

Capitolo 8

LA COSTRUZIONE FORMALE

Anche il termine «forma», come altri che abbiamo incontrato nel corso di questo lavoro, è impiegato spesso per esprimere fatti e concetti diversi, a volte anche molto distanti fra loro; un minimo di discussione terminologica potrà forse risultare quindi di qualche utilità.

Si può innanzi tutto distinguere, con Riemann, tra *forma astratta* e *forma concreta*¹. *Forma binaria*, *forma ternaria*, *forma-sonata*, *Bar-form*, *Lied-form*, e così via, sono termini che si riferiscono a modelli concettuali, a schemi teorici utili per raggruppare e distinguere in varie tipologie l'infinita varietà di modi in cui si manifestano le opere musicali nel loro complesso; sono *forme astratte*, quindi, non scheletri pre-compositivi, contenitori da riempire con la concreta materia sonora. Sono *forme concrete*, invece, le configurazioni globali (*Gestalten*) delle opere musicali così come esse si manifestano, i «risultati finali» dei processi compositivi, le combinazioni funzionalmente costruite di insiemi di elementi.

Nel concetto di *forma* Clemens Kühn distingue quattro aspetti²: 1. il piano generale dell'opera, ossia la tendenza compositiva prevalente, che prende corpo nel succedersi di eventi che sono significativi in rapporto all'epoca della creazione (ad es., nella musica pretonale i luoghi dove si presenta qualcosa di *nuovo*, in quella tonale i punti in cui compaiono *ripetizioni* o *ritorni*, in quella non-tonale i passi ove figurano *trasformazioni* di materiali preesistenti); 2. le *transizioni* fra le diverse parti dell'opera, vale a dire la realizzazione delle premesse poste dalle diverse idee; 3. la *totalità* degli eventi musicali, ossia il complesso di tutti gli aspetti – melodia, armonia, ritmo, timbro, tecniche compositive, ecc. – dalla cui interconnessione nasce l'opera; 4. l'*idea* rivelata nella forma dell'opera, il *contenuto intrinseco* espresso nella configurazione esterna dell'opera.

Kühn distingue poi cinque principi base quali assi portanti delle infinite,

¹ H. Riemann, *Katechismus der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)*, 2 voll., Leipzig, Hesse, 1889; 1905³ col tit. *Grundriss der Kompositionslehre* (tr. ingl.: London, Augener & Co., s.d.).

² C. Kühn, *Analyse lernen*, Kassel, Bärenreiter, 1993, p. 178 sgg.

possibili *dinamiche processuali*, ossia delle azioni configurative, degli atti del *dare forma*, del *formare*: 1. ripetizione, 2. variante, 3. diversità, 4. contrasto, 5. mancanza di relazione³.

Un'altra distinzione forse utile a sgombrare il campo da possibili equivoci terminologici è quella tra *forma come genere* e *forma come processo*. Il primo caso è quello di strutture musicali sclerotizzate in alcuni procedimenti compositivi selezionati fra tutti i possibili e caratterizzate proprio dall'enfasi posta su quelli: "A ridosso di istanze socio-culturali, i Generi musicali si sono costituiti al modo di griglie stilistiche selettive rispetto ai procedimenti tecnico-compositivi. Essi hanno così rappresentato la sede di adattamento della musica a determinate situazioni e funzioni extra- e para-musicali"⁴; ne sono un esempio i *generi* che nascono dalla stretta interconnessione con testi verbali (come madrigali, recitativi, arie d'opera, ecc.), o con la danza, sia questa effettivamente funzionalizzata al ballo o sia trasfigurata in opera autonoma (le danze delle Suites barocche, il Minuetto, il Valzer, ecc.), o con l'atto del «rappresentare» suggestioni prodotte dalla natura, stati d'animo emotivi, immagini o reminiscenze letterarie (i *pezzi di genere* o *di carattere* per clavicembalo del Sei-Settecento, i *Klavierstücke* e i poemi sinfonici di epoca romantica, ecc.), o ancora con attività precipuamente performative, dove talora l'invenzione musicale può spingersi oltre i confini della pura motoricità (Toccata, Fantasia, Divertimento, Esercizio, Studio, ecc.).

Il secondo caso, ossia la *forma come processo*, concerne il campo assai vasto dell'intera azione compositiva, dal limite della concezione astratta dell'idea musicale a quello della sua realizzazione in sostanza sonora – rappresentata o meno con segni di qualsiasi tipo (grafici, fisici, o quant'altro) –, attraverso quella rete complessa di nessi che legano il «passaggio» dall'elaborazione concettuale dell'idea alla sua realizzazione.

Centrale in questo «passaggio» è la nozione di tempo come *agente formante*; afferma Wilibald Gurlitt: "La musica e il fare musica sono eventi che hanno luogo non solo nel e con il tempo, ma sono essi stessi temporali. Anche le più ampie forme musicali, come il mottetto isoritmico, la suite, la sonata, il quartetto per archi, la sinfonia, hanno in sé il carattere della temporalità. Le loro parti, sezioni e membri stanno in rapporto reciproco di un prima e di un dopo, e in nessun momento del loro svolgersi sono udibili in un tutt'uno, bensì solo dopo che si è spento l'ultimo suono"⁵. Il tempo dunque come strumento di configurazione della musica, che Gurlitt distingue secondo i tre principi della *mensura* (l'organizzazione quantitativa del tempo musicale, la sua misura *quantitativa*), del *tactus* (l'organizzazione del movimento musicale, la sua misura *qualitativa*) e del *tempo* (la modifica-

³ Id., *Formenlehre der Musik*, München-Kassel, dtv/Bärenreiter, 1987, p. 13 sgg.

⁴ M. De Natale, *Analisi musicale. Principi teorici. Esercitazioni pratiche*, 2 voll., Milano, Ricordi, 1991, vol. 1, p. 57 sgg.

⁵ W. Gurlitt, *Form in der Musik als Zeitgestaltung*, Wiesbaden, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz-Franz Steiner Verlag, 1955, pp. 651-652 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1954, n. 13).

zione del movimento dal punto di vista della velocità e delle sue variazioni)⁶, principi che a loro volta dominano in distinti *generi* musicali: ad es. la *mensura* nella Partita, il *tactus* nella Suite, il *tempo* nella Sonata.

E poiché connessa all'idea di tempo è l'idea di movimento, si può affermare che la forma, in quanto manifestazione dell'azione del tempo, è essa stessa movimento; scrive Asaf'ev: "La forma non è semplicemente uno schema costruttivo. La forma, così come la si percepisce all'ascolto ... è l'organizzazione del materiale musicale, o, in altri termini, l'organizzazione del movimento musicale, giacché, in generale, non esiste materiale musicale che sia in quiete"⁷. E in quanto percepita, la forma musicale è un fenomeno determinato socialmente, assoggettato al filtro della recezione e del controllo socio-culturale, e dunque qualcosa di estremamente dinamico, che evolve continuamente, ossia un *processo* più che uno schema o un sistema; le forme del Classicismo, ad esempio, "non le si dovrebbe considerare come qualcosa di pietrificato e ossificato, perché il processo che dà forma alla musica non si arresta mai, dal momento che è un processo dialettico [in senso hegeliano], e per il fatto che una musica totalmente corrispondente a certi schemi astratti e ideali non esiste"⁸.

Si affaccia così il pensiero di una forma intesa come espressione dinamica del rapporto fra azione del tempo e spazio sonoro instaurato dall'idea creatrice, ossia di una *forma come architettura prodotta dalle articolazioni temporali del suono*: le diverse *configurazioni sonore* "si assoggettano a manipolazioni, a trasformazioni reversibili, *processi per i quali diviene incidente l'intervento del pensiero relazionante, ovvero dell'intelligenza creatrice di nessi fra ciò che si svolge nel tempo e nello spazio «astratto» del sonoro*", e il pensiero relazionante si fa "portatore di trame simboliche, razionali o emotive proprio con i processi trasformativi che produce, in tal modo facendosi sostanza della *narratio* musicale"⁹.

Si tratta ora di esaminare, a grandi linee, quali siano i "punti d'appoggio" delle architetture sonore e quali le dinamiche processuali secondo cui esse si sviluppano¹⁰.

Due sono i principi generali che presiedono al concetto di *forma come architettura*: 1. il principio dell'accostamento in successione di due o più sezioni, che dà luogo alle *forme a giustapposizione* (*Reihungsformen*); 2. il principio dell'elaborazione compositiva di un nucleo primario, che origina

⁶ *Ibid.*, rispettivamente p. 653 sgg., 662 sgg., 667 sgg.

⁷ Cit. da J.R. Tull, *B.V. Asaf'ev Musical Form as a Process. Translation and Commentary*, Ann Arbor (Michigan), U.M.I., 1992, vol. II, pp. 185-186 (Partial Fulfillment for Ph. D. Diss., The Ohio State University, 1976).

⁸ *Ibid.*, p. 187.

⁹ M. De Natale, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰ I modelli formali che si daranno di seguito sono solo schemi ideali, derivati in generale, secondo una tradizione ottocentesca, da una parte delle opere di Beethoven; solo in un numero minoritario di casi tali schemi si rivelano perciò abbastanza rispondenti alla reale letteratura musicale, e vanno considerati quindi unicamente come riferimenti astratti, benché in qualche misura didatticamente utili, ma mai come modelli normativi.

le *forme a sviluppo* (*Entwicklungsformen*). Le prime nascono dall'abbinamento di parti fra loro equivalenti e si basano o sulla ripetizione o sul contrasto del tipo *domanda-risposta*; la *forma-Lied* è la *forma ad accostamento* per eccellenza, derivata dalla forma di canzone vocale, alla quale appartengono molte forme strumentali come il Minuetto, lo Scherzo, il Rondò. Le seconde si originano per crescita progressiva a partire da un nucleo iniziale, e le diverse parti, che si vengono a costituire sfruttando la *tecnica dell'elaborazione continua* (*Fortspinnung*) basata *in primis* sulla progressione, assumono volta a volta un proprio, caratteristico valore funzionale rispetto all'insieme; vi appartengono la *forma-sonata*, le forme contrappuntistiche come il Canone, la Fuga, l'Invenzione, le forme di variazione come la Passacaglia e la Ciaccona, le Variazioni su tema.

FORME A GIUSTAPPOSIZIONE

Forme-Lied

Lied monopartito

Consta di una sola sezione più o meno estesa (**A**), che può venire ampliata mediante ripetizioni e aggiunte; gli ampliamenti non modificano comunque la configurazione generale della composizione, che si sviluppa comunque su un'unica arcata compatta.

Lied bipartito (forme binarie)

È il modello fondamentale dei *Volkslieder* e delle danze antiche, nonché delle danze architettonicamente simmetriche della Suite barocca e di piccoli pezzi strumentali, come ad es. alcune delle *Invenzioni a 2 voci* di Bach; è inoltre caratteristico di molte composizioni sonatistiche del primo e medio Settecento. Può ritenersi in certa misura l'antenato immediato delle varie *forme-sonata*. Nello stile sonatistico del primo Settecento se ne distinguono tre tipi fondamentali – poi confluiti in varia misura nella *forma-sonata* standard ottocentesca –, che possono indicarsi rispettivamente come «a due frasi»¹¹ (*forma binaria semplice*), «a tre frasi» (*forma di minuetto*) e «forma di movimento lento»¹².

«a due frasi» |: A B :|: A B :|
(forma binaria semplice)

«a tre frasi» |: A |: B A (opp. A') :|
(forma di minuetto)

«forma di movimento lento» **A¹** **A²**

¹¹ Il termine *frase* è impiegato qui in senso del tutto generico; nelle pagine seguenti si preciserà meglio il suo significato come entità formale, in contrapposizione al termine *periodo*.

¹² Ch. Rosen, *Le forme-sonata*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 27 sgg. e p. 37 (ed. or.: *Sonata Forms*, New York, Norton & Co., 1980).

La forma «a due frasi» consta di due sezioni tematicamente molto simili, ciascuna a loro volta suddivise in due frasi (**A B** :| **A B**). Nella prima sezione il percorso di solito va dalla tonica alla dominante o dalla tonalità della tonica (maggiore o minore) a quella della dominante (rispettivamente maggiore o minore), oppure alla tonalità relativa maggiore se l'impianto è in minore; nella seconda sezione il percorso tonale grosso modo inverte quello della prima sezione, con ovvio ritorno alla tonalità d'impianto alla fine del pezzo.

Nella forma «a tre frasi» (**A** :| **B A**) in genere la prima termina sulla tonica o sulla dominante, oppure può modulare alla tonalità della dominante o alla tonalità relativa minore se l'impianto è in maggiore, o alla tonalità della dominante minore o alla tonalità relativa maggiore se l'impianto è in minore; la seconda, che normalmente impiega materiale tematico diverso da quello della prima, di solito riconduce verso la fine alla tonalità della tonica – su cui inizia la terza parte – mediante una cadenza sulla dominante, ma può anche cadenzare sulla tonica di una tonalità vicina a quella d'impianto; la terza parte riprende più o meno integralmente la prima.

La «forma di movimento lento» (cfr. oltre il *Lied tripartito con ripresa*) è sostanzialmente una forma «a due frasi», ma senza ripetizione alcuna (**A**¹ **A**²); divenne il modello universale delle parti estreme dell'*Aria* vocale tripartita (*Aria con «da capo»*; cfr. oltre). Caratteristica fondamentale del suo percorso tonale è in **A**¹ il passaggio dalla tonica alla dominante, in **A**² la stasi sulla tonica¹³.

¹³ Verso la metà del Settecento si distinguono nell'*Aria con «da capo»* tre schemi formali diversi, che possono coesistere all'interno di una stessa opera (dagli schemi sotto riportati sono esclusi per semplicità di confronto i ritornelli strumentali di contorno e di separazione fra le sezioni):

1. **A**¹ **A**² **B** **A**¹ **A**²
2. **A**¹ **A**² **B** **A**²
3. **A**¹ **B** **A**²

Lo schema 1. rappresenta la versione completa dell'*Aria con «da capo»*, lo schema 2. una sua versione abbreviata, detta talora *Aria «dal segno»* (vi è infatti indicata prima di **B** una ripetizione a partire dal segno grafico posto all'inizio di **A**²), lo schema 3. una versione ancor più ridotta. Tutti e tre gli schemi contribuirono alla formazione del puro stile sonatistico, pienamente affermatosi negli ultimi decenni del Settecento; di essi, particolare importanza riveste il terzo, in quanto rappresenta già, secondo Rosen, la «*forma-sonata senza sviluppo*», nella quale **A**² funge da ripresa (interamente alla tonica) di **A**¹ (che passa dalla tonica alla dominante) e **B** da sezione di transizione, una «*interruzione*» che non ha ancora il carattere di uno sviluppo vero e proprio (cfr. Ch. Rosen, *op. cit.*, pp. 63-64).

Per via dell'alternanza fra ritornelli strumentali e sezioni vocali, l'aria è imparentata con il I tempo di Concerto per strumento solista e orchestra, dove l'alternanza avviene fra il *Tutti*, cui è affidato il Ritornello, e il *Solo*. E da tale punto di vista il Concerto risulta avere a sua volta un parallelo con il Rondò, caratterizzato dall'avvicendamento fra *refrain* e *couplet* (cfr. oltre).

Lied tripartito con ripresa (forme ternarie)

Consta di tre sezioni, di cui la terza (la *ripresa*, appunto) è la ripetizione della prima, esatta o, più spesso, modificata (dunque $A \parallel B \parallel A$ oppure $A \parallel B \parallel A'$; si noti, a parte i segni di ritornello, la diversa suddivisione rispetto alla forma binaria a tre frasi, dove **A** e **B** rientrano in un'unica sezione, ossia $A \parallel B A^{14}$). La prima e la terza sezione sono gli assi portanti dell'architettura complessiva; la prima ha una funzione strutturale chiaramente *espositiva*, la terza ne ha una *riespositiva* e *conclusiva*. La sezione centrale, detta anche *Trio*, spesso ha dimensioni ridotte rispetto alle altre due; di solito presenta una riduzione della testura ed un cambiamento di carattere e di tonalità rispetto alla sezione precedente e a quella seguente; ha dunque una funzione in qualche modo *contrastiva*¹⁵ (si confrontino le funzioni strutturali delle tre sezioni del *Lied tripartito* con quelle delle tre sezioni della *forma-sonata*, cui si fa cenno poco oltre).

Il *Lied tripartito con ripresa* di piccole dimensioni è tipico dei *Volks-lieder*, di molte danze e marce, nonché di molti piccoli pezzi per pianoforte, come ad es. quelli delle *Scene infantili* op. 15 e dell'*Album per la gioventù* op. 68 di Schumann; di solito la prima sezione chiude sulla tonica o sulla dominante della tonalità d'impianto, oppure può modulare alla tonalità della dominante se l'impianto è in maggiore, o alla tonalità maggiore relativa se l'impianto è in minore; la seconda presenta una nuova idea oppure si sviluppa tematicamente dalla prima, può concludere nella nuova tonalità in cui si è sviluppata oppure può ricondurre, nella sua parte finale, verso la tonalità d'impianto; la terza sezione è una ripresa della prima, con chiusura nella tonalità d'impianto. Il *Lied tripartito con ripresa* di grandi dimensioni, tipica forma dell'*Aria con «da capo»*, consta di tre ampie sezioni, il cui percorso tonale è simile a quello del *Lied tripartito con ripresa* di piccole dimensioni; naturalmente all'interno delle sezioni del *Lied tripartito con ripresa* di grandi dimensioni giocano un ruolo molto importante le ripetizioni, gli ampliamenti, gli inserimenti di ogni genere, che conferiscono ad ogni compo-

¹⁴ Bisogna inoltre tenere presente che:

1. nella forma binaria a tre fasi gli eventuali ritornelli posti alla fine delle due sezioni danno luogo ad una forma complessiva schematizzabile come

$$A A \parallel B A B A$$

2. che evidentemente non ha nulla di ciclico, non rinvia ad alcuna tripartizione con ripresa; nella forma ternaria con ripresa la ripetizione di **A** (solitamente di ampiezza grosso modo pari a quella della sua prima esposizione) consiste di una vera e propria sezione autonoma; nella forma binaria a tre fasi, invece, la ripetizione di **A** dopo l'inserimento di **B** non è che la parte conclusiva della seconda sezione del brano (e molto spesso, soprattutto a partire dall'epoca classica, ha una durata pari all'incirca alla metà di quella della sua prima apparizione, l'altra metà della seconda sezione essendo «occupata» da **B**).

¹⁵ Ch. Rosen, *op. cit.*, pp. 26-27.

sizione di questo tipo una particolare e caratteristica configurazione sonora.

Lied tripartito composto con ripresa

Consta di tre sezioni – ciascuna a sua volta tripartita –, di cui l'ultima è una ripresa della prima, con o senza modificazioni (**A A' A - B B' B - A A' A** oppure ad es. **A A' A - B B' B - A" A''' A''''**)¹⁶; mentre la prima e la terza sezione sono nella tonalità d'impianto e seguono un percorso tonale pressoché identico, la seconda sezione di solito è impostata in una tonalità diversa, più o meno contrastante con quella d'impianto; quest'ultima può presentare tanto un'idea completamente nuova, quanto un'elaborazione del materiale della prima sezione. Esempolari di questo tipo formale sono il *Minuetto con Trio* (Minuetto, Trio, Minuetto *da capo*), e lo *Scherzo con Trio* (Scherzo, Trio, Scherzo *da capo*) delle Sonate e delle Sinfonie di epoca classica.

Lied pluripartito senza ripresa

Consta di sezioni diverse ed accostate fra loro secondo schemi tonali variabili da caso a caso (**A-B-C - - -**). È tipico del Lied non strofico (o *durchkomponiert*), di cui un celeberrimo esempio è *Der Doppelgänger* di Schubert (n. 13 del ciclo *Schwanengesang* D. 957).

Rondò

In linea di principio il *Rondò* consta di una sezione principale che funge da *refrain* (*ritornello*) (**A**), alternata con una serie di sezioni secondarie che fungono da *couplets* (*strofe*) (**B, C, D, E, ...**), per cui la successione delle sezioni assume la forma **A B A C A D A E A ...**, ossia una successione «aperta»; tipiche di questo tipo formale sono le composizioni francesi per tastiera di epoca barocca e talune danze delle Suites. Da un certo punto di vista la costruzione è simile a quella dell'Allegro dei *Concerti grossi* di epoca bachiana, che presentano un'alternanza fra *Ripieno* (*Tutti*) e *Concertino* (*Soli*) analoga a quella tra *refrain* e *couplet*, ma mentre nel *Concerto grosso* il *Ripieno* può ripresentarsi in tonalità differenti, nel *Rondò* il *refrain* ricompare (quasi) sempre nella tonalità d'impianto. In epoca barocca, in nome dell'*unità dell'affetto*, i *couplets* tendono a non presentare troppi contrasti con il *refrain*, anzi, spesso ne sono una semplice variazione; in epoca classica invece, in nome dell'ideale del *contrasto*, i *couplets* tendono a presentarsi conflittualmente rispetto al *refrain*. In epoca classica e romantica il

¹⁶ Naturalmente vi sono parecchie varianti possibili di questa tipologia formale: le tre sezioni infatti (o solo alcune di queste) possono essere al loro interno semplicemente bipartite, od anche monopartite.

Rondò tende poi a presentarsi in forme «chiuse», del tipo **A B A C A** oppure **A B A C A D A**. Per via della tipica alternanza fra Tutti e Solo, il I tempo del Concerto per solista e orchestra può venire assimilato alla forma di *Rondò-Sonata* (cfr. p. 481).

Rondò-Lied

Pur appartenendo alla tipologia delle *forme-Lied*, il *Rondò-Lied* è in linea di principio simile al *Rondò* per via della presentazione alternata di *refrain* e *couplets*, ma se ne differenzia per il fatto che è costruito «a specchio»: il *refrain* (**A**), il primo *couplet* (**B**), il *refrain* (**A**), e poi, anziché un nuovo *couplet*, ancora il primo *couplet* (**B**), e in chiusura il *refrain* (**A**), per cui l'architettura complessiva risulta del tipo **A B A B A**, una struttura ad un tempo del tipo *Rondò* (**A ... A ...**) e del tipo *Lied tripartito con ripresa variata* (**A B - A - B A**). Molti *Adagi* di Sonate e Sinfonie di epoca classica sono scritti in questa forma.

FORME A SVILUPPO

Forma-sonata

È il modello ideale del Classicismo viennese e in genere il punto di riferimento principale di quasi un secolo e mezzo di storia della composizione, di stile compositivo e di linguaggio sonoro, ma anche, proprio per questa sua tipicità, la chiave di volta per la comprensione e l'interpretazione del pensiero stesso del comporre, eseguire ed ascoltare l'immenso repertorio strumentale scritto fra la seconda metà del Settecento e la fine dell'Ottocento. È il principio formale su cui si fonda il I tempo di un'infinità di generi strumentali, dalla Sonata per pianoforte – che è davvero tra i luoghi privilegiati di concretizzazione e ad un tempo di sperimentazione della *forma-sonata*, talora chiamata anche (con un termine che però può dar luogo a qualche confusione) *Allegro di Sonata* – al Quartetto per archi (compresi naturalmente il Duo, il Trio, il Quintetto, ecc. per soli archi o con pianoforte, con o solo per strumenti a fiato), dal Concerto per strumento solista e orchestra alla Sinfonia, tanto per citarne alcuni. Ed è anche il modello architettonico tra i più intimamente legati alla tonalità armonica maggiore-minore, che ne costituisce i pilastri di sostegno in senso non solo figurato: è ben noto come la nascita, l'evoluzione e la dissoluzione della *forma-sonata* seguano lo stesso percorso della tonalità armonica maggiore-minore e ne condividano in tutto e per tutto lo stesso destino, dalle prime esperienze clavicembalistiche scarlattiane (non ancora la *forma-sonata* vera e propria, come si vedrà fra poco, ma solo un embrione) alla maturità degli anni d'oro del Classicismo, all'implosione del periodo romantico fino all'esplosione, frantumazione e dissolvimento della fine dell'Ottocento. Ed è altrettanto noto come una piena comprensione della *forma-sonata* (ed ogni analisi che voglia ritenersi corretta) possa avvenire solo cercando di penetrare l'intimo

legame tra forma e linguaggio che stringe inscindibilmente in un tutto organicamente coeso la *forma-sonata* e la tonalità armonica maggiore-minore. Non è un caso, infatti, che i modelli correntemente utilizzati per raffigurare schematicamente lo svolgimento temporale della *forma-sonata* non prescindano mai dai riferimenti al percorso tonale generale e al dettaglio delle relazioni fra i piani tonali su cui poggiano le sue diverse parti.

Tali modelli, così come ci sono stati tramandati dalla letteratura musicologica¹⁷ e come ancora oggi vengono impiegati nella trattatistica corrente, derivano per idealizzazione, generalizzazione e semplificazione soprattutto dalle Sonate per pianoforte di Beethoven: essi si fondano su varianti di uno schema del tutto generale e standardizzato – una sorta di *forma-sonata standard* –, che in quanto tale non è concretamente «sovrapponibile» né al corpus delle Sonate beethoveniane, né alle forme sonatistiche di Haydn, di Mozart e dei loro predecessori e successori più o meno vicini o lontani nel tempo.

Nonostante ciò, tali modelli possono servire almeno come punto di riferimento iniziale, come prima mossa orientativa nel complesso, volubile e altamente creativo mondo della *forma-sonata*.

Va detto subito che nella *forma-sonata* si gioca una partita dalle mosse più svariate: dal gusto per il contrasto rispetto a ciò che è già noto al piacere della ripresentazione del già detto, dai percorsi più tortuosi e imprevedibili ai tragitti a più alta ridondanza possibile, in un'alternanza e bilanciamento continui fra problematicità ed ansia creati dalla sorpresa e dalla conflittualità da una parte, fra gratificazione e senso di quiete derivanti dall'agnizione e dall'appianamento dei contrasti dall'altra.

È in quest'ottica che vanno osservati i modelli seguenti della *forma-sonata* (l'uno per una tonalità d'impianto maggiore, l'altro per una minore), forzatamente riduttivi e schematici, rispondenti – come è già stato più volte sottolineato – non a particolari realtà di fatto, ma a mappe del tutto generali¹⁸ (es. 8.1a).

¹⁷ Si confrontino, fra i primi, A. Reicha, *Traité de haute composition musicale*, vol. II (1826), A.B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, vol. III (1845), ove appare per la prima volta il termine *forma-sonata*, C. Czerny, *School of Practical Composition* (1848).

¹⁸ Mappe a dire il vero non solo generali, ma anche mappe che in qualche modo sintetizzano una serie innumerevole di percorsi alternativi, sviluppatasi nel corso di un secolo e mezzo di storia del linguaggio e della tonalità armonica maggiore-minore, percorsi che con termine estremamente espressivo e ricco di contenuto Rosen, nel suo più volte citato volume, ha voluto appositamente indicare come *forme-sonata*.

Occorre segnalare qui che alla visione tripartita della *forma-sonata*, di stampo ottocentesco e legata all'importanza prioritaria attribuita all'elaborazione dei temi, si affianca quella bipartita, adottata da molti teorici settecenteschi e, nel nostro secolo, da Schenker e dai suoi seguaci, fondata invece sul peso essenziale ascrivito al percorso armonico-tonale complessivo (dalla tonalità della tonica a quella della dominante – o della parallela maggiore o della dominante minore od altro – nella prima parte, e inversamente dalla tonalità di arrivo della fine della prima parte alla tonalità della tonica nella seconda parte).

1. tonalità maggiore

I parte (*Esposizione*)

↓
 1° gruppo tematico (tonalità d'impianto = T)

↓
passaggio di collegamento (*transizione o ponte* modulante)

↓
 2° gruppo tematico (tonalità della dominante = D)

↓
chiusa cadenzale (*codette*)

II parte (*Sviluppo o Svolgimento*)

↓
elaborazione (motivico-tematica, armonica, ritmica, timbrica, dinamica, di registro, ecc.) del materiale dell'*Esposizione* e percorso tonale mirante, con un giro più o meno tortuoso e imprevedibile, all'armonia di dominante della tonalità d'impianto

↓
riconduzione alla tonalità d'impianto (T) (con sfruttamento facoltativo di un pedale di dominante¹⁹)

III parte (*Riesposizione o Ripresa*)

↓
 1° gruppo tematico (tonalità d'impianto = T)

↓
passaggio di collegamento (*transizione o ponte*, non più necessariamente modulante)

↓
 2° gruppo tematico (tonalità d'impianto = T)

↓
chiusa cadenzale (*codette*)

↓
coda conclusiva (facoltativa)

2. tonalità minore

I parte (*Esposizione*)

↓
 1° gruppo tematico (tonalità d'impianto = t)

↓
passaggio di collegamento (*transizione o ponte* modulante)

↓
 2° gruppo tematico (tonalità relativa maggiore = tP, oppure tonalità della dominante minore = d)

↓
chiusa cadenzale (*codette*)

II parte (*Sviluppo o Svolgimento*)

↓
elaborazione (come sopra)

↓
riconduzione alla tonalità d'impianto (t) (con sfruttamento facoltativo di un pedale di dominante)

III parte (*Riesposizione o Ripresa*)

↓
 1° gruppo tematico (tonalità d'impianto = t)

↓
passaggio di collegamento (*transizione o ponte*, non più necessariamente modulante)

↓
 2° gruppo tematico (tonalità d'impianto = t, opp. tonalità omonima maggiore della tonalità d'impianto = T)

↓
chiusa cadenzale (*codette*)

↓
coda conclusiva (facoltativa)


es. 8.1a

¹⁹ Si caratterizza come *pedale* un suono persistente più o meno a lungo al di sopra o al di sotto o all'interno di un insieme di parti che danno luogo agli eventi musicali, rispetto ai quali esso può dar luogo a consonanze o preferibilmente a dissonanze, giacché queste possono accrescerne l'efficacia (dunque il *pedale* è imparentato in qualche modo con il *suono di bordone*, e allo stesso tempo non ha quasi nulla a che vedere con il *legame armonico*, anche se in certi casi può coincidere con questo: si vedano ad es. i lunghi *pedali* dei corni caratteristici della musica sinfonica, giocati quasi sempre su «note d'armonia», dunque come *pedali/legami armonici*). A seconda di qual è il rapporto esistente fra il suono del *pedale* e la tonalità di riferimento, esso si dice di *dominante* (che in genere viene adottato laddove si voglia creare un effetto sospensivo), oppure di *tonica* (impiegato al contrario laddove si desideri generare un effetto di stabilità), o di *mediante* (di utilizzo certamente più raro dei due precedenti), o altro ancora specialmente nella letteratura tardo ottocentesca e novecentesca. Il *pe-*

Gli impianti tematici e i percorsi tonali si possono ulteriormente schematizzare nel modo seguente (in questo caso specifico le lettere si riferiscono alla tonalità corrispondente alla funzione armonica indicata) (es. 8.1b):

tonalità maggiore / tonalità minore

Esposizione: 1° gr. tem. → ponte → 2° gr. tem. → codette →
T / t D / tP opp. d

Sviluppo: elaborazione → riconduzione →
D / tP opp. d  dom. della T / t

Ripresa: 1° gr. tem. → ponte → 2° gr. tem. → codette → coda
T / t T / t opp. T

es. 8.1b

Ciò che appare subito evidente è la triplice arcata della *forma-sonata*²⁰:

1. l'*Esposizione* dei due gruppi tematici, il primo nella tonalità d'impianto, il secondo in una tonalità vicina, che si pone in maniera oppositiva rispetto alla precedente, creando una sorta di "dissonanza su grande scala"²¹; i due gruppi tematici sono fra loro connessi da un passaggio di collegamento (*transizione* o *ponte*), il cui carattere modulante sta in rapporto con i due diversi piani tonali su cui sono impostati i due gruppi tematici, e il cui percorso non è del tutto imprevedibile, dal momento che la meta dello spostamento dei piani tonali nel passaggio dal 1° al 2° gruppo tematico in genere è nota (con quasi assoluta certezza nel modo maggiore – dalla tonalità della T a quella della 5^a sup., ossia della D –, con un minimo di imprevedibilità nel modo minore – dalla tonalità della t a quella della 3^a min. sup., ossia della tP, ma spesso anche a quella della 5^a sup., ossia della d);

2. lo *Sviluppo*, sede dell'elaborazione propriamente detta (da qui sostanzialmente il nome della tipologia formale più sopra indicata con il termine di

dale può essere *singolo* (ad es. di tonica o di dominante), *doppio* (ad es. di tonica e di dominante), o perfino *triplo*, fino a configurarsi, specialmente nel Novecento, come *accordo-pedale*; può consistere soltanto di un lungo suono tenuto (*pedale semplice*), oppure può essere variamente articolato (*pedale ornato* o *figurato*) con pause e note accessorie di tipo diverso.

²⁰ La si dice infatti *tripartita*, ciò che la distingue dalle forme sonatistiche *bipartite*, che contraddistinguono ad es. la maggior parte delle Sonate di Domenico Scarlatti (cfr. Ch. Rosen, *op. cit.*, p. 134).

²¹ Ch. Rosen, *op. cit.*, p. 223. Si tenga presente che il secondo gruppo tematico non consta obbligatoriamente di un nuovo tema: può trattarsi più semplicemente di una trasposizione più o meno variata alla dominante del primo gruppo tematico, come ad es. avviene spesso nelle Sonate cosiddette «monotematiche» di Haydn (cfr. oltre).

forma a sviluppo), attuata a tutti i livelli compositivi (motivico-tematico, armonico, melodico, ritmico, timbrico, dinamico, agogico, di registro, ecc.), caratterizzata da percorsi tonali volutamente imprevedibili, da svolte inattese, da continue delusioni delle aspettative, dal momento che la meta finale della seconda parte della *forma-sonata* è nota (il ritorno della tonalità d'impianto), ma non necessariamente vicina nel tempo, e che il percorso per raggiungerla può seguire le vie più diverse. Una delle funzioni formali dello *Sviluppo* è infatti proprio quella di «allontanarsi» il più possibile (in un senso metaforico che si realizza concretamente con le più svariate tecniche di elaborazione), fino a farlo dimenticare, dal materiale musicale esposto nella prima parte (benché con connessioni che non l'escludono completamente e che garantiscono l'unitarietà e la continuità dell'intero I tempo; cfr. oltre), allo scopo di ampliare al massimo il gratificante senso di compiutezza e di «riposo» determinato dal ritorno della tonalità principale e del 1° gruppo tematico all'attacco della Ripresa: "Nel momento in cui comincia, lo *Sviluppo* non ha davanti a sé nessuna meta immediata, e il compositore apre uno spazio armonicamente libero e di sorprendente ampiezza, come il-limitato. La dominante della tonalità principale, che aprirà le porte della *Ripresa*, solo alla fine viene cercata e raggiunta, perché per l'intera durata dello *Sviluppo* essa non viene in alcun modo tenuta presente dal compositore"²²;

3. la *Riesposizione* o *Ripresa*, che con entrambi i gruppi tematici nella tonalità d'impianto²³ – questa volta fra loro collegati da un *ponte* che non dovrà più avere necessariamente una funzione modulativa²⁴ – rappresenta un'area di grande stabilità tonale, in certo modo l'appianamento di quel contrasto, di quella «dissonanza strutturale», come la chiama Charles Rosen, che si era venuta a creare nell'*Esposizione* a causa dello spostamento del piano tonale in corrispondenza del 2° gruppo tematico: "Il principio della *Ripresa come risoluzione* può essere considerato l'innovazione più fondamentale e più radicale dello stile sonatistico", un principio secondo cui la *Ripresa* costituisce "una *reinterpretazione* degli schemi dell'*Esposizione*, la trasformazione di un movimento chiaramente articolato che allon-

²² D. de la Motte, *Manuale di armonia*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p. 194 (ed. or.: *Harmonielehre*, München-Kassel, dtv-Bärenreiter, 1976).

²³ Non è infrequente il caso in cui, in tonalità d'impianto minore, nella *Ripresa* il 2° gruppo tematico si presenta nella tonalità omonima maggiore di quella d'impianto, ossia T anziché t; ciò può dipendere da eventuali difficoltà a trasformare in minore (t) il 2° gruppo tematico, quando fosse stato impostato in maggiore (tP) nell'*Esposizione*.

²⁴ Non sono poi così rari, ad es. in Mozart, in Beethoven e soprattutto in Schubert, i casi in cui, con tonalità d'impianto in modo maggiore, nella *Ripresa* il 1° gruppo tematico viene impostato nella tonalità della sottodominante: la presentazione del 2° gruppo tematico nella tonalità d'impianto – ciò che è determinato da motivi più che ovvi – esige in questo caso un *ponte* di carattere modulante; d'altra parte, l'impostazione del 1° gruppo tematico alla sottodominante fa sì che l'affinità di 5ª esistente nell'*Esposizione* fra 1° e 2° gruppo tematico (T → D) venga preservata anche nella *Ripresa* (S → T), e nel contempo che si prolunghi fino ai limiti estremi l'attesa per il ritorno finale della tonalità d'impianto all'apparizione del 2° gruppo tematico.

tana dalla stabilità [l'*Esposizione* appunto] nell'affermazione di una vasta area di stabilità"²⁵, il luogo dove la «dissonanza strutturale» creata dall'impostazione tonale del 2° gruppo tematico nell'*Esposizione* viene ora «risolta» con la sua rappresentazione alla tonica²⁶. La sua articolazione formale dipende tanto dall'*Esposizione*, su cui è quasi interamente fondata, quanto dallo *Sviluppo*: "Maggiore è la tensione drammatica creata da quest'ultimo, più elaborate dovranno essere le misure da prendere nella *Ripresa* per risolverla"²⁷; la *coda* finale rappresenta proprio una di queste misure, in quanto la sua funzione è principalmente quella "di riaffermare la tonica e di ristabilire l'equilibrio compromesso dalle modulazioni centrali dello *Sviluppo*"²⁸.

Le tre parti della *forma-sonata* assumono dunque un ruolo strutturale rispettivamente di *opposizione*, *intensificazione* e *risoluzione*²⁹.

Altro carattere peculiare che risulta con evidenza dagli schemi sopra riportati della *forma-sonata* è la duplicità dei gruppi tematici (la si dice infatti *bitematica*): nell'*Esposizione* il primo gruppo è alla T (o rispettivamente alla t), il secondo alla D (o rispettivamente alla tP, ma anche alla d)³⁰. Base della dualità, dell'accoppiamento fra 1° e 2° gruppo tematico, non è tanto il contrasto «maschile/femminile», oppure «energico e incisivo/dolce e melodico», come spesso ancora oggi si legge in qualche manuale sulla forma, giacché in questo caso è davvero impossibile fissare degli schemi, sia pur generali, data l'infinita varietà di modi in cui tale dualità si mostra anche nello stesso Beethoven, da cui la tradizione musicologica ha desunto i modelli di riferimento. Piuttosto, fondamento della bitematicità della *forma-sonata* è da intendersi l'idea di una *interruzione*, di una *discontinuità* introdotta più o meno d'improvviso dal nuovo gruppo tematico nel discorso appena avviato e ad un tempo l'idea di un nuovo inizio, e quindi della formazione di una duplice arcata iniziale: nella *forma-sonata* le misure iniziali "fissano il tempo, la tonica, il materiale tematico caratteristico e il tessuto, tutti elementi che costituiscono dei saldi punti di riferimento"³¹ ... l'apparizione di un tema nuovo – o la ricomparsa di un tema precedente – segna una chiara interruzione del tessuto musicale, allorché il tema possiede un andamento caratteristico e ben definito; l'arrivo di un te-

²⁵ Ch. Rosen, *op. cit.*, p. 272.

²⁶ *Ibid.*, p. 275.

²⁷ *Ibid.*, p. 272.

²⁸ *Ibid.*, p. 279.

²⁹ *Ibid.*, p. 27.

³⁰ O altra tonalità affine, più o meno vicina o lontana: ad es. nella *Sonata per pf.* in do min. op. 13 (*Patetica*) di Beethoven il 2° gruppo tematico dell'*Esposizione* comincia in mi bem. min., e in quella in Do magg. op. 53 (*Waldstein*) inizia in Mi magg.; nella *Sonata per pf.* in Si magg. D. 575 di Schubert il 2° gruppo tematico dell'*Esposizione* inizia in Mi magg., e in quella in Si bem. magg. D. 960 inizia in fa diesis min.

³¹ Si pensi ad es. al tipico, pregnante, significativamente denso «motto» che molto spesso configura in Beethoven l'attacco del I tema.

ma rinforza un punto cardine della struttura, rappresenta un evento, un momento di articolazione³². In questo senso risultano comprensibili come bi-tematiche anche certe esposizioni di Sonate cosiddette «monotematiche» di Haydn, ove il 2° gruppo tematico non è che una ripetizione, variata o meno, del 1° gruppo, solo impostato nella tonalità della dominante³³: qui evidentemente il *contrasto* non avviene sul piano della configurazione e del «carattere» dei temi, ché in questo caso non vi sarebbe proprio alcun contrasto, ma si palesa piuttosto come *discontinuità* tonale introdotta rispetto al percorso iniziale.

Se di contrasto tematico si deve parlare – che è anche un contrasto fra i due piani tonali su cui sono impostati i due gruppi tematici – allora questo va visto nella diversa funzione che i due gruppi tematici svolgono nell'Esposizione: oltre che proclamare l'importanza dell'opera, il tema iniziale «definisce la tonalità; ecco perché la maggior parte dei temi iniziali fanno largo uso delle tre note della triade di tonica», soprattutto nello stile sonatistico del tardo Settecento, ed ecco perché è facile riscontrare fra i temi iniziali di composizioni diverse certe somiglianze, cui però non bisogna dare troppo importanza: «La struttura di base della massima parte dei temi [iniziali] del periodo classico è inevitabilmente costretta a essere quasi identica»³⁴; il 2° gruppo tematico ha invece una funzione diversa, in quanto l'importanza dell'opera è già stata stabilita e la tonalità è già stata definita dalla precedente modulazione del *ponte*: «i «secondi temi» ... hanno quindi l'opportunità di concentrarsi su qualità più espressive, di essere, come dicevano i teorici del Settecento e del primo Ottocento, «caratteristici». Dal momento che il loro scopo non è quello di definire una tonalità, ma semplicemente di confermarla, il ritmo armonico è in genere leggermente più rapido di quello del tema principale, e la relazione con la triade fondamentale della tonalità meno marcata»³⁵.

A differenza delle forme barocche, che presentano una «svolta» con un movimento verso la dominante o comunque verso una tonalità diversa da quella d'impianto, nella *forma-sonata* e in genere nell'ambito dello stile classico questo movimento appare come la rappresentazione di un «agire verso», o se si vuole la drammatizzazione di un percorso di vita: «nella maggior parte della musica barocca, e perfino nel primo barocco, vi è una tendenza verso la dominante, ma che soltanto di rado diviene strutturalmente percepibile – e cioè decisiva – o assume un significato drammatico ... lo stile classico drammatizza questo movimento, o, in altri termini, esso diviene, oltre che una forza, anche un evento ... Questa drammatizzazione e il momento in cui essa avviene creano un contrasto essenziale con lo stile barocco. La modulazione è già presente in tutte le forme di danza del primo Settecento, ma nel tardo barocco l'arrivo alla dominante non avviene quasi

³² Ch. Rosen, *op. cit.*, pp. 102-103.

³³ *Ibid.*, p. 104.

³⁴ *Ibid.*, pp. 231-232.

³⁵ *Ibid.*, p. 232.

mai a metà della prima parte, ma alla fine di questa; la musica si basa su uno scorrere graduale verso la dominante, con una risoluzione alla fine della sezione. Già poco oltre l'inizio di una sonata, però, ci deve essere un momento, più o meno drammatico, di consapevolezza della nuova tonalità: può essere una pausa, una cadenza fortemente affermativa, un'esplosione, un tema nuovo, o qualsiasi altra cosa. Questo momento di drammatizzazione è più fondamentale di qualsiasi tecnica compositiva³⁶.

Rondò-Sonata

È una forma intermedia fra il *Rondò* e la *forma-sonata*: dopo il secondo *couplet* (C) e il terzo *refrain* (A) ricompare il primo *couplet* (B), seguito a sua volta da un ultimo *refrain* (A), il che dà luogo ad una successione di sezioni del tipo **A B A C A B A**. Il principio è ancora quello del *Rondò* per via dell'alternanza tra *refrain* e *couplet*, ma la ripresentazione delle tre sezioni iniziali **A B A** dopo la sezione centrale **C** conferisce all'insieme il carattere di ternarietà tipico della *forma-sonata*, dove la prima presentazione delle sezioni **A B A** assume il ruolo strutturale di Esposizione (così come **A** e **B** hanno quello di I e II tema), **C** quello di Sviluppo e la seconda presentazione delle sezioni **A B A** quello di Ripresa. All'interno del *Rondò-sonata* il percorso tonale segue uno schema più o meno fisso; molto frequentemente – ma con molte possibili varianti – accade quanto segue: (I parte) **A** nella tonalità d'impianto, **B** nella tonalità della dominante se l'impianto è in minore, **A** nella tonalità d'impianto; (II parte) **C** in una tonalità (più o meno) vicina; (III parte) **A** nella tonalità d'impianto, **B** nella tonalità d'impianto o in una tonalità vicina (spesso la sottodominante se il **B** della I parte è stato impostato sulla dominante), **A** nella tonalità d'impianto. Il *Rondò-Sonata* può presentarsi anche nella forma contratta **A B A C B A**.

Fuga

Anche per quanto riguarda la *fuga* va ripetuto quanto già osservato a proposito di altre importanti forme musicali: la maggior parte dei trattati e dei manuali non riesce a rendere del tutto conto dell'infinita varietà di forme in cui la fuga si presenta nel corso della sua evoluzione storica, ma fornisce al massimo dei modelli più o meno asettici, degli stereotipi che devono venir intesi unicamente come schemi del tutto generali e largamente astratti. Anche qui, nella piena consapevolezza di ciò, si fornirà uno schema di massima della costruzione formale della fuga, uno schizzo puramente ideale, ispirato nei limiti del possibile alla fuga bachiana.

Nella fuga occorre distinguere tra funzioni formali delle diverse sezioni e strumenti tecnico-compositivi con cui queste vengono realizzate: da una par-

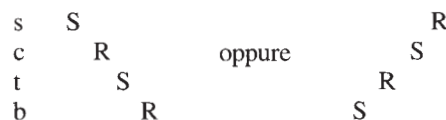
³⁶ Ch. Rosen, *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Milano, Feltrinelli, 1989³, pp. 78-80 (ed. or.: *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, The Viking Press, New York, 1971).

te l'*Esposizione*, i *Divertimenti*, le sezioni espositive successive alla prima, dall'altra il *contrappunto doppio*, lo *stretto*, il *pedale di tonica* o di *dominante*³⁷, i procedimenti di *inversione*, *retrogradazione*, *aggravamento*, *diminuzione*³⁸, e così via. Esaminiamo dapprima l'*Esposizione* e i *Divertimenti*.

Esposizione

Non v'è dubbio che uno dei punti fermi della fuga sia rappresentato dal modello più o meno fisso con cui si presenta la sezione di apertura, l'*Esposizione*: pur se esistono diverse possibili combinazioni, il principio della «presentazione» del materiale tematico in tutte le voci (ossia le parti vocali o strumentali) costituenti l'insieme polifonico immediatamente all'inizio del brano è dei più rigidi fra quelli su cui si basa la fuga, tanto che nel caso dell'*Esposizione* i diversi schemi che si possono fornire non sono poi tanto lontani dalla concreta prassi compositiva³⁹. I procedimenti di inserimento in successione delle «entrate» sono sostanzialmente di due tipi, a seconda che le voci siano fra loro tutte «consecutive» (dalla più grave alla più acuta o viceversa), oppure lo siano solo parzialmente (è difficile che non vi sia nessuna entrata fra almeno due voci consecutive, per ragioni di contrasto e proprietà di registri). Vediamo un paio di esempi standard, immaginando una fuga a 4 voci (s = soprano, c = contralto, t = tenore, b = basso), validi tanto nel caso di una fuga vocale che di una fuga strumentale (ess. 8.2a-b; negli esempi S indica il *soggetto* – che è il termine proprio per il tema della fuga almeno fino al XIX secolo, quando lo si chiamerà semplicemente tema – ed R indica la *risposta*, ossia l'*imitazione* del *soggetto* in una voce diversa e ad una diversa altezza).

Esposizione a entrate per voci consecutive:



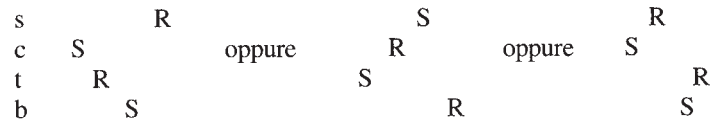
es. 8.2a

³⁷ Cfr. n. 19.

³⁸ Per questi artifici cfr. Cap. 6.

³⁹ Per una disamina attenta allo sviluppo storico del genere «fuga» cfr., fra gli altri, A. Mann, *The Study of Fugue*, New York, Norton & Co., 1965³, oppure J. Müller-Blattau, *Geschichte der Fuge. Mit einem Notenhang und einer Thementafel*, Kassel, Bärenreiter, 1963³; sulla fuga bachiana in particolare cfr. poi, ad es., L. Czaczkes, 2 voll., *Analyse des Wohltemperierten Klaviers. Form und Aufbau der Fuge bei Bach*, Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1985³, opp. Z. Gárdonyi, *La struttura della fuga di Johann Sebastian Bach*, Milano, Ricordi, 1996 (con il patrocinio della Società Italiana Musicale) (ed. or.: *Kontrapunkt. Dargestellt an der Fugentechnik Bachs*, Wolfenbüttel-Zürich, Mösseler, 1980), o ancora H. Keller, *Il Clavicembalo ben temperato di Johann Sebastian Bach. L'opera e la sua interpretazione*, Milano, Ricordi, 1991 (con il patrocinio della Società Italiana di Analisi Musicale) (ed. or.: *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach*, Kassel, Bärenreiter, 1965).

Esposizione a entrate per voci non tutte consecutive:



es. 8.2b

Regola tonale generale della fuga è che, dato il soggetto nella *tonalità della tonica*, un soggetto che ancora in epoca bachiana non deve obbligatoriamente possedere il crisma dell'originalità⁴⁰, la risposta è la sua imitazione nella *tonalità della dominante*, ossia alla *5^a giusta sup.* o alla *4^a giusta inf.*. Se il S è *tutto* nella tonalità della tonica, la R è *tutta* nella tonalità della dominante, con trasposizione di *tutte* le note del S alla *5^a sup.* o alla *4^a inf.* e con imitazione perfetta di *tutti* gli intervalli melodici del S (*risposta reale* → *fuga reale*). Se però alcune parti del S presentano una modulazione (esplicita o anche solo sottintesa) alla tonalità della dominante (dunque se il S è in parte nella tonalità della tonica e in parte in quella della dominante), nella R quelle stesse parti vanno trasferite nella tonalità della tonica (dunque la R sarà in parte nella tonalità della dominante e in parte in quella della tonica), e così le note che nel S sono nella tonalità della tonica, nella R vengono trasposte alla *5^a sup.* o alla *4^a inf.*, e tutte quelle che nel S sono nella tonalità della dominante, nella R vengono trasposte alla *4^a sup.* o alla *5^a inf.*; ne consegue che nella R *alcuni* degli intervalli melodici del S subiscono una modificazione (ossia nella R vi è una *mutazione*, o più di una a seconda delle circostanze), a causa del mutamento dell'intervallo a cui si opera l'imitazione (*risposta tonale* → *fuga tonale*). La *mutazione* «può» dunque entrare in gioco laddove nel S si alluda più o meno esplicitamente alla *tonalità della dominante*⁴¹ (e non semplicemente all'*armonia* della dominante della tonalità d'impianto), ma il bisogno di modificare nella R gli intervalli melodici del S è forte – ossia la presenza di una virtuale tonalità della dominante è tanto più marcata – se l'allusione è nella parte iniziale del S (nella cosiddetta *testa* del soggetto), mentre è meno

⁴⁰ Anche se è innegabile che i soggetti bachiani presentino una spiccatissima individualità ritmo-melo-armonica, va riconosciuto che, non essendo ancora in epoca barocca l'aspirazione all'originalità un'imprescindibile esigenza estetica come lo sarà nelle epoche successive, la «genialità» si esprimeva allora, come nei secoli precedenti, più nelle capacità elaborative che non in quelle creative dei soggetti, spesso ancora in odor di riciclo o dal profilo un po' «anonimo»: valga per tutti quello dell'*Arte della fuga*, così poi sublimemente elaborato.

⁴¹ La *mutazione* è «obbligatoria» nella cosiddetta *fuga di scuola*, che è un modello formale astratto, piuttosto lontano dalle fughe che si incontrano nella letteratura musicale, per le quali non vi è certo questa obbligatorietà: è sufficiente prendere in esame alcune delle fughe di Bach per rendersene conto. Per un approccio alla *fuga di scuola* si può consultare un classico del genere, per altro assai criticabile per la sua astrattezza e rigidità: A. Gédalge, *Trattato della fuga*, tr. it., Milano, Curci, 1953.

forte se l'allusione è nella sua parte centrale (il *corpo* del soggetto) o in quella conclusiva (la *coda*), tanto che in questi due ultimi casi la necessità di una *mutazione* è sentita solo se vi è la presenza di una o più note caratteristiche della tonalità della dominante, o un esplicito riferimento alle sue armonie peculiari.

Vediamo ora due esempi di *risposta reale* e due di *risposta tonale* desunti dalla letteratura musicale (es. 8.3a: J.S. Bach, Fuga in Mi magg. da *Il clavicembalo ben temperato, Libro II* - R reale; es. 8.3b: Fuga in Do magg. da *Il clavicembalo ben temperato, Libro I* - R reale; es. 8.3c: J.S. Bach, *L'arte della fuga, Contrapunctus 1* - R tonale; es. 8.3d: Fuga per organo dal *Preludio e fuga in Do magg.* BWV 547 - R tonale).

S



R reale



es. 8.3a

S



R reale



es. 8.3b

S



R tonale



es. 8.3c

S



R tonale



es. 8.3d

Il S dell'es. 8.3a non tocca il suono della dominante, e deve intendersi quindi *tutto nella tonalità della tonica*; la R è perciò *tutta nella tonalità della dominante*: essa imita *tutti* gli intervalli melodici del S, trasposti alla 5^a sup. (*risposta reale*).

Il S dell'es. 8.3b tocca il *sol* (dominante) nel suo *corpo*: data la sua posizione, tale suono non implica obbligatoriamente la tonalità della dominante, giacché non ne viene esplicitato il suono caratteristico (*fa*♯), quindi il S è *tutto nella tonalità della tonica*; la R allora è *reale*, ossia imita perfettamente, alla 5^a sup., *tutti* gli intervalli melodici del S.

Il S dell'es. 8.3c tocca il *la* (dominante) nella sua *testa*, il che implica *sempre* una sottintesa modulazione alla tonalità della dominante, di cui il *la* rappresenta la tonica⁴²; il passaggio al *fa* nel S comporta un immediato ritorno alla tonalità della tonica; nella R allora l'imitazione avviene alla 5^a sup. per la prima nota del S – cosicché la prima nota della R risulta nella tonalità della dominante –, alla 4^a sup. per la seconda nota (l'intervallo melodico di 5^a giusta del S diventa nella R una 4^a giusta = prima *mutazione*) – e qui la R passa alla tonalità della tonica –, alla 5^a sup. per la terza nota (la 3^a magg. del S diventa nella R una 2^a magg. = seconda *mutazione*) e per tutte quelle successive – e così la R «rientra» nella tonalità della dominante⁴³.

Il S dell'es. 8.3d modula in maniera esplicita (*fa*♯) alla tonalità della dominante e in questa tonalità sono sentite *tutte* le note che seguono il *do* iniziale; per questa ragione il *do* iniziale del S (tonalità della tonica) viene imitato nella R alla 5^a sup. (tonalità della dominante), mentre *tutte* le note successive del S (tonalità della dominante) vengono imitate nella R alla 4^a sup. (tonalità della tonica).

⁴² Ciò vale unicamente come regola generale e nella cosiddetta *fuga di scuola*: nella letteratura musicale vi sono infatti molti casi in cui si ha una R *reale* anche quando il S tocca nella sua *testa* il suono della dominante, fatto che di per sé implicherebbe una R *tonale* (cfr. ad es. J.S. Bach, *Fuga per organo in sol min.* BWV 578: S = *sol-re-sib*..., R *reale* = *re-la-fa*..., anziché R *tonale* = *re-sol-fa*...).

⁴³ Una R *reale* (*la-mi-do* ...), che peraltro si ritrova qua e là nel corso dell'*Arte della fuga*, implica una sottintesa tonalità della dominante della dominante (*mi min.*) in corrispondenza del *mi*, tonalità non compresa nel novero di quelle vicine alla tonalità d'impianto e come tale di norma esclusa dalle fughe in epoca bachiana, soprattutto nell'*Esposizione*. Ma a proposito del rapporto S/R v'è un'altra considerazione generale da fare, che si riallaccia ad arcaiche questioni di modalità: una R con salto iniziale ↑ o ↓ dal 5° al 1° suono della scala (*la-re'* nel caso dell'*Arte della fuga*) – o rispettivamente ↑ o ↓ dal 1° al 5° –, posta in relazione ad un S con salto iniziale ↑ o ↓ tra 1° e 5° suono della scala (nel caso in esame *re-la*) – o rispettivamente ↑ o ↓ tra 5° e 1° –, garantisce il contenimento delle voci all'interno dell'8^a modale d'impianto (qui *re-re'*), immaginabile come unione di un pentacordo e un tetracordo imperniati sul 5° suono della scala (cfr. Cap. 4), e quindi il rispetto dell'unicità del modo, impiegato nei suoi due aspetti di autentico e plagale, tanto enfatizzato dai teorici e normalmente osservato dai pratici (cfr. H. Federhofer, *Tonale und reale Beantwortung bei Johann Sebastian Bach*, in *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz-Innsbruck-Wien, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1950, p. 78 sgg.).

Divertimenti

Inseriti dopo l'*Esposizione* di apertura e fra un'esposizione e l'altra del S e/o della R nel corso della fuga (*svolgimenti*, questi, che hanno luogo in tonalità vicine a quella d'impianto), i *Divertimenti* costituiscono delle vere e proprie sezioni di sviluppo. Forma basilare dei *Divertimenti* è la *Fortspinnung* (*elaborazione continua*), ossia la giustapposizione senza soluzione di continuità di gruppi di battute ove gli elementi motivici (generalmente derivati da elementi già presentati nell'*Esposizione* e tratti dal S o dalla R, dal *controsoggetto* o dalle *parti libere* – cfr. oltre) vengono sottoposti a procedimenti elaborativi di vario genere. Tra questi, nella fuga di epoca bachiana merita il posto d'onore la *progressione* (cfr. Cap. 6, § *Polifonia poliritmica*): le voci impegnate nella progressione ripetono se stesse o, con un gioco contrappuntistico a volte anche molto complesso, una o più delle altre, ad intervalli diversi inferiormente o superiormente. Ciò dà vita ad un caleidoscopico gioco di scambi capace di riaccendere continuamente il discorso musicale e di rendere ad un tempo sempre nuovo un percorso armonico divenuto uno stereotipo del linguaggio barocco e adottato universalmente, ossia la discesa per 5^e dei gradi armonici fondamentali del *modello* della progressione⁴⁴. Ecco un tipico schema di progressione a 4 voci riferito ad una tonalità iniziale t di la min. (es. 8.4):

s	A ----	B ¹ ----	C ² ----
c	B ----	C ¹ ----	A ² ----
t	C ----	A ¹ ----	B ² ----
b	D ----	D ¹ ----	D ² ----

D → t - (D) | dP - (D) | sP - x ...

(accordi) Mi → la Re | Sol Do | Fa x

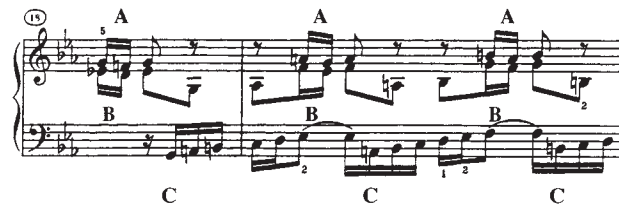
es. 8.4

N.B. Le fondamentali contrassegnate da sillabe con iniziale maiuscola indicano accordi maggiori, quelle contrassegnate da sillabe con iniziale minuscola indicano accordi minori.

⁴⁴ Il *modello* di una progressione è quell'insieme di elementi melodici, armonici, ritmici e timbrici, che costituisce una sorta di schema o modulo compatto e unitario, e che nella sua integralità – ed anche con le varianti contrappuntistiche interne di cui s'è detto – viene riproposto ad altezze diverse (cfr. anche Cap. 6).

Il modello della progressione consta dei quattro frammenti ritmo-melodici A, B, C, D ed inizia su un'armonia di t, preceduta dalla sua D in levare; nelle due ripetizioni il modello si porta prima sulla dP e poi sulla sP, introdotte ciascuna dalla propria dominante secondaria (D), dal che deriva un abbassamento di 2^a magg. in ciascuna delle due ripetizioni dei singoli frammenti ritmo-melodici; il basso ripete sempre lo stesso motivo ritmo-melodico D, mentre le altre tre voci si scambiano reciprocamente i motivi.

Si osservino ora i due esempi seguenti, tratti dalla letteratura musicale: il primo presenta una progressione in cui il modello ripete esattamente se stesso, senza scambio alcuno fra le parti (es. 8.5a), il secondo invece, scritto in contrappunto triplo, mostra una progressione in cui gli elementi A, B e C costitutivi del modello vengono scambiati fra le parti (es. 8.5b).



es. 8.5a. J.S. Bach, Fuga in do min. da *Il Clavicembalo ben temperato*, parte I.



es. 8.5b. *Idem*, Fuga in La bem. Magg. da *Il Clavicembalo ben temperato*, parte II.

Controsoggetto e contrappunto doppio

Come il S e la R, il *controsoggetto* è uno degli elementi *obbligati* della fuga, ossia sottoposti a leggi di immutabilità e a particolari relazioni di tipo contrappuntistico; esso accompagna in contrappunto il soggetto e la risposta – normalmente in *contrappunto doppio all'8^a* o, abbastanza spesso, *alla 12^a*, o talora anche in *contrappunto doppio compatibile contemporaneamente all'8^a e alla 12^a* – e tende a ripetersi sempre uguale a se stesso, fatti salvi i cambiamenti richiesti dalle eventuali *mutazioni* presenti nella R. Ecco un tipico esempio di *Esposizione* di fuga a 4 voci (CS = *controsoggetto*; PL = *parte libera*, ossia frammento *non obbligato*, motivicamente derivato o meno dal S, o dalla R, o dal CS) (es. 8.6).

s		R	CS
c		S	CS PL
t	R	CS	PL ---
b	S	CS	PL -----

es. 8.6

Il *contrappunto doppio* (o *rivoltabile*) *all'8^a* è una combinazione di due voci tale che, data la successione di intervalli verticali (bicordi) consonanti costituenti la struttura di base (*Gerüstsatz*) della prima combinazione, se ne può ottenere una seconda trasponendo la voce superiore della prima combinazione all'8^a inf. (o viceversa quella inferiore all'8^a sup.), il che implica una nuova successione di bicordi nella quale ciascun intervallo verticale risulta essere il *rivolto d'8^a* di quello della prima successione. Vediamo un esempio (es. 8.7):

originale

es. 8.7

rivolto d'8^a

es. 8.7

Nel contrappunto a 2 v. di epoca bachiana sono considerati consonanti – e in quanto tali esenti da obblighi di preparazione, o di risoluzione, o di in-

serimento per grado congiunto – solo i bicordi di 1^a giusta, 2^a ecc., 3^a magg., min. e dim., 4^a ecc., 5^a giusta e dim., 6^a magg., min. e ecc., 7^a dim., 8^a giusta; tutti gli altri bicordi sono considerati e trattati come dissonanze⁴⁵ (cfr. Cap. 7). Nel *contrappunto doppio* il numero degli intervalli verticali impiegabili come consonanze forzatamente si restringe, giacché anche i loro rivolti devono risultare consonanti⁴⁶; nel *contrappunto doppio all'8^a*, ad es., il bicordo di 5^a giusta non può venire trattato come consonanza, in quanto il suo *rivolto all'8^a* è il bicordo dissonante di 4^a giusta; nel *contrappunto doppio alla 12^a* il bicordo di 6^a non può invece venir trattato indiscriminatamente come consonanza, giacché il suo *rivolto alla 12^a* può dare un bicordo dissonante di 7^a⁴⁷. La tabella seguente fornisce un quadro immediato dei bicordi utilizzabili nel *contrappunto doppio all'8^a* e in quello *alla 12^a* (i numeri barrati rappresentano intervalli da considerarsi come dissonanze) (es. 8.8):

<i>contrappunto doppio all'8^a</i>	intervalli originali	1	<u>2</u>	3	<u>4</u>	<u>5</u>	6	<u>7</u>	8				
	rivolti all'8 ^a	8	<u>7</u>	6	<u>5</u>	<u>4</u>	3	<u>2</u>	1				
<i>contrappunto doppio alla 12^a</i>	intervalli originali	1	<u>2</u>	3	<u>4</u>	5	<u>6</u>	<u>7</u>	8	<u>9</u>	10	<u>11</u>	12
	rivolti alla 12 ^a	12	<u>11</u>	10	<u>9</u>	8	<u>7</u>	<u>6</u>	5	<u>4</u>	3	<u>2</u>	1

es. 8.8

Stretto

È un procedimento di «alta tecnologia» contrappuntistico-imitativa, di cui la letteratura musicale offre un numero praticamente illimitato di esempi; consiste sostanzialmente nel contrappuntare a un motivo ritmo-melodico dato (*dux*, *antecedente*, *proposta*) una sua imitazione (*comes*, *conseguente*, *risposta*), facendola iniziare prima che il motivo proponente sia terminato: ne risulta un'imitazione in cui lo «spazio» fra *dux* e *comes* è «ristretto» rispetto a quello «normale» richiesto dalla lunghezza del *dux*. Lo schema dell'imitazione «normale» e quello dell'imitazione in *stretto* fra un S e la sua R in un'ipotetica fuga potrebbero raffigurarsi nel modo seguente (es. 8.9a):

⁴⁵ Com'è ovvio, in un contrappunto – *semplice*, *doppio*, *triplo*, *quadruplo* che sia – sono impiegabili *tutti* i possibili bicordi, solo che quelli considerati come consonanze possono venire inseriti in qualunque modo, mentre quelli considerati come dissonanze devono venir introdotti secondo certi criteri: ad es. come note di passaggio o di volta, o come dissonanze preparate, e così via.

⁴⁶ Cfr. L. Azzaroni, *Dinamiche trasformative nella scrittura polifonica di J.S. Bach*, in «Analisi. Rivista di Teoria e Pedagogia musicale» 10 (1993), p. 6 sgg.

⁴⁷ Più precisamente: rivoltata alla 12^a, una 6^a magg. (cons.) dà una 7^a min. (diss.), una 6^a min. (cons.) dà una 7^a magg. (diss.), una 6^a ecc. (cons.) dà una 7^a dim. (cons.); per quanto riguarda l'intervallo di 6^a, allora, l'ultimo caso è l'unico praticabile nel contrappunto doppio alla 12^a di epoca bachiana.

«normale»	S	└───┘
	R	└───┘
<i>stretto</i>	S	└───┘
	R	└───┘

es. 8.9a

Ed ora un esempio di imitazione «normale» fra S e R ed uno della sua versione in *stretto*, tratti dalla letteratura musicale (es. 8.9b1-2):

1.

2.

es. 8.9b1-2. J.S. Bach, Fuga in Do magg. da *Il Clavicembalo ben temperato*, parte I.

Dato il senso di intensificazione, di *climax* retorico conferito al discorso musicale dall'artificio dello *stretto*, solitamente questo non viene impiegato prima che il materiale musicale non sia stato esposto con linearità e con sufficiente ampiezza, tanto che spesso, nella fuga, viene riservato alla parte conclusiva, con l'ausilio di un *pedale di tonica* o di *dominante*⁴⁸; non mancano comunque esempi, proprio in Bach, di fughe quasi interamente basate sull'artificio dello *stretto*, introdotto pressoché subito dopo l'*Esposizione*, dunque in una fase che a tutta prima potrebbe sembrare «prematura», ma che si rivela poi nei fatti perfettamente consona al senso complessivo del discorso musicale.

⁴⁸ Cfr. n. 19.

Tema e variazioni

Altro termine ambiguo quello di *variazione*, giacché lo si impiega sia per indicare un procedimento elaborativo applicato ad un materiale sonoro dato, sia per riferirsi ad un'architettura formale nel suo complesso. Il caso del *Tema e variazioni* non è troppo ambiguo sotto il profilo terminologico, dal momento che esso sta ad indicare abbastanza chiaramente un *ciclo* compositivo organizzato nell'esposizione di un *tema* e in una successione di brani più o meno brevi e spesso non connessi fra loro, costituiti da un'elaborazione (da una *variazione*, appunto) più o meno estesa del tema, attuata a livelli più o meno profondi (forme cicliche di questo tipo sono ad es. la *Ciaccona*, che prende le mosse da un tema già completo di armonizzazione, e quelle il cui punto di partenza è un ostinato – un basso o una melodia data –, come la *Passacaglia*, la *Partita*⁴⁹, la *Folia*, il *Ruggiero*, la *Romanesca*, il *Passamezzo*, la *Monica*). Il caso del *Tema e variazioni* è invece ambiguo dal punto di vista della sostanza, giacché, proprio per la molteplicità dei livelli a cui può operare l'elaborazione del tema – dalla più semplice ornamentazione «superficiale» del tema alle più complesse trasformazioni derivanti da interventi compiuti sulle strutture medie e profonde –, può essere difficile assegnare questo tipo formale in via definitiva all'una o all'altra delle categorie delle *forme a giustapposizione* o delle *forme a sviluppo*⁵⁰; più vicino alla realtà della prassi compositiva è invece l'assimilare una certa variazione o un certo gruppo di variazioni volta a volta all'una o all'altra categoria, a seconda del tipo di intervento elaborativo operato.

Sul versante della pura «variazione ornamentale» si situano quelle composizioni che agiscono sul livello superficiale del tema dato, con farciture di ogni genere che ne alterano la fisionomia senza incidere troppo a fondo sui suoi tratti caratteristici fondamentali; tralasciando i modelli più remoti legati alla prassi strumentale nelle musiche di danza, appartengono al genere della variazione ornamentale ad es. le trascrizioni per liuto o per strumento a tastiera di composizioni polifoniche vocali del Cinque-Seicento (cfr. certe composizioni virginalistiche inglesi contenute nel *Fitzwilliam Virginal Book*, le *diferencias* e le *glosas* spagnole, o in Italia certe danze strumentali del Rinascimento), i *doubles* di molte danze dell'età barocca, molte variazioni pianistiche su tema dell'epoca dello stile galante, del Classicismo (Mozart e Haydn fra gli altri, alcuni casi in Beethoven) e del Romanticismo (ad es. Chopin nella *Berceuse*); su un piano di maggiore elaborazione, talora anche piuttosto approfondita, si pongono invece i generi di variazioni su *cantus firmus* (pezzi «chiusi» e non cicli compositivi)

⁴⁹ Non si confonda il termine *Partita* come ciclo di variazioni con quello di *Partita* come sinonimo di *Suite*; lo stesso Bach usa il termine in entrambi i significati: nelle *Partite su Corale* (variazioni) e nelle *Partite clavicembalistiche* (suites di danze).

⁵⁰ Su questa difficoltà si confronti lo spassoso dialogo fra due oratori immaginari contenuto in D. de la Motte, *Form in der Musik* (*Musik aktuell* 2), 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1979, vol. I, p. 20.

quali il *Ricercare*, la *Fantasia*, la *Canzone* nel Seicento, e composizioni organistiche come i *Preludi-Corale*, le *Fantasie su Corale* e le *Partite su Corale* in epoca barocca; l'elaborazione motivica e l'amplificazione formale del tema nelle diverse variazioni raggiungono poi il loro culmine nelle opere canoniche di Bach (ad es. *L'arte della fuga*, l'*Offerta musicale*, le *Variazioni canoniche sul Corale* «*Vom Himmel hoch da komm' ich her*», le *Variazioni* «*Goldberg*») e in Beethoven (nelle opere specifiche e massimamente nelle ultime *Sonate* per pianoforte, negli ultimi *Quartetti* per archi e nelle *Variazioni* «*Diabelli*»), ma non vanno dimenticate le vette raggiunte da compositori come Schumann e Brahms, Schönberg, Berg e Webern, nonché da molti altri compositori del primo e del secondo Novecento.

CONFIGURAZIONI «PERIODIZZATE» E «ENERGETICHE»

Si è già parlato di «energetismo» e «periodizzazione» a proposito delle configurazioni melodiche (cfr. Cap. 6); qui il discorso viene allargato alle molteplici combinazioni melodia-armonia-ritmo e alla loro incidenza sullo svolgimento musicale.

Tema

Il termine «tema» ha un'origine relativamente recente; si pensi che esso non compare ancora nel *Dictionnaire de musique* di Rousseau (1764), all'epoca del quale si impiegava ancora in senso lato il termine «soggetto», di cui il termine «tema» era un sinonimo⁵¹ (si pensi ad es. al «Thema regium» dell'*Offerta musicale* di Bach). D'altra parte, ancora oggi molto spesso si impiega il medesimo termine «tema» per riferirsi ad oggetti molto diversi fra loro per struttura e funzione: così – solo per riferirsi alla letteratura musicale dallo stile tonale in poi – si indicano genericamente come «temi» tanto le lunghe melodie schubertiane che gli stringati «motti» beethoveniani, le brevi, molteplici idee delle Sonate scarlattiane come le pregnanti, cangianti, asciutte figure che si intrecciano nella polifonia quartettistica, gli elaborati *Leitmotiven* wagneriani quanto le microstrutture cellulari weberniane.

La letteratura musicologica più o meno recente non sempre scende oltre un certo grado di precisione e approfondimento nelle definizioni di «tema», con l'aggravante che spesso tali definizioni risultano fra loro più o meno divergenti, oscillando fra i due poli di un'idea di tema come unità in sé definita e riconoscibile e, all'opposto, come struttura aperta e propositi-

⁵¹ Il termine «tema», non impiegato in uno dei significati attuali, si ritrova saltuariamente anche in epoca rinascimentale, ad es. in Glareano (in riferimento al *tenor*) e in Zarlino (nel senso di frammento melodico – *passaggio* – che contrappunta un *cantus firmus* – *soggetto*); cfr. voce: «Thema», in *Riemann Musik-Lexicon*, Mainz, Schott's Söhne, 1967¹², Sachteil, p. 950 sgg.

va. Per Riemann, ad es., il tema è “un’idea musicale che, benché non completamente rifinita e compatta, è già però abbastanza compiuta da mostrare una fisionomia caratteristica”, formulazione che indica come Riemann fondi il concetto di tema su basi fenomenologiche e non funzionali⁵². Per Schönberg, al contrario, è insita nel concetto di «tema» l’idea di una *pre-messa* che necessita di uno *svolgimento*, fatto, questo, che distingue il «tema» dalla «melodia»: “Ogni successione di suoni produce agitazione, conflitti, problemi. Un suono singolo non è problematico perché l’orecchio lo definisce come una tonica, 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 ... 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 piuttosto a un’ipotesi scientifica, che non convince senza un certo numero di *tests* e se non se ne presenta una prova ... La formulazione di un tema implica che seguiranno delle «vicissitudini», delle «situazioni complicate» che richiedono una soluzione, un’elaborazione, uno sviluppo, un contrasto ... 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”⁵³.

Vi è anche chi, come François Nicolas, ha circoscritto la pertinenza del termine «tema» alla musica del periodo tonale e ne ha sviluppato il concetto su basi funzionali. Secondo Nicolas, “«Tema» indica ... qualcosa che si pone o si trova posta in un certo punto [del sistema sonoro, del discorso musicale, ecc.]. Quest’interpretazione del termine è di importanza capitale: un tema esiste solo in quanto è posto in un sistema che lo delimita e gli conferisce consistenza”, così che si può arrivare ad affermare che “vi sono solo temi tonali: non vi è tema che all’interno del sistema tonale e i tentativi di tematismo modale, dodecafonico o atonale sono stati e potevano essere solo dei fallimenti. In effetti, vi è un’aderenza basilare fra tema e tonalità, fra pensiero tematico e sistema tonale”⁵⁴.

Per entrare più specificamente nella questione è necessario distinguere dapprima fra tema come *oggetto* e tema come *soggetto*. Nel «tema» come *oggetto* sonoro che viene posto in un qualche punto del sistema si evidenziano alcune funzioni⁵⁵:

⁵² M. Wehnert, voce: *Thema und Motiv*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 1966, vol. 13, col. 286.

⁵³ A. Schönberg, *Elementi di composizione musicale*, Milano, Suvini Zerboni, 1969, pp. 104-105 (ed. or.: *Fundamentals of Musical Composition*, London, Faber and Faber, 1967).

⁵⁴ F. Nicolas, «Cela s’appelle un thème». *Quelques propositions pour une histoire de la musique thématique*, in «Analyse Musicale» 13 (1988), p. 7.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 8.

1. *funzione melodica di variazione*: è svolta dalla componente più squisitamente ritmo-melodica dell'oggetto «tema»; proprio nel suo essere vettore di cambiamento, nel suo manifestarsi come qualcosa che ha dato luogo ad una qualche modificazione di un materiale sonoro preesistente il tema si rivela come tale;

2. *funzione generatrice di sviluppo*: inerisce in particolare alla componente motivica del «tema», che si evidenzia in modo tipico ad es. nei temi di fuga o di *Allegro di Sonata*, la cui strutturazione è interpretabile come una combinazione di elementi atti a mettere in luce volta a volta, nel corso dell'elaborazione, questo o quell'altro particolare del tema; qui anche la componente armonica diventa decisiva;

3. *funzione ripetitiva di demarcazione*: è ricoperta dall'oggetto sonoro nell'insieme coordinato delle sue componenti ritmo-melo-armoniche, nonché timbriche, dinamiche, di registro, ecc.; le ripetizioni, le successive riapparizioni del tema contribuiscono in maniera sostanziale alla costituzione e al riconoscimento dell'architettura formale di una composizione, come è facile verificare in molte forme tipiche dello stile tonale, quali ad es. la *forma-sonata*, l'Aria con «da capo» o il *Rondò*.

Al concetto di tema come *oggetto* internamente strutturato dal sistema sonoro di riferimento – in particolare dal sistema della tonalità armonica maggiore-minore – ed esternamente dotato di tratti caratteristici che lo evidenziano come figura rispetto allo sfondo e ad un tempo lo rendono plasticamente adattabile alle più diverse situazioni, si affianca quello di tema come *soggetto* – ovviamente in senso generale, non solo nel significato che gli si attribuisce nella fuga –, ossia come individualità virtualmente carica di conseguenze, come motore delle più disparate azioni sonore. In questa prospettiva il tema ricopre un'ulteriore funzione: la *funzione-soggetto*⁵⁶, che deve intendersi come la capacità di un tema “di influire retroattivamente sulla struttura nella quale si definisce, il suo potere di modificare lo spazio entro cui si inserisce. Il tema come soggetto è quindi ciò che ha il potere assolutamente particolare di intervenire sullo svolgimento dell'opera, di deformare lo spazio strutturale approntatogli dal sistema musicale. Il tema come soggetto si stabilisce dunque in una capacità di deformare il punto [dell'opera] che gli è assegnato e che lo istituisce. Questa funzione si esplica nella modalità di un *avvenimento*: essa non è mai data *a priori*, né garantita da questa o quella caratteristica originaria dell'oggetto che la supporta ... ad esempio, la funzione di variazione può venire esplicita solo da un oggetto a carattere melodico e, *a contrario*, un oggetto melodico dispone – *a priori* – del potere della variazione (così come della demarcazione)”. Invece la funzione-soggetto “può risultare da oggetti anche molto dissimili e in punti dell'opera non convenuti. Questo avvenimento potrà venir «messo in scena» dal compositore e rappresentato dall'orecchio come un avvenimento ri-

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 8-9.

conoscibile o, viceversa, venir dissimulato volontariamente sotto la superficie levigata di un'operazione strutturale, di un'ostentazione del sistema musicale ... È chiaro che il tema [come soggetto], nella sua capacità di orientarsi nello spazio musicale, di deformare i percorsi a lui predestinati secondo le sue caratteristiche di oggetto, nella sua capacità di torcere la struttura musicale e di delineare così una forma musicale che non sia puramente convenzionale, rappresenta musicalmente una coscienza di sé atta ad agire nel e sul mondo"; in conclusione, come afferma Deliège, il tema "è una categoria davvero misteriosa della redazione musicale. Benché reale in certi momenti, essa facilmente si nasconde: agli altri, anche quando si presenta, non è sempre concesso di riconoscerla e nel momento in cui si crede di percepirla, sfugge"⁵⁷.

Il «motivo integrato»

Nel Cap. 6 sono state esaminate alcune questioni relative al motivo come entità significativa al livello melo-ritmico; se consideriamo che, tranne il caso di eventi puramente lineari, il livello «orizzontale» del motivo sta sempre in relazione con un substrato armonico sottinteso o manifesto, è evidente che non è possibile parlare più oltre di motivo senza considerarlo come un'entità complessa, un «motivo integrato» in cui *almeno* tre componenti – tempo, melodia, armonia, anche se è difficile prescindere dal timbro, dal registro e dalla testura – sono inscindibilmente correlate e insieme mettono in atto un processo di significazione. Di tale necessità può ben testimoniare l'esempio seguente (es. 8.10a: L. van Beethoven, *incipit* della *Sonata per pf.* in Mi bem. magg. op. 81a («Gli addii»)):



es. 8.10a

L'articolazione temporale è per così dire neutra (semiminime in tempo 2/4), così come lo è la linea superiore, che costituisce il profilo melodico dell'*incipit* (discesa di grado dal 3° al 1° suono della scala di Mi bem. magg. – le infinite implicazioni elaborative di questo disegno nel corso della Sonata ovviamente non sono qui pertinenti); ciò che contrassegna questo

⁵⁷ C. Deliège, *Les fondements de la musique tonale. Une perspective analytique post-schenkerienne*, Paris, Lattès, 1984, p. 227; cit. in F. Nicolas, *op. cit.*, p. 9.

incipit come marca distintiva, come «motto», è la combinazione del livello ritmo-melodico con quello armonico: i due bicordi alla m.d. della prima battuta (un'allusione al tipico richiamo dei corni, quasi un madrigalismo, del resto in perfetta consonanza con il «programma» della composizione) delineano, o meglio, *sembrano* delineare il profilo di un percorso talmente caratteristico dello stile tonale e della tipica scrittura orchestrale dei corni da indurre a dare quasi per scontata la sua continuazione, che di fatto avviene alla m.d. proprio sul bicordo sol^2-mib^3 che ci si aspetta, secondo tutti i canoni, dopo i due bicordi mib^3-sol^3 e sib^2-fa^3 ; ma, proprio in coincidenza del bicordo sol^2-mib^3 , l'entrata alla m.s. del bicordo do^1-do^2 delude di colpo l'aspettativa molto alta di una chiusa dell'apertura armonica iniziale T-D con una cadenza perfetta D-T, in forza di un'inaspettata cadenza d'inganno D-Tp: una mossa ad effetto decisamente spiazzante – poi enfatizzata in un riutilizzo sempre cangiante –, che si può valutare in tutta la sua portata solo se se ne coglie il valore costruttivo, di compattamento di tutte le componenti dell'*incipit* in un'unica *unità motivica integrata*.

Ben diverso è il caso di quest'altro esempio (es. 8.10b: L. van Beethoven, *Sonata per pf.* in fa min. op. 2 n. 1, *incipit* del I tempo, Allegro):



es. 8.10b

Qui la preminenza del livello ritmo-melodico è innegabile, ma non si sottovaluti il fatto che l'espansa linearità sottende in maniera molto evidente una trama armonica di inequivocabile chiarezza, decisiva nel gioco di scambi e di rimandi, di simmetrie, di articolazioni che di lì a poco si produce. Forse sul versante opposto si situa quest'altro esempio (es. 8.10c: J. Brahms, *Intermezzo* op. 119 n. 1):



es. 8.10c

Il motivo della batt. 1 si sostanzia in maniera lampante dello spazio armonico gradualmente conquistato dalla discesa in arpeggio, uno spazio funzionalmente ambiguo e proprio per questo aperto e disponibile alla manipolazione; non si sorvoli tuttavia sull'importanza del guizzo finale nella parte acuta (con apparente coerenza scritturale rispetto all'arpeggio precedente, ma con un cambio di direzionalità carico di virtualità figurali), per le sue implicazioni lineari alle medie distanze.

Tipi tematici

Di solito i temi sono costituiti dalla combinazione diacronica di due o più «motivi integrati», dalla quale nascono architetture formali più o meno ampie e complesse; nonostante possano articolarsi nei modi più disparati, essi sono sussumibili, a grandi linee, in un numero abbastanza limitato di tipologie tematiche fondamentali, basate su alcuni principi configurativi generali che possono sintetizzarsi nella *continuità* (*ripetizione* – esatta o in progressione – oppure *variante*), nella *discontinuità* (*diversità* oppure *contrasto*), nell'*assenza di relazione*⁵⁸ (cfr. anche Cap. 6). Dall'applicazione particolare dell'uno o dell'altro principio o di una loro fusione nascono successioni di motivi integrati che possono presentare simmetrie interne, raggruppamenti, ripetizioni più o meno palesi, o non presentarli affatto, il che porta a distinguere rispettivamente fra configurazioni tematiche «periodizzate» e configurazioni tematiche «energetiche».

Tipo bipartito

Consta di due segmenti (detti *antecedente* e *conseguente*, o *domanda* e *risposta*), di solito caratterizzati sotto il profilo armonico da un percorso di allontanamento dalla tonica e da un percorso contrario di ritorno; l'ideale di simmetria che domina le composizioni del periodo classico si manifesta, da questo punto di vista, in uno schema più o meno fisso:

$$T \rightarrow D \rightarrow T$$

Sul piano architettonico, la simmetria agisce sui raggruppamenti di battute in modo tale che, in un tema bipartito di 4 battute, le due sezioni si articolano in 2 + 2 battute (1 + 1 «motivi di due battute»), in un tema bipartito di 8 battute esse si articolano in 4 + 4 battute (2 + 2 «motivi di due battute»), oppure in (2+2) + 4 battute (2 «motivi di due battute» + una loro elaborazione), in un tema bipartito di 16 battute esse si articolano in 8 + 8 battute, oppure in (4+4) + 8 battute (2 «motivi di quattro battute» + una loro elaborazione) (per queste articolazioni cfr. § *Periodo* e *frase*). La stessa «perfezione» è riscontrabile anche nelle danze di epoca rinascimentale barocca, ma in questo caso la simmetria tende a derivare da fattori extra-mu-

⁵⁸ Cfr. C. Kühn, *Formenlehre der Musik*, cit., p. 13 sgg.

sicali, nella fattispecie il rapporto funzionale con i passi di danza e le figure coreografiche.

Se è vero che questo schema costruttivo, del tutto singolare perché dotato di una simmetria perfetta sotto molteplici aspetti, è stato larghissimamente impiegato nella concreta prassi compositiva, va anche detto che l'idealizzazione che ne è stata fatta da parte di molti teorici, che lo hanno elevato al rango di norma di valore universale e trasformato nel modello di riferimento di quasi ogni tipo di musica e stile musicale valido almeno per tutto il Settecento e l'Ottocento, ha portato la teoria ben oltre la realtà dei fatti; e soprattutto ha indotto a interpretare come «anomale» le altrettanto numerose configurazioni non dotate di analoga simmetria e a creare, per «afferrarle» in qualche modo, categorie *ad hoc* come ad es. la *dilatazione* (o *prolungamento*), la *contrazione* (o *elisione*, o *compressione*), l'*inserzione* (o *incastro*), la *sovrapposizione* (o *crasi*). La teoria delle forme dovrebbe invece prendere le mosse dall'indagine analitica, ricercando in prima istanza la norma «interna» all'opera – ammesso che ve ne sia una –, e solo in un secondo momento, per giungere a una qualche teorizzazione, dovrebbe proiettarla a livelli superiori commisurando tale norma con altre di portata più vasta.

Sotto l'aspetto melo-ritmico dei motivi, il tema bipartito può contare su un buon numero di combinazioni possibili, a seconda di quali siano applicati e dove agiscano i principi configurativi su indicati della *continuità*, della *discontinuità* e dell'*assenza di relazione*; il tema a quattro motivi (siano o meno ciascuno di due battute) può configurarsi tra gli altri in uno dei modi seguenti:

	<i>antecedente</i>	<i>conseguente</i>	
1.	a + b	a + b	(tipo periodico; cfr. oltre)
2.	a + b	b + a	(tipo periodico)
3.	a + b	a + c	(tipo periodico)
4.	a + b	c + a	(tipo periodico)
5.	a + b	b + c	(tipo periodico)
6.	a + b	c + b	(tipo periodico)
7.	a + a'	sviluppo di a opp. a'	(tipo frasico; cfr. oltre)
8.	a + a'	b	(tipo frasico)

Quali esempi di queste otto combinazioni si possono citare, fra gli altri:

1. Mozart, *Sonata* per pf. KV 457, I tempo, 1° tema; Beethoven, *Sonata* per pf. op. 10 n. 1, I/1°;
2. Beethoven, *Sonata* per pf. op. 79, I/1°;
3. Haydn, *Sonata* per pf. Hob XVI/20, I/1°; Mozart, *Sonata* per pf. KV 281, I/1°;
4. Beethoven, *Sonata* per pf. op. 13, III/1°;
5. Haydn, *Sonata* per pf. Hob XVI/25, I/1°;
6. Schubert, *Sonata* per pf. D 784, I/1°;

7. Haydn, *Sonata* per pf. Hob XVI/29, III; Mozart, *Quartetto* per archi KV 158, I/1°; Beethoven, *Quartetto* per archi op. 18 n. 1, IV/1°;

8. Mozart, *Sonata* per pf. KV 310, I/1°; Mozart, *Quartetto* per archi KV 159, I/1°; Beethoven, *Sonata* per pf. op. 13, I/1°; Beethoven, *Sonata* per pf. op. 31 n. 1, II.

Tipo a «elaborazione continua» (Fortspinnungstyp)

Consta di tre segmenti: il primo ha una funzione *introduttiva* (*antecedente*), il secondo *elaborativa* (generalmente la *ripetizione* variata o meno di un frammento precedente, o una breve *progressione* – *Fortspinnung*), il terzo *conclusiva* (*epilogo*). In questo caso è più prudente non indicare percorsi armonici-tipo, data l'estrema variabilità che caratterizza nella prassi compositiva le successioni accordali nei tre segmenti.

Dalla letteratura musicale si possono citare, ad es.: Bach, *Fuga* per org. in la min. (ed. Peters, vol. II, n. 8); Beethoven, *Sonata* per pf. op. 31 n. 1, I/1°.

Tipo «Bar» (Bartyp)

Derivato dalla forma tipica delle canzoni strofiche dei Minnesänger, questo tipo tematico si è perpetuato per secoli nella letteratura musicale; esso consta di tre segmenti (AAB), di cui i primi due (1^a strofa + 2^a strofa = 1° *Stollen* + 2° *Stollen*, detto *Gegenstollen*) con funzione *espositiva* e l'ultimo (commiato = *Abgesang*) con funzione *conclusiva* (ciò avviene ad es. in Haydn, *Sonata* per pf. Hob XVI/49, III, in Beethoven, *Quartetto* per archi op. 18 n. 3, II/1°, e in Schubert, *Sonata* per pf. D 958, III).

Accanto al tipo fondamentale AAB, si possono trovare combinazioni diverse di *Stollen* e *Abgesang*, come nel *Gegen-Bartyp* (ABB) (ad es. in Mozart, *Quartetto* per archi KV 160, II, in Beethoven, *Sonata* per pf. op. 7, I/1°, e ancora in Beethoven, *Quartetto* per archi op. 18 n. 4, I/1°), nel *Reprisen-Bartyp* (AABA), e nel tipo AABABA, ampiamente presente sia nel Corale luterano che nel Lied.

Tipo tripartito «a sviluppo»

«Energetico» per eccellenza, questo tipo tematico si differenzia dal tipo «Bar» per il fatto che sia la seconda che la terza sezione (che possiede anche carattere conclusivo) costituiscono uno sviluppo della prima. Molti soggetti bachiani sono ascrivibili a questa tipologia, come ad es. quelli della fuga in do min. dal *Clavicembalo ben temperato*, I parte, delle fughe per organo in Do magg. (ed. Peters, vol. III, n. 8) e in do min. (ed. Peters, vol. IV, n. 9).

STRUTTURAZIONE E ORGANIZZAZIONE DELLA FORMA

Occorrerà ora spendere qualche parola sulla questione della distinzione terminologica fra i diversi tipi tematici, giacché ad essa ineriscono fatti che vanno ben oltre la distinzione di superficie fra le categorie esposte nel paragrafo precedente, in quanto affondano nella natura più profonda dei procedimenti compositivi che organizzano e strutturano la forma musicale.

Periodo e frase

Va sottolineato che a tutt'oggi, dopo almeno due secoli di teorizzazioni sull'argomento, non si può dire risolta in maniera univoca la questione della distinzione tra *periodo* e *frase*, giacché gli autori fondano i due concetti su criteri diversi o addirittura divergenti, tanto che risulta difficile separarli senza ambiguità: «La difficoltà deriva dal fatto che il concetto di «frase» può inglobare quello di «periodo», come può essere ad esso subordinato o ad esso direttamente opposto; ciò è frutto di un'eredità che la teoria sintattica musicale ha ricevuto dalla teoria linguistica. In quanto antecedente o conseguente, la frase è una parte del periodo; come tipo sintattico, tuttavia, essa offre un'alternativa alla struttura periodica; e si può dire che in fin dei conti il periodo è una sorta di frase accanto al quale coesistono tipi diversi, sicché il concetto di «frase» funziona come quello di «genere»»⁵⁹.

Nel corso del XIX secolo sono stati elaborati due diversi concetti di periodo, l'uno derivato dalla retorica e dalla prosa, l'altro dalla poetica e dal verso. Ad esempio, Heinrich Christoph Koch (*Musikalisches Lexikon*, 1802) si rifa alla retorica quando afferma che il periodo musicale, indipendentemente dalla sua lunghezza, conclude con una cadenza allo stesso modo in cui, nella prosa, un periodo termina con una pausa segnata da un punto; al contrario, Antonin Reicha (*Traité de mélodie*, 1814) si richiama alla poetica quando vede nel periodo il dominio di leggi metriche, dato che lo intende come combinazione diacronica di raggruppamenti di battute metricamente corrispondenti. Le cose si complicano ancor più quando entrambi i criteri – quello desunto dalla retorica e quello derivato dalla poetica – vengono applicati nella definizione di periodo; ad es. Adolf Bernhard Marx (*Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 1857) – che come molti altri teorici dell'Ottocento non parla esplicitamente di frase, per cui la definizione di quest'ultima andrebbe ricavata «al negativo» da quella di periodo, facendo leva sulla «mancanza» di una o più di quelle caratteristiche che consentono di assegnare alla categoria di periodo una determinata costruzione musicale – definisce il periodo come una costruzione caratterizzata dalla simmetria

⁵⁹ C. Dahlhaus, *Phrase et période: contribution à une théorie de la syntaxe musicale*, in «Analyse musicale» 13 (1988), p. 37 (ed. or.: *Satz und Periode: zur Theorie der musikalischen Syntax*, in «Zeitschrift für Musiktheorie» IX/2 (1978)).

fra un antecedente e un conseguente, nonché dalla corrispondenza delle due cadenze su cui essi si chiudono.

A poco a poco si fa strada però l'idea che a determinare la differenza tra frase e periodo non siano solo fattori metrici o cadenzali, bensì anche elementi connessi al trattamento dei motivi. In tempi relativamente recenti⁶⁰ Erwin Ratz (*Einführung in der musikalischen Formenlehre*, 1968) ha definito il *periodo* come la combinazione di un antecedente di 4 batt. che chiude su una semicadenza e di un conseguente di 4 batt. che inizia come l'antecedente e chiude su una cadenza perfetta (modello motivico: (4 + 4) battute, percorso armonico: T-D/D-T), la *frase* invece come la successione di un gruppo di 2 battute, della sua ripetizione, e di uno sviluppo di 4 battute del primo gruppo di 4 battute (modello motivico: [(2 + 2) + 4] battute); Erwin Stein (*Musik, Form und Darstellung*, 1962) vede nel *periodo* la successione di un antecedente che presenta un contrasto al suo interno e di un conseguente costruito in maniera analoga all'antecedente, nella *frase* invece la successione di un antecedente che al suo interno non presenta contrasti, ma solo ripetizione, variazione o progressione, e di un conseguente che si presenta come sviluppo dell'antecedente. La distinzione tra periodo e frase sembra discendere allora dalla struttura dell'antecedente: da un antecedente che contiene in sé un contrasto deriva un conseguente che bilancia questa discontinuità con un parallelismo rispetto all'antecedente (\Rightarrow periodo), da un antecedente che non contiene una vera e propria discontinuità, ma solo una ripetizione, una variazione o una progressione deriva invece un conseguente che sviluppa (o anche semplicemente amplifica o continua) quanto esposto nell'antecedente (\Rightarrow frase). Così, con Riemann⁶¹, si può intravedere nel «tipo periodico» l'esistenza di un rapporto fra una «proposta» nell'antecedente e una «risposta» nel conseguente, rapporto enfatizzato da corrispondenze e simmetrie sul piano dell'armonizzazione, mentre si può ravvisare nel «tipo frasico», essenzialmente definibile in base a criteri motivici, una relazione fra «proposta» e «continuazione», la quale può spaziare dallo sviluppo motivicamente più coerente all'associazione motivica più libera.

Una sintesi della questione inerente le strutture periodiche e quelle frasi- che è quella proposta da Carl Dahlhaus: «Un periodo sarà dunque, in senso astratto, un insieme di parametri globalmente variabili e che possono anche parzialmente mancare, tra i quali sussistono però relazioni di «reciprocità» – ad es. l'irregolarità di una parte compensata dalla regolarità tanto più significativa dell'altra – a salvaguardia della struttura periodica. D'altra parte, è possibile valutare una gerarchia di parametri nella misura in cui la differenziazione delle forme cadenzali, la complementarità della semicadenza e della cadenza perfetta conservino un certo predominio sulla corrispondenza metrica e l'associazione motivica, e nella misura in cui il motivo, a sua vol-

⁶⁰ *Ibid.*, p. 38 sgg.

⁶¹ H. Riemann, *Grosse Kompositionslehre*, 3 voll., Berlin-Stuttgart, Spemann, 1902-13, p. 426 sg. (cit. in C. Dahlhaus, *op. cit.*, p. 42).

ta, sia meno variabile del metro⁶². Se è vero che per quanto riguarda il periodo l'opposizione complementare fra semicadenza [alla fine dell'antecedente] e cadenza perfetta [alla fine del conseguente] è costitutiva, niente permette di affermare che per quanto concerne la frase un episodio tonale sia necessariamente determinante ... Ciò che caratterizza una frase è invece una ripetizione motivica nell'antecedente, una ripetizione che suppone – poiché una semplice ripetizione non può avere un valore in sé – uno sviluppo, o ciò che si potrebbe chiamare una «continuazione libera» o una «elaborazione continua» (*Fortspinnung*)⁶³.

La distinzione tra periodo e frase sembra dunque dipendere in particolare dalla struttura dell'antecedente: una qualche *discontinuità nell'antecedente* presuppone una «chiusura» nel conseguente (\Rightarrow **periodo**), viceversa una qualche *continuità nell'antecedente* presume una «apertura» nel conseguente (\Rightarrow **frase**)⁶⁴. Si tratta di una divaricazione polare fra tipologie che nella pratica deve fare i conti con la grande mobilità delle strutture; un dualismo che si può vedere come rappresentazione di due situazioni estreme e abbastanza chiaramente definite, entro le quali si pone un'ampissima serie di situazioni intermedie.

La terza via

Una struttura formale presente in molte composizioni dell'epoca classica e derivata dalla sintassi musicale del tardo barocco è quella fondata sul *modello tripartito* più sopra indicato come *tipo a «elaborazione continua»* (*Fortspinnungstyp*); costituita da una parte iniziale molto contrassegnata motivicamente, da una sezione mediana caratterizzata da un'elaborazione spesso in forma di progressione (la *Fortspinnung* vera e propria) e da un epilogo nettamente cadenzale, tale struttura non è ascrivibile, secondo Dahlhaus, né al tipo periodico, né a quello frasico, né alle loro possibili va-

⁶² Esempio del periodo è la struttura motivica *a b a b*, con corrispondenza perfetta tra antecedente e conseguente; la corrispondenza può tuttavia limitarsi alla parte iniziale o a quella finale, cosicché sono ascrivibili al «tipo periodico» anche strutture come *a b a c* – dove la corrispondenza è solo nella parte iniziale –, oppure *a b c b* – dove la corrispondenza è nella parte finale.

⁶³ Il modello «ideale» della frase tipicamente classica di 8 battute sarebbe quindi (2 + 2) + 4, ossia, dal punto di vista motivico, *a a b*; ma non si dimentichi che, così come per il periodo, nella letteratura musicale non sono poi così frequenti come si può credere frasi «regolari» di 8 battute.

⁶⁴ Si tenga presente che la distinzione tra frase e periodo fondata sul contenuto e non sull'ampiezza non è seguita ovunque: nella teoria di scuola anglo-americana – ma anche nella tradizione italiana e qua e là in quella tedesca – molto frequentemente il periodo tipo di 8 battute (*periode* o *sentence*) viene definito come l'associazione di due frasi tipo di 4 battute (*phrases*), ognuna a sua volta consistente di due semifrasi di 2 battute; Schönberg invece (*Elementi di composizione musicale*, cit.) distingue tra periodo e frase sulla base del contenuto, impiegando per la struttura periodica il termine *period* – nella tr. it. cit. = *frase* – e per la struttura frasica quello di *sentence* – tr. it. cit. = *periodo*. Come si vede, questo è un altro caso in cui la terminologia risulta confusa; quello che importa veramente, quindi, è ciò cui il termine rinvia, qualunque esso sia.

rianti, ed anzi si pone in maniera autonoma accanto, e non entro, a quelli⁶⁵. Strutture tripartite di questo genere sono descrivibili come $a + (a^1 + a^2) + b$, dove a è il motivo iniziale, propositivo, a^1 e a^2 sono i segmenti costruiti molto spesso in forma di progressione che costituiscono la sezione mediana, ossia la *Fortspinnung*, e b è la parte finale con funzione conclusiva, cadenzale. Il fatto che il tipo a «*elaborazione continua*» non possa ascriversi in alcun modo al tipo periodico per la presenza nel suo “antecedente” di una ripetizione o di una progressione ($a + a^1$), fa sì che per questa stessa ragione esso possa in prima istanza attribuirsi al tipo frasico. A ben vedere, tuttavia, ciò non può essere per diverse ragioni⁶⁶: in primo luogo per il fatto che nel tipo frasico «ideale» le due parti costitutive rispondono, sul piano dell'estensione, ad un principio di equilibrio che è essenziale alla tipologia sintattica, mentre nel tipo a struttura continua tale equilibrio è accidentale, in quanto può dipendere, ad es. nel caso delle danze di epoca barocca, proprio dal carattere simmetrico delle danze; secondariamente, perché l'equilibrio intrinseco al tipo frasico fa sì che la sua seconda parte riunisca in un tutto unitario sia l'eventuale sviluppo continuo che la parte cadenzale, mentre nel tipo a sviluppo continuo l'epilogo (b) è nettamente separato dalla precedente *Fortspinnung* ($a^1 + a^2$); infine, per la ragione che nel tipo frasico una ripetizione o una progressione nell'antecedente implicano un adeguato “contrappeso” nel conseguente, mentre nel tipo a struttura continua la parte iniziale (a), che può constare anche di un solo motivo di proposta, senza ripetizioni o progressioni, costituisce insieme alla parte finale, ossia l'epilogo (b), la cornice all'interno della quale si sviluppa la *Fortspinnung* ($a^1 + a^2$), la parte mediana, che generalmente è la più estesa delle tre sezioni.

Il I tema del I tempo della *Sonata in fa min.* op. 2 n. 1 di Beethoven (cfr. es. 8.10b) sembrerebbe poter costituire un piccolo problema: da una parte potrebbe esser visto come una struttura frasica, articolata in $[(2 + 2) + 4]$ battute, dall'altra invece come una struttura a sviluppo continuo, articolata in $(4 + 2 + 2)$ battute, ossia parte iniziale di 4 battute, *Fortspinnung* di 2 battute ed epilogo di 2 battute. A ben vedere, tuttavia, in quest'ultimo caso è difficile poter considerare il primo gruppo di 2 battute come una vera e propria parte centrale debitamente sviluppata, né è facile immaginare il secondo gruppo di 2 battute come una struttura decisamente separata dalla precedente e dotata di un'unica funzione di tipo cadenzale, e non è semplice nemmeno valutare il gruppo iniziale di 4 battute come una sezione di tipo propositivo, date le sue dimensioni largamente sovrabbondanti rispetto agli altri due gruppi di battute, e soprattutto in virtù della sua netta articolazione interna in $(2 + 2)$ battute. Per tutte queste ragioni, sembra più logico ascrivere tale struttura tematica al tipo della frase piuttosto che a quello a sviluppo continuo.

⁶⁵ C. Dahlhaus, *op. cit.*, p. 43 sgg.

⁶⁶ *Ibid.* pp. 43-44.

Tipologie strutturali

Sovrastrutture e sottostrutture

Sul piano della costruzione formale, ossia dei raggruppamenti delle strutture, frasi e periodi rispondono ad ordini di grandezza diversi: essi possono associarsi dando luogo a sovrastrutture, e a loro volta suddividersi in sottostrutture⁶⁷. Un tema di 16 battute, ad es., può benissimo appartenere nel suo complesso al tipo periodico, laddove sia chiara, in quanto sovrastruttura, la sua suddivisione in antecedente con chiusura alla dominante (8 battute) e in conseguente con chiusura alla tonica (8 battute); antecedente e conseguente, però, possono appartenere l'uno o l'altro oppure entrambi al tipo frasico laddove la loro struttura si articoli in $[(2 + 2) + 4]$ battute, oppure al tipo periodico nel caso essa si articoli in $(4 + 4)$ battute con coerente schema armonico T-D/D-T; e addirittura antecedente e/o conseguente possono suddividersi in due sottostrutture formali diverse laddove una struttura si presenti come una frase in scala ridotta, ossia $[(1 + 1) + 2]$ battute e l'altra come un periodo in scala ridotta, ossia $(2 + 2)$ battute con schema armonico T-D/D-T.

Rispetto ai tipi «ideali» di strutture, si possono dunque individuare tre livelli sintattici gerarchicamente ordinati: $(2 + 2 = 4)$ battute), $(4 + 4 = 8)$ battute), $(8 + 8 = 16)$ battute. Ma anche in questo caso occorre sempre fare i conti con le strutture «reali».

Qualche esempio. Il I tema del Presto della *Sonata in Fa magg.* KV 280 di Mozart consta di un raggruppamento di 16 battute che vale come sovrastruttura rispetto alle due strutture sottostanti di 8 battute ciascuna. La sovrastruttura di 16 battute è ascrivibile al tipo periodico (percorso motivico: a-a', percorso armonico: TD/(T)DT), con un chiaro antecedente ed un conseguente altrettanto chiaro. Antecedente e conseguente sono poi articolati ciascuno in due sottostrutture di 4 battute e sono ascrivibili al tipo della frase, sia per il fatto che nel primo gruppo di 4 battute si può vedere quella logica della ripetizione o progressione che caratterizza proprio l'antecedente del tipo frasico, sia perché il secondo gruppo di 4 battute si presenta come una struttura continua e non come una «risposta» al primo, ciò che caratterizzerebbe invece il tipo periodico.

Il I tema del I tempo della *Sonata in Sol magg.* KV 283 di Mozart consta di 10 battute, articolate in $(4 + 6)$ battute (l'immediata ripetizione di queste ultime 6 battute completa il primo raggruppamento tematico). Tale tema è ascrivibile al tipo frasico, per il fatto che l'antecedente è strutturato in $(2 + 2)$ battute e che il conseguente si presenta come un suo sviluppo con chiusa cadenzale $(3 + 3)$ battute). L'antecedente, poi, si configura a sua volta come sottostruttura del tema per il fatto che sia motivicamente che armonicamente rappresenta di per sé un periodo in scala ridotta (percorso motivico: a-b, percorso armonico: T-D/D-T).

⁶⁷ Non può sfuggire l'analogia con i concetti di battuta e iperbattuta, ed anche di metro e ipermetro discussi nel Cap. 3.

Il tema del Rondò della *Sonata in Si bem. magg.* op. 22 di Beethoven – richiamato da Dahlhaus nell'articolo più volte citato – consta di una sovrastruttura ascrivibile al tipo periodico della lunghezza di 18 battute, suddivisa in un antecedente di 8 battute che conclude sulla dominante e un conseguente di $(8 + 2)$ battute che chiude sulla tonica; sia l'antecedente che il conseguente (escluse le sue 2 battute conclusive) appartengono al tipo frasico «ideale» articolato in $[(2 + 2) + 4]$ battute; sia antecedente che conseguente raggruppano a loro volta due sottostrutture ciascuno: la ripetizione motivica di $(2 + 2)$ battute, in forza dei percorsi contrapposti T-D/D-T, costituisce infatti di per sé un periodo in scala ridotta, e il gruppo di 4 battute, per via dell'articolazione interna in $[(1 + 1) + 2]$ battute, costituisce di per sé una frase in scala ridotta.

Il I tema del I tempo della *Sonata in fa min.* op. 57 («Appassionata») di Beethoven consta di 16 battute; la struttura è assimilabile ad una frase, articolata secondo lo schema $[(4 + 4) + 8]$ battute, ossia con rapporti doppi rispetto alla frase «ideale» di 8 battute; dunque appare come una sovrastruttura. Il gruppo di 8 battute costituisce a sua volta una frase, data la sua articolazione in $[(2 + 2) + 4]$ battute; la ripetizione motivica, articolata in $(4 + 4)$ battute, nonostante la mancata chiusura sulla tonica è ascrivibile al tipo periodico per via del chiaro senso di «risposta» che il secondo gruppo di 4 battute assume rispetto al primo. Ciascun gruppo di queste 4 battute costituisce poi una sottostruttura, in quanto è ascrivibile al tipo frasico data la sua articolazione in $[(1 + 1) + 2]$ battute.

Il I tema del I tempo del *Quartetto per archi* in Fa magg. op. 18 n. 1 di Beethoven consta di 20 battute. Esso è ascrivibile al tipo periodico per il fatto che ad una prima struttura di «proposta» della lunghezza di 8 battute e articolata in un percorso T-D (antecedente), si contrappone una seconda struttura (12 battute) con chiaro carattere di «risposta» che chiude sulla T (conseguente). L'antecedente del periodo di 20 battute, a sua volta, è ascrivibile al tipo della frase, in forza della sua articolazione in $[(2 + 2) + 4]$ battute, ossia un primo motivo di 2 battute, la sua ripetizione, e poi uno sviluppo di 4 battute. Il conseguente del periodo di 20 battute nella parte iniziale replica in maniera esatta l'antecedente – ossia $(2 + 2)$ battute –, e ciò fa sì che esso sembri potersi ascrivere a sua volta al tipo della frase; le restanti 8 battute non costituiscono però un tutto unitario, bensì una struttura articolata in $(6 + 2)$ battute, dove il gruppo di 6 battute si presenta in forma di progressione e quello di 2 battute in forma di cadenza conclusiva, una struttura dunque che ricorda molto da vicino la parte mediana (*Fortspinnung*) e quella conclusiva (epilogo) della struttura tripartita a sviluppo continuo cui si accennava poco sopra; ne deriva che il conseguente di 12 battute deve venir ascritto interamente al tipo a sviluppo continuo, la cui parte iniziale è costituita proprio da quel primo gruppo di 4 battute che avrebbe potuto far pensare ad una tipologia di tipo frasico.

Strutture «aperte» e strutture «chiuse»

Fraasi e periodi possono associarsi in vari modi, dando luogo a quelle configurazioni ampie e complesse che costituiscono le opere musicali; il riconoscimento di strutture fraseologiche, o periodiche, o a sviluppo continuo, vale a dire la segmentazione dell'opera in strutture di diversa natura e dimensione, costituisce parte di quella vasta materia che è l'analisi formale al livello dell'architettura sonora. Tale operazione non dovrebbe prescindere dal fatto che i *motivi integrati*, dalla cui associazione nascono le diverse strutture, constano di una sostanza armonica non meno che melo-ritmica, e che quindi nei percorsi, nelle coincidenze, nelle deviazioni che via via si riconoscono e si isolano, entrano in campo fattori che agiscono tanto sul piano diacronico che su quello sincronico; solo tenendo ampiamente conto di questa forte integrazione fra orizzontalità e verticalità potranno venire alla luce simmetrie, asimmetrie, divaricazioni, scivolamenti fra piani architettonici, che rischierebbero altrimenti di rimanere in ombra o addirittura di venire fraintesi.

Il fatto che nei repertori dell'epoca classica si possa riscontrare un ricorso più che frequente a strutture formali standardizzate in fraasi o periodi di 8 battute⁶⁸ è il punto d'avvio di molte formulazioni teoriche fondate sull'idea di una struttura formale-tipo, un modello (lo schema fisso delle 8 battute) cui rapportare le *reali* strutture delle opere; poiché però, come abbiamo già osservato, la dimensione delle strutture *reali* è varia e ondivaga, quelle stesse teorie non stentano ad ammettere parecchie eccezioni alla regola e ad introdurre concetti che, con denominazioni distinte da caso a caso, contemplano le più diverse «deviazioni» dalla norma: dilatazioni, contrazioni, inserzioni, elisioni, sovrapposizioni, anacrusi, appendici, e così via. Pur riconoscendo l'autorevolezza, la fondatezza, non meno che l'indubbia utilità pratica di costruzioni teoriche di questo genere, non si può non temere che l'applicazione meccanica all'analisi formale di modelli precostituiti non comporti il rischio di una visione non del tutto obiettiva dei decorsi compositivi, del concreto manifestarsi delle strutture musicali, delle diverse e peculiari funzioni formali che le singole parti assumono rispetto al tutto; un rischio che risulta probabilmente attenuato se ci si pone in un'ottica diametralmente opposta, ossia se il modello ideale e le sue «deviazioni» vengono intesi come semplici riferimenti di rimbalzo di strutture musicali valutate essenzialmente per «come sono» e non per «come dovrebbero essere», per il diverso significato che esse assumono laddove su una o più intervengano fattori di modificazione rispetto a strutture precedenti simili o funzionalmente equivalenti, assunte, queste sì, come modelli reali, come schemi non ideali, ma concretamente manifestanti e rilevabili.

Un caso tipico di riferimento a modelli precostituiti è quello che con-

⁶⁸ Nel Cap. 6 è stato fatto notare come unità simmetriche di questa dimensione si affaccino alla ribalta già in epoca rinascimentale nelle musiche di danza e comincino a dilagare negli altri generi musicali a partire dalla fine del Seicento, pur senza costituire ancora un modello di carattere generale.

cerne strutture periodiche e/o fraseologiche in cui, di due strutture contigue, la prima si trovi in posizione di «apertura» nella 7^a battuta e la seconda effettui la «chiusura» nella sua 1^a battuta. In casi del genere si ricorre di norma al concetto di *sovrapposizione* della parte terminale della prima struttura alla parte iniziale della successiva⁶⁹, concetto che consente, nel caso in esame, di conteggiare 8 battute per la prima struttura, la cui 8^a battuta verrebbe così a *sovrapporsi* alla 1^a della struttura successiva, con salvaguardia del «modulo ideale delle 8 battute». Non è da escludere che, almeno ad un primo esame uditivo, l'effetto possa essere tale in realtà, soprattutto nei casi in cui – quanto meno nell'ambito dello stile tonale – una «apertura» armonica sulla dominante alla fine di una struttura costituisca un «levare» necessitante di un «battere» su cui la tonica successiva operi l'attesa «chiusura», andando ad istituire così un legame funzionale con ciò che precede, e con ciò adombrando, fra l'altro, il modello caro a Riemann, basato su percorsi accentuativi immutabilmente contraddistinti in unità ri-proponenti sia nelle piccole che nelle medie e grandi dimensioni lo schema «levare/battere» a cavallo di misura e di ipermisura o in posizioni equivalenti⁷⁰.

Per fare un esempio di questo modo di vedere, si consideri nella beethoveniana *Sonata in do min.* op. 10 n. 1, I tempo, il pedale di dominante di Mi bem. magg. che introduce a batt. 56 il II tema: se nella struttura che supporta il pedale si individua l'inizio a batt. 49 con anacrusi a batt. 48, tale struttura (che fra l'altro ripropone il modello articolatorio di (4 + 4) battute caratteristico del *ponte* precedente) presenta l'ultima «apertura» dominante alla sua 7^a battuta, e allora sulla base del modello «ideale» delle 8 battute e del concetto di *sovrapposizione* si deve vedere la battuta iniziale del II tema, con la sua armonia di tonica, come «chiusura» della struttura precedente, ossia come 8^a battuta, e ad un tempo come 1^a battuta della nuova struttura⁷¹.

Ancora un esempio di segmentazione formale basata sugli stessi principi, tratto dall'Esposizione del I tempo della *Sonata in Sol magg.* op. 49 n. 2 di Beethoven. Il II tema (batt. 21) è una frase di 8 = [(2 + 2) + 4] battute che giunge sulla dominante all'8^a battuta: la struttura si conteggia ovviamente in 8 battute nonostante la dominante «chiuda» sulla tonica alla battuta successiva (batt. 29), giacché lì ha inizio la ripetizione della frase; tale ripetizione giunge sulla dominante alla sua 7^a battuta (batt. 35), in virtù della contrazione in una sola battuta della 7^a e dell'8^a battuta della prima esposizione tematica (batt. 27-28). La batt. 36 è la 1^a battuta di una nuova struttu-

⁶⁹ Si tratta ad es. della *Takterstickung* di Koch, della *supposition* di Reicha, della *Taktverschränkung* di Riemann, dell'*overlap* descritto dagli studiosi di teoria della forma di scuola anglo-americana (con adozione di termini specifici non sempre coincidenti), come Lerdahl e Jackendoff, Cooper e Meyer, Rothstein, Kramer.

⁷⁰ Su altri schemi accentuativi al livello delle ipermisure cfr. quanto esposto nel Cap. 3.

⁷¹ Chi volesse vedere l'inizio della struttura che supporta il pedale di dominante sul battere di batt. 48, dovrebbe però scorgere in questa stessa battuta l'8^a della struttura precedente, con analogo effetto di sovrapposizione.

ra che dà avvio alla coda conclusiva dell'Esposizione, ma la sua impostazione sulla tonica la fa leggere, in virtù del principio della *sovrapposizione*, contemporaneamente come 8^a battuta della struttura precedente.

V'è da rilevare tuttavia che non sempre il concetto di *sovrapposizione* è applicato con assoluta coerenza: nei casi in cui una struttura «apra» nell'8^a battuta e la struttura successiva – una diversa struttura, non la ripetizione di quella precedente – «chiuda» nella sua 1^a battuta, di solito, ma a ben vedere con una certa incoerenza rispetto al caso precedente, non si ricorre al concetto di *sovrapposizione*, dal quale discenderebbe che la prima struttura consta di 9 battute, di cui l'ultima sovrapposta alla 1^a della struttura successiva, bensì si valutano le due strutture come unità separate e si conteggiano 8 battute per la prima struttura, contravvenendo in questo modo anche al principio riemanniano «levare/battere» applicato invece al caso precedente (del tutto pacifico è il caso di una struttura che «chiuda» nell'8^a battuta, così come quello di una struttura che «apra» all'8^a battuta e «chiuda» in quella successiva, e in questa abbia contemporaneamente inizio la ripetizione della struttura precedente, variata o meno – questa situazione è tipica ad es. delle sovrastrutture periodiche o frasiche di $16 = (8 + 8)$ battute discusse precedentemente)⁷².

Consideriamo un esempio tratto dal I tempo della *Sonata in Do magg.* D 279 di Schubert. Dopo la presentazione del II tema (batt. 45) e un breve passaggio di collegamento, ha inizio (batt. 56) la transizione che conduce alle codette conclusive dell'Esposizione: si tratta di una struttura che presenta all'8^a battuta una «apertura» dominantica (già preannunciata alla 7^a battuta dall'accordo di quarta e sesta della dominante), cui corrisponde una «chiusura» sulla tonica nella battuta successiva, nello stesso punto in cui hanno inizio le codette. In questo caso non si invoca il concetto di *sovrapposizione* conteggiando 9 battute per la prima struttura, perché questa viene computata senza esitazioni in 8 battute.

A ben vedere, oltre il riferimento ad uno schema periodico e/o frasco «ideale» di 8 battute, il concetto di *sovrapposizione* sembra sottintendere l'idea che le strutture debbano forzatamente contenere entro i propri «confini» le risposte agli stimoli provocati dagli eventi che in esse si sono verificati, ossia che debbano sempre richiudersi su se stesse; in altre parole, il concetto di *sovrapposizione* sembra porre la condizione che le premesse (melo-armonico-ritmiche od altro) poste da una struttura debbano forzata-

⁷² Anche Joel Lester (*The Rhythms of Tonal Music*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1986, p. 189 sg.) avanza qualche perplessità sul fatto che il principio della *sovrapposizione* non sia sempre applicato con coerenza e si chiede: se la 16^a battuta del tema di apertura della *Sinfonia in Re magg.* n. 104 di Haydn viene considerata come 8^a battuta del secondo periodo e contemporaneamente, in base al principio della *sovrapposizione*, come 1^a battuta del terzo periodo, per quale motivo le 16 battute conclusive dell'ultimo tempo del *Concerto per violino in Sol magg.* KV 216 di Mozart vengono conteggiate in $(4 + 4 + 4 + 4)$, senza applicare il principio della *sovrapposizione*, e non di 5 in 5, con la 5^a battuta di ciascun gruppo pensata in *sovrapposizione* alla 1^a del gruppo successivo, dal momento che in entrambi i casi l'ultima battuta di una struttura «apre» sulla dominante e la prima battuta della struttura successiva «chiude» sulla tonica?

mente realizzarsi *nella* struttura medesima. Vi è però a mio avviso un'altra possibilità di procedere alla segmentazione formale, praticabile se non ci si pone nell'ottica che una qualunque premessa posta *da* una struttura debba avere una rispondenza *all'interno* della struttura medesima, ma se si ipotizza che tale rispondenza possa aversi nella struttura successiva, o persino in una struttura ancora più lontana; in altre parole, se si parte dal presupposto che *ogni* struttura, indipendentemente dal numero di battute di cui consta, può terminare tanto con una chiusura che con un'apertura, ossia che le strutture si distinguono in «*aperte*» o «*chiuse*» a seconda del punto in cui un determinato evento (melo-armonico-ritmico, o timbrico, o dinamico, ecc.) si manifesta come sollecitazione rispetto a qualcosa che deve seguire oppure come risposta ad uno stimolo precedente⁷³. Ciò è possibile semplicemente postulando che:

1. le molteplici combinazioni possibili di due o più strutture vanno valutate in rapporto sia al tipo di cesura (maschile o femminile), sia al tipo di attacco (tetico, anacrusico) che esibiscono, sia ancora ai punti (alle battute) in cui cesure e attacchi si presentano;

2. una struttura che si mostri *aperta* al livello delle piccole dimensioni, può risultare *chiusa* a quello delle medie e grandi dimensioni.

1. In relazione al punto 1., vanno segnalate almeno queste diverse combinazioni possibili:

a. cesura della prima struttura e attacco della seconda in due battute successive:

a1. cesura maschile / attacco tetico;

a2. cesura maschile / attacco anacrusico;

a3. cesura femminile / attacco tetico;

a4. cesura femminile / attacco anacrusico.

b. *apparente* coincidenza della cesura della prima struttura e dell'attacco della seconda nella stessa battuta:

⁷³ Quale esempio applicativo del concetto di *strutture aperte e chiuse* si consideri ancora una volta il caso di una conformazione che presenti all'8^a battuta un'apertura: laddove si tratti della struttura conclusiva di una composizione o di una sua sezione, la battuta successiva viene normalmente incorporata nella struttura precedente e non si invoca il principio della sovrapposizione (in questo caso si procede infatti ad identificare *una sola struttura* di 9 battute, e non *due distinte strutture*, di cui la seconda costituita da una sola battuta (!) *sovrapposta* all'ultima della struttura precedente); laddove invece la stessa identica conformazione non si presenti alla fine della composizione e non sia seguita da una sola battuta, bensì da un nuovo gruppo di battute, non si esita ad individuare due strutture distinte, invocando in questo caso il principio della *sovrapposizione* dell'ultima battuta dell'una struttura alla prima di quella successiva. Maggior coerenza di vedute si ottiene invece se – senza mai invocare il principio della *sovrapposizione* – si procede ad identificare nel primo caso (configurazione terminale) *una sola struttura chiusa* di 9 battute, e nel secondo (configurazione non terminale) *due strutture*, la prima delle quali verrà intesa come *struttura aperta*.

b1. cesura maschile / attacco tetico;

b2. cesura maschile / attacco anacrusico-tetico-acefalo.

Il caso a1. è frequentissimo: basti pensare ai tanti passaggi dalla fine dell'Esposizione all'inizio dello Sviluppo in un I tempo di Sonata che avvengono con una cadenza che termina sul tempo forte in una battuta (struttura chiusa – o talvolta aperta – con cesura maschile) ed un *incipit* sul tempo forte nella battuta successiva (attacco tetico); per a2. si consideri, ad es. nella *Sonata in re min.* op. 31 n. 2 di Beethoven, I tempo, il passaggio dalla conclusione del ponte modulante all'inizio del II tema: cesura maschile sul battere di batt. 55 (struttura chiusa) e attacco del II tema a batt. 56, con anacrusi a batt. 55; per a3. si prenda come esempio, nella *Sonata in do min.* op. 10 n. 1 di Beethoven, II tempo, il passaggio dalla fine della prima sezione all'inizio della transizione alla seconda sezione: la prima sezione termina a batt. 16 con cesura femminile (struttura chiusa) e la transizione inizia a batt. 17 con attacco tetico; per a4. valga come esempio, nella *Sonata in Mi bem. magg.* op. 31 n. 3 di Beethoven, I tempo, il passaggio dalla fine del ponte modulante all'inizio del II tema: il ponte finisce a batt. 45 con cesura femminile (struttura aperta sulla D di Si bem. magg.) e il II tema inizia a batt. 46 con attacco anacrusico a batt. 45.

I casi previsti in b. sono un po' più complessi, per il fatto che la coincidenza in una sola battuta e sullo stesso accento della (apparente) fine di una struttura e l'inizio di quella successiva potrebbe indurre ad applicare il concetto di *sovrapposizione*. Vedremo poco più avanti che in molti casi del genere le strutture non sono da considerarsi né aperte, né chiuse, ma come strutture del tutto particolari (b2.). Ora osserviamo qualche esempio di combinazioni di strutture in cui il collegamento avviene «come se» la cesura maschile della prima avvenisse in coincidenza dell'attacco tetico della seconda (b1.).

Si consideri la *Sonata in Fa magg.* op. 10 n. 2 di Beethoven, I tempo, Sviluppo, b. 67 sgg. L'inciso iniziale (batt. 67-68), tetico e con cesura maschile seguita da pause – vero «motto» di puro stampo beethoveniano –, con modulazione improvvisa basata sulla progressione alla 3^a min. inf. dell'inciso di chiusura dell'Esposizione, introduce un'apparente tonica di la min., che subito dopo si rivela essere invece la dominante di re min., tonalità in cui prende il via il gioco modulativo dello Sviluppo. A batt. 69 ha inizio una struttura che, secondo il modulo $[(2 + 2) + (2 + 2)] = (4 + 4)$ battute, alterna di due battute in due battute la t di re min. alla sua D, e le cose vanno in modo tale che la D finale di ciascun gruppo di 4 battute risolve sulla t posta sulla prima battuta del gruppo successivo.

La struttura appare così come un flusso energetico che alternativamente, e senza soluzione di continuità, si «alza» e si «abbassa» periodicamente in concomitanza rispettivamente della D e della t, dando l'impressione di articolarsi non già in gruppi di 4 battute, bensì di 5 battute, dove la 5^a battuta di ciascun raggruppamento appare sovrapposta alla 1^a di quello succes-

sivo⁷⁴. Considerata nel suo complesso, tale struttura si «apre» all'8^a battuta (batt. 76) sulla dominante di re min. con l'accordo sul battere alla m.d. seguito da pause, e alla m.s. la figurazione in quartine di semicrome pare unire tale battuta a quella successiva, che in effetti «chiude» armonicamente sulla tonica di re min.: da questo punto di vista si potrebbe allora interpretare tale struttura come una struttura «chiusa» di 9 battute con cesura maschile e con l'ultima battuta sovrapposta alla prima della struttura successiva, che presenta un attacco tetico. L'articolazione di tale struttura può interpretarsi però anche in maniera diversa, se solo si ammette che il suo elemento portante sia l'inciso introduttivo di batt. 67-68, impiegato prima alla m.s. a note singole (batt. 69-72), poi alla m.d. in accordi (batt. 73-76), e che le figurazioni in doppie terzine di semicrome e in quartine di semicrome alla mano opposta altro non rappresentino che una sorta di eco ampiamente riverberata delle singole note costitutive dell'inciso. Da questo punto di vista la struttura presa in considerazione può pensarsi allora conclusa sul battere di batt. 76, in coincidenza con la fine dell'ultima ripetizione del «motto», e dunque può leggersi come una *struttura «aperta»* di 8 battute *con cesura maschile* (e prolungamento sul tempo debole ad opera delle quartine di semicrome), seguita da una *struttura con attacco tetico* caratterizzata da figurazioni completamente diverse. Poco più avanti si presenta un caso simile. Dopo un'ampia progressione modulante (batt. 77-94), a batt. 95 ritorna, trasposta in Si bem. magg., la struttura di batt. 69 sgg. («motto» alternativamente alla m.s. e alla m.d. ed eco riverberata all'altra mano); alla batt. 94 la struttura precedente «apre» sulla D di Si bem. magg. e sul battere della battuta successiva si ha la «chiusura» sulla T, sì che la struttura sembrerebbe potersi leggere, ancora una volta, come una struttura «chiusa» di 5 battute con cesura maschile e con l'ultima battuta sovrapposta alla prima della struttura successiva. Una lettura di questo genere contrasta però con il fatto che sul battere di batt. 95 le figurazioni caratteristiche di tale struttura si interrompono di colpo per far posto al ritorno di quelle peculiari della struttura iniziale dello Sviluppo, con la riproposta alla m.s. del «motto» di apertura (significativamente spostato di registro all'8^a sup. rispetto all'atteso *sib*²), «motto» così nettamente scolpito da riuscire ad emergere come evento «isolato» dal contesto precedente e a se-

⁷⁴ Il caso di una struttura con attacco tetico e cesura maschile, dove quest'ultima è sovrapposta all'attacco tetico della struttura successiva, viene discusso da Lorenzo Bianconi a proposito di Rossini nell'eccellente e stimolante saggio «*Confusi e stupidi*»: di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico, in P. Fabbri (a c. di), *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Atti del Convegno (Pesaro, 25-28 giugno 1992), Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, p. 129 sgg. In taluni passi rossiniani dotati di una funzione drammaturgica specifica Bianconi vede non già la successione di periodi grammaticali, bensì di periodi che in maniera suggestiva chiama «fisici» per la loro analogia con il moto periodico, caratterizzato dal fatto che fine di un periodo ed inizio di quello successivo si trovano a coincidere. Può essere utile confrontare questa interpretazione con i concetti di *struttura aperta* e *struttura chiusa* discussi in queste pagine, nonché con quello di *strutture «sfrangiate»* che verrà trattato nel prossimo paragrafo. Si ripensi inoltre alle considerazioni di Lester riportate nella n. 72.

parare quindi la struttura di cui fa parte da quella precedente. Da questo punto di vista la struttura che precede l'entrata del «motto» può interpretarsi allora come *struttura «aperta»* di 4 battute *con cesura femminile*, seguita da una *struttura con attacco tetico*.

Si consideri ora la *Sonata in la min.* KV 310 di Mozart, I tempo: il I tema consta di una struttura che apre all'8^a battuta sulla D; questa chiude sulla t sul battere di batt. 9, dove ha inizio contemporaneamente una nuova struttura, che si rivela quasi subito essere non la riproposizione del I tema, bensì l'inizio della transizione modulante al II tema. In questo caso si dovrà vedere allora la prima struttura come una *struttura aperta con cesura femminile* (batt. 8) della lunghezza di 8 battute, seguita da una *struttura con attacco tetico* (batt. 9).

Da ultimo si pensi alla *Sonata in Fa magg.* KV 280 di Mozart, I tempo: giunto alla 12^a battuta, il I tema avvia una cadenza composta in base alla quale il collegamento S-D viene sentito come una «apertura» che, nell'ambito dello stile tonale, esige una «chiusura» alla T (o a un suo sostituto); quando alla batt. 13 la T si presenta, ha però inizio una struttura decisamente diversa sul piano motivico, sostenuta fra l'altro alla m.s. da una punteggiatura ritmica – ♪ che si ripete nelle battute successive. La prima struttura può vedersi allora come una *struttura aperta con cesura femminile* (batt. 12) della lunghezza di 12 battute, seguita da una *struttura con attacco tetico* (batt. 13).

2. In relazione al punto 2., si consideri il caso discusso da Rothstein⁷⁵ a proposito del passaggio al 2° gruppo tematico nell'Esposizione della *Sonata in la min.* KV 310 di Mozart. Rothstein considera il passaggio compreso fra batt. 16 (1° quarto) e batt. 22 (3° quarto) come un *suffisso* (*suffix*) della frase precedente (batt. 9-15)⁷⁶, la quale come *basic phrase* concluderebbe proprio laddove si conclude il *suffisso* (batt. 22); inoltre l'inizio del *suffisso* (batt. 16) è visto in *sovrapposizione* (*overlap*) alla chiusa della frase che precede. Se si accetta il punto di vista di Rothstein, il passo discusso costituisce allora un esempio classico di struttura che chiude su una struttura non contigua: all'apertura sulla dominante di Do magg. (D) creata dalla dominante della dominante (DD) alla fine di batt. 15 corrisponde una chiusura in concomitanza dell'accordo di Sol magg. all'inizio di batt. 22, con un salto, una sospensione, o un suffisso che dir si voglia, pari a 6 battute.

Su questa base si può rileggere la struttura su cui si fonda la ripetizione del II tema del I tempo della *Sonata in Sol magg.* op. 49 n. 2 di Beethoven discussa precedentemente: il passaggio che va da batt. 36 alla fine dell'Esposizione – 16 battute di codette – può essere visto come una lunga sospensione dell'apertura alla dominante di batt. 35, fino alla sua chiusura

⁷⁵ W. Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, New York, Schirmer, 1989, p. 70 sgg.

⁷⁶ Il termine impiegato da Rothstein è *suffix*; esso corrisponde alla *Nebenperiode* di Koch, alla *période ajoutée* di Reicha, allo *Anhang* di Riemann.

sulla tonica nella battuta conclusiva dell'Esposizione (batt. 52). In questo senso quella struttura che nelle pagine precedenti era stata letta al livello delle piccole dimensioni come una struttura di 8 battute (batt. 29-36) con *sovrapposizione* dell'8^a battuta alla 1^a della struttura successiva (batt. 36 sgg.), al livello delle grandi dimensioni la si può interpretare, senza ricorrere al principio della *sovrapposizione*, come una *struttura chiusa* di 8 battute nella quale ad un'apertura nella 7^a battuta (batt. 35) corrisponde, 16 battute dopo, una chiusura nell'8^a battuta (batt. 52)⁷⁷.

Strutture «sfrangiate»

L'analisi delle strutture «reali» dovrebbe tener conto non solo del fatto che una struttura nasce sempre dalla combinazione di più livelli (melodico, armonico, ritmico, ecc.), ma anche che tale combinazione può avvenire nei modi più disparati. Le «chiusure» e le «aperture» delle strutture considerate finora – tutte appartenenti a composizioni pianistiche – derivavano da una sostanziale coincidenza dei livelli melodico, armonico e ritmico; occorre però considerare che nella letteratura musicale non solistica l'elaborazione strumentale, l'alternanza e il «dialogo» fra strumenti, famiglie di strumenti, voci, mette in gioco un'infinità di altri fattori – timbro, dinamica, registro, ecc. – oltre quelli melodico, armonico e ritmico, sì che non è affatto infrequente il caso di combinazioni di strutture in cui balza in primo piano il fatto che non tutti i livelli costitutivi «chiudono» o «aprono» nello stesso istante: il passaggio da una struttura all'altra può avvenire cioè in modo «discontinuo», tale che in un certo punto un gruppo di fattori segna l'inizio di una nuova struttura, mentre un altro gruppo marca nello stesso punto la fine della struttura precedente⁷⁸. Ne risulta che la connessione di due strutture di questo genere non si presenta come una sottile sutura dal taglio netto e preciso, ma come un'area frastagliata, il cui contorno è determinato dalle «appendici» di uno o più dei livelli costitutivi dell'una struttura e dalle «anacrusi» di uno o più livelli costitutivi della struttura successiva (è il caso delle combinazioni indicate precedentemente con b2.: *apparente* coincidenza della cesura maschile della prima struttura e dell'attacco anacrusico-tetico-acefalo della seconda nella stessa battuta); tali strutture, che non possono considerarsi allora né completamente «chiuse», né completamente «aperte», risultano caratterizzate dal fatto che uno o più livelli dell'una si insinuano nell'altra tanto in senso progressivo (dalla prima alla seconda) che in senso regressivo (dalla seconda alla prima): le chiameremo *strutture «sfrangiate»*.

⁷⁷ Va da sé che, proprio per la sua funzione formale, la Coda dell'Esposizione di una Sonata di epoca classica possa leggersi in generale come una sospensione inserita fra l'apertura dell'ultima struttura che la precede e la chiusura sugli accordi conclusivi alla fine della Coda medesima; gli esempi sono ovviamente innumerevoli.

⁷⁸ Connessioni di questo genere non hanno nulla a che vedere con il concetto discusso poco sopra di *sovrapposizione* di strutture proprio per il fatto che questo implicherebbe la coincidenza – vuoi come «apertura» che come «chiusura» – di tutti i livelli strutturali.

Quale esempio si osservi intanto la parte iniziale del II tempo della *Sinfonia in Do magg.* KV 551 («Jupiter») di Mozart (es. 8.11a). La prima struttura è di tipo frasico, con antecedente articolato in (2 + 2) battute e il conseguente a sviluppo libero con diversa lunghezza per quanto attiene al livello melodico, a quello armonico e a quello ritmico. Sul piano melodico il conseguente «chiude» chiaramente (fl., fg. I, vl. I) sul battere di batt. 11, per cui da questo punto di vista la struttura melodica dell'insieme può vedersi articolata in [(2 + 2) + 7] battute. Sul battere di batt. 11 poi vc. e cb. attaccano la ripresa dell'*incipit* della frase iniziale, dando il via in maniera nettamente marcata ad una seconda struttura melodica e impedendo così che la precedente figura in crome ribattute abbia una sua propria, autonoma «chiusura». A livello armonico, si deve riscontrare la «chiusura» in tonica sul battere di batt. 11 della «apertura» dominantica di batt. 10 (vl. II e v.le). A livello ritmico infine v'è da rilevare sia l'accento sul battere di batt. 11 come chiusura della prima struttura (fl., fg. I, vl. I-II, v.le) e come inizio della seconda per quanto attiene alla figura melodica (vc. e cb.), sia l'accento sulla seconda croma di batt. 11 come inizio della nuova struttura ritmica di accompagnamento (fg. I-II, cr.), accento che contrassegna il gruppo acefalo di cinque crome ribattute come lungo levare della successiva batt. 12 (la figurazione acefala in crome ribattute ritorna poco oltre, batt. 15 sgg., come una sorta di «conferma»). La connessione delle due strutture non avviene dunque con perfetta coincidenza di tutti i livelli costitutivi: la prima struttura non può considerarsi né completamente «chiusa», né completamente «aperta», e la seconda né completamente tetica, né completamente anacrusica: si tratterà allora di due strutture «sfrangiate».

Qualcosa di simile avviene più avanti, in coincidenza della ripresa della prima frase dopo la breve sezione di sviluppo (batt. 60): sul piano melodico (doppie terzine di semicrome al fl.) l'ultima struttura dello sviluppo chiude sul battere di batt. 60 e la nuova struttura inizia nello stesso punto (vl. I); sul piano armonico l'ultima struttura dello sviluppo termina a batt. 59 con «apertura» sulla dominante di Fa magg. e la nuova struttura inizia sul battere di batt. 60 «chiudendo» sulla tonica la struttura precedente; sul piano ritmico v'è da riscontrare sia l'accento sul battere di batt. 60 come chiusura dell'ultima struttura dello sviluppo (*tutti* tranne il fl.), sia l'accento sulla seconda croma di batt. 60 come inizio della nuova struttura ritmica (vl. II, v.le). Anche in questo caso si dovrà pertanto considerare l'ultima struttura dello sviluppo come una struttura a cesura «sfrangiata» (non così però per l'attacco della struttura successiva, poiché tutti i suoi livelli iniziano a batt. 60).

Andante cantabile

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Flauto, Oboi, Fagotti, Corni in F, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello & Contrabasso. The second system includes parts for Fl., Ob., Fg., Cor. (F), VI. I, VI. II, Vla., and Vic. & Cb. The tempo is marked 'Andante cantabile'. The score shows the initial entries of the woodwinds and the development of the string textures.

es. 8.11a (continua)

es. 8.11a

Si consideri ora un esempio tratto dalla *I Sinfonia in Do magg.* op. 21 di Beethoven, I tempo, b. 53 sgg. (es. 8.11b). La struttura che supporta il II tema (Sol magg.) presenta sul piano melo-ritmico un attacco anacrusico (levare di b. 52, ob. I) ed una cesura maschile (*tutti*, batt. 60); sul piano armonico essa si porta alla 7^a battuta sulla DD e all'8^a sulla D; la chiusura sulla T avviene sul battere della 9^a battuta (batt. 61, v.le, vc. e cb.). Alla stessa batt. 61 inizia una seconda struttura con la ripetizione variata del II tema: sul piano melo-ritmico l'attacco è ancora anacrusico (levare di batt. 60, vl. I-II), mentre sul piano armonico esso è tetico (battere di batt. 62, fg.). Anche in questo caso la combinazione dei livelli melodico, armonico e ritmico delle due strutture è tale per cui la connessione risulta frastagliata; in particolare, la chiusura della prima struttura avviene sul battere di batt. 60 a livello melo-ritmico e sul battere di batt. 61 a livello armonico, l'attacco della seconda struttura è anacrusico sul piano melo-ritmico e tetico su quello armonico: entrambe le strutture possono interpretarsi allora come *strutture «sfrangiate»*.

Ancora più evidente il caso di «sfrangiatura» nel passo che segue di poco quello testè analizzato (es. 8.11c). Dopo la ripetizione del II tema, un passaggio caratterizzato da quartine di semicrome ribattute (batt. 69) porta all'ultima struttura prima della Coda finale dell'Esposizione; tale passaggio finisce con una cadenza in *ff* eseguita (con qualche eccezione) dal *tutti* sul battere di batt. 77; nello stesso punto ha inizio la nuova struttura, con un netto cambio di dinamica (*pp*), di timbro orchestrale (melodia: fg. I, vc. e cb.; accompagnamento: vl. I-II e v.le) e di registro (prima tutto l'ambito disponibile dal grave all'acuto, ora solo il registro medio-grave). Il cambio avviene in modo tale che ancora una volta alcune componenti di ciascuna delle due strutture si insinuano l'una nell'altra col risultato di «sfrangiarne» i confini: sul battere di batt. 77 l'orchestra chiude la prima struttura a tutti i livelli (melodia, armonia,

ritmo, dinamica, timbro, registro) tranne quello della distribuzione strumentale (sotto il profilo dinamico mancano all'appello fg. I, vc. e cb.), sullo stesso battere fg. I, vc. e cb., con un improvviso cambiamento dinamico, avviano la nuova struttura a livello melodico, mentre il livello armonico-ritmico di questa si attiva solo sul levare immediatamente successivo, con la figura acefala di accompagnamento a note ribattute realizzata da vl. I-II e v.le. Entrambe le strutture non risultano perciò né «aperte» né «chiuse» a tutti i livelli, e sono quindi da considerarsi, ancora una volta, come *strutture «sfrangiate»*.

The image displays two systems of musical notation, measures 59 and 60, for an orchestral score. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl.(C)), Bassoon (Fg.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.).

Measure 59: The Flute and Oboe parts begin with a melodic line marked *p* (piano). The Clarinet and Bassoon parts enter with a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p sf* (piano sforzando). The Violin I and II parts enter with a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*. The Viola and Violoncello/Double Bass parts enter with a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*. The measure concludes with a dynamic shift to *sf* (sforzando) for all instruments.

Measure 60: The Flute and Oboe parts continue their melodic line, marked *sf*. The Clarinet and Bassoon parts continue their rhythmic accompaniment, marked *sf*. The Violin I and II parts continue their rhythmic accompaniment, marked *sf*. The Viola and Violoncello/Double Bass parts continue their rhythmic accompaniment, marked *sf*. The measure concludes with a dynamic shift to *sf* (sforzando) for all instruments.

es. 8.11b

70

Fl. *f f f sf sf sf*

Ob. *f f f sf sf sf*

Cl.(C) *f f f*

Fg. *f f f sf sf sf*

Cor.(C) *p f f f sf sf sf*

Tr.(C) *f f f f f f*

Vl.I *f f f f f*

Vl.II *f f f f f*

Vla. *f f f f f*

Vlc. *f f f f f*

Cb. *f f f f f*

es. 8.11c (continua)

es. 8.11c

Dalle piccole alle medie e grandi dimensioni, fino all'opera completa

Nella discussione svolta finora in relazione al carattere chiuso, aperto o sfrangiato mostrato dalle singole strutture, si è tenuto conto unicamente della loro connessione a due a due; un'analisi che voglia indagare sulla natura delle articolazioni complessive delle composizioni, delle architetture sonore nella loro globalità, deve spingersi oltre i confini delle coppie di strutture alla ricerca delle modalità articolatorie dei medi e grandi raggruppamenti di strutture. Nello studio della sintassi formale i moderni teorici della forma hanno teso a privilegiare il repertorio classico e romantico, donde l'elaborazione di schemi accentuativi di riferimento legati alla strutturazione in frasi e/o periodi che risentono non poco della tipica sintassi tonale: percorsi accordali, stabilità e instabilità degli aggregati armonici, cesure cadenzali, arcate melodiche, accentuazioni dinamiche, punti culminanti, figure ritmiche, pulsazioni metriche, entrano in maniera decisiva nella fissazione di modelli di riferimento che tentano di spiegare, attraverso la determinazione di punti forti e deboli del decorso musicale, l'architettura formale alle medie e grandi dimensioni, ovvero non più al livello della singola battuta, ma dei medi e grandi raggruppamenti di battute, dai segmenti di frasi e/o periodi alle combinazioni più o meno ampie di questi, fino alla

globalità della composizione. La struttura formale dell'opera viene intesa cioè come stratificazione successiva di raggruppamenti sempre più estesi di misure, che ad ogni livello rispondono ad un determinato schema accentrativo caratterizzato da una particolare successione di impulsi considerati forti o deboli a seconda di come si combinano, livello dopo livello, i molteplici fattori costitutivi delle strutture e dei loro raggruppamenti; e la disposizione dei raggruppamenti di misure – a loro volta considerati forti o deboli – viene vista come significativa ai fini della segmentazione formale dell'opera e quindi dell'individuazione della sua articolazione parziale e complessiva.

Lo studio della forma delle opere non fondate sulla sintassi tonale non può ovviamente prendere le mosse dall'utilizzo di quegli stessi modelli di riferimento teorico, dal momento che anche altri sono i fattori caratterizzanti, i momenti distintivi, aggregativi e disaggreganti, altre le problematiche in gioco, il che richiede che di volta in volta si individuino i principi fondanti, i criteri costruttivi, i reticoli normativi, le mappe dei percorsi degli eventi all'interno dei repertori e delle opere, in un'ottica che sembra per ora destinata a tendere più al caso particolare che ad una visione di carattere generale. Nonostante questo, l'analisi della forma non deve forzatamente vedersi come una disciplina totalmente priva di momenti unificanti e destinata a differenziarsi e parcellizzarsi, fin dai suoi principi fondanti, a seconda dei repertori prescelti come terreno d'indagine: un tema comune, un comune punto d'origine forse lo si può salvaguardare, un principio generale situato a monte di tutte le possibili ramificazioni storiche, linguistiche, stilistiche, e che inerisce profondamente all'idea stessa di forma. Si rifletta ancora una volta sulla profonda differenza che separa i concetti di *forma astratta* e di *forma concreta* cui si è fatto cenno all'inizio del capitolo: da una parte la *forma astratta* intesa come uno schema preesistente all'opera, un tracciato precodificato più o meno radicato nel linguaggio di un'epoca o nello stile di un autore, un canovaccio da seguire, negare, amplificare, agire di volta in volta, dunque un concetto di forma fortemente dipendente dall'idea di una *possibilità* realizzativa; dall'altra la *forma concreta* concepita come manifestazione dell'opera realizzata, costruita, «raccontata» dal suo autore, dell'opera che si palesa in maniera compiuta, e dunque un concetto di forma profondamente radicato nell'idea di una *fattualità* compositiva.

È in questo secondo concetto di forma che diviene probabilmente possibile vedere il momento unificante dell'analisi formale rispetto alle divaricazioni teoriche e metodologiche che le diversità dei repertori esigono e provocano, un concetto di forma in cui vanno individuati almeno due aspetti distinti benché strettamente interconnessi: da un lato la forma come luogo spazio-temporale in cui gli eventi sonori si dispongono e si dispiegano in un intreccio di potenzialità e funzionalità da esprimere e da realizzare, dall'altro la forma come gesto, come espressione e concretizzazione nello spazio-tempo di quelle potenzialità e di quelle funzionalità; in altre parole, una «forma-come-architettura» e ad un tempo una «forma-come-intreccio d'azione», un «assetto architettonico del flusso sonoro nel tempo oltre che nel-

lo spazio sonoro” ed insieme una “trama [di eventi] esplicita come *narratio* per entro l’assetto architettonico”⁷⁹. A seconda delle epoche storiche, dei linguaggi, degli stili, dei sistemi sonori di riferimento, certi eventi tenderanno a prevalere sugli altri e a condizionare, per la loro intrinseca natura, l’evoluzione dinamica e quindi la configurazione globale dell’opera, dunque l’opera stessa: dalla capacità di distinguere volta a volta protagonisti e comprimari del gioco sonoro, azioni decisive e subordinate, mete raggiunte o mancate, presenza o assenza di motivazioni comportamentali, dipende la possibilità di vincere o perdere la sfida lanciata dall’autore alla comprensione della sua opera. Una cadenza può significare tutto o può non significare nulla, un punto culminante può essere decisivo o può rivelarsi solo un trucco ingannevole, e così un addensamento o una rarefazione della testura, un cambio d’armonia, un passaggio improvviso da un registro all’altro, uno sfaldamento o un ritorno tematico, una disgregazione di una struttura, una combinazione timbrica, una *nuance* dinamica, una modificazione agogica, una transizione da un sistema sonoro ad un altro; ma se dall’indistinto, dallo sfondo compatto, un segnale – qualunque segnale – emerge, illumina la scena dell’opera e si fa riconoscere come tratto pertinente e distintivo, quello è il punto da cui può iniziare il processo di analisi e interpretazione formale dell’opera, quello il varco da cui forse si può riuscire ad entrare nel cerchio magico.

Wotan: «*Chi della mia lancia
teme la punta,
mai non traversi il fuoco!*»
(*Die Walküre*, finale dell’opera)

⁷⁹ M. De Natale, *Analisi musicale in itinere*, Milano, Ricordi, 1996, pp. 21-23.