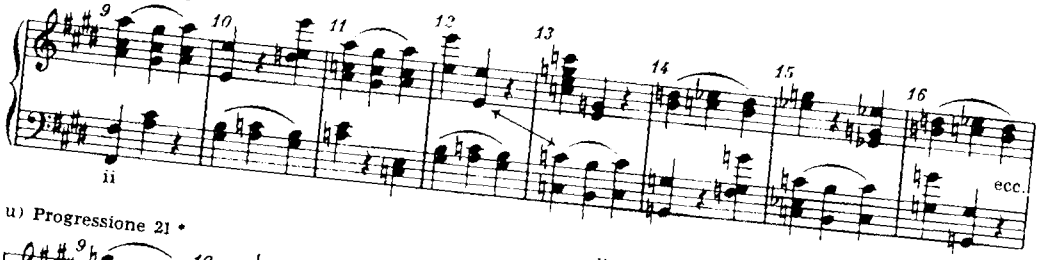


s) Progressione 19

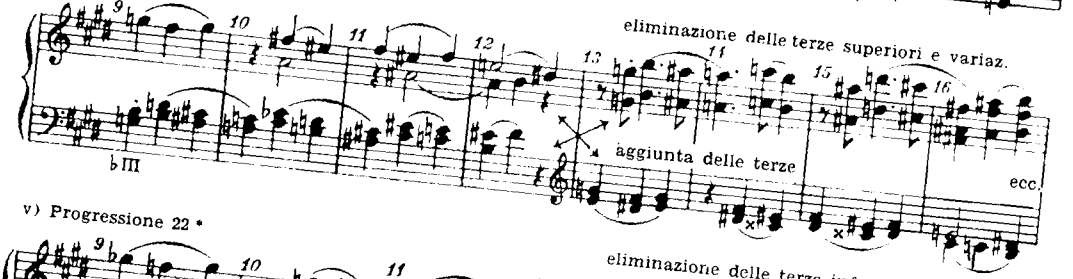




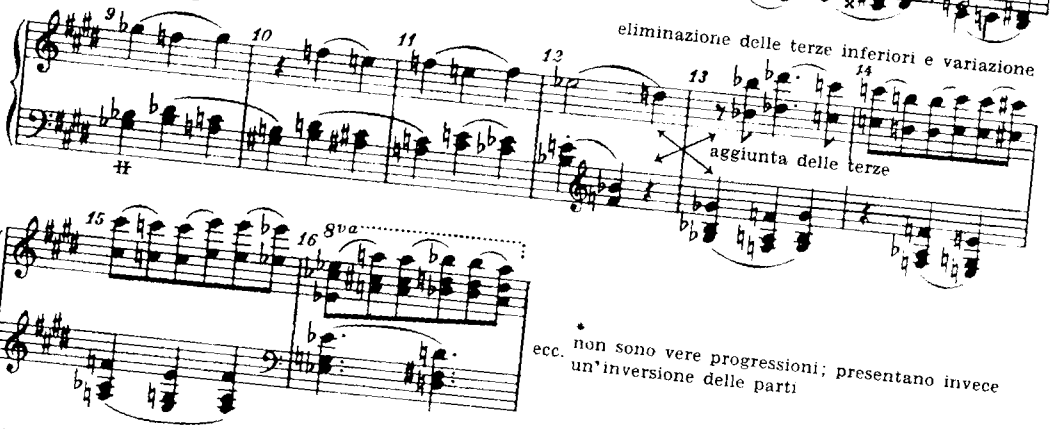
t) Progressione 20



u) Progressione 21 *

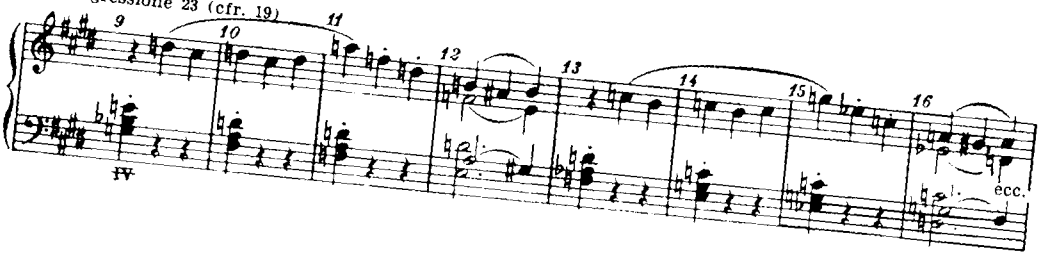


v) Progressione 22 *

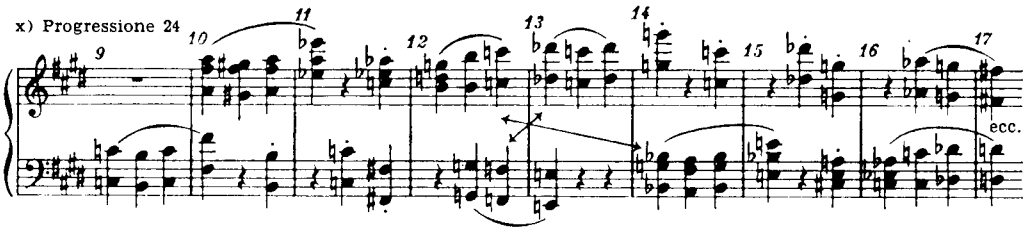


* non sono vere progressioni; presentano invece un'inversione delle parti

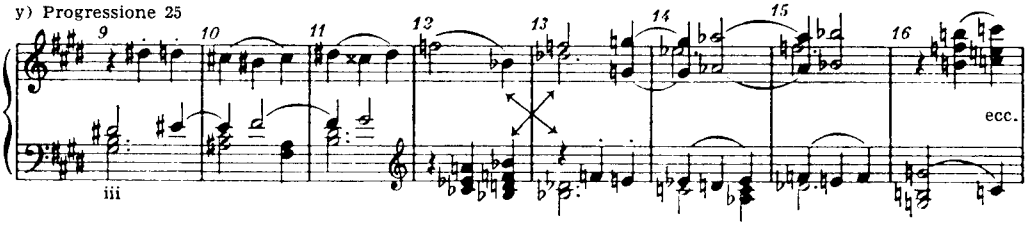
w) Progressione 23 (cfr. 19)



x) Progressione 24



y) Progressione 25

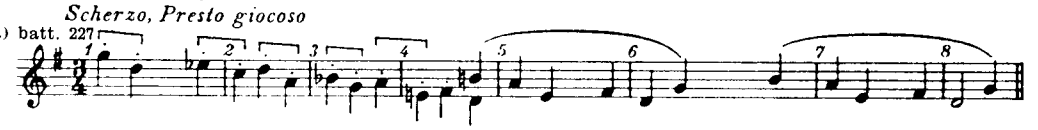


Es. 123

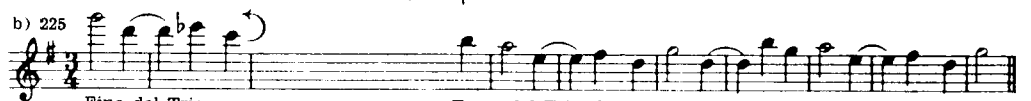
Brahms, Sestetto, Op. 36-II

Scherzo, Presto giocoso

a) batt. 227



b) 225



Fine del Trio

Tema del Trio (batt. 221 sg.)

XVII
IL TEMA CON VARIAZIONI

La terminologia musicale è spesso ambigua. Ciò è dovuto in primo luogo all'origine della maggior parte dei termini, derivati da altri campi come la poesia, l'architettura, la pittura e l'estetica. Termini come metro, simmetria, colore ed equilibrio sono tipici di questo fenomeno. Ma è ancora peggiore l'uso che si fa di singoli termini come « rivolto » (*inversion*) che serve per indicare fatti diversi: si parla del primo o del secondo « rivolto » di una triade, del « rivolto » di un intervallo, del « rivolto » contrappuntistico, come nel contrappunto multiplo.

Del pari il termine « variazione » ha diversi significati. La variazione crea le forme-motivo per la costruzione dei temi, produce contrasto nelle sezioni mediane e varietà nelle ripetizioni: ma nel « tema con variazioni » essa è il principio strutturale dell'intero pezzo.

Scrivere un intero brano applicando esclusivamente la variazione è un primo passo verso la logica delle grandi forme.

Come indica il nome, il pezzo è formato da un TEMA e da diverse VARIAZIONI su questo tema. Il numero delle variazioni dipende dal fatto che si tratti di un tempo singolo di una composizione ciclica come l'op. 26-I, l'op. 14/2-II, l'opera 111-II, ovvero di un pezzo a sé stante come le *32 Variazioni* in do minore o le *33 Variazioni su un valzer di Diabelli* op. 120. Un tempo interno di una composizione ciclica comprende un numero minore di variazioni. Spesso il pezzo termina con una coda, un finale o una fuga; in altri casi l'ultima variazione è ampliata, e talvolta dopo l'ultima variazione non si ha una conclusione particolare.

STRUTTURA DEL TEMA

Vi sono temi che facilitano e altri che ostacolano la realizzazione delle variazioni. Queste sono in primo luogo delle ripetizioni, che però risulterebbero intollerabili se non continuassero a tener vivo l'interesse dell'ascoltatore. Se il tema contiene troppi elementi troppo interessanti, v'è poco motivo di fare quelle aggiunte che sono invece facilitate se il tema è semplice.

Molte variazioni della letteratura classica sono basate su melodie popolari o etniche dell'epoca, altre, come le *Variazioni Goldberg* di Bach, l'op. 35 e le *32 Variazioni* di Beethoven, il *Quartetto* per archi op. 67-IV di Brahms e molte ancora, sono basate su un tema ideato dal compositore.

Un tema semplice sarà formato di forme-motivo molto affini tra loro, piuttosto che di forme lontane (op. 14/2-II). Dal punto di vista della struttura il tema dovrà avere una articolazione ben definita e un chiaro fraseggio. Di solito si hanno forme binarie o ternarie. Le *12 Variazioni* in la maggiore, le *24 Variazioni* in

re maggiore e l'op. 111-II sono, ad esempio, forme binarie[1]; l'op. 14/2-II e l'op. 26-I sono ternarie. Un caso eccezionale è il tema con carattere di passacaglia delle *32 Variazioni* in do minore, che è un periodo di otto battute.

L'armonia dev'essere semplice e non deve cambiare in maniera troppo frequente o irregolare: si vedano ad esempio le *15 Variazioni* in mib maggiore op. 35, le *Variazioni su un valzer di Diabelli* op. 120, le *12 Variazioni* in la maggiore, le *24 Variazioni* in re maggiore, le *6 Variazioni* in sol maggiore e le *6 Variazioni facili* in sol maggiore, tutte di Beethoven. Salvo che per il segmento cadenzale, nessuno di questi temi contiene più di due armonie diverse per battuta. Nell'op. 35 v'è un'armonia per battuta; nelle *Variazioni* in la maggiore ve ne sono due, e nelle *Variazioni* in re maggiore e sol maggiore vi sono tre accordi diversi ogni due battute. Ma nelle prime otto battute del valzer delle *Variazioni su un valzer di Diabelli* l'armonia cambia una volta sola. L'uso della pura e semplice alternanza del I e del V grado contribuisce alla semplicità di molti di questi temi.

L'armonia delle *6 Variazioni* in sol maggiore, pur essendo semplice, è caratteristica specialmente per via della progressione contenuta nella sezione mediana. Lo stesso procedimento contribuisce, accanto ad altri, a rendere rimarchevole il tema dell'op. 26-I.

Anche un grande maestro come Beethoven non faceva molte variazioni quando il tema era lungo o complicato, come ad esempio nelle *6 Variazioni* in fa maggiore op. 34, e fors'anche nell'op. 14/2-II.

Un accompagnamento unitario facilita la variazione, mentre uno che contiene troppi cambiamenti può essere d'ostacolo. Per questo motivo Beethoven, nella prima delle *9 Variazioni su una marcia di Dressler,* non fa altro che usare un accompagnamento unitario.

Non è facile scrivere un buon tema originale per variazioni. Potrà quindi essere utile scegliere un tema che si sia già dimostrato idoneo alla bisogna in serie di variazioni di compositori come Haydn, Mozart e Beethoven.

RELAZIONE TRA IL TEMA E LE VARIAZIONI

La forma della variazione ebbe forse origine dall'abitudine di ripetere più volte un tema piacevole evitando, mediante l'introduzione di abbellimenti e di altre aggiunte, che l'interesse venisse meno. È forse per questo che i classici si preoccuparono che il tema risultasse riconoscibile nella variazione.

[1] Questo tipo di struttura tematica è caratterizzato da due segmenti equilibrati tra loro e costituiti da forme-motivo strettamente affini ma differenziate, in modo che la seconda sezione determini da certi punti di vista un contrasto. In genere il primo segmento termina alla dominante, il secondo incomincia nella regione della dominante (o in un'altra regione affine) e termina con la cadenza al I grado.

La differenza tra questa struttura e la piccola forma ternaria consiste nella mancanza di un vero contrasto di motivi (*12 Variazioni* in la maggiore), o nell'assenza di una ripetizione individuabile come tale (*24 Variazioni* in re maggiore).

Il corso degli eventi non deve quindi essere mutato, anche se è mutato il carattere, e il numero e la successione dei segmenti rimangono identici. Talvolta il metro muta, il movimento cambia o il numero delle battute è sistematicamente moltiplicato per due o per tre. Ma in genere le proporzioni e le relazioni strutturali delle parti sono conservate, così come pure gli elementi principali. Naturalmente si può avere opinione diversa sui fattori che costituiscono gli elementi principali. Ogni variazione deve possedere la stessa qualità di autosufficienza e coerenza formali del tema stesso.

IL MOTIVO DELLA VARIAZIONE

Nella musica classica ogni variazione rivela un'unità superiore a quella del tema. Essa risulta dall'applicazione sistematica del *motivo della variazione*. Nelle forme più elevate tale motivo deriva dal tema stesso, collegando così intimamente col tema tutte le variazioni.

Nella forma pratica il motivo consisterà in una figurazione prestabilita, modificata non più di quel tanto che è richiesto per adattarla all'armonia e alla struttura (vedi ad esempio le prime undici delle *32 Variazioni* in do minore).

REALIZZAZIONE DEL MOTIVO DELLA VARIAZIONE

Per ottenere un motivo appropriato della variazione è necessario individuare quali sono le caratteristiche essenziali del tema. Semplificando il tema mediante l'eliminazione di tutto ciò che può essere considerato secondario (ad esempio abbellimenti, fioriture, note di passaggio, ritardi, appoggiature, trilli ecc.) se ne mette in luce la struttura di base. Operando tale riduzione va tenuta presente la relazione con l'armonia (v. es. 124*a*, 126*a*). La simultanea semplificazione del ritmo impone talvolta di regolarizzare il discorso, come nelle ultime quattro battute dell'es. 124*a*, dove alcuni elementi si sono dovuti spostare su altri tempi di battuta. Dato che il punto di vista che determina quali sono i fattori essenziali non è necessariamente uniforme per ciascuna variazione, si potrà avere più di uno « scheletro » adoperabile.

Dato che il motivo della variazione deve essere adattabile allo « scheletro » scelto, la sua natura e lunghezza saranno limitate dal numero e dalla distribuzione delle note e delle armonie principali: difficilmente esso sarà più lungo di due battute, e in molti casi è di mezza battuta o ancor meno.

Variazioni intorno alle note principali. Almeno nei motivi delle primissime variazioni è uso comune di parafrasare le note principali con note viciniori. Spesso le note del tema sono inserite in frammenti di scale o di accordi spezzati. Naturalmente tali elementi devono adattarsi all'armonia indicata. L'organizzazione ritmica del motivo della variazione ha moltissima importanza per il carattere della variazione stessa, e di norma viene mantenuta costantemente per tutta la variazione.

Esempi tratti dalla letteratura musicale

Beethoven, *Variazioni su un valzer di Diabelli.* Un buon numero di queste variazioni (2, 9, 11, 12, 14, 18, 28, per esempio) derivano il proprio motivo da parafrasi più o meno elaborate delle note principali. Gli es. 124*b, c* e *d* mostrano alcuni di questi casi in rapporto con lo scheletro armonico dell'es. 124*a*. Si noti lo spostamento ritmico delle note principali.

Beethoven, *32 Variazioni* in do minore. Il disegno in sedicesimi delle prime tre variazioni è la combinazione di un arpeggio con ripetizioni di note, queste ultime derivate dal sol ripetuto delle prime tre misure del tema. Anche la disposizione ritmica dell'armonia nelle prime due variazioni contribuisce a formare il motivo della variazione. Gli es. 125*a* e *b* mostrano la derivazione dei motivi di variazione per le Variazioni n. 4 e 5. Nella Variazione n. 5 si noti come il do e il mi♭ si sono scambiati di posizione, uno scambio che ricorre anche altrove (cfr. le Variazioni n. 7 e 9).

Brahms, *Variazioni su tema di Händel.* Brahms deriva sostanzialmente tutti i motivi di queste venticinque variazioni dagli elementi del tema. Ad esempio il motivo della prima variazione deriva dal basso della prima battuta, due volte diminuito ritmicamente. Il complemento ritmico di questo motivo è dato dalla figurazione d'accompagnamento. Le stesse tre note in forma di terzine danno luogo al motivo della seconda Variazione. La singolare derivazione del motivo della Variazione n. 16 risulta agli es. 127*a* e *b*.

IMPIEGO ED ELABORAZIONE DEL MOTIVO DELLA VARIAZIONE

Il motivo della variazione deve adattarsi a ogni movimento dell'armonia (a sua volta soggetto a variazione) e deve contenere tutte le note principali del tema. Per ottenere varietà nell'ambito della variazione è necessario elaborare il motivo in modo appropriato. Ulteriori elaborazioni sono conseguenze di elementi strutturali come le cadenze, i contrasti e l'articolazione formale. Tutto ciò darà una variazione dentro la variazione.

Esempi tratti dalla letteratura musicale

Beethoven, *Variazioni su un valzer di Diabelli.* Il contrasto tra l'armonia statica delle batt. 1-8 e 17-24 e le progressioni delle batt. 9-12 e 25-28 esige che i motivi della variazione siano trattati con grande flessibilità. Ne consegue che molti di essi sono assai brevi. Altrove il motivo è adattato o ulteriormente variato nel punto in cui si ha il mutamento armonico più rapido (ad esempio nelle Variazioni n. 3, 7, 8, 12, 18, 19 e 23). In quasi tutte le variazioni le progressioni sono variate inserendo progressioni diverse che spesso arrivano a regioni armoniche assai lontane, come ad esempio nella Variazione n. 5. La Variazione n. 20 è armonicamente sbalorditiva, e anche nell'epoca postwagneriana avrebbe potuto essere definita « modernistica ».

Beethoven, *15 Variazioni* in mib maggiore op. 35. Le tre variazioni che precedono l'entrata del tema sono costruite solo come aggiunte contrappuntistiche al basso. Nella Variazione n. 1 (dopo il tema) il motivo è radicalmente modificato (batt. 5) per adattarsi al movimento più ricco dell'armonia. Il motivo della Variazione n. 3 è composto di due elementi, il cui spostamento scompiglia il fraseggio. Nella batt. 13 anche il mutamento d'armonia si presenta come un'anticipazione, sul tempo debole. In molte di queste variazioni, svolte con brillante scrittura pianistica, la formulazione specifica del motivo è meno vincolante, e la conservazione del movimento ritmico permette di introdurre dei mutamenti piuttosto radicali. Nella Variazione n. 4 i sedicesimi incominciano come frammenti di scala, ma alla batt. 9 si mutano in accordi spezzati, e alla batt. 13 la scrittura degli arpeggi muta di nuovo. La Variazione n. 7, che è un canone all'ottava, è un'illustrazione dell'olimpica arguzia beethoveniana.

Vi sono due variazioni in modo minore. La Variazione n. 14 in mib minore si allontana dall'armonia originaria solo perché introduce alcune trasformazioni (specie la sesta napoletana); ma quell'altra, la Variazione n. 6, è estremamente interessante. Il tema, con modifiche insignificanti, è armonizzato quasi per intero in do minore, e solo nelle ultime due battute si ristabilisce il mib maggiore.

Beethoven, *32 Variazioni* in do minore. La Variazione n. 5 è un esempio di sviluppo nell'ambito di una variazione. I sedicesimi del motivo di variazione sono un'« eco » dei sedicesimi delle Variazioni n. 1-3. Questa figurazione ritmica determina il carattere della variazione. Ma l'elemento principale (indicato nell'es. 125*b* con a) deriva dalle batt. 7-8 del tema, come risulta nell'es. 125*c*. Lo sviluppo incalzante delle batt. 5-6 del tema è qui svolto per mezzo di una concentrazione consistente nella condensazione di tre forme del motivo in una. Ancora più compresse sono le ripetizioni a imitazione delle batt. 7-8.

L'elaborazione di alcuni motivi consente trattamenti vari. Il metodo di usare un'idea in diverse variazioni con un'inversione semicontrappuntistica si presenta nelle Variazioni n. 1, 2 e 3. La relazione è analoga tra le Variazioni n. 10 e 11, 20 e 21. Quest'ultima coppia si amplia a un gruppo di tre variazioni con la Variazione n. 22, dove una semplificazione del disegno in terzine è trattata in imitazione canonica. Le Variazioni n. 15 e 16 sono praticamente identiche, salvo che per un lieve mutamento di ritmo.

Lo scambio di modo maggiore e modo minore è una sorgente efficacissima di varietà armonica, ma non viene mai svolto meccanicamente con un semplice cambiamento dell'armatura di chiave. Ad esempio nelle Variazioni n. 12, 13, 15 e 16 la successione ~~I-IV~~ delle batt. 3-4 è sostituita dalla successione ~~VI~~-II, ed è modificata anche la preparazione della cadenza.

Nella terza misura delle Variazioni n. 3 e 29 il ~~I~~ grado è sostituito con un'armonia difficile da interpretarsi nell'ambito di do minore: la cosa migliore è di intenderla come un'armonia di passaggio prodotta dal movimento parallelo del basso e del soprano.

Brahms, *Variazioni su tema di Händel* op. 24. Brahms crea spesso nuovi scheletri armonici dando maggior rilievo ora ad alcuni elementi del tema, ora ad altri. Ciò gli permette ad esempio di considerare la batt. 7 della Variazione n. 3 come un levare della sottodominante cadenzale della batt. 8, mutando così il I grado nella dominante della sottodominante. In modo analogo semplifica le batt. 5 e 6, omettendo gli accordi di passaggio. Tale riduzione a un contenuto di base consente peraltro un trattamento contrario nella Variazione n. 1, dove vengono aggiunti degli accordi di passaggio (batt. 6) come richiesto dalle imitazioni della voce principale.

Nella Variazione n. 2 Brahms arrischia un radicale mutamento di struttura che viene poi applicato anche alle Variazioni n. 5, 11 e 20. Metà della prima misura è ripetuta alla batt. 2 (es. 127*c*), il che riduce l'importanza della batt. 2 a quella di una pura e semplice interpolazione tra le batt. 1 e 3. Così la seconda battuta è stata subordinata alla prima per ottenere una proposizione di due misure.

MA PER QUANTO RADICALI SIANO LE MODIFICHE REALIZZATE NELL'AMBITO DI UNA VARIAZIONE, LA SCRITTURA PIANISTICA RIMANE COERENTE.

La variazione armonica delle *Variazioni su tema di Händel* deriva in gran parte dalla successione melodica dal sib della prima battuta al re della terza. Brahms la trasforma in una successione armonica trapiantandola al basso in forma di una successione di fondamentali: tonica-mediante. Così la mediante della terza misura nelle Variazioni n. 7, 9, 11, 14 e 19 è utilizzata per condurre a cadenze sulla dominante o sulla mediante (maggiore o minore). Nelle variazioni in modo minore (n. 5, 6 e 13) la terza misura si trova sulla mediante maggiore (reb maggiore) e le cadenze conducono al V, al III e al V grado. Ecco altre interessanti variazioni armoniche: nella Variazione n. 4 la terza misura è un VI e nella Variazione 17 un IV grado (in luogo del I o del III).

La ventesima Variazione è caratterizzata dal movimento cromatico alla melodia e al basso. Nella nona, la sezione B si inizia con la dominante (fa), ma la ripetizione scritta incomincia con fa♯ (inteso come sol♭), affermando la regione vicina della sopradominante maggiore abbassata.

IL CONTRAPPUNTO NELLE VARIAZIONI

Per certi aspetti tutte le variazioni hanno una qualche relazione col contrappunto, anche se solo con le sue prime forme e precisamente le cinque specie (con l'aggiunta di una o più voci a un « cantus firmus »). Nelle variazioni il tema funge da « cantus firmus », e forse anche l'accelerazione del movimento deriva da questa origine.

Si può però trovare ogni tipo di trattamento contrappuntistico, e talvolta tutta la struttura di una variazione si basa su procedimenti contrappuntistici. I mutamenti della struttura possono essere molto radicali, se ad esempio una fuga è costruita su un derivato del tema.

Esempi tratti dalla letteratura musicale

Beethoven, *32 Variazioni* in do minore. La maggior parte di queste variazioni consiste nell'aggiunta di una o più parti allo schema di base. Il procedimento, relativamente al basso, è simile alle passacaglie di Bach e di Brahms, e al finale ostinato delle *Variazioni su tema di Haydn* di Brahms.

Sono di un ordine più elevato quelle variazioni che fanno uso del contrappunto combinatorio. Imitazioni libere si hanno nella Variazione n. 17, e nella Variazione n. 22 appare un canone. Le Variazioni n. 10, 11, 20 e 21 sono in contrappunto doppio all'ottava.

Beethoven, *Variazioni* in mib maggiore op. 35. La Variazione n. 7 è in canone e la serie si conclude con un *Finale alla fuga.*

Beethoven, *Variazioni su un valzer di Diabelli.* Tra i mezzi contrappuntistici abbiamo: una fuga (Variazione n. 32) e una fughetta (Variazione n. 24), l'imitazione a canone (nelle Variazioni n. 19 e 20) e l'imitazione libera (in molte altre, ad esempio n. 4, 11, 14, 20 e 30).

Brahms, *Variazioni su un valzer di Händel.* Il finale è di nuovo una fuga. La Variazione n. 6 è un canone; la Variazione n. 8 si basa sul contrappunto doppio all'ottava. Nelle Variazioni n. 16, 18, 23 e 24 la coerenza è assicurata in parte da imitazioni pianistiche quasi contrappuntistiche.

Dal punto di vista della maestria contrappuntistica, sono particolarmente interessanti i n. 4 e 8 delle *Variazioni su tema di Haydn* op. 56*a* di Brahms. La Variazione n. 4 si serve del contrappunto doppio, o meglio triplo, rivoltabile all'ottava e alla dodicesima. La Variazione n. 8 contiene una serie di forme a specchio in contrappunto multiplo.

PIANO DELLE VARIAZIONI

Preparandosi a comporre una serie di variazioni, il tema dovrà sempre essere analizzato a fondo e andranno altresì stabiliti gli inizi migliori per ciascuna variazione. Dopo che il tema è stato ridotto ai suoi elementi essenziali, si dovrà fare una gran quantità di schizzi che esplorano una certa varietà di motivi di variazione. Anche se molti di questi schizzi risulteranno rigidi e goffi, o se un motivo altrimenti promettente si rivela inadatto a essere elaborato, il compositore acquisirà una conoscenza intima del tema, delle sue possibilità e delle limitazioni che impone. Spesso si possono combinare elementi di schizzi diversi in modo da ottenere un motivo di variazione efficace e incisivo.

Si sceglieranno infine, per completarli e rifinirli, i più promettenti tra numerosi schizzi parziali.

COMMENTO ALL'ES. 126

Nell'es. 126*a* è indicato lo scheletro armonico della *Sonata* per pianoforte op. 79-III di Beethoven. In questo caso particolare si rivela necessario poco più della

melodia semplificata e del basso. Gli esempi successivi illustrano l'applicazione di alcuni semplici motivi di variazione.

Nell'es. 126*b* le note della melodia sono parafrasate con appoggiature e sedicesimi inseriti che assicurano il movimento continuo. Il basso è assoggettato solo a un lieve mutamento di ritmo. Con questo trattamento piuttosto primitivo, le note principali si ritrovano sempre nel medesimo punto del disegno.

L'es. 126*c* acquista maggiore scioltezza e varietà evitando la suddetta reiterazione meccanica; le note principali sono distribuite un po' più liberamente anche se rimangono nell'ambito di mezza battuta. Una semplice figurazione è usata per l'accompagnamento. La varietà dell'es. 126*d*, dove sono usate note di uguale valore, è ancora maggiore.

Nell'es. 126*e* il basso è trattato come se l'accompagnamento fosse costituito dalla voce melodica e dagli elementi della mano destra.

Nell'es. 126*d*, *f* e *g* l'accompagnamento è assoggettato a una rilevante variazione mediante mutamenti d'armonia, l'uso dei rivolti e l'arricchimento armonico.

L'es. 126*g* è svolto sino alla fine. Le forme-motivo sono su tempi diversi, e vengono variate ulteriormente nella regione armonica della cadenza. La figurazione ritmica a serve a mantenere il movimento, e i ritardi del motivo di variazione sono divisi in ottavi separati alle batt. 6-7.

ORGANIZZAZIONE DELL'INTERA SERIE DELLE VARIAZIONI

Si fa spesso una distinzione tra variazioni formali e variazioni di carattere. Ma non v'è ragione di supporre che una variazione possa essere tanto formale da non avere carattere: al contrario, è proprio il carattere espressivo che dà luogo alla varietà. Ogni compositore, appuntando i motivi per le variazioni, terrà presente la necessità di creare un sufficiente contrasto di carattere.

Tali contrasti sono necessari soprattutto se il pezzo, alla maniera tradizionale, non offre tra una variazione e l'altra contrasti tonali maggiori di quello tra tonica maggiore e tonica minore. Le *6 Variazioni* op. 34 di Beethoven si scostano da questo criterio in una misura che è assolutamente unica: mentre il tema è in fa maggiore, le variazioni sono in re maggiore, sib maggiore, sol maggiore, mib maggiore, do minore, fa maggiore. Vi sono anche grandi differenze di movimento e di carattere. Il tema e la prima variazione sono in movimento « Adagio »; la seconda è « Allegro ma non troppo »; la terza « Allegretto »; la quarta « Tempo di minuetto »; la quinta « Marcia: allegretto »; la sesta « Allegretto ». Segue una coda che ritorna all'« Adagio » iniziale. Il contrasto di carattere è inoltre rafforzato da alterazioni del metro: 2/4, 2/4, 6/8, 4/4, 3/4, 2/4, 6/8, 2/4.

Dal punto di vista estetico non v'è motivo per cui tutta la serie delle variazioni debba limitarsi alla tonica. La sinfonia e la sonata hanno superato da gran tempo questa limitazione.

Brahms accresce la varietà mescolando variazioni a carattere lirico con altre più ritmiche. Nelle *Variazioni su tema di Händel* si potrebbe tentare di caratterizzare alcune variazioni come segue: lirica o cantabile (5, 6 e 11); appassionata

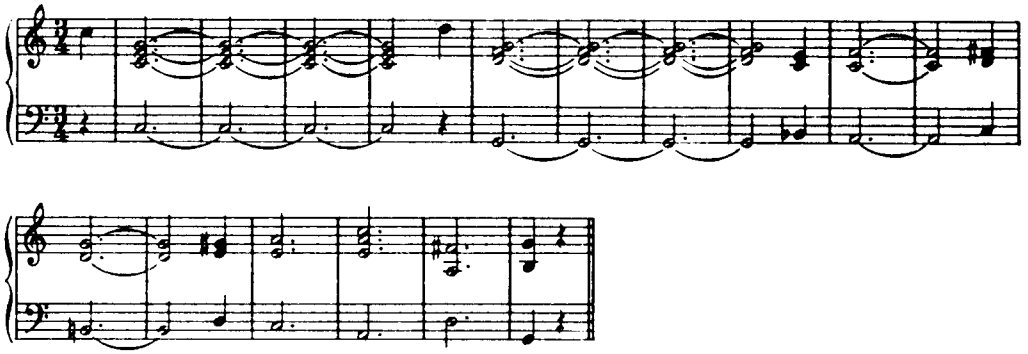
(9 e 20); ritmica (7 e 8); ungherese (13); a mo' di musette (22). Si notino le suggestive indicazioni agogiche: legato, staccato, risoluto, dolce, energico, grazioso, leggero.

Il principio più importante dell'organizzazione è la varietà. Ciò non esclude che si possano raggruppare due o tre variazioni che non hanno grandi differenze di carattere, specie se un'idea è elaborata in più gradi diversi. A partire da Beethoven la tendenza generale è stata di costruire il pezzo dirigendolo verso un punto culminante (e in serie di variazioni molto lunghe, verso una serie di punti culminanti) che può essere emotivo, ritmico, dinamico, incalzante o qualsiasi combinazione di questi vari caratteri.

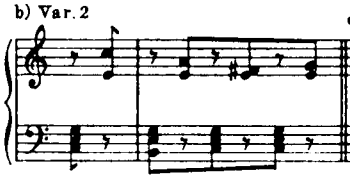
A volte può essere inserito tra due variazioni un breve ponte o una breve transizione (ad esempio nelle *6 Variazioni* op. 34, n. 5-6); e inoltre si aggiunge in genere una coda o un finale che scaturisce a volte dall'ultima variazione. Rimandiamo al cap. XVIII un esame approfondito delle tecniche necessarie per realizzare questi passaggi.

Es. 124

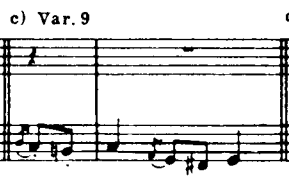
a) *Beethoven*, Variazioni su tema di Diabelli, Op. 120



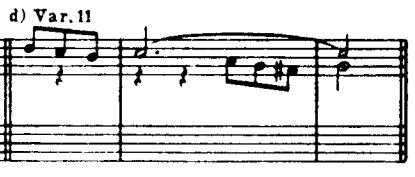
b) Var. 2



c) Var. 9



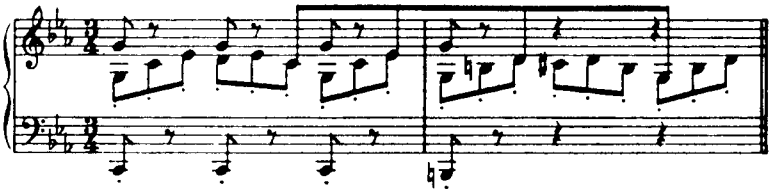
d) Var. 11



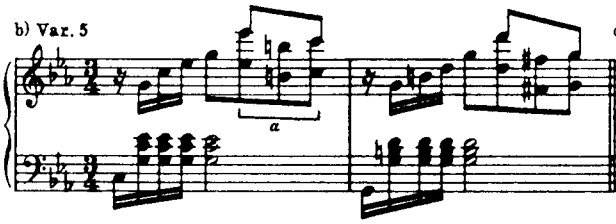
Es. 125

Beethoven, 32 Variazioni in do min.

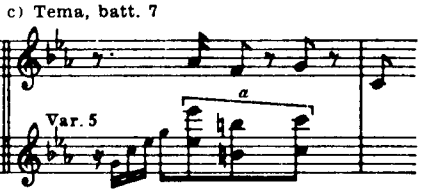
a) Var. 4



b) Var. 5



c) Tema, batt. 7

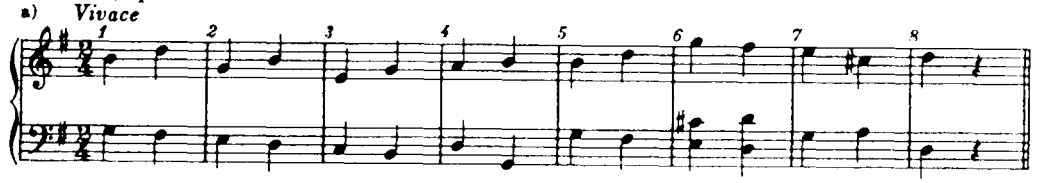


Var. 5

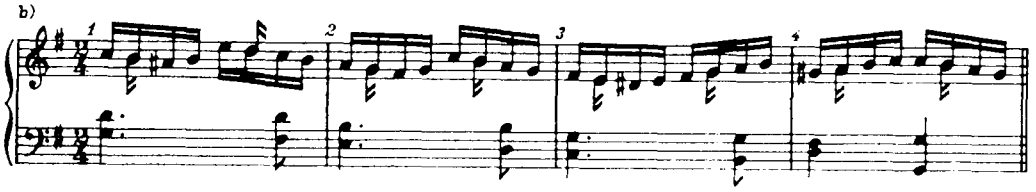
Es. 126

Beethoven, Op. 79 - III

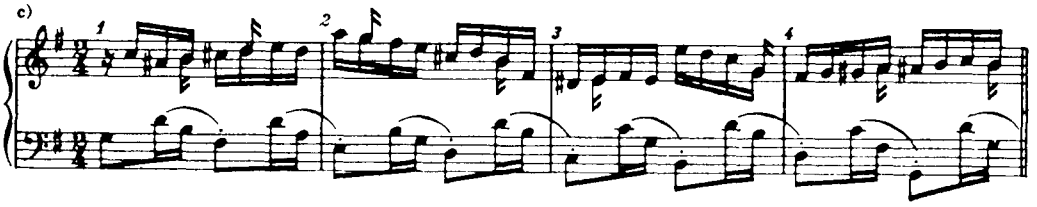
a) *Vivace*



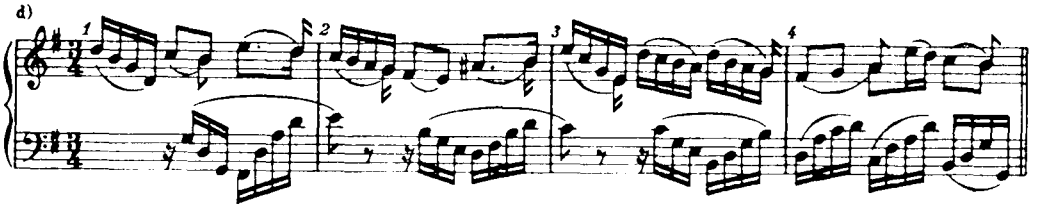
b)



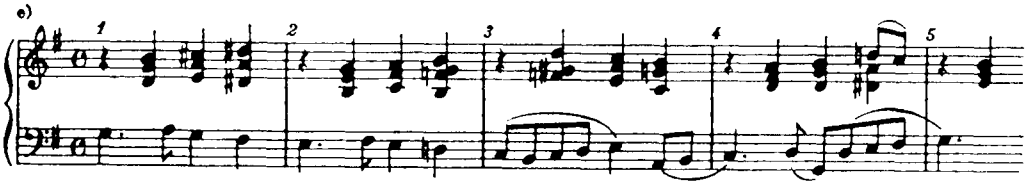
c)



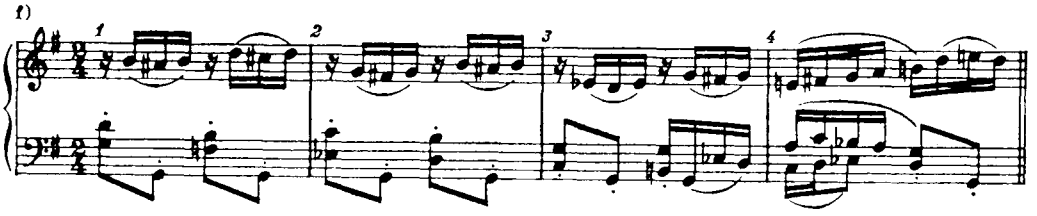
d)

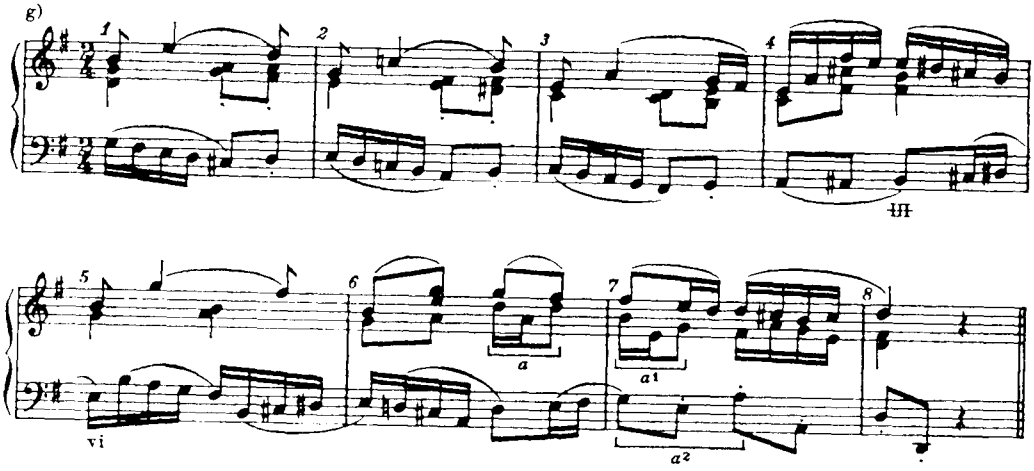


e)



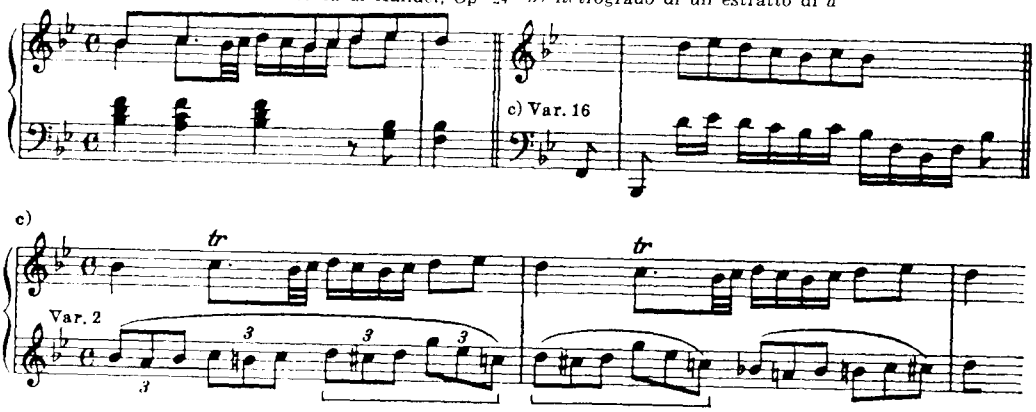
f)





Es. 127

a) *Brahms*, Variazioni su un tema di Händel, Op. 24 b) Retrogrado di un estratto di *a*



PARTE III
GRANDI FORME

XVIII
LE PARTI DELLE GRANDI FORME

Le grandi forme possono consistere in una sola parte ampia, o in più parti di minore ampiezza, o in entrambi gli elementi.

Le parti minori possono essere ampliate mediante ripetizioni interne, progressioni, ampliamenti, liquidazioni e dilatazioni dei collegamenti. Il numero delle parti può essere aumentato aggiungendo codette, episodi e così via. In tali situazioni, i derivati del motivo originario vengono formulati in nuove unità tematiche. La loro funzione strutturale è coordinata più che contrastante.

Le grandi forme si evolvono mediante la forza creativa dei contrasti. Esiste una quantità infinita di specie di contrasti, e più un pezzo è ampio e più contrasti si presenteranno per illuminare l'idea principale.

Nelle forme più semplici il contrasto principale è dato dall'armonia, organizzata in modo da esprimere regioni vicine. Nello scherzo il passaggio modulante è presentato in opposizione a quello che ha un'armonia stabile. Nelle grandi forme un passaggio modulante può essere organizzato in una sezione indipendente, la TRANSIZIONE (o « passaggio » o anche « ponte »), che collega il tema principale con un'altra idea stabile contrastante, che è il tema secondario o subordinato.

LA TRANSIZIONE

Il fine della transizione non è solo di introdurre un contrasto: essa stessa è un contrasto. Può cominciare, dopo la fine del tema principale, con nuove formulazioni tematiche, oppure la fine del tema principale può essere modificata tematicamente e armonicamente dando luogo a un segmento di collegamento.

La transizione, specie se è una sezione indipendente, appartiene al gruppo delle idee secondarie. Essa si presenta in diversi punti delle grandi forme: tra i temi principale e secondario (modulando così a una nuova regione), come riconduzione (ritornando alla tonica) oppure, nella ripresa, può ricomparire come una via traversa che conduce dalla tonica alla tonica stessa.

La struttura della transizione comprende di norma quattro elementi: affermazione dell'idea della transizione (mediante ripetizione spesso in forma di progres-

sione), modulazione (spesso in diversi gradi), liquidazione delle caratteristiche proprie del motivo, affermazione di un adatto accordo in levare. Questi aspetti possono concatenarsi in misure variabili.

TRANSIZIONE CON UN TEMA INDIPENDENTE

Quando il tema principale è seguito da un tema particolare della transizione, questo ha di norma struttura diversa dai temi precedenti e successivi. Il tema è formato di un breve segmento nel cui ambito le forme-motivo tipiche sono variate solo in lieve misura. Brevi figurazioni ritmiche si prestano con facilità e scioltezza ai processi di liquidazione e modulazione. Dopo l'enunciazione iniziale, l'idea viene riaffermata con almeno una ripetizione parziale, dopo di che si inizia la modulazione. Un fluido mutare di regione e una rapida eliminazione di elementi caratteristici distinguono la transizione dai temi stabili che di norma la precedono e la seguono.

Esempi tratti dalla letteratura musicale

Op. 2/2-I. La transizione inizia alla batt. 32, con un segmento di quattro misure formato da un'inversione delle batt. 9-10 del tema principale. Una ripetizione parziale (una terza sopra) modula al V grado della dominante (batt. 42). Su un pedale l'andamento a scala viene liquidato interrompendo due volte la discesa. Le batt. 42-57 indugiano sulla dominante, fatto questo che facilita il passaggio da mi maggiore (batt. 39) a mi minore (batt. 58).

Op. 2/2-IV. Il segmento iniziale della transizione si svolge su una cadenza (batt. 17-20), sopra la quale una figurazione di sedicesimi introduce il contenuto motivico. Nella continuazione sono ripetute solo due misure (con una lieve variazione), seguite da una svolta verso la regione della dominante, mi maggiore (batt. 24), che è la tonica della sezione seguente.

Op. 2/3-I. Il segmento iniziale della transizione è formato da quattro misure (batt. 13-16); esso viene ripetuto con una modifica che gli permette di concludere sul V grado (batt. 21), intorno al quale l'armonia sosta per sei battute, senza ancora modulare realmente (il fa♯ rimane puramente ornamentale). La relazione della transizione con il successivo tema secondario ha carattere peculiare (v. pagina 190).

Op. 10/3-IV. Questo brevissimo Rondò contiene tutte le normali parti costitutive in miniatura. La transizione (batt. 9), nonostante la ripetizione che contiene, è formata solo di sette misure e porta solamente al V grado senza una vera e propria modulazione.

Op. 7-IV. La transizione si inizia (a batt. 17) con un motivo alla mano sinistra che era apparso in precedenza (batt. 9) come il motivo della sezione mediana contrastante del tema principale. Esso si afferma (batt. 24) in un'alternanza di I e V grado della regione della dominante, unito alla solita liquidazione. Sorprendentemente esso termina (batt. 36) con una cadenza arricchita (che si inizia a batt. 30) al I grado della regione della dominante. La fine sul I grado della regione della

dominante in questo caso non può essere interpretata in maniera convincente come un procedimento a catena: meglio spiegarla col fatto che una terminazione al V grado non avrebbe dato una buona introduzione al seguente ~~VI~~ grado, che è una dominante artificiale.

Op. 13-III. Il segmento iniziale della transizione (batt. 18-21) è formato quasi solo da una successione modulante. Una ripetizione con carattere di progressione termina sul I grado della regione della mediante, concatenandosi con l'inizio del secondo tema.

Op. 31/2-II. Il segmento iniziale della transizione è formato da due proposizioni sul pedale di sib (batt. 18-21). Alla batt. 22 la prima proposizione è ripetuta con una variazione tale che la seconda battuta di cui è formata può essere intesa come una derivazione ritmica della seconda proposizione. Da questa variante si diparte un breve episodio su un pedale del V grado della regione della dominante, che viene poi liquidato alle batt. 27-30.

Per altri esempi di transizioni indipendenti cfr. anche: op. 10/1-I batt. 32, op. 22-II batt. 13-18 e op. 90-I batt. 25.

TRANSIZIONI DERIVATE DAL TEMA PRECEDENTE

In sede tecnica non fa grande differenza se il processo di modulazione e di liquidazione è applicato a un tema specifico o agli elementi del tema principale. Talvolta la modulazione incomincia subito e il carattere di transizione è marcato, in altri casi quasi tutto il tema principale viene ripetuto ed elementi della transizione vengono posposti alle ultime misure. Questi esempi fanno l'impressione di ripetizioni variate, in quanto le tecniche usate per realizzare la transizione finale scaturiscono dalla variazione.

Esempi tratti dalla letteratura musicale

Op. 2/1-I. La modulazione si inizia con una trasposizione dell'inizio del tema principale (batt. 9). La liquidazione comincia immediatamente, mentre l'armonia procede in progressione al V grado della regione della mediante (relativo maggiore), che la terza volta diventa un pedale di sostegno del secondo tema.

Op. 2/3-IV. Una citazione diretta delle prime quattro misure del tema principale è deviata armonicamente con l'introduzione del re♯ nell'accordo finale. Le ultime due misure sono continuate a progressione per essere poi liquidate con un collegamento a catena di alcuni residui in un andamento a scala discendente, che conduce al V grado della regione della dominante.

Op. 14/1-I. Una citazione dell'inizio (batt. 13) è deviata con successioni cromatiche al V grado della dominante (batt. 17), ben affermato su un pedale.

I tre esempi precedenti sono scaturiti dall'*inizio* del tema principale. I seguenti due si basano invece sulla *fine.*

Op. 13-I. Dopo un'introduzione il tema principale compare a batt. 11, e finisce alla dominante a batt. 35, con un disegno di quarti che fa riferimento al disc-

gno iniziale. Questo, che è la parte estrema del tema, viene raccolto e usato quasi a progressione (batt. 39) per condurre al V grado del relativo maggiore. (Stranamente il secondo tema è in mi♭ minore invece del previsto mi♭ maggiore).

Op. 31/1-III. In ciascuna delle numerose ripetizioni il tema principale termina con una figurazione ripetuta due volte (cfr. batt. 14-15, 30-31). Questo disegno (batt. 32) fornisce tutto il materiale della transizione. Si noti la riduzione di essa al suo levare (batt. 36) che, in un collegamento a catena, costituisce la liquidazione.

Op. 7-I. Qui il motivo d'apertura è collegato (batt. 25-28) con una forma-motivo ritmicamente nuova (batt. 27) per poi passare piuttosto bruscamente al V grado della regione della dominante (batt. 35).

In alcuni casi, invece dei frammenti del tema principale riorganizzati in modo da realizzare una formulazione lontana, il tema principale è ripetuto in forma sostanzialmente integrale, ma viene adattato all'armonia modulante.

Op. 53-I. A batt. 14 compare una ripetizione poco variata dell'inizio. La continuazione a batt. 18 è trasportata una terza sopra in rapporto alla presentazione originale della batt. 5. Una nuova misura (batt. 22) con l'accordo di sesta aumentata conduce al V grado di mi maggiore. Il passaggio successivo di agilità è di rilevante ampiezza per via della liquidazione. In tal modo ogni elemento del tema principale compare nella sezione della transizione.

Op. 57-I. Alla batt. 17 si ha una ripetizione variata dell'inizio. Le note lunghe della formulazione originaria sono suddivise in un disegno di accordi che si presenta alternativamente e la cui inserzione amplia il contenuto delle prime quattro battute a sei battute. Una ripetizione variata dell'ultima proposizione (batt. 23) viene deviata alla dominante di la♭ minore. Le misure successive della liquidazione permettono all'orecchio di accettare questo accordo come una dominante di la♭ maggiore all'attacco del secondo tema (batt. 36).

La modificazione, riduzione o eliminazione della transizione nella ripresa sono esaminate a p. 200-202.

LA RICONDUZIONE

Nei rondò il ritorno dal tema secondario a quello principale, e nelle sonate il ritorno all'inizio dopo l'esposizione, sono di solito così semplici che non è necessario un segmento particolare. Tuttavia vi sono talvolta brevi segmenti di collegamento, che fungono da « ponti » e servono per spaziare i due passaggi: cfr. ad esempio l'op. 2/2-IV batt. 39-41 o batt. 95-100, l'op. 7-IV batt. 48-49 e batt. 89-93.

Più importanti dal punto di vista funzionale e psicologico le riconduzioni che vengono dopo i contrasti modulanti e le *Durchführungen*. Dato che l'effettivo ritorno modulante ha luogo come parte di una precedente sezione modulante, la riconduzione si inizia propriamente con l'accordo in levare e in genere è formata praticamente solo dalla liquidazione dei residui del motivo. Il materiale motivico deriva spesso da temi secondari, e qualche volta il suo ritorno è preannunciato da riferimenti a elementi del tema principale.

Esempi tratti dalla letteratura musicale

L'op. 2/2-I, batt. 210-224 e op. 10/1-I, batt. 158-167, presentano quasi soltanto elementi della liquidazione che si muovono intorno all'armonia della dominante.

Nell'op. 28-I, batt. 257-268, la riconduzione svolge una modulazione effettiva servendosi di materiale di motivi del tema conclusivo. La *Durchführung* vera e propria si conclude sul V grado della sopradominante, che è confermato con un pedale per trentotto battute. Di contro la vera dominante dura solo due misure (batt. 267-268).

L'op. 7-I è ancora più straordinaria (o addirittura unica): il ritorno modulante e la riconduzione si effettuano qui in due sole misure (batt. 187-188), e inoltre dopo aver indugiato per qualche tempo nelle regioni eccezionalmente lontane di la minore e re minore.

Op. 2/1-I. La riconduzione (batt. 93) differisce dai due primi esempi solo per quanto concerne il materiale motivico, che anticipa con evidenza la seconda battuta del tema principale.

Op. 31/1-I. Alla batt. 170 il ritmo sincopato alla mano sinistra allude a uno degli elementi principali del tema.

Op. 90-I. Sul secondo tempo della batt. 130 compare un disegno di sedicesimi che a batt. 133 viene aumentato in valori lunghi. Dopo alcune nuove metamorfosi ritmiche esso risulta essere una preparazione delle prime tre note del tema (batt. 144).

Op. 53-I, batt. 146. Il disegno di sedicesimi tratto dalla batt. 3 (su un ostinato) serve per preparare la corrispondente battuta della ripresa.

Sinfonia « Eroica »-I. La riconduzione è un passaggio molto drammatico. Si inizia a batt. 366, sulla sopradominante della tonica minore (♭VI), con la forma -motivo di batt. 5 presto liquidata e ridotta a una sola nota ripetuta, e termina con la famosa entrata del corno, che presenta la forma del tema principale alla tonica accompagnata da un'armonia di dominante tenuta. Wagner, probabilmente a ragione, considerava questo punto come un errore di stampa e sosteneva che bisognava usare un corno in si♭ invece di un corno in mi♭.

Op. 13-I. La dominante è raggiunta a batt. 167 e rimane come pedale alla sinistra fino a batt. 187. I frequenti mutamenti dinamici e gli *sforzati* aiutano a fare di questa riconduzione l'acme drammatica di tutto questo tempo. Le proposizioni delle batt. 171-174 e 179-181 sono anticipazioni facilmente individuabili del tema principale, al quale si riferisce anche il disegno in ottavi che incomincia a batt. 187. Il passaggio di otto misure (batt. 187-194) funge sia da liquidazione del tempestoso punto culminante sia da collegamento all'inizio della ripresa.

Op. 10/3-IV. Tutta la riconduzione deriva dal tema principale, iniziandosi con una citazione dell'inizio (batt. 46) che, se non fosse nel « tono sbagliato », potrebbe essere interpretata erroneamente come ripresa. Essa conduce alla regione della

dominante, usando armonie della regione della tonica minore, ed è seguita da un passaggio di liquidazione (batt. 50) derivato dalla batt. 3 del tema.

Op. 22-IV. La sezione c di questo rondò termina alla tonica minore (batt. 103), e dal punto di vista armonico una nuova modulazione non sarebbe necessaria. Ma forse era necessario un *contrasto* in quanto gran parte della sezione precedente era nella tonalità di si♭ minore o in zone vicine. Tale contrasto è realizzato con una svolta verso una regione armonica piuttosto distante (batt. 105) e con un seguente ritorno modulante. Il materiale tematico di queste battute è praticamente una trasposizione del motivo principale, che viene neutralizzato nella continuazione.

IL GRUPPO DEI TEMI SECONDARI (SECONDO TEMA)

I temi secondari hanno forse avuto origine come una condensazione e una stabilizzazione nell'ambito di un brano modulante in contrasto. Inizialmente erano poco più di semplici episodi, ma poi si evolsero in sezioni secondarie ben definite, affermandosi e terminando in una tonalità vicina, ad esempio nella dominante o nel relativo maggiore.

In linea ideale i temi subordinati sono dei derivati del motivo di base, anche se il collegamento non si può notare facilmente. Il contrasto di clima e carattere espressivo, di dinamica, ritmo, armonia, forme-motivo e struttura dovrebbe distinguere i temi principali dai secondi temi, e questi ultimi tra loro.

In sede estetica il tipo più importante di contrasto è quello della struttura, in quanto esso è testimonianza di subordinazione. Le ripetizioni nell'ambito del tema principale rafforzano la capacità di ricordare e, mediante la variazione PREPARANO lo sviluppo e l'elaborazione. Nei temi secondari la ripetizione e l'accostamento puri e semplici SOSTITUISCONO spesso lo sviluppo e l'elaborazione.

Vi sono così sovente diverse formulazioni distinte, ciascuna delle quali è affermata e poi abbandonata per lasciar posto alla successiva: è questo il GRUPPO dei temi secondari.

Esempi tratti dalla letteratura musicale

Op. 2/1-I. Alle batt. 21-25 una proposizione si presenta per tre volte, ed è seguita da un breve segmento che è direttamente accostato ad essa alla batt. 26 e parzialmente ripetuto alle batt. 31-32. Alla batt. 33 viene ancora sovrapposto un nuovo segmento conclusivo, a sua volta ripetuto. Le codette si iniziano a battuta 41.

Op. 2/2-I. Qui il gruppo dei temi secondari è organizzato in maniera analoga. Il breve segmento delle batt. 59-62 è ripetuto due volte in forma di progressione. Alla batt. 70 viene affermato un segmento di due misure derivato dalla fine di un modello precedente, e viene a sua volta ripetuto due volte. Alla batt. 76 alcuni derivati del tema principale sono accostati senza nessun collegamento. Un segmento cadenzale (batt. 84) e la sua ripetizione portano a conclusione la sezione dei temi secondari a batt. 92. Seguono delle codette.

Op. 2/2-IV. Una proposizione di due misure (batt. 27-28) viene ripetuta e, dopo una seconda ripetizione parziale, liquidata mediante ripetizioni a progressione e d'altro genere di un segmento diverso (batt. 32-39).

Op. 2/3-I. Il primo tema secondario (batt. 27) si inizia nella regione del v grado minore, introdotta in sostituzione della precedente dominante di do maggiore. Questa relazione con la transizione è un caso particolare, corrispondente al primo tempo del *Quartetto* per archi op. 18/5 (batt. 25) ma piuttosto raro nelle ultime composizioni di Beethoven.

Un segmento di sei misure (batt. 27-32) è ripetuto quasi a progressione (batt. 33-38); gli viene poi accostato un diverso segmento di due misure (batt. 39-40), segmento che viene ripetuto e ridotto a due varianti di una misura ciascuna (batt. 43-44). Un collegamento di due misure introduce un altro tema più cantabile (batt. 47-60), in cui è fatto un uso interessante di imitazioni e scambio di voci alla maniera del contrappunto doppio. Altre formulazioni distinte si trovano alle batt. 61, 69, 73. Seguono alcune codette.

Op. 10/3-IV. L'irrilevanza del contenuto dei temi secondari (praticamente consistenti in un andamento a scala cromatica ascendente e discendente) accentua la subordinazione di questo tema rispetto a quello principale. La proposizione di due misure (batt. 17-18), che è una scala cromatica ritmata, è seguita da una variazione discendente che si distingue per deviazioni e digressioni varie. Una seconda ripetizione della proposizione originale conduce direttamente all'accordo in levare.

Op. 13-III. Una proposizione di quattro misure (batt. 25-28) è seguita da una ripetizione variata (batt. 29-33). Un disegno di terzine a batt. 33 conduce a una cadenza a batt. 37. Un episodio imitativo con lo stesso disegno è liquidato e ricondotto a una cadenza a batt. 43. Un altro segmento fortemente contrastante (batt. 44) con una ripetizione variata dà luogo a un ritorno (batt. 51) del disegno in terzine, che a sua volta apre la strada a un ritorno modulante.

Op. 14/1-III. L'intero tema secondario comprende otto misure (batt. 22-29), formate da un segmento di quattro misure e la sua ripetizione.

È evidente che si può avere una grande diversità per quanto riguarda la lunghezza e la complessità del secondo tema, anche nell'ambito stilistico di uno stesso compositore. L'esame dei testi suggerisce, se è possibile generalizzare, una struttura piuttosto « elastica », basata su una ripetizione immediata di segmenti relativamente brevi collegati ad altri con un accostamento puro e semplice, oltre che un minor grado di sviluppo interno.

IL « TEMA LIRICO »

Sotto l'influsso di Schubert i teorici incominciarono a chiamare il secondo tema *Gesangsthema,* o « tema cantabile », « lirico ». Ciò fu un errore, poiché vi sono molti temi secondari che non sono affatto lirici. Ma questa nomenclatura ha avuto una strana influenza sulla mente dei compositori, suggerendo la creazione di me-

lodie liriche sempre più lunghe. Il carattere lirico o cantabile è il risultato di una elasticità di struttura intimamente legata a quella della musica popolare. La « elasticità » consiste nel non tener conto di quasi nessuno degli elementi tipici ad eccezione di quelli ritmici, trascurando così le implicazioni più profonde e realizzando la ricchezza di contenuto musicale mediante moltiplicazione dei temi.

Naturalmente anche nei predecessori di Schubert si hanno dei secondi temi cantabili, in quanto essi formano uno dei contrasti potenziali: cfr. ad esempio Mozart, *Sinfonia* in sol minore KV 550-I batt. 44, *Quartetto* per archi in fa maggiore KV 590-I batt. 31, Beethoven, *Sonate* per pianoforte op. 10/1-I batt. 56, op. 13-I batt. 51 sgg., op. 31/1-I batt. 66 sgg., op. 53-I batt. 35, op. 57-I batt. 36, *Quartetto* per archi op. 18/4-I batt. 34.

Tra gli esempi tipici tratti da Schubert indichiamo: *Sonata* per pianoforte op. 143-I batt. 60 sgg., *Sonata* in do minore op. post.-I batt. 40, *Quartetto* per archi in re minore-I batt. 61, *Quartetto* op. 163-I batt. 60 e IV batt. 46, *Trio* per pianoforte e archi in sib maggiore op. 99-I, *Trio* per pianoforte e archi in mib maggiore op. 100-I.

Esempi tipici tratti da opere di Brahms: *Quartetto* per archi op. 51/2-I batt. 46, *Quintetto* per archi op. 111-I batt. 26, *Sinfonia n. 2*-I alla lettera« C », *Sinfonia n. 3*-I, quattordici battute dopo la lettera « B ».

In questi esempi è facile notare il sapore popolare. Unificati da un ritmo costante, gli intervalli cambiano liberamente. In Beethoven, *Sinfonia n. 5*-I batt. 63-93, vi è un movimento continuo di quarti che dura trentun misure. La prima proposizione (di quattro battute) è ripetuta due volte senza mutamenti di struttura, ed è seguita da altre due proposizioni di quattro battute e dalla liquidazione. La semplicità di struttura è della massima evidenza.

Il pianoforte non si presta facilmente ad andamenti cantabili, e di conseguenza in un tema pianistico la qualità lirica non è così ovvia come ad esempio in un tema per archi. Negli esempi citati dalle sonate per pianoforte di Beethoven si nota che il contrasto è ottenuto con una ripetizione multipla, non variata o variata solo lievemente, di proposizioni relativamente lunghe. Nell'op. 13-I un tema di otto misure (batt. 51) si presenta tre volte. L'op. 31/1-I presenta una proposizione di quattro misure (nella regione della mediante maggiore, batt. 66) dove un ritmo sincopato compare tre volte. Questa proposizione è ripetuta due volte con lievi variazioni, la seconda volta nella regione della mediante minore.

Nell'op. 53-I il carattere cantabile (« dolce e molto legato », batt. 35) è evidente nonostante la scrittura pianistica. Il modello ritmico sostanzialmente invariato si presenta sette volte. Nell'op. 57-I, batt. 36 sgg., il motivo ritmico si presente tre volte nell'ambito di ognuna di tre ricomparse ritmicamente identiche di una proposizione di due battute. Il carattere cantabile di questo tema diviene particolarmente evidente se lo si paragona con il passaggio « agitato » che segue (batt. 51 sgg.).

LA CODA

Dato che molti tempi non hanno la coda, è chiaro che questa deve essere considerata come un'aggiunta esterna. È praticamente ingiustificato supporre che essa serva ad affermare la tonalità, poiché ben difficilmente essa potrebbe compensare gli errori di affermazione della tonalità eventualmente contenuti nelle sezioni precedenti. In realtà è difficile spiegare l'aggiunta della coda se non supponendo che il compositore vuole dire qualche cosa ancora.

Ciò può forse anche spiegare la diversità di ampiezza e di forma che si è notata sopra. Nell'op. 2/1-I v'è solo un breve ampliamento, che non vale praticamente la pena di indicare come coda. Una breve coda di dodici misure conclude il primo tempo del *Quartetto* per archi op. 18/6 di Beethoven. Nell'op. 2/2-IV la coda (batt. 148-187) è lunga quaranta misure; nell'op. 2/3-I (batt. 218-257) è pure di quaranta misure; nell'op. 2/3-IV (batt. 259-312) è di cinquantaquattro misure. Ma nel primo tempo dell'« *Eroica* » la coda è di 135 misure, quasi un quinto di tutto il brano.

Mentre è impossibile formulare un criterio generale che comprenda tutta questa varietà di casi, si può però dire che molte code rispondono più o meno alla descrizione che daremo ora.

Di solito le code incominciano con cadenze assai elaborate, contenenti digressioni che conducono anche a regioni armoniche piuttosto lontane. Col diminuire della lunghezza dei segmenti diminuisce anche la complessità delle cadenze. Le ultime codette possono eliminare anche la sottodominante di cadenza. Lo scambio di V e I grado dà spesso luogo a pure e semplici ripetizioni della tonica. Il materiale motivico è in massima parte derivato da temi precedenti, riformulati in modo da adeguarsi all'armonia della cadenza e poi completamente liquidati. Molte code scaturiscono da una ripetizione finale del tema principale, che di fatto diviene parte della coda.

Esempi tratti dalla letteratura musicale

Beethoven, *Quartetto* per archi op. 18/4-I. La coda consiste in quattro brevi segmenti. Il primo (batt. 208), di sei misure, cita e liquida con cadenza il motivo della transizione (batt. 26). Il seguente segmento (batt. 214-215) cita e liquida la proposizione iniziale. Il terzo (batt. 216-217), che è una ulteriore riduzione, usa solo residui della proposizione precedente. L'ultimo segmento conduce la riduzione alla sua conclusione logica, che è la ripetizione dell'accordo di tonica.

Si noti la progressiva riduzione di lunghezza e contenuto dei segmenti. Naturalmente questa riduzione non si presenta costantemente, e mai con regolarità meccanica.

Op. 2/2-IV. L'ultima ripetizione del tema principale prepara l'entrata della coda con una digressione modulante a batt. 140. Ma la vera coda incomincia a batt. 148 con un segmento di otto misure. A batt. 156 è ripetuta una parte di questo segmento e, con una trasformazione enarmonica (re♯ = mi♭), essa con-

duce a un episodio nella regione della triade napoletana (batt. 159). A batt. 161 il motivo del trio si ripresenta su uno scambio di I e V grado della regione della triade napoletana. Lo stesso motivo fornisce il materiale per indugiare sulla dominante (batt. 165) e per la riconduzione (batt. 169). Il segmento successivo è una ripetizione lievemente fiorita del tema principale, seguita da quattro brevi codette.

Op. 7-IV. Anche qui l'ultima ripetizione del tema del rondò devia in modo sorprendente, in quanto la sezione A^1 si presenta nella regione della triade napoletana. La modulazione di ritorno (batt. 161-166) fa quasi l'impressione di essere la prima parte della coda. Il segmento successivo, su un'armonia candenzale, è lungo quattro misure. La ripetizione (batt. 171) è ampliata a sei misure. Seguono le codette.

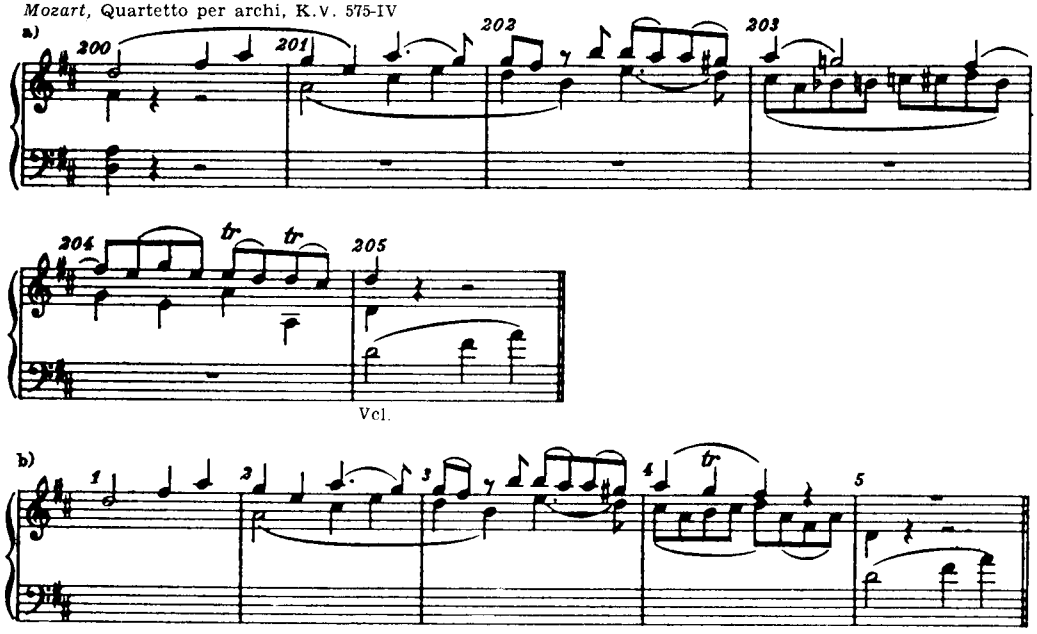
Op. 13-II. La coda è formata da una proposizione di due misure sui gradi V-I (batt. 67) e dalla sua ripetizione. Gli ultimi accordi sulla tonica sono preceduti da tre proposizioni di una misura. Questa coda è di estrema semplicità armonica.

Op. 28-I. Questo tempo è uno dei più lunghi tra quelli delle sonate per pianoforte di Beethoven: 461 misure. Ma la coda (di ventiquattro misure) è in proporzione molto breve e di struttura semplice. Dopo una citazione parziale del tema principale (batt. 439), l'ultima forma-motivo (batt. 446-447) è seguita da quattro ripetizioni, che sono variate solo per quanto riguarda i levare, i quali ascendono, dando luogo a una sorta di punto culminante, in forma di arpeggio dal la^3 al re^5. L'ascesa è rafforzata drammaticamente da un crescendo e seguita da una liquidazione accentuata da un decrescendo.

Mozart, *Quartetto* per archi in re maggiore KV 575-IV. Questa coda (batt. 200) fornisce l'occasione di esaminare una tecnica caratteristica di Mozart, la tecnica delle articolazioni concatenate che assomigliano a un incastro. Essa risulta spesso da un ampliamento — poniamo — di un segmento di quattro battute in cinque o anche sei. È evidente che le sei misure dell'es. 128*a* potrebbero essere facilmente concluse in maniera definitiva alla quarta misura (es. 128*b*) e che, invece di concatenarsi, la ripetizione potrebbe iniziarsi una battuta dopo. Ma l'economia di costruzione tipica di Mozart compensa l'ampliamento precedente facendo attaccare la ripetizione una misura prima.

Nella coda tutti e sei i segmenti si concatenano tra loro. Il secondo incomincia a batt. 205, dove termina il primo: è una ripetizione, ampliata ad otto, o meglio nove misure, sia dal punto di vista strutturale che da quello funzionale, anche se la conclusione della cadenza è omessa alla viola e al violoncello. Analogamente il segmento successivo (batt. 213-219) è strutturalmente formato da sette misure, come dimostra la ripetizione variata (batt. 219-225). Gli ultimi due segmenti (batt. 225-227, 227-229) sono di tre misure ciascuno.

Es. 128
Mozart, Quartetto per archi, K.V. 575-IV



Op. 57-I. La coda si inizia a batt. 239 con una citazione parziale del secondo tema e con un'espressiva digressione al solb a batt. 243. Il segmento (batt. 243-245) è ripetuto alle batt. 246-248, e alla fine (batt. 249) si concatena con l'inizio del successivo segmento di tre misure, a sua volta ripetuto a batt. 252-254. Seguono a batt. 255-256 due ripetizioni della terminazione della proposizione precedente. In tal modo la lunghezza dei vari elementi diminuisce (6, 4, 3, 3, 1, 1) durante l'intero crescendo drammatico. Seguono sei misure di armonia della tonica (batt. 257-262) diminuendo fino al *ppp* ed estinguendosi su una reminiscenza del ritmo principale.

Mozart, *Quartetto* per archi in do maggiore KV 465-I. Le prime otto misure dopo la doppia stanghetta (batt. 227) sono il risultato della riconduzione che si inizia a batt. 220, riconduzione che conduce alla regione della sottodominante preparando così la ripetizione dell'elaborazione (batt. 107). Questo segmento iniziale della coda ristabilisce la regione della tonica e liquida i propri legami col motivo prima di dar luogo all'accostamento del successivo segmento (batt. 235). Seguono due segmenti di tre e due di due battute, oltre alle usuali ripetizioni della tonica.

La coda di una serie di variazioni non differisce dalla coda di qualsiasi altro tipo di pezzo. Ma dato che le variazioni classiche contengono di rado contrasti armonici che vadano più in là del rapporto maggiore-minore, la coda di solito contiene contrasti armonici e digressioni modulanti più rimarchevoli.

Beethoven, *Quartetto* per archi op. 18/5-III. La coda si inizia (batt. 98), dopo una successione d'inganno, con l'accordo della sopradominante abbassata (sib), ed è formata da alcuni segmenti che elaborano le due prime proposizioni del tema insieme. Sotto altri aspetti essa non è diversa dai casi descritti sopra.

Mozart, *Quartetto* per archi in re minore KV 421-IV. La coda incomincia (batt. 113) con una citazione praticamente letterale delle prime otto misure del tema. Sarebbero necessarie pagine e pagine per illustrare tutte le miracolose sottigliezze di questa coda. I numerosi, brevi segmenti successivi sono in massima parte aggiunte contrappuntistiche alla figurazione ritmica predominante. Alcune inserzioni e spostamenti occasionali fanno variare la lunghezza dei segmenti, dando luogo a un'irregolarità tipicamente mozartiana.

Mozart, *Quartetto* per archi in la maggiore KV 464-III, Andante[1]. La coda di queste variazioni inizia con un pedale basato sul ritmo che ha procurato a questo brano il nomignolo di « variazioni del tamburo ». Consiste in vari segmenti uno dei quali è una citazione condensata del tema (confrontare la batt. 164 con la batt. 1, la batt. 169 con le batt. 6 e 14). Il segmento che si inizia a batt. 174 non è derivato dal tema stesso ma dalla quinta variazione (batt. 115 sgg.).

Fra le tre serie più estese di Variazioni per pianoforte composte da Beethoven, quella in mib maggiore ha un finale fugato. La coda delle *Variazioni* in do minore viene dopo la fine della trentaduesima variazione: non contiene modulazioni ma include una variazione aggiunta che raggiunge la lunghezza di dieci misure (batt. 19-28) e si conclude con poche codette. La coda delle *Variazioni su un valzer di Diabelli,* anch'essa posta dopo la fine dell'ultima variazione, non è diversa dalle code descritte sopra.

Beethoven, *12 Variazioni* in la maggiore. La coda comprende quasi un terzo di tutta la composizione ed è ricchissima per quantità e distanza di modulazioni. In un passaggio raggiunge addirittura una regione che deve essere indicata come la « mediante maggiore della dominante », e cioè lab maggiore.

Beethoven, *12 Variazioni über die* (!) *Menuet* (in 4/4) *à la* Vigano ». Anche la coda di quest'opera modula a una regione lontana, la sopratonica maggiore (re maggiore).

Beethoven, *10 Variazioni* in sib maggiore. La coda (che incomincia a batt. 47 della Variazione n. 10) contiene molti passaggi brillanti. Vi sono due variazioni parziali nella regione della tonica (batt. 103, 119), e due episodi nelle regioni della sopradominante (batt. 47) e della triade napoletana (batt. 146). Le codette. (Tempo I) completano la riduzione e la liquidazione.

Le analisi precedenti hanno mostrato la grande diversità di possibilità formali esistente. Diversi elementi sono comuni alla maggior parte di esse. Raramente nella coda un tema viene affermato con l'autosufficienza e l'indipendenza di un

[1] Nell'edizione Philharmonia questo tempo è riportato al terzo posto; ciò però è discutibile, in quanto nell'edizione Peters esso appare al quarto. Probabilmente dovrebbe essere il secondo tempo del quartetto.

tema principale. Citazioni variate di temi precedenti sono spesso condensate in brevi segmenti e collegate mediante passaggi modulanti, che a loro volta possono essere formati con materiale precedente. Quando la regione della tonica si ristabilisce dopo un contrasto modulante, segue di solito un segmento più lungo. Infine vi sono diverse codette che diventano sempre più brevi riducendo progressivamente il loro contenuto armonico a una semplice successione V̇-I o persino a una ripetizione del I grado.

XIX

LE FORME DI RONDÒ

Le forme di rondò sono caratterizzate dalla ripetizione di uno o più temi separati dall'inserimento di contrasti.

La forma ternaria minuetto-trio-minuetto e scherzo-trio-scherzo è il prototipo di questo tipo di struttura musicale. Sono tutte forme ABA dove le singole parti possono essere a loro volta forme *aba*. Un'analogia con i grandi rondò si può notare nelle *Sinfonie* n. 4 e 7 di Beethoven, dove una doppia ripetizione dello scherzo dà luogo a una forma ABABA. Schumann, aggiungendo un secondo trio (ad esempio negli Scherzi delle *Sinfonie* n. 1 e n. 2, nel *Quartetto* per archi in la minore e nel *Quintetto* per pianoforte e archi) realizza la forma ABACA.

Nella letteratura musicale si trovano esempi dei seguenti tipi di struttura formale:

Le forme del tempo lento (ABA e ABAB)[1].
Le piccole forme di rondò (ABABA e ABACA).
La grande forma di rondò (ABA-C-ABA), contenente un trio (C).
Il rondò-sonata[2] (ABA-C'-ABA) con *Durchführung* (C').
Il grande rondò-sonata (ABA-CC'-ABA), contenente sia il trio sia la *Durchführung*.

Gli elementi strutturali di queste forme possono essere semplici e brevi o composti e lunghi. Vi sono transizioni, codette, episodi e così via, come si è mostrato nel capitolo precedente. Ogni singola parte di una certa ampiezza può essere formata da diversi segmenti. La classificazione della forma è basata sul numero e la posizione delle parti costitutive e non sulla lunghezza effettiva del pezzo.

Le ripetizioni della sezione A si trovano quasi solo nella regione della tonica, e possono essere notevolmente variate (v. p. 200 sg.). La sezione B, che inizialmente compare in una regione armonica contrastante, è trasportata — se si ripresenta nella ripresa — alla regione della tonica, con l'opportuna modifica della transizione (v. p. 201).

LE FORME DEL TEMPO LENTO (ABA E ABAB)

Op. 2/1-II (ABAB). La sezione A è una forma ternaria (batt. 1-16). Una transizione (batt. 17-22) conduce al primo tema secondario alla dominante (batt. 23), seguito da una seconda breve idea (batt. 28 con levare). L'ultima parte della batt. 31 fa da ponte per ritornare alla sezione A (batt. 32). L'eliminazione della transizione permette che la sezione B segua immediatamente (batt. 48), trasportata alla regione della tonica. Tre battute con carattere di codetta concludono il brano.

[1] E' forse esagerato chiamare « rondò » queste forme.
[2] Chi ha inventato questo utile termine?

Op. 7-II (ABAB). La sezione A è una forma ternaria (batt. 1-24). Una breve proposizione fa da ponte collegando alla sezione B (batt. 25), che si inizia nella regione della sopradominante abbassata (lab maggiore) e modula per le regioni della sottodominante minore (fa minore) e della triade napoletana (reb maggiore). Alla batt. 37 si arriva alla dominante, ma invece della ripresa sopravviene un episodio drammatico, contenente una citazione del tema principale (nella tonalità distante di sib maggiore, dominante della mediante abbassata, batt. 42). La vera ripresa compare a batt. 51; la ripresa della sezione B, batt. 74, è ridotta notevolmente e trasportata alla tonica con la soppressione della tendenza modulante. A batt. 79 incomincia la coda.

Op. 28-II (ABA). Sia A che B sono forme ternarie. Le ripetizioni contenute nella ripresa sono scritte per esteso, con un'elaborazione tipicamente pianistica. Una breve coda cita i motivi principali di A e di B.

Op. 31/1-II (ABA). Benché costituito di tre sole sezioni, questo tempo è lungo 119 battute. La sezione A è una forma ternaria (batt. 1-16, 17-26, 27-34); la sezione B (batt. 36) si inizia con la sopradominante abbassata e raggiunge la dominante a batt. 53, indugiandovi per introdurre la ripresa a batt. 65. La coda incomincia a batt. 99.

Op. 31/2-II (ABAB). Un elemento curioso di questo tempo è l'uso costante di un unico modulo ritmico in tutte le transizioni e le riconduzioni (cfr. batt. 17-30, 38-42, 59-72, 81 sgg.). Una breve coda derivata dal tema principale (batt. 90) segue la riconduzione finale, che sorprendentemente è lunga il doppio della prima.

Mozart, *Quartetto* per archi in do maggiore, KV 465-II (ABAB). Il tema di questo Andante ha poca somiglianza con le forme pratiche descritte in precedenza. V'è una transizione elaborata, batt. 13. Come nell'esempio precedente lo stesso motivo si presenta in tutti i passaggi di transizione (batt. 39, 58) e nella coda (battuta 101).

Brahms, *Quartetto* per archi op. 51/2-II (ABA). Il tema principale è una forma ternaria piuttosto lunga con codette ma senza transizione. Stranamente la ripresa incomincia nella regione della sopradominante abbassata (fa maggiore) e ritorna alla tonica solo quando la sezione A^1 della piccola forma ternaria è raggiunta. Tali forme ABA si riscontrano anche tra i pezzi pianistici di Brahms, come l'*Intermezzo* op. 117/1. L'effetto risultante è più quello di una grande forma ternaria che non di un vero rondò; solo il fatto che il tema principale è di per se stesso una piccola forma ternaria, e che la sezione A di questo ritorna in effetti quattro volte con l'inserzione di contrasti, consente di tentare di includere questo pezzo tra i rondò.

Haydn, *Quartetto* per archi in re minore op. 76/2-II (ABA). La sezione B è un semplice contrasto modulante e non presenta un tema subordinato. Tra i predecessori della scuola classica questa forma si riscontra spesso in embrione.

Gli schemi formali in esame possono trovarsi in tutta la letteratura musicale in ogni specie di composizione ciclica: sonate, trii, quartetti e anche nelle sinfonie. Essi si limitano a tempi con movimento lento o moderato, dove strutture più complesse risulterebbero eccessivamente lunghe.

Beethoven, *Sinfonia n.* 7-II (ABAB). Questo tempo è lunghissimo, anche se la struttura di base è semplice, in quanto vi sono molte ripetizioni del tema principale. Il tema completo, con le sue ripetizioni interne, compare all'inizio ben quattro volte. La sezione B si presenta entrambe le volte alla tonica maggiore. Nella ripresa (batt. 150) il tema si presenta completo solo una volta. Un'elaborazione fugata (batt. 183) sul motivo principale sostituisce le ripetizioni.

ALTRE SEMPLICI FORME DI RONDÒ

I modelli ABABA e ABACA sono usati piuttosto di rado come forme a sé stanti (ma si trovano per analogia nel minuetto con le ripetizioni convenzionali ‖: A : ‖: B A :‖ , che significa di fatto A-A-B-A-B-A, e negli scherzi con più di un trio).

Op. 2/3-II (ABABA). Stanti le numerose comparse di forme lievemente variate del motivo originario, il tema principale comprende dieci sole misure. Ma la sezione B è sorprendentemente lunga: trentadue battute; è un esempio rimarchevole di « struttura elastica ». Anche se vi sono tre forme-motivo ben distinte, ciascuna ripetuta diverse volte, il trattamento è molto irregolare. Le proposizioni sono di lunghezza diversa, le forme-motivo mutano intervalli e direzioni, alcune parti incominciano come delle progressioni ma altre no, e così via. Il disegno sincopato a batt. 19, anche se ciascuna delle due mezze battute è melodica, non presenta una continuità reale se viene suonato a sé stante: il suo significato non va praticamente oltre un ornamento delle note dell'armonia, un procedimento proprio degli studi pianistici e caratteristico di sezioni contrastanti strutturate in maniera elastica. In effetti l'armonia è la melodia.

La ripresa di B (batt. 55), trasportata come al solito alla tonica, è ridotta a dodici sole misure, eliminando completamente il disegno di sedicesimi di batt. 13, 16 e 17. Il disegno sincopato è ripetuto in maniera assai libera, indicando che il particolare contorno melodico del passo precedente non era vincolante. Il tema principale ritorna per la terza volta a batt. 67, variato solo leggermente; segue una breve codetta.

Op. 13-II (ABACA). Il tema principale è formato di otto misure, ripetute con minori mutamenti di accompagnamento un'ottava sopra. Il tema secondario (batt. 17) è rudimentale, e consiste praticamente solo in una forma-motivo affermata e liquidata mentre l'armonia procede dalla regione della sopradominante alla dominante. A batt. 29 A ritorna immutato e la ripetizione è eliminata. Il secondo tema secondario assomiglia al primo come carattere e trattamento, ma è svolto in modo più elaborato, arrivando alla regione della sopradominante abbassata per mezzo di uno scambio enarmonico (mi maggiore = fa♭ maggiore). La ripresa finale di A, completa di ripetizione, presenta solo una minore variazione ritmica nell'accompagnamento. Seguono le abituali codette.

Ravel, *Pavane pour une infante défunte* (ABACA). La struttura generale è ben evidente: ciascuno dei temi subordinati è immediatamente ripetuto con lievi variazioni. Le dimensioni irregolari delle diverse sezioni (la sezione B è di sei misure

e mezzo, la C di nove e mezzo) rafforzano l'interesse di una struttura che risulterebbe altrimenti eccessivamente semplice.

VARIAZIONI E MUTAMENTI NELLA RIPRESA (TEMA PRINCIPALE)

Da un punto di vista strutturale non è necessario mutare il tema principale quando si ripresenta. Ma la variazione è di per se stessa uno degli elementi distintivi dell'arte elevata: nelle grandi forme si ha di rado una ripetizione immutata.

Il profilo melodico e la struttura tematica di solito sono conservati. Il tipo più semplice di variazione è un mutamento di sonorità realizzato con una scrittura differente come nell'op. 13-II batt. 9-16. Nel *Quartetto* per archi op. 18/6-II di Beethoven vi sono sei diverse stesure del segmento originario (batt. 1-4), che comprendono trasposizioni d'ottava, figurazioni, aggiunte ornamentali e aggiunta di parti semicontrappuntistiche.

Nella scrittura pianistica tale libertà di trattamento delle parti non è sempre possibile: di conseguenza le varianti usate sono gli ornamenti della melodia, gli spostamenti d'ottava, la suddivisione dell'accompagnamento e l'arricchimento dei disegni.

Esempi tratti dalla letteratura musicale.

Op. 2/2-IV. Alle batt. 41, 53, 100, 104, 112 e 135 si possono notare delle variazioni del levare. Abbellimenti della melodia si hanno a batt. 43, 102, 108, 137 e altrove.

Op. 7-IV. La quarta comparsa del tema principale (batt. 142) un'ottava sopra rispetto all'originale, è variata a batt. 146 usando delle sincopi come elemento unificatore e cromatismi aggiunti. L'eliminazione, alla ripetizione del tema principale ternario (batt. 51), della sezione A^1 è insolita. L'inatteso si♮ alla fine della sezione B conduce prematuramente al trio. Un'analoga apparizione a sorpresa del si♮ a batt. 155 causa una brusca modulazione alla regione della triade napoletana, introducendo la coda. È il primo si♮ che è stato introdotto per preparare il secondo, oppure il secondo non ha fatto che avvantaggiarsi della casuale comparsa del primo? Cos'è venuto prima, l'uovo o la gallina?

Op. 7-II. L'inizio della ripresa è immutato. Nella continuazione (batt. 60) vi sono variazioni secondarie dei collegamenti ornamentali e disegni interpolati (batt. 65 sgg.).

Op. 10/3-IV. Il tema è variato con l'interpolazione di imitazioni (batt. 57 sgg.) e di figurazioni (batt. 85 sgg.).

Op. 22-IV. La terza comparsa del tema presenta uno scambio di voci quasi contrappuntistico (batt. 112), anche se la mano destra non è elaborata. Tuttavia il disegno in ottave rimanda al tremolo d'ottava della continuazione (batt. 122). Nell'ultima ripetizione (batt. 165) la linea melodica è elaborata con terzine sostenute da un accompagnamento in duine. Altri mutamenti si limitano a variazioni ornamentali in preparazione della cadenza.

Op. 28-IV. Le ripetizioni sono variate solamente mediante l'aggiunta di proposizioni dolci e fluenti alla quinta e alla sesta battuta.

Op. 31/2-II. La ripetizione (batt. 43) sembra di primo acchito variata in maniera più radicale che nei casi precedenti. Tuttavia, salvo l'interpolazione di nuove enunciazioni del motivo della batt. 2 e la sostituzione di accordi tenuti con passi di agilità nell'ultima metà, non vi sono molti cambiamenti.

Brahms, *Sinfonia n. 2*-III. I compositori classici introducono a volte, nella riconduzione, citazioni che anticipano il materiale di un tema già comparso (Mozart, *Sinfonia* in sol minore KV 550-I batt. 139-164, Beethoven, *Quartetto* per archi op. 18/6-IV batt. 105-115). Queste citazioni possono fare l'impressione di una ripresa « nella tonalità sbagliata », interrotta poi per dar luogo alla ripresa vera e propria.

Brahms va più in là. In questo tempo il tema principale è nella forma A-B-A^1. Nella ripresa (batt. 194) l'inizio si ripresenta nella tonalità di fa♯ maggiore, mezzo tono sotto il sol maggiore originale. La continuazione è sottilmente modificata in modo da ritornare mediante una relazione cromatica di terza dalla dominante del relativo minore allo stato originale a batt. 207. Per compensare questo rilevante mutamento di regione armonica, la ripresa rimane sotto altri aspetti molto simile alla versione originale.

MUTAMENTI E ADATTAMENTI NELLA RIPRESA (TEMI SECONDARI)

Dato che il gruppo dei temi secondari è ripetuto una volta solo dopo un certo numero di nuovi contrasti, non è strettamente necessario variarlo. Di fatto una variazione eccessiva — specie all'inizio del secondo tema — potrebbe facilmente ostacolarne il riconoscimento. Ma per poter ripetere il materiale dei temi secondari nella regione della tonica sono necessari dei mutamenti nella transizione.

A un punto adatto la transizione si dirige verso una regione diversa, che è spesso la sottodominante (maggiore o minore), continuando indirettamente fino all'accordo in levare, di solito trasportando momentaneamente il materiale originale. Nei casi più semplici non vi sono altri mutamenti, e il materiale che segue è semplicemente trasportato alla regione della tonica, forse con un minor numero di variazioni ornamentali.

Negli esempi più complessi ci può essere l'eliminazione di qualche passo, delle aggiunte o una ristrutturazione completa, anche se nei rondò non sono comuni i mutamenti più elaborati.

Esempi tratti dalla letteratura musicale.

Op. 2/2-IV. La transizione, che in origine conduce al I grado di mi maggiore, è ripetuta immutata salvo che per una riduzione di due battute in lunghezza e una modifica minore dell'ultima misura. Ma l'accordo di mi maggiore acquista il significato di un V grado di la maggiore (batt. 123). Il ritmo del secondo tema è

modificato in modo che il disegno di quattro ottavi discendenti si presenta alla fine della battuta invece che all'inizio. Anche questo tema è leggermente abbreviato.

Op. 7-IV. Tutto il gruppo dei temi secondari è ripreso senza mutamenti rilevanti, salvo che per il necessario cambiamento di direzione della transizione a batt. 113. Interessante la variazione sincopata a batt. 146, che serve da liquidazione.

Op. 22-IV. L'unico mutamento di rilievo si trova nella transizione, che si inizia esattamente come la prima volta. Nella quinta e sesta misura (batt. 134-135) una nuova ripetizione in progressione delle due misure precedenti cambia il corso della modulazione.

Op. 10/3-IV. La transizione è modificata a batt. 67-68 e un poco ampliata, ma il tema che in origine si presentava alla batt. 17 è completamente eliminato; in suo luogo compare una sezione modulante costruita con il motivo di base.

Beethoven, *Quartetto* per archi op. 18/6-IV. Qui la transizione (batt. 61-76) subisce una modifica rispetto all'inizio vero e proprio della ricomparsa nella ripresa. L'aggiunta di alterazioni nelle prime quattro misure (batt. 132) prepara la trasposizione della continuazione una terza sopra (invece della prevista quarta sopra). Solo a batt. 145, dove vengono aggiunte due misure, si ha lo spostamento che conduce alla dominante. I numerosi altri elementi interessanti di questo rondò (specie il trattamento della riconduzione, che anticipa il tema principale sul pedale) non possono essere esaminati in questa sede.

Op. 13-III. Il trattamento del gruppo dei temi secondari nel modo minore è più complicato, specie quando il tema secondario è in modo maggiore. Ripeterlo in modo minore significherebbe cambiarne il carattere e diminuire il contrasto: pertanto esso si presenta di solito alla tonica maggiore e procede verso il modo minore da un punto più avanzato. Ma tale trattamento è spesso accompagnato da radicali mutamenti armonici.

Qui la transizione originale (batt. 18-24) scompare del tutto, e in suo luogo è la seconda metà del tema a fornire forme-motivo che danno luogo a un nuovo segmento di transizione (batt. 129-134). Il materiale che segue, pur mantenendo intatte le forme-motivo originali, è ristrutturato con tutta libertà, e si avverte solo un accenno a do minore (batt. 159) nella sezione conclusiva molto ampliata (batt. 154-170), che elimina del tutto l'originale segmento della riconduzione (battute 51-61).

Beethoven, *Quartetto* per archi op. 18/4-IV. La sezione B originale (batt. 17-40) è una piccola forma ternaria con ripetizioni interne. Nella ripresa un ponte aggiunto (batt. 111-116) introduce una sezione B ristrutturata nella tonalità relativa maggiore. Scompare l'organizzazione ternaria e il materiale tematico, dopo una presentazione e una ripetizione del suo inizio, viene liquidato, mentre compare una lunga riconduzione che usa forme-motivo del tema principale (batt. 137-162). L'esposizione contiene un sufficiente contrasto di tonalità senza bisogno di transizioni, ma nella ripresa questi passaggi modulanti diventano essenziali per mitigare l'enfasi interrotta della tonica (minore e maggiore).

LE GRANDI FORME DI RONDÒ

Le grandi forme di rondò esprimono in genere il carattere di una canzone a danza. L'andamento del tempo è moderato o rapido, il carattere espressivo animato, giocoso o brillante. I compositori classici usavano frequentemente queste forme per gli ultimi tempi di composizioni cicliche (sonata, quartetto per archi o sinfonia).

In qualche caso la sezione mediana (C) è paragonabile per estensione e struttura alla sezione B, presentando una forma indifferenziata ABACABA (Beethoven, *Quartetto* per archi op. 18/4-IV). Di solito però la sezione C è più lunga e più elaborata, e assomiglia al trio di uno scherzo o all'elaborazione di un allegro di sonata. In tal modo la forma nel suo insieme risulta una struttura ternaria di questo tipo:

A——B——A

A-B-A—C—A-B-A

Il trio a sua volta è spesso ternario ed esprime una tonalità contrastante ben definita, normalmente un po' più lontana di quella della sezione B. Ad esempio:

Sezione	A	B	A	C
Tonalità	do maggiore	sol maggiore	do maggiore	do minore la minore lab maggiore mib maggiore mi maggiore mi minore
	do minore	mib maggiore	do minore	lab maggiore sol maggiore sol minore

Il carattere della sezione C contrasta sia con la sezione A sia con la sezione B. Molto spesso ha andamento di agilità, non di rado è « contrappuntistica » nel senso che il motivo o il tema subisce qualche variazione interna ma in compenso è combinato in maniere diverse con se stesso e con altro materiale.

Esempi tratti dalla letteratura musicale.

Op. 2/2-IV. La sezione A è una piccola forma ternaria (batt. 1-16). Una transizione (batt. 17-26) conduce alla sezione B nella regione della dominante. Questa tipica seconda idea, strutturata con elasticità, è collegata alla ripetizione di A con un ponte di due misure (batt. 39-40). Il trio (batt. 57-99) è a struttura ternaria con carattere di agilità e si svolge nella regione della tonica minore, con ripetizioni interne come quelle che si trovano nel minuetto. La ripetizione finale dell'inizio

del trio (batt. 88) si trasforma in una riconduzione. Le modifiche della ripresa sono in gran parte a carattere ornamentale. La ripetizione finale della sezione A (batt. 135) serve come inizio di un'ampia coda. Si noti il ritorno del tema del trio nella coda (batt. 161), dopo una digressione alla regione della triade napoletana.

Op. 7-IV. Questo rondò è strutturalmente simile all'esempio precedente. Il trio ha carattere di studio, con un incisivo disegno ritmico che compensa l'agilità. La ripetizione finale di A è modificata in modo da introdurre la coda, stavolta con un inatteso spostamento alla regione della sopradominante abbassata (si maggiore = dob maggiore).

Op. 10/3-IV. Tutte le parti di questo rondò sono relativamente brevi e compatte. Le due mani partecipano al carattere di studio del trio (batt. 35-45), che si svolge nella regione della sopradominante abbassata. La riconduzione (batt. 46-55) richiama il tema principale, ma dà luogo a crome in ottava che corrispondono alle semicrome in ottava verso la fine del trio. L'embrionale seconda idea di batt. 17 scompare completamente nella ripresa ed è sostituita da un passaggio modulante (batt. 74-83) formato col motivo di base.

Op. 13-III. Il trio (batt. 79) è formato da sei variazioni della prima proposizione separate da un'interpolazione di quattro misure (batt. 95-98) in modo da dar luogo a una piccola forma A-B-A'. Evidente il gioco contrappuntistico delle due voci. Alle batt. 99-106 le note principali di ciascuna voce sono collegate tra loro con ottavi in modo da produrre un frammento di scala discendente. La fine è modificata in modo da condurre alla dominante di do minore, sulla quale si svolge una riconduzione ampliata ma semplice. Altri elementi strutturali di questo rondò sono stati esaminati a p. 202.

Op. 28-IV. L'esposizione e la ripresa non presentano elementi insoliti. Il tema B, pseudocontrappuntistico, è preceduto da una transizione e seguito da una riconduzione. Non vi sono elementi di collegamento per introdurre il trio, ed è invece il primo segmento di questo (batt. 68-78) che assume la funzione di transizione, mentre la tonica precedente, re maggiore, diventa dominante della regione della sottodominante (sol maggiore). Il contenuto principale di questo trio si trova nella sezione contrappuntistica (batt. 79-101). La voce superiore delle prime quattro misure (in tonica) compare successivamente nelle voci media e inferiore nelle regioni della dominante e della tonica minore (relative di sol maggiore). Le altre voci sono variate alle batt. 87-95 e 95-100. Per il resto il trattamento è analogo al contrappunto doppio. La parte restante (batt. 101-113) è solo un'accentuazione della dominante di re minore, che prepara il ritorno del tema principale in re maggiore (batt. 114). La ripetizione finale della sezione A è variata e ampliata per introdurre la coda.

IL RONDÒ-SONATA

Il rondò-sonata, contenente una sezione C che elabora elementi tematici precedenti, e il grande rondò-sonata, che fonde la struttura del trio con lo sviluppo o *Durchführung*, va trattato come la sezione mediana dell'allegro di sonata. Questa

assomiglia alla sezione mediana modulante dello scherzo, ma di solito è svolta in maniera più elaborata[1]. Non è necessario che l'esposizione e la ripresa siano diverse da quelle già esaminate, anche se si possono venire ad avere una maggiore complessità e modifiche più radicali.

Esempi tratti dalla letteratura musicale

Op. 31/1-III. L'esposizione è normale. La prima sezione A è ripetuta immediatamente in una variazione che presenta il tema principale alla mano sinistra (batt. 17-32). La transizione (batt. 33-42) usa la figurazione tratta dalla fine del tema. La sezione C si inizia (batt. 82) con il tema principale alla sinistra (come alle batt. 17-32), ma alla tonica minore. La continuazione chiarisce che questo è l'inizio di un processo modulante svolto con forme-motivo tratte dal tema principale. Esso si conclude con un pedale del V grado (batt. 129) che prepara la ripresa. Lo schema delle modulazioni è il seguente:

Tonica minore	sol minore	batt. 83
Sottodominante minore	do minore	batt. 91
Sopradominante abbassata	mi♭ maggiore	batt. 98
Sottodominante minore	do minore	batt. 106
Armonia vagante		batt. 114
Tonica minore	sol minore	batt. 121

La ripresa (batt. 132) presenta lievi variazioni di scrittura. La transizione e la riconduzione sono un poco allungate. La ripetizione finale di A, che normalmente dovrebbe presentarsi in prossimità di batt. 205, è sostituita dall'inserzione di un passaggio basato sulla sezione mediana del tema principale (cfr. batt. 9-10). La sezione A ritorna infine a batt. 224, molto ampliata mediante pause e mutamenti del movimento.

Difficile stabilire se tutto il materiale esistente tra la batt. 205 e la fine vada classificato come coda. Per fortuna il risultato musicale non è determinato dal fatto che si adegui o meno alle aspettative dell'analisi: l'ambiguità è talvolta una qualità da *individuarsi* ma non da spiegarsi necessariamente in senso negativo.

Op. 22-IV. La sezione A è soggetta nelle sue varie apparizioni a una varietà di intensificazioni ornamentali e di mutamenti di scrittura. Il gruppo dei temi secondari (batt. 19-49) presenta alcune ben differenziate forme-motivo in accostamento libero. Le modifiche contenute nella ripresa meritano uno studio approfondito, specie il trattamento del ponte (batt. 41-49), che anticipa il disegno melodico inziale del ritorno del tema principale. Nell'ultima ripresa questo passaggio è arricchito e intensificato con la citazione integrale delle prime quattro misure trasportate alla regione della sottodominante (batt. 153). La sezione C (batt. 72-111)

[1] Un esame approfondito di questa tecnica è rimandato al cap. XX.

si inizia come un trio del tipo « studio », nell'insolita regione di fa minore (v grado minore!), e dà luogo (batt. 81) a un passaggio contrappuntistico modulante, derivato dal segmento di transizione usato all'inizio della sezione B (batt. 19-22) e della sezione C (68-71). Questa *Durchführung* incipiente è seguita da un ritorno del passo di agilità, richiamando così la normale struttura ternaria del trio; ma la tonalità è si♭ minore (tonica minore), così che il processo modulante viene continuato invece di ritornare alla regione del primo enunciato tematico, come richiederebbe il normale procedimento della forma ternaria. Questa sezione C fonde così il carattere del trio con i procedimenti della sezione mediana contrastante o *Durchführung*.

XX
L'ALLEGRO DI SONATA

(FORMA DEL PRIMO TEMPO)

Il concetto di SONATA implica una serie di due o più tempi di carattere differente. La grande maggioranza delle sonate, quartetti, sinfonie e concerti a partire dall'epoca di Haydn utilizzano questo principio strutturale. I vari tempi sono contraddistinti da contrasto di tonalità, movimento, forma e carattere espressivo. L'unità tra essi è garantita dalle relazioni fra le tonalità usate (il primo e l'ultimo tempo sono nella medesima tonalità, e i tempi intermedi sono in relazione con questa tonica) e da correlazioni motiviche che possono essere assolutamente evidenti ovvero mascherate con estrema sottigliezza.

Prima di Haydn tutti i tempi erano di solito nella stessa tonalità, qualche volta con alternanze tra il modo maggiore e la tonalità parallela minore. I maestri classici viennesi introdussero maggior varietà usando altre tonalità affini per i tempi centrali.

È normale l'uso di tre o quattro tempi, ma vi sono anche esempi che vanno da due a sette tempi. La tabella a p. 208 indica la grande varietà che si può trovare nelle composizioni di Beethoven.

In genere il primo e l'ultimo tempo sono in movimento rapido, ma l'op. 54 si inizia « In tempo d'un minuetto », l'op. 26 con un « Andante con variazioni » e l'op. 27/2 con un « Adagio sostenuto ». Non è insolita una breve introduzione in tempo lento, seguita dal normale allegro. L'« Adagio molto » dell'ultimo tempo dell'op. 111 è una rara eccezione.

I tempi intermedi si suddividono generalmente in due tipi: lenti e moderatamente mossi. I tempi lenti vanno dall'Allegretto o Andantino all'Adagio, Largo o Grave; quelli moderatamente mossi sono in genere forme di danza stilizzate, come minuetti e scherzi. Naturalmente questi ultimi procedono talvolta con un movimento estremamente rapido.

Talora uno dei tempi della composizione può essere un Tema con variazioni: op. 26-I, op. 14/2-II, *Quartetto* per archi op. 74-IV. Nell'op. 31/3 la mancanza di un tempo lento consente che siano presenti sia il minuetto che lo scherzo.

L'ultimo tempo è scritto di solito in una delle forme del rondò (eccezionali le variazioni, come nell'op. 109, o la fuga, come nell'op. 110). Ma spessissimo l'ultimo tempo, e normalmente il primo, sono scritti nella grande forma variamente chiamata « forma-sonata », « allegro di sonata » o forma del primo tempo.

Questa forma, come le precedenti, è sostanzialmente una struttura ternaria. Le sue suddivisioni principali sono: ESPOSIZIONE, ELABORAZIONE[1] e RIPRESA. Essa differisce dalle altre forme ternarie complesse in quanto la sezione mediana contrastante (elaborazione) è dedicata quasi interamente a elaborare la grande varietà

Relazione tra i tempi di alcune Sonate per pianoforte e di alcuni Quartetti per archi di Beethoven

SONATE PER PIANOFORTE

Op. 2/1	Allegro fa minore-2/2	Adagio fa maggiore-3/4	Minuetto fa minore-3/4	Prestissimo fa minore-2/2
Op. 2/3	Allegro con brio do maggiore-4/4	Adagio *mi* maggiore-2/4	Scherzo *do* maggiore-3/4	Allegro assai do maggiore-6/8
Op. 10/1	Allegro molto do minore-3/4	Adagio molto lab maggiore-2/4	Prestissimo do minore-2/2	
Op. 14/2	Allegro sol maggiore-2/4	Andante do maggiore-2/2	Scherzo sol maggiore-3/8	
Op. 111	Maestoso-Allegro do minore-4/4	Arietta do maggiore-9/16		

QUARTETTI PER ARCHI

Op. 59/1	Allegro fa maggiore-4/4	Allegretto sib maggiore-3/8	Adagio fa minore-2/4	Allegro fa maggiore-2/4	Allegro appassionato la minore-3/4
Op. 132	Assai sostenuto-Allegro la minore-2/2	Allegro ma non tanto la maggiore-3/4	Molto adagio (modo lidio) 4/4	Alla marcia, assai vivace la maggiore-4/4	
Op. 130	Adagio, ma non troppo-Allegro sib maggiore-3/4	Presto sib minore-2/2	Allegro assai sol maggiore-3/8	Adagio molto espressivo mib maggiore-3/4	Finale-Allegro sib maggiore-2/4
		Andante con moto ma non troppo reb maggiore-4/4			

Op. 131	Adagio do♯ minore-2/2	Allegro molto vivace re maggiore-6/8	Allegro moderato transizione-4/4	Presto mi maggiore-2/2	Adagio sol♯ min. 3/4	Allegro do♯ minore 2/2
			Andante la maggiore 2/4			

di materiale tematico « esposto » nella parte iniziale. Il vantaggio principale di questa sezione, che l'ha messa in grado di mantenere una posizione di preminenza per un periodo di 150 anni, sta nella straordinaria flessibilità nell'adattare in quasi ogni combinazione la massima varietà di idee musicali, lunghe o brevi, molte o

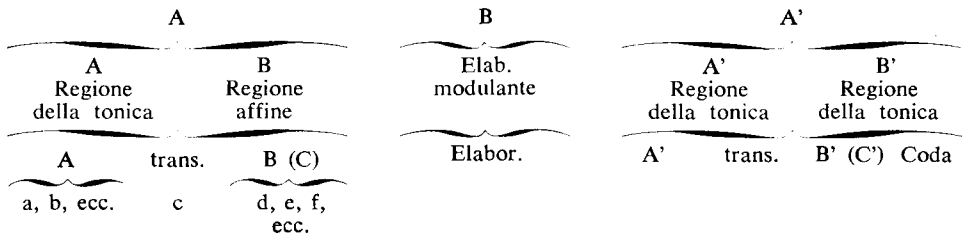
[1] Il termine corrente di « sviluppo » o « svolgimento » per questa sezione è erroneo: esso suggerisce infatti la germinazione e la crescita, che si hanno di rado. L'elaborazione tematica e la « conduzione » (*Durchführung*) modulante producono una certa variazione e pongono gli elementi musicali in contesti diversi, ma di rado conducono allo « svolgimento » di qualcosa di nuovo.

poche, attive o passive. I dettagli interni possono essere soggetti a quasi ogni mutamento senza disturbare la validità estetica della struttura complessiva.

Il diagramma sottostante indica le relazioni fondamentali di questa forma e alcune delle sue possibili ramificazioni.

Si suppone che l'allegro di sonata sia una forma molto ampia e complessa. Ma questo non è necessariamente esatto. La cosiddetta SONATINA non è sostanzialmente diversa da quegli allegri di sonata dov'è usato un numero minimo di parti, ciascuna delle quali sia molto piccola: ad esempio op. 14/1, op. 49/1, op. 78, op. 79. La lunghezza può variare da 100 a 300 e più battute: solo l'inventiva del compositore decide se il pezzo dev'essere breve o lungo. Nella lunghezza relativa dei vari elementi che costituiscono la forma ci può essere la diversità più completa.

Relazioni strutturali dell'Allegro di sonata



Mentre la *Durchführung* è considerata di solito l'elemento più caratteristico, in molte composizioni importanti essa è breve e appena abbozzata. Mentre ci si attende che questa sezione sia dedicata solo allo sviluppo dei temi più importanti della prima, talvolta l'elaborazione tratta temi che non erano importanti o erano subordinati al loro primo apparire, e talvolta si presenta un'idea che, pur derivando dal materiale di base, non si era mai presentata in quella forma. Per quanto variati possano essere i singoli casi, l'intento formale di questa sezione, al pari di altre sezioni mediane contrastanti, è di introdurre un CONTRASTO COERENTE.

L'elaborazione è SOSTANZIALMENTE MODULANTE, e ciò per delle ottime ragioni. Con l'evolversi della forma, la prima parte si allungò, venne a essere formata da un numero di parti maggiore: fu usato un maggior numero di mezzi per contrastare e collegare queste parti tra loro, si resero necessarie più maniere per costruire e delimitare i temi, si rivelò opportuna una restrizione unitaria dell'armonia in modo da preservare la stabilità dei temi ad onta della varietà armonica interna. È per questo che nell'esposizione, anche se alcuni punti modulano e altri esprimono una tonalità (relativamente) contrastante, ogni cosa — salvo la transizione — si mantiene saldamente entro la regione di una tonalità definita: in altre parole, l'armonia è essenzialmente stabile.

Ciò impone un diverso tipo di contrasto nell'elaborazione.

L'economia compositiva impone l'uso di un materiale tematico « esposto » in precedenza (e nella prima parte v'è abbondanza di idee diverse); l'esigenza di varietà impone di introdurre un'armonia vagante, modulante, che faccia da contrasto al carattere generalmente stabile dell'esposizione.

L'ESPOSIZIONE

L'esposizione assomiglia alla prima sezione dei grandi rondò, e ciò per diversi aspetti. L'affermazione del tema principale e di quelli subordinati avviene in tonalità contrastanti ma affini. Una transizione li collega sempre tra loro salvo che nei casi più semplici. Un netto contrasto di carattere aiuta a distinguere i diversi temi, anche se l'analisi dimostrerà la loro connessione interna dovuta all'uso comune di elementi tipici del motivo.

L'esposizione è diversa dal rondò per il fatto che il tema principale non è ripetuto prima dell'elaborazione e che non si ritorna alla tonalità d'impianto. Di contro essa è completata da una sezione conclusiva, anch'essa in una regione armonica contrastante. Spesso questa parte è solo un succedersi di codette, ma a volte il materiale usato deriva da un disegno del tema principale (*Quartetto* per archi op. 18/1-I batt. 72, op. 18/6-I batt. 80, Mozart, *Sinfonia* in sol minore KV 550-I batt. 66). Ma in genere viene introdotto un tema specifico, adattato alle armonie della cadenza, tema che può richiamare qualcuno dei precedenti o può essere del tutto a sé stante.

IL TEMA (O GRUPPO DI TEMI) PRINCIPALE

La struttura della prima idea può variare notevolmente, andando da una frase o un periodo chiari e schietti a qualcosa che richiama una forma ternaria, fino a un gruppo di temi distinti collegati tra loro nel modo più sottile. Spesso un ritorno al tema A si fonde con la transizione.

Le idee del primo tema sono quasi sempre più tematiche che melodiche (v. cap. XI), e la loro organizzazione interna tende ad essere flessibile e irregolare, preannunciando le metamorfosi cui i temi saranno sottoposti più avanti. Se la struttura è troppo simmetrica, la successiva libertà di articolazione può essere ostacolata. Un inizio incisivo, con carattere di motto, costituisce un utile elemento (op. 2/2-I, op. 7-I, op. 10/1-I, op. 10/2-I, op. 22-I, *Quartetto* per archi op. 95-I).

Esempi tratti dalla letteratura musicale

Op. 2/1-I. Il tema, formato da un semplice periodo, misura otto battute. Una sua trasposizione fornisce materiale per una breve transizione rapidamente liquidata; segue a batt. 21 il tema secondario.

Op. 2/2-I. Vi sono qui due idee ben distinte: l'inizio con carattere di motto, formato da un movimento discendente ad arpeggio, e la continuazione più lirica (batt. 9). Entrambi questi elementi sono ripetuti in forma abbreviata (batt. 21) e

condotti a una cadenza definitiva a batt. 32. La libera articolazione delle proposizioni di varia lunghezza nell'ambito delle trentadue misure pone la principale cadenza interna (alla dominante) a batt. 20.

Op. 7-I. Dopo il « motto » iniziale (batt. 1-4) una serie di proposizioni di due battute si amplia fino a batt. 13, dove si concatena subito una ripetizione variata che amplia ulteriormente il passaggio fino a batt. 17. Ma qui ha luogo ancora un altro ampliamento mediante la continuazione parzialmente liquidata dell'agilità in ottavi, che sembrerebbe doversi concludere a batt. 25: qui invece una ripetizione variata del motto iniziale dà inizio alla transizione.

Op. 10/1-I. Il segmento iniziale (batt. 1-4) contiene due caratteristiche acutamente contrastanti. La forma alla tonica è seguita immediatamente dalla forma alla dominante: il concatenamento alle battute 4-5 e 8-9 è così amalgamato che le terminazioni delle proposizioni quasi scompaiono. La proposizione di due battute ripetuta e liquidata nelle otto misure successive è a sua volta una forma-motivo distinta, anche se affine. Alcune aggiunte cadenzali conducono a un derivato delle prime due battute, che compare tre volte conducendo alla cadenza a batt. 30.

Op. 10/2-I. Il tema di dodici misure è formato di tre segmenti molto ricchi di forme-motivo. La ripetizione dell'inizio a batt. 13 conduce subito alla dominante del iii grado eliminando la transizione.

Op. 10/3-I. Il periodo di dieci misure contiene due elementi (batt. 1-4 e battuta 5-10), ripetuti in ordine inverso con lievi variazioni alla fine del tema che conduce al V grado del vi minore, quindi senza transizione.

Op. 14/1-I. Pur essendo breve (dodici misure) questo tema può essere considerato il prototipo di un « gruppo » di temi: si presentano infatti l'una dopo l'altra quattro distinte formulazioni motiviche.

Op. 28-I. Questo tema di trentanove battute (su un pedale di tonica momentaneamente interrotto alle batt. 26 e 34) si inizia con un tema di dieci misure immediatamente ripetuto all'ottava alta. La continuazione (batt. 21-28) assomiglia al conseguente di una frase grazie alle relazioni che ha con l'inizio. Anch'essa è ripetuta e ampliata mediante una ripetizione variata della cadenza. Le variazioni e la loro articolazione sono sottili ma non molto radicali.

Anche questi pochi esempi fanno capire la grande varietà possibile nei primi temi: la libertà d'articolazione, l'irregolarità di lunghezza dei segmenti, il numero delle distinte formulazioni motiviche, la presenza o l'assenza di ripetizioni interne, l'ampiezza delle possibilità di collegamento con quello che segue (talvolta una separazione netta per mezzo di forti cadenze seguite da codette, talaltra una fusione completa senza veruna frattura).

Per comprendere in tutta la sua ampiezza l'elasticità di questa forma è indispensabile studiare a fondo moltissimi esempi di parecchi compositori.

LA TRANSIZIONE

Non è necessario un esame approfondito di questa sezione: numerosi esempi caratteristici sono stati analizzati nel cap. XVIII.

A volte non v'è una transizione a sé stante (op. 10/2 e op. 10/3); ma un passaggio modulante ben sviluppato tra il tema principale e quello secondario diventa un'inestimabile fonte di contrasto nella ripresa.

La trasformazione del tema principale nella transizione e la transizione con un tema indipendente sono ugualmente utili: la scelta tra le due possibilità dipende in parte dal numero di ripetizioni interne incorporate nel tema principale.

In composizioni di grande ampiezza (sinfonie, concerti) la transizione può ovviamente richiedere più di un tema.

Le transizioni più ampie naturalmente concludono di solito con la liquidazione e con l'accentuazione di un accordo o regione armonica in levare idonei alla prosecuzione.

IL (GRUPPO DEL) SECONDO TEMA

La struttura di questo gruppo tematico è stata esaminata assai dettagliatamente nel cap. XVIII. Il singolo fattore preminente è il CONTRASTO con il primo tema: una tonalità o una regione armonica diverse, forme-motivo contrastanti, caratteristiche ritmiche distinte e diversi tipi di struttura e articolazione tematica. Vi sono qui quasi sempre abbastanza idee diverse da giustificare il termine di « gruppo di temi ».

Il secondo tema presenterà di norma almeno qualcuno dei seguenti elementi:

STRUTTURA ELASTICA: ripetizione immediata di segmenti, accostamento di segmenti contrastanti, spesso direttamente concatenati; ritorno infrequente o del tutto mancante degli stessi elementi nell'ambito della sezione.

PROLUNGAMENTO: derivazione di successive forme-motivo da forme precedenti per giungere a progressioni, condensazione e liquidazione. Collegamento a catena.

ELUSIONE DI CADENZE BEN DEFINITE fino alla fine di tutta l'esposizione. Questo mezzo contribuisce al movimento dell'armonia e aiuta a introdurre un materiale motivico molto lontano. Da questa tecnica può derivare una modulazione passeggera, il che non disturba la stabilità sostanziale del passo.

CODETTE, o anche un TEMA CONCLUSIVO ben definito alla fine del « gruppo », che servono a segnare la fine dell'esposizione.

Le AFFINITÀ DI TONO sono sostanzialmente uguali a quelle delle sezioni mediane contrastanti delle forme più semplici. Quando il primo tema è in modo MAGGIORE il secondo si trova quasi sempre nel tono della DOMINANTE. Talvolta l'intercambiabilità delle tonalità parallele maggiore e minore consente che una parte o tutto il gruppo del secondo tema di presenti nella tonalità del v grado minore, ad eccezione delle codette (ad esempio op. 2/2-I, op. 2/3-I).

Nel MODO MINORE le tonalità preferite sono quella del III grado (relativo maggiore) e del v grado minore. Dal momento che un tema comparso la prima volta

in una tonalità maggiore non dà sempre un effetto soddisfacente nel modo minore, e dal momento che il contrasto minore-maggiore tra temi principali e subordinati può risultare essenziale, nella ripresa si può avere una considerevole modifica del gruppo del secondo tema (ad esempio op. 10/1-I, op. 13-I).

Naturalmente si possono rilevare delle deviazioni da questi rapporti armonici, specie nei compositori venuti dopo Beethoven. Un esempio rimarchevole si trova nel *Quintetto* per pianoforte e archi op. 34 in fa minore di Brahms: il principale tema subordinato è in do♯ minore, e nella ripresa ritorna in fa♯ minore. Ma tali relazioni tonali non sono frequenti, e sempre esse richiedono che si sappia adattare con grande maestria la forma e il materiale usati.

Esempi tratti dalla letteratura musicale

Op. 7-I. Questo ampio gruppo di temi subordinati contiene sei sezioni distinte. La prima, sottolineando la dominante di sib maggiore (V grado), è formata di nove misure (batt. 41-49). Dopo un collegamento di due misure (con concatenamento diretto) segue una ripetizione variata (batt. 50-59). Un tema più lirico contrastante di otto misure (batt. 60-67) è ripetuto con una variazione ornamentale (batt. 68) e ampliato a quattordici misure. Un'improvvisa digressione armonica dopo il pedale di dominante introduce un sorprendente accordo di quarta e sesta di do maggiore. Una terza idea si svolge su un pedale di sol: una momentanea cadenza a do maggiore nell'ottava misura è ampliata per permettere il ritorno a sib maggiore a batt. 93. Qui si concatena un quarto tema in ottave, ripetuto a batt. 101 dove i sedicesimi momentaneamente apparsi a batt. 97 si estendono su tutta la ripetizione. Un lungo pedale di tonica fa da sostegno alla quinta sezione (batt. 111-127). Una sincope molto incisiva contrasta con i liquidi sedicesimi per introdurre la codetta (batt. 127-136). A partire da batt. 82 fino alla fine, ogni cadenza si concatena direttamente con l'inizio della sezione successiva, collegando in tal modo intimamente le formulazioni contrastanti e mantenendo viva la spinta armonica.

Op. 10/1-I. Il gruppo di temi subordinati si inizia (batt. 56) con una proposizione lirica di quattro battute che viene ripetuta immediatamente con una relazione analoga a quella tra « forma alla tonica » e « forma alla dominante » nel periodo. Seguono altre due proposizioni di quattro misure che formano una ripetizione variata dove gli accordi spezzati delle batt. 56-57 e 60-61 sono sostituiti con lunghi frammenti di scale (batt. 64-65 e 68-69). Anche un ampliamento della cadenza viene ripetuto con variazioni, giungendo a batt. 86 al tempo 6/4. Un nuovo disegno (tratto da batt. 1) conduce fino al tempo 6/4 alla batt. 90, cadenzando finalmente in mib maggiore a batt. 94. Tutta la sezione da batt. 72 a batt. 94 è una serie di preparazioni della cadenza finale. Le codette (batt. 95-105) sono tratte dalla fine della transizione.

Op. 10/3-I. Il gruppo dei temi secondari, dopo un primo tema di struttura breve (ventidue misure) e semplice, abbraccia 102 misure! La funzione del passaggio che va da batt. 23 a batt. 53 è alquanto ambigua. Si inizia con una frase di otto misure chiaramente formulata, nella tonalità del relativo minore (si minore). Il segmento successivo (batt. 31) fa l'impressione di una sezione mediana di una piccola forma ternaria, ma una modulazione in progressione conduce a la maggiore, mentre un procedimento cadenzale ampliato, basato su tecniche di liquidazione, afferma definitivamente questa tonalità a batt. 53. Difficile dire se questa sezione è una pura e semplice transizione o se si tratta del primo tema secondario presentato — in maniera alquanto eccezionale — nella tonalità del vi grado minore.

Un altro tema compare a batt. 54, con una struttura simile a quella di una codetta. Potrebbe essere questo il primo tema subordinato? Dopo una ripetizione nella tonalità parallela minore (batt. 61-66), un'altra formulazione ben distinta svolge un'ampia modulazione (molto più elaborata della citata transizione delle batt. 23-53), ritornando a la maggiore a batt. 93. Seguono tre codette contrastanti (batt. 94-105, 106-113 e 114-124), l'ultima delle quali si trasforma in una riconduzione.

L'op. 28-I presenta problemi analoghi. Il primo tema comprende trentanove battute, il secondo centoventiquattro.

È evidente che il carattere, la struttura, la complessità e la lunghezza del gruppo del secondo tema sono determinate solo dalle esigenze della composizione individuale. È essenziale che vi siano tonalità contrastanti ma affini, un carattere espressivo e un materiale tematico. Per definire con chiarezza la fine dell'esposizione è normale l'uso di un adeguato materiale conclusivo o di una codetta, ma talvolta si ha una specie di riconduzione che maschera la ben definita articolazione formale normalmente usata. Oltre a queste raccomandazioni è solo l'immaginazione e l'inventiva del compositore che può stabilire i caratteri del gruppo dei temi secondari.

L'ELABORAZIONE (*Durchführung*)

È stato rilevato (p. 208 sgg.) che l'elaborazione è essenzialmente una *sezione mediana contrastante*. Essendo l'esposizione sostanzialmente stabile, l'elaborazione tende a essere modulante; poiché l'esposizione usa tonalità molto vicine, l'elaborazione abbraccia di solito regioni armoniche più lontane; e poiché l'esposizione « svolge » una quantità di temi diversi basandosi su un motivo di base, l'elaborazione si serve normalmente di varianti di temi precedentemente « esposti », e introduce di rado nuove idee musicali.

La lunghezza relativa dell'elaborazione varia notevolmente. Si hanno esempi nei quali essa è lunga all'incirca la metà dell'esposizione (ad esempio i primi tempi dell'op. 2/3 e dell'op. 10/3 di Beethoven, del *Quartetto* per archi in la minore di Schubert). In alcuni casi è sostanzialmente uguale all'esposizione (primi tempi dell'op. 2/2 e delle *Sinfonie* n. 3 e 5). La lunghezza dell'elaborazione può essere stabilita solo dalla natura del materiale e dalla fantasia del compositore.

L'importanza e il significato di questa parte dell'allegro di sonata sono stati molto sopravvalutati nella seconda metà del secolo scorso.

Tecnicamente l'elaborazione assomiglia alla *Durchführung* dello scherzo (v. cap. XVI): essa consta di alcuni segmenti che passano sistematicamente attraverso varie tonalità o regioni armoniche contrastanti, e termina affermando un levare idoneo o con una riconduzione che prepara la ripresa.

Il materiale tematico può essere tratto dai temi della esposizione presi in qualsiasi ordine. Spesso tutta l'elaborazione è dominata da un piccolo numero di elementi che nell'esposizione non erano molto rilevanti. Alcuni segmenti rimangono per qualche tempo in una sola regione armonica, alcuni vengono ripetuti in affinità di progressione o di quasi-progressione. Le varie sezioni di questa parte possono essere fortemente contrastanti negli elementi ritmici, nel materiale tematico, nella struttura, lunghezza e tonalità. In molte elaborazioni i primi segmenti che si presentano sono i più lunghi e i più stabili. In vicinanza della riconduzione segmenti sempre più corti, spesso accompagnati da più rapidi cambiamenti di regione armonica, determinano una condensazione che ha carattere di punto culminante, e insieme una liquidazione parziale.

Qua e là tra i passaggi più stabili vengono sparsi passaggi « vaganti », cioè non appartenenti a nessuna regione armonica ben definita, che assomigliano un poco a delle transizioni. I segmenti si collegano liberamente, e la fine del primo coincide con l'inizio del successivo. Un metodo adatto a mantenere vivo l'interesse musicale è normalmente di accentuare gli accordi di preparazione, specie le dominanti, più delle toniche a cui si riferiscono. Utili anche le successioni d'inganno.

Per passare da una regione armonica all'altra si usano di solito le affinità tonali più vicine, ma nel corso di questo processo si possono raggiungere anche le regioni più lontane[1]. V'è in ciò una tendenza a favorire le regioni con un maggior numero di bemolli o un minor numero di diesis rispetto alla tonalità d'impianto, forse perché il gruppo del secondo tema sta quasi sempre nella zona della dominante e cioè in tonalità che hanno più diesis o meno bemolli. Questa tendenza è particolarmente evidente nella preparazione dell'accordo in levare o della riconduzione.

L'inizio della elaborazione può essere riferito alla fine dell'esposizione allo stesso modo di qualsiasi altra sezione mediana contrastante. Può incominciare nella medesima regione armonica, e anche con la stessa armonia; oppure si può proseguire direttamente con un altro grado o un'altra regione, con o senza modulazione. Molto comuni la tonica minore o maggiore. Talvolta è inserita una specie di transizione ovvero un segmento introduttivo.

Esempi tratti dalla letteratura musicale

Op. 13-I. La struttura di questa elaborazione non è molto diversa da quella

[1] Per l'analisi armonica dettagliata di alcuni casi tipici cfr. Arnold Schönberg, *Funzioni strutturali dell'armonia*, trad. it. cit., p. 202 sgg.

indicata per lo scherzo. Dopo la citazione di quattro misure dell'introduzione, un segmento di sei misure (batt. 137-142) riformulato con elementi del tema principale e dell'introduzione si afferma nella tonalità di mi minore (relativo minore della dominante). Segue a batt. 143 una ripetizione in progressione un grado sotto, e compare ora per tre volte una versione ridotta e semplificata di quattro misure (batt. 149-152). La dominante di do minore è raggiunta a batt. 157, ma prima che tale dominante sia definitivamente affermata a batt. 167 sopravviene una successione cadenzale ampliata che liquida la maggior parte degli elementi tematici. Segue un lungo passaggio sul pedale della dominante (batt. 167-187) contenente altri due richiami alla forma tematica usata in precedenza. Un disegno discendente di ottavi (batt. 187-194) funge da riconduzione.

Op. 28-I. Anche qui la struttura dell'elaborazione è essenzialmente monotematica, ed è basata sul principio della progressione unito a una riduzione graduale. La riconduzione alla fine dell'esposizione è deviata verso la tonalità della sottodominante (sol maggiore), dove viene riaffermato il tema principale (batt. 167-176). Una riaffermazione lievemente modificata nella tonalità minore paralleia (sol minore) dà luogo a una progressione delle ultime quattro misure una quarta sotto. Queste otto misure (batt. 183-190) sono ripetute con le parti invertite come nel contrappunto doppio. Si presenta ora in re minore una riduzione a quattro misure (batt. 199-202), poi ripetuta in progressione nella tonalità di la minore. Un'ulteriore riduzione a due misure (batt. 207-208) con un trattamento più libero (liquidazione) degli ottavi, e poi a una sola misura (batt. 211 sgg.), conduce a un pedale sul ~~III~~ (dominante del relativo minore a batt. 219). Alcuni residui del motivo vengono ridotti a pura e semplice reminiscenza ritmica senza nemmeno mutamento d'armonia (batt. 240-256).

A questo punto potrebbe seguire la ripresa: ma una citazione momentanea del tema conclusivo (batt. 136) in si maggiore e si minore conduce al V grado di re maggiore a batt. 266.

Op. 2/1-I. Solo nelle misure introduttive (batt. 49-54) e nella riconduzione (batt. 95-100) si hanno riferimenti al tema principale. Il grosso dell'elaborazione utilizza il secondo tema e i suoi residui nel solito andamento a progressione, raggiungendo a batt. 81 un pedale sul V grado.

Op. 2/2-I. Una citazione iniziale del tema principale (batt. 122) conduce con procedimento d'inganno alla regione armonica sorprendentemente lontana di lab maggiore. Un passaggio di agilità (del tipo « studio ») conduce a una netta chiusa (batt. 160) in do maggiore (bIII). Segue ora una sezione in forte contrasto, piuttosto lirica, derivata dalle batt. 9-12. Alcuni residui articolati con una certa libertà (batt. 181-201) conducono al V grado a batt. 202, dopo di che la liquidazione chiarisce gradualmente qual è la strada della ripresa (batt. 225).

Op. 2/3-I. Dopo una modulazione introduttiva basata sul tema conclusivo dell'esposizione (batt. 91), un passaggio di agilità su armonie instabili dà luogo a un'improvvisa citazione del tema principale in re maggiore (batt. 109). Un mo-

dello (batt. 113-116) formato da due elementi in forte contrasto viene portato avanti in progressione secondo il circolo delle quinte, e poi ampliato in modo da giungere all'abituale pedale del V grado (batt. 129). Dei residui del tema principale sul pedale ne anticipano la ricomparsa nella ripresa (batt. 139).

Op. 10/1-I. Dopo un breve richiamo introduttivo al tema principale (batt. 106-117), tutto il resto dell'elaborazione è formato con un tema che, almeno in questa forma, non si trova nell'esposizione, anche se è senz'altro in relazione con il tema della transizione (batt. 32) e con il secondo tema (batt. 56). Si dispiegano qui una fantasia e un'intuizione magistrali.

Op. 10/2-I. Il principale materiale motivico di questa elaborazione deriva dalle ottave momentanee comparse alla fine dell'esposizione (batt. 65-66) e dagli ornamentali sedicesimi in terzina del tema principale. Anche qui la inventiva del compositore realizza una « fantasia libera » che ha solo relazioni assai tenui con i temi principali. La fine dell'elaborazione non raggiunge l'abituale dominante, dato che la strana ripresa (v. p. 219) incomincia in re maggiore (sopradominante maggiore).

Mozart, *Quartetto* per archi in do maggiore KV 465-I. Costruita completamente sulla base della forma-motivo iniziale nell'esposizione (batt. 23-24), quest'elaborazione è particolarmente istruttiva per quanto concerne l'uso della trasformazione del motivo. Il primo segmento, iniziandosi (batt. 107) con un dialogo imitato tra violino e viola, presenta un ampliamento graduale dell'ambito del motivo, che raggiunge un punto culminante a batt. 116. Nel corso di questo processo il levare diventa un accordo spezzato, che si impone completamente a batt. 117. Si noti la trasformazione dell'accordo di dominante costruito su fa nell'accordo di sesta aumentata che conduce alla dominante di la minore. Il segmento successivo si inizia nuovamente con il motivo noto (batt. 121) e la trasformazione viene svolta ulteriormente. Si osservi il disegno delle batt. 122-123, dove il motivo è ridotto a ottavi continuativi nell'ambito di solo una terza. Nella continuazione il motivo è abbreviato a una sola misura (batt. 126 sgg.), il levare diventa ancora un accordo spezzato che è liquidato a batt. 128-129. I due segmenti successivi (batt. 130-136 e 137-146) si servono solo della forma abbreviata. La dominante è raggiunta a batt. 145 e la forma originale del motivo si ripresenta brevemente nella formulazione apparsa a batt. 121, ma esala rapidamente in un amalgama di accordi spezzati (batt. 151-154).

Mozart, *Quartetto* per archi in la maggiore KV 464-I. Il trattamento del motivo è anche qui rilevante, specie per quanto riguarda la riduzione e la liquidazione graduale che si inizia a batt. 123. La sottigliezza armonica di Mozart appare con tutta evidenza in questa elaborazione. La fine della riconduzione (batt. 162) si intereseca con l'inizio della ripresa. Un'intersezione ancora più sorprendente si ha nella *Sinfonia* in sol minore, pure di Mozart, alle batt. 165-166.

LA RICONDUZIONE

La fine dell'elaborazione dev'essere trattata in modo tale da neutralizzare la spinta modulante, da liquidare i vincoli motivici determinatisi nell'ambito di essa, e nello stesso tempo in modo da preparare l'ascoltatore alla ripresa. La contrazione delle forme-motivo a un minimo di contenuto, e la presenza di sezioni relativamente lunghe che accentuano la dominante o qualche altro idoneo accordo in levare, sono state citate nelle analisi precedenti.

Spesso è inserito un passaggio che fa da ponte e che ha carattere di levare (ad esempio op. 2/3-I batt. 135, op. 13-I batt. 187, op. 14/2-I batt. 121). Dato che questo punto costituisce la giuntura tra due partizioni rilevanti, un contrasto di ritmo o di dinamica o di entrambi, oltre che di registro, rafforza in genere il contrasto voluto.

Nelle composizioni più complesse il passaggio di liquidazione su un pedale di dominante è sostituito con una serie di segmenti che sembrano codette, salvo che preparano ripetutamente l'accordo in levare invece della tonica. Questi segmenti possono contenere modulazioni interne o armonie « vaganti », che naturalmente ritornano per varie strade all'accordo in levare. Nella *Sinfonia « Eroica »*-I la dominante è raggiunta a batt. 338, circa sessanta misure prima della ripresa (batt. 398), e ritorna brevemente a batt. 354 per affermarsi infine alle batt. 378 sgg. Un trattamento simile si osserva nella *Sinfonia* n. 5, tra le batt. 190 e 248.

Quando la ripresa non comincia con la tonica, potrà essere necessario un altro accordo in levare, e allora a questo accordo si può dare un rilievo inferiore al solito, o non dargliene affatto (ad esempio op. 10/2-I, op. 31/3-I).

LA RIPRESA

Come nei grandi rondò, il mutamento minimo richiesto nella ripresa è il trasporto dei temi secondari alla regione della tonica.

Non essendovi bisogno di modulazione ci si potrebbe attendere che qui la transizione scompaia. Viceversa essa viene di norma accresciuta di efficacia e spesso ampliata in lunghezza. Salvo che il gruppo dei temi subordinati contenga elementi modulanti, la transizione introduce ora l'unico contrasto armonico con la regione della tonica, che domina tutta la ripresa e la coda. Così il suo valore di *contrasto* acquista maggior rilievo.

La maestria tecnica di un compositore richiede di solito qualcosa di più che non i mutamenti minimi necessari: in fondo, la variazione costituisce un vantaggio di per se stessa. Le riduzioni, le omissioni, gli ampliamenti e le aggiunte, i mutamenti d'armonia e le modulazioni, i cambiamenti di registro e di stesura, il trattamento contrappuntistico, persino la ristrutturazione dei vari elementi possono essere usati come impone la fantasia del compositore. Naturalmente la ripetizione dev'essere riconoscibile come tale, specie dove attaccano i temi. Ma le « vicissitudini » subite dai temi durante l'elaborazione e i mutamenti funzionali derivati dalla loro posizioni nel pezzo richiedono quasi sempre qualche modifica.

Esempi tratti dalla letteratura musicale

Op. 2/2-I. Le prime diciannove misure sono ripetute senza mutamenti (batt. 225-243). La continuazione (batt. 20-31) è eliminata e sostituita con un segmento di sette misure (batt. 244-250) che impiega forme-motivo tratte dalla cadenza precedente. La transizione incomincia a cambiare a batt. 255, e a partire da batt. 258 è ripetuta con cambiamenti di minor rilievo, in parte una quinta sotto e in parte una quarta sopra. Il resto della ripresa è un puro e semplice trasporto alla tonalità della tonica, con lievi mutamenti e adattamenti di registro. Non c'è coda.

Op. 2/3-I. Alcuni elementi singolari dell'esposizione contribuiscono ai mutamenti contenuti nella ripresa. Il segmento della transizione di batt. 13-21 fornisce forme-motivo usate anche nel gruppo dei secondi temi a batt. 61-69. La transizione termina, stranamente, sul I grado della regione della dominante invece che con il solito accordo in levare. Il fattore di contrasto è conservato perché la prima sezione del gruppo secondario si trova in sol minore (v grado minore).

Nella ripresa il tema principale è ripetuto identico (batt. 139-146), ma le codette di batt. 9-12 sono eliminate. Un nuovo segmento di transizione, formato dalla forma-motivo della cadenza precedente, sostituisce il segmento di batt. 13-20, ma si presenta esattamente allo stesso punto corrispondente (batt. 21 e batt. 155). Il resto della transizione è ripetuto senza mutamenti né trasposizioni, giungendo al V grado a batt. 160: ma il secondo tema si presenta ora in do minore invece che in sol minore.

Il gruppo dei temi secondari è ripetuto senza mutamenti di rilievo fino a batt. 218: qui la coda viene iniziata da uno spostamento improvviso — ottenuto con una successione d'inganno — alla regione di lab maggiore (sopradominante abbassata). Il segmento conclusivo dell'esposizione (batt. 85-90) è posposto alla fine vera e propria della coda.

Op. 7-I. Il tema principale (batt. 189) è deviato alla quindicesima misura verso la regione della sottodominante, fondendosi in una transizione affatto diversa, otto misure più breve del passaggio equivalente nell'esposizione. Il gruppo dei secondi temi ritorna nella tonalità d'impianto (batt. 221) con mutamenti solo superficiali. Il segmento finale di conclusione è interrotto (batt. 313) per lasciar posto alla coda.

Op. 10/2-I. Talune relazioni ambigue dell'esposizione possono spiegare la strana struttura della ripresa. Il tema principale termina a batt. 18, sul V grado del iii minore. La sezione successiva (che dovrebbe essere di regola la transizione) incomincia stabilmente nella tonalità di do maggiore (V grado). Solo il segmento finale (batt. 30-37) dà rilievo alla dominante di do maggiore. Il carattere di questo passaggio è quello di un tema secondario.

La ripresa (batt. 118 sgg.) si inizia stranamente in re maggiore (~~VI~~), citando le prime dodici misure del tema principale. Le sei misure seguenti sono modificate per preparare la dominante di fa maggiore (I grado) come se questa fosse una transizione formata col tema principale. Ma a batt. 137 il secondo elemento del tema principale (già presentatosi in re maggiore a batt. 122-129) ritorna nella to-

nalità d'impianto (fa maggiore). Il segmento ambiguo di cui si è detto sopra (battuta 19-37) appare ora trasportato in fa maggiore, come se fosse un vero secondo tema. Ma in luogo delle batt. 27-29 viene inserito un segmento modulante completamente diverso di dieci misure (batt. 153-162), che porta a do maggiore (V grado), accentuato ora, come se fosse la fine di una transizione, con la citazione (batt. 30-37) del passaggio interrotto. Il resto della ripresa è una ripetizione trasportata alla tonalità della tonica senza mutamenti salvo che per due misure aggiuntive (batt. 187-188). Non v'è coda ma solo una nuova ripetizione della cadenza di due misure alla fine.

Op. 10/3-I. Un'analoga ambiguità dell'esposizione determina solo mutamenti secondari in questa ripresa, forse a causa della lunghezza e quantità di temi.

L'inizio è ripetuto alla lettera (batt. 184) fino a batt. 197, dove un nuovo segmento di collegamento formato dalla fine del tema (e di una battuta più breve) sostituisce la ripetizione del segmento iniziale. Il tema di batt. 23, originariamente in si minore (vi grado), si ripresenta ora in mi minore (ii), identico salvo che per l'eliminazione di due misure tra batt. 221 e batt. 225. Il resto presenta solo dei mutamenti secondari fino a batt. 296, dove un ampliamento del tema di minime e una ristrutturazione della riconduzione introducono una coda contenente modulazioni interne.

La ripresa in modo minore presenta problemi particolari, specie quando il secondo tema è in modo maggiore. Lo scambio di modo dovuto alla ripetizione nella tonalità maggiore non è sempre di buon effetto pratico, mentre un passo che rimanga troppo a lungo senza rilievo nel modo minore produce stanchezza. Gli adattamenti realizzati per risolvere questi problemi sono molto vari. Pochi esempi tipici risultano approfondendo la ricerca:

Op. 2/1-I. La transizione (batt. 109) è ristrutturata, con le stesse forme-motivo, su un diverso scheletro armonico. Tutto il gruppo subordinato ritorna nella tonalità principale (fa minore) senza mutamenti di rilievo. Viene poi aggiunta una breve codetta.

Op. 10/1-I. Il tema principale è ripetuto (batt. 168-190) con l'eliminazione delle batt. 23 31, che erano basate sulla forma-motivo d'apertura. La transizione (batt. 191-214), sostanzialmente identica, conduce ora al V grado di fa minore (iv) mentre il tema secondario segue (batt. 215) in fa maggiore (IV grado)! Quattordici misure sono ripetute identiche, introducendo un contrasto in modo maggiore, poi, dopo un breve collegamento, tutto il passaggio è ripetuto nuovamente in do minore. Il resto non presenta mutamenti di rilievo.

Op. 13-I. La transizione originale è scartata nella ripresa (batt. 195 sgg.). A batt. 207 la fine del tema è deviata e ampliata, conducendo al V grado di fa minore (iv grado minore). Il primo dei temi secondari ritorna ora in fa minore, ma viene ben presto (batt. 231) deviato verso do minore. Il resto rimane in prossimità della tonalità d'impianto, tuttavia con sostanziose modifiche di dettaglio. Viene poi aggiunta una breve coda.

Quartetto per archi op. 18/4-I. Qui si presenta una soluzione affatto diversa:

tutto il gruppo dei temi secondari, originariamente in mib maggiore (III grado), compare alla ripresa nella tonica maggiore (do maggiore). Il ritorno a do minore si ha solo alla seconda codetta (batt. 199).

Mozart, *Quartetto* per archi in re minore KV 421-I. Tutto il gruppo dei temi subordinati è ripreso nella tonica minore. Per quanto questo possa apparire chiaro ed evidente, dall'inizio della transizione (batt. 84) non v'è quasi una singola proposizione che ritorni nella sua forma originale: dovunque si hanno mutamenti di linea melodica, di ritmo e anche di struttura. Particolarmente rilevante lo spostamento di mezza misura di una proposizione dopo l'altra, con lo scambio di accenti primari e secondari. Ma per quanto radicali siano tali mutamenti, l'effetto psicologico è solo quello di una variante locale: la possibilità di riconoscere la ripetizione non è per nulla messa in pericolo. Mozart era insuperabile in questa sottigliezza di ristrutturazione.

LA CODA

La funzione della coda e le tecniche usate in essa sono state esaminate nel cap. XVIII. L'applicazione di questa parte alla forma dell'allegro di sonata non differisce dall'uso che se ne fa nei casi descritti in quella sede.

La presenza o la mancanza della coda, la sua lunghezza e complessità, il suo carattere e il materiale tematico usato, sono soggetti a varietà infinita. Gli elementi comuni ad ogni coda sono: cadenze ripetute alla tonica; citazione di temi precedenti; contrazione di lunghezza e contenuto dei segmenti verso la fine. Nelle code più elaborate si hanno spesso dei segmenti modulanti in funzione di contrasti passeggeri per poi tornare alla tonica.

Esempi tratti dalla letteratura musicale

Op. 2/1-I. È aggiunta una breve codetta (batt. 148-152).

Op. 2/2-I. Nessuna aggiunta.

Op. 2/3-I. Il tema conclusivo è interrotto (batt. 218) da una successione di inganno al VI grado abbassato. A batt. 233, con la citazione del motivo principale, è reintrodotta la tonica, preceduta da arpeggi modulanti e da una cadenza. Un passaggio che ricorda le sincopi in imitazione di batt. 123 sgg. conduce di nuovo, attraverso una cadenza piuttosto ampliata, alla tonica a batt. 252: qui le ottave spezzate che chiudevano l'esposizione ritornano a conclusione del primo tempo.

Op. 7-I. Le codette che concludono la ripresa sono arricchite e ampliate (batt. 313 sgg.) con un riferimento al motivo principale. Un altro segmento, che accentua il movimento armonico dal I al V grado, è formato col secondo tema subordinato (batt. 324-339). A batt. 339 si raggiunge un pedale sul V grado, su cui ritorna il disegno della codetta trattato come la fine di una riconduzione. La tonica giunge a batt. 351 e predomina fino alla fine.

Op. 10/3-I. L'esposizione termina con una riconduzione (batt. 114 sgg.), che nella ripresa introduce la coda (batt. 299). Dopo una sottolineatura della regione

della sottodominante, a batt. 317 compare la dominante del II grado abbassato con il tema di batt. 75. Si ritorna poi verso la tonica (batt. 327) mediante un'armonia ambigua e modulante. Il brano si conclude con riferimenti all'inizio del primo tema e con un'agilità neutra, unita con una ripetizione ostinata della tonica.

Mozart, *Sinfonia* in sol minore KV 550-I. La coda comprende un passaggio modulante (batt. 280-284) e citazioni imitate e poi liquidate del motivo principale (batt. 286-292) tra i due disegni della codetta.

CONCLUSIONE

Il significato della forma intesa come organizzazione di idee musicali intelligibili e logicamente articolate è particolarmente evidente nelle composizioni che abbiamo citato. È pure evidente (come si è affermato nel primo capitolo) che le forme più sviluppate non possono essere costruite mettendo insieme dei mattoni o versando del cemento in forme predisposte.

Solo l'immediata sensibilità formale dell'artista può stabilire l'evoluzione del motivo in un capolavoro elaborato in profondità, privo di eccessi ma capace di realizzare pienamente la visione del compositore.

È chiaro che questo libro getta soltanto una base, traendo dalla pratica dei compositori alcuni principi, procedimenti e metodi fondamentali che possono essere poi applicati, con l'aiuto della fantasia, ben oltre i loro limiti.

Lo studio continuo, profondo e completo della letteratura musicale è il mezzo migliore per estendere e chiarire questi criteri.

APPENDICE

(Nota del curatore dell'edizione in lingua inglese: Il seguente compendio degli *Elementi di composizione musicale* costituisce la prima formulazione data da Schönberg dei fini, del contenuto e del metodo di questo libro. Esso si trova in una lettera inviata dall'autore al Prof. Douglas Moore della Columbia University il 16 aprile 1938).

ELEMENTI DI COMPOSIZIONE MUSICALE

Lo scopo principale di questo libro è:

1) in primo luogo di provvedere allo studente medio delle università che non ha una vocazione particolare per la composizione o per la musica in genere;
2) di ampliare l'orizzonte degli insegnanti (di questo e di altri continenti);
3) di offrire in pari tempo ogni possibilità al musicista che abbia talento, e anche a colui che in seguito volesse diventare compositore.

Ciò sarà reso possibile per il fatto che ogni questione tecnica è esaminata in profondità, in modo che essa risulti insieme semplice e completa.

Non ho ancora deciso in modo definitivo se ciò sarà fatto stampando le indicazioni e gli esempi in caratteri molto più piccoli, oppure aggiungendo una « seconda parte » che darà « nuove indicazioni » sia allo studente di medio livello sia a quello dotato. L'ultima decisione verrà quando affronterò per la prima volta l'impostazione generale del libro. Propendo più all'idea di questa seconda parte, poiché così sarebbe più facile ridurre la parte destinata allo studente medio al minimo necessario, e non si dovrebbe poi aver timore se le aggiunte vengono ampliate in modo tale da giovare effettivamente al futuro compositore.

Saranno esaminate le forme correnti: periodi, frasi, forma di canzone tripartita, minuetto, scherzo, tema con variazioni, le varie forme di rondò e la sonata.

Saranno spiegati e insegnati, tra l'altro, particolari tecnici come i seguenti: come costruire motivi, proposizioni, semi-periodi, periodi e frasi; l'uso dell'armonia come base e spina dorsale di tutte le concezioni formali; le forme stabili, chiuse, e la costruzione libera; il passaggio, la modulazione, i temi secondari, le codette e le code, e in particolare l'elaborazione. Una delle cose più importanti sarà la variazione armonica.

Per la costruzione di temi e melodie le direttive vengono date esaminando come variare i motivi e le frasi; si mostrano i modi di collegare i vari motivi in modo da dar luogo a unità compiute. Per le variazioni si indicano, con la massima larghezza possibile, molti modi di parafrasare, di figurazioni, di sviluppo del ritmo e dell'armonia (sistematicamente).

Vi sono capitoli speciali sui seguenti temi: Modi diversi di accompagnare, Uso del contrappunto nell'omofonia, Carattere espressivo, Coerenza, Strutture pari e dispari, Punto culminante, Melodia e tema.

Una peculiarità speciale di questo libro sarà data dagli esempi e dai suggerimenti per gli allievi. Per illustrare come questo verrà realizzato, cito invece di dare altri dettagli solo uno di questi casi:

Quando si analizza lo scherzo, viene chiesto allo studente di comporre un tema da solo (basandosi sulle indicazioni avute), oppure di usare un motivo tratto da una composizione della letteratura. L'esempio presenterà, poniamo, un tema di scherzo costruito servendosi di un motivo tratto da un Adagio di Beethoven: e questo è un primo elemento. Ora, per costruire la seconda parte, l'elaborazione, seguono alcuni esempi di « come lavorare con un tema proprio ». Si danno venti schemi diversi (ciascuno di quattro battute) per mostrare: come si possono trasformare i motivi di partenza; su quale grado della scala si può iniziare e terminare; come lo schema dato può servire per la progressione che segue; come può procedere l'armonia (la progressione è indicata in alcune maniere diverse). Ed ora seguono dodici esempi che mostrano diversi modi per continuare dopo la progressione, ivi compresa la « liquidazione » dei motivi elaborati e la riconduzione alla ripresa.

Penso che questo metodo è forse la caratteristica più saliente di tutto il libro, dal punto di vista pedagogico. Nelle mie relazioni triennali con gli studenti universitari (e ho dovuto cambiare molte idee che mi ero fatto nel corso di quasi quarant'anni di insegnamento) mi sono reso conto che la difficoltà maggiore per gli studenti è di trovare il modo di comporre musica senza avere ispirazione. La risposta è: questo è impossibile. Ma dato che essi devono comporre lo stesso, bisogna dare qualche direttiva, e mi sembra che l'unico modo per riuscire a qualcosa sia di mostrare che vi sono molte possibilità per risolvere i problemi, e non solo una. Questo metodo di mostrare sempre moltissimi metodi per risolvere i problemi e spiegarli sistematicamente è svolto in tutto il libro dovunque si rivela necessario.

Tenendo conto che gli argomenti, e soprattutto gli esempi, sono moltissimi, ci si potrebbe attendere che il volume risulti troppo ponderoso. Penso invece che possa essere contenuto nell'ambito di un formato normale se si useranno i caratteri adoperati nelle nuove edizioni musicali, e se si userà un formato di carta che corrisponda, meglio che per l'innanzi, a un trattato di musica. In nessun caso il libro supererà di molto la dimensione normale di quelli già esistenti su questo argomento.

ARNOLD SCHÖNBERG

INDICE ANALITICO

A (sezione): (v. anche Esposizione)
dell'allegro di sonata, 207 sgg.
del minuetto, 144 sgg.
della piccola forma ternaria, 121 sgg.
del rondò, 197 sgg.
dello scherzo, 154 sgg.
A' (sezione), v. Ripresa
A-B-A' (forma), v. Ternarie (forme)
ABAB, ABABA, ABACA, ABACABA (forme), v. Rondò (forme di)
Abbellimenti (Note di abbellimento, Ornamenti):
appoggiature, 85; es. 11
dell'armonia, 199
dissonanze, 101; es. 71*a-d*
eliminazione degli, 174
formule convenzionali, 3, 17
della melodia, 200
del motivo, 12; es. 16
note ausiliarie, 10, 10 n., 12, 29, 85 88; es. 28, 21-33
note cambiate, 85; es. 11
note di passaggio, 3; es. 8-9
note non appartenenti all'accordo, 3, 17
note vicine, 174
delle parti, 87
della proposizione, 4; es. 10
della ripetizione, 88
ritardi, 3
variati, 128
Accompagnamento:
eliminazione dello, 84 sg.
figurazioni nello, 85, 126, 179; es. 126
motivo dello, 16, 29, 62, 85 sg., 88 sg., 125; es. 55, 64, 105
polifonico, 30
tipi di, 85 sgg.
trattamento semicontrappuntistico dello, 10, 29, 87 sg.; es. 29
Accordi: (v. anche Spezzati [accordi] e Levare [accordo in])
alterati, 61 n.
aumentati di sesta e di quinta e sesta, 128, 187, 217
cromatici, 61 n.
di quarta e sesta, 63 n., 64, 213
di sesta napoletana, 33, 160
di settima di dominante, 128
di settima diminuita, 128
Aggravamento, v. Aumentazione
Agilità (passi di), 104, 147, 187, 201, 203, 204, 206, 211, 216, 222
Allegro di sonata, 207
coda, 221
elaborazione, 208 sg., 214 sgg.
esposizione, 208, 209 sgg.
forma dello, 208 sgg.
relazioni strutturali nello, 209
riconduzione, 218
ripresa, 208 sg., 218 sgg.
secondo tema, 212 sgg.
tema principale, 210 sg.
transizione, 212
Alternanza:
di accordi, 124; es. 102*e*
semicontrappuntistica, es. 44*g*
di tonica e dominante, 16, 26, 122, 173, 185, 193; es. 48*b, e*
Ampliamenti, 159
nell'allegro di sonata, 211
nella frase, 28, 32, 63; es. 44*l*, 46*e*, 48*c, d*
nelle grandi forme, 184, 194, 202
nel minuetto, 144, 147
nel periodo, 63; es. 55*c*
nella piccola forma ternaria, 122, 126 sgg.; es. 102*b, e*
nello scherzo, 159 sg.
Andante (forma dello), v. Rondò (forme di)
Antecedente, v. Frase
Appoggiature, v. Abbellimenti
Armonia:
nell'accompagnamento, 84 sg.
nell'antecedente, 26 sg., 27, 29; es. 43-51
nella cadenza, 26, 31 sg., 61, 88; v. anche Cadenza
centripeta e centrifuga, 63 n.
coerente, 16, 16 n.
complessa, 33 n.
nel conseguente, 31; es. 43-51
inserimenti di, 10; es. 26
intermittente, 86
lontana, 105, 159
nel minuetto, 144
motivo della, 16
mutamenti di, 10, 88; es. 25-29
di passaggio, 10, 22, 146, 176; es. 29, 38
nel pedale, v. Pedale
nel periodo, 21 sg.; es. 52-61
proposizioni costruite su una sola armonia, 4; es. 5-11
relazione con la melodia, 3, 104, 105, 159
rivolti, v. ivi
nello scherzo, 154 sgg.
di Schubert, 63 n.
nella sezione mediana contrastante, 122, 125
significato molteplice della, 33
sostituzioni di, 10, 61, 126; es. 27
statica, 119; es. 105*c*

sviluppo dell'a. nel sec. XIX, 33 n.
di un tema, 105 sg.
vagante, 215
variazione della, 31, 126, 177
Arpeggi, v. Spezzati (accordi)
Asimmetrica (costruzione), 140 sgg.
Auber, D., *Fra' diavolo*, 102; es. 85
Aumentazione, 9, 64; es. 14, 60*h*
Ausiliarie (note), v. Abbellimenti
Autocontrollo, 118 sgg.; es. 105

B (sezione), v. Mediana contrastante (sezione)
Bach, J. S., VII, XII, 16 n.
frasi, 20 sg., 27; es. 43
minuetto, es. 113
movimento contrappuntistico in, 27; es. 43
Passacaglia, 178
Passione secondo San Matteo, 62, 97; es. 57, 68*d*
periodi, 62, 64; es. 57
Suite francese n. 6, es. 113
Suites inglesi, 27, 103; es. 43, 97
Variazioni Goldberg, 172
Balletto (musica di), 95, 96
Bartók, B., *Quartetto n. 3* per archi, es. 112
Bas, G., X
Basso:
come « cantus firmus », 87
linea del, 33, 88, 119
melodico, 33, 88
raddoppio del, 28, 86; es. 45
rigo, 86; es. 64, 65
Beethoven, L. van, IX, XV, XVIII sg., 9 n.
allegri di sonata, 210 sgg.
Concerto op. 37 per pianoforte e orchestra, es. 46*k*
Fidelio, 102; es. 83
frasi, 26 sgg., 31 sg.; es. 42, 46
grandi forme, 185 sgg.
minuetti, 144 sgg.; es. 118
periodi, 21 sg., 61 sgg.; es. 35-37, 52, 53
piccole forme ternarie, 122 sg., 126 sgg.; es. 101
Quartetti per archi, 22, 28, 31 n., 63, 87, 105, 127 n., 141, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 191, 192, 195, 200, 201, 202, 208, 210, 220 sg.; es. 46*i*, *j*, 62*d*, 66*c*, 67, 96, 108*a*, 120*b*
relazione tra i tempi di alcune sonate per pianoforte e di alcuni quartetti per archi, 207, 208
scherzi, 154 sgg.; es. 120, 121
Settimino op. 20, 28, 154, 157, 159; es. 46*a-c*
Sinfonie, 9, 28, 87, 95, 96 sg., 141, 144, 155, 157, 158, 159, 161, 188, 192, 197, 198, 214, 218; es. 12*b*, *c*, 46*h*, 68*a*, 109, 110, 120*c*, 121
Sonata op. 30 n. 2 per violino e pianoforte, 155; es. 120*a*
Sonate per pianoforte, 9, 22, 26 sg., 27, 32, 61, 84, 84 n., 85 sgg., 96, 103 sg., 105, 122, 123, 126 sg., 145, 146, 155, 157, 159 sg., 161, 172, 173, 178 sg., 185 sgg., 197 sgg., 208 sgg.; es. 52*a-c*, 53*a*, *b*, 63, 92, 100, 101, 118, 126*a*
tempi in forma di rondò, 197 sgg.
Trii per archi, 28, 154; es. 46*d-g*
Trio op. 97 per violino, violoncello e pianoforte, es. 62*b*, 66*b*
variazioni, 172 sgg., 195; es. 124, 125
Belli, G., V
Berlioz, H., *Carnevale romano, ouverture*, 95
Binaria (forma), 172 sg., 173 n.
Bipartita (forma), v. Binaria (forma)
Bizet, G., *Carmen*, 103; es. 90
Boulez, P., XII
Brahms, J., IX
frasi, 32 sg.; es. 51
grandi forme, 191
Intermezzo op. 117 n. 1 per pianoforte, 198
Lieder, 101 sg.; es. 74
periodi, 62 sgg.; es. 61
Quartetti per archi, 103, 140; es. 51*a*, *b*, 111*a*
Quartetti per archi e pianoforte, 105, 140; es. 51*d*, 108*b*
Quintetti, 87, 191, 213; es. 95*c*
scherzi, 154, 157 sg., 161; es. 123
Sestetti, 157, 158, 161, 162; es. 51*c*, 123
Sinfonie, 9, 87, 105, 191, 201; es. 13
Sonata op. 38 per violoncello e pianoforte, es. 61*a-c*
Sonate per violino e pianoforte, es. 51*f*, 61*d*
tempi di rondò, 198, 201
Trii, 102, 140; es. 51*e*, 64*f*, 95*a*, *b*, 101
variazioni, 87, 173, 175 sgg.; es. 66*a*, 127
Bruckner, A., 33 n.
scherzi, 154
Sinfonia n. 7, es. 2*h*
Bülow, H. von, trascrizione per pianoforte di *Tristano e Isotta*, di Wagner, es. 64*d*

Cadenza:
nella coda, 192, 221
condensazione nella, 63; es. 60*e*
alla dominante, 177, 185
elusione della, 212
intensificazione della, 27; es. 46
melodia nella, 31 sg.
preparazione della, 213
profilo della, 26, 31, 62
Cadenza (tipi di):
ampliata, 213, 216, 221
arricchita, 31, 127, 160, 185
autentica, 27, 31
completa, 26, 27, 31, 61, 128, 213 sg., 220, 221; es. 44-45
finale, 121
frigia, 27, 31 n., 61; es. 43*c*, *e*
imperfetta, 61
perfetta, 31, 61

plagale, 27, 61; es. 43*d*
Cambiate (note), v. Abbellimenti
Canzone (forma di), v. Ternarie (forme)
Carattere:
nell'accompagnamento, 30
e ritmo, 3
espressivo, 95 sgg.
del minuetto, 144, 147
dello scherzo, 154
delle variazioni, 174
Chopin, F.:
Ballata n. 4 op. 52, es. 64*c*
Fantasie-Impromptu op. 66, es. 64*a*
Notturni, es. 49*a-c*
« pezzi caratteristici », 95
Scherzi, 154
Studio op. 10 n. 10 per pianoforte, es. 64*b*
Ciaikovski, P.:
Eugenio Onieghin, 102; es. 89
Romeo e Giulietta, ouverture, 95
scherzi, 154
Coda: (v. anche Conclusiva, sezione)
dell'allegro di sonata, 209, 219 sgg.
delle grandi forme, 192 sgg.; es. 128
del rondò, 203 sgg.
dello scherzo, 161
del tema con variazioni, 172, 179 sg., 180
Codetta: (v. anche Conclusiva [sezione])
dell'allegro di sonata, 210, 212 sg., 218, 220 sg.
delle grandi forme, 184, 192 sg.
del minuetto, 144 sgg.
della piccola forma ternaria, 127
del rondò, 197, 199
dello scherzo, 157, 159 sgg.
Concatenamenti, v. Successioni
Conclusione, v. Terminazione
Conclusiva (sezione), 202; v. anche Coda, Codetta
Conclusivo (tema), 216, 221
Conseguente, v. Frase
Contrappuntistico, -i:
accompagnamento, 86 sg.
aggiunte contrappuntistiche, 195
episodi, 87
inizio, 84
movimento contrappuntistico in Bach, 27; es. 43
quasi contrappuntistico, v. ivi
semicontrappuntistico, v. ivi
stile contrappuntistico, 20
tema pseudo-c., 204
trio del rondò, 203 sgg.
Contrappunto:
combinatorio, 177 sg.
doppio, 87, 156, 159, 177 sg., 190, 204, 216; es. 122
multiplo, 87, 160, 177 sg.
semi-c. e quasi-c., 88, 119, 127 n.
nelle variazioni, 177 sg.
Contrario (moto), v. Melodia
Contrasto:
armonico, 22, 184
nella cadenza, 31 sg.
nell'elaborazione, 209 sg.
di forme, 29, 184
in forme semplici, 184
nelle frasi, 27, 28 sg., 31 sg.
nelle grandi forme, 184
nei periodi, 21
nelle proposizioni, 12
nella riconduzione, 218
nella ripresa, 218
ritmico, 96, 218
nella sezione A, 121
di temi, 96, 105, 189, 191, 212
di tonalità, 162, 202, 214
nella transizione, 184
tra trio e minuetto, 147
nelle variazioni, 172, 175
Controcanto, 87, 88, 126, 127 n.; v. anche Contrappunto
Costruzione, v. Struttura
Cromatici, Cromatiche:
accordi, 61 n.
scale, 102, 190; es. 86
successioni, 119
Cromatismo, 101

Danza (forme di), 95 sg., 144, 146; v. anche Minuetto, Suite
Debussy, C.:
La mer, 95
Pelléas et Mélisande, 102; es. 79
Descrittiva (musica), 84, 96, 101, 121
Diderot, D., V
Diminuiti, v. Accordi, Intervalli
Diminuzione, 9; es. 14, 121*a*
Dispari (struttura), v. Struttura
Dissonanti (intervalli), 102; es. 78*a*
Dissonanze, v. Abbellimenti
Dominante:
artificiale, 144, 157, 186
cadenza, 177, 185
comune al modo maggiore e minore, 124; es. 102*b*
forma alla d., v. Periodo
indugio sulla, 123, 145, 146, 157, 185, 193
inizio con la, 31
pedale di, 122 sgg., 145, 186, 205, 216, 217, 221
regione della, v. ivi
settima di, v. Accordi
terminazione sulla, 26, 27, 31, 185, 186, 187; es. 60*b*
tonalità della, 28
Durchführung, 146, 155 n., 187, 188, 197, 204, 208 n., 209, 215; v. anche Elaborazione

Eccedenti, v. Accordi, Intervalli
Elaborazione, 155 n., 208 n. (v. anche *Durchführung*)
dell'allegro di sonata, 208 sg., 214 sgg.
come sezione mediana contrastante, 146, 155
fine della, 218
del rondò, (sezione C), 203, 204 sg.
dello scherzo, 155, 158; es. 122
Episodi, 159 sg.
contrappuntistici, 87
nelle grandi forme, 184
imitativi, 190
inserimento di, 145; es. 45*a*
nel rondò, 197, 198
nello scherzo, 159 sg.
nella transizione, 186
Eraclito, 96
Esempi musicali, v. Sommario
Esposizione: (v. anche A, sezione)
dell'allegro di sonata, 208, 209 sgg.
del rondò, 204 sg.
Estranee all'accordo (note), v. Abbellimenti
Etnica (musica), 84, 102, 172

Ferretti, P., XII
Film (musica per), 95, 96
Fioriture, v. Abbellimenti
Fondamentale (successione di accordi in stato), v. Successioni di accordi
Forma:
concetto della, 1 sg.
e carattere, 96
senso della, 120
significato della, 221
Forma-motivo, forme-motivo, 8 sg., 17, 20; es. 5-11, 17-29, 30
nell'allegro di sonata, 211, 212, 217, 218 sgg.
collegamento di, 16 sg.; es. 31-34
nella frase, 26, 27, 28 sg., 31 sg.
nelle grandi forme, 185, 187 sg., 193
lontane, 28, 31, 32, 33, 61, 62, 63, 64, 160
nella melodia, 104 sgg.
nel minuetto, 145
nel periodo, 60 sgg.
nella piccola forma ternaria, 121 sg., 124, 124 n.
nel rondò, 199, 202, 205
nello scherzo, 154 sgg., 159
nel tema con variazioni, 172 sg.
Forma-sonata, v. Allegro di sonata
Forme, v. Allegro di sonata, Binaria (forma), Danza (forme di), Grandi forme, Minuetto, Rondò (forme di), Scherzo, Tema con variazioni, Ternarie (forme)
Formule convenzionali, v. Abbellimenti
Franck, C., 33 n.
Frase, 26 sgg., 31 sgg.; es. 43-51
antecedente della, 26 sgg.
nei compositori romantici, 32 sg.; es. 48-51
conseguente della, 31 sgg.
e periodo, 20 sg., 25, 60
irregolare, 27, 28, 32, 140
nella piccola forma ternaria, 121 sgg.; es. 102*a*
ripetizioni variate della, es. 51*c*
nello scherzo, 155
nel tema principale, 210 sgg.
Fraseggio, 62, 64
nella melodia, 105
del tema, 172
Frigia, v. Cadenza (tipi di)
Fuga, 21, 87, 172, 177
Fugato, 87, 199

Gesualdo di Venosa, XII
Grandi forme, v. Sommario
Grandi forme (parti delle), 184 sgg.
Grieg, E., *Pensieri d'autunno*, 102; es. 75

Hanslick, E., 102
Haydn, J.:
frasi, 27 sgg., 32; es. 44
minuetti, 145; es. 114, 115
periodi, 62; es. 58
Quartetti per archi, 27, 106, 145, 198; es. 44, 98, 114, 115
rondò, 198
tempi di sonata, 207
Sonate per pianoforte, 62, 124, 128 sg., es. 58, 102
variazioni, 173
Heine, H., *Buch der Lieder*, 106
Hindemith, P., XII
Hitler, A., VII

Imitazioni, 87 sg., 123, 145, 190, 200; es. 116
Inganno, v. Cadenza e Successioni d'i.
Inizio:
del conseguente, 31
del periodo, 20
senza accompagnamento, 84
struttura dello, 26
Intervalli:
aumentati, 101; es. 69
cambiamento di i. in motivi e proposizioni, 9, 10, 17; es. 18-23, 31-34
diminuiti, 101; es. 69
dissonanti, 102; es. 78*a*
eccedenti, v. aumentati
della melodia, 16, 32
del motivo, 8, 9
temperati, 101 n.
variazioni degli, 146
Irregolare (struttura), 140 sgg.
Ives, C., V

Jeppesen, K., XII

Kandinsky, V., VII

Letteratura musicale (esempi tratti dalla), v. Sommario
Levare:
aggiunti al motivo, 10; es. 7, 22, 34
come collegamento, 29; es. 44*d*, *l*, 45*c*, *d*, *g*, 46*e*, 47*d*
senza accompagnamento, 30, 84
variazioni del, 200; es. 47*b*
Levare (accordo in), 125 sg.
sulla dominante, 125, 145, 158
alla fine della transizione, 185, 187, 201, 212
prima della ripresa, 122, 125 sg., 145, 156, 157, 158, 161, 187, 214 sgg., 218
Lied, v. Vocale (letteratura)
Lieder, 96
Liquidazione, 60 sg.; es. 52*a*, *b*
dell'accompagnamento, 85, 89
nell'allegro di sonata, 210 sgg., 215 sgg., 218, 222
delle forme motiviche, 32, 145, 156 sgg., 185, 217, 218
nelle grandi forme, 184, 185 sgg., 187 sg., 190, 192 sg., 195
nel rondò, 199, 202
nello scherzo, 156 sgg., 160, 160 n., 161

Mahler, G., V
armonia, 33 n.
Lied des Verfolgten im Turme, es. 77*b*
Das Lied von der Erde, 102; es. 77*a*
scherzi, 154
struttura irregolare, 141
Mann, T., V
Mattheson, J., *Vollkommener Kapellmeister*, 20
Mediana contrastante (sezione): (v. anche Elaborazione)
dell'allegro di sonata, 208 sgg.
del minuetto, 145 sg.; es. 113-114, 116
della piccola forma ternaria, 119, 121, 122 sg., 127 sg.; es. 101-107
del rondò, 197 sgg., 203 sgg., 204 sg.
dello scherzo, 155 sgg.; es. 122
Melodia, 104 sgg.
ambito della, 29
nella cadenza, 31 sg.; es. 45
equilibrata, 16, 29
e tema, 100 sgg., 118
nella frase, 27 sg., 31 sg.
nella linea del basso, 33, 88, 119
linea melodica moderna, 106
moto contrario della, 9; es. 14
moto retrogrado della, 9; es. 14
nel periodo, 21 sg.
profilo melodico, 22, 28, 32, 106, 126, 145; es. 97-100
punto culminante della, 32, 88, 119; es. 52*a*
rapporto con l'armonia, 3, 10, 16, 29; es. 2, 3, 28, 29
in Schubert, 28; es. 47
senza accompagnamento, 84
strumentale, 103; es. 92-94
tratta da un accordo spezzato, 4, 29; es. 5-11
vocale, 100 sgg.; es. 73-91
Melologo, 95, 96
Mendelssohn, F.:
Concerto per violino e orchestra, es. 2*d*
frasi, 29, 32; es. 48
Lieder, 32; es. 48
Quartetto in mi minore per archi, es. 2*c*
scherzi, 154
Metro, 3, 4, 10, 20, 21, 102, 122, 144, 154, 174; es. 86
Michelangelo, 2
Minore (modo):
parallelo, 147, 207
progressioni, 61 n.
ripresa, 201, 220 sg.
secondo tema, 212
sensibile del, 61 n.
terminazione, 31
variazioni, 176
Minuetto, 144 sgg.; es. 113-119
e scherzo, 154 sg.
forma del, 144
temi del, 145
tempo della sonata, 207
trio, 146 sg.
Modulazione:
nell'ampliamento, 159 sg.
armonia della, 161 sg., 186, 187
nella coda, 161, 196, 221
nell'elaborazione, 209
lontana, 101; es. 73*a*
nelle progressioni, 61 n., 146, 157
nella riconduzione, 187 sg., 218
nella ripresa, 218 sgg.
ritorno modulante, 85, 159 sg., 188, 190, 193
nel secondo tema, 189 sgg., 212
nella sezione c del rondò, 204 sg.
nella sezione mediana contrastante, 146 sg., 155 sgg.
nella transizione, 184 sgg., 202, 212
a varie regioni, 158, 185, 195, 200
Motivo, 8 sgg.; es. 15-29
dell'accompagnamento, v. Accompagnamento
caratteristiche motiviche della proposizione, 3
costruzione del, 33 n.
forma-motivo, v. ivi
intervalli del, 8 sgg.
lineamenti ritmici del, 8 sgg., 146
liquidazione del, v. Liquidazione
della melodia, 104
profilo del, 9
nella tecnica omofonica e contrappuntistica, 145
del tema, 21, 104

del tema con variazioni, 172
trattamento del, 9
della variazione, 174 sgg., 178; es. 126*a*
Movimento, 84, 86, 89, 177; es. 67*a* (v. anche Tempo)
Mozart, W. A.:
allegri di sonata, 217 sg., 221 sg., 222
Flauto magico, 102, 103; es. 82, 93
frasi, 32; es. 38, 45
grandi forme, 191, 193 sg., 195; es. 128
minuetti, 144 sgg.; es. 116, 117
Nozze di Figaro, 62, 106; es. 59*i*, 99*c*
piccole forme ternarie, 125; es. 103
Quartetti per archi, 87, 106, 145, 146, 191, 193 sgg., 198, 217, 221; es. 99*a*, 116, 117, 128
rondò, 198, 201
Sinfonie, 105, 144, 191, 201, 210, 217, 221; es. 99*b*
Sonata KV 377 per violino e pianoforte, 125; es. 103
Sonate per pianoforte, 28 sgg., 62 sg., 105; es. 45, 59, 99*d*, *e*
tecnica rococò, 62, 89
variazioni, 173
Mussorgski, M., *Khovanščina*, 102; es. 87

Nielsen, R., X
Nietzsche, F., V

Omofonia, 8, 85, 87, 125, 127 n., 145; es. 103
Opera, 95, 106
Oratorio, 95, 106
Ornamenti, v. Abbellimenti
Ostinato, 87, 157, 161, 178, 188, 222; es. 121*d-f*

Palestrina, P. da, XII
Panatero, M., XI n.
Parafrasi, 124
Parti:
aggiunta di, 87
movimento delle, 87
trattamento delle, 102
Parti (condotta delle), 85, 86; es. 63*a*, *b*; v. anche Polifonica (scrittura)
Parti di grandi forme, 184 sgg.
Passaggio, v. Transizione
Passaggio (accordi di), v. Armonia
Passaggio (note di), v. Abbellimenti
Pedale, 33, 146; es. 51*d*
su un accordo in levare, 145
nella coda, 221
di dominante, 122 sgg., 145, 186, 205, 216, 217, 221
nell'elaborazione, 33, 216, 217
interno, 157; es. 122*f*
nella riconduzione, 188, 202, 205, 218
nella ripresa, 160 sg.
nel secondo tema, 213
nella sezione mediana contrastante, 122 sgg., 145 sg., 157
di tonica, 123
nella transizione, 33, 186
Periodo, 20 sgg.; es. 35-41, 52-61
nell'allegro di sonata, 213
e frase, 20, 60
forma del, 28, 62, 63
forme del p. alla tonica e alla dominante, 21 sgg., 62 sgg., 210, 213; es. 52-54
inizio del, 21
nello scherzo, 155
struttura del, 60 sgg.
nel tema principale, 210 sg.
Pianoforte:
scrittura pianistica, 30, 86 sg., 89, 122, 125, 127, 191, 200; es. 105
stile pianistico, v. scrittura pianistica
trascrizione per, 86; es. 64*d*
Plagale, v. Cadenza (tipi di)
Polifonica (scrittura), 22, 30, v. anche Parti (condotta delle)
« Ponte », v. Transizione
Popolare (musica), 20, 26 n., 28, 141, 172, 174, 191
Pratiche (forme), 2
della frase, 26, 63
del minuetto, 144
del periodo, 60; es. 54-56
dello scherzo, 155 sgg.; es. 122
della sezione mediana contrastante, 122, 124; es. 105
Primo tema:
dell'allegro di sonata, 210 sgg.
del rondò, 200
Primo tempo (forma del), v. Allegro di sonata
Profilo:
della cadenza, 31, 62
di interi movimenti, 106; es. 97-100
della melodia, v. Melodia
del motivo, v. Motivo
della sezione A, 123
Programma (musica a), 95 sg.
Progressioni:
nell'accompagnamento, 21; es. 57
ampliamento mediante p., 63, 184
diatoniche, 61 n.
nell'elaborazione, 214 sgg.
nelle frasi, 31
nel modo minore, 61 n.
modulanti, 61 n., 145 sg., 157, 213
del motivo, 27; es. 42*b*
nei periodi, 21, 63
schemi modulanti per le p., 157; es. 122
nello scherzo, 156 sgg., es. 121, 122
nel secondo tema, 189, 212
nella sezione mediana contrastante, 123 sg., 145, 156 sgg.; es. 122
nella transizione, 186
Proposizione, 3 sg.; es. 1-11

caratteristiche motiviche della p., 3
del controcanto, 88
costruzione della p., 17 sg.; es. 30-34
nella frase, 25
irregolare, 4, 144
lunghezza della, 3, 4
nel periodo, 21 sg., 60 sgg.
scrittura della, 8, 17; es. 15-29
terminazione della, 3, 119
Puccini, G., *Turandot*, 102; es. 88

Quasi contrappuntistico (movimento), 16, 33

Ravel, M.:
armonia, 33 n.
Pavane pour une infante défunte, 199 sg.
scherzi, 154
Reger, M., 33 n., 154
Regione, Regioni:
della cadenza, 61; es. 56*a*, *b*
contrastante, 159, 197
della dominante, 122, 177, 185 sg., 187, 189, 203, 204, 216, 219; es. 51*a*, *b*. 67*a*
nell'elaborazione, 214 sg.
negli episodi, 159
nell'esposizione, 214
estranea, 33 n.
lontana, 159, 188, 192, 195, 214, 216
mutamento di, 185
nella ripresa, 201, 213
nel rondò, 197
nella sezione mediana contrastante, 122
della tonica, 33 n., 194, 196, 197, 199, 201, 202, 204, 220
nella transizione, 201, 211
varie altre regioni, 33, 122, 124 sg., 128, 158, 160, 177, 186, 188 sg., 193, 196, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 211, 214 sgg., 219 sgg.; es. 51*a*, 102*b*, 104
vicina, 122, 177, 214
Retrogrado (moto), v. Melodia
Riconduzione:
nell'allegro di sonata, 213, 216, 217, 218, 220 sg.
nelle grandi forme, 184, 187 sg.
nel rondò, 202 sgg.
Ripetizione:
abbellita, 88
nell'accompagnamento, 85; es. 59*a*, *d*
e monotonia, 118 sg.
interna, 62 sg., 126, 140, 144, 184 sg., 199, 202 sg., 211
di intervalli, 10; es. 20*h*, 22*a*, *b*, *d*
nella melodia, 105
modificata, 28
del motivo, 8, 16
di note, 9, 10, 118, 126; es. 17
a progressione, 62, 64, 186, 202, 214 sg.; v. anche Progressione
ritmica, 10, 28, 85; es. 17*l*, *m*, 18*e*
variata, 28, 32, 33, 63, 63 n., 64, 123
Ripetizione di varie forme: (v. anche Ripresa)
nella frase, 26 sg.
nel periodo, 20, 21, 22, 60 sgg.; es. 58, 60
della proposizione, 21
Ripresa (sezione A'):
nell'allegro di sonata, 208 sg., 218 sgg.
nel minuetto, 144 sgg.; es. 113
nella piccola forma ternaria, 121, 126 sgg.
nel rondò, 197 sgg., 199 sg., 201 sgg.
nello scherzo, 159 sgg.
del secondo tema, 212, 215, 218, 220 sg.
del tema in modo minore, 202, 212, 220 sg.
nella « tonalità sbagliata », 158, 188, 201
Ritardi, v. Abbellimenti
Ritmo
nell'accompagnamento, 30, 84, 85, 86, 88; es. 65
aggiunte ritmiche alle proposizioni, 4; es. 8, 9
aumento e diminuzione dei valori ritmici, 31, 32
cambiamenti di, 9, 10, 17; es. 17, 18, 22-24, 33-34
complementare, 86
contrasti ritmici, 30; es. 45*b*, *g*
nelle forme di danza, 95 sg.
mantenimento del, 17, 23, 32; es. 32, 40
nella melodia e nel tema, 104 sg.
nel minuetto, 144, 146 sg.
del motivo, 8, 9; es. 12, 13, 15, 16
nello scherzo, 154
struttura irregolare del, 140 sg.
del tema e variazioni, 174 sgg., 179
Rivolti, 172
di accordi, 10, 31, 88, 119; es. 25*a*, *b*, 45*f*, 46*c*, *g*, 51*f*, 58*d*, 59*g*
delle parti (contrappunto multiplo), 145; es. 116
Rolland, R., *Voyage musical*, 20
Rondò (forme di), 197 sgg.
altri semplici rondò (ABABA, ABACA), 199
grandi forme di rondò (ABA-C-ABA), 203 sg.
mutamenti nella ripresa, 200, 201 sg.
rondò-sonata, 204 sg.
sezione C modulante, 204 sg.
in tempo lento (ABA, ABAB), 197 sg.
trio (sezione C), 206 sg.
Rondò-sonata (forma del), 204 sg.
Rossini, G., *Barbiere di Siviglia*, 102, 103; es. 81, 94

Scambio di modo maggiore e minore, 176
Scherzo, 154 sgg.; es. 120-123
coda, 161
codetta, episodi, ampliamenti, 155 sg.
come tempo della sonata, 207
forma pratica dello, 159 sgg.; es. 122

ripresa, 159 sgg.
sezione A, 155
sezione mediana contrastante modulante, 155 sgg.
trio, 161 sg.
Schönberg, A., V sgg., 16 n., 21 n., 155 n., 215 n.
Harmonielehre (Manuale di armonia), VI sgg., XV, 16 n.
Models for Beginners in Composition (Modelli per principianti di composizione), VI, IX, XI n., XV
Preliminary Exercises in Counterpoint, VII n., IX, XV
Quartetti per archi, 103, 141; es. 91*b*, 111*b*
Structural Functions of Harmony (Funzioni strutturali dell'armonia), V sgg., XV, XVII, XIX n., 16 n.
Style and Idea (Stile e idea), VI
Traumleben op. 6, 103; es. 91*a*
Schubert, F., V
allegro di sonata, 214
armonia, 33 n., 63 n.
frasi, 28 sg., 32; es. 47
Lieder, 97, 101, 102; es. 7*k*, 62*c*, 64*e*, 68*e*, 73*a-c*, 84
melodia, 28; es. 47
periodi, 62 sg.; es. 60
piccola forma ternaria, 125, 128; es. 104
Quartetti per archi, 63, 125, 128, 190, 214; es. 60*d-i*
Quintetto op. 163 per archi, 191
scherzi, 154
Sonate per pianoforte, 28, 63, 190; es. 47, 60*a-c*
« tema lirico », 190
trii con pianoforte, 190
valzer, 125 sg.; es. 107
Schumann, R.:
Album für die Jugend, es. 50
forma di rondò, 197
frasi, 30 sg.; es. 50
« pezzi caratteristici », 95
Quartetto in la minore per archi, 197
Quintetto op. 44 per pianoforte e archi, 162, 197
scherzi, 154, 162
sinfonie, 197
Secondo tema;
nell'allegro di sonata, 212 sgg.
nelle grandi forme, 189 sgg.
nel modo minore, 202, 220
nella ripresa, 201 sg., 218 sgg.
nel rondò, 197 sgg.
« tema lirico », 190
Semicadenza, 26, 27, 31 n., 60, 61, 128; es. 44, 102
Semicontrappuntistico:
accompagnamento, 10, 87 sg.; es. 29, 54-56
parti interne, 30
Sibelius, J., *Il cigno di Tuonela*, 95
Simmetria, 26 n., 105, 140
Sinfonia, 9, 60, 104, 121, 144
Smetana, B., *Moldava*, 97; es. 68*c*
Sonata (tempi della), 208 sg.
Sonatina, 209
Spezzati (accordi):
nell'accompagnamento, 86, 89
motivi e proposizioni derivati da, 4, 10, 29, 61; es. 5-11, 17-29, 30-34, 54-56
Stein, L., VI
Stockhausen, K., XII
Strang, G., V sg.
Strauss, R.:
armonia, 33 n.
Così parlò Zaratustra, 95
Salomé, 102, 103; es. 80*a*, *b*
Strumenti, Strumentale, 89, 100, 103 sg., 105; es. 92-96
Struttura:
dell'armonia, 31
cambiamenti di, 126
a catena, 27, 124; es. 102*c*
delimitazione della, 32;
digressione dalla, 144
dispari, irregolare, asimmetrica, 140 sgg.
e carattere, 96
esigenze della, 2, 60
delle forme del motivo, 29
dell'inizio, 21, 26
della melodia, 105
significato strutturale, 28
del tema, 104, 184, 212
di temi, v. Sommario
Successioni di accordi:
armonia, 3, 29
di fondamentali, 16 n., 29, 120
d'inganno, 123, 144, 215, 219, 221
Suite, 144, 146; es. 43
Sviluppo: (v. anche *Durchführung* e Elaborazione)
del motivo, 8, 9, 60, 105, 159
del ritmo, 104
dei temi, 189
Svolgimento, v. Elaborazione

Tema, 20 sg., 104 sgg.
e melodia, 100 sgg.
dei minuetti, 145
proposizioni come temi, 16 sg.
dello scherzo, 155
struttura binaria del, 173 n.
struttura del, v. Frase e Sommario
struttura periodica del, v. Periodo
struttura ternaria del, v. Ternarie (forme)
Tema con variazioni, 172 sgg.; es. 124-127
contrappunto nel, 177
contrasti nel, 179
elaborazione del motivo della variazione, 175 sg.

motivo della variazione, 174 sg.
piano delle variazioni, 178
rapporti tra il tema e le variazioni, 173
struttura del tema, 172 sg.
variazione formale e di carattere, 179 sg.
Tempo: (v. anche Movimento)
e carattere, 95 sg.
e proposizioni, 3 sg.
e ritmo, 32
dei minuetti, 144
degli scherzi, 154
del tema, 21
nelle variazioni, 174
Tempo lento (forme del), v. Rondò (forme di)
Tendenza dei valori più brevi, 28, 28 n., 29, 31 sg., 33; es. 51*f*
Terminazione: (v. anche Cadenza, Conclusiva [sezione], Coda, Codetta)
dell'antecedente, 26
sulla dominante, 26, 31; es. 60*b*
dell'elaborazione, 33, 84
di forme semplici, 20
della frase, 31, 121
maschile e femminile, 27, 27 n.
nel modo maggiore e minore, 61
del periodo, 121
prematura, 27
della proposizione, 3, 119
nella ripresa, 126
della sezione A', 121
della transizione, 33
Ternarie (forme) (A-B-A'):
allegro di sonata, 208 sg.
forme complesse di rondò, 203 sgg.
forme di rondò, 197 sgg.
minuetto, 144, 146 sg.
piccola forma ternaria, 121 sgg.
scherzo, 154 sg.
nel tema per variazioni, 172 sg.
Tonalità: (v. anche Regioni)
affermazione della, 64
affine e in contrasto, 147, 212, 215
ampliata, 103; es. 90, 91
della dominante, 28
nelle sezioni A, 121, 202
espressa con la successione I-V, 16, 22
espressione della, 3
nei temi, 21, 209 sg.
nei trii, 146, 162
Tonica:
come punto centrale, 21
conferma della t. nella sezione A, 121, 122
digressione dalla, 33 n.
espressione della tonalità, 3
forma alla tonica, v. Periodo
pedale di, 123
proposizioni costruite sulla, 4; es. 5-11
terminazione sulla, 121
Transizione:
nell'allegro di sonata, 210, 212 sg., 213 sgg.
derivata dal tema precedente, 186 sg.
nelle grandi forme, 184 sgg.
nella ripresa, 201 sgg., 204 sg., 218 sgg.
nel rondò, 197 sgg.
struttura della, 185
con un tema indipendente, 185
Trasporto:
nella frase, 27
della melodia, 10, 21; es. 15, 16, 28
del motivo, 9
nel periodo, 21; es. 53*a*, 58*e*, *g*
del tema secondario (nella ripresa), 201 sgg., 205, 218 sgg.
Trio:
nel minuetto, 146 sg.
nel rondò (sezione C), 203 sgg.
nello scherzo, 161 sg.
Tripartita (forma), v. Ternarie (forme)

Varianti, 8, 9, 33, 186, 190, 200, 214, 221
Variazione, 8 sg., 172
di un accordo spezzato, 10, 29, 61; es. 5-11, 17-29, 30, 54-56
dell'armonia, 31, 126
contrappuntistica, 126, 145
nelle frasi, 28, 31 sg.; es. 42, 44, 46*d*, 47
« in divenire », 8, 64
melodica, 31
del motivo, 8 sg., 17, 20, 29, 60, 120, 122, 145, 172; es. 15-16, 17-29, 31-34
nei periodi, 60 sg.
di progressioni, 156; es. 122
nella ripresa, 126 sg., 146, 159, 197, 200 sg., 205, 218 sgg.
ritmica, 28; es. 46*d*, 47
nella sezione mediana contrastante, 122
nei temi principali, 189
nelle transizioni, 186 sg.
Variazione (forma della), v. Tema con variazioni
Verdi, G., *Otello*, 102; es. 86
Vicine (note), v. Abbellimenti
Vocale, vocali:
ambito, 101
letteratura, 101 sgg.; es. 73-91
melodia, 100, 105
punto culminante, 100
registro, 100
salti, 101, 102; es. 70, 73*b*, 78*a*

Wagner, R., 16 n.
armonia, 33 n.
sull'« *Eroica* » di Beethoven, 188
I maestri cantori di Norimberga, 102; es. 78
Tannhäuser, 85; es. 62*a*
trattamento della voce, 102 sg.
Tristano e Isotta, es. 64*d*
La Walkiria, 97; es. 2*i*, 68*b*
Webster, 155
Wolf, H., *Peregrina I*, 102; es. 76

SOMMARIO

PREFAZIONE ALL'EDIZIONE ITALIANA pag. V
INTRODUZIONE XV
PREFAZIONE DEL CURATORE DELL'EDIZIONE IN LINGUA INGLESE XVII
AVVERTENZA XIX

PARTE I

FORMAZIONE DEI TEMI

I IL CONCETTO DI FORMA 1

II LA PROPOSIZIONE 3
Commento agli esempi n. 1-11 4

III IL MOTIVO 8
L'uso del motivo esige la variazione 8
Com'è formato un motivo 9
Modo di trattare e utilizzare il motivo 9
Commento agli esempi n. 17-29 10

IV COLLEGAMENTO DI DIVERSE FORME-MOTIVO 16
Come costruire le proposizioni 17

V FORMAZIONE DI TEMI SEMPLICI 20
1. INIZIO DEL PERIODO 20
La frase e il periodo 20
L'inizio del periodo 21
Esempi tratti dalla letteratura musicale 21
La forma alla dominante: la ripetizione complementare 21
Esempi tratti dalla letteratura musicale 22
Commento agli esempi n. 40-41 22

VI FORMAZIONE DI TEMI SEMPLICI 26
2. L'ANTECEDENTE DELLA FRASE 26
Analisi di frasi tratte dalle *Sonate* per pianoforte di Beethoven 26
Analisi di altri esempi tratti dalla letteratura musicale 27
Formazione dell'antecedente 28

VII FORMAZIONE DI TEMI SEMPLICI 31
3. IL CONSEGUENTE DELLA FRASE 31
Considerazioni melodiche: profilo della cadenza 31
Considerazioni ritmiche 32
Analisi di frasi di compositori romantici 32

VIII FORMAZIONE DI TEMI SEMPLICI 60
4. STRUTTURA COMPLESSIVA DEL PERIODO 60
Commento agli esempi n. 54-56 61
Esempi tratti dalla letteratura musicale 62

IX L'ACCOMPAGNAMENTO 84
Eliminazione dell'accompagnamento 84
Il « motivo dell'accompagnamento » 85
Tipi di accompagnamento 85
Condotta delle parti 86
Trattamento della linea del basso 88
Trattamento del motivo dell'accompagnamento 88
Esigenze strumentali 89

X CARATTERE ESPRESSIVO 95

XI MELODIA E TEMA 100
La melodia vocale 100
Esempi tratti dalla letteratura musicale 101
La melodia strumentale 103
Melodia e tema 104

XII NORME PER L'AUTOCONTROLLO DEGLI ESERCIZI 118
Esempi relativi all'autocontrollo 119

PARTE II

PICCOLE FORME

XIII LA PICCOLA FORMA TERNARIA (A-B-A') 121
La piccola forma ternaria 121
La sezione mediana contrastante 122
Esempi tratti dalla letteratura musicale: Beethoven, Sonate per pianoforte 122
Esempi tratti dalla letteratura musicale: Haydn, Mozart, Schubert 124
Commento agli esempi n. 105-107 125
L'accordo in levare 125
La ripresa (A') 126
Esempi tratti dalla letteratura musicale 126

XIV STRUTTURA DISPARI, IRREGOLARE E ASIMMETRICA 140

XV IL MINUETTO 144
La forma 144
Esempi tratti dalla letteratura musicale 145
Il trio 146

XVI LO SCHERZO 154
La sezione A 155
La sezione mediana contrastante modulante 155
La forma pratica 155
Esempi tratti dalla letteratura musicale 157
La ripresa 159
Ampliamenti, episodi e codette 159
Altri esempi tratti dalla letteratura musicale 159
La coda 161
Il trio 161

XVII IL TEMA CON VARIAZIONI 172
Struttura del tema 172
Relazione tra il tema e le variazioni 173
Il motivo della variazione 174
Realizzazione del motivo della variazione 174
Esempi tratti dalla letteratura musicale 175
Impiego ed elaborazione del motivo della variazione 175
Esempi tratti dalla letteratura musicale 175
Il contrappunto nelle variazioni 177
Esempi tratti dalla letteratura musicale 178
Piano delle variazioni 178
Commento all'esempio 126 178
Organizzazione dell'intera serie delle variazioni 179

PARTE III

GRANDI FORME

XVIII LE PARTI DELLE GRANDI FORME 184
La transizione 184
Transizione con un tema indipendente 185
Esempi tratti dalla letteratura musicale 185
Transizioni derivate dal tema precedente 186
Esempi tratti dalla letteratura musicale 186
La riconduzione 187
Esempi tratti dalla letteratura musicale 188
Il gruppo dei temi secondari (secondo tema) 189
Esempi tratti dalla letteratura musicale 189

Il « tema lirico » 190
La coda 192
Esempi tratti dalla letteratura musicale 192

XIX LE FORME DI RONDO' 197
Le forme del tempo lento (ABA e ABAB) 197
Altre semplici forme di rondò 199
Variazioni e mutamenti nella ripresa (tema principale) 200
Esempi tratti dalla letteratura musicale 200
Mutamenti e adattamenti nella ripresa (temi secondari) 201
Esempi tratti dalla letteratura musicale 201
Le grandi forme di rondò (ABA-C-ABA) 203
Esempi tratti dalla letteratura musicale 203
Il rondò-sonata 204
Esempi tratti dalla letteratura musicale 205

XX L'ALLEGRO DI SONATA 207
(Forma del primo tempo)

L'allegro di sonata 208
Relazioni strutturali dell'Allegro di Sonata 209
L'esposizione 210
Il tema (o gruppo di temi) principale 210
Esempi tratti dalla letteratura musicale 210
La transizione 212
Il (gruppo del) secondo tema 212
Esempi tratti dalla letteratura musicale 213
L'elaborazione (*Durchführung*) 214
Esempi tratti dalla letteratura musicale 215
La riconduzione 218
La ripresa 218
Esempi tratti dalla letteratura musicale 219
La coda 221
Esempi tratti dalla letteratura musicale 221
Conclusione 222
Appendice 223
Indice analitico 225

Finito di stampare
dalla Tipo - Litografia
La Musicografica Lombarda
Dicembre 1969