

EDGARDO CARDUCCI

**TRATTATO DI COMPOSIZIONE
E
STUDIO DELLE FORME MUSICALI**

Volume I

Roma, 1972

PROPRIETA' EREDI DELL'AUTORE

© *Copyright 1972 by Elva Taddej - Roma*

EDIZIONI DE SANTIS

Roma, 1972

E D G A R D O C A R D U C C I

TRATTATO DI COMPOSIZIONE
E
STUDIO DELLE FORME MUSICALI

Pubblicato a cura di

PABLO COLINO
ELVA TADDEJ
FRANCESCO RIGOBELLO
EZIO DEGNI

PRESENTAZIONE

Conobbi Edgardo Carducci l'anno 1957, quando incominciai i miei studi superiori di composizione presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma, dove il Maestro, ormai alla sua maturità (aveva circa 60 anni) insegnava Armonia, Contrappunto, Fuga, Forme Musicali e Strumentazione.

Per dieci anni ebbi la grande fortuna di averlo, prima come Maestro, poi come caro amico, perché E. Carducci era semplicemente un Maestro eccezionale. E di così eccezionale per riassumere le sue molteplici qualità che, se le enumerassi, potrebbero sembrare un panegirico fuori posto, dovendo presentare un libro a carattere scientifico, pure eccezionale.

Anzitutto un maestro deve avere assimilato la materia che insegna, poi deve saperla comunicare. Assimilare non vuol dire aver molto studiato o possedere una vastissima cultura su tutto, assimilare è un processo fisico, vitale, e la fusione in sé di un oggetto che diviene soggetto. Poi bisogna essere capaci di esprimerla: il maestro deve riuscire a tramutare la mera percezione intellettuale in sentimento, come dice il Pannain. L'allievo deve, per così dire, innamorarsi dell'insegnamento del maestro, e a sua volta lo deve assimilare con convinimento e passione.

A queste doti Carducci aggiungeva realmente la sua vastissima cultura letteraria, filosofica, spirituale e teologica, come si potrà constatare nel presente Trattato. Inoltre Egli possedeva molte virtù personali, tra le quali, spiccava, una riuscitissima fusione di affabilità e severità, che corrispondeva negli allievi a quel sentimento ideale di venerazione, a quell'amore e timore il cui equilibrio è alla base della nostra umana esistenza.

Se è certo quel che si dice che: "insegnando si impara", Carducci, dopo i suoi quasi 40 anni di insegnamento, aveva raggiunto l'apice della scienza e acquisito una vastissima esperienza che sapeva trasfondere alla mente e agli animi appassionati dei suoi allievi. Ora tutta questa ricchezza di sapere è raccolta nel suo libro unico ed eccezionale che vi presentiamo, in cui ogni pagina, ogni capitolo, ogni esempio musicale racchiudono qualcosa della Sua intensa vita di uomo e di maestro.

Sono passati 5 anni dalla scomparsa di Carducci. Avremmo voluto presentare questo Trattato in veste migliore e a questo scopo abbiamo cercato a lungo di interessare diversi Editori. La complessità del volume, la sua vastità (mille pagine dattilografate), moltissimi gli esempi musicali, sono bastati a scoraggiare tutti gli Editori. Gli unici a non perdersi d'animo, convinti dell'immenso apporto alla cultura musicale italiana, giacché non era giusto accantonare e lasciare infruttuoso un lavoro così solido, coscienzioso, paziente e collaudato, siamo stati noi.

Ci siamo riuniti, noi amici e discepoli del Maestro e abbiamo apportato il nostro denaro, il nostro lavoro e soprattutto il nostro entusiasmo. Inutile spiegare le numerose difficoltà per la pubblicazione di tale libro, tuttavia ci scusiamo se la sua presentazione non sarà perfetta. Abbiamo voluto risparmiare, affinché il prezzo dei due volumi non fosse inaccessibile, il che sarebbe normale in un testo come il presente. Gli esempi musicali sono stati preparati da noi stessi. A volte non è il medesimo copista. Le correzioni delle bozze sono, come nelle dispense, fatte in maniera artigiana.

Ci scusiamo ancora di queste e altre possibili deficienze, ma siamo molto soddisfatti sia della vostra attenzione, sia perché siamo convinti che questo libro servirà a far capire e amare la musica e la bellezza, il che è necessario alle generazioni attuali, affinché una volta tanto siano liberate dalla volgarità, dal vuoto culturale e dal vuoto spirituale.

Un'ultima osservazione: Carducci per i suoi studi, per la sua cultura e per la sua spiritualità, conosceva come pochi, l'autentica essenza della musica sacra al cui studio è dedicata la quarta parte del Trattato. Per sua fortuna, oggi, Egli avrà già raggiunto il Paradiso dove, come diceva, si trova l'accordo finale dell'Arte della Fuga, perché non gli è toccato di vedere lo scempio della Musica sacra, fatto da mani incoscienti di certi riformatori così pieni di presunzione, ma tanto vuoti di contenuto. Pertanto il lettore avvisato noterà che molte delle indicazioni del Trattato che si riferiscono alla musica liturgica e precisamente a quella rituale, differiscono notevolmente dalla attuale legislazione in codesta materia. Non mi è sembrato opportuno revisionare gli insegnamenti del Carducci in questo senso, poiché li considero necessari per comprendere i capolavori del Canto Gregoriano, di Palestrina, di Bach, di Beethoven, di Perosi ecc., mentre oggi non si reputano più necessari per capire e comporre musica sacra (valga solo l'aggettivo) per la quale basterebbe grattare in una chitarra elettrica gli accordi di tonica e di dominante!

Valga questo pizzico di polemica a far sorridere con ironia il lettore, necessaria nello studio moderno dell'Assiologia, e a dedicarsi con entusiasmo e a seguire i sani principi del Carducci che contribuirono a formare e ad educare tante generazioni di musicisti.

PABLO COLINO

Roma, 17 settembre 1972

V^o Anniversario della morte di Edgardo Carducci.



EDGARDO CARDUCCI

(1898 - 1967)

A V V E R T E N Z A

Ho scritto questo libro per i giovani: per quei giovani che, amando l' arte dei suoni in una visione sempre piu' approfondita e sempre piu' da approfondire, sanno o sentono che almeno una parte dell'amore viene eternamente dal conoscere.

A loro dedico la presente opera, ricordando il fervore e l'inquietudine degli studi di mia giovinezza e il bisogno, che tante volte provai, di un Trattato di questo tipo.

Vi ho compendiato l'esperienza di un quarantennio di lezioni e di studi.

Questo libro non e' scritto da un musicologo, ne' da un filosofo, ne' da uno storico. L'autore e' insegnante di composizione e compositore egli stesso.

* * *

La tecnica non e' la facolta' creatrice; ma come tutte le cose tendono al loro fine, cosi' la tecnica tende a fondersi con la facolta' creatrice. Cio' si compie in ogni artista, e nei grandi la tecnica e' grande solo perche' sottoposta e adeguata alla fiamma dell'attivita' creante e in questa perfettamente risolta.

Se l'artista non ha gia' intuito l'opera d'arte, se non ne esiste in lui una visione, imprecisa ma imperiosa, che lo illumini, lo innamori e lo domini e lo spinga a prendere carta e penna, se insomma l'artista non e' gia' preso dal fascino di quel che potra' essere l'opera compiuta, la tecnica non gli servira' a nulla. Servira' solo quando faccia tutt'uno con quella data opera, che nella fantasia dell'artista s'invera, si forma.

La facolta' creatrice e' data dalla natura, ma la tecnica si acquista. E si acquista per doppia via: con la diretta esperienza del comporre, e con la conoscenza delle opere altrui. Tanto questa esperienza quanto questa conoscenza, pero', hanno bisogno di essere guidate, perche' l'uomo non sa servirsi della liberta' se non dopo aver accettato limiti, obbedienze e doveri.

Indispensabile premessa al comporre e' quindi lo studio, cioe' la comprensione, dei modelli, sotto la guida di un maestro, o di buoni libri. Solo prendendo visione delle forme esistenti si potra' non ripetere il gia' fatto e tentare qualche via nuova.

Se lo studio non dovesse eccitare in questa direzione le facolta' creative del giovane musico e tendesse esclusivamente alla informazione culturale, sarebbe certamente utilissimo al concertista, al direttore d'orchestra, al critico, ma insufficiente per chi desidera e vuole (sentendo che deve) comporre.

* * *

Chi studia Composizione non s'illuda di potersi impadronire del segreto dell'arte mediante la sola conoscenza delle strutture; non supponga mai che l'atto del comporre si riduca all'ordinamento di una sostanza secondo schemi da imitare e da riprodurre con l'esercizio; e non perda di vista che temi, sviluppi, costruzioni sono ben poca cosa senza la loro proporzione alle ragioni spirituali dell'opera, così come la forma è pura apparenza se non sia forma di tutto lo spirito dell'artista che nel creare si attua.

Pertanto non ho creduto di dover mantenere il presente lavoro nell'ambito di una trattazione rigorosamente ed esclusivamente concentrata sugli schemi strutturali, e, deludendo coloro che una tale rigorosa ed esclusiva trattazione si aspettano dal titolo, ho preferito non precludere al lettore quelle prospettive o quei presupposti che aderiscono così strettamente alla Morfologia, da costituire con essa la cultura tecnica del Compositore. Alla quale il libro vuol dare un contributo.

* * *

Non ho parole per Colei che senza dubbi o esitazioni m'incoraggio' a continuare e terminare il presente lavoro. Non l'avrei fatto senza la sua adesione.

EDGARDO CARDUCCI

Roma, 1960

SCHEMA DEL
TRATTATO DI COMPOSIZIONE
DI EDGARDO CARDUCCI

Nella 1^a Sezione della 1^a Parte (IL DISCORSO MUSICALE) si cerca se e come, nonostante le profonde differenze dei metodi di composizione nelle diverse epoche e scuole, e al di sopra delle regole e degli stili, si possa formulare un principio compositivo generale, inerente agli elementi stessi del discorso musicale. Sono sommariamente esposti i principali tipi di temi e di sviluppi.

Nella 2^a Sezione (I MEZZI LINGUISTICI) la tonalità è studiata nel suo meccanismo centripeto e nella distinzione dalla modalità medievale. Gli accordi tradizionali, dai rivolti della triade perfetta alle tredicesime, sono considerati come risultati del moto del centro tonico. Vengono poi esposti i principali mezzi che l'evoluzione della musica europea dopo Wagner ha incorporati nel linguaggio, dall'esafonia alla politonalità, alla dodecafonia e alle moderne concezioni modalistiche.

Questa 1^a Parte, pertanto, costituisce una introduzione allo studio analitico delle forme, che è condotto con la guida di modelli classici, la cui comprensione è indispensabile al compositore poiché solo prendendo visione delle forme esistenti si potrà non ripetere il già fatto e tentare qualche via nuova.

Nella 2^a Parte, vengono studiate le varie forme del Ricercare, della Toccata, della Fuga. Riguardo a quest'ultima, oltre all'esposto ragionato degli elementi tradizionali, sono esaminate alcune possibilità moderne della composizione fugale, cioè la fuga modale, la fuga bitonale, la fuga all'unisono, la variazione applicata alla fuga, ed altre.

Si passa poi alle forme bipartite, monotematiche e bitematiche, con esemplificazione tratta dalle Suites di Zipoli, di Bach, di Rameau, dalle Sonate di Scarlatti, dai Concerti di Torelli, di Platti, etc.

Seguono forme strumentali della Variazione, dal tipo corelliano alle inversioni, retrogradazioni e retrogradazioni inverse della tecnica contemporanea, dalle *Variazioni sul valzer di Diabelli* alle *Variations symphoniques di Franck* e alla così detta variazione senza tema.

Il libro si addentra ora nelle forme della Sonata classica, prima ragionate, poi esemplificate da modelli di F.E. Bach, Haydn, Clementi, Mozart e Beethoven. Un particolare risalto è dato alla concezione dualistica di Beethoven. Allo studio delle forme di 1^o Tempo tien dietro quello delle forme del Tempo moderato o lento, poi del Tempo di danza e del Finale.

Come derivate dal 1^o Tempo sono esaminate le forme dell'Ouverture e del 1^o Tempo di Concerto.

Si passa quindi alla Sonata romantica e si cerca di enucleare alcune caratteristiche compositive e spirituali della musica romantica, per proseguire con autori postromantici e contemporanei (Sonate di Franck, Pizzetti, Debussy, Ravel, Scriabine, Milhaud) e concludere con una ricerca di altre possibilità.

Fin qui la 2^a Parte.

La 3ª Parte tratta della Lirica da camera (dai Trovatori a de Falla) e dell'Opera.

Ecco, nella Sezione su l'Opera, il dettaglio della trattazione sul recitativo e sull'Aria:

Il parlato assoluto. Il parlato su fondo musicale. Il parlato ritmico. Il declamato libero. Il declamato ritmico. Il declamato-cantato ritmico. La Sprechstimme. Il recitativo secco. Il recitativo obbligato. Il recitativo su discorso strumentale. Il recitativo melodico. La melopea declamativa. Il "monologo" recitativo. L'arioso. Le Arie. Raccordo col recitativo. Struttura. Arie "di azione". Ornamentazione delle Arie. Aria passacaglia. Forme dell'aria in Rameau. Ritmo ternario ottocentesco. Arie narrative. Accompagnamenti delle arie. Fasi melodiche effusive nel teatro wagneriano.

Per quanto riguarda la 4ª ed ultima Parte, dedicata alla Musica Sacra, dopo un capitolo preliminare sul nesso tra musica e preghiera, sono analizzate le forme del Mottetto primitivo, classico e moderno. E' prospettata la possibilità della composizione *monodica* con mezzi moderni, applicata alle forme della Messa. Segue la composizione polifonica della Messa, con lo studio delle varie sue forme classiche, con e senza orchestra. Uno speciale capitolo riguarda la Messa per i defunti, e un altro lo Stabat Mater dal Palestrina a Rossini.

La ricca materia dei Corali non poteva esser tralasciata, tanto più che il giovane lettore italiano, se non è organista, ignora gli autori che collaborarono, durante due secoli, alla creazione, fioritura e maturazione suprema delle melodie di Corale nelle loro forme per coro solo, per organo, per voci e orchestra.

Tale trattazione era poi necessaria anche come premessa alla comprensione delle Cantate di Bach, che sono oggetto di altro capitolo.

Uno sguardo alle forme dell'Oratorio, attraverso la lettura liturgica, Carissimi, Schütz, Händel, Bach, Mendelssohn, Perosi, termina il Trattato.

INDICE

PRIMA PARTE

IL DISCORSO MUSICALE

CAPITOLO I°

IL TEMA E LO SVILUPPO

| | | |
|--|------|----|
| <u>Elementi costitutivi del discorso musicale</u> | pag. | 3 |
| <u>Il Melos nelle sue tre dimensioni</u> | " | 3 |
| <u>Il Ritmo</u> | " | 4 |
| Funzione metrica | " | 5 |
| Funzione figurativa | " | 6 |
| Funzione costruttiva | " | 6 |
| Accenno a un principio compositivo universale | " | 7 |
| Nascimento di un'opera d'arte | " | 9 |
| Unità molteplice | " | 9 |
| <u>Distinguere nucleo (o germe) e tema</u> | " | 11 |
| Pretemi | " | 12 |
| Aspetti diversi di un tema | " | 16 |
| <u>La continuazione del tema: dal tema al periodo</u> | " | 18 |
| Continuazione simmetrica | " | 19 |
| Continuazione contrastante | " | 29 |
| Continuazione libera | " | 30 |
| <u>Lo sviluppo</u> | " | 32 |
| Ripetizione | " | 33 |
| Progressione armonico-melodica | " | 33 |
| Imitazione | " | 33 |
| Isoritmia, trasfigurazione, fioritura | " | 34 |
| Moltiplicazione ed eliminazione | " | 34 |
| Punto lontano dello sviluppo | " | 35 |
| Amplificazione | " | 35 |
| <u>Altri tipi di temi e di sviluppi. Elaborazione di un recitativo salmodico</u> | " | 36 |
| Sviluppo polimelodico | " | 39 |
| Strutture complessive | " | 39 |
| Gruppi o complessi di forme | " | 40 |
| <u>Appendice - Schema di una didattica della composizione</u> | " | 41 |

CAPITOLO II°

I MEZZI LINGUISTICI: L'ORDINE TONALE

| | | |
|---|------|----|
| <u>La tonalità' come sviluppo della tonica</u> | pag. | 43 |
| Azione dell'impulso differenziale sulla triade tonica | " | 44 |
| Precipitazione del valore tonale nelle cadenze | " | 44 |
| Differenza fra tonalità' e modalita' | " | 46 |
| <u>Scala modale e campo modale</u> | " | 49 |
| Riepilogo sui modi | " | 51 |
| Passaggio tecnico dalla modalita' alla tonalità'. Sensibilizzazione | " | 52 |
| Dalla modalita' alla tonalità'. La 3 ^a | " | 53 |
| Dalla modalita' alla tonalità'. Diverso valore dell'orizzontale e del verticale. | " | 55 |
| I due modi moderni | " | 57 |
| <u>Evoluzione della tonalità'</u> | " | 59 |
| La tonalità' come propulsione dell'invenzione | " | 65 |
| <u>La modulazione e il cromatismo.</u> | " | 67 |

CAPITOLO III°

I MEZZI LINGUISTICI: ALTRI SISTEMI

| | | |
|--|------|-----|
| Senso della parola "evoluzione" applicata alla Composizione. | pag. | 72 |
| Il sistema esafonico | " | 73 |
| Moto retto, 7 ^e e 9 ^e ascendenti | " | 80 |
| Note laterali | " | 81 |
| Appoggiature non risolte | " | 84 |
| Dissonanze finali statiche | " | 85 |
| Finali dissonanti tronche | " | 86 |
| La "Fausse Basse" | " | 87 |
| Pedali e note ribattute | " | 87 |
| Sincronia eccezionale di alcune note | " | 88 |
| Note sfuggite ed eccentriche | " | 90 |
| Contrappunto di accordi | " | 91 |
| Accordi moderni di undecima e tredicesima | " | 92 |
| L'accordo di 13 ^a come generatore | " | 95 |
| La tonalità' estesa, detta politonali' | " | 96 |
| Sistema dodecafonico seriale | " | 108 |
| Ripresa della modalita' | " | 118 |
| Sovrapposizione modale | " | 130 |
| Conclusione. Fusione di sistemi | " | 133 |

SECONDA PARTE

LA MUSICA STRUMENTALE

CAPITOLO I°

PRIME FORME STRUMENTALI DELLA VARIAZIONE

| | | |
|---|------|-----|
| Variazione isoritmica; trasfiguratrice; ornamentale | pag. | 145 |
| Variazione intermittente | " | 148 |
| Variazione semplificatrice | " | 151 |

CAPITOLO II°

IL RICERCARE

pag. 153

CAPITOLO III°

LA TOCCATA

pag. 157

CAPITOLO IV°

LA FUGA

pag. 158

| | | |
|---|---|-----|
| <u>Elementi comparativi della Fuga. Il Soggetto</u> | " | 159 |
| La Risposta | " | 160 |
| Voce che deve dare la Risposta | " | 164 |
| Aggancio della Risposta al Soggetto | " | 164 |
| Il Controsoggetto | " | 164 |
| Il complesso dell'Esposizione | " | 165 |
| Aggiunte facoltative all'Esposizione | " | 167 |
| Gli sviluppi o "divertimenti" | " | 167 |
| Le riprese del Soggetto | " | 168 |
| Gli Stretti | " | 168 |
| Artifici contrappuntistici | " | 169 |
| Il pedale | " | 170 |
| Le cadenze | " | 170 |
| Essenza della Fuga | " | 170 |
| <u>Il Fugato. Suo intreccio col Corale</u> | " | 171 |
| Fuga con due Soggetti successivi. | " | 173 |
| Fuga con due Soggetti simultanei | " | 173 |
| L' "Arte della Fuga" | " | 174 |

| | | |
|---|------|-----|
| <u>Altre possibilita' e forme. La Fuga modale</u> | pag. | 178 |
| La Fuga bitonale | " | 187 |
| Applicazione della variazione alla Fuga | " | 190 |
| Fuga per violino a solo | " | 190 |
| Fuga all'unisono | " | 190 |
| Fuga che accompagna la melodia | " | 191 |
| Il Preludio alla Fuga | " | 191 |
| Il gruppo Fuga e postludio | " | 192 |
| Fusione di forme - C. Franck, Preludio, Corale e Fuga | " | 193 |

C A P I T O L O V°

L'ALLEGRO DI CONCERTO NEL SETTECENTO

| | | |
|--|------|-----|
| Il Tempo lento nel Concerto del Settecento | pag. | 196 |
|--|------|-----|

C A P I T O L O VI°

L'OUVERTURE NEL SETTECENTO

" 198

C A P I T O L O VII°

LE FORME BIPARTITE NELLA SUITE

pag. 199

| | | |
|--------------------------------------|---|-----|
| Forma bipartita bitematica | " | 204 |
|--------------------------------------|---|-----|

C A P I T O L O VIII°

PRELUDI, STUDI, NOTTURNI, ROMANZE PER PIANOFORTE

pag. 208

C A P I T O L O IX°

ALTRE FORME DELLA VARIAZIONE

| | | |
|---|------|-----|
| <u>La collana di Variazioni</u> | pag. | 210 |
| Variazioni su tema ostinato | " | 214 |
| Variazioni con due temi | " | 215 |
| Prospetto analitico delle Variations Symphoniques | " | 216 |
| Poema sinfonico variato | " | 217 |
| La Tramutazione modale | " | 217 |
| <u>Altri mezzi e tipi di Variazione</u> | " | 217 |

| | | |
|--|------|-----|
| Inversione | pag. | 218 |
| Retrogradazione | " | 221 |
| Inversione della Retrogradazione. Retrogradazione della Inversione | " | 221 |
| Deformazione | " | 221 |
| Spostamento melodico | " | 222 |
| Congiunzione delle precedenti forme | " | 222 |
| Derivati ritmici | " | 223 |
| Alcune possibilita' armoniche | " | 224 |
| Sovrapposizioni | " | 225 |
| Variazione seriale | " | 226 |
| Intervento della fuga nella Variazione | " | 227 |
| La Variazione tripudiente | " | 227 |
| Variazione senza tema | " | 228 |
| <u>Che cos'e' la variazione ?</u> | " | 229 |

C A P I T O L O X°

FORMA TERNARIA BITEMATICA

| | | |
|---|------|-----|
| <u>Il 1° Tempo di Sonata ossia forma-Sonata</u> | pag. | 230 |
| C.F.E. Bach - Sonata in fa magg. | " | 239 |
| G. Haydn - Sonata in mi b | " | 239 |
| M. Clementi - Sonata in fa # minore | " | 240 |
| W.A. Mozart - Sonata in si b | " | 241 |
| W.A. Mozart - Fantasia e Sonata in do min. | " | 241 |
| <u>Fondamentali elementi morfologici nella concezione drammatica di Beethoven</u> | " | 242 |
| <u>Altre osservazioni sulle sonate di Beethoven:</u> | | |
| Sonata op. 2 n. 1 in fa min. | " | 247 |
| Sonata op. 10 n. 1 in do min. | " | 248 |
| Sonata in re min. op. 31 n. 2 | " | 248 |
| <u>Ulteriore evoluzione del primo Tempo beethoveniano</u> | " | 249 |
| Sonata in si b mag. op. 106 | " | 250 |
| Sonata in mi mag. op. 109 | " | 250 |

C A P I T O L O XI°

IL TEMPO LENTO O MODERATO

| | | |
|--|------|-----|
| Ideazione melodica che si ordina in forma monostrofica | pag. | 251 |
| Ideazione melodica che si ordina in forma di canzone a strofe ripetute | " | 251 |

| | |
|--|----------|
| Ideazione melodica monotematica che si ordina in una struttura bipartita | pag. 252 |
| Ideazione melodica che si svolge in forma di ripetizione variata | " 252 |
| Ideazione melodica politematica che si ordina in un complessivo schema bipartito poliperiodale | " 252 |
| Ideazione melodica politematica che si ordina in una struttura bipartita ternaria | " 252 |
| Tempo lento in forma di danza con carattere di marcia | " 253 |
| Altre forme, ossia forme miste | " 253 |
| Altre strutture ternarie | " 253 |
| Ideazione melodica che si ordina nelle strutture di rondo' | " 254 |
| Tempi lenti che non rientrano in nessuna delle forme precedenti | " 254 |

C A P I T O L O XIII^o

IL MINUETTO E LO SCHERZO

| | |
|--|----------|
| Schema | pag. 255 |
| Minuetto con variazioni | " 256 |
| Minuetto-rondo' | " 257 |
| Minuetto in forma di 1 ^o Tempo | " 257 |
| Forma di danza come 1 ^o Tempo di Sonata | " 258 |
| Scherzo in tempo binario | " 258 |
| La Marcia | " 258 |

C A P I T O L O XIII^o

FORME DEL FINALE

| | |
|---|----------|
| Forma di 1 ^o Tempo | pag. 259 |
| Forma di 1 ^o Tempo intermedio | " 259 |
| Forma di rondo' - sonata | " 259 |
| Forma di ripetizione variata | " 260 |
| Forma bipartita ternaria monotematica | " 260 |
| Il contrappunto nel Fugato | " 260 |
| Finale in stile Fugale | " 260 |
| La Fuga come Finale | " 261 |
| Il Fugato come sezione del Finale | " 262 |
| Il Fugato come episodio amplificatore di uno sviluppo già avviato | " 262 |
| Forme speciali nel Finale | " 262 |

C A P I T O L O XIV^oDERIVATI DEL 1^o TEMPO SINFONICO

| | |
|---|----------|
| Il 1 ^o Tempo di Concerto | pag. 264 |
| L'Ouverture | " 265 |

C A P I T O L O XV^oIL 1^o TEMPO DI SONATA ROMANTICA

| | |
|---|----------|
| Valore dell'appoggiatura nei romantici | pag. 267 |
| La nuova concezione pianistica | " 273 |
| Il 1 ^o Tempo di sonata romantica | " 275 |
| Il Tempo lento dei romantici | " 277 |

C A P I T O L O XVI^o

LA SONATA E IL QUARTETTO —

IN ALCUNI AUTORI POST ROMANTICI E CONTEMPORANEI

| | |
|---|----------|
| La Sonata ciclica | pag. 278 |
| Il sinfonismo antidrammatico di Debussy | " 279 |
| L'8 ^a Sonata di Scriabine | " 280 |
| M. Ravel. Sonata per violino e violoncello (1922) | " 285 |
| D. Milhaud. XIV e XV Quartetto (1949) | " 286 |
| Concentrazione in un tempo unico | " 287 |
| Riesame degli elementi strutturali - Temi e dualismo tematico | " 288 |
| Sezioni secondarie | " 289 |
| Struttura dell'Esposizione | " 289 |
| Sviluppi | " 289 |
| Ripresa | " 289 |
| Coda | " 289 |

C A P I T O L O XVII^o

CENNI SULLA SINFONIA

pag. 291

C A P I T O L O XVIII^o

DEL POEMA SINFONICO

pag. 297

C A P I T O L O XIX^o

FORME GREGORIANE NELLA COMPOSIZIONE STRUMENTALE

pag. 299

LA MUSICA VOCALE

C A P I T O L O I°

LA LIRICA DA CAMERA

| | | |
|---|------|-----|
| Principi generali | pag. | 303 |
| Il Lied bipartito | " | 309 |
| La Ballata monodica | " | 311 |
| La Ballata a due o piu' voci | " | 312 |
| Il Madrigale primitivo | " | 312 |
| Il Madrigale polifonico | " | 313 |
| Il Lied polifonico a strofe ripetute | " | 315 |
| Il Lied bipartito con ritornello e ripresa | " | 315 |
| La coralita' strumentale dei Francesi | " | 317 |
| L'Aria solistica Inglese | " | 317 |
| La Melopea declamativa dei seicentisti Italiani | " | 318 |
| Arie dei settecentisti Italiani | " | 320 |
| Il Lied romantico | " | 322 |
| Cicli di Lieder | " | 327 |
| Nuove vie | " | 334 |

C A P I T O L O II°

IL TEATRO COME MUSICA

| | | |
|--|------|-----|
| L'opera e' sempre nello spirito della musica | pag. | 340 |
| La collaborazione delle arti | " | 343 |
| Tempo e realta' nell'Opera | " | 346 |

C A P I T O L O III°

IL TAGLIO DELL'OPERA E LE SUE VARIE PARTI

| | | |
|---|------|-----|
| <u>Principali tipi di Opere</u> | pag. | 348 |
| <u>Ouverture o "Sinfonia"</u> | " | 348 |
| Il 1° Preludio | " | 351 |
| Il Prologo | " | 352 |
| Le Introduzioni | " | 352 |
| <u>I Recitativi</u> | " | 354 |

| | | |
|--|------|-----|
| Il parlato assoluto | pag. | 354 |
| Il parlato su fondo musicale | " | 354 |
| Il parlato ritmico | " | 354 |
| Il declamato libero | " | 354 |
| Il declamato ritmico | " | 355 |
| Il declamato-cantato libero | " | 355 |
| Il declamato-cantato ritmico | " | 355 |
| La Sprechstimme | " | 355 |
| Il recitativo secco | " | 356 |
| Il recitativo obbligato | " | 356 |
| Il recitativo su discorso strumentale | " | 358 |
| Il recitativo melodico | " | 358 |
| <u>Forme intermedie fra Recitativo ed Aria.</u> | | |
| La melopea declamativa | " | 359 |
| Il "monologo" recitativo | " | 360 |
| L'arioso | " | 360 |
| <u>Le Arie</u> | | |
| Raccordo col recitativo | " | 361 |
| Struttura | " | 361 |
| Arie "di azione" | " | 362 |
| Ornamentazione delle Arie | " | 362 |
| Aria-passacaglia | " | 362 |
| Forme dell'Aria in Rameau | " | 363 |
| Ritmo ternario ottocentesco | " | 364 |
| Arie narrative | " | 364 |
| Melodie declamative | " | 365 |
| Arie senza ripresa | " | 365 |
| Accompagnamenti delle Arie | " | 366 |
| Le melodie liriche nel teatro Wagneriano | " | 366 |
| <u>La Scena a due voci</u> | " | 366 |
| <u>La Scena "di Chiesa"</u> | " | 367 |
| <u>Il Concertato</u> | " | 367 |
| Melodie-personaggi | " | 368 |
| <u>Il coro</u> | " | 369 |
| <u>Gli strumenti sulla scena</u> | " | 369 |
| <u>Gli interni</u> | " | 370 |
| <u>La tempesta</u> | " | 371 |
| <u>Brani di sola orchestra</u> | " | 371 |

| | | |
|---|------|-----|
| <i>L'Intermezzo</i> | pag. | 372 |
| <i>Strutture della musica strumentale applicate all'Opera</i> | " | 373 |
| <i>La Fuga nell'Opera</i> | " | 374 |
| <i>Le danze</i> | " | 375 |
| <i>Il Preludio dell'ultimo atto</i> | " | 375 |
| <i>Le ultime pagine</i> | " | 376 |
| <i>L'unita' dell'Opera</i> | " | 376 |
| <i>Una generatrice musicale del comico</i> | " | 377 |

C A P I T O L O IV°

LE GRANDI CONCEZIONI MUSICALI DELL'OPERA

| | | |
|---|------|-----|
| <i>La monodia come espressione dell'individuo</i> | pag. | 378 |
| <i>La monodia come espressione mitica</i> | " | 378 |
| <i>Nuova impostazione nella monodia Monteverdiana</i> | " | 380 |
| <i>La felice sintesi Gluckiana</i> | " | 383 |
| <i>Il dualismo nel teatro di Wagner</i> | " | 386 |
| <i>Bellini e Verdi</i> | " | 394 |
| <i>Le opere di Mussorgsky</i> | " | 398 |
| <i>Il dualismo inerte del Pelléas</i> | " | 400 |
| <i>Lineamenti dell'essenziale</i> | " | 403 |

Q U A R T A P A R T E

FORME MUSICALI DEL SACRO

C A P I T O L O I°

| | | |
|---|------|-----|
| PRINCIPI GENERALI SULLA MUSICA SACRA | pag. | 411 |
| <i>Preghiera e linguaggio</i> | " | 412 |
| <i>La liturgia e la musica</i> | " | 414 |
| <i>La cattedrale di suoni</i> | " | 415 |
| <i>La liturgia come dramma</i> | " | 417 |
| <i>La trasparenza del canto gregoriano</i> | " | 417 |
| <i>Mimetismo della preghiera</i> | " | 418 |
| <i>La giubilazione balbettante e quella melismatica</i> | " | 419 |
| <i>Ritmo eternizzato</i> | " | 422 |
| <i>Sviluppo irradiante</i> | " | 423 |
| <i>Funzione pratica degli schemi</i> | " | 424 |
| <i>Forma dialogica</i> | " | 427 |
| <i>L'incompiuto nella musica sacra.....</i> | " | 429 |
| <i>.....e la sua pienezza</i> | " | 430 |
| <i>Esempio di fusione delle forme precedenti</i> | " | 430 |
| <i>Lirica superatrice di dramma</i> | " | 431 |
| <i>Espressione plenaria</i> | " | 432 |
| <i>Vocalità della musica sacra</i> | " | 434 |
| <i>L'ethos della musica sacra</i> | " | 437 |

C A P I T O L O II°

LA MUSICA SACRA NELLE SUE FORME PARTICOLARI

| | | |
|--------------------------------------|------|-----|
| <i>Avvertenza</i> | pag. | 441 |
| <i>La Salmodia:</i> | | |
| <i>Salmodia gregoriana</i> | " | 441 |
| <i>Salmodia armonizzata classica</i> | " | 449 |
| <i>Salmodia armonizzata moderna</i> | " | 455 |

C A P I T O L O III°

LA LIRICA DELLA CHIESA: IL MOTTETTO

| | | |
|------------------------------|------|-----|
| <i>Il Mottetto primitivo</i> | pag. | 456 |
| <i>Il Mottetto classico</i> | " | 456 |

Il Mottetto moderno pag. 476

C A P I T O L O IV^o

LA MESSA: COMPOSIZIONE MONODICA

| | | |
|---|------|-----|
| <u>Parti musicabili della Messa. Il Proprio e l'Ordinario</u> | pag. | 478 |
| <u>Successione e congiunzione dei canti della Messa</u> | " | 478 |
| L'Introito | " | 479 |
| Il Kyrie | " | 481 |
| Il Gloria (Grande Dossologia) | " | 483 |
| Il Graduale | " | 483 |
| L'Alleluja | " | 484 |
| Il Tractus | " | 486 |
| Le Sequenze | " | 487 |
| Il Credo | " | 487 |
| L'Offertorio | " | 488 |
| Il Sanctus e il Benedictus | " | 488 |
| L'Agnus Dei | " | 490 |
| Il canto della Comunione | " | 490 |
| <u>Pezzi facoltativi</u> | " | 490 |
| L'Ite, Missa est | " | 490 |
| <u>Formule da non musicare</u> | " | 490 |
| <u>La parola Amen</u> | " | 490 |
| <u>Altre osservazioni sulla composizione monodica</u> | " | 491 |

C A P I T O L O V^o

LA MESSA: COMPOSIZIONE POLIFONICA

| | | |
|--|------|-----|
| LA MESSA: COMPOSIZIONE POLIFONICA | pag. | 496 |
| 1. Messe unificate dal "cantus firmus" | " | 497 |
| 2. Messe "Chansons" | " | 497 |
| 3. Messe basate sull'elaborazione imitativa di ogni inciso del cantus firmus | " | 498 |
| 4. Messe su temi di libera invenzione | " | 498 |
| 5. Messe basate sul cónone. (Messe "canoniche") | " | 498 |
| 6. Messe basate su quelle del Kyriale gregoriano | " | 498 |
| 7. Messe "super voces musicales" | " | 499 |
| 8. Messa "paródia" | " | 499 |
| Esempi analizzati | " | 499 |

Altre osservazioni sulla composizione polifonica dell'Ordinarium Missae secondo i modelli classici, a sole voci

| | | |
|--|------|-----|
| Il Kyrie | pag. | 501 |
| Il Gloria | " | 502 |
| Il Credo | " | 502 |
| Il Sanctus e il Benedictus | " | 503 |
| L'Agnus Dei | " | 504 |
| <u>Uso degli strumenti a fiato nella Messa Polifonica del XVI secolo</u> | " | 505 |
| <u>Il Canto Gregoriano nella Messa Polifonica Moderna</u> | " | 505 |
| <u>Uso liturgico dell'Organo</u> | " | 509 |
| <u>Autori moderni da studiare</u> | " | 510 |

C A P I T O L O VI^o

LA MESSA CON ORCHESTRA

| | | |
|--|------|-----|
| LA MESSA CON ORCHESTRA | pag. | 511 |
| <u>La Hohe Messe di Bach</u> : | | |
| Il Kyrie | " | 511 |
| Il Gloria | " | 513 |
| Il Credo | " | 515 |
| Il Sanctus | " | 517 |
| L'Agnus Dei | " | 518 |
| <u>Le Messe brevi di Bach</u> | " | 518 |
| <u>Beethoven - Missa Solemnis</u> | " | 519 |
| <u>Rossini - Petite Messe Solennelle</u> | " | 520 |
| <u>Bruckner - Messa in mi minore</u> | " | 521 |

C A P I T O L O VII^o

LA MESSA PER I DEFUNTI

| | | |
|-------------------------------------|------|-----|
| LA MESSA PER I DEFUNTI | pag. | 523 |
| Il Requiem di Mozart | " | 537 |
| Opere ispirate al Requiem | " | 539 |

C A P I T O L O VIII^o

L'HEBDOMADA MAJOR

| | | |
|--------------------------------|------|-----|
| L'HEBDOMADA MAJOR | pag. | 540 |
| Domenica delle Palme | | |

| | | |
|---|------|-----|
| <i>Feria V in Coena Domini (Giovedì' Santo)</i> | pag. | 541 |
| <i>Feria VI in Parasceve (Venerdì' Santo)</i> | " | 543 |
| <i>Il Sabato Santo</i> | " | 546 |
| <i>La Domenica di Resurrezione</i> | " | 547 |

C A P I T O L O IX^o

| | | |
|--|------|-----|
| LO STABAT MATER | pag. | 548 |
| <i>Lo Stabat Mater di Alessandro Scarlatti</i> | " | 550 |
| <i>Lo Stabat Mater di Emanuele d'Astorga</i> | " | 551 |
| <i>Lo Stabat Mater di Pergolesi</i> | " | 553 |
| <i>Lo Stabat Mater di Giuseppe Verdi</i> | " | 556 |

C A P I T O L O X^o

| | | |
|---------------------------|------|-----|
| LE LAUDI | pag. | 558 |
|---------------------------|------|-----|

C A P I T O L O XI^o

| | | |
|---|------|-----|
| I. CORALI | pag. | 562 |
| <u><i>Corali per solo coro</i></u> | " | 570 |
| <i>Forma di Mottetto</i> | " | 570 |
| <i>Forma di Lied</i> | " | 571 |
| <i>Tipo omofono</i> | " | 571 |
| <i>Melodia accompagnata</i> | " | 571 |
| <i>Il Corale come cantus firmus</i> | " | 571 |
| <u><i>Corali per organo</i></u> | " | 572 |
| <u><i>Corale per voci e orchestra</i></u> | " | 572 |

C A P I T O L O XII^o

| | | |
|---|------|-----|
| LE CANTATE DI BACH | | |
| <i>Precedenti. I dialoghi di Hammerschmidt</i> | pag. | 575 |
| <i>Le Abendmusiken di Buxtehude</i> | " | 576 |
| <i>Altri precedenti</i> | " | 579 |
| <i>Pubblicazione delle cantate di Bach nell'edizione della Bachgesellschaft</i> | " | 582 |
| <i>Osservazioni e note su alcune Cantate di Bach</i> | " | 583 |

| | | |
|---|------|-----|
| <i>"Mottetto" Jesu Meine Freude</i> | pag. | 589 |
| <i>L'Ode Funebre (Trauer-Ode) (vol. XIII c)</i> | " | 591 |
| <i>L'Oratorio di Natale</i> | " | 591 |
| <i>Altre osservazioni sulle cantate di Bach</i> | " | 592 |

C A P I T O L O XIII^o

| | | |
|-----------------------------------|------|-----|
| DEL TEATRO SACRO | pag. | 593 |
|-----------------------------------|------|-----|

C A P I T O L O XIV^o

| | | |
|--|------|-----|
| CENNI SULL' ORATORIO | pag. | 596 |
| <i>Lettura dialogata liturgica</i> | " | 597 |
| <i>Gli Oratori del Carissimi</i> | " | 597 |
| <i>Le passioni di Schütz</i> | " | 598 |
| <i>L'Oratorio del Sebastiani</i> | " | 599 |
| <i>L'Israele in Egitto di Händel</i> | " | 600 |
| <i>La Passione secondo S. Matteo di Bach</i> | " | 601 |
| <i>L'Oratorio romantico</i> | " | 603 |
| <i>Il ciclo di Oratori del Perosi</i> | " | 603 |

ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL PROBLEMA ATTUALE

| | | |
|-------------------------------------|---|-----|
| DELLO STILE SACRO. | " | 605 |
|-------------------------------------|---|-----|

* * *

| | | |
|--|------|------|
| Presentazione | pag. | III |
| Edgardo Carducci, 1898-1967 | " | V |
| Avvertenza | " | VII |
| Schema del Trattato | " | IX |
| Indice generale | " | XI |
| Indice dei compositori degli esempi musicali | " | XXVI |
| Indice degli autori e compositori citati | " | XXIX |
| Indice alfabetico delle forme studiate e dei termini musicali piu' importanti | " | XL |

* * *

**INDICE DEI COMPOSITORI DEGLI ESEMPI MUSICALI
CONTENUTI NEL TRATTATO**

| | |
|----------------------------------|--|
| ALBERT H. | pag. 581. |
| AMBROSIANA, SALMODIA | " 50, 51. |
| ANONIMO, CORALE | " 24, 563, 564, 565, 566, 568, 569. |
| " ORGANUM, COMPOSTELLA | " 506, 507. |
| " TENOR | " 456. |
| AUBRY P. | " 457, 460, 461, 463. |
| ASTORGA E. | " 552. |
| BACH C. PH. E. | " 239. |
| BACH, J. S. | " 44, 70, 81, 89, 90, 146, 157, 174, 175, 176, 177, 178, 191, 197, 211, 212, 213, 214, 267, 512, 518. |
| BARTÓK B. | " 27, 85, 87. |
| BEETHOVEN L. V. | " 3, 4, 13, 16, 17, 24, 25, 26, 27, 29, 35, 88, 231, 232, 243, 245, 246, 247, 258, 291, 292, 293, 294 295, 330. |
| BELLINI V. | " 14, 22, 370, 396. |
| BOITO A. | " 18, 83. |
| BONONCINI G. B. | " 91, 92. |
| BRAHMS J. | " 15, 23, 27. |
| BUXTEHUDE D. | " 149, 150, 576, 577, 578, 579. |
| GALDARA A. | " 90. |
| CARDUCCI E. | " 31, 34, 87, 107, 128, 129, 151, 161 162, 163, 164, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 493, 494, 495. |
| CHOPIN F. | " 25. |
| CLEMENTI M. | " 231, 240. |
| CORELLI A. | " 196, 210. |
| DEBUSSY C. | " 74, 75, 79, 80, 81, 86, 91, 132. |
| DIABELLI A. | " 35. |
| DOWLAND J. | " 317, 318. |
| DURANTE F. | " 192, 193. |

| | |
|------------------------------|---|
| FAURÉ G. | pag. 14. |
| FRANCESE, CANZONE | " 15. |
| FRANCK C. | " 278. |
| FRESCOBALDI G. | " 26, 145, 146, 152, 154, 155. |
| GABRIELI G. | " 154. |
| GLUCK C. W. | " 45, 349, 384, 385. |
| GOUNOD CH. | " 14. |
| GREGORIANO, CANTO | " 37, 58, 122, 420, 437, 443, 444, 445, 447, 448, 456, 462, 482, 483, 486, 487, 489, 506, 507, 533, 534, 541, 542, 547, 563. |
| HÄNDEL G. F. | " 152. |
| HAYDN J. | " 12, 231, 232. |
| HINDEMITH P. | " 86. |
| HONEGGER A. | " 104, 105, 106. |
| IRLANDESE, MELODIA | " 24. |
| ITALIANA, LANDA | " 23. |
| KERLL J. K. | " 70. |
| LASSO O. di | " 69. |
| MARINI B. | " 147. |
| MASCAGNI P. | " 370. |
| MENDELSSOHN F. | " 269. |
| MEYERBEER J. | " 594. |
| MILHAUD D. | " 85, 99, 103, 104. |
| MONTEVERDI C. | " 90, 215. |
| MOZART W. A. | " 14, 22, 26, 28, 35, 231, 242, 247, 266. |
| NARVÁEZ L. | " 148. |
| PALESTRINA G. P. | " 54, 463, 464, 466, 470, 471, 474, 475, 500, 501. |
| PERI E CACCINI | " 340, 341, 342. |
| PEROSI L. | " 84. |
| PEROTINUS M. | " 507. |

| | | |
|-------------------|-----------|--|
| PIZZETTI I. | | . pag. 85. |
| PLATTI G. | | " 207. |
| POPOLARE, MEL. | | " 499. |
| POTIRON H. | | " 90. |
| PRÉS, JOSQUIN DE | | " 467. |
| PUCCHINI G. | | " 83. |
| PURCELL H. | | " 362. |
| | | |
| RAVEL M. | | " 285. |
| REFICE L. | | " 26. |
| RICHTER F.X. | | " 231. |
| ROSSINI G. | | " 14, 350, 521. |
| SCANDELLUS A. | | " 579 |
| SCARLATTI A. | | " 551. |
| SCARLATTI D. | | " 83. |
| SCHOENBERG A. | | " 112, 113. |
| SCHUBERT F. | | " 15, 22, 23, 269, 328, 329. |
| SCHUMANN R. | | " 270. |
| SCHÜTZ H. | | " 70, 579, 580, 598, 599. |
| SCOZZESE, CANZONE | | " 15. |
| SCRIABINE A. | | " 83, 84, 281, 282, 283. |
| SEBASTIANI G. | | " 599, 600. |
| SPONTINI G. | | " 351. |
| STRAWINSKY I. | | " 82, 140. |
| | | |
| THOMAS K. | | " 14. |
| TUNDER F. | | " 420, 421. |
| TORELLI G. | | " 197 |
| VERDI G. | | " 13, 25. |
| VIADANA, L. da | | " 450, 451, 452, 453, 454. |
| VICTORIA, T.L. da | | " 543. |
| VIVALDI A. | | " 30, 197, 321. |
| | | |
| WAGNER R. | | " 15, 23, 89, 268, 283, 294, 372, 389 393, 549. |
| WALTHER G.G. | | " 172, 567, 570. |
| WEBER C.M. | | " 594 |
| WOLF H. | | " 15. |
| | | |
| ZIPOLI D. | | " 151. |

INDICE DEGLI AUTORI E COMPOSITORI CITATI

| | | |
|------------------|-----------|--|
| Adriaensen E. | | pag. 199 |
| Agostino (San) | | " 411, 419, 425, 484, 485, 491 |
| Ahrens H. | | " 187 |
| Alaleona D. | | " 118, 596 |
| Albert H. | | " 580, 581 |
| Albizzi degli B. | | " 523 |
| Alfano F. | | " 93 |
| Algarotti F. | | " 343 |
| Alighieri Dante | | " 311, 382, 413, 435, 524 |
| Almandra J.D. | | " 119 |
| Altdorf G.B. | | " 569 |
| Ambrogio (San) | | " 424 |
| Amoretti G.V. | | " 325 |
| Adriessen H. | | " 510 |
| Anglés H. | | " 507 |
| Anselmo San | | " 524 |
| Arcadelt J. | | " 314 |
| Arteaga S. | | " 343 |
| Asburgo D. | | " 412 |
| Astorga E. di | | " 551 |
| Aubry P. | | " 55, 310, 457, 459, 460 |
| | | |
| Bach C.Ph.E. | | pag. 239, 243, 288 |
| Bach G.M. | | " 571 |
| Bach J.S. | | " 10, 16, 33, 36, 44, 57, 58, 59, 62, 69, 81, 116, 134, 141, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 173, 190, 192, 194, 195, 196, 198, 199, 201, 202, 203, 211, 214, 227, 228, 267, 271, 324, 338, 388, 424, 430, 491, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 564, 566, 567, 568, 569, 571, 572, 573, 574, 575, 578, 579, 580, 582, 583, 587, 589, 590, 591, 592, 599, 601, 603, 604, |
| Bartók B. | | " 86, 87, 111, 119, 120, 132, 134 |
| Bas G. | | " 178, 179, 180, 441 |
| Basch A. | | " 271, 273 |
| Baudelaire C. | | " 607 |
| Bavese A. | | " 343, 364, 368 |
| Baviera M. di | | " 322 |
| Beck G.B. | | " 457 |
| Beethoven L.V. | | " 12, 16, 21, 29, 32, 33, 35, 36, 58, 60, 64, 86, 100, 119, 133, 134, 136, 213, 226, 227, 228, 233, 236, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 268, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 286, 288, 291, 296, 297, |

(segue *Bethoven L.V.*)

| | | |
|--------------------------------|------|--|
| | pag. | 305, 323, 325, 326, 330, 335, 336, 337, 348, 349, 352, 353, 354, 369, 371, 386, 387, 388, 390, 391, 394, 396, 397, 412, 429, 431, 511, 519, 520, 553, 555 |
| Bellini V. | " | 20, 58, 306, 345, 349, 353, 356, 361, 366 370, 376, 394, 395, 396 |
| Benvenuti G. | " | 205, 381 |
| Berg A. | " | 109, 373 |
| Bergson H. | " | 377 |
| Berlioz H. | " | 88, 158, 272, 297 |
| Bernabei E. | " | 450, 550 |
| Berneville G. | " | 310 |
| Bernhard C. | " | 579, 582 |
| Bessler H. | " | 457 |
| Bloy P. | " | 492 |
| Boezio S. | " | 438 |
| Boito A. | " | 18, 352, 374 |
| Bononcini G.B. | " | 321 |
| Bossert | " | 565 |
| Boucher M. | " | 117 |
| Bourgeois L. | " | 569 |
| Brahms J. | " | 20, 277, 323, 330, 331, 332, 333, 539 |
| Brant J. vom | " | 315 |
| Bremond H. | " | 412 |
| Bruckner A. | " | 72, 491, 511, 521, 522 |
| Buddha | " | 433 |
| Bull J. | " | 199 |
| Busoni F. | " | 594 |
| Buxtehude D. | " | 134, 429, 575, 576, 577, 578, 592 |
| Byrd W. | " | 199 |
| Caccini G. | pag. | 319, 321, 340, 348, 381 |
| Caldara A. | " | 320 |
| Calvocoressi M. | " | 334 |
| Calzabigi R. | " | 343, 362, 383 |
| Capri A. | " | 206, 476 |
| Cardoso M. | " | 497 |
| Carducci G. | " | 313 |
| Carissimi G. | " | 319, 497, 597 |
| Carpani G. | " | 326, 343 |
| Carrè M. | " | 436 |
| Cascia G. | " | 313 |
| Casel O. | " | 413 |
| Casimiri R. | " | 464, 468, 469, 472, 497, 503, 505, 537 |
| Cassiano G. | " | 411 |
| Castelnuovo Tedesco M. | " | 208, 337 |
| Catalani A. | " | 353 |
| Cavalli P.F. | " | 320 |
| Cavazzoni G. | " | 153 |
| Cecchetti I. | " | 484, 486, 491 |
| Cedron P. | " | 154 |
| Celano T. da | " | 523, 528 |
| Celestani F. | " | 319 |
| Chabanon M.P. de | " | 363 |

| | | |
|------------------------------|------|--|
| Chailley J. | pag. | 53, 138 |
| Chamisso A. von. | " | 330 |
| Chartres A. di | " | 548 |
| Chausson E. | " | 333 |
| Cherubini L. | " | 167, 555 |
| Chiaravalle B. | " | 412, 492, 524 |
| Chopin F. | " | 208, 209 |
| Choron A. | " | 552 |
| Chrysander K.F.F. | " | 362, |
| Ciampelli G.M. | " | 374 |
| Cirillo S. | " | 491 |
| Clementi M. | " | 231, 240, 241, 253, 288 |
| Coeuroy A. | " | 117 |
| Coinci Gautier de | " | 558 |
| Corelli A. | " | 166, 195, 196, 210, 213 |
| Corneille T. | " | 354 |
| Couperin F. | " | 203, 204 |
| Coussemaeker E. de | " | 593 |
| Crequillon | " | 499 |
| Croce B. | " | 433 |
| Crüger J. | " | 564, 566 |
| Cumar | " | 111 |
| Damerini E. | pag. | 276 |
| D'Ancona A. | " | 593 |
| D'Annunzio G. | " | 307, 337, 345 |
| Davico V. | " | 228 |
| Davison and Apel | " | 153, 198, 312, 313 |
| De Bartolomeis | " | 593 |
| Debussy C. | " | 78, 80, 81, 85, 119, 132, 134, 208, 209, 279 280, 288, 296, 297, 334, 336, 337, 339, 340, 344, 348, 355, 358, 373, 377, 399, 400; 401, 402, 403, 436, 594 |
| Della Corte A. | " | 198 |
| De Sanctis C. | " | 4, 92 |
| De Sanctis F. | " | 9 |
| Descartes R. | " | 423 |
| Desderi E. | " | 117 |
| Desroquettes J.H. | " | 441 |
| Diabelli A. | " | 35, 36, 213, 214, 227 |
| Dietz J.ch. | " | 562 |
| Diepenbrock A.J.M. | " | 510 |
| D'Indy V. | " | 57, 193, 228, 239, 363 |
| Doni G.B. | " | 343 |
| Donizzetti G. | " | 395, |
| Dowland J. | " | 317, 318, 319 |
| Dubois T. | " | 167 |
| Duchesne L. | " | 413, 483, 546 |
| Dufay G. | " | 462, 496, 497 |
| Dunstable J. | " | 462 |
| Dunstede S. | " | 56 |
| Durante F. | " | 33, 166, 201, 321 |

| | |
|----------------------|--|
| Einstein A. | pag. 315 |
| Eisenhofer | " 413 |
| Eitner R. | " 198 |
| Erlanger R. d' | " 132 |
| Eschilo | " 405, 406, |
| Euripide | " 405, 406, 407 |
| Expert H. | " 317 |
| Falconieri A. | pag. 319 |
| Falla M. de | " 119, 308, 338, 339, |
| Fauré G. | " 119, 322, 323, 333, 334, 539 |
| Federzoni G. | " 313, |
| Feremans | " 510 |
| Ferretti A. | " 486 |
| Février H. | " 358 |
| Fiore G. da | " 528, 558, 559 |
| Fiorentino B. | " 315, |
| Fischer J. | " 562 |
| Foerster F. | " 198 |
| Francesco San. | " 558 |
| Franck C. | " 193, 215, 216, 217, 278, 432, 589 |
| Frank M. | " 569 |
| Frescobaldi G. | " 55, 69, 154, 157, 215, 423 |
| Fuchs A. | " 322 |
| Fuerst - Wulle M. | " 562, 566 |
| Fulda A. de | " 438 |
| Gabrieli A. | pag. 435 |
| Gabrieli G. | " 58, - 134, - 579 |
| Gagliano G. | " 319 |
| Gagliano M. da | " 319 |
| Galuppi B. | " 205, 206 |
| Garrigou Lagrange R. | " 422 |
| Gastoldi G. | " 564 |
| Gastoué A. | " 441 |
| Gatti C. | " 91, 553 |
| Genrich F. | " 309 |
| Gerhardt P. | " 564, 565, 566 |
| Germani F. | " 562 |
| Gerold T. | " 310, 593 |
| Gertrude S. | " 427, 428 |
| Gesius B. | " 569 |
| Gevaert F. A. | " 540 |
| Ghedini G. F. | " 492 |
| Giordano U. | " 365 |
| Glareanus H. L. | " 57 |
| Glinka M. I. | " 119 |
| Gluck C. W. | " 199, 240, 267, 347, 357, 360, 361, 362, 371 375, 376, 383, 384, 386, 388, 593 |
| Goethe W. | " 268, 323, 324, 327, 332, 386 |
| Goldschmidt M. | " 362 |
| Goudimel C. | " 571 |

| | |
|-----------------------|---|
| Gounod Ch. | pag. 360, 367, 594 |
| Graff A. | " 562 |
| Graupner C. | " 572 |
| Gregorio San. | " 425, 435, 485 |
| Gregoriano Canto. | " 36, 39, 58, 130, 260, 299, 312, 426, 427, 428 433, 434, 439, 484, 537 |
| Greiter M. | " 569 |
| Gretschaninow A. T. | " 119 |
| Grillparzer F. | " 332 |
| Grocheo W. | " 56 |
| Groth K. | " 333 |
| Guardini R. | " 413 |
| Guéranger Dom. P. L. | " 421, 481 |
| Gui II | " 309 |
| Guyon Madame | " 412 |
| Haberl F. X. | pag. 449, 450, 541 |
| Halle A. de la | " 56 |
| Hammerschmidt A. | " 575, 586 |
| Händel G. F. | " 152, 196, 198, 322, 362, 366, 572, 600 |
| Hasse Irene | " |
| Hassler L. | " 315, 564, 566 |
| Haydn J. | " 60, 147, 205, 207, 231, 236, 239, 240, 241, 242, 243, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 288, 397, 572 |
| Heiler | " 411, 412 |
| Heine E. | " 329, 331 |
| Herder J. G. | " 332 |
| Hermann A. | " 241 |
| Hermann N. | " 569 |
| Hiller G. A. | " 552 |
| Hindemith P. | " 86, 119, 158, 215, 477 |
| Hoffmann R. | " 398 |
| Honegger A. | " 99, 354, 355, 436, 476 |
| Houdard G. L. | " 441 |
| Huysmans | " 416, 417 |
| Idelsohn A. Z. | pag. 132 |
| Ignaz | " 552 |
| Ildeberto | " 524 |
| Jachino C. | pag. 111 |
| Janequin C. | " 317 |
| Jeffesen K. | " 319, 320, 322 |
| Jommelli N. | " 383, 384 |
| Kant E. | pag. 423 |
| Kerle J. de | " 497, 502 |
| Kerll J. K. von | " 70, 550, 579 |
| Kiel T. | " 569 |
| Klerk J. de. | " 510 |
| Kierkegaard S. | " 504 |
| Klopstock F. G. | " 552 |

| | |
|------------------------------|--|
| Knöfel | pag. 315 |
| Kodály Z. | " 34, 119, 132 |
| Krenek E. | " 111, 116 |
| Kuhnau G. | " 203 |
| Landino F. | pag. 312 |
| Langlais F. | " 510 |
| Langoueznou G. | " 524 |
| Lasso O. di. | " 69, 455, 472, 475, 497 |
| Lavignac A. | " 203 |
| Leibowitz R. | " 108, 109, 110, 111, 114, 115, 339 |
| Lennard Collezione | " 362 |
| Leone G. | " 441 |
| Leopardi G. | " 307, 331, 337 |
| Listz F. | " 325 |
| Litaize G. | " 118 |
| Liuzzi F. | " 558, 559 |
| Locchi E. | " 526, 528 |
| Loewe C. | " 323, 327 |
| Ludwig F. | " 312 |
| Lully G.B. | " 198 |
| Lupo Bettina | " 476 |
| Lutero M. | " 562, 564, 565, 566 |
| Lvoff A. | " 552 |
| Lotti A. | " 476 |
| Machaut G. | pag. 56, 496 |
| Maeterlink M. | " 400, 401, 402, 403 |
| Mahler G. | " 111, 333 |
| Malipiero G.F. | " 86, 119, 381 |
| Mann Thomas | " 593 |
| Manzoni A. | " 537 |
| Marcello B. | " 476 |
| Marenzio L. | " 314 |
| Maritain Raissa | " 422 |
| Martial S. | " 524 |
| Martini G.B. | " 476 |
| Mascagni P. | " 348, 354, 358, 370, 372. |
| Massenet J. | " 348, 358 |
| Matthison F. von | " 332 |
| Mayr G.S. | " 343 |
| Mazzini G. | " 344 |
| Mendelssohn F. | " 237, 265, 268, 269, 272, 603 |
| Messiaen O. | " 35, 133, 227 |
| Meyerbeer J. | " 352, 367, 594 |
| Mila M. | " 238 |
| Milán L. | " 199 |
| Milhaud D. | " 98, 100, 101, 102, 111, 286, 317, 369 |
| Miraval R. | " 309 |
| Mocquereau Don. | " 441 |
| Molinari B. | " 215 |
| Monteverdi G. | " 267, 318, 340, 348, 380, 381, 383, 476, 593, 597 |
| Morales C. de | " 497 |
| Moreaux S. | " 120 |
| Mörike E. | " 331 |

| | |
|-------------------------|---|
| Morley T. | pag. 315 |
| Mozart W.A. | " 35, 60, 133, 136, 147, 214, 231, 232, 233, 235, 241, 242, 243, 247, 248, 251, 252, 253, 258, 260, 264, 265, 266, 288, 340, 349, 374, 377, 435, 537, 538, 594, 595 |
| Muffat G. | " 198 |
| Müller K.H. | " 327, 568 |
| Mussorgsky M. | " 119, 334, 398, 399 |
| Narváez L. | pag. 147, 148 |
| Nef K. | " 199, 314 |
| Neidhart von R. | " 62 |
| Novalis F. | " 271, 331, 387 |
| Noverre J.G. | " 375 |
| Obouhovv N. | pag. 76 |
| Orff C. | " 355 |
| Orléans T. d' | " 540 |
| Osiander H.A. | " 562, 564, 571 |
| Ossian L. | " 332 |
| Othmayr K. | " 316 |
| Ovidio N. | " 381, 460 |
| Paccagnella E. | pag. 6 |
| Pacini G. | " 353 |
| Paganini N. | " 274 |
| Paisiello G. | " 552 |
| Paix J. | " 499 |
| Palestrina G.P. | " 306, 426, 430, 455, 462, 463, 464, 466, 469, 472, 473, 474, 476, 491, 497, 498, 499, 504, 508, 548, 549, 606, |
| Pannain G. | " 340, |
| Parente A. | " 238 |
| Parisotti A. | " 319 |
| Pascoli G. | " 307 |
| Pasquini B. | " 201 |
| Peeters F. | " 441 |
| Pergolesi G. | " 306, 353, 431, 552, 553 |
| Peri I. | " 319, 340, 341, 342, 357, 359, 379, 380, 381, 593 |
| Perosi L. | " 84, 501, 510, 537, 557, 596, 603, 604 |
| Perotino | " 460 |
| Perracchio L. | " 21 |
| Petrarca F. | " 307, 313, 338, 521 |
| Pighi G.P. | " 6 |
| Pio X | " 426, 427, 550, 605 |
| Pio XII | " 426, 509 |
| Pirro A. | " 314 |
| Pirrotta N. | " 311, 313 |
| Pizzetti I. | " 87, 119, 130, 285, 337, 338, 339, 344, 355, 358, 359, 369, 394, 431, 433, 536 |
| Planelli A. | " 343, 357, 375 |
| Platone | " 406 |
| Platti G. | " 206, 207 |
| Plotino | " 412 |

| | |
|---------------------|--|
| Ponchielli A. | pag. 360 |
| Potiron H. | " 49, 90, 441 |
| Poulenc F. | " 373 |
| Praetorius B. | " 199 |
| Praetorius M. | " 199, 564 |
| Prés J. des | " 455, 464, 466, 468, 472, 474, 499 |
| Provins G. de | " 309 |
| Prussia Federico di | " 211 |
| Puccini G. | " 81, 83, 93, 348, 353, 354, 358, 365 |
| Puglisi | " 412 |
| Pujol E. | " 147 |
| Purcell H. | " 33, 348, 362, 363 |
| Radiciotti G. | pag. 553 |
| Rameau F.P. | " 59, 60, 198, 264, 363, 364, 383, 385 |
| Rantani | " 319 |
| Ravel M. | " 87, 119, 134, 209, 285, 333 |
| Refice L. | " 26, 462, 510 |
| Reger M. | " 572 |
| Regnart J. | " 315 |
| Reicha A. | " 119, 174, 178, 286, 554 |
| Reichardt J.F. | " 553 |
| Reinach T. | " 540 |
| Respighi O. | " 88, 297, 299 |
| Richter Gian Paolo | " 274 |
| Richter F.X. | " 207, 231 |
| Ries F. | " 88 |
| Righetti C. | " 413 |
| Righini V. | " 138 |
| Riemann H. | " 154, 198, 199, 231, 312, 316, 553 |
| Rieseemann O. von | " 132 |
| Rimský Korsakov N. | " 297 |
| Rinuccini O. | " 379, 380, 381, 383 |
| Riquier G. | " 310 |
| Rocca L. | " 352 |
| Rognoni L. | " 111, 112, 356 |
| Rokseth Y. | " 314, 457 |
| Rolland R. | " 362 |
| Roncaglia G. | " 231, 352 |
| Rore C. de | " 69, 312 |
| Rossi M. | " 157 |
| Rossi Doria G. | " 238, 307, 308, 345, 403 |
| Rossi Landi | " 109 |
| Rossini G. | " 266, 306, 349, 357, 365, 371, 377, 395, 520, 521, 553, 554, 555, 556, 593, 604 |
| Rousseau F.J. | " 343, 349 |
| Rudel J. | " 309 |
| Rudolf Otto | " 412, 413 |
| Rueck | " 111 |
| Sacchetti F. | pag. 311 |
| Sachs H. | " 316 |
| Saint Foix G.P. de | " 241, 242 |

| | |
|--------------------|---|
| Saint Victor, Adam | pag. 49 |
| Salieri A. | " 552 |
| Samson I. | " 497 |
| Santa G. | " 210 |
| Santommaso G. di | " 422, 434 |
| Scarlatti A. | " 198, 340, 384, 550, 551 |
| Scarlatti D. | " 60, 81, 205, 206, 306 |
| Schein J.H. | " 564 |
| Schering A. | " 198, 239, 312, 313, 314, 316, 562 |
| Schiller F. von. | " 271, 436 |
| Schlegel F. | " 271 |
| Schmidt C. | " 362 |
| Schobert J. | " 322 |
| Schoenberg A. | " 21, 64, 76, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 287, 317, 338, 339, 355, 356, 506, 607 |
| Schopenhauer A. | " 423 |
| Schreurs | " 510 |
| Schubart C.F. | " 553 |
| Schubert F. | " 20, 65, 233, 268, 276, 308, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 332, 521 |
| Schumann R. | " 36, 86, 157, 250, 264, 265, 273, 274, 306, 325, 326, 329, 330, 331, 332 |
| Schuré E. | " 386 |
| Schütz H. | " 69, 134, 388, 429, 564, 568, 573, 579, 580, 582, 596, 598 |
| Schweitzer A. | " 514, 562 |
| Scriabine A. | " 95, 96, 280, 281, 282, 284, 288, 436 |
| Sebastiani G. | " 429, 566, 599, 600 |
| Seiffert M. | " 362 |
| Semeria G. | " 528, 529, 534 |
| Senfl L. | " 316 |
| Sesini U. | " 441 |
| Setaccioli G. | " 92, 93, 549 |
| Shakespeare W. | " 402 |
| Smend F. | " 562 |
| Smijers A. | " 467, 468 |
| Sofocle | " 405 |
| Sorti | " 505 |
| Spee F. | " 333 |
| Spontini G. | " 266, 351 |
| Squire W.B. | " 314, 315 |
| Steffani A. | " 549, 550 |
| Steuerlein G. | " 569 |
| Stradella A. | " 320, 353 |
| Strauss R. | " 68, 72, 137, 287, 297, 322, 323, 332, 359, 375, 572 |
| Strawinsky I. | " 111, 134, 140, 324 |
| Striggio A. | " 381, 383 |
| Strozzi P. | " 320 |
| Suñol Don | " 428, 441, 491 |
| Süssmayr F.X. | " 552 |
| Tadolini G. | pag. 553, 554 |
| Tagore R. | " 391, 411 |

| | |
|--------------------------|--|
| Tardo L. | pag. 492 |
| Teofene | " 545 |
| Theile J. | " 582 |
| Thomas A. | " 595 |
| Thomas OSB | " 441 |
| Tieck L. | " 271 |
| Tillemant L.S.N. de, | " 545 |
| Tillyart H.J.W. | " 132 |
| Tomasseo N. | " 32 |
| Tommaso (San) | " 490, 527, 543 |
| Toni A. | " 196 |
| Torchi L. | " 146 |
| Torelli G. | " 196, 197 |
| Torre Franca F.A. di | " 206 |
| Toscanini A. | " 395 |
| Triller | " 569 |
| Tümpel | " 562 |
| Vaccari P.A. | pag. 480 |
| Vagaggini | " 413 |
| Valente A. | " 146 |
| Vecchi O. | " 314 |
| Venosa G. | " 69, 314 |
| Venturi A. | " 417, 418 |
| Verdi G. | " 20, 119, 228, 266, 351, 352, 353, 355, 358, 360, 361, 364, 366, 367, 368, 371, 373, 374, 375, 376, 394, 395, 396, 397, 398, 537, 556, 595, 604 |
| Viadana L. da | " 55, 450 |
| Victoria T.L. da | " 435, 464, 465, 472, 476, 497, 498, 499, 505, 541 |
| Virgilio | " 381 |
| Vivaldi A. | " 43, 58, 134, 194, 195, 196, 197, 322 |
| Vogler G.J. | " 594 |
| Vrancken | " 510 |
| Wackenroder W.H. | pag. 271 |
| Wagner P. | " 499 |
| Wagner R. | " 12, 18, 20, 21, 33, 43, 66, 71, 72, 109, 111, 112, 115, 116, 133, 134, 136, 137, 236, 247, 273, 276, 281, 282, 292, 296, 308, 316, 321, 324, 325, 330, 331, 333, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 352, 355, 358, 366, 368, 369, 370, 371, 374, 375, 376, 379, 386, 387, 388, 390, 391, 392, 393, 394, 399, 427, 435, 496, 549, 553, 593 |
| Walther G.G. | " 172, 173, 429, 567, 570, 571, |
| Wesendonek M. | " 331 |
| Weber C.M. | " 134, 272, 305, 354, 367, 371, 388, 594 |
| Webern A. von. | " 109, 114, 115 |
| Weckmann M. | " 422 |
| Weimar Guglielmo duca di | " 569 |
| Weinmann G. | " 571 |
| Wellesz E.J. | " 132 |

| | |
|--------------------|---------------------------------|
| Werckmeister A. | pag. 62 |
| Widor C. | " 157, 429 |
| Wieland C.M. | " 553 |
| Wilbye J. | " 315 |
| Willam F.M. | " 549 |
| Wolf H. | " 15, 56, 323, 325, 332 |
| Zachow F.G. | " 571 |
| Zandonai R. | " 348, 358, 365, 369, 372, 595, |
| Zelil M. | " 562 |
| Zipoli D. | " 145, 146, 202 |
| Zundel | " 597 |

**INDICE ALFABETICO DELLE FORME STUDIATE
E DEI TERMINI MUSICALI PIU' IMPORTANTI**

| | | |
|----------------------|---|-----------|
| AGNUS DEI | nella Messa Monodica | pag. 490 |
| " | nella Messa Polifonica | " 504 |
| " | nella "Hohe" di Bach | " 518 |
| ALLEGRO | di Concerto nel 700 | " 196 |
| ALLELUJA | nella Messa | " 484 |
| APPOGGIATURA | non risolta | " 84 |
| | nei Romantici | " 267 |
| ARIA | solistica inglese | " 317 |
| " | dei settecentisti italiani | " 320 |
| " | forme intermedie con il Recitativo (nell'Opera) | " 359 |
| " | struttura | " 361 |
| " | di azione | " 361 |
| " | ornamentazione | " 362 |
| " | passacaglia | " 362 |
| " | forme in Rameau | " 363 |
| " | ritmo ternario dell'800' | " 364 |
| " | narrative | " 364 |
| " | declamative | " 365 |
| " | senza ripresa | " 365 |
| " | accompagnamenti delle A | " 366 |
| ARIOSO | nell'Opera | " 360 |
| BALLATA | monodica | pag. 311 |
| | a 2 o piu' voci | " 312 |
| CADENZA | nella Fuga | pag. 170 |
| CANTATE | di Bach Precedenti Hommerschmidt | " 575 |
| | Buxtehude ed altri | " 576/579 |
| | Pubblicazione nell'edizione Bachgesellschaft | " 582 |
| | Osservazioni e note | " 583 |
| | Mottetto "Jesu meine Freude" | " 589 |
| | L'Ode funebre | " 591 |
| | L'Oratorio di Natale | " 591 |
| | Altre osservazioni | " 592 |
| CANTUS FIRMUS | nel Corale | " 571 |
| | nella Messa | " 497/498 |
| CODA | nella Sonata post-romantica | " 289 |
| COMICO | generatrice musicale del | " 377 |

| | | |
|-----------------------|--|----------|
| CONCERTATO | nell'Opera | pag. 367 |
| CONCERTO | (nel 700) l'Allegro e il Tempo lento | " 196 |
| CONTRAPPUNTO | di accordi | " 91 |
| CONTROSOGGETTO | (nella Fuga) | " 164 |
| CORALE | intreccio con la Fuga | " 171 |
| " | principi generali | " 562 |
| " | per solo coro | " 570 |
| " | forma di Mottetto | " 570 |
| " | forma di Lied | " 571 |
| " | tipo omofono | " " " |
| " | melodia accompagnata | " " " |
| " | come Cantus Firmus | " " " |
| " | per organo | " 572 |
| " | per voci ed orchestra | " " " |
| CORO | nell'Opera | " 369 |
| CREDO | (Nella Messa Monodica | " 487 |
| " | nella Messa polifonica | " 502 |
| " | nella "Hohe" di Bach | " 515 |
| CHANSON | (Messa) | " 497 |
| DANZA | nell'Opera | pag. 375 |
| DECLAMATO | diverse forme del D. nell'Opera | " 354 |
| DEFORMAZIONE | della Variazione | " 221 |
| DISSONANZE | finali statiche | " 85 |
| | finali tronche | " 86 |
| DIVERTIMENTI | nella Fuga | " 167 |
| DODECAFONICO | (sistema) | " 108 |
| DUALISMO | nel teatro di Wagner | " 386 |
| " | inerte del Pelléas | " 400 |
| ESAFONIA | | pag. 73 |
| ESPOSIZIONE | nella Fuga | " 165 |
| " | nella Sonata postromantica | " 289 |
| EVOLUZIONE | | " 72 |
| FAUSSE - BASSE | | pag. 87 |
| FINALE | | " 259 |
| " | forma di I tempo | " 259 |
| " | forma di I tempo' intermediato | " 259 |
| " | rondo' sonata | " 260 |
| " | ripetizione variata | " 260 |
| " | bipartita ternaria monotematica | " 260 |
| " | in stile fugale | " 260 |
| " | la Fuga come F. | " 261 |
| " | il Fugato come sezione del F. | " 262 |
| " | forme speciali | " 262 |

| | |
|--|----------|
| FORMA SONATA | pag. 230 |
| FUGA | " 158 |
| " elementi compositivi | " 159 |
| " soggetto | " 159 |
| " risposta | " 160 |
| " controsoggetto | " 164 |
| " esposizione | " 165 |
| " divertimenti | " 167 |
| " riprese del soggetto | " 168 |
| " stretto | " 168 |
| " pedale | " 170 |
| " cadenze | " 170 |
| " con 2 soggetti successivi | " 173 |
| " con 2 soggetti simultanei | " 173 |
| " Arte della Fuga | " 174 |
| " modale | " 178 |
| " bitonale | " 187 |
| " e variazione | " 190 |
| " per violino solo | " 190 |
| " all'unisono | " 190 |
| " che accompagna la melodia | " 191 |
| " con preludio | " 191 |
| " gruppo F. e postludio | " 192 |
| " fusione di forme in Franck | " 193 |
| " intervento nella Variazione | " 227 |
| " come Finale | " 262 |
| " nell'Opera | " 374 |
| FUGATO intreccio col Corale | " 171 |
| " il contrappunto nel F. | " 260 |
| " finale in stile fugato | " 260 |
| " come sezione nel Finale | " 262 |
| " come episodio amplificatore | " 262 |
| GLORIA nella Messa monodica | pag. 483 |
| " nella Messa polifonica | " 502 |
| " nella "Hohe" di Bach | " 513 |
| GRADUALE nella Messa | " 483 |
| GREGORIANO forme G. nella composizione strumentale | " 299 |
| HEBDOMADA MAJOR Domenica delle Palme | pag. 540 |
| " " Feria V | " 541 |
| " " Feria VI | " 543 |
| " " Sabato Santo | " 546 |
| " " Domenica di Resurrezione | " 547 |
| INTERMEZZO nell'Opera | pag. 372 |
| INTRODUZIONI nell'Opera | " 352 |
| INTROITO nella Messa | " 479 |
| INVERSIONE nella Variazione | " 218 |
| " della Retrogradazione | " 221 |

| | |
|--|----------|
| Kyrie nella Messa monodica | pag. 481 |
| " nella Messa polifonica | " 501 |
| " nella "Hohe" di Bach | " 513 |
| LAUDE | pag. 558 |
| LENTO Tempo lento nel Concerto del 700 | " 196 |
| " Tempo L. nei Romantici | " 277 |
| LIED principi generali | " 303 |
| " bipartito | " 309 |
| " polifonico a strofe ripetute | " 315 |
| " bipartito con ritornello e ripresa | " 315 |
| " romantico | " 322 |
| " cicli di Lieder | " 327 |
| " il Corale a forma di Lied | " 571 |
| LIRICA DA CAMERA principi generali | " 303 |
| " " Lied bipartito | " 309 |
| " " Ballata monodica | " 311 |
| " " Ballata a 2 o piu' voci | " 312 |
| " " Madrigale primitivo | " 312 |
| " " Madrigale polifonico | " 313 |
| " " il Lied polifonico a strofe ripetute | " 315 |
| " " il Lied bipartito con ritornello a ripresa | " 315 |
| " " Coralita' strumentale dei Francesi | " 317 |
| " " Aria solistica inglese | " 317 |
| " " Melopea del 600 | " 318 |
| " " Arie del 700 Italiano | " 320 |
| " " il Lied romantico | " 322 |
| " " Cicli di Lieder | " 327 |
| " " Nuove vie | " 334 |
| LIRICA DELLA CHIESA Mottetto | " 456 |
| " " sacra, ispirata al Requiem (Brahms) | " 539 |
| MADRIGALE primitivo | pag. 312 |
| " polifonico | " 313 |
| MARCIA nel Minuetto e Scherzo | " 258 |
| MELODIA personaggio | " 368 |
| " accompagnata in forma di Corale | " 571 |
| MELOPEA declamativa | " 359 |
| MELOS | " 3 |
| MESSA <u>composizione monodica</u> | " 478 |
| " il Proprio e l'Ordinario | " 478 |
| " successione e congiunzione dei canti | " 478 |
| " Introito | " 479 |
| " Kyrie | " 481 |
| " Gloria | " 483 |
| " Graduale | " 483 |
| " Alleluja | " 484 |
| " Tractus | " 486 |
| " Sequenze | " 487 |

| | | |
|-----------|---|----------|
| MESSA | Credo | pag. 487 |
| " | Offertorio | " 488 |
| " | Sanctus e Benedictus | " 488 |
| " | Agnus Dei | " 490 |
| " | Canto della Comunione | " 490 |
| " | Pezzi facoltativi | " 490 |
| " | Ite Missa est | " 490 |
| " | Formule da non musicare | " 490 |
| " | l'Amen | " 490 |
| " | Osservazioni sulla composizione monodica | " 491 |
| " | <u>composizione polifonica</u> | " 496 |
| " | <u>unificata dal "Cantus Firmus"</u> | " 497 |
| " | "Chansons" | " 497 |
| " | con imitazione di ogni inciso del "Cantus Firmus" | " 498 |
| " | su temi di libera inversione | " 498 |
| " | basate sul Canone (canoniche) | " 498 |
| " | basate sul Kyriale gregoriano | " 498 |
| " | "super voces musicales" | " 499 |
| " | Parodia | " 499 |
| " | esempi analizzati | " 499 |
| " | Kyrie | " 501 |
| " | Gloria e Credo | " 502 |
| " | Sanctus e Benedictus | " 503 |
| " | Agnus Dei | " 504 |
| " | Strumenti a fiato nella M. Polifonica del XVI sec. | " 505 |
| " | <u>Polifonica moderna con Canto Gregoriano</u> | " 505 |
| " | uso liturgico dell'Organo | " 509 |
| " | Autori da studiare | " 510 |
| " | <u>con orchestra</u> | " 511 |
| " | la "Hohe" di Bach | " 511 |
| " | la M. Brevis di Bach | " 518 |
| " | M. Solemnis di Beethoven | " 519 |
| " | Petite Messe Solennelle di Rossini | " 520 |
| " | M. in mi minore di Bruckner | " 521 |
| " | Per i defunti | " 523 |
| " | Requiem di Mozart | " 537 |
| " | Opere ispirate al Requiem | " 539 |
| MINUETTO | | pag. 255 |
| " | schema | " 256 |
| " | con variazioni | " 256 |
| " | rondo' | " 257 |
| " | in forma di 1° tempo | " 257 |
| " | forma di Danza come 1° tempo di S. | " 258 |
| MODALITA' | | " 46 |
| " | Scala e campo | " 49 |
| " | passaggio alla tonalita' | " 52 |
| " | riprese | " 118 |
| " | sovrapposizione | " 130 |
| " | nella Fuga | " 178 |
| " | tramutazione modale nella Variazione | " 217 |

| | | |
|-------------------------|---|----------|
| MONODIA | nell'Opera | pag. 378 |
| " | come espressione dell'individuo | " 378 |
| " | come espressione mitica | " 378 |
| " | Monteverdiana | " 380 |
| " | sintesi Gluckiana | " 383 |
| MONOLOGO | recitativo | " 360 |
| MOTO RETTO | | " 80 |
| MOTTETTO | primitivo | " 456 |
| " | classico | " 456 |
| " | moderno | " 476 |
| " | Corale a forma di M. | " 570 |
| " | "Jesu meine Freude" di Bach | " 589 |
| MUSICA SACRA | principi generali | " 411 |
| " | " preghiera e linguaggio | " 412 |
| " | " la liturgia e la musica | " 414 |
| NOTE LATERALI | | pag. 81 |
| NOTTURNI per pianoforte | | " 208 |
| ODE funebre di Bach | | pag. 591 |
| OFFERTORIO | nella Messa | " 488 |
| OMOFONIA | nel corale | " 571 |
| OPERA | principali tipi di O. | " 348 |
| " | Ouverture o Sinfonia | " 348 |
| " | il 1° Preludio | " 351 |
| " | il Prologo | " 352 |
| " | le Introduzioni | " 352 |
| " | i Recitativi | " 354 |
| " | forme intermedie tra R. e Arie | " 359 |
| " | le Arie | " 361 |
| " | la Scena a due voci | " 366 |
| " | la Scena di Chiesa | " 367 |
| " | il Concertato | " 367 |
| " | il Coro | " 369 |
| " | gli strumenti sulla scena | " 369 |
| " | gli interni | " 370 |
| " | la Tempesta | " 371 |
| " | Brani sola orchestra | " 371 |
| " | l'Intermezzo | " 372 |
| " | la Fuga nell'O. | " 374 |
| " | le Danze | " 375 |
| " | il Preludio dell'ultimo atto | " 375 |
| " | le ultime pagine | " 376 |
| " | l'unita dell'O. | " 376 |
| " | generatrice musicale del comico | " 377 |
| " | grandi concezioni musicali | " 378 |
| " | la Monodia | " 378 |
| " | "di Monteverdi" | " 380 |
| " | la sintesi felice di Gluck | " 383 |

| | |
|--|----------|
| OPERA il dualismo in Wagner | pag. 386 |
| " Bellini e Verdi | " 394 |
| " Mussorgsky | " 398 |
| " il dualismo inerte del Pelléas | " 400 |
| " lineamenti dell'essenziale | " 403 |
| ORATORIO di Natale di Bach | " 591 |
| " principi generali | " 596 |
| " lettura dialogata liturgica | " 597 |
| " il Carissimi | " 597 |
| " le passioni di Schütz | " 598 |
| " il Sebastiani | " 599 |
| " l'Israele in Egitto di Händel | " 600 |
| " Passione secondo S. Matteo (Bach) | " 601 |
| " romantico | " 603 |
| " il ciclo di O. di Perosi | " 603 |
| OUVERTURE nel 700 | " 198 |
| " derivati del I Tempo sinfonico | " 265 |
| " o Sinfonia | " 348 |
| PARLATO diverse forme del P. nell'Opera | pag. 354 |
| PARODIA (Messa) | " 499 |
| PASSIONI di Schütz | " 598 |
| " di Bach | " 601 |
| PEDALE | " 87 |
| " nella Fuga | " 170 |
| POEMA SINFONICO variato | " 217 |
| " " nozioni | " 297 |
| POLITONALITA' | " 96 |
| PRELUDIO alla fuga | " 191 |
| " per pianoforte | " 208 |
| " il 1° P. dell'Opera | " 351 |
| " il P. dell'ultimo atto dell'Opera | " 375 |
| PROLOGO nell'opera | " 352 |
| QUARTETTO e Sonata | pag. 278 |
| Milhaud, XIV e XV Quartetto | " 286 |
| RECITATIVI | pag. 354 |
| " Il parlato assoluto | " 354 |
| " il parlato su fondo musicale | " 354 |
| " "ritmico" | " 354 |
| " il declamato libero | " 354 |
| " il declamato ritmico | " 355 |
| " il declamato cantato libero | " 355 |
| " il declamato cantato ritmico | " 355 |
| " la Sprechstimme | " 355 |
| " secco | " 356 |
| " obbligato | " 356 |

| | |
|---|----------|
| RECITATIVI su discorso strumentale | pag. 358 |
| " melodico | " 358 |
| " forme intermedie con l'Aria | " 359 |
| RETROGRADAZIONE nella variazione | " 221 |
| inversione della Retrogradazione | " 221 |
| RICERCARE | " 153 |
| RIPRESA nella Sonata Post-romantica | " 289 |
| RISPOSTA nella fuga | " 160 |
| RITMO | " 4 |
| " funzione metrica | " 5 |
| " figurativa | " 6 |
| " costruttiva | " 6 |
| " isoritmia | " 34 |
| " variazione isoritmica | " 145 |
| " derivati ritmici | " 223 |
| ROMANZE per pianoforte | " 208 |
| RONDO' ideazione melodica nelle strutture del R. | " 254 |
| " minuetto | " 257 |
| " nel finale di Sonata | " 259 |
| SACRA (Musica) forme musicali | " 411 |
| " principi generali della M. Sacra | " 411 |
| " preghiera e linguaggio | " 412 |
| " liturgia e musica | " 414 |
| " trasparenza del C. gregoriano | " 417 |
| " vocalità' della M.S. | " 434 |
| " ethos della M.S. | " 437 |
| " forme particolari | " 441 |
| " Considerazioni sullo stile sacro | " 605 |
| SALMODIA gregoriana | " 441 |
| " armonizzata classica | " 449 |
| " armonizzata moderna | " 455 |
| SANCTUS ET BENEDICTUS nella Messa monodica | " 488 |
| " " nella Messa polifonica | " 503 |
| " " nella "Hohe di Each" | " 517 |
| SCENA nell'Opera a 2 voci | " 365 |
| " nell'Opera di Chiesa | " 367 |
| SCHERZO e Minuetto | " 255 |
| " in tempo binario | " 258 |
| SEQUENZE nella Messa) | " 487 |
| SFUGGITE ED ECCENTRICHE, note | " 90 |
| SINFONIA (anni sulla) | " 291 |
| " derivati del I Tempo | " 264 |
| " I Tempo e Ouverture | " 265 |
| " opp. Ouverture | " 348 |
| SISTEMA seriale | " 108 |
| " dodecafonico | " 108 |

| | |
|--|----------|
| SOGGETTO nella fuga | pag. 159 |
| " 2 soggetti successivi | " 173 |
| " 2 soggetti simultanei | " 173 |
| SONATA 1° tempo forma Sonata | " 230 |
| " in fa magg. di C.F.E. Bach | " 239 |
| " in mi ^b di J. Haydn | " 239 |
| " in fa # min. di M. Clementi | " 240 |
| " in si ^b di W.A. Mozart | " 241 |
| " Fantasia e S. in do min. di Mozart | " 241 |
| " elementi morfologici nella concezione di Beethoven | " 242 |
| " Altre osservazioni sulle S. di Beethoven | " 247 |
| " Ulteriore evoluzione del I Tempo di Beethoven | " 250 |
| " Romantica I Tempo | " 267 |
| " Ciclica | " 278 |
| " 8ª Sonata di Scriabine | " 280 |
| " Ravel per violino e violoncello | " 285 |
| " elementi strutturali | " 288 |
| SPRECHSTIMME | " 355 |
| STABAT MATER | " 548 |
| " " di A. Scarlatti | " 550 |
| " " di E. d'Astorga | " 551 |
| " " di Pergolesi | " 553 |
| " " di G. Verdi | " 556 |
| STRETTO (nella fuga) | " 168 |
| STRUMENTI sulla scena | " 369 |
| " a fiato nella Messa polifonica | " 504 |
| STUDI per pianoforte | " 208 |
| SUITE forme bipartite | " 199 |
| " forme bitematiche | " 204 |
| SVILUPPO E TEMA definizione | " 32 |
| " " ripetizione | " 33 |
| " " progressione armonica melodica | " 33 |
| " " imitazione | " 33 |
| " " isoritmia, trasfigurazione, fioritura | " 34 |
| " " moltiplicazione ed eliminazione | " 34 |
| " " punto lontano | " 35 |
| " " amplificazione | " 35 |
| " " elaborazione di un recitativo salmodico | " 36 |
| " " polimelodico | " 39 |
| " " strutture complessive | " 39 |
| " " gruppi o complessi di forme | " 40 |
| " " nella Fuga | " 167 |
| " " nella Sonata post-romantica | " 289 |
| TEATRO COME MUSICA l'Opera | pag. 340 |
| " " la collaborazione delle arti | " 343 |
| " " tempo e realta' nell'Opera | " 346 |
| " " sacro | " 593 |

| | |
|---|----------|
| TEMA | pag. 3 |
| " germe | " 11 |
| " pretemi | " 12 |
| " aspetti diversi | " 16 |
| " dal T. al periodo | " 18 |
| " continuazione simmetrica | " 19 |
| " continuazione contrastante | " 29 |
| " continuazione libera | " 30 |
| " ostinato per la Variazione | " 214 |
| " 2 temi per la Variazione | " 215 |
| TEMPESTA nell'Opera | " 371 |
| TEMPO 1° T. di Sonata | " 230 |
| " applicato al Minuetto | " 257 |
| " applicato al Finale | " 259 |
| " 1° Tempo sinfonico | " 264 |
| " 1° Tempo di Concerto | " 264 |
| " 1° Tempo di S. Romantica | " 275 |
| TEMPO LENTO O MODERATO | " 251 |
| " " " in forma monostrofica | " 251 |
| " " " di canzone a strofe ripetute | " 251 |
| " " " struttura bipartita | " 252 |
| " " " di ripetizione variata | " 252 |
| " " " politematica, poliperiodale | " 252 |
| " " " politematica, bipartita ternaria | " 252 |
| " " " danza con carattere di Marcia | " 253 |
| " " " forme miste | " 253 |
| " " " strutture ternarie | " 253 |
| " " " strutture di rondo | " 254 |
| " " " altre strutture non considerate | " 254 |
| " " " dei Romantici | " 277 |
| TERNARIA BITEMATICA forma | " 230 |
| TOCCATA | " 157 |
| TONALITA' | " 43 |
| " evoluzione | " 59 |
| " invenzione | " 65 |
| " modulazione e cromatismo | " 67 |
| TRACTUS nella Messa | " 486 |
| TRAMUTAZIONE MODALE Variazione | " 217 |
| TREDICESIMA accordo | " 92 |
| UNDICESIMA accordo | pag. 92 |
| VARIAZIONE isoritmica, trasfigurata, ornamentale | pag. 145 |
| " intermittente | " 148 |
| " semplificatrice | " 151 |
| " applicata alla Fuga | " 190 |
| " Collana di V. | " 210 |
| " su tema ostinato | " 214 |
| " con 2 temi | " 215 |

L

| | | |
|------------|----------------------------------|----------|
| VARIAZIONE | Symphoniques (analisi) | pag. 216 |
| " | sul Poema Sinfonico | " 217 |
| " | tramutazione modale | " 217 |
| " | Inversione | " 218 |
| " | Retrogradazione | " 221 |
| " | Inversione della Retrogradazione | " 221 |
| " | Retrogradazione della Inversione | " 221 |
| " | Deformazione | " 221 |
| " | Spostamento melodico | " 222 |
| " | Derivati ritmici | " 223 |
| " | Possibilita' armoniche | " 224 |
| " | Sovrapposizione | " 225 |
| " | Seriale | " 226 |
| " | Intervento della Fuga | " 227 |
| " | Tripudiante | " 227 |
| " | Senza tema | " 228 |
| " | che cos'e' la Variazione | " 229 |
| " | al Minuetto | " 256 |
| " | nel Finale | " 260 |

CAPITOLO I.

IL TEMA E LO SVILUPPO

ELEMENTI COSTITUTIVI DEL DISCORSO MUSICALE - E' fondamentale per l'alunno di Composizione, e in generale per chiunque alla Composizione si applichi, la distinzione degli elementi-base che si fondono nel discorso musicale, cioè *melos, ritmo, timbro, intensità*.

Poiché l'osservazione cosciente su tali elementi-base, e la conseguente distinzione tecnica, saranno state già fatte dal giovane studioso che ha terminato le sue esercitazioni di Armonia e di Contrappunto, veniamo a ricordare riassuntivamente le proprietà di essi elementi, dal punto di vista che più interessa la pratica della Composizione.

IL MELOS NELLE SUE TRE DIMENSIONI - Il suono è la *materia prima* della Musica. Nel comporre, il musicista opera una *scelta di suoni*.

Considerando ora questi suoni *senza tener conto della loro durata, né del loro timbro, né della loro intensità, ma soltanto tenendo conto della loro diversa altezza* (pura astrazione dunque, poiché in realtà un suono sarà sempre dato nel tempo e da un organo vibrante e con maggiore o minor forza), (1) noi possiamo parlare di un primo elemento del discorso musicale, il Melos, notandolo, per esempio; così;



E nel Melos distingueremo tre dimensioni: *orizzontale, verticale, latente*.

La dimensione orizzontale è data dalla successione dei suoni. Suoni successivi formano una linea. La simultaneità di linee diverse crea la dimensione verticale, in cui i suoni di una linea sono posti contemporaneamente a quelli di un'altra. Quanto alla terza dimensione, essa risiede in suoni sottintesi, suggeriti da quelli prodotti nelle altre due dimensioni. Dato per es. il bicordo *do-mi*, l'ascoltatore lo completa con la percezione di un *sol*, o di un *la*, o di altra nota che il contesto suggerisca (2).

(1) - Ma l'astrazione serve a circoscrivere l'oggetto e a riconoscere gli elementi in esso contenuti.

(2) - Senza questa nota latente, il bicordo *do-mi* non ha, per noi, senso preciso. Ma il considerare impreciso un bicordo, e preciso un accordo di tre suoni, è cosa del tutto relativa alla nostra abitudine della musica tonale, basata sulle triadi perfette. Vi fu un'epoca in cui il bicordo *do-sol* era completo e non suscitava nessuna nota latente.

Ognuna delle tre dimensioni implica le altre due. Una linea isolata, eseguita da uno strumento monodico, come il flauto, o dalla voce umana, racchiuderà sempre una latenza, incipienti o indefinite sensazioni armoniche e concomitanze di note non scritte. La dimensione verticale è collegata all'orizzontale: i suoni di un dato accordo, se non debbono restare come colonna nel deserto tra due sconfinati silenzi, si congiungono con altri che li precedono e che li seguono; ne' sono concepibili al di fuori di una loro durata (1).

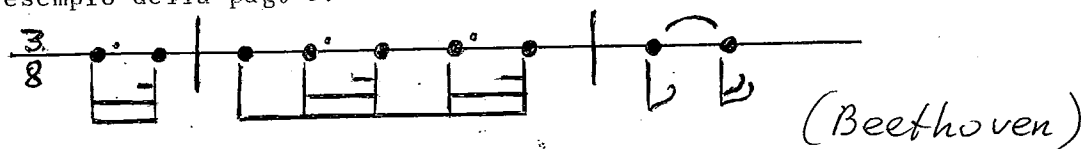
Come i successivi momenti di un melos si connettono per formare un pensiero musicale, così si connettono le armonie che essi portano con se'. Senza continuità e connessione, il melos si ridurrebbe a un seguito di punti dissociati.

Il lato debole delle vecchie definizioni di Armonia e Melodia, rispettivamente come studio della verticalità e come fenomeno di orizzontalità, è il non far subito presente che queste dimensioni non sono indipendenti (2).

Si obietterà, con ragione, che vi fu un tempo in cui la seconda dimensione non esisteva o esisteva solo in forme rudimentali come l'antifonia (coro di voci maschili e femminili all'8^a) o la parafonia (moto retto di 4^e o di 5^e).

L'associazione verticale dei suoni è stata la spontanea conseguenza di loro naturale pregnanza, la quale emergendo con sempre maggiore spinta, offerse la base dei futuri sviluppi armonici. Ciò non toglie che effettivamente la musica abbia scoperto se stessa a poco a poco, a scaglioni, in modo che, nella prospettiva storica, l'infanzia di un elemento coincide con la maturità del precedente. Prima ci fu il melos monolineare, all'unisono; poi quello polifonico. In quest'ultimo le due linee combinate ebbero, in un primo tempo, lo stesso ritmo, procedendo dapprima per moto retto ed obliquo e solo più tardi accogliendo il moto contrario. L'indipendenza ritmica delle varie linee associate, contrassegna poi un'altra fase dell'evoluzione del melos. A sua volta il melos polifonico precede quello monodico armonizzato (sec. XVII), dopo il quale si assiste a un ritorno del melos poliritmico trasferito nel campo strumentale, e, dopo questo, al rigoglioso sviluppo dell'armonia, che nel XX secolo raggiunge il pieno delle sue possibilità. E poiché un elemento si unisce all'altro e ne è influenzato, su questa evoluzione, che è nello stesso tempo del melos e del ritmo, viene a innestarsi e a variamente incidere quella del timbro.

IL RITMO - Al contrario del Melos, il Ritmo risulta dalla durata delle note considerate indipendentemente dal loro suono. Si può quindi scriverlo così, con riferimento all'esempio della pag. 3.



-
- (1) - Nel parlare del Melos non si tiene conto della precisa durata dei suoni, pur sapendosi che essi non possono non averla. Analogamente nello studio dell'Armonia, non è necessario dare agli accordi, di cui si analizza la struttura e il funzionamento, una durata precisa: essi vengono considerati in astratto, come logicamente sottoposti al ritmo, ma a un ritmo che potrà, in pratica, concentrarsi in svariate figurazioni.
- (2) - "L'Armonia, nel senso musicale, è l'unione simultanea dei suoni". "La Melodia è la successione ritmica degli stessi suoni". (De Sanctis, *La Polifonia*, Introduzione). In questo passo l'autore vuol dire che gli stessi suoni generano armonia e melodia insieme: e in questo senso ha splendidamente ragione.

Nel ritmo (1) ci sono da distinguere almeno tre funzioni, secondo che esso 1°) procede attraverso sequenze di gruppi ("battute") formati da due o più unità di tempo (*tempi primi*) (2);

2°) scompone i tempi primi in frazioni e le frazioni in altre frazioni minori, oppure conguaglia i tempi primi in durate più lunghe: così le semiminime si suddividono in crome, semicrome etc. e si fondono in minime e in semibrevis; sia la suddivisione che il conguaglio seguono rapporti proporzionali.

3°) si costituisce in simmetrie più o meno ampie, originate dallo spontaneo articolarsi del pensiero melodico (incisi, semifrasi, frasi, periodi).

Chiameremo *funzione metrica* la prima, *figurativa* la seconda, *costruttiva* la terza, tenendo presente che ognuna si completa con le altre in scambievolmente sincronismo.

Il discorso musicale infatti s'inquadra in battute pari o dispari o pari-dispari, o anche in libere sequenze di battute diverse; contemporaneamente prende corpo in figure che precisano la durata di ogni nota (semibrevis, semiminime, crome etc.); e nel suo svolgersi determina uno schema, per es. binario (A A) o ternario (A B A), all'interno del quale si costruisce in sezioni aventi reciproca dipendenza logica.

funzione metrica - Solo un'irresponsabile *routine* può identificare ritmo e battuta. La battuta, punto di concordanza comodo anche per l'esecuzione, è in se' un contenente amorfo. Il suo contenuto dipende dal ritmo, ossia dalle figure ritmiche. Una battuta può essere occupata da una sola nota, e può racchiudere 64 semibiscrome, assumendo in un caso e nell'altro un ritmo diverso che però è misurato dalla stessa pulsazione di tempi primi.

La battuta è lo steccato del ritmo.

Il preponderante peso del 1° tempo di ogni battuta, detto forte rispetto al seguente debole o mezzo-forte, appartiene alla funzione metrica del ritmo, e non dev'esser preso per un fondamentale elemento di esso. Vi sono musiche che conoscono la battuta ma non gli accenti forti. D'altra parte la forza o peso del 1° tempo della battuta è tanto più marcata, quanto più ci avviciniamo a forme, come la musica da ballo o le marce militari, dove l'accentuazione della battuta corrisponde alla materiale percussione del primo suo elemento mediante il piede. In queste forme, diciamo così materialistiche, vige la necessità della battuta costante (un valzer sarà in $\frac{3}{4}$ dal principio alla fine, una marcia in $\frac{2}{4}$); ma tale necessità scompare man mano che si sale a forme più spirituali e indipendenti, in cui, come nel discorso sinfonico o nella polifonia liturgica, il compositore può ampiamente servirsi di metri misti, mediante battute binarie e ternarie che si susseguono secondo lo spontaneo e libero sgorge del pensiero musicale.

La battuta, gruppo di pulsazioni comandate da un accento iniziale, ha origine dall'armonia. Già presente nel poliritmo della polifonia vocale classica, vi prendeva rilievo dalla concordanza accentuativa di tutte le voci nei passi a tempo ternario (da battersi in I). Emerse poi dalla pratica del *basso continuo*

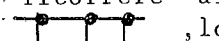






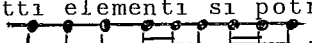
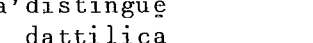

-
- (1) - La trattazione del Ritmo nel presente capitolo si riferisce a quel che esso è attualmente nella pratica della composizione. Altre concezioni del ritmo, proprie di epoche anteriori, o di popoli extraeuropei, vanno esaminate con le relative musiche. Così appunto il ritmo gregoriano, quello dell'antica musica popolare cinese, etc.
- (2) - Graficamente si può preferire la semiminima o la croma, o altra figura, come unità rappresentativa del tempo primo.

fin dal Seicento, poiché nelle cadenze, gli aggregati armonici acquistavano peso ed accento e delimitavano gruppi di battute, anche se non regolarmente scandite e disuguali.

Vi fu un'epoca, in cui non solo non esisteva la battuta come noi l'intendiamo, ma nemmeno tutte le nostre figure ritmiche: e non era possibile frazionare il tempo primo in valori più piccoli e questi a loro volta in altri, né sommare più tempi primi in lunghe durate. Notando il tempo primo con la semiminima, diremo quindi che non c'erano crome, semicrome, biscrome, né minime e semibreve né legature di semibreve.

L'invenzione melodica, di conseguenza, si organizzava in note di una durata approssimativamente eguale (variabile secondo il grado di lentezza o di rapidità nell'esecuzione), e soltanto le note finali, a chiusura delle frasi e dei periodi, venivano prolungate.

Ma venne l'ora in cui si sentì il bisogno di associare, a una melodia, una contromelodia. Grandiosa conquista, che schiudeva all'arte musicale le sconfinatissime possibilità del poliritmo, oggi non ancora esaurite.

Funzione figurativa - Una classifica dei ritmi è essenzialmente diversa da una classifica delle battute o serie metriche. Per i ritmi si può ricorrere ai "piedi" della poesia latina. Si distingueranno allora il dattilo , lo spondeo , il trocheo , il giambo , l'anapesto , il tribraco . E si otterranno i loro composti, quali il coriamb (trocheo+giambo) , i due ionici ed altri piedi, per i quali tutti rimando all'esauriente studio di G.P. Pighi: *I ritmi e i metri della poesia latina* (Brescia, Scuola editrice, 1958). Inoltre con i suddetti elementi si potrà distinguere, ad es., l'elaborazione anapestica del dattilo , dattilica dello spondeo , trocaica del giambo  e così via, ma non fino ad analizzare tutte le combinazioni ritmiche della musica moderna, praticamente innumerevoli. (1)

Con altro sistema e con paziente indagine il Paccagnella, nel suo *Metodo teorico-pratico per lo studio primario della teoria, lettura e composizione musicale* (Milano, Ediz. della Rivista, 1933) redigeva in appositi quadri una approfondita elencazione dei ritmi derivanti da alcuni tipi base, giungendo alla conclusione che il numero delle formule ritmiche musicali (senza entrare nel campo poliritmico) non è calcolabile.

Quest'ultima considerazione non toglie che lo studio di questa materia sia utilissimo al compositore, tanto più in quanto l'invenzione ritmica è più difficile di quella melica: trovare un ritmo nuovo è più arduo che comporre una linea cantabile elegante e piacevole ma di sostanza ritmica comune, se non vecchia, come troppe volte accade.

funzione costruttiva - Il ritmo sale alla funzione costruttiva, alla sua funzione superiore cioè, quando è incorporato al melos.

Costruire, in musica, equivale a formare archi coordinati ed equilibrati uno con l'altro. Archi minori si congiungono in archi più grandi, e l'arco maggiore

(1) - La funzione figurativa del ritmo presuppone la funzione metrica. Il dattilo differisce dall'anapesto per la posizione metrica: nel dattilo l'inizio di battuta coincide con la lunga, nell'anapesto con la più breve. Il giambo attacca in levare, il trocheo in battere.

li abbraccia tutti, li racchiude e li supera, e lasciando a ognuno di essi il suo posto e il suo rapporto con gli altri, li completa in un ordine più alto.

Ora un arco non può essere dato dal solo ritmo. Occorre anche il melos.

Il ritmo puro, percussione isolata da qualunque residuo melico, può aumentare o diminuire d'intensità e di rapidità, e con ciò imitare, su un piano inferiore, quello che il melos (incorporato al ritmo) dà in misura perfetta. Arco, infatti, vuol dire non solo crescere e diminuire, ma anche salire e scendere: cantare.

Quando i suoni successivi, ordinati dal ritmo, si organizzano a formare un pensiero coerente e completo, allora la linea, il disegno melico, la melodia (abbiamo finora tenuto in riserva questa grande parola) si costruisce, e nel costruirsi sale e scende, prima con breve arco, poi con un altro più largo, e questo agglutina al seguente salendo, e salendo ancora di arco in arco tocca il culmine di tutti gli archi, il vertice dell'arco maggiore e di tutto il discorso, donde prenderà a scendere gradatamente e a risalire di nuovo, se lo richiede lo slancio creativo.

Nel procedere così, la melodia respira. Tocchiamo qui uno degli aspetti più importanti del discorso musicale. Come ogni vita avente moto, onda e vibrazione, la melodia - sintesi del ritmo e del melos con tutte le loro dimensioni e funzioni - raccoglie ed effonde i suoni, li concentra e li libera, si dilata e si contrae e s'innalza a toccare il suo acme, ad espandere da esso la sua pienezza espressiva. Chiameremo respirazione questo movimento complesso. Senza respirazione non c'è musica. Con la respirazione il melos canta, il ritmo costruisce, il suono diventa finalmente melodia.

ACCENNO A UN PRINCIPIO COMPOSITIVO UNIVERSALE - Sorvoleremo sugli altri due elementi del discorso musicale, timbro (che dipende, come è noto, dalla forma delle vibrazioni sonore), e intensità del suono (che dipende dall'ampiezza delle vibrazioni stesse). Non già che questi due siano poco importanti o trascurabili. O meno complessi. Anche per il timbro ci sarebbero da fare distinzioni: fra timbri a registro unico (tromba) e timbri a registri diversi (clarinetto); fra timbri naturali e timbri deformati (il falsetto dei tenori; il *cui-vré* dei corni; il *flautato* del violino). Alle ricche possibilità del timbro sono anche da ricondurre la diversa "sonorità" o qualità di suono, che si ottiene col "tocco" sul pianoforte, e sugli strumenti ad arco con le più piccole differenze di pressione delle dita o del "vibrato" o della "cavata" su una stessa corda. Al timbro si associa poi variamente il quarto elemento, intensità del suono: e anche là bisognerebbe distinguere almeno intensità e volume.

Tuttavia, più che approfondire tale argomento, ci interessa qui tentare di formulare un principio generale, che si basa su un'osservazione accessibile a chiunque componga musica o studi le opere dei compositori, e cioè: dato un inizio di discorso, uno spunto, un tema, qualcosa di esso resta nella sua continuazione e qualcosa si muta. Più esattamente: qualcosa resta e contemporaneamente qualcosa si muta.

Proprio quel contemporaneamente bisogna capire bene.

Vediamo.

Iniziato il discorso musicale (su tema dato o su tema del compositore stesso), esso continuerà modificando il rapporto dei quattro elementi fondamentali. Per esempio, il ritmo del tema si riprodurrà identico mentre la linea melodica si sposterà verso l'acuto o verso il grave, oppure, il ritmo iniziale si scinderà in figure più piccole ribattendo le stesse note; il ritmo così ottenuto sarà, supponiamo, assunto dal melos mediante ornamenti della linea già udita. Attraverso frasi e periodi, come all'interno delle sezioni minori, si procederà

modificando uno o alcuni dei quattro elementi fondamentali e conservandone uno o alcuni altri.

Abbiamo distinto nel melos in tre dimensioni, e tre funzioni nel ritmo. Da ciò derivano moltissime possibilità per la prosecuzione del discorso. Un tema si ripresenta ad es. nella così detta inversione, che cambia i suoi intervalli ascendenti in discendenti e viceversa. Un altro rinnova il proprio contenuto armonico, o si riveste di accordi cromatici se era diatonico, o si cinge di contro temi che non era possibile prevedere, o, ancora, utilizza una armonizzazione semplificata, che lascia percepire in *latenza* alcuni o molti dei suoni dati nell'apri ma armonizzazione.

E così il melos presentato in battute costanti di 4 tempi, può esser ripreso in battute ternarie (con raccorciamento oppure con soppressione di figure ritmiche); arricchirsi per l'aggiunta di valori ritmici supplementari; addentrarsi in una sostanziale elaborazione della sua base ritmica.

La modifica può incidere sul timbro o sull'intensità lasciando invariato tutto il resto, o al contrario modificare tutto meno il timbro e l'intensità.

Chi potrebbe elencare tutte le possibilità? Chi può fornire gli esempi se non l'arte stessa nella sconfinata varietà delle sue forme?

E' lasciato il più ampio margine di libertà al compositore, pur nell'osservanza (cosciente o anche involontaria) di una legge universale. Libertà ma nella direzione da lui stesso scelta. Arbitro della propria opera, egli può e deve plasmarla come vuole lui. Segua il soffio animatore che spirava dove gli pare. Ma egli è anche responsabile: deve plasmare quell'opera, non un'altra, generare un ordine, un discorso, una forma, non un incoerente vagabondaggio della fantasia, non una incontrollabile dispersione d'idee e di forze.

Permanenza e mutamento simultanei degli elementi iniziali posti dal melos, dal ritmo, dal timbro e dall'intensità: conservare e nello stesso tempo modificare i dati. Se questo principio è sostanziale alla Composizione, al di là e prima di ogni precisa regola di costruzione, noi coglieremo in esso una legge superiore alle differenze di personalità, di stile, di epoca o di scuola. Non una regola, ripeto, ma una legge: perché le regole hanno una validità relativa, limitata a uno stile e ad un'epoca, e non un senso assoluto. Per esempio, la risoluzione ascendente delle 7^e e delle 9^e, vietata dai classici, è stata abbondantemente usata dopo il XIX secolo, insieme con altri procedimenti armonici, che portavano con sé le loro esigenze e le loro speciali regole, anche se non ancora formulate dalla teoria. Sarebbe pedantesco e antistorico introdurre le regole tradizionali della preparazione e risoluzione delle dissonanze là dove il senso tonale si è profondamente modificato.

Una legge generale invece agisce senza distinzione di epoche e di scuole, anche all'insaputa dei compositori.

Un paragone, L'uomo respira. Il fatto di respirare esiste per lui non come regola ma come necessità vitale, poiché se l'uomo cessa di respirare cessa anche di vivere. Ne', riconoscendo come legge la respirazione, il fisiologo formula una teoria personale.

Analogamente, riconoscendo nell'arte musicale una legge compositiva fondamentale, il teorico non insinua un arbitrario suo concetto, ma addita una *condizione d'essere* dell'arte stessa.

Se poi a qualcuno ripugna ammettere leggi generali nel campo del bello, non ha che da guardarsi intorno per vedere ovunque nel Creato, come in lui stesso leggi in azione continua. Infinite volte si è scritto che esistono nella musica imprescindibili ed eterne leggi di unità, di proporzione, di simmetria, di equilibrio, di varietà nell'unità.

Queste parole, ed altre di analogo significato, si riferiscono appunto a qualcosa di superiore ad ogni regola e ad ogni abitudine stilistica o storica; e

convergono nel concetto di ciò che, nella composizione musicale, non è mutevole e che s'impenna nell'essenza stessa dell'arte.

Se, però si desidera un principio meno astratto, bisogna ricavarlo dall'operazione del comporre, dalla diretta e ripetuta esperienza pratica, la quale non si attua che attraverso e mediante gli elementi costitutivi del discorso musicale, melos, ritmo, timbro, intensità. Richiamiamo quindi su questi, ancora una volta, l'attenzione e la riflessione del giovane musicista, affinché osservando la infinita varietà dei loro rapporti, si elevi dai casi particolari alla legge generale.

NASCIMENTO DI UN'OPERA D'ARTE - Un'opera d'arte è la forma di un'idea, l'espandersi di un'intuizione, un organismo impalpabile giunto alla completa armonia delle sue proporzioni e l'avverarsi di un equilibrio, è il raggiungimento di quel limite, prima sognato poi toccato (spesso con duro e ostinato travaglio) tra il perfetto e la perfezione che resta sempre al di là dell'umano anelito); è la pienezza di vita racchiusa nell'idea generatrice; è quest'idea stessa, non più potenziale ma interamente formata; è una riuscita; è una scoperta: un cosmo, un sistema delicatissimo di rapporti e di forze, realizzato nella materia sensibile per impulso di un'intuitiva visione globale che accese l'anima dell'artista e lo spinse al lavoro.

Un'opera d'arte procede quasi sempre da un impreciso ma intenso bagliore. Creazioni complesse e vaste, ampie e meditate costruzioni possono passare per una elaborazione assai lenta, da cui emergono, nella fantasia dell'autore, i frammenti di quel che sarà il tutto. "Ma sono frammenti già penetrati di virtù attrattiva, amorosi, che si cercano, si congregano, con desiderio, con oscuro pre-sentimento della nuova vita a cui sono destinati. La creazione comincia veramente quando nel mondo tumultuario e frammentario trovi un centro intorno a cui stringersi. Allora esce dall'illimitato, che lo rende fluttuante, e prende una forma stabile; allora nasce e vive, cioè si sviluppa gradatamente secondo la sua essenza". (Francesco De Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*).

Quel "centro" intorno a cui l'ideazione può "stringersi" è, per noi musicisti, il tema con la sua necessità di svilupparsi "secondo la sua essenza".

Ed appunto qui, in questo avanzare del nucleo verso il tutto, ritroveremo la azione della legge generale più sopra accennata, in quanto il tema generatore è dotato di un doppio impulso, che lo porta *simultaneamente a persistere e a mutarsi*: e la composizione (qualunque ne sia la forma particolare) obbedisce a tale doppia esigenza, in maniera che il tema permanga nel suo stesso modificarsi attraverso il proprio svolgimento.

Permanenza nel mutamento: mutamento nella permanenza: questa, prima d'ogni altra, è la forma che deve impegnare l'attenzione del lettore. Perché tutte le altre saranno casi, applicazioni e conseguenze di quella.

UNITA' MOLTEPLICE - Il principio ora posto, che noi guardiamo e verificiamo nelle categorie del ritmo, del melos, del timbro, lo scultore lo guarda nelle categorie del volume e della luce, il pittore nei valori del colore e della prospettiva; il filosofo nella struttura del concetto e del giudizio, nelle forme del pensiero ragionante.

Il principio stesso può formularsi anche come *unità molteplice*, tenendo presente la distinzione e la fusione dei quattro elementi del discorso musicale (melos, ritmo, etc.) (senza di che si rimane sul terreno astratto della teoria). Vi sono diversi tipi di unità musicale: tematica, tonale, di stile, di atmosfera ... Non è sempre un tema predominante e riconoscibile ad assicurare l'uni-

ta' profonda: questa puo' essere piu' imponderabile, puo' rifugiarsi in una coerenza interna, in una "logica" che procede da affinita' sottili o che risplende in una ricca effusione melodiosa, di continuo risorgente in nuovo slancio e fervore.

Nell'unita' e' dualita'. Disseminata nell'Universo come proiezione dell'Unita', la dualita' e' anche nella musica qualcosa di immanente. Non la si identifichi al dualismo tematico, una delle sue tante forme. In realta' per comporre occorrono almeno due elementi, per es. armonico l'uno, ritmico l'altro (1° Preludio del *Clavicembalo ben temperato*, dove abbiamo arpeggio ritmico e substrato armonico), oppure due forme del medesimo elemento, come due ritmi simultanei (Preludio in re min., *Clavic. ben temper. I*).

Nell'arte sinfonica, nelle forme classiche della sonata e della sinfonia, questa dualita', questa coppia di elementi primi si polarizza in temi contrastanti, e assai spesso ognuno di essi ha fin dall'inizio una doppia presentazione. Ma non e' tutto qui. Quando diciamo che un tema si svolge per mutamento e permanenza, diciamo gia' che esso, concepito come uno, entra nell'ordine duale e che tale dualita' e' inclusa nell'uno, il quale, al suo nascere racchiudeva una ricchezza che deve distendersi e venire in luce.

E per questa spontanea attitudine dell'uno a concretarsi in forme ulteriori all'unita' e dualita' consegue la triplicita'. Notiamo, nel campo armonico, le interne strutture ternarie degli accordi perfetti, detti appunto *triadi*, nonche' degli accordi di 7^a (due triadi implicate:

sol-si-re

si-re-fa), di 9^a (due triadi congiunte:

sol-si-re-

re-fa-la), di 11^a (due triadi sovrapposte:

sol-si-re-fa-la-do), di 13^a (tre triadi congiunte:

sol-si-re la-do-mi).

re-fa-la

Notiamo anche la formulazione riassuntiva della tonalita' per mezzo dei tre gradi principali IV-V-I; e il ritorno alla tonalita' principale dopo la modulazione determinante uno schema ternario. Nel campo strutturale le grandi forme ternarie, come il 1° Tempo di sonata, includono la dualita' tematica e tendono, al di la' di questa, alla fusione unitaria con la prevalenza conclusiva della tonalita' iniziale che trascina con se' il 2° tema.

E' implicita, nella triplicita', la dualita', come nella dualita' l'unita'. Nel nesso armonico IV-V-I grado, il IV ed il V stanno alla stessa distanza dal I in direzione contraria. Così nell'arco romano sorretto da due pilastri laterali, questi rispondono a una stessa funzione, e nel *ternario* complessivo che ne risulta sono *due* gli elementi compositivi, linea retta e linea curva. Il Torrefranca paragonava il sistema ternario del sonetto a quello del 1° Tempo di sonata, assimilando le due quartine del sonetto all'"esposizione" bitematica della sonata, le terzine, meno l'ultimo verso, agli "sviluppi", e l'ultimo verso al *riepilogo*, che e' l'essenza della "ripresa" dell'esposizione. Il sonetto inoltre comprende due gruppi di versi, e ciascun gruppo a sua volta si divide in *due* gruppi minori.

Unita', dualita', triplicita'; e da esse il mutevole formarsi del molteplice, essendo esse forme primordiali ed eterne della musica. Il giovane lettore, piu' che analizzare quali precisi elementi ritmici, timbrici, melici dipendano, in un dato testo musicale, dalla dualita', e quali dalla triplicita', consideri in senso esteso e la dualita' e la triplicita': la forza che era nel tema primo genera le diverse formazioni impregnate, anzi sostanziate, da quel tema (anche se

in aspetto di contrasto), e nel prendere ordine e proporzione nel discorso, il tema tende a ulteriori e piu' complessi rapporti interni.

DISTINGUERE NUCLEO (O GERME) E TEMA - Dato un tema, i suoi sviluppi, che a loro volta possono generarne altri (e questi altri ancora), potrebbero, *teoricamente parlando*, proseguire all'infinito col dedurre una formazione dall'altra e col variare, suddividere, modificare, ramificare e riscomporre e ricomporre e riunificare ritmi e linee; e cio', partendo da *qualunque* dato.

Ma il compositore che svolge un tema, opera *una scelta* fra le innumerevoli possibilita' che esistono in rapporto a quel tema. Che cosa determina tale scelta? Il caso? L'arbitrio?

No, essa e' suggerita dalla particolare *tendenza* del tema.

Prendiamo il seme d'una pianta e confrontiamolo con la pianta adorna di fiori e fronde e frutti. Questa pianta esisteva gia' *con tutte le sue parti* in quel seme? Sarebbe, il seme come una minuscola fotografia della pianta e questa un ingrandimento di quello? Nossignore, perche' il seme *non ha ancora* tutto quello che avra' l'organismo adulto. E allora come si spiega il venir su della pianta in una forma che non si vede nel seme? Che c'e', nel seme, a rendere effettiva la crescita e la forma piena della pianta? Una prefigurazione schematica? Una possibilita' iniziale?

Si, certo, l'una e l'altra cosa, ed un'altra ancora che ce le fa piu' chiare: la tendenza verso quella caratteristica forma che sara' presa dalla pianta.

Così anche, per quanto perfette le proporzioni e le fattezze di un corpo umano al termine del suo sviluppo, esso comincio' con l'essere una cellula nel grembo materno; *ma* la cellula umana e' diversamente avviata da quella del bruto, segue altra tendenza, altro destino biologico e risponde a un'altra *volonta'*, a un'altra *idea* della natura e del Creatore.


Nel tema generatore di una sinfonia, gli sviluppi, il cui insieme formera quella bellissima sinfonia, preesistono allo stato potenziale e vi sono prefigurati come le forme della pianta rigogliosa nel suo piccolo seme: e cio' e' possibile in quanto il tema ha in se' la tendenza a diventare quella sinfonia e non un'altra. Con tale tendenza esso procede verso le formazioni ritmiche melodiche timbriche etc. *piu' adatte a soddisfarla, eliminando le meno adatte*; ecco la scelta: istintiva o consapevole, rapida o travagliata: scelta, comunque, di quel che piu' giova a individuare e concretare l'opera, e di rimbalzo rifiuto di quel che non giova.

Se, da un punto di vista puramente teorico, *qualunque* sviluppo si potrebbe, volendo, collegare a quella sinfonia, non e' men vero che la sua forma sara' tanto piu' evidente, chiara e produttiva di godimento estetico e tanto piu' vicina alla perfezione, quanto piu' ridotta alla genuina e sostanziale sua materia espressiva: occorre quindi sfronarla da superfetazioni e divagazioni, incanalare in una netta, concisa e sicura delineazione, scartare quello che la confonderebbe, accettare solo quello che l'avvantaggia.

La tendenza così operante altro non e' che la *volonta'* creatrice del compositore, tesa alla realizzazione della sua idea e delle forme piu' convenienti all'idea stessa.

Per ciò anche avviene che, partendo dal medesimo spunto, lo stesso autore possa ottenere risultati diversi, perche' ogni volta quello spunto si protese verso una diversa forma ed ogni volta si associo' solo le derivazioni e gli sviluppi che meglio e piu' direttamente concorrevano a raggiungerla.

Il germe (o nucleo) e' *irriducibile*: non puo' scindersi in elementi piu' brevi. Il tema invece racchiude, o puo' racchiudere, *motivi* ossia frammenti piu' piccoli, fecondi di possibilita' elaborative.

Il germe, considerato in se', non ha significato. Il tema invece riassume l'opera. La IV Sinfonia di Beethoven deriva da questo germe:  che, isolatamente preso, non dice nulla. Eppure con esso furono ideati i temi che costruiscono il 1° Tempo, l'Andante, lo Scherzo e il Finale.

Nel tema, non nel nucleo, che per se' e' generico, collettivo e amorfo, si possono scorgere, concentrate e abbreviate, le caratteristiche meliche, armoniche, ritmiche, evocative e ideologiche (sicuro, anche queste) dell'intera opera, mentre il nucleo non da' che un'indicazione astratta e non ci orienta verso l'*individuum omnimode determinatum* che e' quella data opera d'arte musicale.

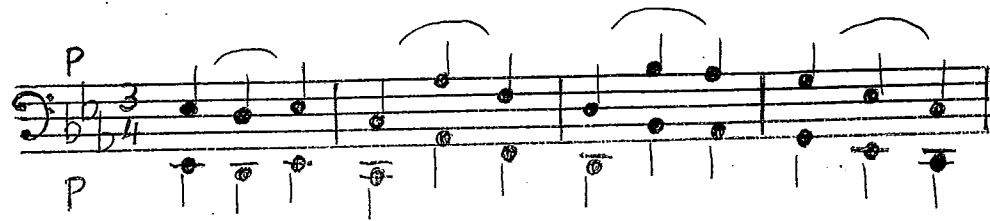
Nel centro ideale e formativo della composizione, nel tema cioe', il compositore cerca la misura e la cognizione del da farsi, perche' il tema e' in sintesi l'opera. Un tema puo' generarne altri, dai quali a loro volta altri ancora deriveranno. Ogni costruzione e' il prodotto di una idea, ogni opera ha il suo tema fondamentale; e se i temi sono piu' di 100, come nella *Tetralogia Wagneriana*, e' tema fondamentale l'esigenza che genero' tutti quei temi, la quale poi puo' riassumersi in uno di essi.

L'unita' tematica s'impone nelle musiche, come la Sonata o la Fuga, che si basano su due temi principali in contrasto. In simil caso infatti, il contrasto stesso e' fondamentale alla composizione. Nell'operazione del comporre, uno dei temi precedette l'altro: l'opposizione melica e ritmica del secondo tema fu calcolata sul primo, e questo tema, tenuto presente quando si formo' il secondo, era primo in quanto gia' conteneva la possibilita' di associarsene un altro.

PRETEMI - L'arpeggio dell'accordo perfetto maggiore o minore ha dato lo spunto a tante arie e melodie nella lirica da camera e da teatro, e nel campo sinfonico a un cosi' gran numero di temi, che basta aprire spartiti e partiture per trovare esempi. Il suddetto arpeggio e' in effetti un *pre-tema*, cioe' un elemento generatore anteriore alla precisa configurazione ritmica e al particolare orientamento costruttivo e ideale che informano i numerosi temi veri e propri da esso derivati.

(Questo pretema, cui attinsero tutti gli autori dalla costituzione della tonalita' classica al suo declino, acquista uno speciale rilievo nella musica di Beethoven per la funzione di antitesi assunta dai suoi temi. Cio' si vede in particolar modo nei primi Tempi di sonata, quartetto o sinfonia, dove le forze accentrate nei temi si scontrano e si incrociano con valore costruttivo e con alto significato spirituale).

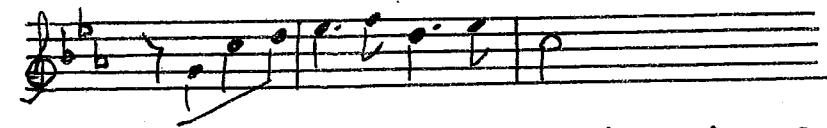
Molte volte l'arpeggio tematico si aggrega con note di passaggio o di ornamento:



(Haydn, 1^a Sinfonia)



(Beethoven, 3° Concerto per pianoforte e orchestra)



(Beethoven, Finale della Sonata detta "Patetica")



(Beethoven, Trio op. 97)



D'amor sull'a - li ro - se - e

(Verdi, Il Trovatore)

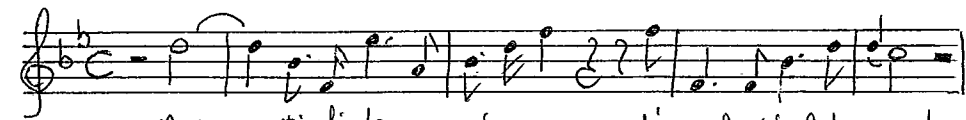


Ai no - stri monti

(idem idem)

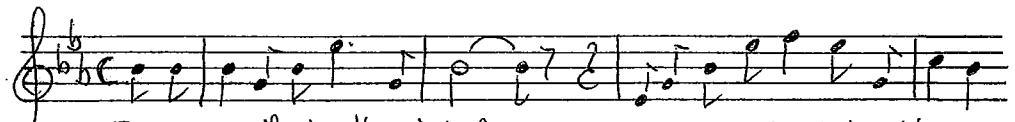


(Bellini , Norma)



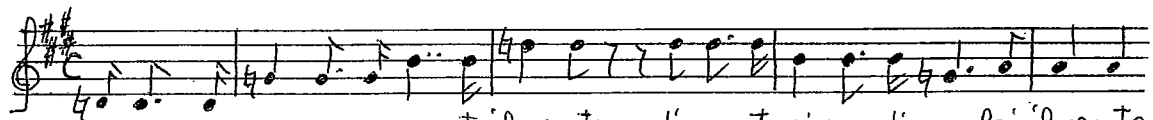
Non ti fidar, o misera, di quel ribaldo cor!

(Mozart , Don Giovanni)



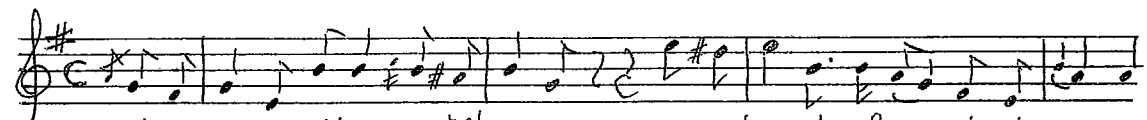
Ecco per il giardino sì bel — tutto pien di mirtie di rose

(Gounod , Faust)



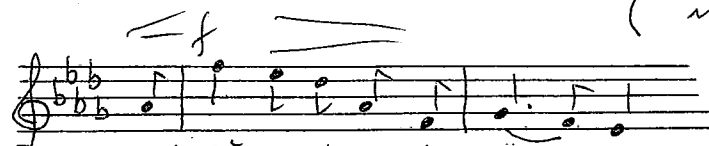
Pasto-ri, intorno erge-te il canto, di questo giorno s'innalza il vanto

(Rossini , Guglielmo Tell)



ah! se privo di speme è l'amore, non mi resta che piantar terno-re

(idem idem)



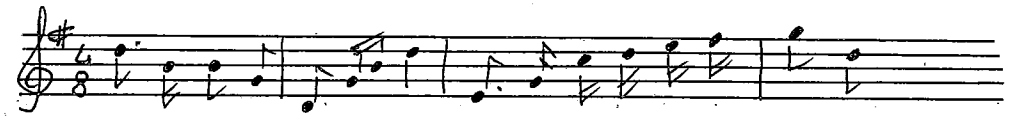
c'est là que je voudrais vi-ve

(Thomas , Mignon)



Du jardin de mon coeur qu'un rêve lent

(Fauré , Aurore)



Frühling läßt sein blaues Band wieder flattern durch die Lüfte;

(H. Wolf , Er ist's)



Bäcklein, laß dein Rauschen sein! Räder, stellt eur' Brausen ein!

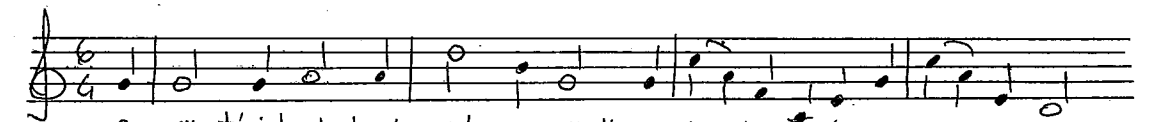
(Schubert , Mein!)



Am Brunnen vor dem Thore (Schubert , Der Lindenbaum)



(Wagner , Lohengrin)

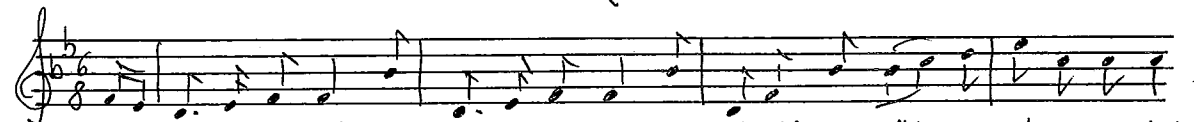


O wüsst' ich doch den Weg zurück, den lie-ben Weg zum Kinderland!

(Brahms , O wüsst' ich doch den Weg zurück)

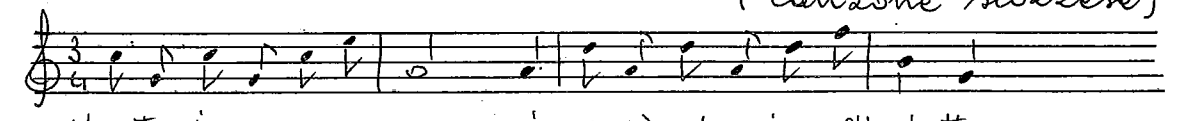


Holder klingt der Vogelzug, (Brahms , Minnelied)



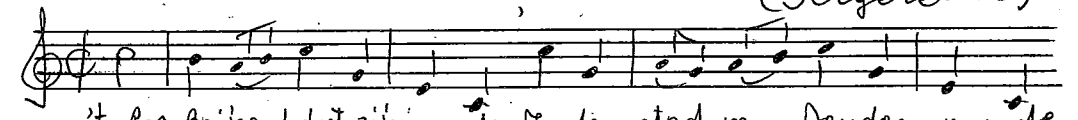
O whistle and I'll come to you, my lad, O whistle and I'll come to you, my lad

(Canzone scizzese)



L'autre jour, sous un or-meau, je vis près de moi, sur l'herbette

(Bergerettes)



't Ros Beijaard doet zijn nonde Gude stad van Dender-monde

('t Ros Beijaard, fiaba olandese)

Il grido lirico del selvaggio, prorompente dal suo petto allorché si tratta non già di convocare i guerrieri alla pugna o i compagni alla caccia, ma di sfogare la pienezza dell'animo commosso dallo spettacolo della natura o dalla rivelazione di un sentimento nuovo, per un bisogno imperioso di manifestazione a se stesso oltre che agli altri; l'arco-parola, che, fin dall'antiche liturgie cantate dà alla parola forma melodica (arco, arco rovesciato, semiarco ascendente, semiarco discendente); il prolungamento del grido rovesciato, semiarco ascendente, semiarco discendente); il prolungamento del grido lirico in melisma più o meno esteso; la pulsazione del cuore umano tradotta nel battere-levare di accenti ritmici, dalla cui ripetuta successione si otterranno fondi percussivi valedoli per se stessi come nella musica tibetana, oppure accompagnamenti come nel melodramma dell'Ottocento; l'arpeggio qui sopra ricordato, derivante dall'accordo perfetto; la tensione che da un suono passa al suono vicino attraverso un suono intermedio ancor più vicino, producendo un primo avvio di canto cromatico; l'esclamazione musicalizzata, che da significato di nostalgico sospiro all'appoggiatura melodica, come nei romantici; la parziale o totale utilizzazione della scala, secondo i vari sistemi di scale in uso presso i diversi popoli e giacenti nell'ordito delle loro musiche: queste, ed altre che tralasciamo, sono probabilmente le matrici prime, i pre-temi di tutta la musica, riconoscibili anche nelle sue forme più elaborate e complesse così come le cellule nei tessuti più ricchi o le radici greche e sanscrite nelle lingue indo-germaniche più evolute.

Un'indagine approfondita su questo soggetto, cioè uno studio sui pretemi della musica mondiale, sarebbe quanto mai interessante ed utile non solo dal lato storico, ma anche - e per noi soprattutto - dal lato morfologico.

È assai sostenibile che non esiste godimento completo di una data musica senza la percezione e il riconoscimento uditivo del suo pretema.

Ne mancano musiche includenti diversi pretemi: tali ad es. molte di G.S. Bach, che sul preesistente e preconcepito meccanismo tonale (sorta di pretema anch'esso) innestano innumerevoli combinazioni, successive e sincrone, di archi-parole ed elementi melismatici in abbondanza, nonché arpeggi ed altri germi, il tutto assai spesso orientato verso significati allusivi, evocativi, simbolici.

ASPETTI DIVERSI DI UN TEMA - Come abbiamo detto, uno essendo il generatore non sono possibili, a rigor di termini, due temi fondamentali in una stessa opera, poiché l'idea che li fa coesistere (anche a cento pagine di distanza) è il vero tema. Generalmente la filiazione di un tema dall'altro, o di più temi da un nucleo, si lascia scorgere in affinità ritmiche o meliche, rivelanti l'unità fondamentale della composizione.

Nella Sonata in re magg., op. 10 3^a di Beethoven, vediamo che dal semitono iniziale dipendono:

Il gruppo di 4 note ascendenti o discendenti, nel 1^o e nel 2^o tema principali del 1^o Tempo;

Il tema dell'ultima sezione dell'esposizione del 1^o Tempo (premessovi un nuovo attacco melodico);

i quattro temi del Largo;

i temi del 3^o Tempo;

il tema principale del Rondo finale ed altri elementi di questo.

nel 1^o Tempo:

(Beethoven Sonata op. 10, 3)

(Beethoven Sonata n. 10, 3)

nel Largo:

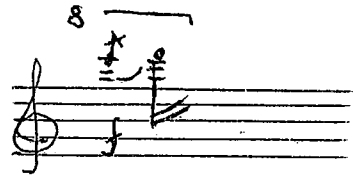
nel 3^o Tempo:

nel 4^o Tempo:

Aspetti diversi di solo tema. E tali aspetti possono generare sviluppi accennati e poco differenziati nella stessa sezione o strofa, oppure dar luogo a elaborazioni variamente orientate e divergenti, o polarizzate in ulteriori motivi tematici; e possono produrre ognuno una forma a se' (allegro di sonata - tempo lento - tempo di danza - rondo): in questo caso, pur collegandosi tutte queste forme in un quadro generale, esse ritengono i loro particolari orientamenti significati, e si puo' allora (ma solo cosi') parlare di temi diversi.

Nessuno piu' di Riccardo Wagner elevo' a principio e a fondamento di costruzione la trasfigurazione dei temi, per ricavare nuove sintesi, nuovi "temi conduttori" dai precedenti e per renderli rivelatori di altrettante realta' del mondo transeunte o dell'eterno, il cui mutevole avvicinarsi ha riflesso visibile sulla scena ma sostanza e luce propria solo nella musica.

Un altro caso di riapparizione di un tema in aspetto assai diverso, integrato in un concetto che e' poi il significato stesso dell'opera, si trova nel *Mefistofele* di Boito. Cellula generatrice: il fischio di Satana che irride al Creato e lo nega (negazione simbolica anche della musica come rumore che vorrebbe sostituirsi al suono). Ne derivano le parvenze musicali del mondo infero, evocazioni di fuochi fatui, bagliori e fosforescenze, ululati e ghigni e gemiti e striscio di rettili e di spettri: che dalla acciacatura del sibilo iniziale:



(Boito, Mefistofele)

prendono forma romantica di settime diminuite e scale cromatiche e guizzi improvvisi di sonorita' pallide o accese, tronfie o eterree. Ma ecco, da quello stesso spunto generatore, *ingrandito e continuato*, prende volo l'ampia progressione melodica:



(Boito, Mefistofele)

che senza distruggere il nucleo lo trasforma, lo domina e lo vince, ed opera la transizione dal piano satanico a quello celeste, dal Broken al Paradiso, dal fischio all'inno, dall'irrisione alla preghiera, esaltando in suoni il giudizio di redenzione e di salvezza, nei cui termini si chiude il dramma.

Concludendo, io credo che tanto per una sinfonia quanto per un lied di 16 battute non si possa dare consiglio migliore di questo: lavorare nella direzione del tema. Capire il tema vuol dire capire l'opera.

LA CONTINUAZIONE DEL TEMA: DAL TEMA AL PERIODO - Come si continua un tema? Come se ne completa l'esposizione senza entrare nello sviluppo propriamente detto, che e' lo sfruttamento del tema e l'approfondimento del suo contenuto ritmico e melodico?

Il tema e' come il soggetto nella proposizione, o come la proposizione principale in seno al periodo. Esso e' la sintesi e l'inizio della propria esposizione

ne completa; e si tratta appunto di formare col tema un periodo musicale, mediante corrispondenze, ripetizioni, affinita' diverse o contrasti di ritmo e di sonorita', in un giro armonico chiaro, organico e logico. Composto il periodo, si puo' tra' poi, se si vuole, aggiungervene un secondo, oppure congiungerlo alle ulteriori formazioni e derivazioni costituenti lo sviluppo, oppure ancora ripeterlo con qualche variante, a meno che non abbisogni di nient'altro e vi si chiuda tutto il pensiero espressivo.

Ad ogni modo, ogni principiante di composizione ha dovuto vincere una certa difficolta' per "andare avanti" col tema dato (dato, o da lui stesso trovato), e sa che questa difficolta' comincia dalle battute che immediatamente seguono il tema. Come proseguire nella sua direttiva ma con qualche nuovo apporto di ritmo o di linea, cioe' con elementi che devono *permanere* ma devono anche *cambiarsi*?

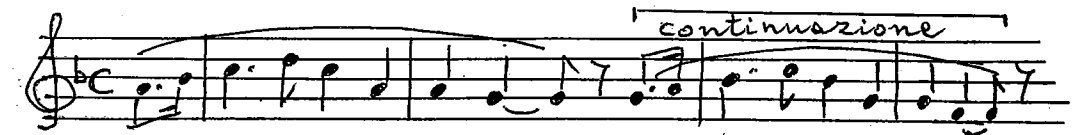
E' un lavoro che si aiuta di molte letture dei classici e che riesce solo dopo ripetuti esperimenti, qualora non si possiedano attitudini eccezionali.

Ripeto: bisogna continuare il tema *senza* entrare nello sviluppo vero e proprio. Distenderlo piu' che elaborarlo; farlo cantare piu' che esplorarne le possibilita'; trovare la strada diretta a cui esso accenna, non i mille viottoli che se ne dipartono.

Diverse sono, dal lato tecnico, le maniere di raggiungere questo scopo, poi che ad un tema si puo' dare:

- una continuazione simmetrica;
 - o una continuazione contrastante,
 - oppure una continuazione libera,
 - ed anche alternare e mescolare questi tre tipi.
- Vediamoli da vicino:

Continuazione simmetrica - Per avere simmetria nella continuazione del tema, bisogna ripetere almeno il suo ritmo. Non e' indispensabile riprodurre anche la linea. Per es. il tema



avrebbe continuazione simmetrica anche in quest'altro modo, che mantiene solo il ritmo dato e artisticamente e' migliore



Di capitale importanza a questo scopo e' lo studio dei lieder e in generale della melodia strofica quadrata, cioe' quella che procede di 2 in 2 battute. In questo tipo il primo elemento di pensiero musicale e' l'*inciso*, che risulta dalla saldatura di due battute: i due accenti forti che le comandano sul 1° tempo di ognuna, le uniscono una con l'altra in modo da formare una unita' inscindibile e musicalmente logica, dalla quale prende avvio il discorso melodico.



Due incisi si congiungono a loro volta nella *semifrase* (4 battute); similmente due semifrasi nella *frase* (8 battute) e due frasi nel *periodo quadrato* di 16 battute (2 frasi, 4 semifrasi, 8 incisi).

Il contenuto armonico di un periodo quadrato riposa sui cardini tonali I-IV-V, variamente avvicendati e complementati (ma non di necessita') dal VI, dal II e dal III. E' essenzialmente una formulazione della tonalita'; la sospensione alla dominante, la diversione alla sottodominante ne formano i principali incidenti. Nell'esempio belliniano qui sotto, preso dalla *Norma*, tutti gl'incisi sono sostenuti dal V e dal I grado alternati. Bastano infatti, questi due per articolare perfettamente un discorso tonale; e un materiale armonico cosi' semplice non impedi' a quella melodia di esser ritenuta da G. Verdi la piu' bella di tutte.

Come la grammatica ritmica insegna, un inciso puo' essere:

| | | |
|--------------------------|---|--|
| Quanto all'inizio | } | <i>anacrusico</i> se comincia in levare anteriormente al primo accento della prima battuta; l'anacrusi e' <i>semplice</i> o <i>composta</i> secondo che consta di una o di piu' note (composta, per es. e' quella della Marcia funebre del <i>Siegfried</i>); |
| | | <i>tetico</i> se attacca in battere; |
| | | <i>acefalo</i> se attacca su pausa coincidente col primo accento della prima battuta; |
| Quanto alla terminazione | } | <i>maschile</i> quando termina sull'accento forte della seconda battuta; |
| | | <i>femminile</i> quando tale accento forte e' seguito da una o piu' note. |

(Vedi esempi annessi)

Nella lirica da camera e nel melodramma, nelle forme del lied e della canzone popolare, come pure in molti canti devozionali dell'Ottocento, e' facile trovare melodie quadrate che ripetono in tutti gli incisi il ritmo del 1° con o senza variante. Per es. nella *Trota* di Schubert c'e' variante ornamentale del 2° inciso. In *Domenica* di Brahms alternano incisi maschili e femminili.

Distingueremo i seguenti tipi principali:

1) periodo basato sul ritmo del 1° inciso:

a a a a a a a a¹
 ("Ai nostri monti"
 nel *Trovatore*);

2) periodo basato su due o piu' ritmi:

a b a b a b a b
 a a b b a b a b
 a b b a a b a b
 e simili;
 a a¹a²a³b b c a⁴+ c a⁴ (*Domenica di Brahms*)

3) periodo che rinnova il ritmo ad ogni inciso, come in "Ah non credea mirarti" della *Sonnambula*. In questo tipo pero' non vi e' continuazione veramente

simmetrica del tema, se tuttavia non si vuole intendere per *simmetrica* la corrispondenza del fraseggio che procede di 2 in 2 battute (ma non sempre). Lo chiameremo tipo *metabolico*.

Bisogna inoltre distinguere, nella quadratura, i fenomeni di *contrazione* (inciso di una sola battuta) e di *dilatazione* (inciso di tre battute). La contrazione avviene per diminuzione ritmica delle due battute normali o per soppressione di una di esse. La dilatazione avviene per aumentazione di figure o per aggiunta di una battuta.

(Vedi esempi annessi)

Nei grandi autori le contrazioni e dilatazioni non sono fatte a caso. Nell'esempio, qui sotto riportato, del *Lohengrin*, la dilatazione conviene alla melodia dolcemente solenne, magnifica e serena, che esalta la luce del giorno nuziale. Riducendo l'inciso dilatato alla sua presumibile struttura normale, si rompe l'incanto e si banalizza tutta l'espressione. Nel conosciutissimo Andante della "Patetica", quanta intensita' guadagna la cadenza nella contrazione, e come, senza questa, verrebbe a diluirsi!

Per finire ricordiamo la *scrittura impropria* (3/4 invece di 6/4) in molti Scherzi e Minuetti di sonate, quartetti e sinfonie classiche. La celebre marcia del *Tannhäuser*, notata in tempo \mathcal{C} , e' effettivamente in 4/2.

N.B. - Il giovane che deve esercitarsi su questo punto, importantissimo anche se elementare, della Composizione, trovera' una guida piu' minuta nei *Principi fondamentali della Composizione musicale*, di L. Perrachio (ed. Casimiri, Roma, 1951) e nei *Modelli per principianti di Composizione* di Arnold Schoenberg (Milano, Curci, 1951).

* * *

Esempi di periodo quadrato.

(Andante grave)

telico
femmin.
anacr. simpl.

fem. 6
+4 2
14 6
march.
(1) di
inizia
altro
periodo

Frase-Periodo basato solo su Tonica e dominante. (Bellini, Norma)

1^a semifrase

Dalla sua pa - ce la mia di - pen - sa, quel che a lei pia - ce

2^a semifrase

vi - ta mi ren - de, quel che le in - se - rie mor - te mi dà mor - te
mor - te mi dà.
Otto incisi; 6 versi.

(Mozart, Don Giovanni)

Alquanto vivace

In einem Bächlein ha - le,

(Schubert, Die Forelle)
La Trota

Periodo di 16 battute, più la conferma dei due ultimi incisi. Il ritmo del 1° inciso genera gli altri.

Non Troppo lento

So hab' ich doch die ganze Wo - che

(Brahms, Sonntag Domestica)

Notare l'effetto dell'anacrusi semplice (5° inciso) dopo quella composta, e la nuova figurazione, telica, al 7° inciso. I due ultimi incisi sono ripetuti.

Lento e solenne

dila - tazione

(Wagner, Lohengrin)

Al. Ris-si-ma luce col gran-de splen-do-re,

(Lauda Italiana)

Je-su meines hebens he-ben,

(Corale per la Passione; 1661)

(melodia irlandese: da «The Australian Hymnal, Melbourne, 1962»)

continuazione per diminuzione invece di

(Beethoven «Sonata per...»)

Allegro

anacrusi legata

Scrittura impropria, che sta invece della seguente:

(Beethoven, Minuetto sulla Sonata op. 10, 3)

allegretto

Scrittura impropria ed aggiunta nel 1° inciso, che ridotto allo schema regolare risulterebbe così:

(Verdi, Traviata)

allegro

Sol che ri-splen-de

(Chopin, Melodie polacche)

semifrase ridotta ad un solo inciso; la corona comparsa la soppressione dell'inciso mantente.

semifrase di 3 incisi, per la replica del 2°

inciso di 3 battute

(Capriccio pastorale di Frescobaldi)

Battute aggiunte

idem

(Refine, Berceuse)

anacrusi del 1° inciso

1° inciso

2° inciso

congiunzione

tr

(Mozart, Divertimento in Fa maggiore, 1° tempo)

anacrusi del 2° inc.

Caso di dilatazione: semifrase di 8 battute per prolungamenti anacrusici.

Largo

(Scrittura impropria: 6 invece di 3)

(Beethoven, 2° tempo della Sonata op. 10, 3)

Innesto di un periodo omacrusico sul termine di un altro. (Beethoven, Allegretto della VII Sinfonia)

Incisi di 3 battute (per soppressione della 4ª battuta risultante) (Arabesque, 3° Tempo del Quartetto in La min.)

(Beethoven, Concerto op. 43)

sf sf sf

Frase di 3 incisi. segue altra fase analog.

Moderato

Quadratura irregolarizzata da una intercalazione ricorrente. (Bartók, Mikrokosmos, V, no 437)

Minuetto Moderato

*Frase irregolare parole articolate
in 3 incisi (3 Batt., 2 Batt., 3 Batt.)
nel Totale regolare di 8 Battute.
I due incisi di tre battute non si
possono considerare come dilatazioni.
(da struttura irregolare risulta ancora più nel costrutto
con accenti seconda parte, dopo il ritornello).*

*(Mozart, Quartetto
K 458)*

*Mozart, Quartetto KV 590, Minuetto: periodo di 14 Battute,
7 + 7*

*e nel Trio: periodo di 10 Battute,
5 + 5*

Continuazione contrastante - La continuazione in contrasto al tema richiede diversita' completa di ritmo e in generale di elementi espressivi. Si tratta in fatti di opporre ad un motivo incalzante un altro esitante, al forte il piano, allo staccato il legato, e armonicamente alla tonica la dominante o viceversa.

L'opposizione porta una linea vitale piu' complessa di quella della simmetria. Sia dato un tema di due battute. Se gli facciamo seguire una continuazione contrastante di altre due battute, il tema dato si precisa come gruppo di due motivi opposti, nell'insieme di 4 battute.

Beethoven che inizia la Sonata op.10 1^a con l'arpeggio delle prime due battute, ed aggiunge subito uno spunto totalmente diverso, con questi elementi forma il tema completo. Alla scossa dei 3 accenti forti (uno per battuta) del 1^o motivo, si contrappone il suono soffocato del 2^o motivo, alla tesi l'anacrusi (1), alla violenza la debolezza.

*Allegro molto
e con Brio*

energico

*(Beethoven,
Sonata op 10, 1^a)*

Il primo Allegro della IV Sinfonia di Beethoven incomincia con un tema includente due opposti motivi: staccato, arpeggiato e saltellante l'uno, legato, non arpeggiato e cantabile l'altro:

(Beethoven, 4^a Sinfonia)

Se guardiamo bene, e se immaginiamo che il tema stesso sia scritto in 4/2 anziche' in C, troviamo che la ricchezza dei due motivi non eccede le 4 battute (2). Il Maestro ha preferito la notazione in tempo "alla breve" per avere, suppongo, un piu' fitto martellamento di accenti forti nel 1^o motivo e in tutti i suoi sviluppi. Per il 2^o motivo e per le sue derivazioni, spetta al direttore d'orchestra provvedere affinche' non vengano marcati tutti gli accenti forti.

In entrambi gli esempi, come in cento altri dello stesso autore, l'opposizione non e' un gioco: essa e' forma della drammatica concezione dualistica soggiacente a tutta la sua arte.

(1) - E' ovvio che si puo' parlare di anacrusi, tesi e acefalia etc. anche fuori della quadratura; tuttavia nel caso ora esemplificato c'e' quadratura.
(2) - Non se ne ricavi alcuna regola.

Continuazione libera - Per quest'altro tipo di continuazione bisogna evitare e il procedimento simmetrico-quadrato e quello contrastante. E perciò, dato un tema e dovendosi escludere di rispondergli con una netta opposizione e tanto meno con una equivalenza, si tratterà di andare per *altra via*, ossia di cercare un nuovo spunto tematico, che senza scosse o rotture della continuità logica si agganci al tema dato facendo l'effetto di proseguirlo in una direzione non prevista ma pur naturale e spontanea.

Rispetto alla continuazione contrastante, quella libera apporta uno stacco meno netto, una diversità meno completa, ma suscita un piacere di evasione e di arditezza tanto più pregiata in quanto, all'esordio del discorso, ne fa sperare altre.

La continuazione libera può benissimo uscire dalla struttura del periodo quadrato e non rientrare nella sua tecnica.

Handwritten musical score for a theme and its continuation. The score is in 3/4 time, marked *All.^o*. The theme is labeled "Tema" and consists of 8 measures. The continuation is divided into 8 numbered measures (1) through (8). The notation includes treble and bass staves with various dynamics and articulations.

(Vivaldi, Concerto
per Oboe, Archi
e Cembalo)

-
- (1) Replica con spostamento di $\frac{1}{2}$ battuta.
 - (2) Cerniera, ossia battuta di collegamento, attaccata sulla prima nota del Tema.
 - (3) Motivo « libero » per l'invenzione ritmica, e « contrastante »

Tema con continuazione simmetrica:

Handwritten musical score for a theme and its symmetric continuation. The score is in 3/4 time, marked *all.^o*. The theme is labeled "Tema" and consists of 8 measures. The continuation is a mirror image of the theme, with dynamics and articulations mirrored.

Lo stesso tema con continuazione contrastante:

Handwritten musical score for a theme and its contrasting continuation. The score is in 3/4 time, marked *all.^o*. The theme is labeled "Tema" and consists of 8 measures. The continuation is a contrasting response to the theme, with different dynamics and articulations.

Lo stesso tema con continuazione libera:

Handwritten musical score for a theme and its free continuation. The score is in 3/4 time, marked *All.^o*. The theme is labeled "Tema" and consists of 8 measures. The continuation is a free response to the theme, with different dynamics and articulations.

-
- per l'accentuazione, in rapporto al tema iniziale.
- (4) L'attacco della ripresa è avvalorato dalla precedente progressione discendente.
 - (5) Elisione di alcune note e replica del tema senza spostamento.
 - (6) Continuazione simmetrica delle due precedenti riprese.
 - (7) Cadenza periodale che chiude la presentazione completa del tema.
 - (8) attacco oviluppri.

LO SVILUPPO - Lo sviluppo di un tema e', in senso generale, il suo sfruttamento, il suo approfondimento, il suo travaglio, il suo addentrarsi in formazioni e direzioni che nel tema, e nel periodo da esso ricavato, erano soltanto accennate e che ora invece prendono consistenza giungendo a nuovi risultati costruttivi.

In questo senso, in quanto cioè tali formazioni e direzioni di sviluppo erano solo accennate nel tema e *nel periodo conseguente al tema*, lo sviluppo consiste in qualcosa di diverso dalle *continuazioni* qui sopra studiate. Esso elabora queste stesse continuazioni, le porta ad aspetti ritmici o melici che non vi apparivano se non allo stato potenziale.

Si adopera anche, per lo sviluppo, la parola "divenire", che per essere tecnicamente esatta dev'essere presa nel senso di elaborazione organica: in altro significato infatti, la stessa parola potrebbe esprimere l'alterarsi della materia tematica, cioè un suo difetto. Una sostanza può, corrompendosi, mutarsi in altra senza che in ciò si compia uno sviluppo. In questo significato la lingua italiana preferisce il verbo *diventare*, che d'ordinario - dice il Tommaseo - "denota peggioramento: così, di mutazione in peggio, usiamo, più, *diventare*". Il *divenire*, invece, e' esemplificato dallo stesso autore in questi termini: "Il bambino, con l'andare degli anni, diviene ragazzo, poi giovane". Divenire, quindi, nel significato che serve a noi qui, corrisponde al tedesco *werden*.

Lo sviluppo dunque e' una conseguenza delle tendenze incluse nel tema, che attraversa quel dato travaglio in quanto appunto segue le proprie possibilità espressive, ritmiche, lineari, timbriche, agogiche.

Anche lo sviluppo rientra nella legge di quel simultaneo permanere e mutarsi del tema, di cui abbiamo parlato più sopra; poiché se procedesse su un piano totalmente diverso dal tema, senza alcun contatto con esso, non ne sarebbe in nessun modo sviluppo; e se non innovasse niente del tema, se non facesse che ripetere i dati, non sarebbe nient'altro che lo stesso tema.

* * *

Noi potremmo applicare allo studio dello sviluppo le tre specie proposte qui sopra per la continuazione del tema: simmetria, opposizione, libera aggiunta. E potremmo proporre altre: per es. *sviluppo da* e *sviluppo verso*. Infatti il tema non si presenta necessariamente in testa al proprio sviluppo: può benissimo essere preceduto da formazioni che lo annunciano, lo fanno presentire e desiderare e tali formazioni altro non sono che uno sviluppo preliminare al tema.

Nel caso contrario, le combinazioni ricavate dal tema dopo la sua presentazione, ci danno uno sviluppo deduttivo: *sviluppo da*. Nell'arte sinfonica, allorché la ripresa di un tema già svolto e' preparata da una nuova rienucleazione delle prime sue note (IV Sinfonia di Beethoven, batt. 305-337), abbiamo un caso tipico di sviluppo induttivo, ossia *sviluppo verso*. L'altro modo, quello deduttivo, e' normale nella sezione centrale dei 1^{ri} tempi sinfonici, che abitualmente e' detta appunto "sezione di sviluppo" o senz'altro "sviluppo".

Si possono anche distinguere sviluppi *vicini* e sviluppi *lontani*, secondo che gli elementi della *permanenza* prevalgono su quelli del *mutamento* o, al contrario, questi su quelli. In realtà lo sviluppo vicino come quello lontano, quello induttivo come quello deduttivo e tutti gli altri che si possono escogitare sul terreno teorico e su quello pratico, tendono allo stesso risultato: dispiegare il contenuto del tema. Nello sviluppo *verso*, il processo acquista crescente evidenza quanto più si unifica e si avvicina alla propria causa; lo sviluppo *da*, invece, cerca nella molteplicità la maturazione degli elementi racchiusi nel tema. L'uno e l'altro non sono che tema *in divenire*. Il tema e' la causa motrice dello sviluppo.

Senonché le idee generali, dando luce, la danno dall'alto, mentre la tecnica si acquista col cumulare pazientemente esperienze circoscritte e precisate: le

quali si illuminano, certo, da quella stessa luce, ma vengono superate tanto più facilmente (o tanto meno difficilmente) quanto meglio se ne distingue il mezzo particolare e la particolare utilizzazione. Se così non fosse, basterebbe aver capito il concetto di sviluppo per entrare in possesso dei più vari modi di applicazione di esso. Bisogna invece impadronirsi di ognuno, isolarli nei loro singoli procedimenti, che poi, dopo l'assimilazione, si adegueranno all'urgenza e spontaneità della creazione.

Occorre quindi studiare i principali tipi di sviluppo.

Ripetizione - Una forma elementare dello sviluppo e' la ripetizione di un frammento del tema, o di un frammento del frammento, ed anche di un solo accordo, di un gruppo di accordi oppure di un intero periodo. Nella V Sinfonia beethoveniana, prima della ripresa dell'esposizione, il tema generatore e' ripetuto otto volte (batt. 240-250); in un altro punto l'accordo di 7^a diminuita e' ribattuto una ventina di volte.

Dalla ripetizione si può ottenere una potente espressione. Nella bellissima ma passacaglia della *Didone* di Purcell la formula cadenzale ostinata, nei bassi, dà pieno valore all'inesorabilità della tragica conclusione imminente.

Come suono prolungato sul quale passano combinazioni accordiche o tematiche, il *pedale* equivale a una somma di suoni identici, e in questo senso rientra negli sviluppi per ripetizione.

Se con la ripetizione c'è *rivolto*, per cui la linea superiore diventa inferiore, in ciò agisce un elemento differenziale che non modifica il disegno né il ritmo ma solo la reciproca posizione delle parti.

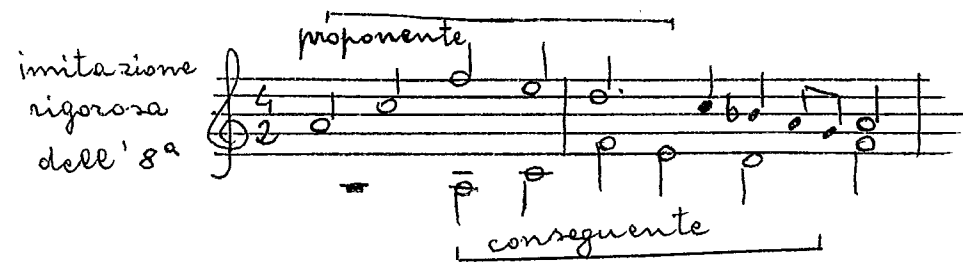
Se nella ripetizione c'è contrasto di sonorità e improvvisa opposizione del piano al forte, si può avere l'"eco", non solo come piacevole effetto ma anche come mezzo di sviluppo. (Durante, 5^o *Divertimento*, in *Raccolta nazionale di Musiche italiane*, quaderno 42).

Progressione armonico-melodica - Un frammento melodico del tema viene trasportato un grado sopra o sotto, o una 3^a, una 4^a sopra o sotto con la relativa armonizzazione. E' la così detta "progressione", che i trattati d'Armonia esemplificano.

E' stata giustamente rilevata la meccanica facilitata di questo procedimento. Ma non si può negare che maestri fra i più grandi seppero trarne espressioni di una straordinaria efficacia esasperando la tensione del motivo replicato in crescendo, come in molti passi del *Tristano*. Nelle grandi fughe di Bach per organo, si trovano numerosi esempi di insistente impiego delle progressioni come elemento di sviluppo.

Imitazione - Il frammento melodico dato da una voce e' riprodotto da un'altra. Questo principio tecnico, che prende il nome di *imitazione*, ha avuto una fecondità immensa: esso sta alla base di tutta la polifonia dei secoli XV e XVI, ed e' stato assimilato anche dalla musica strumentale del XVII e dalla posteriore arte sinfonica.

Richiamo la vostra attenzione sull'*incastro*: l'imitazione o "conseguente" deve cominciare *prima che sia terminato il "proponente"*, in maniera che, nel momento della sovrapposizione, il proponente stia in contrappunto col conseguente. Ciò e' essenziale alla vera imitazione. Mancando l'incastro l'imitazione e' disgiunta.



L'imitazione ha senso contrastante quando la linea viene invertita (imitazione "per moto contrario") o quando, per spostamento ritmico, si risponde agli accenti forti con i deboli o viceversa. Lo spostamento di mezza battuta non da', naturalmente, tale risultato se la battuta e' quaternaria. Con lo spostamento di mezzo tempo primo il tema si trova incalzato dall'imitazione" (imitazione strettissima: esempio moderno in Kodály, *Psalmus hungaricus*, batt. 98 e 102, dove l'imitazione e' a distanza di una croma.).

Altri tipi di imitazione (ingrandita, diminuita, retrograda) sono oggetto del normale tirocinio di Contrappunto classico che precede gli studi di Composizione, e così pure l'imitazione prolungata o *canone*, nelle sue varie specie, si usa anche l'imitazione libera ossia con modifica di uno o più intervalli nel "consequente".

Isoritmia, trasfigurazione, fioritura - L'isoritmia che modifica la linea ma non il ritmo del tema, la *trasfigurazione* che, al contrario, modifica le figure ritmiche conservando gl'intervalli melodici, e la *fioritura* del disegno tematico mediante ornamenti, non sono esclusivamente procedimenti adatti alla variazione di un canto dato, ma anche mezzi di sviluppo, prendendo questa parola nel senso che abbiamo precisato qui sopra.

Un caso tipico di isoritmia e' l'inversione del tema nella *giga* delle *suites*: il tema della 1^a sezione si presenta invertito nella 2^a, con significato al punto di sviluppo; e poiché gli intervalli mutati da ascendenti in discendenti, e viceversa, restano della stessa ampiezza, tanto e' *modificato* quanto e' *mantenuto*.

Il procedimento della trasfigurazione proporzionale ricorre negli *ingrandimenti* e nelle *diminuzioni* dei temi di fuga, dove l'effetto deriva dal fatto che nella modifica sono mantenuti gl'intervalli costitutivi, ossia il mutarsi di un elemento e' abbinato al conservarsi dell'altro.

Non di rado, negli sviluppi sinfonici, varianti trasfiguratrici e momentanee isoritmie danno nuova forma a un inciso tematico; una battuta rimescola le possibilità della precedente, un gruppo di note rivive o si rifrange in un altro.

Moltiplicazione ed eliminazione - Nella musica indiana e' frequente il caso di melodie che, nascendo da due note, e talvolta da una sola, si svolgono mediante un processo di *moltiplicazione*: le note iniziali sono ripetute con l'aggiunta di un'altra, poi di altre poche, poi di altre ancora, e a queste aggiungendosene altre si slarga sempre di più l'ambitus del tema e se ne arricchisce man mano il disegno. Ciò avviene, molte volte, su un unico accordo di sfondo, prolungato.

Il contrario della moltiplicazione e' l'*eliminazione*, esemplificata, fra i

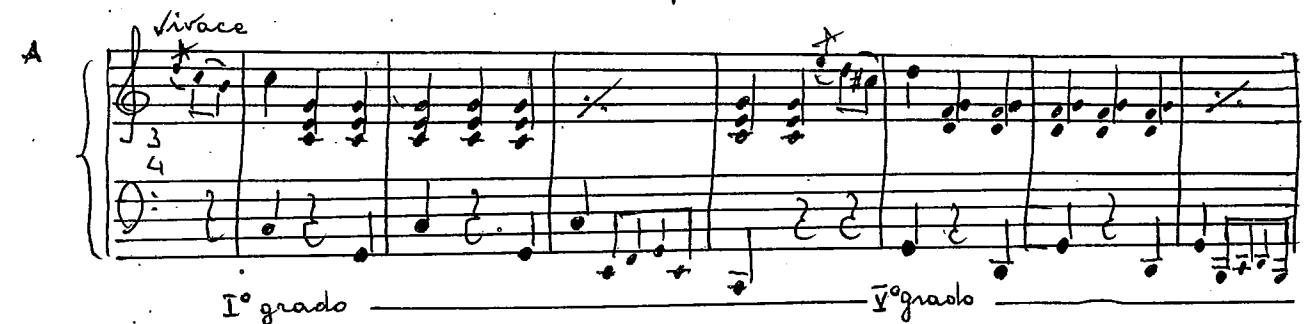
contemporanei, dal Messiaen (*Technique de mon langage*, es. 121) e, come lo stesso Messiaen riconosce, ben nota a Beethoven. E per esempi beethoveniani, si rilegga il 1° tempo della Sonata op. 106 e della Sonata 81 1^a: il tema vi e' gradatamente ridotto alla sua sostanza armonica e ad un suo elemento ritmico.

Facciamo le nostre riserve circa l'affermazione che Beethoven "ha veramente inventato" l'eliminazione, come sostiene il Messiaen. Evidentemente l'illustre compositore francese non ha tenuto presente i maestri del Corale del XVII e XVIII secolo che, pure, egli conosce come pochi.

Punto lontano dello sviluppo - Lo sviluppo, partendo dal tema, se ne allontana per addentrarsi in formazioni proprie, che benché ricavate dagli elementi tematici, erano, in questi ultimi, soltanto accennate. Lo sviluppo quindi può giungere a ripensare il tema in altri ritmi e figure e disegni e spiriti, modificando di volta in volta tutto il modificabile meno quello che dev'essere mantenuto affinché il tema resti riconoscibile. Sovente ciò si ottiene conservando solo i cardini armonici. Nelle *Variazioni* sul Valzer di Diabelli, di Beethoven, l'impulso differenziale e' così forte che, preso l'avvio, l'autore arriva alla *citazione* dell'aria di Leporello nel *Don Giovanni* di Mozart per comporre la 22^a variazione; in cui restano, riconoscibilissimi, i cardini armonici del tema dato (i quali, per le prime battute, sono anche quelli dell'aria di Leporello):

A. Inizio Valzer di Diabelli dato da Beethoven.

B. Inizio aria di Leporello.



Su altra via e con altra tecnica, lo sviluppo sinfonico, tipicamente nei I tempi di sonata e forme analoghe, approfondisce la materia tematica attraverso imitazioni, deduzioni; modulazioni, rivolti, inversioni etc., in modo da scostarsi gradatamente dai dati, fino a che il punto estremo dello sviluppo stesso risulti *lontano* dal punto iniziale (cioè dal tema) e in tale lontananza prendano massimo valore gli elementi modificatori. Il raggiungimento di questa maturazione dello sviluppo sinfonico precede, di solito, la Ripresa.

Amplificazione - Quando, nello svolgimento di un tema, il pensiero melodico, nato dal tema stesso come sua elaborazione, intensifica il suo coefficiente di cap

tabilita', s'inoltra in una nuova direzione e slargandosi in un ordine fraseologico piu' complesso forma come una corona effusiva, la materia tematica precedentemente posta viene ad essere superata da un movimento differenziale che in essa ha innestato la sua radice e che si manifesta in tutta la propria espansione.

E' una delle piu' mirabili possibilita' di forma musicale, Che cosa fa Beethoven per chiudere le *Variazioni* sul Valzer di Diabelli che abbiamo citate? Scrive un Minuetto! Lo scrive dopo un'ampia elaborazione fugale, contrapponendo alla "dialettica" del contrappunto la semplicita' della classica danza, e risolvendo nelle chiare strutture di questa il punto piu' lontano di tutto il complesso di variazioni formanti questa eccezionale opera.

Analogamente Schumann, per concludere le sue *Variazioni su ABEGG* (1), nell'ultima effonde, slarga, amplifica la struttura del tema, mantenuta nelle precedenti elaborazioni.

All'inverso di quanto fatto da Beethoven nell'esempio ora ricordato, Bach, nella celebre *Passacaglia* in do min., amplifica nella dialettica della fuga il discorso finale.

ALTRI TIPI DI TEME DI SVILUPPI. Elaborazione di un recitativo salmodico Si sa che per la lettura corale dei salmi la liturgia romana usa speciali formule recitative - gli 8 Toni Salmodici - con i quali quotidianamente medita quei sublimi testi. Ognuno degli 8 Toni contiene: attacco melodico; nota di recitazione; formule cadenziali interne e finali.

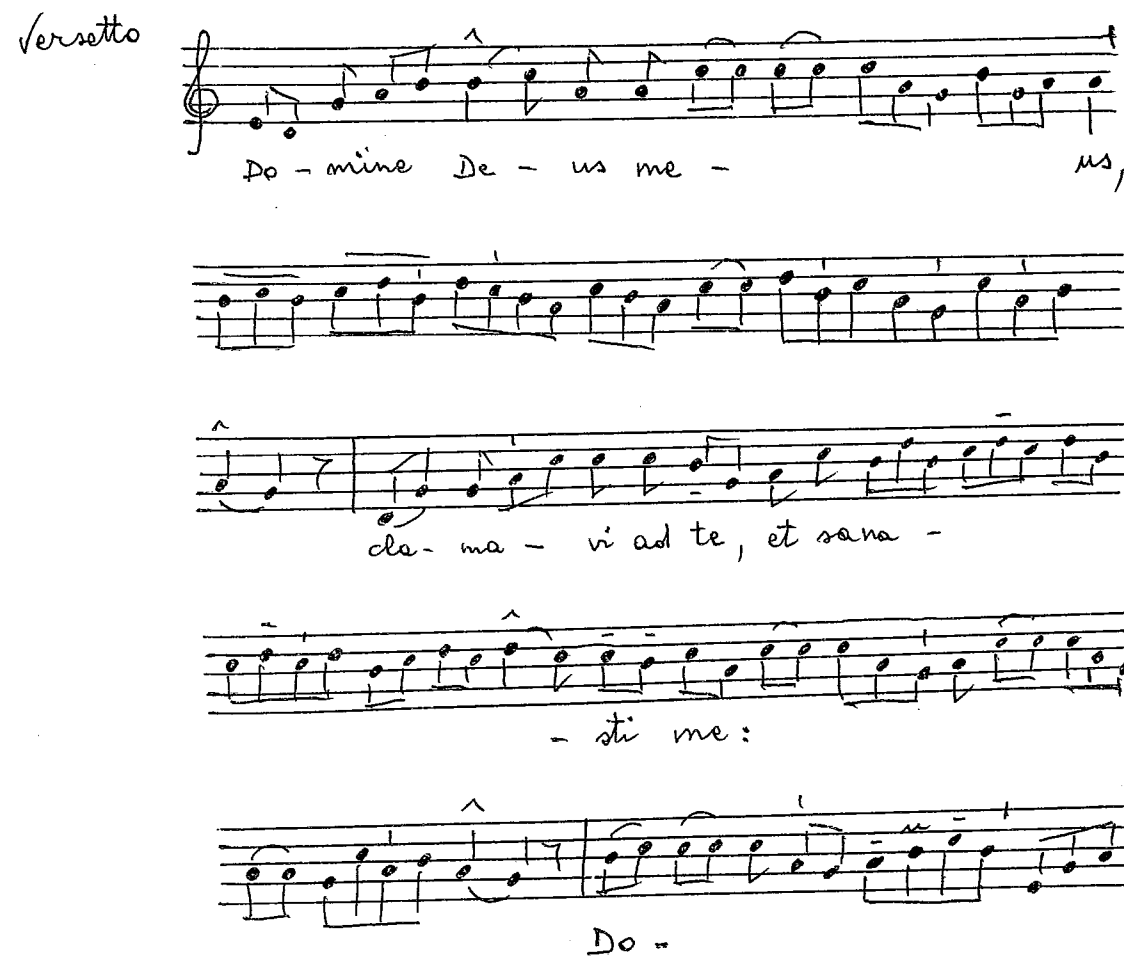
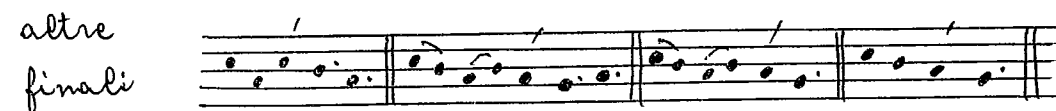
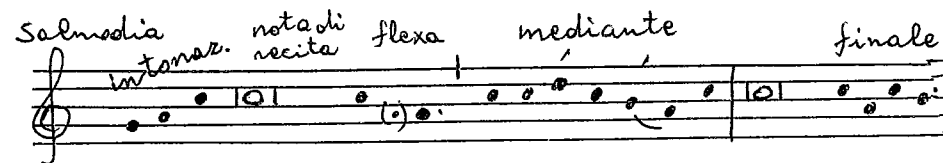
Ora se prendiamo, ad esempio, la strofa solistica del graduale gregoriano *Exaltabo te*, che e' di 3° modo, un fatto salta agli occhi piu' presbiteri: in questa melodia c'e' una zona preferita: la linea circola intorno alle note si-do-re con predilezione per il do, che, ripetuto piu' volte a breve distanza, sembra attirare il melos. E' il fenomeno conosciuto col nome di allitterazione; e la nota che lo determina, nella suddetta strofa di graduale, e' la stessa che predomina nella salmodia di 3° tono come nota di recita: la salmodia di 3° modo (2) infatti ha la sua nota di recita sul do. Inoltre l'inizio della melodia suddetta si avvicina all'attacco della salmodia. Quanto alle cadenze, la salmodia di 3° modo ne ha diverse, e queste sembrano variamente riflesse nelle cadenze della melodia suddetta.

Da questo e da non pochi altri casi simili, si ricava che il recitativo salmodico pote' e puo' (perche' no?) tuttora esser preso come base, come tema cioe' di una elaborazione melodica.

(1) - A - B - E - G - G
la sib mi sol sol

(2) - Tertius tonus.

Versetto del Graduale
« Exaltabo te »
confrontato con la
Salmodia di 3° modo.



mi - ne,

abstra - xi - sti

ab in - fe - ris a - ni - mam

me - am salva - sti me

descenden - ti - bus

in la - cum

SVILUPPO POLIMELODICO - L'alunno di contrappunto, che si esercita ad associare una o più contromelodie alla melodia data, sperimenta una speciale forma di sviluppo, ed è importante per lui capire (ma raramente la scuola glielo fa capire) che le sue contromelodie costituiscono appunto lo sviluppo della melodia data: sviluppo da realizzare non già dopo di essa, come di solito, ma contemporaneamente ad essa.

Il contrappunto quindi si sviluppa nella simultaneità, per raggiungere una molteplicità di canti che non dev'essere complicazione ma irradiazione, completamento e potenziamento del canto dato.

Troppo spesso accade che, senza questa nozione, estetica e tecnica, la pratica del contrappunto si inaridisca in uno scolasticismo dannoso, confusionario e sterile.

STRUTTURE COMPLESSIVE - Considerando nell'insieme della sua costruzione il discorso musicale, si possono classificare le principali strutture secondo criteri diversi; per es. dividendole in due grandi gruppi: forme senza sviluppo, forme con sviluppo. Benché non sia questo il concetto adottato nel seguito della presente opera, diamo qui un'idea riassuntiva del raggruppamento che si otterrebbe in base ad esso:

I° GRUPPO (forme senza sviluppo)

Forme recitative - Si suddividono in vari tipi, secondo che si allontanano più o meno dal sillabismo per avvicinarsi alla cantabilità lirica. Distinguiamo pertanto - e studieremo attentamente a suo luogo - il parlato accompagnato da accordi, il parlato su fondo musicale, il parlato ritmico, il declamato con i suoi sottotipi, il recitativo secco e il recitativo obbligato, il recitativo su discorso strumentale, la melopea recitativa, l'arioso ed altre forme.

Forme monostrofiche senza replica (A) - Risultano di un unico periodo, quadrato o no, costituente un pensiero chiuso e bastante a se' stesso. E' quel che vediamo nei lieder non ripetuti, nei Versus per organo, in piccoli madrigali e in molte antifone salmodiche, qualcuna delle quali concentrata in poche note.

Forma innica, o di canzone, monostrofica con replica (AA) (AA¹) (AA¹A²) - La ripetizione della strofa porta cambiamento di parole se c'è un testo, varianti di diverse specie se si tratta di musica strumentale. Rientrano in questo tipo anche le così dette "Variazioni", qualora non comportino sostanziali sviluppi tematici.

Forma di canzone bistrófica con ripetizione alterna (AB AB AB), come nel Gloria, laus gregoriano.

Forma bipartita (A A¹) Include due sezioni: la seconda ha il medesimo contenuto della prima, esposto però con altro giro armonico e con qualche variante del disegno. Nei classici la 1^a sezione si chiude nel tono della dominante, maggiore o minore, o del relativo maggiore; la 2^a sezione ritorna al tono principale dopo alcune modulazioni. Questa forma regnò nella musica strumentale del XVIII secolo.

Forma litanica (AaAbAcAd): alla ripetizione di una formula costante è aggiunta una formula variabile.

Forma sequenziale, a due o più periodi accoppiati o anche alternati: AA BB CC, oppure AB AB CD CD e così via.

Forma "couplet-refrain": è il contrario della forma litanica, poiché a una parte mutevole si aggiunge una parte fissa (a A b A c A). (Salmo 135).

2° GRUPPO (forme con sviluppo)

Forma ternaria chiusa (A B A) { bistrofica con da capo (aria);
 bistrofica col da capo variato: (aria);
 ternaria bitematica (fuga scolastica);
 ternaria bitematica

Forma di rondo' caratterizzata dal ritorno della sezione principale dopo al tre sezioni intermedie, A B A C A
 aventi funzione di sviluppo: A B A C A D A
 A B A C A D A E A

Forma ternaria con coda (A B A C) Esclusa dal classicismo sinfonico la forma ternaria aperta, la coda era concepita come un nuovo sviluppo.

Forma ternaria aperta (A B C) Quei mottetti polifonici che sviluppano tre sezioni di una melodia data, producono, in realta', un ternario aperto, benché unificato dalla melodia presa per base.

Il ternario aperto, e la sua estensione in sequela di episodi diversi (A B C D E), detta anche forma a pannelli, o rapsodica, la quale si trova spesso nelle toccate dei Seicentisti, ha atteso tuttavia il XX secolo per entrare nei gusti e nella mentalita' dei compositori, che, emancipandosi dal concetto della chiusa come sezione che deve rinsaldare, confermare e sostanzialmente convergere nell'unita' tematica (la sola chiusa possibile, naturale e logica per i classici), accolgono il concetto della chiusa divergente, nella quale puo' intervenire benissimo una materia tematica nuova benché collegata alla precedente da impponderabili affinita' di stile e di significato musicale. Tornerò su questo punto.

GRUPPI O COMPLESSI DI FORME - Forme diverse si raggruppano e si susseguono in unita' piu' vaste, quali la sinfonia con i suoi "tempi", il melodramma con la sua serie di arie e recitativi alternati e preludi e "concertati" etc., o comunque col suo complesso di scene e di atti, il ciclo o collana di lieder, l'oratorio, la messa liturgica e quella da concerto.

* * *

APPENDICE

SCHEMA DI UNA DIDATTICA DELLA COMPOSIZIONE

Tentiamo qui di delineare in sintesi un logico e completo ordinamento degli studi di Composizione, dal facile al meno facile e al difficile, sulla base degli elementi costitutivi del discorso musicale.

RITMO - (Funzione Figurativa) - Composizione di solfeggi ritmici (cioe' con notazione del solo ritmo).

(Funzione Metrica) - Studio della serie metriche, da suddividersi in:
 costanti
 mutevoli
 tutte costanti sincronicamente
 sovrap- tutte mutevoli
 poste miste (alcune costanti altre no)

MELOS Monolineare Modi. Melodie dei cinesi, degl'indiani, degli ebrei, dei greci, degli arabi. Canto gregoriano.

Verticale - Armonia tonale diatonica, non modulante, fino agli accordi di 13^a classe.

Polineare - Contrappunto, da suddividersi in:
 primitivo (sec.XIII)
 classico (XV-XVI)
 dapprima con prevalenza esclusiva della vocalita' poi esteso al campo strumentale.

Verticale - Armonia tonale modulante
 Armonia modale (basata sui quattro gruppi modali gregoriani)
 Armonia cromatica.
 Armonia bitonale o politonale.
 Armonia Bimodale.
 Contrappunto dodecafonico.

N.B. - Unitamente ai primi studi di Armonia, iniziare esercitazioni pratiche di strumentazione per piccoli complessi, e di trascrizione per strumenti singoli e associati, quindi per piccola orchestra, per progredire lentamente fino alla grande orchestrazione e alla lettura di partiture moderne. Il giovane compositore deve saper suonare almeno quattro strumenti: pianoforte, violino o violoncello, organo, corno o clarinetto o altro strumento a fiato.

RITMO (Funzione Costruttiva) - Morfologia, come pratica e come cultura specifica del compositore, indirizzata allo scopo superiore di creare nuove forme. (Le suddivisioni di questa parte della Composizione, sono quelle stesse del presente Trattato).

Nell'assegnare alla *funzione costruttiva* del Ritmo quest'ultima e piu' complessa parte degli studi, s'intendono naturalmente incluse in detta funzione le altre, sia del Ritmo che del Melos, poiche' alla costruzione collaborano tutti i valori morfologici del suono organizzato.

* * *

CAPITOLO II

I MEZZI LINGUISTICI: L'ORDINE TONALE

LA TONALITA' COME SVILUPPO DELLA TONICA - S'insegna ai principianti di Armonia a collegare gli accordi in modo da ottenere il corretto cammino delle parti e da evitare errori, quali le 5^e parallele, gl'intervalli proibiti, le *false relazioni* ecc. Questo noviziato, di fondamentale utilita' nel possesso della tecnica tonale e per la comprensione *grammaticale* di tutto quanto e' stato prodotto da Vivaldi a Riccardo Wagner, guadagnerebbe ad essere inquadrato in una nozione piu' concreta del fatto tonale e in un piu' immediato sentimento della *continuita'* del tessuto armonico.

Non e' molto convincente paragonare la tonalita' a un sistema di gravitazione, di cui la tonica occupa il centro attirando gli altri gradi. Questa immagine, certo, e' qualcosa di meglio che una schematica classifica degli accordi come aggregati da collegare secondo regole generali. Tuttavia la tonalita' s'innesta in un ordine piu' confrontabile con un sistema di gravitazione centripeta, dove gli elementi subordinati al centro circolano intorno ad esso. Una tale multipla circolazione non corrisponde molto bene al fatto tonale, in cui gli accordi del IV, V, VI, II e III grado non *circolano*, ma *tendono verso la tonica e in essa si risolvono estinguendosi*.

In un sistema gravitazionale gli elementi che gravitano intorno al centro restano quelli che sono: non si tramutano uno nell'altro ne' si congiungono a formare una fluida *continuita'*, come appunto e' di una successione accordale. In realta' gli accordi, non appena costituiti, svaniscono, ne abbiamo percepito uno ed ecco che un altro lo sostituisce per modificarsi anch'esso nel seguente. E' come se gli accordi siano le forme evanescenti *di un unico accordo che sussiste in essi tutti, in essi trasformandosi*.

V'e' un centro, ma in continuo svolgimento. Ogni punto della trama e' suo, plasmato in divergenze e risultanze che nascondono, o gradatamente svelano, la forma prima, l'accordo "perfetto", la *triade tonica*. Se riconfluiscono in quella, essa ne riesce avvalorata. Intensificate, acutizzate, prolungate, le divergenze possono sembrare staccarsi dal centro, ma un potere irresistibile le ricondurra', di sbalzo o per gradi, alla convergenza provvisoria e poi finale. Un nuovo centro forse vorra' sostituirsi al primo: non vi riuscirà' completamente e si cancellera' prima o poi dinanzi al vero centro.

E tutto il processo puo' rivelare valori significativi: raggiungimento di una meta, conquista di un punto d'arrivo, maturazione crescente, affermazione vittoriosa, oppure insistente lotta, anelito a un possesso lontano... Se lo sviluppo indugia, il centro e' come dimenticato: pure, e' sempre esso a reggere il tutto: ne' le differenziazioni possono essere infinite. Le effusioni centrifughe compensate da contrazioni, gli spiegamenti proporzionati ai ripiegamenti e le azioni alle reazioni, le dissonanze alle consonanze, gli slanci ai riposi, formano un

equilibrio, un ordine dinamico governato dalla tonica e da essa emanato, in maniera che, sia partendo da questa, sia tendendo ad essa, sia estraendone le possibilità accordiche, sia prosciogliendovele, si fa, in definitiva, una stessa e medesima cosa: si realizza la tonica.

La tonalita' e' il contenuto della tonica, la tonica e' la sintesi della tonalita'. La tonalita' e' lo sviluppo di cui la tonica e' il tema.

AZIONE DELL'IMPULSO DIFFERENZIALE SULLA TRIADE TONICA - Le varianti piu' piccole, prodotte dall'impulso differenziale sulla triade tonica, sono quelle che dallo stato fondamentale ottengono i *rivolti*, quelle che danno diverse *posizioni*, *strette* o *late*, della stessa triade, ed ancora quelle che permettono il raddoppio di una data nota di essa, o la latenza di un'altra nota, come s'impara nelle prime lezioni d'Armonia.

Sarebbe utile comprendere, fin dalle primissime esercitazioni, che, come uno e' l'accordo nello stato fondamentale e nei rivolti, sempre uno e' quello stesso accordo sugli altri gradi della scala.

Un impulso differenziale piu' marcato di quello che genera i rivolti, spinge la triade tonica a passare su un altro grado della scala. Le triadi del V e del IV grado, o per meglio dire gli spostamenti della triade tonica sui due gradi suddetti, sono i piu' importanti perche', provocando il suo ritorno sul 1° grado, enunciano o almeno riassumono il campo armonico, maggiore o minore, in maniera che l'aggiunta di altre triadi non portera' nuovi elementi essenziali alla definizione della tonalita'. Le triadi sui gradi secondari, II, III, VI, tendono a quelle del V e del IV (per es. II-V; VI-V; III-VI-IV-V) e, attraverso queste ultime, alla triade tonica.

L'obbligo di limitare al minimo i movimenti delle parti, in modo che le note del 1° accordo si spostino il meno possibile nel passare al 2° (ossia: ogni nota del 1° accordo si muovera' nella nota piu' vicina del 2° accordo, e se comune a entrambi rimarra' ferma), questa elementarissima regola di collegamento armonico ha lo scopo di evitare fin dall'inizio degli studi l'incoerente saltellare delle parti e di escludere molti movimenti difettosi; ma non solo. La regola in questo caso corrisponde ad una legge di economia dell'energia e del movimento, contro ogni inutile disperazione melodica e per la migliore percezione del tessuto armonico. Inoltre, il collegamento per note vicine riflette direttamente lo spontaneo e logico concatenarsi degli accordi che formano il *substrato armonico* incluso in una elaborazione ritmica: per modo che, se si desidera precisare tale substrato, ad es. nel 1° Preludio del *Clavicembalo ben temperato I*, lo si fa appunto rispettando la regola del collegamento elementare per note vicine:

1° Preludio
Clav. ben
temperato
Bach)

PRECIPITAZIONE DEL VALORE TONALE NELLE CADENZE - Nel collegamento da triade a triade la vitalita' della tonica si organizza come pensiero tonale e si elabora secondo la varietas, il numero e la durata delle differenziazioni. Ma una successione di

triadi, supponiamo

II-V-III-III-VI-IV-V-V-I,

giunge, dopo non molto, a quel riposo piu' o meno marcato, che si chiama *cadenza* e che determina la finale delle frasi, dei periodi o delle strofe; finale quindi, interna, periodale o strofica, momentanea, provvisoria, definitiva o ultima, secondo la sua minore o maggior forza conclusiva.

L'attrazione tonica e' piu' forte nelle cadenze: vi e' in esse un maggiore addensarsi del contenuto della tonalita' e un piu' intenso bisogno di risolversi ed estinguersi nella meta, cioe' nella tonica.

Non scrivo qui un trattato d'Armonia, e piu' che elencare i vari tipi di cadenze, perfetta, plagale, d'inganno, ecc. m'importa insistere sul concetto principale: le cadenze sono funzioni della tonica centrale. Un impulso differenziatore sposta, come abbiamo detto, la triade del 1° grado portandola su altri: movimento di allontanamento dal centro: l'impulso opposto, che viene a equilibrare il primo, riconduce le triadi degli altri gradi al 1°: movimento di ritorno al centro tonico, e questo movimento si precisa con la massima intensita' nelle cadenze.

Nella tonalita' tutto dipende dalla tonica, anche dove materialmente non la si vede. Per es. nella cadenza con *elisione*, che va direttamente dal V al IV grado, il centro tonico modula, si trasferisce sul IV grado (che diventa I°), scavalcando la triade di I° grado che doveva collegare le altre due:

(1)

Quanto alla cadenza *d'inganno*, il suo significato dipende dal seguito del discorso: trasferimento del centro, oppure momentaneo oscuramento della tonica, effetto sospensivo che per qualche istante paralizza il discorso, oppure agganziamento imprevisto di un nuovo discorso sul punto terminale del precedente. In tutti questi casi, si trattera' sempre della tonica, delle peripezie della tonica. E se le cadenze sono i momenti decisivi della tonalita', per esse si rinsalda l'unita' del discorso tonale.

(1) (Gluck,
Ifigenia
in Aulide)

DIFFERENZA FRA TONALITA' E MODALITA' - Nella organizzazione tonale, che puo' riassumersi nei due cardini V grado-I° grado, questi sono correlativi: l'uno dipende dall'altro; il V si contrappone al I°, il I° si svolge nel V che a sua volta si muta nel I°. Essi stanno sulla stessa linea funzionale.

Esiste un'organizzazione dei suoni (ossia del pensiero musicale) in cui non e' cosi': in cui cioe' non vi e' un'unica e medesima linea funzionale; in cui non vi e' contrapposizione di dominante a tonica; in cui l'attrazione verso il centro si dissocia dall'obbligo di concludere in quello stesso centro, e la melodia che si costruisce intorno a una nota principale non termina in essa e se ne distoglie, non gia' per una attrazione piu' forte che la vince, ma per una attrazione di diversa natura: di natura teorica.

Questa organizzazione (1) e' quella del sistema modale del medioevo, ossia del canto gregoriano con i suoi otto modi tradizionali. Collocati sulla stessa finale, per es. sul do, essi corrispondono alle scale seguenti:

□ nota finale; - dominante; = dominante antica; ~ semitono.

Dorico Ecclesiastico

Minore inverso

Ipermaggiore

Maggiore sospeso

finale (□) dominante (-)

dominante (=)

dominante (=)

(1) Esposta qui soltanto da un punto di vista utile a spiegare la specifica formazione del sistema tonale e lo sganciarsi di quest'ultimo, fino alla completa autonomia, che diventa poi base di tutta la susseguente evoluzione moderna. Il concetto di "modo", nel quadro della musica del Medioevo, e' oggi dei piu' controversi in sede critica; ma qui ho inteso seguire una strada giovevole al giovane studioso di composizione e per facilitargli la distinzione tra due importantissimi linguaggi musicali.

E senza uso di diesis ne' di bemolli:

[Nomenclatura medievale]:

PROTUS

DEUTERUS

TRITUS

TETRARDUS

autentico

plagale

aut.

plag.

aut.

plag.

aut.

plag.

Su queste finali tipiche e con queste scale, appunto, il sistema e' presentato oggi ancora dalla teoria gregoriana, che, come si sa, adopera i nomi greci riferendoli a scale diverse da quelle dell'antica musica ellenica: per cio' piu' esattamente dovremmo dire *dorico ecclesiastico*, *frigio ecclesiastico*, ecc. oppure, in relazione alle finali tipiche, *modo di RE*, *modo di MI*, come molti preferiscono.

La teoria medievale considerava i modi 1,3,5,7 principali ("autentici"), i modi 2,4,6,8 invece collaterali ("plagali").

(Il quarto qui sopra e' dato a scopo mnemonico e non ripete, per un esposto ragionato del sistema modale ecclesiastico).

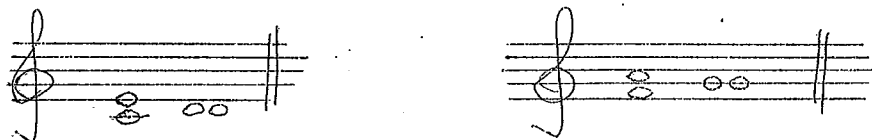
E' importante comprendere (uditivamente: in musica la comprensione non e' mai della sola mente) la diversa natura e funzione della dominante e della finale modale. Nella tonalita', come abbiamo detto, la nota centrale e' la tonica,

che *di necessita'* e' anche terminale. A lei spetta la risoluzione conclusiva. Ogni altro grado, sostituito alla tonica, darebbe senso sospensivo e lascerebbe incompleto il discorso.

Nel sistema modale invece la nota *effettivamente centrale*, la "dominante", non e' finale ultima; e la nota stabilita preventivamente, *per convenzione*, come finale ultima, non ha il valore e il significato di estinguere l'azione della dominante, *non risolve in se'* lo sviluppo melodico, non possiede e non da' quel senso di completezza e di riposo, proporzionato al discorso, che possiede e da' la tonica tonale. Ne possiede e ne da' uno diverso: *un senso di incompiuto e di evaso*, in cui e' una delle ragioni dell'inimitabile e caratteristico fascino delle melodie gregoriane.

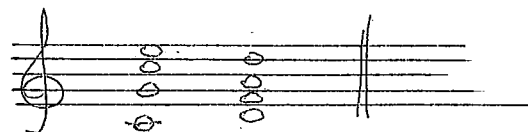
La necessita' che, nel sistema tonale, spinge la triade del V grado a risolversi in quella del I^o, e' connessa al fatto che la *sensibile* (3^a della triade di V grado), posta mezzo tono sotto la successiva tonica, ne subisce in misura massima l'attrazione. Questo *scivolamento* dal 7^o grado della scala al I^o per necessita' cadenzale risolutiva e conclusiva, e con inscindibile correlazione funzionale fra i due gradi suddetti, *non esisteva nel sistema modale*.

Se armonizziamo le finali modali, (che hanno ognuna *due sensibili*: una inferiore ed una superiore alla nota finale) ne troviamo alcune in cui entrambe le sensibili stanno a un tono, intero dalla finale:



Questa situazione e' inammissibile nel sistema tonale.

Le melodie gregoriane terminano di solito scendendo per grado alla finale. Armonizzando la cadenza dorica con le due sensibili nelle parti estreme



la modalita' e' in evidenza. Se pero' diamo al basso un salto di 4^a,



questa cadenza differisce notevolmente dall'altra: le due sensibili, avvicinate nelle parti superiori, risultano attenuate quanto all'effetto modale; il loro complesso e' un poco offuscato dal basso, in cui la dominante modale (LA) risolve direttamente alla finale. Questo intervallo di 4^a ascendente, e' quello stesso della nostra cadenza tonale *perfetta*, e basta sensibilizzare il *do* mediante il # per trasformare la cadenza modale in cadenza tonale pura:



Se, dato il modo maggiore, noi produciamo soltanto i gradi secondari (II, III, VI), non riusciremo a far capire che stiamo in maggiore e daremo, in realta', dei frammenti di modalita'.



poiche' mancherà l'elemento decisivo della percezione tonale, la *sensibile* risolta in tonica e la connessione del V grado e del I con significato di *necessaria* attrazione.

SCALA MODALE E CAMPO MODALE - Riassumere un modo in otto note ascendenti per gradi, serve a vedere immediatamente l'ordine dei toni e semitoni, che caratterizza quel modo.

Nel comporre una melodia in un dato modo, il compositore puo' disporre le note in una successione diversa da quella delle 2^e maggiori o minori che formano la scala, quindi anche a intervalli di 3^a, di 4^a, di 5^a (assai raramente di 6^a e mai di 7^a nel gregoriano (1). Inoltre egli puo' oltrepassare l'ambito della scala, prendendone alcuni suoni all'ottava superiore o all'inferiore e concedendosi un ambito relativamente esteso (come in alcune melodie del 7^o modo) fino a toccare i limiti della estensione vocale virile (versetto *Conturbata sunt* nel graduale *Miseremini*).

All'opposto egli puo' residuare la sua melodia in una porzione dell'ottocordo modale o in gruppo di poche note, come si vede piu' d'una volta nel 6^o modo.

La scala e' una proiezione teorica del modo, la sua figura abbreviata e schematica, utile per indicare la struttura interna del modo, cioe' la posizione dei semitoni in seno all'ottocordo, e per ricordare quale sia la dominante, che deve accentrare il disegno melodico, e quale la finale, che deve permettere di classificarlo ("in fine iudicabis").

Un punto di vista autorevole e moderno (2) conforta il nostro, che tende appunto a identificare la nozione di modo con quella di *campo includente tutte le formule di un dato modo*; ed afferma che una piu' precisa e concreta conoscenza dei modi si ricava esclusivamente e direttamente dallo studio delle melodie e dei loro stilemi ossia formule, e non dallo schema teorico degli otto modi, col quale non sempre esse concordano. Oltre al caso di melodie intermodali, a cavallo di due modi, e che poi si chiudono con una finale estranea all'uno e all'altro; o di un *deuterus* che incomincia come un *protus*; o di melodie di modi diversi che scambiano i loro stilemi; ve ne sono altre in cui il doppio suono di certe note (si¹ e si²) non figura in nessuna scala modale, ed altre in cui non e' chiaro a quale modo spettino le finali a intervallo di 3^a discendente (sol-mi). Se poi in

(1) Nel gregoriano tardivo l'intervallo di 8^a era ammesso dalla finale di un inciso alla iniziale dell'inciso seguente: es. la prosa "Zima vetus expurgetur", di Adam de Saint-Victor; la antifona *Alma Redemptoris mater*.

(2) Potiron: *La question modale*, al Congresso di Musica sacra in Roma, 1950.

una melodia mancano i gradi contigui ai semitoni, essa non si potrà attribuire con certezza a nessuno degli otto modi.

La classifica modale dei canti gregoriani nelle edizioni vigenti è stata fatta in base alla nota finale. Ma non era possibile seguire tale criterio nell'edizione dei canti ambrosiani. Il canto ambrosiano infatti ha una struttura modale più incerta e meno stilizzata. La sua salmodia, per la varietà delle dominanti, non si può ridurre a un ordinamento *in octo tonis*. Se guardiamo anche l'*Octoechos* bizantino, ci colpisce la sua elasticità, la possibilità di diverse finali per uno stesso modo e la difficoltà di ricavarne un quadro analogo a quello del sistema gregoriano.

Esempio di Salmodia ambrosiana.

Formule del « Quarto gruppo », per la salmodia
connessa ad antifone che finiscono in mi:

- 1) quando la dominante
è la :

- 2) quando la dominante

è sol :

- 3) quando la dominante

è fa :

- 4) quando la dominante

è mi :

RIEPILOGO SUI MODI - Dopo quanto detto qui sopra, e riferendoci agli otto modi tradizionali del canto gregoriano, noi concludiamo nei termini seguenti:
ogni modo

è riassumibile in forma di scala per l'utilità di vederne più facilmente le caratteristiche strutturali (posizione dei semitoni; dominante; finale);
è essenzialmente melodico (mono lineare con ricca latenza armonica);
contiene stilemi propri;

può contenerne anche altri, comuni a più modi;

ha un ambito effettivo che può superare la scala, o occuparne solo un segmento o anche non corrispondere alla scala per mancanza di qualche nota o per aggiunta di qualche altra;

si organizza per l'attrazione allitterante di una nota principale (*dominante*) che regge lo sviluppo della melodia;

e questo sviluppo termina non già nella attrazione di quella nota, ma per l'applicazione di una formula *prestabilita come finale*,

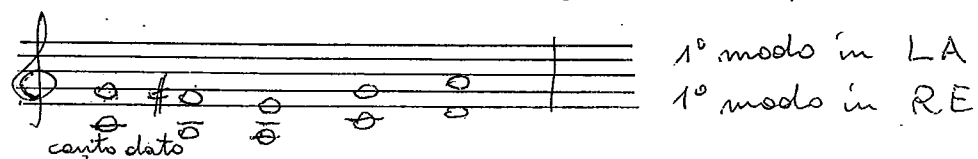
la quale determina non il modo ma la classifica della melodia in un dato modo.

all'ultimo momento dello sviluppo e comunque senza correlazione funzionale con la dominante,

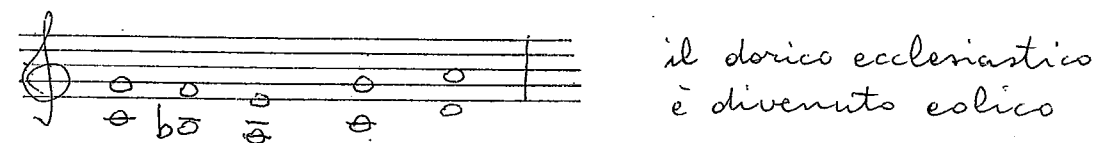
perché dominante e finale non stanno qui in rapporto di opposizione né di dipendenza né di risoluzione necessaria: opposizione, dipendenza e risoluzione che invece determinano, caratterizzano e costruiscono la tonalità'.

PASSAGGIO TECNICO DALLA MODALITÀ ALLA TONALITÀ'. Sensibilizzazione - Se si applica a un dorico gregoriano il moto retto per 5^e, bisogna scegliere fra le seguenti possibilità':

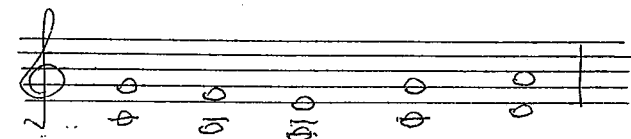
1^o) al si $\frac{1}{4}$ del canto dato sovrapporre un fa $\frac{1}{4}$, che, senza essere un'alterazione nel senso moderno del termine, produrrà, per un momento, bimalità':



2) abbassare di 2 toni il si $\frac{1}{4}$ del canto dato:



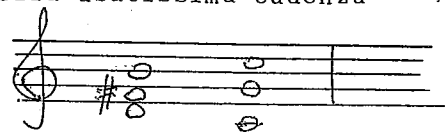
3) rinunciare alla 5^a giusta e accettare la 5^a diminuita:



Quest'ultima possibilità' può sembrare preferibile alle precedenti; ma ne derivano conseguenze che si sommano nella distruzione della modalità'.

L'intervallo $\left\{ \begin{array}{l} \text{fa} \\ \text{si} \end{array} \right.$ non tarderà a palesare una tendenza risolvente e con essa un carattere dissonante, che viene appagato ed estinto se il si sale a do mentre il fa scende a mi. È la creazione di una cadenza non modale, poiché nessuna fra le cadenze degli 8 modi conteneva due sensibili a distanza di semitono dalla finale. Inoltre qui le due sensibili non tendono entrambe alla finale, ma una alla finale e l'altra alla sua terza.

Ma questo è l'ultimo scalino di una lunga evoluzione. E tuttavia lo scivolamento semitonale della sensibile verso la tonica è già così forte nel XIII secolo, che nella usatissima cadenza



le due sensibili salgono entrambe alle rispettive finali determinando una momentanea percezione bitonale, in quanto il si $\frac{1}{4}$, risolvente a do, fa sentire un tritus in do, mentre il fa $\frac{1}{4}$, risolvente a sol, fa sentire contemporaneamente un tritus in sol.

Lo Chailley (1) riferisce che un codice del Trecento, proveniente da Saint-George de Belâtre, porta segnate numerosissime alterazioni della melodia. La sensibilizzazione, adottata in un primo tempo per risolvere alla finale alterando la sensibile, fu estesa anche ad altre note del canto dato: si produssero così quelle modulazioni tonali che la melodia, per se stessa, non suggeriva e si accelerò lo sfacelo del senso modale o meglio la sua evoluzione verso l'egemonia del maggiore moderno.

La vecchia modalità persistette nei *versus* latini, nei canti arcaici dei trovatori, nelle *prose* o sequenze monodiche del XII secolo, ma nel XIII trovatori, autori di rondelli e di *conduits*, compositori di canti tropici e specialmente la fioritura laudistica italiana mescolarono alle antiche atmosfere modali il senso nuovo del maggiore, con la seducente freschezza delle creazioni fuse all'anima del popolo.

(Dalla modalità alla tonalità'). La 3^a - L'affioramento della 3^a dalla latenza armonica e la sua affermazione come elemento integrante della triade maggiore, è un passo importante verso l'ordine tonale. Prima di giungere a una concezione accordale della tonalità', la 3^a ha piena valorizzazione come intervallo costruttivo del contrappunto classico (sec. XV e XVI), poiché la 3^a, rivoltata, da' la 6^a

ritardata da' la 4^a e la 2^a

ritardata e rivoltata da' la 7^a

sovrapposta a un'altra 3^a da' la 5^a

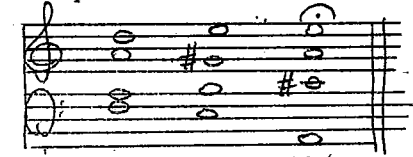
e in raddoppio l'8^a

che, ritardata, da' la 9^a

La 5^a è dissonante nel contrappunto reversibile, dove dev'essere preparata e risolta in 3^a o in 6^a. Insomma tutti gl'intervalli del contrappunto classico si riducono alla 3^a come a un essenziale e permanente generatore armonico.

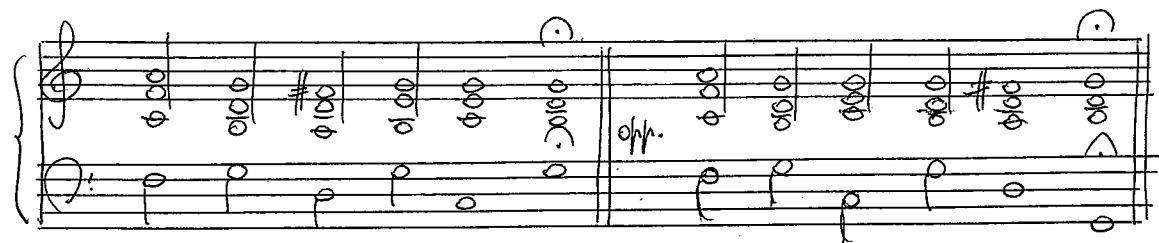
Una resistenza della modalità si vede, per esempio, nella cadenza polifonica del *deuterus*: con la sensibile fa che scende alla finale mi nella voce inferiore, non è possibile sensibilizzare l'altra sensibile, re che sale a mi nella voce superiore (la sensibilizzazione di questo re produrrebbe una 6^a aumentata sul fa naturale). Le due sensibili restano quindi, nel *deuterus* polifonico, quali risultano dalla scala modale del III e del IV modo gregoriano.

Reazione della tonalità': non soltanto l'accordo finale sarà maggiore; ma vi si aggiungerà un'altra triade maggiore, con la quale la finale del *deuterus* diventa un accordo di dominante:



(1) *La Musique médiévale*, Paris, Edit. du Coudrier, 1954.

La cadenza del *tetrardus* si mantiene a condizione di cedere il posto decisivo alla cadenza perfetta o alla plagale, o a entrambe:



(Palestrina, Gloria della Messa Ad coenam Agni):

Quanto al *pratus* e al *tritus*, in cadenza finale essi perdono le loro caratteristiche e si mutano in toniche maggiori precedute dal IV o dal V grado. Però il senso modale, scacciato dalle cadenze, si rifugia spesso nel discorso che le precede, in maniera da far udire, prima delle chiuse periodali o finali, successioni armoniche escluse dalla tonalità pura, come, in minore, la triade minore del V grado:



Molte volte il discorso polifonico dei grandi autori deve a questa incidenza della modalità, intermittente o solo accennata, la sua fluidità, la sua trasparenza, il suo stesso valore espressivo.

Il consolidarsi della 3^a come elemento necessario della triade maggiore, progredisce con l'affermarsi sempre più chiaro del senso tonale, che trionfa nelle cadenze perfette, nelle cadenze plagali anche se nell'ultimo accordo la 3^a è sottintesa, e in generale nel discorso basato sui cardini IV-V-I. L'intervallo di 5^a diminuita dovette fare i conti con la percezione modale: le due sensibili *fa* e *si*, tendenti a risolvere per moto contrario, furono accettate con una restrizione rimasta in pieno contrappunto classico: che cioè ne l'una né l'altra comparissero nella voce inferiore (di decisivo rilievo per le cadenze). Né il *si* né il *fa* potendo dunque trovarsi nel basso, ma soltanto il *re*, la triade dimi-

nuita *si-re-fa* veniva ammessa unicamente in I^o rivolto:



e quel *re* discendente alla tonica, ricorda la sensibile modale che scende alla finale.

È istruttivo vedere quanta cura dei nessi ebbero gli autori del tardo Cinquecento. Si prendano ad es. i falsibordoni di Ludovico da Viadana (Proske, *Musica Divina*, III). Il collegamento stilistico tra la salmodia gregoriana e l'omofonia a conclusione tonale è operato con materia assoluta nel giro di poche battute, anzi di poche note. Un primo accordo, che spesso sembra il riflesso armonico della finale gregoriana, è allacciato alle triadi dei gradi secondari (III, VI, II), di sapore ancora modale, e per esse a una prima cadenza; poi (per non ricordare che uno dei procedimenti) tre accordi maggiori, per grado congiunto (le triadi di *SOL*, *FA* e *MI*) conducono a una formula chiaramente tonale (col ritardo della 3^a sul V grado), ma essa conclude in un accordo senza 5^a che lega molto bene col successivo versetto salmodico; e l'alternarsi di una tecnica all'altra, per sé lontana e diversa, e il loro fondersi in un'unica tecnica superiore, che è arte senza residuo di scolastica né di sforzo, sembra la cosa più naturale di questo mondo. Basta confrontare con autori di epoche posteriori, per rendersi conto della differenza: non vi si troverà quella concisione, quella naturalezza nel collegamento delle due sensibilità, quella unità di stile che emergono dai falsibordoni classici.

Così pure in un chiaro genio del Seicento, Girolamo Frescobaldi, i nessi modalistici si avvicinano a quelli di natura tonale, le atmosfere liturgiche sfumano nell'eolico (minore naturale) e nel ionio (modo maggiore) e queste in quelle con continua mistura di colorazioni e con estremamente vaga oscillazione stilistica, che ad un orecchio formato dal preciso cadenzare moderno può sembrare indecisiva, ed è invece una sintesi di mezzi lontani, operata per impulso creatore nella sicura intuizione dei loro rapporti, della loro compatibilità e capacità di fusione.

(Dalla modalità alla tonalità). **Diverso valore dell'orizzontale e del verticale** - Nella maggioranza dei casi le tre voci di un mottetto del Duecento si amalgamano in un mutuo rapporto modale il cui risultato si avvicina al nostro maggiore (attraverso il *tritus* o il *tetrardus* sensibilizzato) oppure al nostro minore (attraverso il dorico gregoriano sensibilizzato). Ma non per questo i casi di una voluta concezione polimodale sono meno significativi o meno interessanti. Così nel mottetto XII dei 100 pubblicati dall'Aubry, noi vediamo che la voce inferiore (*tenor*), derivante dal 2^o modo trasportato in *la*, gravita verso il 5^o modo in *fa*; è un chiaro e costante *do* maggiore che solo nelle ultime battute se ne va in *fa*. La voce superiore oscilla tra *do* magg.; *fa* e anche *sol* (1). Nel mottetto LX della medesima raccolta, le due voci superiori stanno in 5^o-6^o modo,

(1) L'Aubry classifica molte voci come di "modo indeciso". Ma che significa indeciso? Di quali elementi è fatta tale indecisione? e che "commentaire musicologique" è quello che non li ravvisa?

mentre il *tenor* che le sostiene e' in *protus*.

Che l'operazione del comporre fosse, a quell'epoca, essenzialmente lineare, ce lo dice il teorico Grocheo in un chiarissimo passo citato già dal Wolf: "Tenor autem est illa pars supra quam omnes aliae fundantur quemadmodum partes domus vel edificii super suum fundamentum": "Il *tenor* e' quella voce sopra la quale tutte le altre si basano come i piani di una casa o di un edificio sulle sue fondamenta". Anche Dunstede, nella IV sezione dei suoi *Principalia Musicae*, dove parla del *conductus*, in cui tutte le linee melodiche sono di libera invenzione, a differenza del mottetto che si basa su un frammento di melodia liturgica, dice che il compositore deve prima ideare la voce inferiore, poi su questa disporre successivamente la mediana e la superiore:

"Qui igitur vult conductum facere, primo cantum invenire debet pulchriorem quam potuerit, deinde uti debet illo pro tenore, super quem fiet discantus, ut dictum est prius, procedendo per concordantias perfectas et imperfectas, permittendo aliquando et transcurrendo discordantias imperfectas in locis debitis." (Coussemaker, *Scriptores*, IV, 294).

Come ho già accennato, la cadenza $\left\{ \begin{array}{l} \text{mi-fa} \\ \text{si-do} \\ \text{sol-fa} \end{array} \right.$ di Adamde-la-Halle e di altri

autori dell'epoca, ha ancora significato orizzontale; dobbiamo percepire il *mi* come sensibile di *fa* e *simultaneamente* il *si* come sensibile di *do*. In seguito, offuscata la percezione di questa seconda sensibile, si consolida, di rimbalzo, quella dell'altra e per essa di una tonica principale, con prevalenza del verticale sull'orizzontale.

Vi sono in Machaut passi completamente omofoni, in cui l'espressione musicale e simbolica e' affidata alla verticalita' ("ex Maria Virgine" nella Messa di Notre-Dame); ma come eccezione. Il frequente incrocio (nella stessa opera) delle due voci inferiori producenti con le altre due intervalli di 7^a maggiore e 8^a aumentata, era possibile solo seguendo un fondamentale criterio orizzontale.

Il polifonista del Cinquecento mirava invece a un equilibrio del verticale e dell'orizzontale. Oltre ai passi omofoni e a quelli in cui l'omofonia risulta dal ritmo ternario in tutte le voci (tempo $\frac{3}{2}$ da battersi in 1), la tecnica

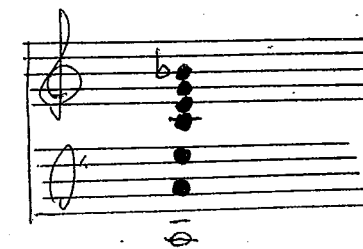
dell'*imitazione tematica* imponeva un computo verticale e limitava alla 3^a il fondamentale rapporto di associazione simultanea (alla 3^a cioè ed alle sue risultanze vedi sopra pag. 53). D'altra parte i temi proposti all'imitazione erano sempre di origine e di essenza lineare. La polifonia realizzava una polimelodia tematicamente omogenea, ritmicamente varia, legata, per diversa ragione, al valore orizzontale e a quello verticale. Dal valore orizzontale essa dipendeva per la cantabilità dei temi, per la loro potenza espressiva e per la derivazione dal repertorio liturgico. Dal valore verticale dipendeva in quanto questi stessi temi dovevano contenere la capacita' contrappuntistica di rifrangersi in tutta la compagine delle parti, senza violazione non già di regole ma di esigenze uditive stilistiche.

Tutt'altro accade nella melopea recitativo-lirica del Seicento. Il substrato armonico e' concentrato verticalmente come accompagnamento del melos. I poteri espressivi della parola si ripercuotono nell'armonia e ne risultano magnificati. L'armonia avvolge e *incanta* la parola. Si raggiunge un nuovo equilibrio di valori e di dimensioni musicali, nasce un nuovo stile e s'inizia un altro ciclo, un altro modo di sentire e di comprendere la musica, un altro linguaggio, proporzionato ad altre mete.

I DUE MODI MODERNI - L'umanista svizzero Glareanus espone nel *Dodekakordon* (1547) il sistema musicale del suo tempo. Agli otto modi ecclesiastici si sono aggiunti l'*eolico* (minore naturale, senza sensibilizzazione del 7^o grado) ed il *ionico* (che corrisponde al nostro maggiore), nonché i loro due plagali, derivati da abitudini mentali più che dalla pratica viva, la quale tendeva a sopprimere questi due plagali.

Il ionico trovo' via aperta, e la sua egemonia si stabilì fino a tutto il XVIII secolo. Invece dall'*eolico* al minore moderno, al minore di Bach, sensibilizzato con le varietà rissunte nelle scale *armonica*, *melodica* e *tedesca*, il passo e' più lungo e la teoria, oggi ancora, meno sicura.

La vibrazione naturale, con i suoni "armonici" che spontaneamente accompagnano un suono-base, non dà la 3^a minore di esso suono-base. Tale vibrazione contiene, e' vero, un intervallo di 3^a minore, ma come 5^a, elemento della triade maggiore generata dal suono fondamentale. Un'altra 3^a minore e' data, dalla vibrazione naturale, sopra il 6^o armonico: ma quel *si^b* e' 7^a del fondamentale e non 3^a minore di esso. Noi cerchiamo insomma il *mi^b*, 3^a minore del fondamentale *DO*; e la *natura* non ce lo dà.



La teoria degli "armonici inferiori", che produrrebbero la triade minore disponendosi nel medesimo ordine, rovesciato, degli armonici superiori,



e' conosciuta; il D'Indy volle fondarvi una speciale concezione del modo minore e della Fuga; ma purtroppo e' respinta dalla grande maggioranza dei fisici e dei compositori.

Altra teoria sostiene che la vibrazione naturale e' doppia: da un suono-base partirebbero due serie parallele di armonici, nello stesso ordine di successione, e la serie secondaria si troverebbe una 5^a sotto la principale,



per modo che il 7^o armonico della serie inferiore ci darebbe quel *mi^b* che manca alla serie superiore. Questa teoria, anche quando collaudata in sede scientifica (cosa tutt'altro che avvenuta), difficilmente lo sarebbe in sede artistica, perché il *mi^b*, 7^a di *FA*, e' troppo debole e indiretto in confronto alla funzione;

solida e chiara, della 3^a minore moderna e allo sviluppo del modo minore nell'arte musicale. E se, si accetta la doppia vibrazione, bisogna anche accettare il doppio senso di quel mi^b (3^a indiretta e 7^a diretta): carattere poco conciliabile con la netta evidenza della 3^a nella triade tonica minore di Vivaldi o di Bach, di Beethoven o di Bellini.

* * *

A questo punto ci si chiede se e' proprio necessario trovare nella vibrazione naturale la 3^a minore, come elemento decisivo di una triade perfetta che spiegherebbe il minore moderno.

Per conto mio mi dichiaro persuaso che una tale necessita' non v'e'.

La vibrazione naturale di un suono fondamentale, va considerata non soltanto come una realta' fisica e nello stesso tempo come una spiegazione analitica del suono (che non e' elemento semplice ma e' un composto): ma va considerata anche come una *indicazione* che la natura da' all'uomo senza escludere, anzi richiedendo la sua collaborazione. La natura, creazione prima, ci porge i dati e i materiali per la creazione libera e responsabile, che dipende da noi e che puo' sempre trovare in essa i suoi paradigmi.

La vibrazione spontanea che produce gli "armonici" di un suono-base, e' sufficiente fondamento fisico per una organizzazione creativa del modo minore sull'esempio e sul modello del maggiore. Quest'ultimo trovasi, come ognuno sa, indicato dai primi 6 armonici naturali. La storia lo porto' a maturazione, estraendolo dalla latenza uditiva la 3^a, sensibilizzando i modi medievali e sottomettendoli all'imperio cadenzale del modo dominatore. Ebbene, esso fornisce lo stampo di una analogia: di un modo parallelo e consimile in tutto, fuo' che nella 3^a.

Questa 3^a minore, elemento di triade perfetta, aveva avuto una preparazione uditiva. La sensibilizzazione applicata al dorico ecclesiastico crea un campo affine al minore moderno, e con esso la *scala melodica ascendente*; l'abbassamento del 6^o grado nel medesimo dorico ecclesiastico lo assimila all'eolico (*minore naturale*).

Nel repertorio gregoriano non mancano melodie che enunciano la triade minore. Il graduale *Sciunt gentes*, per es.: incomincia producendo questa triade in un arpeggio che indugia sulla 3^a minore fa (formula di 2^o modo; la melodia e' classificata nel 1^o). Si ricordino anche le formule

nei graduali di 5^o modo (anche di 3^o e di 2^o) e (7^o modo); "atque sic finitur" nella salmodia del 4^o tono A, il *Kyrie Clemens rector*, il *Kyrie Orbis factor*.

Ma quello che specialmente determina il minore moderno e', oltre alla 3^a minore della triade tonica, la dominante analoga a quella del modo maggiore, la dominante opposta alla tonica e il concentrarsi di tutto il sistema sul I e sul V grado come nel maggiore.

La distinzione dell'autentico e del plagale (eolico e ipoeolico; ionico e ipoionico), buona in una musica essenzialmente lineare e logica per la diversita' della dominante (l'autentico e il plagale gregoriano hanno infatti diversa dominante), doveva sparire in una musica essenzialmente armonica ed in cui la dominante del plagale veniva a coincidere con quella dell'autentico.

Una distinzione di principio fu tuttavia mantenuta, ma non sempre, nelle cadenze finali, quando al minore autentico si diede cadenza perfetta e al minore plagale cadenza plagale. Ripeto, non sempre. Si leggano le *Intonazioni d'Organo* di Giovanni Gabrieli (Torchi, III): il 2^o modo, plagale, ha cadenza perfetta come il 1^o; per il 5^o, autentico, la cadenza perfetta e' seguita dalla plagale; il 7^o ha cadenza plagale e l'8^o perfetta; all'11^o e 12^o modo, corrispondenti al mag-

giore, e' data cadenza perfetta; nell'ultimo e' in evidenza il cadenzamento IV-V-I proprio della tonalita' moderna.

Il consolidarsi della percezione tonale e dello stile omofono, porta il colpo di grazia alla vacillante distinzione fra autentici e plagali. Ma tra il maggiore e il minore si stabilisce un *parallelismo analogo* (quindi non identico) a quello soppresso: il minore forma qualcosa come il plagale del maggiore corrispondente: tonalita' di eguale accidentazione e di struttura equivalente, in relazione di modulazione vicina; tonalita' che si puo' tuttora chiamare *collaterale* se si vuole adoperare in senso moderno un termine antico (plagale significa appunto collaterale, parallelo).

La differenza dal sistema modale e' che in esso l'autentico e il plagale avevano, con diversa dominante, la stessa finale, mentre il maggiore moderno e il suo relativo minore, hanno, con la stessa dominante (triade maggiore del V grado), diversa finale (maggiore l'uno, minore l'altro).

Se il minore moderno, il minore di Bach, non ha meno di tre scale, cio' dipende dalla sua tendenza ad avvicinarsi alla struttura del maggiore. La scala "armonica", che disgiunge il 7^o grado dal 6^o mediante il *triemitonum*, obbedisce alla necessita' di incorporare la sensibile moderna alla triade di V grado, come nel maggiore. Nella sistemazione teorica trasmessa al XIX secolo questa scala e' presa come base della costruzione degli accordi *per terze sovrapposte*, a somiglianza e in parallelismo della scala maggiore. In tale costruzione degli accordi nel modo minore sulla scala *armonica*, non v'era motivo di dare al IV grado la 3^a maggiore; il parallelismo al modo maggiore consigliava di formare ogni triade con i suoni stessi della scala, dando quindi 3^a minore al IV grado nel modo minore, 3^a maggiore al IV grado nel modo maggiore; di conseguenza si mantenne il fa^b come 6^o grado, di LA, cio' che ne aiuto' la disgiunzione dal 7^o.

La scala "melodica" vuol conciliare il tipo eolico con quello moderno. Il tipo eolico puro sopravvive nella scala minore "naturale", mentre quello "melodico", preso anche in discesa, (la-sol[#]-fa[#]-mi-re-do-si-la), da' la scala "tedesca", interessante per il suo parallelismo con la scala maggiore (dove la sensibile e' la stessa sia al salire che allo scendere).

Nel 1722 usciva in Francia il *Trattato dell'Armonia ridotta ai suoi principi naturali*, di Giovanni Filippo Rameau. Il modo migliore vi e' riconosciuto come il principe dell'armonia, il modo "virile" e "perfetto", in contrapposizione al minore che e' soltanto una sua emanazione o variante. (Vedi anche la *Demonstration du principe de l'Harmonie*, dello stesso autore).

Le menti piu' progredite dell'epoca vedevano nella natura il fondamento scientifico di ogni legge teorizzabile. Non solo: la natura porta a perfezione le sue stesse leggi. Non fa meraviglia che l'attributo della perfezione sia stato negato al modo minore, non essendo, questo, dato direttamente dalla natura.

* * *

EVOLUZIONE DELLA TONALITA' - La triade del V grado si elabora in quadriade ossia in accordo di *settima dominante*, per l'azione sincrona di diversi elementi:

a) Nella successione accordale IV-V-I un elemento della triade di IV grado, e precisamente il raddoppio della sua fondamentale, permane in latenza nella seguente triade di V grado.

b) La 3^a della triade di V grado, la *sensibile* cioe', sviluppa una *contro-sensibile* tendente a risolvere in moto contrario, cioe' scendendo un semitono nel modo maggiore e un tono nel minore.

c) Con la simultanea risoluzione di queste due sensibili

} si-do
fa-mi
la triade
più evidente

tonica acquista un più evidente significato centripeto dopo una formulazione centrifuga.

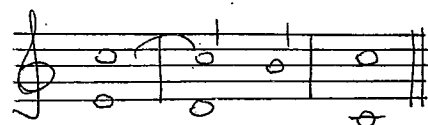
d) La 7^a porta in seconda dimensione un armonico naturale (il 7^o) riferito non alla tonica come nella vibrazione fisica, ma al V grado. Questo riferimento al V grado non è altro che la risultante dei fenomeni qui sopra indicati in a) b) c). Esso, in altri termini, è conseguenza dell'attrazione tonica e rivela la forte compagine centripeta assunta dal sistema verso la fine del XVII secolo. Da quest'epoca alla fine del XVIII la definizione armonica della tonalità si gioverà sempre più dell'accordo di 7^a dominante come della più chiara contrapposizione funzionale al I^o grado. La musica di Rameau, di Haydn, di Mozart corrisponde al ciclo della 7^a dominante.

Nel secolo seguente questo accordo diviene sempre meno dissonante. Beethoven che inizia la I^a Sinfonia con una 7^a di dominante, un anno dopo attaccava l'ouverture de *Gli uomini di Prometeo* con lo stesso accordo, ma in 3^o rivolto. Ben presto i romantici ne sperimentavano le risoluzioni modulanti e lo sostituivano volentieri con la 9^a maggiore.

Cio' non può sorprendere. La 5^a fu dissonante quando turbava la purezza dell'8^a; la 3^a fu dissonante prima di incontrarsi definitivamente alla triade tonica. La 7^a certamente fu dissonante con Rameau e Haydn. Tenuto in disparte dai polifonisti del Cinquecento appunto per la sua attitudine a rinforzare la percezione della tonica moderna, questo accordo di 7^a si affermò man mano che cadevano le resistenze all'egemonia del modo maggiore. Nel minore lo stesso accordo tarderà un poco ad essere sentito come consonante, perché la controsensibile non vi si trova in contatto di semitono con la successiva 3^a della triade tonica e ciò rende meno impellente l'azione risolutiva del centro tonico e di rimbalzo aumenta il senso centrifugo dell'accordo di 7^a. Il tempo e l'analogia finirono per avere ragione anche qui; con Domenico Scarlatti l'acclimatazione di tale accordo al modo minore può considerarsi compiuta.

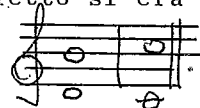
Per l'orecchio classico *la dissonanza è un urto*; e si richiede che esso venga preparato (con anticipo della stessa nota e legatura, oppure anche per grado discendente se la preparazione legata non è possibile) e che, inoltre, si estingua nel riposo della *risoluzione*. In questa concezione le dissonanze sono il pepe del melos. Non esistendo nessuna frontiera naturale per decidere una volta per tutte quali siano le dissonanze e quali le consonanze, la verità è che tutti gli intervalli evolvono, accusando prima e poi perdendo il carattere dissonante.

Così, nell'usatissima formula di contrappunto, che al 2^o grado discendente da 7^a come ritardo della 6^a,



si vuole appagare una dissonanza risolvendola. Ora lo stesso effetto si era ottenuto

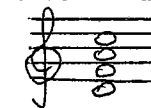
prima, con la 6^a direttamente attaccata e risolta in 8^a



Indebolitosi e poi perdutosi il senso dissonante di quella 6^a cadenzale, convenne ritardarla o per meglio dire elaborarla in 7^a provvisoria, da risolversi nella riposante 8^a.

Questa 7^a, sostituzione della 6^a, si deve preparare mediante legatura: l'urto, così, viene attutito e poi estinto nella risoluzione: l'orecchio "classico" è soddisfatto. Ma quella momentanea sostituzione non tarda a costituirsi in

aggregato autonomo e completo: accordo di settima del 2^o grado



nella scala maggiore.

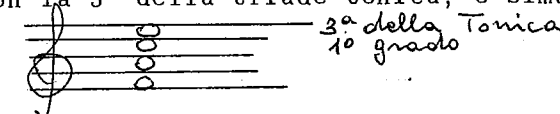
L'elaborazione avviene in senso verticale: quello che era un incidente del melos orizzontale (ritardo della 6^a mediante una 7^a) diventa un accordo di quattro suoni. Tale elaborazione modifica completamente il significato primitivo di 7^a ritardante la 6^a, poiché in questo ritardo non si percepiva una 3^a sotto la 7^a (un *la* cioè). Ed è precisamente l'affiorare di un *la*, 5^a di RE, che trasforma in basso fondamentale quest'ultima nota.

L'accordo di 7^a così ottenuto, detto di 2^a specie, deve considerarsi in relazione al centro tonico in moto. Il precipuo effetto dell'accordo stesso è dato dalla presenza della tonica in esso: la 7^a (do) coincide col I^o grado della scala. Ossia: all'elaborazione differenziale, centrifuga, si associa un elemento centripeto che ne stabilizza la funzione in seno a un ordine unitariamente costruito.

L'analogia applica al modo minore questa stessa settima di 2^o grado, abbassandone la 5^a accordo di 7^a di 3^a specie. La struttura dell'accordo in tal caso è influenzata da quella della scala (minore "armonica"): l'accordo si è adattato al modo.

Nell'accordo di settima di 4^a specie, sul IV grado del modo maggiore, la 7^a viene a coincidere con la 3^a della triade tonica, e simultaneamente la 5^a coincide

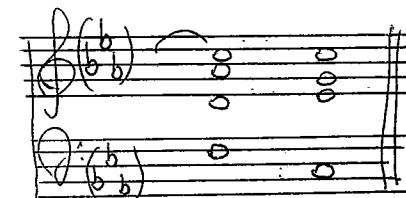
col I^o grado:



altra risultanza del moto elaborativo degli elementi centrali del sistema, particolarmente interessante per la doppia coincidenza ora detta e per la tensione propria all'intervallo di 7^a maggiore.

Quando le diverse quadriadi vengono richiamate su altri gradi della scala (per es. la settima di 2^a specie sul III grado maggiore o sul VI idem), esse prendono un altro significato funzionale e quindi un'altra risoluzione, ma non cessano di riferirsi al centro tonico, che si fa sentire nella continuità di qualche sua nota (nel suddetto accordo sul III grado maggiore, la 3^a della triade tonica si è tramutata in fondamentale della quadriade; la 7^a è generata da uno sviluppo verticale della 5^a della tonica; e la tendenza della 7^a stessa a scendere per grado, anticipa, in latenza, il I^o grado della scala).

La grammatica ammette che la settima di 2^a specie sul II grado maggiore (e per analogia quella di 3^a specie sul II grado minore) non scenda e resti ferma, risolvendo direttamente nella triade tonica finale:



Si tratta di una eccezione o di una strana possibilità, non contemplata dalla norma generale sulla risoluzione delle dissonanze? No. Quella 7^a risolve perfettamente per la sua stessa ambivalenza con la tonica.

Simmetrico a questo, il caso della settima di 4^a specie sul IV grado maggio

re, quando anch'essa, anziché scendere, si commuta nella 3^a della triade tonica, collegandosi direttamente all'accordo del I^o grado in funzione di cadenza plagale.

L'orecchio è tanto più sviluppato dal lato tonale, quanto più pronto a cogliere e distinguere non solo gli elementi costitutivi di un accordo e non solo il preciso collegamento fra gli accordi, ma soprattutto la loro *correlazione col centro, la presenza dirigente della tonica attraverso le sue differenziazioni*. È essenziale. Se l'orecchio non percepisce questo, non ha ancora assimilato quel meccanismo o congegno di suoni che si chiama tonalità.

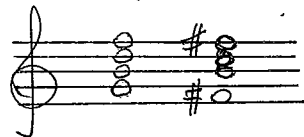
* * *

Un potente fattore di consolidamento della tonalità e un valido aiuto alla sua evoluzione fu il *temperamento*. Si tratta, come sapete, del temperamento *equabile*, teorizzato dal Neidhart e dal Werckmeister agli inizi del Settecento, con la divisione dell'8^a in 12 parti di eguale ampiezza approssimativa, i nostri 12 semitoni (nessuno dei quali coincide con i suoni naturali, esclusa l'8^a).

Nella diffusissima opera per clavicembalo, che lega il nome di G.S. Bach all'attuale sistema temperato, egli ratificava ed esemplificava la possibilità dell'isofonia, ossia del diverso significato armonico di ognuno dei 12 suoni racchiusi nell'8^a: il *do*, per es., come si può essere 3^a della dominante di *Do* minore, e può essere anche 2^o grado di *La* minore, o 5^a di *Mi*. Si apre quindi la via alle sostituzioni isofoniche ed alle modulazioni enarmoniche.

E poiché ognuno dei 12 suoni può essere preso come tonica, sia maggiore che minore, ne deriva il libero uso di tonalità per l'innanzi impossibili in pratica, come quella di *Sol* minore, o di *Mi* minore che non erano concepibili su una tastiera in cui il *sol* corrispondeva solo a *fa*. Ed un'altra importante conseguenza dell'innovazione, oltre al maggior numero di tonalità praticabili, è che il modo minore viene a trovarsi tecnicamente *parificato al maggiore*, non essendovi difficoltà per l'uno più che per l'altro con le equivalenze ioniche e con l'ulteriore sviluppo della percezione tonale che inevitabilmente ne segue.

Ammette infatti, questa nuova percezione, che la 7^a di dominante risolve *salendo per semitono* se è presa come 6^a aumentata:



Cio' non era possibile che grazie all'equivalenza, o isofonia, di note eguali nel suono ma diverse per tendenza risolutiva.

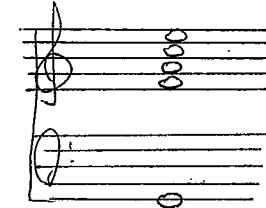
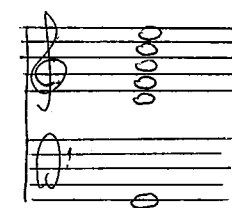
* * *

L'inevitabile attutirsi delle dissonanze, che a suo tempo rendeva consonantica la 7^a sul V grado dei due modi, ha per controeffetto e per compenso il nascere di nuove dissonanze sul ceppo di quelle che stanno per non esserlo più, e così avviene quando nella verticalità della 7^a di dominante si sviluppa un elemento dissonante a intervallo di 9^a sul V grado (accordo di nona di dominante), con funzione e tendenza risolutiva analoghe a quelle della corrispondente settimana.

Ben presto questo accordo di nona (maggiore pel modo maggiore, minore pel minore), questo accordo chiaro e armonioso, è equiparato alla settimana che l'aveva preceduto, anche perché non risulta bisognoso di preparazione. La preparazione è la prerogativa delle dissonanze, e se queste ne fanno a meno vuol dire che effettivamente si sono molto avvicinate a un effetto consonante.

Le altre settimane, sul II, III, IV, VI grado della scala maggiore, e sul II e IV della scala minore, subirono lo stesso processo e formarono accordi di cinque suoni ossia di 9^a, in cui si rinnovava il loro significato dissonante e si completava il risultato dell'emersione del 9^o armonico naturale in dimensione verticale. Il bisogno della preparazione rigorosa, che quelle settimane avevano conservato quando non erano attaccate direttamente come *appoggiature*, passò alle corrispondenti 9^e, salvo il caso in cui anche queste fossero date come *appoggiature*.

Elaboratosi poi, a sua volta, l'accordo di nona del V grado, si ebbero gli accordi di 11^a e di 13^a. Però, dato un accordo di 13^a, esso comporterebbe nove intervalli dissonanti: SOL-fa, SOL-la, SOL-do, si-fa, si-do, si-mi, re-do, re-mi e finalmente fa-mi: ossia due quarte, una quinta diminuita, tre settime e tre none: troppo per l'orecchio educato al classicismo! Troppo anche se alcuni di quegli intervalli non colpivano più come dissonanze. Pertanto si sopprime la 3^a, talora anche la 5^a:



E siccome nell'ordine tonale la 3^a è elemento costitutivo di ogni aggregato e non può essere soppressa senza rendere incerti gli aggregati stessi, l'accordo di 13^a senza 3^a si ridusse ad accordo di 9^a (re-fa-la-do-mi) *su pedale* (SOL) e senza la 5^a si ridusse a un accordo di 7^a (fa-la-do-mi) sul medesimo pedale di dominante. Lo stesso si dica per l'accordo di 11^a ridotto a 7^a (re-fa-la-do) su pedale di dominante.

In questa forma e significato, gli aggregati impropriamente detti 11^e e 13^e, in realtà 7^e o 9^e su pedale, si mantennero per un certo tempo nel linguaggio armonico dei romantici, come la massima elaborazione verticale diatonica delle triadi, divenute settimane, poi none e infine undecime o tredicesime su pedale.

È che altro è un pedale, come questo che regge gli accordi ora detti o altre combinazioni armoniche, compreso quelle alterate, se non la presenza della tonica centrale che si fa sentire in latenza attraverso il bisogno risolutivo del V grado, esasperato dalle dissonanze, e tanto più si fa sentire quanto più forte è l'esasperazione?

Ritardi semplici e doppi, appoggiature inferiori e superiori, non possono che rimandare all'istante successivo la loro confluenza in un accordo che a sua volta, direttamente o attraverso un altro, deve confluire nella tonica.

L'elaborazione centrifuga conferma, quanto più si sviluppa, l'attrazione del centro. La dissonanza conferma la consonanza che l'ha generata.

* * *

Nel saggio sulla *Composizione con 12 note* (1), Schönberg scrive che l'evoluzione dell'armonia ha portato una nuova "comprensibilità" (diciamo pure percezione) delle dissonanze, divenute, col tempo, consonanze, fino al punto che tutti i suoni della vibrazione fisico-armonica si devono considerare consonanti.

Questa riduzione generale dell'Armonia alla consonanza, però, non cambia nulla dell'antica maniera di pensare (dissonanza come opposto della consonanza) = se uno dei 2 termini (disson.) è eliminato. L'altro tuttavia, conserva gli antichi connotati (stabilità, riposo, equilibratura risolutiva, altitudine alle funzioni centrali, ecc.) dai quali fu caratterizzato fin dalle origini dell'Armonia: la soppressione del suo opposto, infatti, non trasforma la consonanza se lascia sussistere, accanto ad essa, la possibilità dell'opposto benché ridotto a puro sottinteso. Se invece, la consonanza, fagocitando il proprio opposto, ne conserva le strutture (ed è proprio quel che è avvenuto), allora si può anche comprendere come le consonanze, dominatrici del campo di battaglia, sprigionino un bisogno (2) di movimenti estranei alla loro natura ed essenziali invece alle dissonanze; ma in tal caso perché considerarle consonanze?

È probabile che, in quel passo non eccessivamente chiaro del suo saggio, Schönberg abbia voluto dire in realtà che, per effetto della mutata percezione, le antiche consonanze hanno acquistato (dalle dissonanze) una forza dinamica, una spinta, desiderio imperioso di moto, che prima non avevano.

(Una volta di più ci sentiremmo d'accordo con l'acuto ed eminente teorico, di solito ben chiaro).

Ma allora non si potrebbe anche dire che sono tutte dissonanti?

* * *

Vi è un errore nell'idea del dualismo tonica-dominante o consonanza-dissonanza. E l'errore è duplice:

Da un lato, l'accordo della dominante con e', in se', dissonante. Il dualismo beethoveniano tonica-dominante è un modo di sentire la successione e l'urto (il conflitto!) di questi due accordi: modo di sentire che dipende da un ciclo stilistico-morfologico (sinfonismo classico) o da potente personalità.

Da un lato, nulla accerta che il dualismo, sia da prendere come condizione essenziale e stabile del rapporto consonanza-dissonanza. Se la dissonanza è, senza dubbio, contrastante alla consonanza, da ciò non segue affatto che essa sia necessariamente e per sempre opposta alla consonanza, né che il contrasto debba essere estremo o, come in Beethoven, intorno alla struttura del discorso.

Le condizioni tradizionali della dissonanza - preparazione, risoluzione, durata limitata, dipendenza essenziale dal centro tonico - sono contingenti, relative cioè al tempo in cui furono percepite e poi teorizzate. Nulla di permanente. Nulla che possa esser dato come principio generale e superiore ad ogni ciclo. Vi fu un tempo in cui dissonanze, abbastanza dure anche per noi, non avevano bisogno di preparazione (mottetto primitivo) e lo stesso si è verificato dopo il ciclo classico, quando l'orecchio (il pubblico medio) accettò rapidamente quelle dissonanze senza esigerne alcuna preparazione e con piena libertà (anzi con godimento) delle loro imprevedute risoluzioni.

Occorre intendere il dualismo come una condizione relativa e temporanea, di valore puramente stilistico, e dare alla "dissonanza" un significato più largo, estetico ed universale.

Noi proponiamo:

la dissonanza è il moto della consonanza, e viceversa.

(1) In italiano vedi: *Stile e idea* (ediz. Rusconi e Paolazzi) pag. 109-110.

(2) Che prima non avevano: di qui la nuova "comprensibilità".

L'essenziale non è che la dissonanza, dopo avere urtato contro la consonanza, si plachi in questa, ma che la dissonanza si manifesti come diversificazione della consonanza, la quale vi si conserva pur modificata e vi si continua per la eterna legge permanenza-mutamento.

Alla luce di questo principio basterà aggiungere che il complesso degli armonici naturali contiene e conferma la legge ora detta, e con essa, e in essa, il giusto rapporto - qualitativo e dialettico - tra consonanza e dissonanza: tra un centro e il suo movimento.

Se un principio, ritenuto valido e fondamentale, non riesce a spiegare tutti i fatti contingenti e storici, vuol dire che o il principio stesso è sbagliato, o non è stato abbastanza approfondito.

È troppo comodo, a un certo punto, in presenza di una difficoltà che sorge da fenomeni indiscutibili, rispondere: "Lo diranno i posteri"; o: "La risoluzione del problema sarà data dall'evoluzione dell'arte, che non possiamo prevedere".

Ciò equivale ad ammettere che il principio, dato per valido, non lo era, oppure che a noi sfugge la sua effettiva portata.

LA TONALITÀ' COME PROPULSIONE DELL'INVENZIONE - La tonalità, di cui abbiamo cercato l'essenza nella struttura sua propria e nella distinzione dalla modalità medievale; e che come ogni equilibrio presenta unità, dualità, molteplicità con coefficienti di simmetria e di contrasto, di divergenza e di convergenza, di sintesi e di svolgimento, di innovazione e di tradizione; preesiste all'invenzione tematica del compositore di musica tonale. Come il musico del medioevo rispetto al quadro degli otto Modi e al repertorio di stili modali, e come noi davanti al complesso dei mezzi di linguaggio musicale del nostro tempo, così il compositore di sonate o di sinfonie classiche, rispetto al sistema tonale; se lo trovava alle spalle e nello stesso tempo d'intorno e dentro alla sua stessa facoltà creatrice, come un precedente acquisito e divenuto istinto, abitudine stilistica e tecnica donde non poteva prescindere essendosela fatta egli stesso, in maniera che il suo pensiero musicale spontaneamente si ordinava sull'avvicendamento dei cardini tonali e dei loro nessi.

Con la saldezza delle sue funzioni semplici e chiare la tonalità fornisce la sintassi d'una lingua accessibile al sapiente come all'ingenuo, al superuomo e al dilettante: lingua internazionale col suo connubio di elementi italiani e germanici, lingua universale per la sua irradiazione su tutta l'Europa, e con un'illusione di stabilità che duro' fino a quando non si senti' il bisogno di evaderne.

Il moto naturale della tonica attraverso i gradi principali del sistema, IV-V-I, oppure VI-V-I oppure II-V-I e simili più o meno elaborati, crea simultaneamente gli embrioni architettonici della forma. Gli schemi del discorso tonale sussistono potenzialmente in quelle successioni accordiche, e il substrato armonico, anche in poche triadi, contiene già per la fantasia del compositore una base di slancio dell'invenzione tematica e melodica, che molte volte si profila su tale substrato, dapprima incerta, poi più sicura fino alla precisa formulazione lineare e ritmica.

Abbiamo visto che nelle più semplici strutture melodiche, come quelle "quadrate", è appunto il moto armonico della tonica a ordinare una logica successione di incisi semifrasi e frasi, in modo che, ad es., il I° inciso poggia sul I° grado che va al V, il 2° inciso sul V che va al I° in I° rivolto; il 3° e il 4° inciso andranno rispettivamente, supponiamo, al IV grado e al I° chiudendo la frase. Oppure (come ne *La trota* di Schubert) il I° inciso si ordina sul I° grado, il 2° sul V, il 3° sul I°, il 4° modula alla dominante, lasciando sospesa la

prima frase di otto battute; di qui il 5° inciso torna alla tonica principale, il 6° riproduce il substrato del 5°, il 7° alterna il IV grado alla tonica e l'8°, con cadenza perfetta, da' alla seconda frase una chiusa periodale, rinsaldata dalla replica dei due ultimi incisi. E così' via.

Il discorso tonale e' sorretto dal cadenzamento a tre accordi, (IV-V-I) oppure (VI-V-I) opp. (II-V-I), e cio' può' farsi perche' questi accordi, oltre a definire il ciclo tonale completo, sono anche pilastri delle strutture ulteriori, progressivamente piu' estese, che su di essi s'innestano. L'invenzione melodica conferisce al substrato armonico, in se' generico, un significato che si precisa con la particolare fisionomia ritmico-melica della linea principale (la "melodia" degli ottocentisti, la parte *cantabile* che comanda il proprio *accompagnamento*).

Una melodia tonale non può' formarsi, anche allo stato di lampeggiamento iniziale, senza sottintendere e senza enunciare, sia pure in maniera approssimativa, il suo contenuto armonico.

Inoltre, se la tonalita' e' connaturata alle strutture quadrate (forme di canzone e loro derivati), cio' dipende anche da una possibilita', che alla tonalita' appartiene e solo ad essa: quella di condensarsi in due accordi: V-I: di costruirsi, senza residui, *nell'ordine duale*.

Lo schema fraseologico quadrato, che da' piena evidenza alle simmetrie, alle corrispondenze lineari, armoniche, ritmiche, con cio' rende elementarmente comprensibile l'ossatura del pensiero musicale, senza escludere raffinate e squisite formulazioni e interpretazioni. La melodia quadrata può' fiorire sulle labbra di un Wagner come su quelle dell'ingenuo viandante romantico, e ne gode il popolo insieme al laureando in scienze musicali, perche' nell'uno e nell'altro caso essa ha perfezione di fraseggio e chiara coerenza di substrato tonale. Condizione, di cui doveva' profittare il romanticismo col suo programma di sublimazione artistica da un lato e di popolarita' e universalita' dall'altro. Queste due aspirazioni non si contraddicono, e la loro unificazione nella rivolta contro un accademismo che inaridiva la ricchezza della vita interiore, ebbe piu' volte felice forma nella melodia quadrata.

Dove poi, nella quadratura, c'e' completo rinnovo ritmico di ogni inciso; in quelle melodie che si dispiegano in una ideazione perpetua ("Ah non credea mirarti"), si palesa il concetto latino di melodia *infinita benche' chiusa*, a riscontro del concetto germanico di melodia *infinita in quanto illimitata* (nella sua tendenza).

In quelle italiche melodie, aleggianti come colombe nei cieli dell'anima, *tema* e' il *processo di continuita'*. Senza nucleo iniziale o riassuntivo, la creazione si effettua nella pura sintesi lineare, sulla fondamentale ossatura logico-tonale. *L'intera melodia e' tema*, e lo e' anche per essa, quella inscindibile correlazione di suoni che chiamiamo tonalita'.

Negli sviluppi sinfonici, dove il discorso procede indipendente dagli schemi quadrati, la tonalita' offre il suo meccanismo modulante, il quale altro non e' che una diversa applicazione del cadenzamento.

Ed anche nelle piu' ampie strutture della musica sinfonica, e' sempre il principio tonale a far sentire l'esigenza di un centro, che si subordina i temi secondari con le loro tonalita'. Così' pure nelle forme presinfoniche (bipartite monotematiche) lo spostarsi della tonica principale verso la secondaria, e poi di questa verso quella, determina la struttura in due pannelli simmetrici, che si completano l'uno con l'altro. Tutte le forme, anche le piu' sviluppate, basate sulla tonalita', sono in ultima analisi conseguenze del principio duale (dominante-tonica), divergenza dal centro e riassorbimento nel centro e pertanto si ha anche un ordinamento ternario (centro - divergenza - riassorbimento) che sviluppa il precedente ordinamento binario.

LA MODULAZIONE E IL CROMATISMO - Ecco ora che la triade tonica, spinta dall'impulso differenziale, sembra perdere la sua essenziale qualita' di centro. La sua funzione e' trasmessa a un'altra triade, che diventa centro di una nuova tonalita': ma centro provvisorio. Questa nuova tonica conserva il senso di un'autonomia imperfetta: qualcosa della tonalita' principale e' rimasta nella secondaria: la coscienza del loro rapporto: rapporto che non si avvertirebbe se il suo primo termine fosse annullato.

Il carattere piu' importante della nuova tonica e' essere subordinata. Come sempre, l'impulso differenziale non rompe l'equilibrio e porta in se' il bisogno del compenso, per cui, dopo un certo tempo, la nuova tonica si palesera' come un elemento della prima e finira' per riversarsi nel centro fondamentale.

Essa tuttavia può' ritardare questa risoluzione, trasmettendo la sua funzione di tonica provvisoria a un'altra triade, subordinata a sua volta alla precedente e per essa alla generatrice. La tonalita' subordinata in secondo grado, dopo la sua temporanea o momentanea affermazione, si elimina risolvendosi in quella subordinata in primo grado, che e' destinata a confluire nella definitiva tonalita' principale.

Accade pure che la tonalita' subordinata in secondo grado svolti direttamente nella tonalita' iniziale, con una di quelle risoluzioni armoniche improvvise, che elidono i gradi intermedi.

Questo passare dalla tonalita' fondamentale a un'altra, la *modulazione* cioe' (ed alcuni propongono di chiamarla *tonulazione*), e' riassuntivamente indicato dal 7° armonico naturale: quel si che, sulla base DO, produce l'accordo di settima dominante e con esso *suggerisce la tendenza dell'intero sistema a muoversi*. Tale accennato movimento e' dalla natura stessa legato alla triade tonica. La modulazione ha una innegabile base fisica.

E poiche' il modulare e' connesso a un centro, il rapporto con questo centro *non viene spezzato* dalla modulazione. Una tonalita' in cui sussistono, come elementi di continuita', i poteri centripeti di un'altra gia' data, non e' che una differenziazione di questa, una uscita provvisoria dalla tonalita' principale.

Non e' tutto qui. Il passaggio a un nuovo centro tonico può' essere definitivo. La modulazione in tal caso interviene perche' la prima tonica *vuole abdicare la sua centralita'*. Allora non si tratta piu' di tonalita' provvisoria, ma di *cambiamento della tonalita' principale*. Il movimento indicato dal 7° armonico naturale, può' anche prendere questo significato.

E di qui si giungera' a una concezione piu' complessa. La definitiva sostituzione del centro, e' esemplificabile nella pratica piu' ovvia, allorché un discorso, per es. in do maggiore, dopo aver modulato ad altra tonalita', ha la sua ripresa in questa nuova tonalita' e non in quella iniziale. Ammesso il principio, nulla si oppone ad una sua ripetuta applicazione in forma piu' concisa, in modo che la *modulazione continua* equivalga ad una "infinita" trasmigrazione dei centri. Ma quale sara' la sua logica, il suo principio direttivo? Chi dirigera' questo sostituirsi delle diverse toniche, che cosa garantira' l'unita', la coesione di un discorso che si svolge senza un centro stabile e, per così' dire, visibile?

Ebbene, la tonalita' stessa suggerisce una risposta. Un centro "invisibile" non per questo agisce di meno. Se la tonica può' nascondersi dietro le settime e le none, esser presente in latenza, in tutti gli accordi del sistema tonale, potrà' esserci anche un centro direttivo dietro e *nel* movimento che sostituisce e muta i centri visibili (toniche delle rispettive tonalita'). Le tonalita' modulate e successive si troveranno sempre in un certo rapporto, in una piu' o meno sottile relazione di affinita' o di lontananza, voluta dall'idea che presiede alla composizione (*dal tema cioe'*). Quella relazione e' tematica, il modulare la

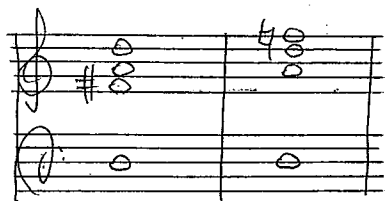
dispiega così come lo sviluppo dispiega il suo tema; e l'insieme del discorso modulante sta al centro interno, invisibile ma presente, come gli accordi di una data tonalità alla loro tonica se questa fosse, per una speciale esigenza, lasciata sempre in latenza: gli accordi non ne sarebbero ugualmente generati e regolati?

* * *

Il mezzo più elementare della modulazione è la nota caratteristica: la nota differenziale tra due scale in rapporto di modulazione vicina.

In una prima fase, e nell'ambito del sistema tonale, la modulazione è limitata alle toniche coincidenti col II, III, IV, V e VI grado della scala maggiore e col III, IV, V e VI della scala minore. L'ampiezza dell'impulso differenziale che introduce queste tonalità, è approssimativamente eguale: esse possono considerarsi equidistanti dalla tonica centrale.

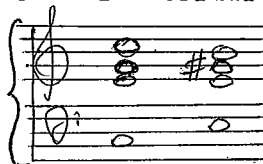
La sostituzione della 3ª minore alla 3ª maggiore sulla triade tonica, conosciuta dai polifonisti del XV secolo anche con falsa relazione:



apre la via della modulazione verso tutto il gruppo delle tonalità vicine alla equitonica (sostituendo la 3ª minore sulla triade di Do maggiore, Do minore diventa il suo equitónico; e si può modulare alle tonalità vicine di Do minore: la ♭ magg., mi ♭ magg., sol. min., si ♭ magg.; fa min.; e attraverso queste, alle loro equitoniche).

Con l'*ambivalenza*, la triade di un dato grado è riferibile anche a un altro (così la triade del IV grado di Do magg. intesa come V grado di si ♭ min.). Applicando all'accordo ambivalente la sostituzione della 3ª, come qui sopra accennato, si procede verso tonalità lontane, dalle quali si può andare anche alle loro relative ed alle loro equitoniche ed equitoniche delle relative.

La cadenza d'inganno V-VI con abbassamento del VI grado (SOL-LA ♭), trasferita per analogia al I-II grado abbassato, permette pure di adire a tonalità lontane. Fra le triadi maggiori i cui bassi fondamentali distano una 3ª magg.



v'è una nota comune: ciò facilita l'immediato passaggio

dall'una all'altra tonalità senza accordi intermedi.

L'aumento dei mezzi modulativi e la crescente frequenza delle modulazioni nel discorso tonale, conduce poi alla modulazione *onnitonica*, che permette di avvicinare *immediatamente* alla tonalità iniziale *qualunque altra*, vicina o lontana, e non soltanto da un periodo all'altro, ma nell'interno stesso degli incisi. Vedi per es. Strauss nel *Cavaliere della rosa*.

Ma mentre la tecnica modulante si sviluppa (io non sto scrivendo un trattato d'Armonia e non ho potuto che ricordare alcune soltanto fra le numerosissime possibilità), ad affrettare l'evoluzione della tonalità ed una sua concezione multiforme e più ampia concorre un altro importante e decisivo fattore: il cromatismo.

Non bisogna confondere il cromatismo con l'effetto cromatico derivante da accordi perfetti collegati in virtù del principio onnitonico. Di queste successioni di accordi lontani (in sostanza, modulazioni momentanee), ricche di sorpresa, audaci per la loro epoca ed efficaci assai dal lato espressivo, seppero servirsi Cipriano de Rore, Gesualdo da Venosa, Orlando Lasso, Giov. Gasp. Kerll nella straordinaria *Toccata di durezze e legature*, che fa riscontro a quella del Frescobaldi, Enrico Schütz, per es. nel *Dialogo pasquale* allorché la Maddalena riconosce il Cristo ("Maria! - Rabboni!") ed altri maestri anteriori a Bach, il quale preferisce nel cromatismo un carattere schiettamente melodico.

Sopr. Te mi-hil in to - to te mi - hil in to-to est
 Cant. Te mi-hil in to - to, te mi - hil in to - to est chari-
 ten. Te mi - hil in to - to te mi-hil in to-to est
 Bassi Te mi-hil in to - to, te mi - hil in to - to est

charius or-
 us or-
 cha-rius or-
 us

(O. di Lasso,
 Christe dei soboles)

cha-rius

(J.K. Kerll, 1628-1693.)

Toccata cromatica con durazze e legature

Sopr. e Contr.

(Schütz, Dialogo postquale)

Contr.

Ten.

(Bach, Cantata «meine Seele erhebt den Herren»)

Noi, invece, intendiamo per cromatismo la deviazione semitonale di una o piu' note diatoniche. Per es. nella settima Sol-si-re-fa il re# significa un momentaneo spostamento del re b, sia se lo segue, sia se lo sostituisce direttamente senza esserne preparato. Re #, deviazione del re b, non muta la funzione dell'accordo, ma acquiesce la sensibilita', armonica e melodica, di quella nota.

Se il discorso porta non alcune, ma mille deviazioni di tal genere, se il pensiero, il tema, l'opera nascono in mezzo ad esse e s'inoltrano attraverso alterazioni semplici, doppie, triple, che s'incontrano, si annodano, si riproducono nel punto in cui stanno per risolvere, modulando di continuo e determinando cosi' una involuzione cromatica della base tonale senza distruggerla, si crea il mezzo linguistico di una nuova forma, che prendera' vita nel soffio vivificante di un'idea. E poiche' ogni linguaggio ha la sua forma; come la tonalita' classica ebbe le sue forme genuine nel lied quadrato e nei Tempi di Sonata, cosi' il cromatismo trova un adeguato principio nella forma che chiamero' fluida in confronto di quelle classiche. Queste ultime, ben sagomate, logiche, chiuse, combaciano con gli sviluppi delle strutture cadenzali; possono paragonarsi a corpi geometrici, a corpi solidi. Il discorso cromatico invece e' evanescente, tende a restare inafferrabile, sfugge a una nitida delineazione, e pur sempre aderendo alle ossature fondamentali della tonalita', cioe' al cadenzamento a tre accordi (IV-V-I), preferisce farlo deviare all'infinito mediante cadenze d'inganno, che, ripetute, nascondono, elidono e ritardano, quanto piu' possibile, la necessita' del punto fermo finale.

E' la folta vegetazione che avvolge i tronchi, dai quali tuttavia e' sorretta. Non li piega ma li cinge di una palpitante vita, che per se' essi non hanno.

Nel *Tristano* questa concezione del cromatismo opero' una completa innovazione della tecnica tonale, nella piena, miracolosa realta' dell'arte. Qui il cromatismo e' forma proporzionata, in misura perfetta, ad una premente visione spirituale, per cantare nella nuova lingua musicale la guerra del Giorno e della Notte, il dolore fecondo e la vita risorgente dalla morte. Ripeto, le basi tonali restano intatte. Osservate il Preludio: e' in *La maggiore*. Ma questo *La maggiore* non lo si era mai sentito prima: e' fluido, totalmente avvolto dalle deviazioni cromatiche.

* * *

CAPITOLO III

I MEZZI LINGUISTICI: ALTRI SISTEMI

Senso della parola "evoluzione" applicata alla composizione - Due opere di arte musicale, lontane secoli, una ai primordi della bifonia, l'altra all'apogeo della tonalita' cromatica, partecipano della stessa essenza - il bello - e, sotto questo aspetto, non si puo' dire quale sia superiore all'altra.

In quanto pero' la seconda risolve problemi che la prima ignora, adopera mezzi piu' vari e piu' complessi e soprattutto scopre, anzi conquista, un momento ulteriore dell'esperienza musicale, momento che presuppone i precedenti e li utilizza e li elabora in un nuovo risultato; in questo senso c'e' evoluzione dalla prima alla seconda opera.

Non esiste alcun progresso nell'aumento quantitativo dei mezzi. L'orchestra con otto corni non e', per questo, in progresso su quella che ne ha due. Anzi un'arte spoglia, semplice, *disadorna*, puo' essere enormemente superiore nel contenuto spirituale, non solo, ma proprio come e in quanto opera di suoni.

Dall'altra parte sta una evidente constatazione di principio: dal fatto che un'evoluzione porta un aumento di mezzi, non si puo' dedurre che questi mezzi sono cattivi.

In se' i mezzi non sono ne' buoni ne' cattivi. Ma un'arte puo' avanzare verso posizioni sempre piu' complesse, piu' ricche di analogie, di richiami, di suggestioni, di significati. Un accordo di nona non e' migliore di un accordo di settima; Ma la nona presuppone la settima, e' un'esperienza piu' matura.

I mezzi non sarebbero proprio niente se non fossero stati, di volta in volta, sublimati in opere di pura bellezza. E noi, pur trattando solo dei mezzi, nel chiarire a noi stessi un ideale di linguaggio musicale non possiamo evitare che in esso splenda qualche lontano bagliore di speranza per l'opera d'arte che lo faccia suo.

* * *

Allorche', da un lato, la tecnica della modulazione sviluppa il principio onnitonico, e da un altro lato il cromatismo incide sugli accordi di 11^a e di 13^a, sono poste premesse valide a oltrepassare la frontiera del sistema tonale classico, pienamente maturato nell'arte sinfonica, nella musica da camera e nel melodramma.

Un passo piu' innanzi non poteva farsi se non osando spezzare le strutture cadenzali dell'ordine tonale. Ed era inevitabile, poiche' la modulazione onnitonica, dopo aver avvicinato e avvicendato toniche lontanissime, non poteva di piu', ma da essa si trasse incentivo a rendere simultaneo il successivo ossia a sovrapporre le toniche, mentre il cromatismo, applicato agli accordi piu' ricchi, tendeva ad offuscare e possibilmente ad abbandonare quella fondamentale ossatura tonale, che riconosciamo ancora in Wagner, in Strauss, in Bruckner.

Nel parlare della nuova tecnica, a seguito di quella della tonalita' propriamente detta, bisogna dare uno sguardo agli elementi linguistici che da diver-

se parti confluiscono nel risultato di evadere dall'ordine tonale tradizionale. Questo risultato fu facilitato dalla favorevole accoglienza fatta a un nuovo sistema, che, benché poverissimo, (e non si dovrebbe nemmeno chiamarlo sistema) era per avventura l'unico veramente atonale: quello basato sulla scala esafonica.

IL SISTEMA ESAFONICO - Se per diatonismo s'intendesse (erroneamente) assenza di semitoni e conseguente costruzione per toni interi, il solo diatonismo sarebbe quello basato sulla scala di sei gradi equidistanti.

In questa scala e' indifferente la notazione per diesis o per bemolli, come anche l'uso del \times o del $\flat\flat$, e cio' non per semplificazione grafica, ma perche' non v'e' piu' distinzione di significato tra i due suoni concidenti su uno stesso tasto nero del nostro pianoforte.

Si e' proposta una notazione che abolisca la doppia grafia e indichi i tasti neri con un segno convenuto. La resistenza che varie riforme della notazione moderna incontrarono nella divulgazione pratica, non ha dato a tali proposte, in se' logiche, un successo migliore che ad altre, indipendenti dall'esafonia. D'altra parte il sistema esafonico viene quasi sempre combinato con altri, come e' accaduto nelle sue migliori *riuscite*, poiche' difficilmente l'arte si chiude in un sistema; e allora, se nella stessa battuta, forse, si passa dall'esafonia a un accordo tonale o modale, non torna molto pratico l'impiego di una notazione speciale soltanto per i momenti o brani che, rientrano nell'esafonia.

Le triadi sui 6 gradi di questa scala sono eguali: accordi di 5^a aumentata. "Aumentata", pero', non ha senso fuori dell'aumentazione, cioe' dell'accrescimento semitonale rispetto a un precedente intervallo diatonico. E poiche' nella scala esafonica la 5^a non deriva da una aumentazione ma dai suoni stessi della scala, essa non e' in realta' *aumentata*, ma esafonicamente giusta. Invece che di 5^a aumentata, parleremo dunque di 5^a esafonica.

Le triadi esafoniche risultano dalla sovrapposizione di due 3^e maggiori:

Come ottenere accordi di quattro suoni? La sovrapposizione di un'altra 3^a sulle triadi qui date, raddoppiandone la nota inferiore, non muta gli accordi gia' avuti. Bisogna invece sovrapporre una triade di grado dispari ad una di grado pari (o viceversa), poiche' due triadi di grado dispari ripetono lo stesso ac-

cordo e cosi' anche due di grado pari.



sovrapposizione di triadi di grado dispari

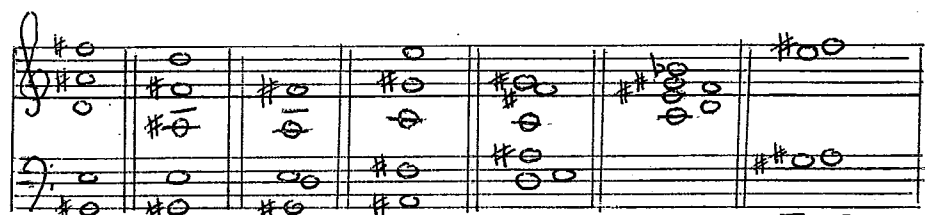


sovrapposizione di triadi di grado pari



sovrapposizione di triadi di grado dispari e pari

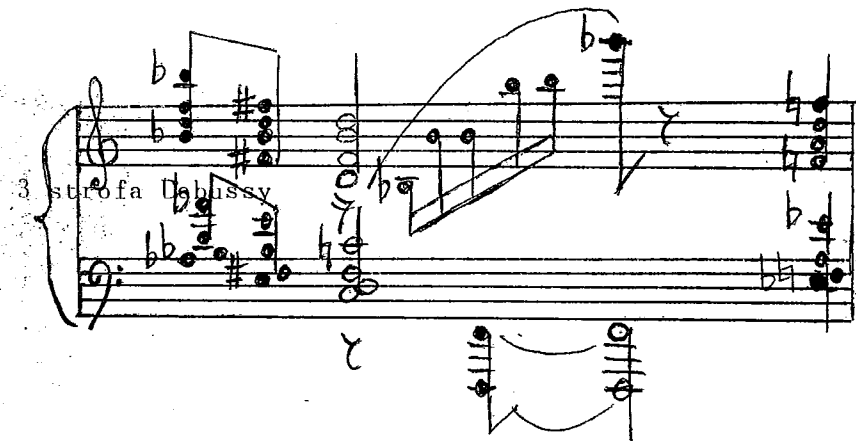
L'accordo cosi' ottenuto, accordo di doppia quinta esafonica, che riunisce tutti i suoni della scala, si puo' dare anche incompleto e in diverse disposizioni, che producono altrettanti effetti, per esempio:



accordi di doppia 5^a esafonica completi

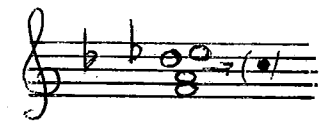


triade esaf. incompleta sovrapposta a triade completa (Debussy, Preludes, Voiles)

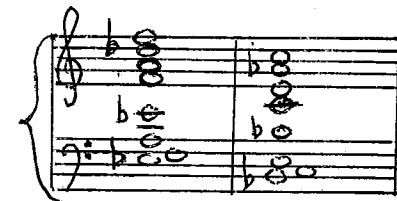


(Debussy, Preludes Libro 1^o, n. 7)

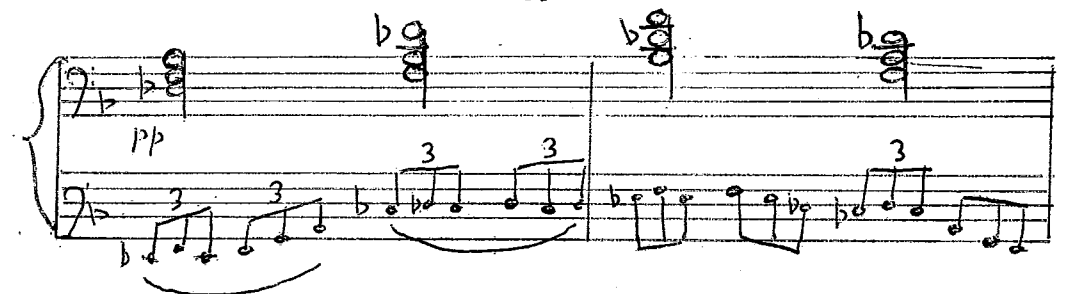
Come si vede da quest'ultimo esempio, la combinazione di una triade esafonica con un solo suono di un'altra di grado vicino si potrebbe interpretare come accordo tradizionale di 7^a dominante con appoggiatura alla 5^a:



Ma l'armonia tradizionale non avrebbe mai ammesso una successione siffatta:



Altro caso; una triade esafonica sovrapposta a una sola nota di altra triade:



(Debussy, Pelléas Scène 1)

Nel sistema esafonico esistono due toni (diamo al termine "tono" il significato di *trasporto del modo*, ossia intonazione della scala tipica su altra nota di partenza). Come ognuno sa la scala maggiore si può collocare su qualunque dei 12 semitoni del sistema tonale; altrettanto si dica della scala minore. Ma quella esafonica si può trasportare soltanto un semitono sopra o sotto: a distanza di 1 tono intero si continua la medesima scala; a distanza di un tono e mezzo, si continua la 2^a scala:

1^a scala

2^a scala

(1ª scala)

(2ª scala)

(1ª scala)

(2ª scala)

Dato dunque le due scale esafoniche (la scala tipica e il suo trasporto), noi possiamo sull'una come sull'altra costruire l'accordo di 6 note, o di 5 o di 4. Sovrapponendo poi i due accordi di doppia 5^a esafonica, costruiti sulle due scale, otterremo una *doppia esafonia* verticale che, se completa, ci dà un accordo *dodecafonico*, riunente i 12 semitoni temperati. (Questo accordo, per formazione e derivazione, non ha niente da vedere col sistema escogitato dallo Schoenberg. Si può arrivare alla dodecafonica per diverse vie).

Anche questo accordo dodecafonico derivato dall'esafonia, può presentarsi completo o incompleto (in quest'ultimo caso, da 11 a 7 note), in numerose disposizioni, strette, late, miste, rivoltabili. L'esemplificazione ci sembra ovvia; ad ogni modo si veda il *Traité d'Harmonie tonale, atonale e totale* di Obouhrov, (Durand, 1947), nella sua ultima parte.

* * *

Il sistema in oggetto ha pochissime possibilità melodiche e costruttive. Per l'identità degli intervalli i 6 gradi della scala risultano funzionalmente pa-

rificati; non se ne vede la gerarchia, non si sa quale possa o debba primeggiare come centro; ognuno di essi lo potrebbe con eguale diritto. La conseguenza è la distruzione del centro.

Non sorprende che i tentativi di sfruttamento integrale dell'esafonia abbiano avuto un rendimento artistico assai magro.

L'esafonia assoluta contiene un solo generatore melodico: l'intervallo di 2^a maggiore. Se noi passiamo dalla triade del 1^o grado a quella del 2^o, pur disponendo di diverse possibilità ci troveremo in presenza di un movimento di 2^a maggiore o dei suoi derivati ed equivalenze.

1 a b c 2 a b c 3 a b c

1* a b c 2* a b c 3* a b c

È facile, infatti, vedere che, partendo da do-mi-sol **1**, questa triade può collegarsi ad ognuna delle tre forme della seguente triade (a,b,c): collegato con a, produce l'intervallo di 2^a magg. pel moto retto di tutte le note; collegato con b, produce una 9^a magg. fra le due note estreme dei due accordi (do nota inferiore del 1^o accordo, re nota superiore del 2^o accordo), e tale 9^a non è che la 2^a distanziata (la 2^a che scavalca l'8^a). Collegato poi con c, il nostro accordo di partenza scopre un intervallo di 7^a min. nelle due note superiori, come anche nelle due interne e nelle due inferiori, intervallo che equivale alla 2^a rivoltata.

Partendo dalla stessa triade iniziale per collegarla con le tre forme dell'altra triade, **1***, i medesimi rapporti ora detti si riproducono in direzione discendente.

E partendo da **2** e da **2***, e poi da **3** e da **3***, troviamo sempre che l'intervallo di 2^a magg. si presenta come 2^a diretta o come 2^a rivoltata o estesa, nel moto di tutte le parti insieme, o delle due estreme, o delle due superiori.

Siccome il rivolto di una triade dipende dal suo *basso fondamentale*, il quale prende significato in rapporto con gli altri gradi della scala e nel quadro della loro gerarchia, ma nella scala esafonica ogni grado può essere 1^o e nessuno lo è di diritto; non esistono in realtà, in questa scala, né bassi fondamentali né rivolti: ogni nota della triade esafonica può essere basso fondamentale e basso di rivolto; e ne segue che è improprio parlare di stati, rivolti e posizioni se nessuna di queste forme dà un diverso aspetto alla triade stessa. (Invece i rivolti di una triade perfetta racchiudono un intervallo di 4^a, che non c'è nello stato fondamentale; e i rivolti delle settime contengono l'intervallo di 2^a oltre a quello di 4^a: ma i rivolti di una triade esafonica contengono solo terze maggiori).

Di conseguenza una triade esafonica può presentarsi non già in tre diversi stati (fondamentale, 1^o rivolto e 2^o rivolto), ma in tre *equivalenze isofoniche*, le quali daranno diverso effetto fonico ma non diverso *significato armonico*

e tanto meno diversa *funzione*. Ed avranno eguale significato anche i collegamenti dall'una all'altra triade esafonica: collegamenti da cui, in conclusione, un solo intervallo emerge: la 2^a maggiore.

Abbiamo detto però che vi sono due scale esafoniche, a distanza di mezzo tono. Si otterra', dal contatto delle due scale, qualche altra possibilità melodica? per es. la 2^a minore?

La struttura di un sistema si vede nella scala tipica, non nel suo trasporto. Il passaggio da Do magg. ad altra tonalità e' importantissimo come prospettiva morfologica che apre la via a un'ulteriore evoluzione dell'ordine tonale; ma la *costituzione della tonalità* e' completa nelle possibilità costruttive e discorsive della scala di Do maggiore.

Analogamente, le relazioni tra due scale esafoniche, di cui una e' trasporto dell'altra, non incidono sulle caratteristiche strutturali del sistema, che si deducono dai rapporti melodici ed armonici dei gradi della scala tipica. Pertanto e' senz'altro possibile dare intervalli di 2^a minore e farli entrare nel melos; ma nell'esafonia tali intervalli saranno sempre derivati, non generatori, così come nel sistema tonale la modulazione e' fenomeno secondario rispetto all'essenziale cadenzamento tonico.

* * *

Purtuttavia, nonostante la sua mancanza di funzioni costruttive e la sua staticità, il sistema di cui parliamo conteneva gli elementi potenziali di una forma, che si attua' allorché un musicista d'eccezione muta' in positivi i lati negativi dell'esafonia.

Il collegamento delle triadi sulla scala di 6 suoni non offre che una 2^a maggiore? Ebbene, questo intervallo diventa il germe dell'invenzione melodica, il principio di un'oscillazione permanente, che col suo caratteristico moto pendolare riuscirà a creare una nuova tecnica del pensiero musicale: perché, contrariamente all'infertilità dell'esafonia, tale oscillazione di 2^e maggiori suggerisce a quel musicista uno sviluppo del tutto inedito, uno sviluppo mediante *duplicati di incisi*: in modo che ad un primo inciso, ripetuto, segua un altro diverso, esso pure ripetuto, e a questo un altro e un altro, sempre a coppie, e così via in tutto il discorso, senza mai approfondire le possibilità tematiche di questo o quell'inciso, di questa o quella coppia. Sviluppo incoerente, in apparenza; in realtà, invece, dotato di una coesione ideale e tecnica, che poggia, dal lato ideale, su una concezione agnostica del mondo, e dal lato tecnico su sottili affinità di atmosfera, di sonorità, di colore armonico, di canto latente.

Non si dispone che di due triadi esafoniche (poiché tutte le altre ripetono quelle due)? Ne deriveranno le "armonie di stupore", espressioni la sonnolenta immobilità del tutto, la meraviglia sparsa in un meriggio silenzioso, o il fascino portentoso di liquidi veli astrali e d'invisibili presenze. Queste cose erano nell'anima del musicista e l'esafonia gli porgeva il mezzo idoneo ad esprimerle.

L'impulso di una musicalità che non deriva dalla tecnica ma se la crea d'istinto, non se la antepone ma la comanda, presiedette all'opera di Claudio Debussy, opera irripetibile, inadatta all'imitazione e contraria per sua natura a fare scuola, nonostante l'enorme numero degli imitatori.

Ma nel parlare di esafonia nella musica di Debussy e' assolutamente necessario aggiungere che l'esafonia non vi fu mai impiegata da sola. Mi e' parso sempre di un prezioso valore esemplificativo il fatto che, in una pagina che poteva restare tutta nell'esafonia e costituire un raro modello della sua applicazione esclusiva, proprio la' (2^o Preludio del I^o Libro, *Voiles*), oltre la meta' del pezzo,

zo, l'autore, come per dirci che quel sistema non colma l'anima sua, sgrana su mezza tastiera un accordo tradizionale, la classica *settima di 2^a specie*. Si deve alla potenza della personalità se questo vecchio accordo apporta non già una rottura di stile ma un nuovo fascino.

Una melodia di sole 2^e, formazione stilizzata dell'invenzione melodica debussyana, e' quella cantata dal coretto femminile nell'ultimo dei *Nocturnes*, la quale preannunciandosi dapprima nelle acciaccature, prende avvio e concentrazione nell'intervallo di 2^a maggiore e si dilata in tetracordi ascendenti e discendenti. Si avrebbe torto di trascurare l'armonizzazione *non esafonica* che essa riveste più d'una volta, ad es. quando e' data in 3^e e 6^e:

La' dove il pensiero musicale si riduce all'essenza, oscillando su una 2^a maggiore, cio' che chiamo movimento pendolare,

si vede allo stato genuino ed elementare la base melodica di questa nuova musica.

Ora se *due* sono le note dell'intervallo di 2^a, ed ogni inciso si fa sentire *due* volte, quanti debbono o possono essere tutti gl'incisi in questa speciale forma musicale?

A questa domanda non si può rispondere che facendo appello a un principio di libera estensione, o di libera limitazione, del discorso musicale. Cosa vuol dire *libero*, in questo caso? Evidentemente, che non vi e' uno schema da combinare o da sovrapporre alla successione dei parallelismi allo scopo di inquadrali e di regolarne la sequela. La loro sequela e' scopo a se' stessa. E può racchiudere due o duemila.

In altre parole: tra il rapporto duale iniziale, e la molteplicità *ad libitum* del suo spiegamento, non si ravvisa altro essenziale principio (come potrebbe essere quello ternario), esprimibile in una sua cifra simbolica. Tra la coppia di note o di incisi, e l'infinita possibile fluenza del discorso, non appare un terzo termine che intervenga per intima coesione con l'elemento generatore da un lato, col discorso dall'altro lato.

Ma, vi prego, usciamo dalla teoria. Ascoltiamo una pagina di Debussy (dove ci sia esafonia, s'intende! e non è sempre). Ebbene, udremo senza meno, se non siamo fuorviati da preconcetti, che il terzo termine c'è, e risiede nell'associazione di altri sistemi all'esafonico, nella coerenza inimitabile e personalissima che le formazioni di questi altri sistemi prendono accanto a quelle esafoniche; nella *sintesi di sistemi*, insomma, la quale, movendo dall'oscillazione pendolare propria dell'esafonia, la pone immediatamente a cavallo di sistemi diversi, come si vede subito dall'armonizzazione delle due battute citate qui sopra:



Il 1° accordo è perfetto con 6^a aggiunta (= $\frac{6}{5}$). Il 2° accordo è di 7^a dimin. con appoggiatura (do# - mi - re - si b) su pedale do# (si b - fa).

Questo valore *differenziale* rispetto all'esafonia pura, e che la concilia con tutta la restante esperienza musicale europea, noi possiamo anche ricondurlo al nostro primo discorso: permanenza-mutamento, in quanto nella *ripetuta* formulazione della 2^a generatrice e' infusa una esigenza che la spinge oltre il suo limite nativo e la rende assimilabile da altri linguaggi.

Nella I^a Scena del *Pelleas* abbiamo contato una cinquantina di parallelismi (qualcuno dei quali racchiuso in una battuta). A volte il parallelismo prende forma piu' complessa. Così appunto all'inizio del III Atto e' posta, su 3 ottave, la nota si, esile filo di luce sonora. Un la, a contatto con la precedente nota si, enuncia l'intervallo generatore. Il quale attira il fa#, e riavvicinandolo

al centro lo rifrange dall'opposto lato in un re. fa# LA-SI → re Il bre-

ve semicerchio si chiude con una triade perfetta; contemporaneamente l'intervallo generatore; anzi il motivo arcuato (si-la-fa#) accelera il ritmo (sol-fa#-re#) con oscillazione da sol a sol#, sfumatura cromatica dell'oscillazione pendolare, per allargarsi poi e sostare... Ed ecco che tutto il discorso, o piuttosto tutta questa immagine sonora e' duplicata all'ottava sotto: istintivo parallelismo, con cui la medesima luce diventa forse meno tersa e meno fredda...

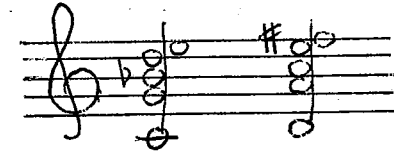
* * *

Naturalmente noi non possiamo, qui, nemmeno tentare una elencazione completa dei mezzi linguistici assimilati dalla musica contemporanea. Ne indicheremo i piu' conosciuti.

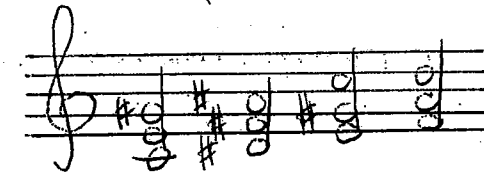
MOTO RETTO. 7^e E 9^e ASCENDENTI - Una caratteristica conseguenza dell'esafonia e' il collegamento di accordi non esafonici in modo che tutte le parti si muovino per moto retto.

Tale procedimento, che da' il benserivito al divieto delle 5^e e 8^e parallele, equivale ad ammettere che le dissonanze, le quali nella risoluzione classica

debbono scendere, possono, in altra sensibilità, benissimo salire. Il che non e' forse mai così evidente come negli accordi di 9^a maggiore:



L'accordo di 9^a maggiore infatti non e' di estrazione esafonica, appartiene al mondo tonale; ma nuova e' la risoluzione ascendente, e non la si sarebbe avuta senza l'abitudine all'esafonia, dove le triadi sui gradi della scala si susseguono per moto retto di tutte le note



Questo collegamento per moto retto fu applicato alle triadi perfette oltre che alle 7^e e 9^e, e ne risultarono evocazioni stilizzate dell'*organum* medievale; ma si cadde presto nella maniera. Nessuno fra gli imitatori ha potuto scrivere una pagina che regga, anche da lontano, al confronto con l'inizio del *Martirio di San Sebastiano* del Debussy: evocazione arcaica e sapore nuovo del moto retto, nella lunga successione di triadi, vi corrispondono ad una possibilità storica che doveva esser realizzata in quell'opera e che, dopo, avrebbe perduto il suo genuino e suggestivo significato.

NOTE LATERALI. - Non e' raro in Bach il ritardo in contatto di 2^a con la nota di risoluzione, per es.



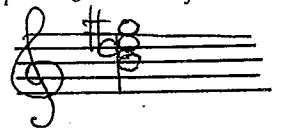
(Oratorio di Natale
n. 59, Bach.)

Senza preparazione e come normale ingrediente del nuovo linguaggio musicale, l'appoggiatura vicina alla nota di risoluzione (contrariamente alla regola che vuole la distanza di almeno una 9^a) rientra nella categoria che chiameremo delle *note laterali*. In cui c'è da distinguere:

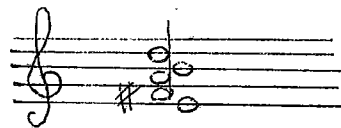
a) Nota laterale ritmica. In una Sonata di D. Scarlatti, in Mi minore, si trovano accordi di 7^a dominante (si-re#-fa#-la) con nota laterale mi, che permette di arpeggiare l'accordo su un maggior numero di note arricchendone l'effettiva ritmica. Bisogna riferirsi, naturalmente, al clavicembalo.

b) Sfumato melodico. Vedi l'inizio della *Suor Angelica* di Puccini. Nel *Pater noster* del *Nerone* di Boito la nota laterale fa# si aggiunge al pedale superiore sol, sotto cui passano accordi che sostengono la declamazione. L'effetto di sfumato e' appropriato al momento scenico: e' il tramonto, l'ora trascolorante, e le cose della terra incominciano a dissolvere i loro contorni. In *Suor Angelica* di Puccini e' l'intera melodia ad assumere questa evanescenza mistica, volutamente manierata.

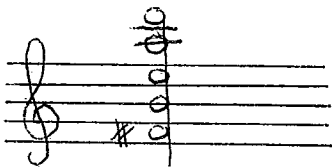
c) Derivazione dall'esafonia. Un accordo incompleto di doppia 5^a esafonica può prendere l'aspetto di una triade con nota laterale (re):



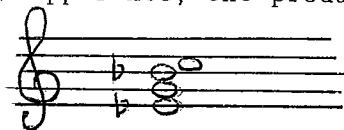
d) Rivolto di accordi per 4^e. Sia dato l'aggregato



E' derivabile dalla sovrapposizione di 4^e



e) Nota laterale apparente, che produce un accordo di 6^a 5^a



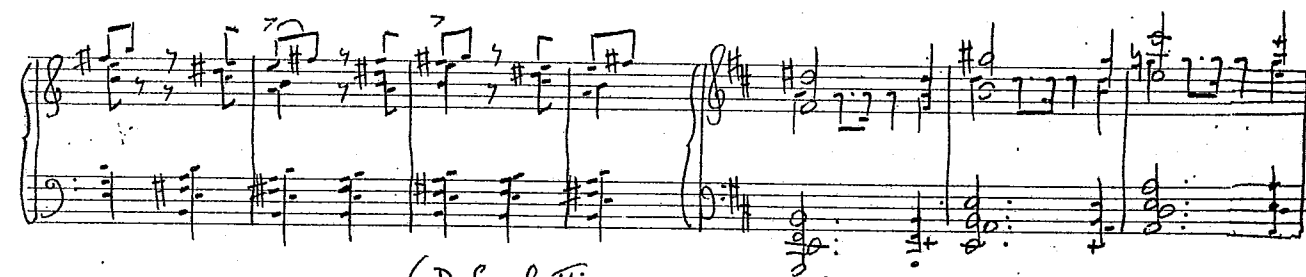
ESEMPI DI NOTE LATERALI

Molto pesante e meno mosso



note laterali apparenti
producenti accordi di 7^a
di effetto modale.

(Strawinsky,
l'oiseau de feu)

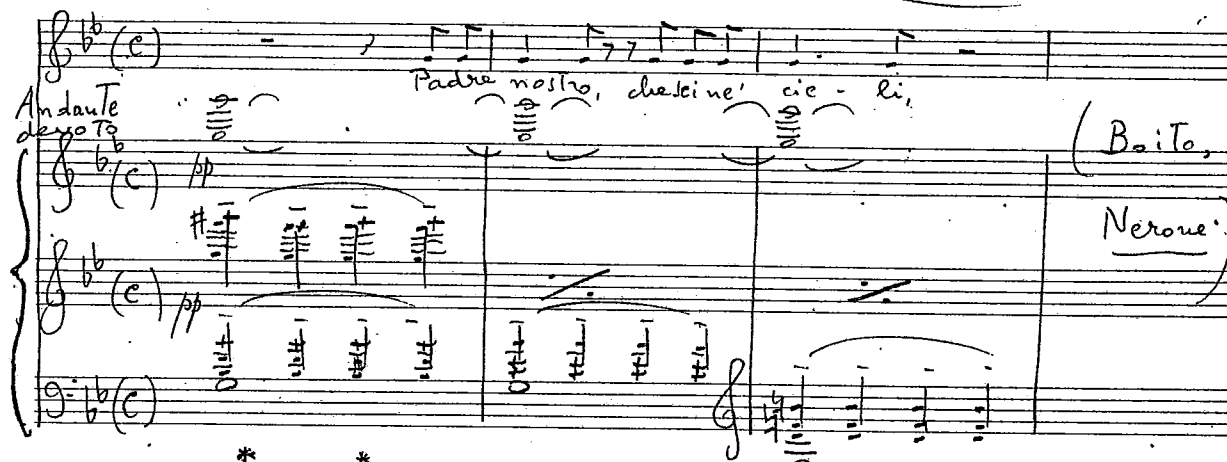


(D. Scarlatti,
Sonata 15
in 25 Sonate di
D.S., Ricordi)

(idem,
Sonata 206)



(Puccini,
Suor Angelina)

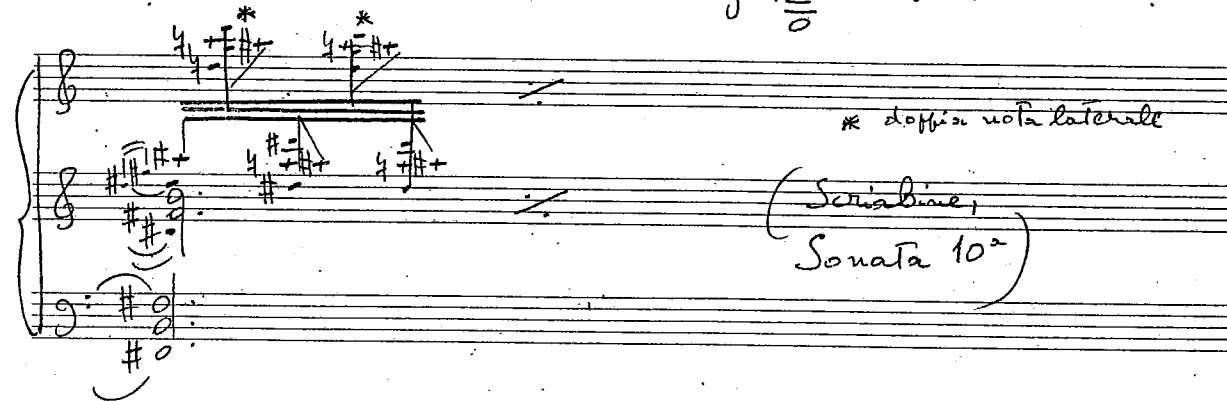


Andante
dego 7^a

Padre nostro, che sei ne' cie - li,

(Bate,

Nerone)



* doppia nota laterale

(Scriabine,
Sonata 10^a)

(Scriabine,
Sonata 7.^a)

The image shows two musical examples. On the left, a vertical column of notes is written on a grand staff, with a wavy line indicating a tremolo or rapid oscillation. On the right, a horizontal sequence of notes is shown on a single staff, with a bracket above it labeled '8^a' indicating an octave.

Questa colonna di note, acrobatica per l'occhio, non per le dita, altro non e' la quadruplicata ripetizione dell'accordo di 7^a alterata re^b-fa^b-la-do con nota laterale sol, arpeggiato su 5 ottave:

APPOGGIATURE NON RISOLTE - La nota laterale e' aggregata alla nota vicina e principale, e non chiede alcuna risoluzione; non cosi' l'appoggiatura non risolta, largamente usata nelle finali sospese, dove la risoluzione e' percepita ma lasciata in latenza. Esempio bello e ardito nel giovane Perosi: la cantata *In Patris memoriam* termina con una appoggiatura non risolta, della durata di 12 battute:

The image shows a musical score for a cantata. It includes vocal lines for Soprano and Tenor/Bass, and piano accompaniment. The lyrics are "Sup. e (ante) ae - ter - nam!" and "Ten. e Bassi ae - ter - nam!". The piano part features a complex texture with many notes and rests, ending with a long, unresolved appoggiatura. The dynamic marking 'ppp' is visible.

(Perosi, In Patris memoriam)

DISSONANZE FINALI STATICHE - Nel sistema esafonico, l'abbiamo visto, la triade non obbedisce a una necessita' risolutiva. Ma anche fuori del suddetto sistema esiste la possibilita' di dare un accordo di 7^a, o di 9^a, o altro, diatonico o alterato, *in senso statico*, cioe' come accordo che ha perduto il bisogno di risolvere e che prende valore dalla propria vibrazione, prolungata quando esso e' accordo finale. Dissonanza non risolta; infatti un tale accordo conserva l'interesse e la tensione dissonantica ma ne riversa la risoluzione sul suo stesso prolungamento.

The image shows two musical examples. On the left, a piano accompaniment for D. Milhaud's 'Berceuse' is shown, with the lyrics 'Dors, dors, dors.' and a dynamic marking of 'ppp'. On the right, a piano accompaniment for Bartok's 'Suite for piano' is shown, with a dynamic marking of 'pp' and a note 'Bartok, Suite per pianoforte, op. 16; Universal - Edition'.

In quest'ultimo caso si ha una risoluzione sottintesa in La maggiore: il si^b inferiore e' attutito dal la[#] in evidenza nella chiave di basso, mentre la mano destra fa udire gli enarmonici di si^b e mi^b, elementi della tonalita' di La. Ed ecco un altro esempio:

The image shows a musical example for Pizzetti's 'Sonata per violoncello e pianoforte'. The piano part features a complex texture with many notes and rests, ending with a long, unresolved appoggiatura. The dynamic marking 'ppp' is visible. The text 'perdendosi' and 'lasciar vibrare' is written above the notes.

Nel *Martirio di San Sebastiano* del Debussy, alla chiusa del N.2, l'accordo di 7^a diminuita su pedale ha un'appoggiatura superiore, la cui risoluzione si ode una 9^a sotto; tutto l'aggregato dilegua con valore di dissoluzione del suono; le dissonanze si elidono reciprocamente e ne consegue smorzata e quasi estinta la loro tendenza risolvvente.

Basses (Debussy, *Motino di S. Sebastiano*)

tu es le-moin!

Ancora un esempio:

(Hindemith,
Das Marienleben,
1922)

dove la risoluzione sottintesa e' ambigua: potrebbe essere in Re magg.; potrebbe essere in Si min. con sensibile modale $la\ 7$. Ed e' proprio in questa ambiguita', in questa latenza indecisa, di origine gregoriana, che risiede il potere suggestivo di questa finale sospesa.

Non guastera' ricordare che Schumann termina con una 7^a dominante il primo lied del *Dichterliebe*. La trasparenza della tonalita' di $fa\ \#$ magg.; cui appartiene quella 7^a, sfuma nella chiarezza verginale del pezzo seguente, che e' in La magg.

Prima ancora di Schumann, Beethoven, nella VII Sinfonia, concludendo l'Allegretto con l'accordo di 6^a di 4^a , dava alla triade tonica un significato sospensivo completamente nuovo.

FINALI DISSONANTI TRONCHE - Diverso dal precedente mezzo e' l'uso delle dissonanze finali tronche, adoperate per un effetto di rottura brusca, violenta o drammatica. Fra i mille esempi: Bartok, *Sonata per pianoforte*, 1926; e con effetto comico Malipiero, *Cancheri e beccafichi* ("Due Sonetti del Berni"):

LA "FAUSSE BASSE" - Consiste nel dare, ad accordi tonali, dei bassi estranei ad essi. Il risultato cade facilmente nell'artificio e nel facile, ma quando il mezzo e' adoperato con parsimonia e preferibilmente con triadi o settime, ossia con accordi semplici e chiari, tanto meglio raggiunge la desiderata efficacia.

E' ovvio che sarebbe stolto prendere un discorso di tipo classico, per forzare il senso con bassi estranei, che risulterebbero soltanto stonati. Ma altrettanto insulso e' mettere bassi estranei sotto accordi complessi o fortemente dissonanti ed oscuri. Secondo noi il risultato migliore si ottiene allorché non essendo rapidi gli accordi, e restando lieve la loro sonorita', i bassi estranei aggiungeranno un sapore misterioso, molto piu' suggestivo di quello che darebbero i regolari bassi "reali".

Sostenuto

pp mf

In una pagina di Ravel, *Une barque sur l'océan*, c'e' una *fausse basse* di una sola nota: quanto efficace!

Pedali e note ribattute - Intorno al 1920 si fece un abuso inconsiderato di pedali, inferiori, superiori, semplici, doppi, tripli, legati, ondulati, elaborati, pausati, a formula melodica, ritmica, ostinata, arpeggiata...

Restano indimenticabili, per chi visse negli studi quel periodo, i pedali dei Pastori di Pizzetti, parte integrante del fascino poetico e musicale di quella perfettissima lirica.

Effetti bizzarri e talvolta noiosetti furono troppo a portata di mano, nel periodo suddetto, mediante i ribattimenti di note. Ci vuole un musicista come Bartok per non rendere petulante il discorso di un 2^o tempo di *Sonata* che cosi' incomincia:

Sostenuto e pesante (Bartok, *Sonata*)

f

Questo ribattimento, ne' salmodico ne' altro, duramente contrariato dall'inespicante ribattimento della mano sinistra, si salva solo per l'inattesa e classica risoluzione discendente.

Quanto significato invece ha il ribattimento di tipo salmodico nei *Pini di Roma* di Respighi ("La Via Appia")!

SINCRONIA ECCEZIONALE DI ALCUNE NOTE - La sensibile simultanea alla tonica in contatto di 2^a minore, senza offuscare il bisogno risolutivo della sensibile stessa, anzi acutizzandolo nell'urto, e' data da Beethoven alla chiusa del Largo nella Sonata op.10 3^a:

(Beethoven,
Sonata op.10, 3^a)



Il ben noto passo della V Sinfonia, in cui lo Scherzo e' concatenato al Finale, si basa sull'incontro della tonica e della 7^a di dominante e sulla crescente esasperazione di entrambe fino alla risoluzione in do maggiore. L'inizio di questo brano era percepito dai contemporanei come bitonale: ce lo dice Berlioz nel suo *Voyage musical*: "Queste note dei timpani sono dei do; il tono del pezzo e' do minore; ma l'accordo di la b, sostenuto a lungo dagli altri strumenti, sembra introdurre una tonalita' differente; dal canto suo il martellato isolato dei timpani sul do tende a conservare il sentimento della tonalita' primitiva. L'orecchio esita... non si sa dove vada a sboccare questo enigma armonico..."

Quando invece, nel ben mezzo del Finale, e' ripresa una sezione dello Scherzo e anche questa volta si sente la tonica insieme alla dominante, quella tonica (do nel timpano, contro l'accordo di sol negli altri strumenti) e' anticipazione (nel senso grammaticale della parola) della prossima tonica risolutiva.

Anche nella III Sinfonia Beethoven aveva fatto urtare i due cardini opposti della tonalita':

(Beethoven
3^a Sinfonia)

Corni *pp*

Violini *ppp*

La sensibile (re), benché in latenza, e' percepita insieme con la 7^a, la b. L'autore si adiro' contro Ries che credeva ci fosse un errore di esecuzione. Alcuni direttori non esitavano a... correggere, sostituendo un sol al la b.

Nella IX Sinfonia, all'ultimo tempo, prima del recitativo vocale, l'accordo di 7^a diminuita si sovrappone alla triade in maniera da far fra loro quattro note:

Poco dopo la triade assorbe la 7^a dimin., così che quest'ultima si poteva considerare quadrupla appoggiatura sulla triade stessa. L'effetto lancinante parve senza perché. Beethoven volle evidentemente esasperare la tensione per raggiun-

gere le frontiere armoniche della musica d'orchestra, al di là delle quali faceva immediatamente appello alla voce umana.

Sensibile e tonica simultanee, per risultanza di contrappunto e con significato d'indipendenza lineare, si trovano più volte, prima di Beethoven, in Bach. Si veda la *Passione secondo S. Giovanni*, n. 67, batt. 46: i I^o violini, raddoppiati dai flauti e dagli oboi; con la sensibile si $\frac{1}{2}$ vengono a urtare il do che nello stesso momento fanno udire i soprani.

Sopr.
Alt.
Ten.
Bas.

(Bach,
Passione s. Giovanni
n. 67).

Mai urto fu meno urtante; il movimento melodico delle parti rende così naturale l'incontro delle due note per se' incompatibili, che non si può non ammirare per la millesima volta la perfezione della tecnica divenuta arte.

* * *

Citero' anch'io il passo (profetico per l'evoluzione dei mezzi, e per il fenomeno della 2^a dimensione che si sostituisce alla 1^a) di Wagner nel 2^o Atto del *Tristano* (Introduzione alla Scena 1^a).

L'autore ci fa udire dapprima l'accordo di do minore, sul pedale Fa, poi la triade arpeggiata di fa maggiore, poi quella di do minore senza 3^a (batt. 12-13): ma tale 3^a, data nelle precedenti battute, resta in latenza sia pur lontana (il complesso potrebbe sembrare anche un accordo di 9^a); quindi sovrappone le due triadi (completa quella di fa maggiore, incompleta quella di do minore); ottenuto così l'effetto spaziale (fanfare da caccia echeggianti da punti diversi della scena interna) l'autore provvede alla risoluzione del momento bitonale, non di colpo ma dopo aver ripetuto tre volte la triade di do minore completa sul pedale Fa: e contraendo per grado discendente la triade mi b - sol - do, che diventa mi b - sol - si b e poi do - mi b - sol - si b, con significato di 11^a sul pedale Fa, regolarmente la risolve con la discesa della 7^a (si b) a la b.

(Wagner,
Tristano)

In questa mirabile pagina, il cui effetto scenico si fonde a quello puramente musicale, non vi e' sfoggio reclamistico. Niente "attenzione, signori"! Il grande maestro introduce il mezzo nuovo con una graduata preparazione, applicando la regola classica che per attutire la scossa dissonante la vuole preparata (e la preparazione occupa mezza pagina); a cui fa riscontro la non meno attenta ed abile risoluzione, che riassorbe nella tonalita' il voluto effetto bitonale.

Aggiungiamolo: Wagner aveva ripreso ed approfondito una possibilita' suggeritagli da Beethoven nella VI Sinfonia, la' dove, all'inizio del 4^o tempo, il pedale doppio si slarga in pedale triplo, sul quale e' arpeggiata la triade incompleta di do maggiore, già preparata da quella completa. L'analogia col passo Wagneriano e' evidente; completamente diversa però la risoluzione, che in Wagner si compie attraverso accordi di 7^a, in Beethoven invece col trasformare in triade perfetta il pedale triplo:

(Beethoven)

NOTE SFUGGITE ED ECCENTRICHE - Anche qui si tratta del successivo divenuto simultaneo, se la nota estranea all'accordo su cui si trova fa parte dell'accordo seguente. Se invece, non ne fa parte, ed e' estranea ad ambedue gli accordi si ha la nota eccentrica. Ecco esempi dell'uno e dell'altro:

il mio dual non

** eccentrica

(Caldara, « Si, l'intendo »)

virst du mich dreimal verleugnen

in dem sie u. barwinden.

(Bach, La Passione sec. S. Matteo)

(oboe)

(1) anticipazione rispetto al basso.

(Bach, Cantata n. 2)

di cui narra la fama eccelsi pregi.

(Monteverdi, L'Orfeo, Prolog. Reali, Benuenti)

in do- mo Do-mi-ni

(Potiron, Accompagnam. del Graduale Justus ut palma)

penel hai dolo - - - - - ri e hai dolor

(Bononcini, « la speranza i cuori affida »)

fa le

(Bononcini, « la speranza i cuori affida »)

* note sfuggite

accordo sfuggito

(Debussy, Préludes Libro 1°, 4)

CONTRAPPUNTO DI ACCORDI - Nell'ultimo esempio qui sopra si vede un intero accordo sfuggito. Quando un accordo sara' eccentrico rispetto alla tonalita' del discorso o del frammento di discorso su cui e' posto, il mezzo annunciera' una tecnica ancor piu' complessa, quella in cui e' possibile un contrappunto non piu' di linee, ma di armonie verticali.

G. Gatti, in un volume di Liriche italiane edito dalla Casa Ricordi nel 1919, accenna al "contrappunto" armonico, moto orizzontale di accordi anziche' di melodie",

Nel contrappunto classico la contromelodia da comporre sul "canto dato" puo', tra una consonanza e l'altra, toccare una o piu' note di passaggio. Analogo principio ha permesso, tre secoli dopo, di contrappuntare il discorso tonale con accordi di passaggio, che, dapprima collegati per gradi, poi emancipati anche da questa condizione, immettono, nelle strutture armoniche tradizionali, elementi non trascurabili di una nuova concezione. Cio' si nota per es. in Debussy la' dove, fra il basso e la melodia, passa una contromelodia fatta di accordi per moto

retto:

(Debussy,
Preludes, Libro 1°
(Danseuses de Delphes))

ACCORDI MODERNI DI UNDECIMA E TREDICESIMA - Doppia-
mente aiutati dall'evoluzione del cromatismo e dalla tecnica modulante, gli accordi di 9^a, indeboliti dopo il romanticismo, intensificano il carattere dissonante elaborandosi in accordi autonomi e completi (cioe' con la 3^a) di sei e di sette suoni, i quali si incorporano l'11^o ed il 13^o armonico della vibrazione naturale con gli adattamenti richiesti dal sistema temperato: il fa crescente (11^o armonico) viene identificato al fa# temperato, il la# calante (13^o armonico) al la b.

Nella loro struttura moderna questi accordi sono stati studiati per la prima volta dal Setaccioli, e non posso non rimandare chi voglia conoscerli, al di lui trattato scritto per aggiornamento di quello del De Sanctis (1).

Sulla nota fondamentale Do, l'accordo Do-mi-sol-sib -re-fa# -la prende significato di 13^a su dominante, quindi in tonalita' di Fa maggiore. Se il fa# e' inteso come appoggiatura inferiore (sostituzione momentanea del sol), ed il la come appoggiatura superiore del medesimo sol, l'insieme risulta un accordo di 9^a su dominante, con doppia appoggiatura. La diversa interpretazione dipende, e lo si comprende, dal contesto musicale.

Come e' noto, quel che rimane della scala naturale nella scala temperata, e' soltanto l'8^a: tutti gli altri intervalli sono stati rettificati per potersi trovare fra loro allo stesso (approssimativamente eguale) intervallo di un dodicesimo di 8^a. Nulla di speciale quindi, se anche l'accordo di 13^a naturale e' stato adattato al sistema temperato.

In realta', collocando detto accordo sui diversi gradi della scala maggiore secondo il principio della sovrapposizione di 3^e, che cosa si viene a fare? Si viene a modificare l'accordo naturale, rettificandone alcuni intervalli per farli coincidere con le note temperate: ossia l'accordo naturale viene alterato per poter diventare diatonico. In altre parole:

Dato l'accordo Do-mi-sol-sib re-fa# la b, possiamo considerarlo

1^o) come accordo naturale in base alla vibrazione fisica, tenendo presente pero' che, ad eccezione del Do, tutti i suoni sono approssimativi; oltre al fa# e al la b;

2^o) come accordo alterato rispetto alla nostra tonalita' diatonica (in questo caso, Fa maggiore).

E pertanto, dato l'accordo Do-mi-sol-si-re-fa-la (che in realta' e' l'alterazione dell'accordo naturale), esso e' stato ottenuto con la diatonizzazione del

(1) Giacomo Setaccioli. Note ed appunti al Trattato d'Armonia di Cesare De Sanctis. Ricordi, 1923.

precedente accordo naturale, allo scopo di poterlo adattare al sistema degli accordi costruiti da 3^e sovrapposte, le quali si desumono dalle note della scala diatonica.

Questo accordo diatonizzato, nel risolvere estingue le appoggiature che contiene (due, tre ed anche quattro, come sul 1^o grado). E' stato possibile in seguito, anche per interferenza della sensibilita' esafonica, emancipare questi accordi dal loro normale bisogno risolutivo (che ricorre ancora in Puccini, es. 384 del Setaccioli, mentre Alfano, es. 377 e 378, cerca risoluzioni indipendenti o miste di esafonia). Nel seguente quadro si e' cercato di completare quello del Setaccioli.

Accordo di 13^a naturale (trascritto nel sistema temperato) Accordo di 13^a diatonizzato

Risoluzioni non modulanti dell'accordo diatonizzato

sul 1^o grado modo M sul 1^o pr. modo m. sul V gr. modo M sul V gr. modo m. sul IV gr. modo M sul IV gr. modo m.

sul II gr. M sul III gr. M. sul VI gr. M. sul VI pr. m. sul VII gr. M

~ Rivolti e disposizioni ~

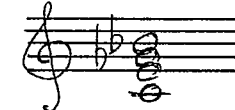
Stato fundam. 1° riv. 2° riv. 3° riv. 4° riv. 5° riv. 6° riv.

Sappiamo anche noi che non tutte queste disposizioni sono armoniose. Le migliori ci sembrano quelle dove tutte le note sono disposte per 4^e oppure per 6^e. Ma pessimo sarebbe il sistema di giudicare la musicalità di un accordo in base a un quadro teorico o secondo l'effetto che esso può produrre isolatamente preso, poiché tutto dipenderà da quel che precede e segue e dal particolare significato espressivo che l'autore gli conferisce in quel dato punto di quel dato discorso.

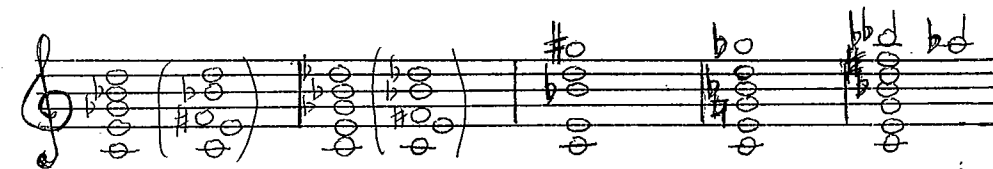
L'ACCORDO DI 13^a COME GENERATORE - Un'importanza tutta sua assume l'accordo di 13^a alterata nella musica di Scriabine. Eliminando gli accordi tradizionali, egli concentra il discorso, deliberatamente, su quegli elementi soltanto che soddisfanno la sua specialissima visione estetica, e questi elementi risultano inclusi nella 13^a suddetta, per modo che si può considerarla generatrice. Non già, si badi, che l'invenzione dello Scriabine sia esclusivamente armonica. Ma anche quando essa è lineare (arabeschi, arpeggi, archi melodici) vi soggiace assai spesso quell'accordo, completo o incompleto.

L'accordo di 13^a alterata racchiude quindi gli aggregati armonici con i quali l'autore intese, di preferenza, talvolta esclusivamente, il suo discorso, cioè:

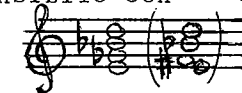
l'accordo di 7^a di dominante con abbassamento della 5^a



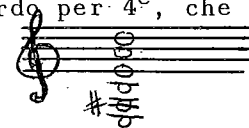
l'accordo di 9^a di dominante maggiore o minore, con o senza abbassamento della 5^a, o con + 5, o con abbassamento della 7^a (enarmonico della 13^a), o ancora con note alterate simultanee alle non alterate:



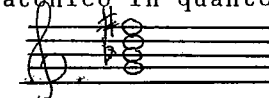
l'accordo di 7^a di sensibile con - 3 (frammento della precedente 9^a di dominante maggiore):



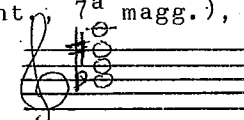
l'accordo per 4^e, che è la 13^a con 5^a abbassata isofona alla 11^a (fa# = solb):



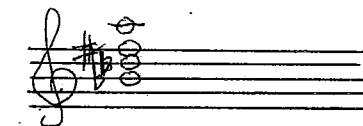
l'accordo di 7^a che si costruisce sul I^o grado della scala minore armonica, includente 3^a min. e 7^a magg.: accordo diatonico in quanto ottenuto con i suoni della scala, ma cromatico per l'effetto:



l'accordo di 7^a che si costruisce sul III^o grado della scala minore armonica (3^a magg., 5^a aument., 7^a magg.), anch'esso diatonico per struttura, cromatico nell'effetto:



questo stesso accordo con la 3^a abbassata:



infine la triade aumentata, ma non nel significato statico dell'esafonia.

Tenendo presente che i rivolti di una 13^a completa sono 6, e che gli accordi qui sopra elencati lo sono soltanto nello stato fondamentale, s'indovina la ricchezza delle combinazioni e disposizioni usate dallo Scriabine.

LA TONALITA' ESTESA DETTA POLITONALITA' - Uno sviluppo storico sempre piu' complesso congiunge la tecnica musicale contemporanea a quella dei secoli passati, in maniera che dalla bifonia primitiva alla sovrapposizione tonale non c'e' "soluzione di continuita'".

La cosi' detta bitonalita' fu conseguenza diretta di tale processo evolutivo. La modulazione onnitonica riusciva sempre piu' a nascondere l'impalcatura cadenzale, spostando continuamente il centro tonico. Un passo piu' innanzi non era possibile se non col *sovrapporre le tonalita' della modulazione*, rendendo simultaneo il successivo.

Nel risultato effettivo, la sovrapposizione di due tonalita' produce quasi sempre un totale non bitonale, perche' una delle due predomina riducendo l'altra a completamento o concomitanza, e con cio' si resta sostanzialmente nel campo untonale, ampliato pero' fino agli ultimi armonici. Infatti il 15^o armonico naturale, si *b*, se messo in rapporto col 7^o che e' si *b*, apre la via alla percezione di associazioni impossibili nel sistema tradizionale. E se lo mettiamo in rapporto col 12^o e col 9^o (rispettivamente sol e re) ci orientiamo verso una *apparente* bitonalita' risultante dalla coesistenza di due triadi (sol-si-re sopra Do-mi-sol).

Ma in tal caso l'insegnamento della vibrazione fisica riferisce la triade superiore al suono fondamentale DO e alla triade immediatamente costruita su questo suono: untonalita', non bitonalita': e' dato un solo suono fondamentale, un solo centro, un solo ordine.

Tuttavia questo non significa che la sovrapposizione suddetta



non possa dare nessun'altra impressione che di un accordo di 9^a. Nel riferimento delle due triadi allo stesso suono fondamentale, la triade superiore puo' costituirsi come tonica subordinata all'altra; nello stesso rapporto cioe', in cui la tonalita' di Sol maggiore dipende da quella di Do maggiore quando quest'ultima ha funzione di tonalita' principale e l'altra di tonalita' secondaria.

L'attrattiva e l'interesse dell'esperienza detta bitonale, non stava solo nelle possibilita' accordiche, nelle maggiori e imprevedute risultanze verticali. Combinazioni di suoni non ancora udite, lo furono; molte pero' consistevano in accordi di 13^a con alterazioni, o in vecchie settime con note laterali e con appoggiature non risolte. L'effetto nuovo e' dato, piu' che dagli aggregati, dalle loro risoluzioni e dal loro concatenamento.

La tonalita' tradizionale e' legata al nesso IV-V-I ed alle sue varianti. La politonalita', pur costruita con materiali tonali, distrugge l'importanza generatrice di quel nesso. Moltiplica ed approfondisce le nuove possibilita' di collegamento quanto meno aderisce al cadenzamento classico.

E in questo senso, il divorzio dalla tonalita' maggiore o minore, signora della musica europea per trecento anni, e' sancito. Ma la struttura tonale rimane nella formulazione di centri, che qui vuol dire ancora formulazione di triadi toniche: le quali, benché velate, nascoste, respinte in latenza, elise dal continuo e persistente modulare, emancipate dalle vecchie regole del collegamento armonico, distolte dal secolare significato di riposo, elaborate e connesse in seno a nuove atmosfere, sono pur tuttavia toniche. E come, nella tonalita' classica, la sensibile puo' farsi udire insieme con la tonica, determinando uno degli arti piu' "dissonanti", cosi', nel sistema bitonale, due tonalita' possono

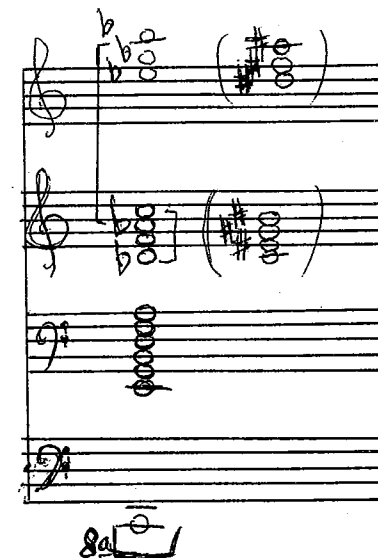
affrontarsi a eguale livello di sonorita' e di appariscenza, in contrasto e coesistenza di opposti suoni: ma tale *effetto* (perche' e' un effetto) non potra' prolungarsi oltre una certa durata ed avra' un valore episodico. La sensibile simultanea alla tonica acuisce il bisogno di sparire in quest'ultima; anche le due tonalita' contrastanti all'estremo, suscitano il bisogno di comporsi in una qualche affermazione della unitalita', che giace al fondo della loro momentanea e illusoria parita'.

L'effetto piu' audace non modifica le condizioni fondamentali dell'associazione dei suoni, la quale si ordina, si gerarchizza in funzione del pensiero musicale.

* * *

Oltre quella data qui sopra (modulazione simultanea), altre spiegazioni della bitonalita' sono possibili. Se la teoria e' giunta a render conto del prodotto artistico dopo che quest'ultimo aveva intuito la propria norma, non si vede in cio' alcuna eccezione, ne' un demerito rispetto alla teoria di altri sistemi musicali che precedettero. Nessuna epoca, forse, fu piu' della nostra sollecitata dall'idea di coordinare i dati della tecnica musicale dalle origini fino ai contemporanei: aspirazione che farebbe onore al nostro tempo se non fosse troppo spesso stravolta alla esibizione personale dei propri lavori e se si evitasse meglio il triplice scoglio del preconetto, del sistema alla moda e della inesperienza del fatto creativo, cui si tenta invano di sopperire con la cultura filologica.

Se noi continuiamo la sovrapposizione, di 3^e che siamo abituati a prendere come base dell'ordinamento armonico dei suoni sulle due scale maggiore e minore, giungeremo, al di la' della 13^a che era il limite dopo il quale il suono fondamentale si ripeteva (e pertanto si chiudeva la possibilita' aggregativa), fino alla 27^a. Dei 14 suoni cosi' riuniti, due essendo isofonici (il si# e il mi#) di altri gia' dati, il totale finisce per riunire i 12 suoni dell'attuale sistema temperato:



Cosa ne risulta?

Su un fondo di Do maggiore (tonica elaborata in 13^a diatonizzata), si percepisce una triade di re^b magg., piu' una 7^a di sensibile nel medesimo re^b magg.; oppure una settima di 4^a specie in re^b magg., piu' una triade di mi^b min.; oppure, e meglio, una 13^a completa in re^b magg.:

Qualunque si preferisca di queste interpretazioni (ed omettendo, per brevità, l'equivalenza $Re^b = Do^\sharp$) e' certo che vi e' almeno bitonalita': due tonalita' maggiori (Do e Re^b) si amalgameranno, o si affronteranno, o si contrapporranno secondo il particolare trattamento melodico e timbrico che riceveranno nel componimento. In astratto, isolatamente, l'aggregato non opta ne' in un senso ne' nell'altro, ma ci dice che di sovrapposizione tonale si tratta senza meno e che l'elaborazione di una tonica per 3^e sovrapposte si esaurisce abbracciandone l'elaborazione di un'altra.

* * *

Un calcolo sulle diverse sovrapposizioni di triadi, settime e none, raggiunge cifre tali da scoraggiare qualunque trattatista della politonalita'.

Partendo dal fatto che disponiamo di 12 accordi perfetti maggiori, ognuno dei quali in 3 forme (stato fondamentale, 1^o rivolto e 2^o rivolto), e di 12 accordi perfetti minori, egualmente in 3 forme, nonche' di 12 accordi di settima, dei quali esistono 5 tipi (settima di dominante, di 2^a specie, di 3^a e di 4^a specie, di 5^a specie ossia settima diminuita), ed ogni tipo in 4 forme (stato fondamentale e 3 rivolti) e di 12 accordi di nona, in 5 tipi diversi (tanti quante le settime) ed ognuno di questi in 5 forme (stato fondamentale e 4 rivolti, non essendovi ragione di escludere il 4^o rivolto fuori della tonalita' tradizionale), in base alla somma di questi elementi (somma da cui abbiamo escluso i due accordi di settima sul I^o e sul III grado del modo minore, come pure gli accordi di 11^a e di 13^a, benché molto usati nelle sovrapposizioni, ed anche la triade aumentata e la diminuita); si arriva, col calcolo a un risultato di milioni di possibilita' di combinazioni armoniche.

Ora se una simile cifra spiega la mancanza di una trattazione sistematica ed esauriente, spiega anche il disordine del sistema nella mente dei musicisti e l'uso che se ne e' fatto quasi "a casaccio": difetto riscattato solo dalla musicalita' di autori di prim'ordine, quali un Milhaud, (che siamo costretti a citare ripetutamente) mentre in mano a tanti altri e' stato il caos.

* * *

Da un punto di vista generale possiamo distinguere le seguenti maniere di sovrapposizione tonale:

1. Melodia accompagnata in altra tonalita'. Modelli: *Chants populaires hébraïques* di D. Milhaud (ediz. Durand). Si osservi bene come una delle tonalita' prevalga sull'altra in *La séparation*: il sol minore della voce e della mano de-

stra offusca il si^b maggiore della sinistra senza, s'intende, annullarlo. All'ultimo rigo della pag. I la *fausse basse* non altera la percezione tonale complessiva. Nel *Chant du veilleur* si ha re minore contro re maggiore, con prevalenza del primo; la modulazione alla mano destra va in do maggiore per tornare a re minore attraverso il si^b ; il FF mette momentaneamente in primo piano la modulazione. *Chant de la délivrance*, pag. 7: tonalita' di si^b maggiore con *fausse basse*; il I^o accordo e' una settima di 4^a specie con + 5. In *Berceuse* non c'e' bitonalita': canto e accompagnamento sono in la minore; notare le lunghe note di passaggio cromatiche.

2. Tonalita' sovrapposte con risultato di ambiguita'. La *Jeanne d'Arc* di Honegger termina con la triade arpeggiata di re minore, sovrapposta all'accordo di re maggiore. Ultimo interrogativo dinanzi al mistero dell'al di la'? O questo stesso mistero che incomincia a schiudersi? Non e' una fine, e' un principio...

3. Tonalita' sincrone che si urtano come le antiche dissonanze e si trovano momentaneamente tutte e due in primo piano: Sol maggiore, La b maggiore, entrambe scarnificate con la soppressione della 3^a.

(Milhaud
Chants populaires
hébr.)

4. Amalgama. Non si distinguono due o piu' tonalita', ma piuttosto una somma. In questa somma si formano, spesso, accordi di 13^a o altri con appoggiature non risolte, improvvise modulazioni e risoluzioni irregolari... E che altro potrebbe formarvisi? Quando avessimo riunito i 12 suoni esistenti nel sistema temperato, non riusciremmo a sopprimere la possibilita' di una risoluzione tonale. Si tenga presente questa osservazione in tutto lo studio della politonalita'.

Molte volte mi son divertito a far scrivere da un alunno un accordo su un rigo della lavagna, da un altro alunno un altro accordo, di altra tonalita', nel rigo sovrapposto, da un terzo un terzo accordo e da un quarto un quarto, in modo da riunire quattro tonalita' diverse. Non siamo riusciti mai, dico mai, a escludere la risoluzione tonale.

Per un bell'esempio di amalgama bitonale (la parola bitonale in questo caso e' valida solo per lo studio analitico) vi rimando alla *Judith* di Honegger: la testa di Oloferne e' mostrata al popolo: e quella testa recisa rugge ancora e su scita orrore! Come il compositore ha ottenuto questo splendido effetto? Sovrapposendo delle settime di specie diversa. Senonche' ognuno puo' sovrapporre settime di specie diversa, senza raggiungere nemmeno la meta' di quel potente effetto. L'autore ha saputo trovare il timbro appropriato nel momento giusto. Non si puo' parlare delle sovrapposizioni tonali senza tener conto del timbro!

5. Concentrazione lineare di tonalita' sovrapposte. Ossia, contrappunto politonale. E' la forma piu' difficile. Autori abilissimi non superano sempre la difficulta' inerente alla durezza di urti resi piu' secchi e piu' crudi dalla semplificazione lineare.

* * *

Poiche' il linguaggio sta in relazione inscindibile con la forma (ogni linguaggio ha la sua forma, e reciprocamente quella forma non si realizza che in quel linguaggio) e' ovvio che la lingua politonale non puo' non tendere ad una forma sua, diversa da quelle classiche sia per la struttura complessiva che per l'invenzione e la tematica. Un tema tratto dalla triade perfetta, come quelli di Beethoven, puo' forse suggerire il bisogno di una espansione e immersione nelle sovrapposizioni politonali? Spingerlo in questa direzione, non equivarrebbe a impedirgli di svolgersi per la sua via?

Ma quale sarebbe la via di sviluppo di un tema politonale?

Questa domanda, veramente, ne include un'altra che la precede. Come dev'essere un tema politonale? Poiche' prima di prendere in esame lo sviluppo di un tema, e' necessario considerare il tema stesso.

Senza pretendere di approfondire in misura completa questo punto, accenneremo alcuni tipi di temi adatti allo sviluppo politonale ed impossibili in altri sistemi.

Anzitutto, il tema dovrebbe riassumere le tonalita' sovrapposte, contenerle nella propria latenza o nella esplicita sua armonizzazione, in modo da indicare la speciale sintesi tonale del pezzo o dell'opera su di esso basata.

Credo che questa condizione sia fondamentale, e che se il tema non include la politonalita', e' meglio destinarlo ad altro sistema.

Un'altra notevole possibilita' e' la sovrapposizione iniziale di due, tre o quattro temi, che formando nel loro complesso il vero tema, esprimono fin dalla scaturigine dell'opera, o del pezzo, la sincronia dei diversi ordini tonali associati.

Nel suo V Quartetto, D. Milhaud presenta il tema del I° tempo come tema nel senso normale del termine, generatore lineare, nettamente tonale (in La maggiore), cui si aggiungono parti "libere" che toccano, o sfiorano, altre tonalita'. Poiche' queste parti libere emanano dal tema stesso e prendono ritmo dai suoi ritmi, ne risulta una polifonia nel senso che quel che e' di una e' anche delle altre parti.

Questa concezione e' di ripiego. Non da' ne' contrappunto politonale (indipendenza melodico-tonale delle parti congiunta all'indipendenza ritmica) ne' vera politonalita', poiche' chi si addentra nell'extratonale sono qui piu' le linee complementari che quella tematica principale.

Un'invenzione tematica politonale si vede, invece, nell'ultimo tempo dello stesso Quartetto, la' dove entra il 2° tema, che e' formato da quattro motivi sovrapposti: motivo del I° violino, in Fa maggiore (esacordo tonale: scala maggiore priva del V grado); motivo del 2° violino, in Re maggiore (altro esacordo: scala priva del VII grado); motivo della viola, in Re \flat (scala priva del IV grado); motivo del violoncello, in Re minore (esacordo prelevato dalla scala minore "melodica"). I quattro motivi sincroni, formanti un vero tema politonale, si svolgono per ripetizione ostinata, con varianti isoritmiche e spostamenti di alcune note.

Tutt'altra idea nel I° Tempo del VI Quartetto dello stesso autore. Questo quartetto e' "in Sol". Sol maggiore o Sol minore? Tutti e due insieme: Sol *completo*, si potrebbe dire, o, meglio, bimodale. Quasi ogni battuta porta traccia di questa tonalita' mista dei due modi equitonici, sia mescolati sia isolati ed anche intrisi di altre tonalita'.

L'autore si serve pure del procedimento col quale, mentre tre linee concordano nella stessa tonalita', un'altra linea v'inserisce una tonalita' estranea. All'inizio del VII Quartetto i due violini e il violoncello suonano in Si \flat minore; la viola entra in Do minore. Questo mezzo appartiene al contrappunto bitonale, e conferma, nel risultato, la prevalenza di un primo piano tonale e di una tonalita' principale.

D. Milhaud (indubbiamente uno dei piu' abili nella tecnica politonale, benché non portata a fondo) non esita a riunire i quattro strumenti *in una stessa tonalita'* (I° tempo del VII Quartetto, N. 30). Oltre all'interesse che tale riunione presenta, come riprova che la politonalita' non esclude la unitonalita', il procedimento torna assai efficace per il risalto che da' alla modulazione.

* * *

La modulazione: ecco un altro ricchissimo mezzo, di cui pero', nella politonalita', non si vede il limite logico ne' un necessario e costruttivo ordinamento.

Dove tutto e' modulazione non c'e' piu' modulazione. Se la composizione politonale s'impostasse sul continuo e' sincro modulare di tutte le linee, la modulazione distruggerebbe la modulazione. Occorrono toniche provvisorie che rompano, ora in una ora in un'altra parte, e se opportuno in tutte, lo stabilizzarsi della continuita' modulativa.

I migliori politonalisti dimostrano di averlo compreso.

Da un punto di vista generale si possono distinguere i seguenti casi, supponendo un complesso di quattro parti reali (eminentemente adatto allo studio e all'esemplificazione non solo, ma alla stessa esperienza politonale):

1. Le quattro parti, movendo da tonalita' sovrapposte, modulano simultaneamente alla stessa tonalita'.
2. Le quattro parti, movendo da un'unica tonalita' modulano simultaneamente a quattro diverse tonalita'.
3. Alcune parti modulano verso una tonalita', mentre le altre verso un'altra.
4. Una parte, o alcune, non modulano, mentre altre, o un'altra, modulano.
5. Le quattro parti, movendo da tonalita' diverse, modulano ad altre tonalita' diverse.

* * *

Le possibilita' accennate finora, danno alla lingua politonale una norma di costruzione?

Il sistema politonale, avrebbe raggiunto la sua pienezza se fosse stato portato all'estremo delle sue risorse. Anche il sistema tonale toccherà la pienezza quando raggiunse il limite estremo delle proprie possibilita' espressive e formali, tecniche e spirituali. Lo stesso era avvenuto nel Medioevo col sistema modale. Così anche per la politonalita', bisognava prima di tutto ricavare dall'interno del sistema una forma diversa da quelle classiche, e non già come architettura esteriore ma come principio animatore del discorso, affinché quest'ultimo procedesse su basi proprie e non dentro le strutture di un altro sistema.

Che se la politonalita' suppone la tonalita' e si edifica su questa, e se i suoi materiali sono di origine tonale, se anzi essa non e' altro, in sostanza, che *tonalita' estesa*, ampliata fino ad associazioni che non erano state previste e tanto meno teorizzate; sarebbe errato dedurre che le forme tonali possano pacificamente abbracciare un contenuto politonale. Abbiamo visto che, pur con vecchio materiale, c'e' molto di nuovo nella lingua politonale. Le pietre sono della stessa materia, ma nuova e' la loro relazione: collegamento armonico ignoto alla musica prepolitonale e da essa proibito; anormale accumulamento di appoggiature a risoluzione sottintesa; centri tonali in perpetua modulazione; il melos risponde a una sensibilita' nuova; l'offuscamento della *meta armonica*, che nella

musica tonale e' data dalla costante presenza della tonica, e che qui invece e' spinta in una latenza lontana.

Come tutto questo potrebbe non incidere sulla qualita' dei temi e sul tipo del loro sviluppo? Come potrebbe non distoglierli dall'orientamento connesso alla triade perfetta e alla chiara, semplice e solida dialettica della tonalita'?

Questo problema di forma proporzionata al linguaggio, si sarebbe risolto probabilmente mediante temi non gia' politonali ma addirittura *onnitonal*, racchiudenti l'indice armonico non di alcune ma di tutte (o di quasi tutte) le tonalita', affinche' il loro svolgimento elaborasse lo stesso spazio musicale annunciato in sintesi dai toni ed il sistema risultasse finalmente giunto all'estremo delle sue risorse; estremo che corrisponderebbe alla fusione potenziale della tonalita'.

Si aggiunge che cio' avverrebbe sempre con la percezione di un primo piano predominante, nella totale realizzazione di quanto la modulazione onnitonica aveva gia' iniziato, ma con quella eterna gerarchia di valori che assicura un centro ed una periferia, una *tonalita' estesa* e non un aggregato informe e disorganico di tonalita' diverse.

Io non so fino a che punto i politonalisti si siano resi conto del fatto che il loro lavoro restava a mezza strada. Il quesito sorge spontaneo quando si vede un musicista come D. Milhaud, che dopo aver composto ben quindici quartetti, in cui esplorava non poche delle nuove possibilità, nel XVI, al 2° tempo ("Vif") ripete integralmente alla 4^a una sessantina di battute dopo una breve sezione mediana. Nel 3° tempo, il I° tema si ripresenta all'ottava sopra. Il 4° tempo ("Animé") ha un tema nel carattere dell'Allegro di sonata classica e si svolge non molto lontano dal binario tradizionale (con imitazioni della testa, batt. 57).

E' questa la lingua politonale? Questa la nuova musica?

E se non lo e', e d'altra parte nemmeno e' musica tradizionale, cosa sara' mai se non, semplicemente, della musica non abbastanza politonale e non piu' tonale?

Una tale conclusione e' a noi un dolore, non solo per Milhaud, ma per la politonalita' stessa, rimasta ancor oggi un deposito caotico di mezzi, un insieme disordinato di possibilità non ben comprese, un arsenale, non un tempio, non una creazione completa, non una forma nuova; un'esperienza rivoluzionaria mantenuta nelle vecchie architetture della sonata bitematica, o chiedente al teatro, invece che a se' stessa, un principio informatore.

La palma che il sistema politonale avrebbe potuto conquistarsi, gli fu facilmente strappata da un altro: quello dodecafonico, che rapidamente eclisso' il primo.

Vogliamo aggiungere per finire, che un tema onnitonale, nel senso qui sopra accennato a proposito delle condizioni logicamente richieste per una piena maturazione del sistema, sarebbe senz'altro "dodecafonico", ma lo sarebbe in quanto i 12 suoni dell'8^a concentrerebbero altrettante toniche organizzate centripeticamente nel predominio di una. Una siffatta dodecafonia - insistiamo - sarebbe assai diversa da quella che fa suo caposaldo l'eliminazione di ogni residuo o ricordo tonale e la soppressione di una gerarchia centripeta.

* * *

~ Esempi di politonalita' ~

1° Vno
2° Vno
Viola
Cello
(Milhaud, 7° Quartetto)

accordo perfetto con nota laterale

accordo di 7^a domin. con alterazione alla 5^a

perfect chords

Notare le vecchissime quinte di corni.

1° e 2° Vno
Viola
Cello
(Milhaud, 11° Quartetto)

Sovrapposizione di due triadi perfette che risolvono in reciproco rivolto.

(1) (3)

(2)

(Milhaud, 14° e 15° Quartetto, sovrapposti.)

(1) accordo octofonico. Percezione predominante: Re magg. con note laterali e 3^a ambigua. Il mi^b che precede nel quartetto inferiore influisce in senso modale (minore inverso in re).

(2) accordo per 5^o che si sovrappone al precedente. Le due note sono quelle stesse dell'ottaccordo (1), ma l'effetto di sovrapposizione si verifica per la diversa disposizione dei suoni nei due quartetti: la tipica « chute des 5^{es} » (2) è esclusa da (1).

(3) altro aggregato octofonico, dove le note sono spaziate a intervalli di 9^a e condotte per moto retto.

(Honegger, Jeanne d'Arc au bûcher)

(5^a dimin. su 7^a di 3^a sp.)

(Honegger, idem)

(id. id.)

(sovrapposizione di due 9^e, di cui una ridotta alle due note estreme, l'altra senza 7^a)

(Honegger, id.)

(formazione bitonale: accordo di 9^a Fa-(la)-do-(mi^b)-sol^b sopra accordo di 7^a Fa^{##}-la-(do)-mi^b)

(id. id.)

(accordo di 11^a senza 11^a)

(id. id.)

* accordo di 11^a con 11^a sotenuta e flat (fa^b = mi^{##})

(id. id.)

(id. id.)

a : accordo di 7^a
Fa-lab-do-mi b
con appoggiatura alla 1^a.

b : accordo di 7^a
Do-mib-sol-sib

c : accordo di 11^a
Fa-lab-do-mib-(sol)-sib
con fondamentale alterata,
senza la 9^a e in 4^o rivolto.
(Honegger, id.)

d : accordo per 4^o,
oppure accordo di 9^a
Re-fa-la-do-mi
con appoggiatura (sol)
non risolta.

(c) *Basso in Mi min.,
armonie in Sol min.*

(id. id.)

(3^a min. sovrapposta
alla 3^a magg.)
(da 7^a di dominante
si estingue nella
Triade ambigua).

(id. id.)
(ultime battute)

all.° Mod. 16

mf, f, p, ff, subito

etc.

(E. Carducci. 1^o Quartetto)

Tema-melodia omnitonica: basato
sulla prevalenza del Fa magg., tocca le tonalità di Mi b
magg., Fa# magg., Re magg., Sol magg., Sol min., Si b
magg., Do magg., Re b magg., Sol b magg., Mi magg., per finire in Fa magg.

* * *

SISTEMA DODECAFONICO SERIALE - Nel sistema di composizione ideato da Arnold Schönberg, i temi si ricavano dal pre-tema ("serie"), che deve includere 12 suoni diversi. Consideriamo la serie come pretema, perché essa indipendentemente dai ritmi, che le sono dati, ha sempre un decisivo valore costruttivo. Il compositore può proporsi una serie aritmica, e poi ritmarla trasformandola così in tema seriale.

E' noto che nessun suono del tema può essere ripreso se gli altri 11 non sono stati uditi.

I procedimenti di elaborazione *diretta, inversa, retrograda* e *retrograda-inversa*, sono ben conosciuti; non mancano gli scritti che ne spiegano e ne facilitano l'apprendimento. In altro luogo della presente opera, ne parliamo anche noi.

Nessuno può negare che le possibilità di associazione, combinazione e convergenza dei 12 semitoni, indipendentemente dal calcolo della tecnica seriale rigida e continua, sono seducenti per l'efficace effetto di *disintegrazione* e per i significati che possono delinearne nel valore allusivo e largamente espressivo.

Tale effetto, tuttavia, suppone un termine di riferimento, sia pur latente. La disintegrazione di niente è niente, ma la disintegrazione di una unità è qualcosa. E l'unità che si cela, *come necessario termine di riferimento uditivo*, nella latenza della dodecafonia, è *quella tonale*. La disintegrazione dodecafonica tocca il bersaglio se l'orecchio (l'orecchio: lo spirito uditivo; non la riflessione analitica) ha serbato il termine di confronto: *il ricordo inoscuro della percezione tonale*.

Alla luce di questa condizione di fatto, non esiste musica atonale.

Quanto alla nuova forma che questo sistema realizza, diciamo qui, in via anticipata e riassuntiva, che essa consiste nello speciale polimorfismo del discorso svolto dentro una quadruplici dimensione prospettiva, come nella reciproca rifrazione di specchi che si rimandano la stessa immagine deformandola.

* * *

La musica dodecafonica è stata sostenuta da una minuziosa spiegazione dei suoi presupposti, delle sue ragioni e delle sue abitudini tecniche, mediante opere di analisi divulgativa scritte da musicisti profondamente convinti della bontà del sistema e militanti in esso. La più conosciuta di tali opere, *Schoenberg et son école*, di René Leibowitz (Parigi, Janin, 1947), si distingue per la concezione evolucionistica, secondo la quale la storia della musica converge necessariamente alla tecnica dodecafonica e solo in questa trova la sua piena e logica maturazione, e perciò qualunque altra musica si colloca automaticamente su posizioni superate.

Dopo una Introduzione, dedicata alla convergenza storica verso la tecnica seriale, l'autore analizza attentamente la produzione di Schoenberg, e vi aggiunge quella dei suoi due seguaci più eminenti, Alban Berg e Anton Webern, riconoscendo nel primo una felice conciliazione del modernismo dodecafónico col passato, cioè con elementi e valori tonali, e nel secondo l'estremo approfondimento del sistema, per concludere che solo questi tre compositori, Schoenberg, Berg e Webern, hanno dato un apporto alla musica contemporanea.

Per chiunque non la pensi come Leibowitz, il suo libro si rivela uno dei più settari e più ingiusti che siano mai usciti da penna e da inchiostro. Il preconcetto, la prospettiva esclusivistica, l'esagerazione con la quale sembra non potersi esaltare un autore senza abbassare gli altri, una lingua francese che in più d'un luogo avrebbe bisogno d'esser tradotta in francese, la faticosa lettura di lunghe pagine analitiche per una composizione che dura due minuti, possono renderlo cordialmente antipatico e farlo chiudere a meta' se non si vuole proprio, per "debito di coscienza", arrivare alla fine.

Ecco come un recensore italiano, il Rossi-Landi, nella *Rassegna musicale* del 4 aprile '49, si esprimeva sulla premessa teorica del libro suddetto: L'errore di Leibowitz è di passare "da una affermazione di essere a una affermazione di dover essere". Nessuno, in realtà, può prevedere come avverrà lo svolgimento del linguaggio musicale. "La nostra incapacità di predire corrisponde perfettamente all'impossibilità di ricavare retrospettivamente un moto teologico da ciò che è stato".

Non si saprebbe dire meglio. Effettivamente, se la tesi di Leibowitz fosse valida, la storia della musica obbedirebbe a un meccanismo *prevedibile* sia dal passato al futuro, sia anche dal presente al passato. In una simile concezione è annientata la *incomparabilità* della creazione per la quale la musica di un grande compositore benché in legame di derivazione da altri resta una manifestazione imprevedibile, originale, nuova, personale, sorprendente, eccezionale.

Non è la prima volta che l'errore denunciato dal Rossi-Landi viene commesso dai critici. Anche per Wagner si volle passare *da una affermazione di essere a una affermazione di dover essere*, e per giustificare, spiegare, difendere la sua musica si cercò (sulla base di un suo affascinante scritto) di inquadrare la produzione in un divenire storico *convergente*, affinché non le mancasse il valore della necessità e con esso si affrontassero la desiderata comprensione e diffusione.

Ci rifiutiamo di pensare che, se la musica di Schoenberg possiede il valore di fatto estetico, questo le derivi da una riflessione storica o da una ricerca calcolata dei mezzi richiesti dall'evoluzione del linguaggio musicale. Se così fosse avvenuto, ne risulterebbe escluso il momento puramente creativo, irresponsabile, non conseguente ad altro diverso momento (logico o etico), quel momento veramente decisivo nel quale Schoenberg *indovino*, *scoperse*, *intui* il procedimento che doveva informare la sua musica e nel quale soltanto la musica sarebbe stata sua.

Lo studio delle forme passate può aver aiutato e indubbiamente aiutò tale intuizione, ma non bastava a farla scattare, se è vero che dalla sfera del pensiero analitico a quella del fatto creativo non ci sarà mai passaggio diretto. Si possono studiare per 50 anni le opere di tutti gli autori, senza sentire il bisogno di scrivere una nota. E d'altro canto lo studio storico fatto da un artista sarà sempre diverso da quello di un vero storico: sarà sempre, inconsciamente o no, sospinto da una arcana tendenza verso quel che egli può e deve fare, sarà sempre dominato e illuminato da una oscura o chiara percezione ideale della sua arte. È infinitamente verosimile che ciò sia accaduto anche a Schoenberg. Lo sa anche il Leibowitz, poiché ammette che lo slancio creativo precede in Schoenberg la riflessione analitica (pag. 103).

E allora non si affanni troppo il Leibowitz a dimostrarci perché le cose

dovevano andare così e così. Il fatto capitale è che questo *così* è stato intuito, scoperto, indovinato da Schoenberg. Se ne contenti il Leibowitz: non è poi tanto poco!

La considerazione degli elementi di linguaggio che precedono la presa di coscienza della tecnica dodecafonica, se non la spiega come fatto artistico, cioè come invenzione, rende conto di affinità, vicine e lontane, nonché di opposizioni e differenze, rispetto alle quali essa tecnica *si chiarisce a noi che la studiamo*; ed è certamente utile, in quanto porta alla conoscenza delle affinità ed opposizioni, che ci fanno vedere la sua concordanza con antichi linguaggi e il suo netto distacco da altri più recenti. Ma, anche tenendosi su questo terreno precisamente morfologico e strutturale, non si può non dissentire ripetutamente dalle vedute del Leibowitz. Per es. egli guarda le forme in se stesse, solo in quanto fatte di suoni; da perfetto *oggettivista*: e sta bene. Ma che significa "coscienza polifonica"?

Una coscienza zoppicante, ad ogni modo, perché tendeva all'armonia quindi era già una coscienza armonica. Due coscienze insieme. Tralasciamo la mortificante assimilazione di melodia a orizzontalità, e di armonia a verticalità. Ci imbattiamo ora (pag. 30) in una "coscienza musicale", che presiede allo sviluppo delle forme; più oltre, in una "coscienza modale", che, aggiunta alle precedenti, porta a quattro il numero delle coscienze. Non ne verrà fuori qualche altra? Non si arriverà a riconoscere una coscienza per ogni forma? anzi: per ogni nota? Una coscienza per il do della terza ottava, un'altra per quello della quarta?

Nel concetto di isomodalità, ossia della progressiva condensazione degli 8 modi ecclesiastici nei 2 moderni, sembra sfuggita al Leibowitz la funzione della dominante tonale: funzione né strettamente armonica né unicamente melodica, ma dialettica, spirituale (una "coscienza" omessa!).

Il contrappunto afferma il nostro scrittore - non è esistito "allo stato puro", se non "come progetto"; nella pratica, si trova connesso "a un sistema di considerazioni" che esulano dal contrappunto (considerazioni armoniche cioè). Pare dunque che un contrappunto *allo stato puro* dovesse essere indipendente da qualunque considerazione armonica. Tuttavia lo stesso scrittore ha premesso che i tre elementi melodia-armonia-ritmo sono inseparabili. E che un contrappunto indipendente dall'armonia sia impensabile, lo dice in nota alla pag. 27 (esagerando, anzi, nel senso della verticalità). Allora? Un contrappunto allo stato puro sarà forse quello pbbediente a considerazioni armoniche diverse da quelle fatte in passato? Per esempio, quello dodecafonico? In tal caso il circolo è evidente: che cos'è il contrappunto dodecafonico? Quello allo stato puro. Che cos'è il contrappunto allo stato puro? Quello dodecafonico!

Per me è ovvio che il contrappunto palèstriniano si realizzi, relativamente alla propria sostanza armonica, in uno stato altrettanto *puro*, quanto quello dodecafonico relativamente alla sua; ed esistette non già *allo stato di progetto*, ma allo stato di realtà artistica.

Ma seguendo il suo pensiero, col quale ogni forma reca in sé una specie di tarlo roditore, che ne provoca la dissoluzione in un'altra, e questa nuova forma palesa la vera tendenza della prima, il Leibowitz vede nel contrappunto atonale il logico ed inevitabile punto d'arrivo dell'evoluzione della tonalità. Noi pensiamo invece che l'evoluzione della tonalità sia avvenuta su diverse direttrici: esafonia, nuovi aggregati verticali, politonalità, ripresa della modalità: tutte egualmente necessarie nella libertà del fatto creativo che le ha volute; e nessuna di diritto, più vera dell'altra. Inoltre accettando la tesi del tarlo roditore, si finisce per nascondere il lato positivo delle forme, lato positivo che, per la tonalità, rifugge nella creazione delle forme della Sonata. Quale poi sia per essere, nei fati lontani, il tarlo roditore del sistema dodecafoni-

co, lo scriveranno i successori del Leibowitz.

Man mano che si avanza nella lettura del libro, si è colpiti da strane affermazioni, che la sollecitudine verso l'amato caposcuola non basta a rendere accettabili. "Tutti" (meno il solo Schoenberg) sono rimasti aderenti alle funzioni tonali classiche "maltrattandole violentemente" e servendosi di accordi che sembrano "automi senza vita propria". Bartok, Strawinsky, Milhaud con i loro accordi di tonalità sovrapposte e che "non appartengono né all'una né all'altra" (ma non è vero, perdinci!!) non ci danno che un compromesso: la mancanza della "vera scelta" condusse spesso questi autori "ad uno smarrimento totale"!! (pag. 85).

Leibowitz rimprovera all'orchestra di Wagner (pag. 100) di aver tolto alla musica da camera il posto che il *Pierrot lunaire* le ha restituito. Non sarebbe più simpatico ammettere che l'orchestra di Wagner, concepita per il teatro, non toglieva niente a nessuno; e che applicata poi alla musica da camera (e con questa sobrietà dallo stesso Wagner nei cinque *Lieder*, e poi da Mahler!) non toglieva ma apportava una tavolozza tutta diversa da quella operistica? Ma il Leibowitz non sa vedere la storia che dal lato negativo: in quel che non è, invece che in ciò che è: e di ciò che non è in un dato autore, Leibowitz gli fa rimprovero. Wagner non ha scritto per orchestra da camera; Schoenberg sì. Wagner non si è messo al di là del dualismo consonanza-dissonanza; Schoenberg sì e' messo. Brutto Wagner! Bravo Schoenberg!

Non vogliamo stancare il lettore prolungando l'elencazione delle obiezioni al libro di Leibowitz. Riteniamo in tutta sincerità che metterlo nelle mani dei giovani senza preventiva riserva e senza possibilità di controllo critico da parte loro, sia far violenza alla futura libertà della loro mente.

Un ben migliore orientamento alla musica dodecafonica è dato, per il lettore italiano, dal libro di Rognoni, *Espressionismo e dodecafonica* (Einaudi, 1954), tenuto costantemente al livello di un'alta cultura e di una competenza che non appesantisce la chiara forma espositiva.

Nel '49 la rivista *Polyphonie* pubblicava un numero speciale, riservato alla scuola dodecafonica e includente un articolo dello stesso Schoenberg. Sarà bene che il giovane studioso prenda visione di questi acuti saggi dopo essersi informato del dodecafonismo mediante opere di carattere più generale, come quella del Rognoni ora citata.

* * *

La grammatica della tecnica dodecafonica è esposta in italiano nel trattato di C. Jachino, *Tecnica dodecafonica* (Curci, 1948), e negli *Studi di Contrappunto basati sul sistema dodecafonico*, di E. Křenek (traduzione di Rueck e Cumar) (ed. Curci) (l'edizione Schirmer è del 1940).

In possesso di queste nozioni grammaticali, e dell'elementare e indispensabile tirocinio pratico (ricordiamo che si può aver capito rapidamente la teoria ma non saper fare un'inversione esatta), lo studioso si applicherà all'analisi delle opere di Schoenberg, specialmente le seguenti:

Due Melodie, op. 14. La "sospensione della tonalità", ossia l'effetto volgarmente detto atonale, vi è ottenuto con l'uso di accordi di 6 note disposte per 4^e; con risoluzioni modulanti che eludono ripetutamente la percezione tonica e creano, come in Wagner, un discorso continuo; con l'ambivalenza e plurivalenza di quegli accordi (come quello ora ricordato di 6 note) che apportano una percezione politonale; con la tendenza verso un impiego sempre più evidente della scala cromatica come paralizzatrice delle vecchie funzioni toniche, o per meglio dire: col presentimento uditivo di questa *paralisi tonica*.

Cinque pezzi per orchestra, op.16: si noti come un dato accordo passa per diversi gruppi di strumenti, legati fra loro; e come le note di una melodia sono eseguite da strumenti diversi e successivi: oboe, clarinetto, Iⁱ violini, viole, ecc., nel pezzo intitolato *Recitativo obbligato*. (L'origine di questo procedimento e' in Wagner, allorché, come nel *Peludio del Tristano*, fa terminare da uno strumento il tema enunciato da un altro). In questa composizione l'autore si serve anche di una grafia speciale che indica la linea principale, attirando su questa l'attenzione del direttore o del lettore.

La mano felice, op.18 (*Die glückliche Hand*): vi appare la *Sprechstimme*, questo "parlato musicale", o piuttosto "semicantato", sul quale rimandiamo al Rognoni, e alla nostra Terza Parte, cap. II.

Pierrot lunaire, op.21 (1912). Osservare la diversa strumentazione di ogni lirica. L'opera va studiata non solo come una delle piu' importanti di Schoenberg ma come una delle piu' rappresentative, se non la piu' rappresentativa, dell'epoca e dello spirito così detto "espressionista". (Tornerò su questo). La tecnica personale appare in quest'opera giunta a un grado di maturazione consapevole che ha già livello e significato di modello, donde procederà la "scuola del dodecafonismo" con le sue principali abitudini e caratteristiche, cioè:

accurata esclusione del predominio di uno o di piu' suoni in seno alla scala cromatica, perché vi riaffiorerebbe il centro tonico;

esclusione di stilemi ed accordi tradizionali, che, in quanto isolati, romperebbero l'unità del nuovo linguaggio;

obbligo di non produrre una nota prima di aver fatto udire le altre undici (questa norma del dodecafonismo incomincia ad apparire, nell'op. 17, *Erwartung*);

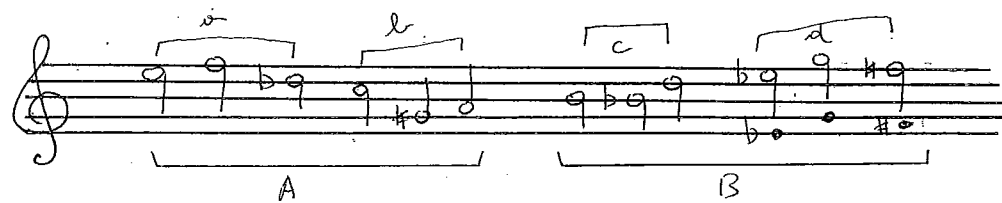
preferenza per uno stile contrappuntistico;

possibilità di convertire le formazioni armoniche in melodiche (per es. ricavare un disegno per 4^e da un accordo per 4^e e viceversa);

derivazione del tutto dalla serie, sia diretta, sia inversa, sia retrograda e sia retrograda-inversa.

Quattro pezzi per coro misto, op.27, e *Tre satire per coro misto*; op.28: assai interessanti per l'applicazione del contrappuntismo dodecafonico alla massa corale.

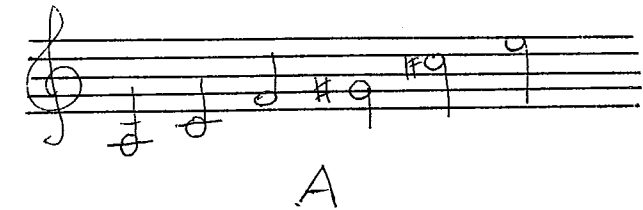
Ode a Napoleone, op.41: e' in sostanza un'opera tonale realizzata con i principi dodecafonici: un'oscillazione continua fra tutte le tonalità la distingue dal *Kol Nidre*, op.39. Forse e' questa la soluzione del problema propostosi da Schoenberg sul possibile rapporto fra tonalità e dodecafonismo? La serie generatrice non appare mai scoperta: pretesa in senso assoluto: agisce dappertutto; e sarebbe:



la quale, suddivisa in due gruppi di 6 note, presenta in B l'inversione di A, e nel retrogrado di B il diretto; suddivisa poi in quattro gruppi di 3 note, presenta in a il diretto, in b il retrogrado-inverso, in c l'inverso, in d il retrogrado. Inoltre A e B danno identica armonia:



da cui, per es.:

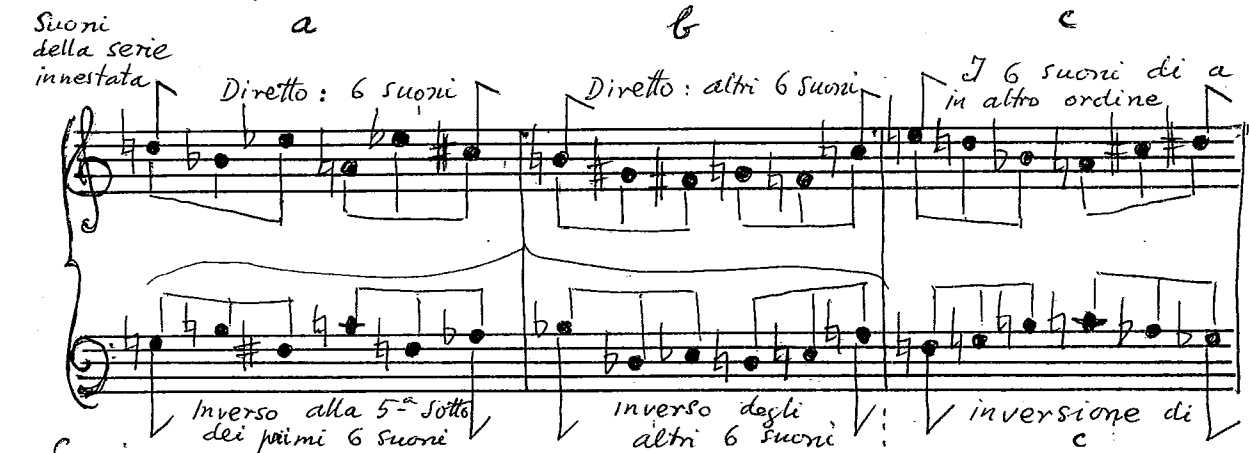


Come ben si vede in A sono sovrapposte due triadi perfette. Leibowitz nega che questa sia bitonalità, ed ha ragione in quanto lo svolgimento delle triadi stesse non avviene sui loro due piani tonali combinati. Ancora: suddividendo la serie in sei gruppi di 2 note, si hanno soltanto semitoni. Il semitono e' in realtà elemento sia della tonalità che del cromatismo dodecafonico, quindi si può interpretare in senso tonale (sensibile-tonica) come anche in senso seriale (intervallo costitutivo della serie); pertanto giova piu' d'ogni altro intervallo all'accostamento dei due sistemi.

* * *

E' nell'op.45, *Trio* per archi, che Schoenberg introduce nella tecnica dodecafonica un'innovazione, ritenuta importantissima dai critici aderenti al sistema e da loro molto lodata: la così detta *sovrastruttura*.

Si tratta di un espediente per arricchire la serie senza uscirne. Nell'esempio che segue, la prima e l'ultima nota di ogni battuta costituiscono per se stesse una serie innestata sull'altra. Il grafico qui sotto rende conto di tutta questa formazione:



Questa battuta ha lo scopo di completare la sovrastruttura di 12 suoni: Le due prime battute completano la serie fondamentale ma non la serie innestata.

(Schoenberg, *Trio per archi*)

Come si vede, la serie innestata si presenta nella prima battuta con un semitono: idem nella seconda e terza battuta, e cioè in ambedue le mani. Essa è completa, fornendo i 12 suoni.

Leibowitz (1) dice che, nella terza parte dell'opera, l'Autore ripete riassuntivamente una sezione della prima parte "per riparare al pericolo di caos formale che rischiava di prodursi in un discorso musicale di una simile libertà". Non siamo d'accordo, anzi questa ripetizione riassuntiva la troviamo perfettamente conseguente allo schema seriale, in cui la battuta *c* adempie analoga funzione (ha i suoni di *a* e in parte il disegno di *b*), non solo, ma in cui è dato, appunto con *c*, una specie di supplemento tematico che ben risponde al concetto di riepilogo.

A queste opere di Schoenberg, decisive per la conoscenza dell'essenziale del dodecafonismo, lo studioso aggiungerà alcune di Webern, per la possibilità a cui il dodecafonismo giunge in logica conseguenza delle proprie basi e secondo una tendenza imperiosa verso la massima concentrazione: una concentrazione che raccoglie talvolta in meno di un minuto una rigorosissima proporzione e una rigida deduzione, una sbalorditiva maestria contrappuntistica e, ciò che più conta, e che veramente è raro, una intensa, irresistibile musicalità. Appunto per quest'ultima qualità la nostra ammirazione per Webern è intera: eccezionale, riconosciamolo, il connubio della forza espressiva e di uno spirito calcolatore così assoluto. Altrettanto pericoloso seguire un esempio che, per la sua stessa singolarità, non sembra riproducibile. Chiunque, senza possedere la musicalità di Webern, se ne appropriasse la tecnica, riuscirebbe solo a dimostrare che un allineamento perfetto di elementi matematicamente calcolati non si converte di necessità in prodotto estetico, e che il miracolo di Webern è appunto nel fatto che il calcolo si risolve in bellezza.

Pertanto si analizzeranno e si assolteranno, tra le opere di Webern, almeno le seguenti:

Quattro pezzi per violino e pianoforte, op. 7.
Cinque pezzi per orchestra, op. 10.

Tre melodie per canto, clarinetto piccolo e chitarra, op. 18.

Due melodie per coro misto e 5 strumenti, op. 19.

Sinfonia op. 21

Quartetto (violino, clarinetto, sassofono, pianoforte) op. 22.

Das Augenlicht, op. 26.

Variazioni per pianoforte, op. 27.

Quartetto op. 28.

Per l'analisi strutturale di queste composizioni rimandiamo al libro del Leibowitz, da pag. 200 a 227.

* * *

Nel dodecafonismo seriale l'unità è data come totalità. La serie include tutti i suoni, tutte le possibili risultanze armoniche, tutte le possibili formazioni melodiche e tematiche.

(1) Nel numero speciale della rivista *Polyphonie*, sopra citato.

(Altrettanto, si noti, non può dirsi del cromatismo tonale. In esso il tema non è l'intera scala cromatica. Bastano a Wagner due semitoni per comporre un capolavoro).

Vogliamo vedere in questo fatto (unità data come totalità fin dal pretema) una caratteristica del sistema dodecafonico. È lecita però una riserva. Se il tutto vien dato fin dall'inizio, il resto non sarà che ripetizione.

Molti essendo, tuttavia, i modi della ripetizione, la ripetizione di quel tutto potrà assumere aspetto di sviluppo, o, per usare la parola cara ai dodecafonisti, di variazione. (Più che di variazioni, si dovrebbe parlare di *varianti*). Lo scoglio è aggirato con diversi procedimenti. Nell'op. 18 di Webern (*Tre melodie*) la prima melodia si tiene aderente a una sola forma della serie; la seconda ne adopera diverse; la terza le sovrappone. Si ha così una *progressione* di effetto e di sostanza. Nelle op. 44, 45 e 46 di Schoenberg ogni sezione è elaborata su un diverso frammento della serie generale (fra parentesi: tecnica del mottetto! Naturalmente Leibowitz non lo dice). Così pure si può dare una momentanea impressione di oblio della serie, allorché dopo uno sviluppo contrappuntistico si passa d'improvviso a uno sviluppo armonico, concentrando la serie stessa in due accordi. Si aggiungano le possibilità derivanti dalla *soustruttura*.

Queste prospettive non debbono farci dimenticare che l'ascoltazione ideale, la perfetta comprensione di una musica dodecafonica è quella che continuamente tiene presente la serie, e alla serie riferisce tutte le varianti. Lo stesso Schoenberg dichiara (rivista *Polyphonie*, numero speciale già citato) che gli aspetti ritmici e fraseologici della serie sono secondari; ed anche se le possibilità di dedurre melodie, temi, frasi, motivi, figurazioni e accordi da una data serie, sono illimitate, l'essenziale è sempre utilizzare tutti i suoni della serie: essi quindi prendono valore dal loro appartenere alla serie; non tener presente la serie, equivale a perdere il filo del discorso e non capirci più niente. Ora chi, durante un discorso che necessariamente svolge o presenta un'idea dopo l'altra, deve tener presente la totalità sincrona di tutte queste idee, viene a trovarsi in una sorta di immobilità, di staticità, di spazio immoto o di tempo fermo, anzi di punto morto, che, precisamente, si formano dal discorso dodecafonico come una paralisi del moto.

E che ciò non sia una nostra immaginazione, è provato da Leibowitz. Se lo dice lui!... E lo dice infatti, pur contraddicendosi, nell'analizzare il 2° tempo del quartetto di Webern op. 28. L'autore non dà temi, ma solo varianti, e così, secondo Leibowitz, si sottrae alla "qualità statica" dei temi classici (!!): pur tuttavia il procedimento finisce per giungere all'"immobilità la più totale". E allora??? la staticità cacciata da una parte, rientra dall'altra !! Ma questo permette a Leibowitz di introdurre nella sua prosa una parola efficace: il tema weberniano è "cinetico" (!!). Inoltre tutto il pezzo gira intorno all'accordo di 12 suoni. La stasi, elusa dall'aggettivo *cinetico*, ritorna per quel benedetto girare intorno al medesimo accordo, il quale altro non è che la serie, la totalità produttrice d'immobilità, perché la parte di una totalità è sempre meno di essa.

Una tale conclusione è drammatica sulla penna di Leibowitz. Se il linguaggio di Schoenberg e dei suoi seguaci è - dice Leibowitz nella Prefazione al suo libro - "la sola espressione autentica e necessaria dell'arte musicale del nostro tempo" ebbene, se ciò è vero, restiamo un po' avviliti a pensare che tale espressione autentica e necessaria, per la quale ci siamo dati tanto lavoro, finisce in una paralisi del moto, nella "immobilità la più assoluta"!

* * *

Quanto poi a coloro che sostengono doversi, la musica dodecafonica, piu' leggere che ascoltare, data la difficulta', per l'orecchio, di percepire, senza preventiva analisi visiva, le formazioni derivate dalla serie, quali il retrogrado dell'inverso (chi, per esempio, e dico *chi fra i dodecafonisti e' realmente* in grado di riconoscere all'audizione, *senza lettura*, il tematismo seriale del brano dato da Krenek a pag. 31 dei suoi *Studi di contrappunto* dodecafonico?) noi crederemo alla bonta' di quella tesi allorche' un autore (uno ci bastera!) rinunziando all'esecuzione delle sue composizioni si contentera' di vederle esposte in libreria affinche' siano lette e non gia' sonate.

Aggiungiamo che poco serve addurre l'esempio di ben note composizioni di G. S. Bach, le quali, scritte per un complesso astratto, si comprendono e si godono alla lettura. Poco convince questo argomento, poiche' proprio quelle composizioni di G.S. Bach (*Arte della Fuga*, *Offerta musicale*) rivelano appieno la loro bellezza *quando le udiamo strumentate* e ci meravigliamo della loro potenza di suggestione non disgiunta dalla piu' rigorosa dialettica e l'una e l'altra cosa stanno dinanzi alla nostra mente in una prodigiosa simultaneita', con una gioia estetica che non potevamo lontanamente supporre a tavolino.

* * *

La musica dodecafonica (dodecafonismo seriale: si puo' andare al dodecafonismo per altre vie, lo abbiamo gia' detto) e' *atonale*?

Dipende da quel che si intende per tonale. Nella presente trattazione abbiamo spiegato la tonalita' come un ciclo linguistico, basato essenzialmente sulla presenza di un centro armonico, che non soltanto attrae gli altri gradi, ma li genera e vi si rifrange, li domina e ne regola il moto, li gerarchizza e infine li consuma risolvendoli in se' stesso.

In questo senso la dodecafonia e' nettamente atonale.

Abbiamo poi osservato che il suo *effetto atonale* implica un ricordo del fatto tonale come termine di riferimento, donde trae valore polemico e antitradizionale, innovatore e speciale.

Se il concetto di "tonalita'" viene esteso, nel senso che si ammette come tonale un ordine enormemente piu' complesso del classico, ma pur provvisto di centro e includente tutte, o quasi tutte, le acquisizioni dell'evoluzione musicale dopo Wagner, e fra esse anche quelle del dodecafonismo, che allora entra a far parte di opere eclettiche per esservi utilizzato la' dove puo' prender particolare risalto:

E se il concetto di *centro* viene inteso non piu' essenzialmente come triade armonica, ma in un senso piu' vasto, ammettendo per es. che il *centro* possa essere anche timbrico, oppure melodico, nulla vieterebbe di riconoscere al sistema dodecafonico l'azione permanente di un *centro melodico*, la serie, a cui tutto vien riportato e da cui tutto emana. Contro tale considerazione stanno pero' queste altre:

1°) Non esiste melodia che non sia anche armonia. Un centro melodico indipendente da un contenuto armonico non e' pensabile. Se la serie agisce come generatore melodico, non puo' non agire anche come generatore armonico. Noi vediamo pero', che le sue formazioni armoniche, possibili in quanto parti del tutto, cioe' della serie stessa allo stato verticale, non hanno, ne' possono avere, valore alcuno di *tendenza a un centro*, dato che qui il centro e' anche periferia, e quindi esse hanno solo un valore deduttivo e di derivazione, ma non di *movimen*

to verso. In una tale condizione dei suoni, non resta piu' nulla della forza attrattiva del centro, sostituita completamente dalla forza generativa. Il centro tonale classico genera e attira. Il centro melodico seriale genera ma non attira. Viene a mancare la funzione di una *meta* del movimento; e poiche' un movimento senza meta ci appare piuttosto un non-movimento (la meta infatti puo' essere nascosta, ma non inesistente), ci ritroviamo alla considerazione gia' fatta: paralisi, punto morto, immobilita': e con essa uniformita', tensione complessivamente eguale, che corrisponde alla parificazione gerarchica dei 12 suoni.

2°) Centro vuol dire preminenza di uno, o di alcuni suoni, sugli altri. Ma dove tutti i suoni hanno eguale importanza, eguale funzione possibile, eguale diritto, non c'e' da parlare di preminenza, ne' di centro. Il centro suppone una circonferenza. Mancando l'uno, non si ha nemmeno l'altra. E tale sembra essere la condizione del sistema seriale. La serie, pur funzionando da pretema generatore (quindi, in questo senso preciso, da centro melodico) non possiede alcuna circonferenza, alcuna zona di arrivo dei suoi raggi, perche' essa e' gia' il tutto, il "totale cromatico", in cui non si distinguono ne' centro ne' circonferenza.

3°) Un centro dei suoni non percepito, e' praticamente nullo. La continua presentazione del totale cromatico impedisce il riconoscimento di esso come centro. Altro aspetto dell'immobilita'.

E' comprensibile, pertanto, l'atteggiamento dei critici una trentina d'anni or sono. Quel che piu' li colpiva, era appunto la condizione di un linguaggio musicale senza centro effettivo.

André Coeuroy, riportando l'opinione di M. Boucher, scriveva nel suo *Panorama de la Musique contemporaine* (1928) (traduciamo):

"Spezzando tutti gl'impacci ci si priva di mezzi di espressione. Nella atonalita' in cui Schoenberg si compiace, non c'e' piu' che il ritmo, il timbro e il tempo ad essere elementi di contrasto. Tutti i giochi di luce sono spenti poiche' sono precisamente i toni, i maledetti accordi perfetti, che, coi loro incontri, fanno scaturire le luci. Inoltre sono essi che fiancheggiano la strada, segnano le svolte, creano il dinamismo. Quali che siano le piacevolezze dei dettagli e la purezza delle linee allacciate fra loro, queste restano sullo stesso piano e tutte si avvolgono di grigio. In una parola, l'atonalita' non ha e non puo' avere varieta' nel colore, forza nel movimento".

"La musica atonale" - scriveva il Desderi nel suo libro *La Musica contemporanea* (1930 - "non puo' presentare che un solo colore armonico: l'amalgama, inteso o sottinteso, dodecafonico: un continuo tendere, un perpetuo divenire (1), senza che ne' una sosta chiarisca la meta ultima, ne' questa in qualche modo riveli la propria presenza. Ne' lo potrebbe, in quanto ogni suono e' o puo' essere tonica, ogni suono e' in condizioni di perfetta parita' con gli altri: musica onnitonale, cioe' atonale (2)".

* * *

La continuata unita' tematica, la perfetta unita' di linguaggio, l'esaltazione della linearita' e del contrappunto senza esclusione della verticalita', la possibilita' di convertire il verticale in orizzontale e viceversa, le sconfinatissime possibilita' elaborative, la concentrazione in valori "puramente musicali",

(1) Un divenire si, non un tendere: se non c'e' il punto a cui si tende, non c'e' il tendere.

(2) Nel nostro linguaggio preferiamo dire "onnitonale" quella musica che, pur percorrendo tutte le tonalita' in un giro anche breve, non cessa di riportarle a un centro.

la sostanziosa qualita' "astratta", in reazione alla facile e sciatta sentimentalita' del tardo romanticismo e alla nebulosa preziosita' di un impressionismo degenerato in maniera, sono lati positivi della musica dedecafonica, e il giovane compositore deve tenerli presenti senza rinchiudersi nel sistema.

In relazione all'ultima delle qualita' positive ora dette, la sostanziosita' del suono e del pensiero in costruzione, come contrapposto sano all'esagerata espressione passionale, in Italia sempre incoraggiata dal melodramma e dalla scandalosa mediocrita' della cultura musicale, si aggiunga che cio' non significa affatto che la musica dodecafonica "non esprime niente". Essa esprime come meglio non si potrebbe quel particolare atteggiamento dello spirito, che in Germania fu chiamato, con riferimento sia alla poesia che alle arti figurative e alla musica, "Grido primordiale" *Urschrei*; e che implica una fondamentale ed intensa percezione della solitudine dell'uomo nell'Universo, spinta verso quel limite oltre il quale diviene pazzia.

Il giovane compositore si trovera' sempre nel vero cercando se' stesso non secondo le mode e le preferenze culturali del momento, ma secondo le piu' imperiose tendenze della sua coscienza e della sua anima. Nel panorama dei mezzi di linguaggio offerti dall'evoluzione della musica moderna, l'esperienza dodecafonica non si deve ignorare: non si deve non averci riflettuto, il che comporta necessariamente averla conosciuta direttamente nei suoi elementi essenziali.

Nemmeno, e' chiaro, si deve restarne prigionieri; ma il giovane che non si e' mai provato a svolgere una serie, scavalca una possibilita' tecnica che domani potrebbe essergli utile quando egli avra' raggiunto la piena maturita' e il completo equilibrio dei mezzi convenienti alla sua arte.

RIPRESA DELLA MODALITA' - La parola modalita' e' generica, denotando qualunque sistema basato su un ordinamento diverso da quello tonale.

Tutto quello che non e' ne' maggiore ne' minore, appartiene alla modalita'.

Fanno quindi parte della Modalita' non solo gli otto modi gregoriani e quelli usati dalla liturgia greco-cristiana o da altre, ma anche quelli praticati dagli indiani, dai cinesi, ed ancora tutti quelli di libera invenzione, sia di struttura cromatica che di struttura diatonica, octofonica, decafonica, oppure bifonica, trifonica ecc.

Un computo recente (1) da' un totale di oltre duemila modi: e precisamente:

11 scale di 2 note;
11 scale di 11 note;
55 scale di 3 note;
55 scale di 10 note;
165 scale di 4 note;
165 scale di 9 note;
330 scale di 5 note;
330 scale di 8 note;
462 scale di 6 note;
462 scale di 7 note.

2.046

si aggiunga 1 scala di 12 note

(1) G. Litaize: *Les Modes et la Polyphonie* (in "Polyphonie"), I° trimestre 1954. Ricordiamo anche un articolo anticipatore di D. Alaleona, *I moderni orizzonti della teoria musicale*, in *Riv. music. italiana*, 1911, 2°.

La nuova valorizzazione della modalita' sul piano artistico e' un merito del nostro secolo. Fra i maestri del secolo precedente, Beethoven la prevede. L'adagio di uno dei suoi piu' mirabili Quartetti e' impostato "in modo lidio" (1). A. Reicha, nel suo *Traité de haute Composition* (1826) aggiunse, alle scale minori armonica e melodica, l'eolica (minore naturale), la frigia e la dorica, portando a cinque il totale delle scale minori; e nel modo maggiore fece posto, almeno temporaneamente, a quella che ha il IV grado alterato (lidio ecclesiastico).

Nell'opera *Ruslan e Liudmilla*, Glinka adopero', per primo, la scala esaonica (con senso di espressione magica). Moussorgski associo' le scale ecclesiastiche a quelle tonali. Gretschaninow ricorse egli pure all'armonizzazione modale, senza farne uso esclusivo, nelle sue composizioni sacre. Anche Verdi, nell'ultima parte di sua vita, fu attratto dall'idea di evadere dai due modi abituali.

Dopo Fauré e Debussy nessuno fra i compositori contemporanei ha rinunciato a servirsi in qualche maniera, e piu' o meno consapevolmente, della modalita'; tutti ne hanno in varia misura compreso il valore. E quel che piu' convince, nella tecnica modale di questi autori, da Pizzetti (2) a Malipiero, da Kodály a Bartók a De Falla a Ravel a Hindemith, e' la liberta', il non voler obbedire a quadri chiusi, l'uso della modalita' come largo fondo di mezzi da amalgamarsi fra loro e con altri.

Così, nella *Debora* di Pizzetti, in derivazione del tema di tipo gregoriano, che esprime la missione divina della profetessa, vi sono formazioni modali in mezzo a cui trovi un accordo di 6^a aumentata, o un altro proveniente dalla tonalita' classica, senza che cio' produca la minima impressione d'ibridismo o di rottura di stile. E Malipiero, nel suo *San Francesco*, avvicinda alle successioni armoniche modali, temi e accordi assimilati dalla scuola francese allora imperante.

Analoghe osservazioni si possono fare per la *Mirabile Visione* di Hindemith, che fin dalla prima pagina fonde, con abilissima mistura, elementi della modalita' medievale, dalla sovrapposizione tonale e del cromatismo postwagneriano.

Ho accennato di sfuggita a Fauré. Nessuno studio del linguaggio musicale contemporaneo puo' ignorare l'apporto di questo musicista raffinatissimo, che bagno' nelle atmosfere degli antichi modi la sensibilita' del suo tempo, presentando un'orientamento essenziale al secolo successivo. Liriche quali *Le secret* (lidio ecclesiastico ovvero ipermaggiore) e *Clair de lune* (eolico) basterebbero (se tanto di piu' non vi fosse nella *Pénélope*, nel *Requiem* e in altri lavori del compositore francese) ad attirare su di lui l'attenzione del volenteroso che mi legge.

Quanto a Debussy, una tesi di laurea se n'e' occupata appunto sotto l'aspetto di cui stiamo trattando (3). C'e' da aggiungere soltanto che in Debussy, oltre ai modi gregoriani, altri se ne trovano.

Il largo e intelligente uso della modalita' fatto da questi ora ricordati e da altri autori contemporanei, ha permesso il riassorbimento dei vecchi modi nella musicalita' del nostro secolo. L'evoluzione linguistica che li aveva abbandonati (e cio' era necessario, perche' dalla tonalita' classica dovevano sorgere grandiose forme che ne portavano alle massime conseguenze la possibilita' co-

(1) E' infinitamente probabile che se il grande maestro avesse potuto continuare i suoi accompagnamenti di melodie straniere, si sarebbe sempre piu' orientato verso la modalita'. E' noto che egli aveva progettato una grande composizione riunente i modi ellenici a quelli della Chiesa latina.

(2) Nel suo opuscolo su *La Musica dei greci* (1913), Pizzetti, proponeva di basare l'invenzione melodica sulle 7 principali scale elleniche.

(3) J. D'Almendra: *Les modes grégoriens dans l'oeuvre de Claude Debussy* (Paris, Enault, 1947-8).

struttiva) non ripudia il cammino percorso: riprende schemi anteriori per trarne nuove e piu' complesse creazioni, alle quali incorpora tutta la precedente esperienza, compreso quella tonale. I modi medievali e quelli ellenici sono riapparsi con un volto nuovo e in non previste accezioni armoniche, ritmiche e timbriche, in cui e' prova di grande vitalita'.

Ed altri modi ancora sono entrati nel circuito della musica europea attraverso tradizioni etnofoniche ed usi regionali, apprestando ai compositori, specialmente dell'Europa centrale, abbondante materiale melodico. Nella Spagna, la aspirazione a superare i quadri consueti senza annullare le qualita' caratteristiche della musicalita' iberica, guadagna tuttora terreno in una concezione modale piu' libera e piu' matura. La Russia, l'oriente, il mondo arabo arricchiscono in una misura che non e' prevedibile il patrimonio universale di canti popolari, profani e sacri, e le possibilita' della sua rielaborazione in nuove espressioni.

La nazionalita' musicale e' intesa, dai migliori, come una condizione per tendere all'universalita': non deve essere un limite ma la base di un approfondimento spirituale. Nei 5 tempi della *Suite di Danze*, connessi da un ritornello, "Bartók da' il piu' bell'esempio di quello che ho chiamato il folklore immaginario: tutti i temi sono popolari e nessuno e' autentico; tutti partecipano alla vita profonda della razza magiara" (1), rievocandola nell'anima dei luoghi, condensata e rivissuta dall'artista erede della stirpe, dall'uno che interpreta i molti e che, in questo senso, e' popolo.

* * *

Diro' brevemente quali dovrebbero esserne le principali fasi dell'esperienza tecnica per chi desidera esercitarsi in questo campo.

Prima di tutto bisogna impossessarsi delle scale modali. Limitandosi, sul principio, alle quattro fondamentali scale ecclesiastiche, dorica, frigia, lidia, missolidia (nella nostra terminologia: dorico, minore inverso, impermaggiore, maggiore sospeso), si trasportino ripetutamente, in maniera da riuscire a sonarle con facilita' qualunque sia il tasto del pianoforte preso come I° grado. Si potra' dopo non molto, intonarle e cantarle senza aiuto di strumenti.

Cio' fatto e' acquisito, si passi, alla composizione di brevi melodie, per la quale si useranno intervalli e ritmi diversi da quelli dei modelli gregoriani, cercando di esprimere la propria sensibilita' e non di fare dell'archeologia musicale!

Terzo punto: esercitarsi nella modulazione. Occorre distinguere la modulazione unimodale (passaggio da una data scala alla medesima in altro tono: per es. dal dorico in Re al dorico in Fa) e la modulazione intermodale (da una ad altra diversa scala modale: come dal dorico al frigio: il che si puo' fare anche prendendo per finale dei due modi diversi la stessa nota). Questo lavoro dev'esser mantenuto in forme melodiche non ancora armonizzate, ponendo attenzione alla o alle note caratteristiche determinanti la modulazione.

Di qui si passera' allo studio armonico della modalita' ed alla armonizzazione delle melodie gia' composte. E' consigliabile:

1°) fissare un repertorio di formule per le cadenze, sia finali che interne, prima a due, poi a tre accordi, allontanandosi dai tipi in uso per l'accompagnamento dei canti gregoriani;

2°) armonizzare con i soli suoni del modo scelto (che e' quello stesso della melodia); applicare quindi il principio che *ciò che esiste nell'ordine oriz-*

(1) S. Moreaux, *Belá Bartók*, 1949.

zontale puo' coesistere nell'ordine verticale. Tale principio, squisitamente modale, e sconosciuto alla tonalita' classica, significa che si possono riunire le sette note di un dato modo (se la sua scala e' di 7 note, come per i modi ecclesiastici) in maniera da formare aggregati speciali, che prendono rilievo ed effetto dalla particolare disposizione delle note. Quanto dire che in questo sistema non ci sono dissonanze (1).

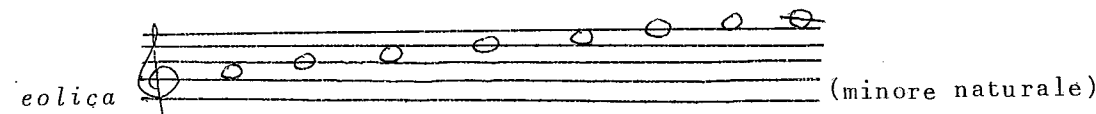
3°) attrarre per eccezione, in queste armonizzazioni, qualche nota extramodale se puo' servire ad un voluto effetto e se ne deriva un vantaggio per l'espressione;

4°) dare a una melodia alcune armonie estranee al suo modo (estensione del caso precedente): cio' che chiameremo armonizzazione eterofonica.

5°) L'ultima fase di questo tirocinio consistera' nel tentativo di svolgere sincronicamente due melodie modali. Si tratta, in altri termini, della *sovrapposizione modale*, che ha pieno diritto di entrare nelle nuove possibilita' del linguaggio musicale, al pari della sovrapposizione tonale, purché il mezzo sia appropriato allo scopo artistico, che non dovrebbe mai volgersi al gioco o all'effetto per l'effetto. A qual pro' tanto tesoro di possibilita'? Solo per "grattare" piacevolmente l'orecchio?

Come la modulazione, anche la sovrapposizione si puo' fare con modi uguali, ma di diverso tono, oppure con modi diversi; e in entrambi i casi, con sole linee o con linee armonizzate.

Si aggiungano quindi, alle precedenti quattro scale fondamentali, queste altre:

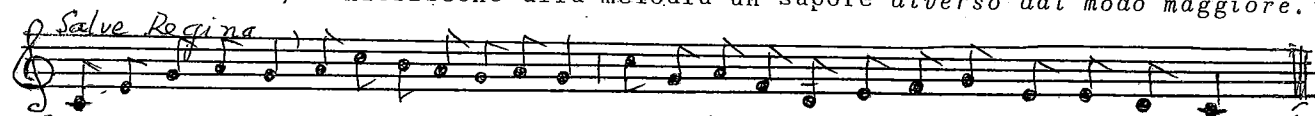


ionica (scala identica a quella maggiore)

ed in base a queste si tenti la composizione di melodie, che non sara' difficile per l'eolico ma richiedera' particolare accorgimento nel ionico: in questo modo, infatti, per ottenere una differenza dal maggiore vero e proprio, bisogna evitare accuratamente tutti quei movimenti melodici e quegli stilemi che ricordano le

(1) Infatti; ma perche'? Nel sistema tonale i suoni si aggregano intorno all'uno o all'altro dei due cardini principali, I o V, la cui funzionalita' equivale al sistema stesso in moto, dato che tale sistema e' regolato, come sappiamo, dall'avvicinarsi e dal reciproco opporsi del I e del V grado. Ne segue: 1°) che le note dipendenti dal V grado, e consonanti con esso, non possono contemporaneamente aggregarsi al I grado come sue consonanze; 2°) che le note dipendenti dal V grado possono, si, aggregarsi al I°, ma solo come dissonanze: es. si-re-fa-la sovrapposte alla triade Do-mi-sol (accordo di 13^a). La situazione e' diversa in un sistema come quello modale, dove non c'e' opposizione di dominante a tonica, e dove pertanto le note che si aggregano alla dominante possono coesistere con quelle spettanti alla dominante. Il medesimo accordo di 13^a sopracitato, non ha piu' senso dissonante in Do ionico; quel che in Do maggiore urta e richiede preparazione, non costituisce urto nel ionico e si amalgama perfettamente senza bisogno di preparazione legata o a grado discendente. E poiche' tutte le note di una scala modale possono aggregarsi ad uno qualsiasi dei suoi gradi, cio' equivale a dire che la loro sovrapposizione e' consonante. Pero', non sempre in eguale misura. Nel termometro di queste consonanze modali ci sono livelli diversi, sfumature, ignote alla tonalita', e che tuttavia non superano quel limite oltre il quale si avverte l'urto di suoni opposti, ossia la dissonanza classica. Alcuni accordi di 6 o di 7 suoni, per es. in missolidio, risulteranno meno consonanti delle triadi, ma non per questo paleseranno il carattere dinamico e provvisorio di dissonanze che occorre preparare e risolvere, e potranno collegarsi ad altri accordi dello stesso genere senza infrangere quella sensazione di riposo nello sfondo, che e' propria di questo sistema.

cauenze tonali, e si cercherà di utilizzare intervalli che, senza uscire dalle note della scala, conferiscono alla melodia un sapore diverso dal modo maggiore.



{ melodia ionica, gregoriana, [modo XI] aggiunto agli 8 modi verso il XVII S. }
 [Il modo ionico ha dato origine alla tonalità maggiore moderna]

Un'altra scala ancora merita l'attenzione del compositore: quella del *misso lidio greco* (minore inverso con finale Si):



Anche per questo modo si troverà una certa difficoltà; i due tritoni costituiti vi rendono facilmente scialba la melodia e incerte le sue articolazioni cadenzali. Ma se si arriva a superare la difficoltà, si ottengono melodie di un carattere tutto speciale, che può riuscire utilissimo in sede espressiva e maggiormente avvalorato dalle parole.

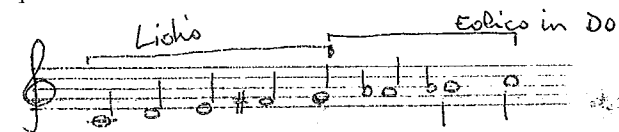
Avvertenza - Quando, in una composizione basata sulle quattro scale modali qui sopra esemplificate, si vogliono scrivere gli accidenti alla chiave, basterà ricordare che

- il Dorico in tonalità bemollate prende un *b* in meno e in tonalità diesate prende un *#* in più rispetto al minore moderno (un *b* in Sol, tre *#* in Si);
- il Frigio o Minore inverso, invece, prende un *b* in più nelle tonalità bemollate e un *#* in meno in quelle diesate, sempre in confronto delle corrispondenti tonalità minori (quattro *b* in Do, un *#* in Si);
- il Lidio o Ipermaggiore prende un *#* di più in tonalità diesate, un *b* di meno in tonalità bemollate, rispetto alle corrispondenti maggiori (tre *#* in Re, due *b* in Mi bemolle);
- il Missolidio o Maggiore sospeso prende un *#* di meno nelle tonalità diesate, un *b* di più in quelle bemollate, in confronto delle corrispondenti tonalità maggiori (due *b* in Fa, tre *#* in Mi).

* * *

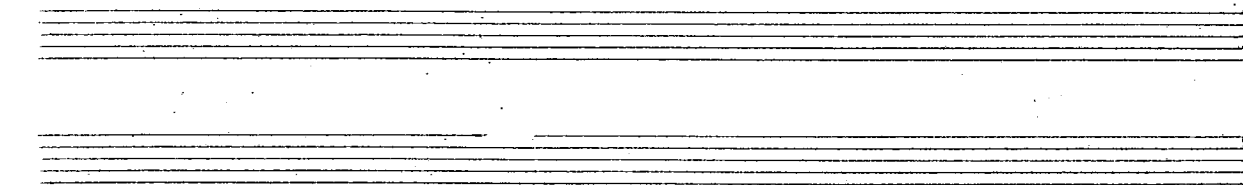
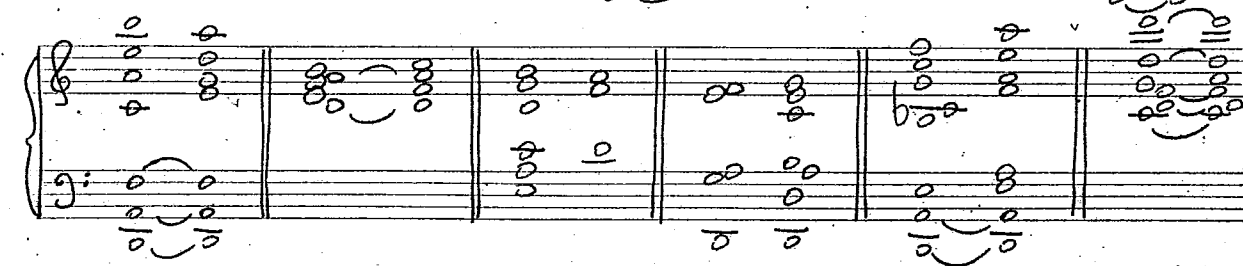
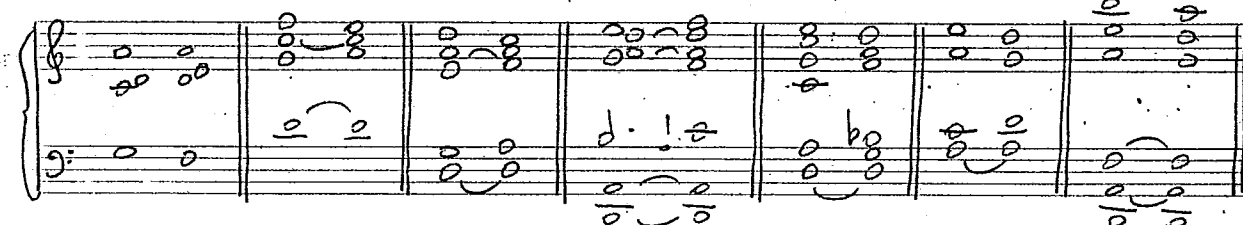
Oltre alle quattro scale medievali, che sono le fondamentali di tutto il sistema, conviene tener conto di alcune altre possibilità di costruzione melodica ed armonica, e tra queste (trascurando, per brevità, più d'una) i seguenti *Modi difettivi*: risultano dalla soppressione di una nota di una data scala modale: per es: Re Mi Sol La Si Do (dorico difettivo), Fa La Si Do Re Mi (Lidio difettivo) (La soppressione di due note produce scale pentafoniche).

Modi misti: quelli le cui scale partecipano di due modi diversi, per es:



Esempi di
 Alcune Formule cadenzali (finali e interne)
 a due accordi

Dorico ecclesiastico
 ed Eolico ossia minore naturale.



Minore inverto. (Andante)

Handwritten musical score for 'Minore inverto. (Andante)'. The score consists of six systems of piano accompaniment, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various chords, some with dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte), and some passages with diagonal hatching. The piece concludes with a final chord in the sixth system.

Handwritten musical score system 1, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The system contains several measures of music with diagonal hatching and some notes.

Handwritten musical score system 2, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The system contains several measures of music with diagonal hatching and some notes.

Ipermaggiore

(Andante)

Handwritten musical score system 3, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The system contains several measures of music with diagonal hatching and some notes.

Handwritten musical score system 4, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The system contains several measures of music with diagonal hatching and some notes.

Handwritten musical score system 5, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The system contains several measures of music with diagonal hatching and some notes.

Maggiore sospeso
 (Misoladis e Ipoionoladis ecclesiastica)

~ Alcuni Trasporti di Scale modali ~

Dorico in Fa# || Dorico in si b

Dorico in Mi b

Minore inverso in Fa# || idem in Do

idem in La b

Spermaggiore in Re b || idem in Mi

Maggiore sospeso in Re b || idem in Fa#

~ Composizione di brevi melodie ~

5/4 *mf* *continua*
 (Ipermaggiore in Mi b)

f
 (Dorico in Mi) *contin.*

p *mf* *contin.*
 (Minore inverso in Mi b)

~ Composizione di alcune modulazioni ~
(non armonizzate)

Modulazione unimodale *f*
 (dal Dorico in Mi al Dorico in Sol)

Modulazione intermodale: *p* *contin. ritardando al Dorico in Mi.*

1) a modi diversi con finale eguale:
 (dal Dorico in Re all'Ipermaggiore in Re)

f

2) a modi diversi con finale diversa:
 (dal Dorico in Re all'Ipermaggiore in Fa)

continua modulando all'Ipermaggiore in Si e poi in Mi b.

Per quanto riguarda le modulazioni armoniche, si faranno prima quelle unimodali. Partendo, supponiamo, dal Dorico in DO, si va al Dorico in DO#, in Re, in Mi b e cosi' via salendo di mezzo tono fino al Dorico in Si; ed ognuna di queste modulazioni sara' fatta prima con sole triadi, poi con settime e ritardi:

Si fara' quindi la stessa cosa partendo dal Frigio, poi dal Lidio e dal Missolidio. Sono in tutto 44 modulazioni: e questo numero va raddoppiato se ognuna e', come ora esemplificato, in due forme.

Esaurito cosi' il campo unimodale lo studioso ricercherà alcune almeno fra le svariatissime possibilita' intermodali, sia per congiungere due modi diversi,

sia per congiungerne tre o piu', e con transizione rapida o attraverso un piu' sviluppato percorso accordale; ed anche in questo esercizio, che spesso sembrera' una esplorazione nel nuovo, si puo' operare prima con sole triadi, per ben consolidare il terreno, poi con mezzi piu' complessi.

Un certo tempo dedicato a questa tecnica sara' la migliore preparazione per passare alla Sovrapposizione modale.

Sovrapposizione modale - Si analizzi sotto questo aspetto la *Sonata in la*, per violino e pianoforte, del Pizzetti (1919): specialmente il I° tempo. Il lettore controlli le seguenti annotazioni:

battute 1-10: missolidio greco in La (La-sol-fa-mi-re-do-si \flat -la);

batt. 11: breve sosta sul si \flat che prepara la modulazione al missolidio in sol \flat , poi al missolidio in re: contemporaneamente i bassi su tre 8^e fanno sentire il tema missolidico in La.

Dopo un ponte cromatico si giunge ad una riconferma del tema (missolidio in mi), e di qui, mediante abbassamento della 5^a, si torna al missolidio iniziale in La.

Quando entra il violino, con un tema suo (che incomincia in una scala *défective*, ma piu' oltre si chiarifica in Fa maggiore) contemporaneamente il pianoforte resta nel missolidio in La, alternato pero' a passi cromatici.

Pag. 4, batt. 6-9: il violino e' in Fa, e mentre il pianoforte, alla mano destra, continua il tema missolidico in La, la mano sinistra introduce note caratteristiche del missolidio in Do, che invece, raggiunta la sua finale (batt. 10) diventa 7^a di dominante.

Come si e' compreso, tutta la parte del pianoforte si svolge in una svariata *modulazione unimodale*, con questo da aggiungere di importantissimo, che agli elementi modali si collegano altri di altri sistemi, cioe' della tonalita' diatonica e del cromatismo, operando, fin dall'inizio dell'opera, quella sintesi di sistemi che non ne costituisce il minor pregio.

Con questa osservazione si comprendera' forse meglio come al 2° tema principale del pianoforte, in Sol maggiore diatonico, ma con sapore di VII modo gregoriano (pag. 6 e 7), il violino sovrapponga un tema in Sol maggiore cromatico.

L'aspetto modale e quello polimodale di questo I° tempo, restino tuttavia in prima linea per l'osservatore il cui proposito e' imparare la modalita', e la sci egli in seconda linea la fusione di sistemi, della quale parleremo tra poco.

Si ricordi inoltre che se, al pari di ogni altro linguaggio o sistema, la modalita' tende a forme proprie, tali forme non coincidono con quelle sinfoniche, nate dalla tonalita', benché un contenuto tematico modale possa adattarsi agli schemi sinfonici: ma l'adattamento (che vediamo riuscitissimo nell'esempio pizzettiano qui sopra proposto) non e' identita'. Tuttavia l'adattamento stesso avra' probabilita' di buon risultato nella misura in cui si avvicina allo spirito delle forme proprie alla modalita', che per me sono quelle religiose. (E che un carattere religioso aderisca alla *Sonata* di Pizzetti qui sopra analizzata e specialmente ad alcune sue pagine, non si vorra' negare). Nello studiare le forme della musica sacra, avremo agio di riprendere questo problema della forma piu' idonea a un dato linguaggio in questo caso quello modale.

* * *

La concordanza di due melodie modali sovrapposte, e' cosi' ricca di possibilita', che crediamo superfluo, in sede di esercitazione, parlare della sovrappo-

sizione di tre melodie diverse. Vi si pensera' solo quando la *mano* si sara' *sciolta* a questa nuova tecnica ed il gusto si sara' perfezionato in proporzione alle letture fatte.

E' ovvio che dalla sovrapposizione modale bisogna escludere quelle combinazioni di suoni che evocano la 5^a aumentata o comunque l'esafonia, come pure quei contatti di note che possono dare la sensazione di successioni armoniche o di formule melodiche consuete alla musica tonale.

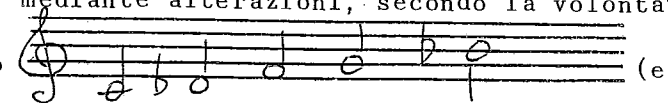
Si porra' la massima attenzione nell'avvicinare, senza eccessive durezza, le note differenziali dei due modi associati.

* * *

Le poche scale di cui abbiamo discorso finora, e sulle quali abbiamo preferito far convergere l'eventuale esercitazione pratica nelle sue progressive tappe, sono, benché fondamentali pel musicista europeo, troppo lunghi dal poter dare una nozione delle svariate possibilita' della musica modale, poiche' come abbiamo avvertito, molte altre scale esistono.

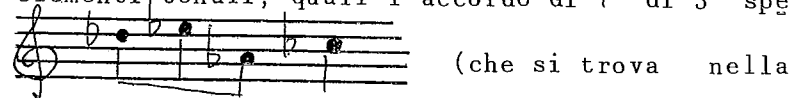
Per non considerarne che una delle piu' conosciute, la scala pentatonica si presenta in diversi tipi, fra i quali:

ed ognuno di questi può esser variato, mediante alterazioni, secondo la volontà del compositore. Il tipo 5, bemolizzato



(e trasportato mezzo tono sotto) e' quello scelto da Debussy nel *Martirio di S. Sebastiano*, dove e' combinato con elementi tonali, quali l'accordo di 7^a di 3^a spe-

cie e con lo stilema gregoriano



(che si trova nella salmodia degli Introiti di VIII modo). Non sarà inutile ricordare ancora che Debussy fu il meno dotto dei compositori francesi della sua generazione. Ma anche il più dotato di un istinto che non sbagliava strada.

Bartók, nel III volume del suo *Mikrokosmos*, compone un pezzo che riunisce le possibilità di queste due scale pentafoniche:



Troverete nella stessa preziosa opera, in cui la didattica non dimentica mai la sensibilità, e dove la tecnica si fonde alla musica, con grande utilità per il compositore non meno che per il pianista, un "modo jugoslavo" equivalentemente al maggiore sospeso (Mi maggiore con tre diesis alla chiave); un caratteristico modo ungherese minore con risposta alla 5^a; un missolidio ecclesiastico, in cui la settima di dominante sospensiva alterna con la 5^a, che è la dominante gregoriana; un maggiore moderno concluso sul II grado "alla maniera di Transilvania"; un canone in modo lidio ("Triplets in Lydian mode"), con modulazione unimodale alla 4^a; e molte altre interessanti cose.

Citiamo anche il *Corpus Musicae popularis Hungaricae* redatto dal Bartók ed da Kodály: soltanto il I° volume raccoglie 1161 canti di bambini.

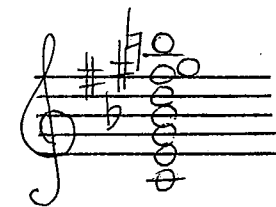
Ma allora... perché non citare tante altre pubblicazioni, il cui contenuto modale racchiude incalcolabili possibilità per la composizione, come ad es. il V volume dell'opera di D'Erlanger *La Musique arabe*, dedicato alla trascrizione moderna che contiene oltre 100 canti arabi, ordinati secondo la nota finale (Sol, La, Si b, Do, Re, Mi b, Fa); oppure come la monumentale edizione della melopea ebraica, in 10 volumi, ad opera di A.Z. Idelsohn (Berlino, Hanz, dal 1914 al 1932); o ancora il corpus di canti bizantini che viene in luce a cura di studiosi quali il Wellesz, il Tillyart, il Riesemann.

Dinanzi allo sconfinato dilatarsi dell'etnofonia mondiale (che per una parte è estranea al nostro sistema musicale), oggi coadiuvata enormemente dal disco, e dinanzi al pericolo di una dispersione di energie forse preziose che il giovane compositore deve concentrare e potenziare in vista di un futuro risultato artistico, noi insistiamo qui di nuovo sulla importanza, che riteniamo essenziale, di un tirocinio basato sui vecchi modi ecclesiastici e sulle forme che abbiamo specificate qui sopra per l'ideazione, l'armonizzazione e la sovrapposizione di melodie modali di carattere moderno, benché derivate da un'esperienza musicale millenaria.

* * *

Uno dei compositori contemporanei più in vista, particolarmente orientato verso la modalità in un senso personale, propone nuove armonizzazioni della sca-

la mediante aggregati che derivano dall'"accordo della risonanza", ossia dalla riunione degli armonici naturali:



Si legga l'*Esthétique de mon langage* di O. Messiaen. L'accordo della risonanza, logicamente, ha, rispetto alla vibrazione naturale, una conformità il cui carattere creativo lascia all'artista la più ampia libertà per l'uso dell'accordo stesso e dei suoi derivati. Se volessimo farci schiavi della vibrazione naturale, cadremmo in conseguenze ridicole. I suoni inferiori dovrebbero sempre esser dati F, quelli medi mF, quelli superiori P e PP! Un basso, fornito di tonica e dominante, andrebbe a cercare il IV grado nella quarta ottava sopra! Ma basta di ciò. Dopo aver ammirato, nella vibrazione naturale, il miracolo della materia sonora, non dimentichiamo che la materia è solo una piattaforma di lancio per la celebrazione dello spirito.

CONCLUSIONE. FUSIONE DI SISTEMI - Il rapido esposto fatto fin qui con esclusivo riguardo all'Armonia, andrebbe completato da una analoga trattazione dell'evoluzione del Ritmo e poi del Timbro, dai successori di Wagner fino a noi.

Poiché, tuttavia, tale desiderabile ed utilissimo completamento della materia eccederebbe di molto i limiti imposti al presente lavoro, il quale, inoltre, vuol essere principalmente orientativo, ci accontenteremo di indicare, da un punto di vista generale, il logico punto d'arrivo del nostro discorso in questo capitolo.

Questo punto d'arrivo è una fusione di sistemi.

Ogni volta che tale principio è praticamente bocciato, o polemicamente respinto, dai seguaci di uno o d'altro sistema alla moda, ne proviamo conforto, vedendo, nella opposizione, una riprova della bontà dell'idea che viene negata e che noi difendiamo.

Un sistema non si supera inventandone un altro, ma cercando di uscire da tutti i sistemi, attingendo da questi il necessario per una fusione nuova, la cui riuscita dipende dalla genialità dell'artista ed anche dalla forza della sua tecnica e dalla chiarezza e coscienza della sua informazione.

Tu dici: "Come compositore rivendico la mia libertà e accetto quei mezzi che mi piacciono e che trovo affini al mio spirito; respingo gli altri."

Io ti do ragione. E siccome non si può fare una scelta fra dati oggetti, senza conoscerli, tu non puoi decidere quali, fra i mezzi di linguaggio musicale oggi esistenti, siano idonei alla tua arte, senza prima conoscerli tutti, senza averli pazientemente studiati e capiti (perché si può anche studiare senza capire).

Altrimenti potresti pentirti di una scelta affrettata e immatura.

Bisogna ammettere che la situazione attuale (prendendo in senso largo quest'ultima parola) è profondamente diversa da quella del secolo scorso. Considerando nell'insieme quel grandissimo secolo, qualcuno potrebbe pensare che sia malfondata la nostra avversione per qualunque sistema chiuso. La tonalità - si dirà infatti - non è essa pure un sistema? E non ha dato vita a opere immortali pur essendo un sistema chiuso?

La tonalità non era affatto un sistema all'epoca di Mozart o di Beethoven, non si contrapponeva, polemicamente o idealmente, ad altri sistemi in uso: con-

teneva tutta la morfologia musicale conosciuta: era la musica stessa nella sua universale (benche' non eterna) stabilizzazione linguistica. Non si poteva, a quel tempo, non essere tonali. La tonalita' era innata nel compositore, insita al comporre.

Cio' e' perduto di vista quando, per dimostrare che i sistemi fuorno da che mondo e' mondo, si da' come esempio la tonalita'.

La scelta preventiva di un linguaggio, che oggi molti giovani fanno (perche' si credono obbligati a farla e cosi' e' stato a loro insegnato) optando fin dall'inizio dei loro studi per un sistema (il piu' recente, certo!, il piu' "d'avanguardia"), era umanamente pensabile allorquando v'era un solo linguaggio, e in esso posto per tutti gl'ingegni.

La tonalita' e' un tempo dell'evoluzione. Quello in cui viviamo e' diverso.

Se la sensibilita' dell'epoca nostra ha affidato la sua espressione assai piu' volentieri alle sovrapposizioni politonali che non alle triadi e settime classiche, cosi' come una nave, che ha gia' esplorato i golfi del suo mare, si sente poi affascinata dall'oceano e dall'infinito, vuol dire che l'uomo vive nel tempo, nel tempo misurabile e nella storia, storia egli stesso in ogni ora e minuto di sua esistenza, e non puo' disinteressarsi del tempo come non lo puo' di se' stesso, e non puo' annientare la storia, ne' una parte di storia, come non lo puo' fare di se', ne' di una parte di se'.

"Bisogna essere del proprio tempo" non e' che uno stupido luogo comune se con queste parole non si accenna all'ineluttabile realta' storica in cui ognuno e' posto. Attraverso la storia, cioe' nel punto dell'evoluzione in cui egli e' posto, l'artista deve tendere alla sua meta, alla sua verita'.

In ogni grande compositore c'e' una confluenza di mezzi, per se' eterogenei, che la sua personalita' unifica. In ogni maestro si possono rintracciare le orme di altri. In Schütz si riconosce quel che deriva da Giovanni Gabrieli, in Bach quel che egli attinse da Buxtehude o da Vivaldi, in Wagner cio' che procede da Weber o da Beethoven. E per citare un novecentista, in Bartók vi e' l'armonia di Debussy, la tecnica orchestrale di Ravel, la ritmica di Strawinski, il fondo etnofonico della patria, la sovrapposizione tonale e modale, senza dimenticare l'apporto di Beethoven per la forma e di Bach per il contrappunto: confluenza molteplice e cosciente in un musicista che manifesto' esplicitamente il proposito di realizzare una sintesi musicale dell'Oriente e dell'Occidente.

Sarebbe mostruoso immaginarsi la confluenza come una somma che supera i suoi stessi elementi, e Bartók come superiore ai maestri che lo hanno variamente influenzato.

A prescindere dal fenomeno della confluenza, comune a tutti gli autori e specialmente ai piu' originali, dobbiamo notare che proprio quando si formano dei sistemi, i grandi autori li superano fondendoli.

Rileggete, per favore, l'Introduzione al I° Atto del *Pelléas*. Le prime 4 battute appartengono al mondo modale-medievale; le due seguenti, al sistema esafonico; questo repentino passaggio da un sistema a un altro lontanissimo nel tempo come nello spirito, si ripete nei gruppi di battute 8-11 e 12-13; la 14^a battuta resta nell'esafonia, ma inserisce un attacco ritmico che equivale all'inizio di un nuovo discorso; le 7^e diminuite e quelle di 3^a specie (battute 16-17) non derivano certo dall'esafonia ne' dalla modalita': fanno parte del normale linguaggio armonico di un'epoca influenzata, senza volerlo ammettere, da Wagner; sopra di esse continua il tema sgorgato da una base esafonica; alle batt. 18-19, sovrapposizione di temi amalgamata da una 9^a maggiore in 2° rivolto (gusto tipicamente francese); le batt. 20-22 ci riportano, sul ritmo della batt. 5, al sistema modale largamente concepito, con moto retto delle parti superiori e loro riflesso inverso nelle inferiori; alla batt. 23 ritorna di colpo (senza alcuna scossa o interruzione) un accordo esafonico, transizione alla ripresa delle prime battute. Pur nella for-

ma discorsiva personalissima, tutta a coppie di incisi, questa ripresa ha senso di *da capo* e funzione costruttiva di origine classica. E di nuovo siamo nella modalita' e poi nell'esafonia (la scala di sei gradi forma contrappunto nel basso). Proseguendo, noterete momenti massenetiani, come il passo che tien dietro alle parole "Pourquoi pleures-tu?", a contatto immediato con le due precedenti battute di effetto arcaico, che a sua volta sfuma nella sensibilita' esafonica.

E cosi' via per tutta la meravigliosa partitura. E non vorrei davvero che se ne deducesse una teorica eccellenza del mosaico stilistico. Solo il miracolo dell'arte, solo una forte e sincera personalita' riesce a conguagliare mezzi cosi' diversi e infonde uno spirito unificante in materiali frammentari e disgregati.

E' ovvio che questo non s'insegna.

Noi possiamo solo riconoscere il principio generale.

Un'opera alta e pura, domani, come ieri, non prescindera' dal lavoro, dalla sofferenza che paga la formulazione e chiarificazione dei mezzi di linguaggio. Ne ripudiera' alcuni, che non entrano nella sua veduta. Utilizzera', associera' e mescolera', trasformandoli nello stesso tempo, mezzi moderni ed antichi, ultimissimi e remoti, impastandoli in un impreveduto risultato di universalita' e di potenza espressiva. Affermera' una personalita' genuina non con l'esclusivismo di alcuni procedimenti applauditi nel caposcuola, ma con la collaborazione di mezzi tanto piu' efficaci quanto forse piu' opposti (lontani nella storia, presenti nell'atto creatore; difforni per origine e spirito, vicini nella nuova unita' e nel nuovo spirito). E cerchera' non l'elogio dell'avanguardia ufficiale, ma il consenso silenzioso della Bellezza. Non si curera' minimamente di essere aggiornata, poiche' lo sara' anche senza volerlo e non ossequiando la scuola di moda, ma cingendosi di ben altro monile. Non sara' ne' classica ne' romantica, ne' impressionista, ne' espressionista ne' di alcun tipo etichettato da fortunate diciture. Si ordina' a risultare un messaggio di luce, un atto di adorazione alla Vita, un invito a ricostruire il mondo.

Non e' piu' glorioso tendere a questi valori che farsi allievo o imitatore del Tal dei Tali, chiunque egli sia?

* * *

La linea che concentra il valore preminente del discorso, sia in una sola parte, sia da una ad altra voce o strumento, la linea melodica insomma, puo' racchiudere in se' la sostanza di sistemi diversi, passare attraverso di essi con delicata cura delle transizioni e modulazioni, in maniera da realizzare un tipo speciale di pensiero musicale.

Tutti gli stilemi melodici che la storia ha creato nei secoli possono essere rifiuti e ricreati in una nuova sintesi lineare, e a maggior ragione lo puo' una loro scelta, dettata dall'istinto (dall'anima!) dell'artista.

Per quanto riguarda il ritmo, e innanzitutto il ritmo della linea melodica principale, non vi e' motivo di escludere a priori ne' il ritmo misurato, metrico, che si inquadra in battute costanti, ne' quello oratorio, che avvicenda gruppi diversi di tempi primi in libera successione, ne' la combinazione (simultanea o successiva) di questi due tipi.

Come si sa il canto gregoriano da' un modello perfetto di ritmo oratorio, e il compositore puo' prenderlo (didatticamente parlando, deve prenderlo) come punto di partenza da elaborare mediante l'uso di tutte le figure ritmiche a nostra disposizione, con le quali si formano non solo gruppi di tempi primi ma anche gruppi di frazioni e gruppi di somme di tempi primi, nonche' tempi primi di diversa e mutevole durata, e gruppi che si susseguono fuori di qualsiasi schema fisso.

Un elemento di coesione può esser dato da questo, che tanto in un ritmo oratorio quanto in un ritmo metrico-costante, vi è *stabilità e mutamento insieme*. Per es., se si tratta di ritmo oratorio, i gruppi ternari possono corrispondere ai binari elaborati, o i binari ai ternari semplificati, e le loro scomposizioni e i loro conguagli elaborare o semplificare precedenti stilemi ritmici fondamentali.

La polifonia vocale classica aveva ricavato la sua tecnica poliritmica e polimetrica da elementi di ritmo oratorio (poliritmica la sincronia di *figure* diverse, polimetrica la sincronia di *battute* diverse). In conseguenza della pratica del *basso continuo* e della crescente percezione dei substrati armonici, si rinunciò poi all'indipendenza metrica delle voci e prevalse la loro concordanza negli accenti forti e deboli (omoritmia).

Sul declino del XVIII secolo si trova un caso straordinario di polimetria, motivata da una ragione scenica. È nel *Don Giovanni* di Mozart, Finale Primo, Scena XXI, la dove sono sovrapposti il tempo $\frac{2}{4}$, il $\frac{3}{8}$ e il $\frac{3}{4}$: l'accento forte del $\frac{2}{4}$ coincide talvolta col mezzoforte o col debole del $\frac{3}{4}$. Il $\frac{3}{8}$ è disposto in modo da doversi battere in 1 (ogni sua battuta corrisponde alla $\frac{3}{4}$). Il perché? Zerlina e Don Giovanni da un lato, Masetto e Leporello dall'altro, svolgono due azioni diverse in due punti della scena: contemporaneamente l'orchestra suona il minuetto. Tre azioni; tre discorsi musicali; tre ritmi in battute proprie.

In Beethoven l'unimetria costante deriva dal polarizzarsi delle funzioni tonali in nette e costruttive antitesi. Ma se Beethoven per esprimere il suo mondo non ebbe bisogno della polimetria, egli cioè nondimeno, approfondì e moltiplicò straordinariamente le possibilità ritmiche dell'arte sinfonica del suo tempo.

Altra cosa in Wagner. L'unimetria, sul molteplice flusso dei temi conduttori incrociati, ripresi, trasfigurati e connessi ed elaborati di continuo, non è che un ricordo esterno: il vero ritmo è dato dalla successione e fusione dei temi, ed è un poliritmo.

La musica contemporanea, dopo un abuso di tempi $\frac{6}{4}$ e $\frac{9}{4}$, graditi agli epigoni dell'impressionismo, vi reagì con un altro abuso: quello dei ritmi martellati, con accenti sincopati e formule ostinate, di derivazione negroide. Solo in una fase più matura e meno infatuata di esotismi, si è svolta alla polimetria, logica coesistenza della tonalità evoluta.

Ricordiamo di passaggio, che spesso c'è polimetria in una grafia volutamente impropria. Per esempio voi potete scrivere in $\frac{4}{4}$ un ritmo di $\frac{3}{4}$, per il vantaggio visivo di allineare in battute costanti tutti gli strumenti della partitura, compreso quelli che eseguono un ritmo diverso da quello scritto. In tal caso l'interprete è obbligato a far risultare la polimetria contro la grafia, e esattamente come il direttore di coro quando deve eseguire una composizione polifonica, di cui la trascrizione moderna nasconde l'effettiva indipendenza metrica. Nel celebre *Idillio di Sigfrido*, nel Preludio del *Parsifal* e in altri luoghi del teatro wagneriano, si vedono esempi di polimetria.

Quanto poi all'invenzione di ritmi nuovi, mi permetterò dire che aggiungere, o sottrarre, un 8° ad una battuta di $\frac{4}{4}$ va bene se si vuole un particolare effetto di *zoppicatura*; ma immaginarsi che con ciò si sia creato un nuovo ritmo, è alquanto ingenuo. Inquadrare il melos in battute asimmetriche o bizzarre, non è questo che decide su una sostanziale originalità del discorso: sarà molto più interessante e più importante un equilibrio strofico e strutturale diverso da quelli comuni, anche se iscritto nei vecchi tempi $\frac{4}{4}$ o $\frac{3}{4}$, che parranno nuovi non perché allungati o contratti di qualche frazione, ma perché il loro contenuto melodico, armonico, espressivo e spirituale porterà il segno di un nuovo modo di rivivere e soffrire e godere i valori del suono.

Wagner è grande, sotto questo aspetto, non solo perché ogni tema condotto ha una inconfondibile proprietà di figurazione ritmica, ma ancor più perché sulla linea di questo politematismo egli raggiunge una nuova forma musicale e drammatica (nelle tradizionali grafie e nelle più consuete sequele di battute).

Nemmeno serve molto ricorrere alla ritmica indiana, araba o circumpolare. È sul poliritmo di origine contrappuntistica, e sulla polimetria, che l'attenzione del giovane compositore deve dirigersi nell'anelito a nuove forme, poiché le possibilità di sviluppo costruttivo del poliritmo non sono la formulazione di una scuola o la caratteristica di uno stile, ma capacità del ritmo stesso e delle sue funzioni, e sostanziale eredità della musica europea.

* * *

Seguendo la linea melica principale, anche l'armonia può integrare più sistemi e cercare nei loro contrasti e nelle loro affinità una coesione superiore.

Uno studio della Modulazione da sistema a sistema è ancora di là da venire.

Ciò non toglie che esso debba costituire l'ultimo capitolo della tecnica della modulazione.

Non disprezziamo la Teoria. Anche una natura fortemente creatrice può ricavarne una preziosa chiarificazione delle proprie tendenze.

Nel nostro sguardo all'evoluzione del linguaggio musicale ci siamo riportati più volte al fenomeno fisico-armonico. È ormai entrato nella normale didattica il concetto della vibrazione naturale come sintesi dello svolgimento storico dell'armonia. I primi quattro suoni (incluso il generatore) corrispondono ai cicli della musica antica e medievale, con gli intervalli di 8^a, 5^a e 4^a che caratterizzano le primitive forme bifoniche, diafoniche e polifoniche in seno alla monodia liturgica, dopo quelle puramente antifoniche cioè con raddoppio della melodia all'8^a.

Viene poi il 5° armonico, indice della nuova era che unisce la 3^a alla 5^a e prepara il primato della triade perfetta.

Col 7° armonico si sviluppa la settima di dominante, che regna fino a tutto il XVIII secolo.

Il 9° armonico, l'11° e il 13° denotano perfettamente la divulgazione degli accordi cari ai romantici ed ai loro successori, fino allo Strauss della prima maniera.

La transizione da questi accordi alle nuove concezioni e sensibilità armoniche è data dagli accordi di 11^a e 13^a completi (cioè con la 3^a e con tutti i rivolti), a cavallo tra il XIX secolo e il nostro.

L'apporto propriamente novecentista ha per indice l'integrazione del 15° armonico nelle precedenti tredicesime e undecime, ossia l'accesso al mondo detto extratonale, alla *tonalità estesa*.

(Decisivi solo gli armonici dispari: gli altri raddoppiano suoni già dati).

Si fa notare che i periodi storici corrispondenti a queste successive prese di possesso vanno accorciandosi quanto più avanzano: millenni all'inizio, secoli al centro, decenni al termine della vibrazione (termine apparente: sappiamo che in realtà essa continua oltre il 16° armonico).

E fra un periodo e l'altro, zone di transizione: nelle quali matura il mutamento ed emerge gradualmente la nuova assimilazione: mutamento delle dissonanze in consonanze: assimilazione, in 1^a e in 2^a dimensione, di elementi che giacevano nella 3^a.

Fu un tempo in cui la triade perfetta era dissonante. Oggi puo' essere consonante l'intero complesso degli armonici naturali (1).

Nessuno meglio dello Chailley, nel Capo III dei suoi *Cours de Sorbonne* (1954-1955) ha saputo parlare della vibrazione naturale e della sua sostanziosa e imprescindibile lezione.

Abbiamo gia' detto che, completata la triade perfetta, la costruzione col 7° armonico, tende a *muoversi*, a *modulare*. Il moto della tonica verso un'altra e' *in natura*. La modulazione non e' un'invenzione dei professori.

Ma attenzione! La vibrazione non e' suddivisibile, ne' reversibile. La sua base e' una ed e' totale in quanto genera tutta la serie. Per quanto riguarda la modulazione, questo significa che il movimento verso un'altra tonica non distrugge la priorita' della tonica fondamentale. C'e' un rapporto gerarchico fra queste due toniche, pel quale la secondaria si subordina alla principale.

Per la stessa ragione, i suoni generati non generano nel senso che il 6° armonico non genera il 7°: il si *b* non e' 3^a minore di sol, ma 7^a del generatore DO.

Non e' quindi possibile se non nella libera operazione dell'artista, tagliare dall'insieme della vibrazione un frammento per considerarlo indipendente. Non si formano altri accordi che quelli connessi alla nota fondamentale e generante.

Questa nota e' nello stessotempo la somma, la risultanza anticipata di tutte le altre.

Nei suoi raddoppi a intervalli di 8^a, sono stabiliti i comparti entro i quali si potra' operare quella approssimativa distribuzione della quantita' vibratoria, che si e' chiamata temperamento.

La nota generatrice vibra 5 volte; la 5^a vibra 3 volte; la 3^a due sole. E' confermata la preminenza del fondamentale.

Due centri equipollenti non esistono, ma uno puo' collegarsi all'altro, come le note alla loro generatrice; e cio' tanto nella successione (modulazioni) quanto nella simultaneita' (sovrapposizioni).

Capovolgendo il complesso si compie un'operazione forse comoda alla teoria armonica, ma non convalidata dalla fisica.

* * *

La natura ci da' non gia' una scala nel senso comune e grammaticale del termine, ma un'Armonia. Tutte le scale dei teorici sono formule, mentre in quell'Armonia naturale e' una logica ed una proporzione feconda, superiore ed anteriore alle nostre pedagogie musicali.

Armonie entrambe: quella di due o piu' note, e quella di due o piu' sistemi. Entrambe incluse nella vibrazione naturale, l'una come dato diretto, l'altra

(1) Consigliabile il libro del Righini: *Il Suono e la Teoria delle proporzioni* (Torino, Bocca, 1952), al capitolo "Oggettivita' e soggettivita' della Consonanza". Come il freddo e il caldo corrispondono in realta' alla variabilita' di un unico fenomeno, che si chiama calore (10 gradi sotto zero sono gradi di calore), e tuttavia non si neghera' che esistono il caldo e il freddo come sensazioni opposte e inconfondibili; cosi' consonanza e dissonanza non rispondono a due opposti fenomeni in seno alla vibrazione naturale, e tuttavia non si puo' negare che opposto ne e' il significato musicale nella nostra percezione. La natura non stabilisce con quale armonico cessino le consonanze e da quale altro incomincino le dissonanze: cio' nondimeno esiste la sensazione musicale che distingue le consonanze dalle dissonanze, ma tale valutazione e' soggettiva e mutevole secondo le epoche, le opere, l'educazione uditiva degli ascoltanti.

come risultato da raggiungersi mediante l'intuizione creatrice e con la cooperazione del pensiero riflesso che giustifica e spiega.

La storia e' continuita', ininterrotta l'evoluzione; cosi' anche la vibrazione naturale. Il nuovo sta in legame vitale col vecchio, l'innovazione con la tradizione. L'"accordo della vibrazione" presuppone la triade perfetta e questa la tonica. L'atonalita' e' condizionata dalla tonalita'.

Costruire sui soli armonici superiori e' stolto quanto limitarsi ai soli inferiori: errori opposti, egualmente dannosi e diffusi: avvenirismo e accademia.

Come nell'allitterazione melodica delle melodie liturgiche e' evidente un centro; e nel giro armonico della tonalita' classica e' presente la tonica; e nella modulazione una tonalita' predomina; e nella sovrapposizione tonale c'e' un primo piano uditivo; cosi' anche, nella fusione di sistemi, uno domina gli altri, il primo piano sussiste e stabilisce le prospettive, e l'armonia multipla e' pur sempre connessa a una proporzione, a una gerarchia, in ultima analisi a *qualcosa di elementare e sintetico*.

Questo qualcosa, chiamiamolo consonanza senza chiudere la parola in un significato grammaticale o strettamente tecnico.

L'orecchio ormai assuefatto alla percezione pancromatica, allenato in pochi decenni a un raffinamento che avrebbe richiesto un piu' lungo e piu' attento lavoro di ascolto da parte del pubblico medio, ha, probabilmente se non certamente, la capacita' di accedere senz'altro alla musica ipercromatica, nella quale il semitono sara' suddiviso. Ma comunque vadano le cose, e' sicuro, in base a quanto c'insegna il passato, che le dissonanze sono il lievito dell'evoluzione e che una musica totalmente calata nel senso di consonanza e di riposo segnerebbe l'arresto dell'evoluzione. C'e' da aspettarsi, invece di un simile arresto, il passaggio a nuove vie, sulle quali si rieffettuera', con altri mezzi, l'eterno dualismo dissonanza-consonanza.

Poco importa che la consonanza futura sia una nota, o una triade, o mille note. L'essenziale non e' la sua forma, ma la sua funzione, il suo significato armonico, che sara' sempre quello di controbilanciare, attrarre e risolvere una differenziazione che si slancia in senso contrario.

A rigore, due suoni non possono essere opposti, dato che tutti coesistono e si conciliano nella vibrazione di un unico suono generante. *L'armonia naturale e' una fusione*. In questo senso non ci sono dissonanze.

Ma ecco che l'arte immette negli elementi fisici la vita dello spirito. La materia sonora si spiritualizza nelle mani dell'artista, che vi imprime quelle analogie e quei valori ontologici, cui si accennava nelle prime pagine di questo studio, nonche' i valori espressivi ed allusivi che rispecchiano l'anima dell'artista stesso.

Il suono fisico, elevato a mezzo espressivo, si dialettizza nella molteplicita' dell'uno, a imitazione dello spirito.

Il centro si afferma perche' esiste una divergenza centrifuga. Esso risulta piu' potentemente affermato da una grande divergenza che non da una piccola, poiche' se esso assorbe una forte divergenza, vince un ostacolo maggiore e tanto meglio manifesta la propria forza. Ossia: il valore consonante del centro si afferma in ragione diretta della quantita' e forza degli elementi di contrasto armonico.

L'affermazione della tonalita' non si appiatti mai in un riposo che non fosse anche equilibrio fra il dinamismo unificativo della consonanza centrale e quello differenziatore della medesima consonanza mutata in risultanze piu' o meno lontane, cioe' in dissonanze.

Sia dal punto di vista dell'acustica, sia da quello della psicologia, e sia da quello della tecnica e dell'estetica musicale, consonanza e dissonanza restano eternamente correlative e scambievoli. Non si rinforza uno dei due elementi di un equilibrio, senza contrappeso dall'altro lato. Voler ridurre la musica a

sole dissonanze e' altrettanto balordo quanto pretendere di escluderne ogni dissonanza.

Chiunque studia l'evoluzione dell'armonia dai classici ai contemporanei, ed osserva il rapido smussarsi dell'asprezza delle dissonanze, che diventano consonanze perdendo il loro rilievo, si avvede che cio' e' nella natura stessa del fatto armonico, in quanto dove e' commessione di suoni, in rispondenza ad un bisogno creativo, ivi e' anche alterna vicenda di divergenze e convergenze, che nella scissione fa trasparire l'unita' e concede questa come premio del suo stesso travaglio.

Sembra quindi saldamente fondato e sulla ragione e sui fatti, che il rapporto da consonanza a dissonanza sia ribadito e amplificato nel gioco, sincrono o alterno, di sistemi musicali diversi, sulle basi stesse che hanno dato all'arte dei suoni l'armonia modale, quella tonale, quella cromatica, quella politonale; quella dodecafonica o panconcordale, e che prima di entrare nell'ipercromatico, con la suddivisione del semitono, i vecchi 12 semitoni del temperamento equabile diano ancora, con le loro combinazioni piu' complesse, tutto quello che possono dare.

* * *

Dunque, libera fusione di sistemi, scelti dal compositore, congeniali al suo temperamento e non coartati dalla fortuna o dall'autorita' di una scuola o chie suola imperante. Diamo un esempio tratto da una delle piu' personali e piu' felici pagine dello Strawinsky, conferma autorevolissima della liberta' e indipendenza che dovrebbero governare sempre l'azione e l'operazione degli artisti. Chi non conosce queste note?

(Strawinsky, Symphonie de Psalmes)

Sopr. e. $\text{♩} = 72$

22

Laudate e - um in cymbalis be - ne sonanti - bus

Tenori e Bassi

Laudate e - - um in cymbalis be - ne - - sonanti - bis

Come ognuno puo' verificare ascoltando attentamente, la fondamentale percezione tonale (Mi \flat maggiore) si elabora in senso modale mediante l'uso di note laterali, che producono aggregati estranei alla tonalita' tradizionale; note cromatiche di passaggio e di volta, senza modulare ampliano ancor piu' il mezzo espressivo, giungendo ad una fusione di tecniche di origine diversa, sommate in una nuova e piu' complessa sensibilita' e in una tecnica speciale.

* * *

Il contenuto armonico di una sovrapposizione armonica puo', come sappiamo, essere condensato in linee, ognuna sul suo piano tonale, oppure con scambio reciproco di piani.

Lo stesso si puo' fare con la sovrapposizione di sistemi, concentrati in linee, che o restano ognuna nel proprio sistema o passano l'una nel sistema dell'altra.

Supponiamo che si svolgano sincronicamente una melodia modale, una esafonica ed una tonale cromatica. Sara' possibile che i tre sistemi associati passino da una all'altra linea melodica, operando una vera e propria modulazione simultanea, non piu' di tonalita', ma di sistemi.

Questa concezione ci porta a un alto concetto stilistico e risponde alla massima possibilita' del contrappunto o polimelodia. Il principio che cio' che e' di una voce non e' delle altre, base del "contrappunto fiorito" e quindi, senza imitazioni, ebbe gia' una valorizzazione artistica nella polifonia del Duecento, in cui all'indipendenza ritmica delle voci sovrapposte si aggiunge talvolta quella modale. Nel nostro secolo il contrappunto politonale e quello polimodale hanno dato una nuova rivalutazione delle possibilita' d'indipendenza delle linee meliche. Ma e' indubbiamente nella sovrapposizione di sistemi che l'indipendenza puo' raggiungere le sue estreme possibilita' tecniche, in vista di un adeguato risultato estetico (mancando il quale cade ogni valore musicale).

Non occorre sottolineare quanto un siffatto stile possa contribuire al ripristino della genuina forza melodica della musica, facile a indebolirsi nello sfruttamento della verticalita' a scopo di colore e di atmosfera. Se ne comprendono i vantaggi: potenziamento espressivo dei contenuti armonici nella loro riduzione lineare; precisazione delle loro interferenze ed evidenza dei loro contatti; enorme possibilita' di risalto quando si passa a uno stile accordale; superiorita' di un tematismo proscioltto nel canto e divenuto pura coerenza melodica, riflessa e magnificata dalla sincronia delle linee e sommata con esse in una totale unita', che si giova anche degli apporti delle latenze, necessariamente ricche; unita' intensa, tutta musica, valore, spirito.

La musicalita' contemporanea, sui binari iniziali che potrebbero condurre a questa meta, si e' rivolta da varie parti a Giovanni Sebastiano Bach. Ma l'insegnamento di lui, oltre al fatto stilistico ed alla perfezione tecnica, ne addita il fondo umano e religioso. L'amore a un alto linguaggio e' bello, una mano alle nata e' un requisito invidiabile, pero' vi sono amori piu' ineffabili e piu' rari che possono sorreggere la composizione, alimentarla, provocarla, illuminarla e renderla durevole nei secoli. Buono volgersi ad uno dei piu' grandi fra tutti i maestri: migliore farlo tenendo presente quanto ripetutamente l'opera sua presuppone la contemplazione della morte e della resurrezione, dell'umano soffrire e dell'universale riscatto.

* * *

Mentre scrivo, altre correnti si sono delineate ed altresì vanno delineandosi nella pratica e nella teoria della musica europea ed extraeuropea. Non crediamo di doverle includere nel presente lavoro, limitato a cio' che sarebbe imperdo

nabile ignorare. D'altra parte un giovane musicista puo' formarsi senza avere meditato sugli ultimi esperimenti, ma non senza avere assimilato l'evoluzione che li precede.

* * *

Dinanzi alla ricchezza dei moderni mezzi di linguaggio e alle prospettive che possono risultarne quando essi siano adoperati con autentica musicalita', in funzione d'una idea viva e sentita; e nel constatare quanto piu' dei nostri padri noi sappiamo e vediamo, e quanta fatica ha preceduto questo sapere e vedere, avremo a privilegio ed onore essere stati posti dal destino in un momento dell'evoluzione particolarmente complesso. Meglio avanzare di mezzo metro su una via difficile, che percorrere per intero un'altra alla portata di tutti.

Mesliamo pero' acqua al vino, temperiamo il vanto con una saggia dose di umilta', considerando quanto sia arduo servirsi lodevolmente di un grande e meraviglioso strumento, e ricordiamo bene questa aurea massima: - colui al quale piu' e' dato, piu' deve.

* * *

SECONDA PARTE

LA MUSICA STRUMENTALE

CAPITOLO I

LA MUSICA STRUMENTALE

PRIME FORME STRUMENTALI DELLA VARIAZIONE

VARIAZIONE ISORITMICA; TRASFIGURATRICE; ORNAMENTALE. Per la loro origine dalla polifonia cantata e per il lungo contatto con essa, le prime musiche strumentali sono impregnate di vocalità. Ma ben presto si orientano verso l'approfondimento timbrico di quelle possibilità allusive ed evocative che la grande arte corale del Quattrocento e del Cinquecento aveva conquistate, e simultaneamente verso la scoperta di forme proprie, quindi di un equilibrio diverso da quello che aveva trionfato nell'arte liturgica per lunghi secoli; un equilibrio nuovo, proporzionato alla recente sensibilità del suono, che dilatava, continuava, trascolorava e arricchiva i normali caratteri espressivi della voce umana.

Le *canzoni da sonare* (1), partendo da spunti di canto popolarizzato, li trattano in stile fugato per riprenderli poi in variazioni, che si riducono a tre tipi fondamentali: isoritmico, trasfiguratore e ornamentale. Nell'*isoritmia* il canto dato diventa un'altra melodia sul medesimo ritmo, essendo mutati gli intervalli melodici ma non le loro durate. La *trasfigurazione* invece è il cambio delle figure ritmiche ma non degli intervalli melodici (caso inverso del precedente). La *variazione ornamentale*, fioritura agile e fantasiosa, proscioglimento di note in arabeschi ed *abbellimenti* (l'antica *coloratura*) con cui si arricchiscono e si adornano le note costitutive della melodia, deve - e' ovvio - lasciare chiaramente riconoscibile la melodia stessa.

Questi tre tipi fondamentali della variazione ricorrono in molte musiche strumentali del Seicento e del Settecento. E sebbene non manchino esempi di canzona senza variazioni, come quella di Zipoli, in mi minore, elegante fugato a tre parti (*Raccolta nazionale di musiche italiane*, quaderno 146), tuttavia la variazione, specialmente trasfiguratrice, è cara ai compositori dell'epoca. La *Canzona quarti toni, dopo il Postcommunio*, nei *Fiori Musicali* di Frescobaldi, risponde in un altro ritmo il "soggetto" e la "risposta", cominciando da quest'ultima:

(Frescobaldi, Fiori Musicali,
Canzona IV toni)

(1) - Al singolare *Canzone* e *Canzona*: e preferiro' *canzona* nel parlare della forma strumentale, *canzone* invece quando si tratta di quella vocale.

Inizio della trasfigurazione

tema ingrandito

(Frescobaldi, Fiori musicali)

Si veda anche, nella stessa opera, la *Canzona dopo l'Epistola*. Nella *Canzona*, in sol minore, di Zipoli (*Racc. naz. music. ital.*, quaderno 146) si hanno tre brevi tempi basati sullo stesso tema, che muta aspetto ritmico nel 2° e nel 3°. Al fugato cantabile del 1° tempo segue il ritmo continuo di terzine nel 2° tempo (notare, alla fine di questo, la scala minore tedesca e nel 3° tempo' (tema diminuito) un fervido fluire di semicrome (la 7^a diminuita alla conclusione e' di tipico gusto bachiano).

L'originaria applicazione di queste musiche alla liturgia spiega, oltre al loro carattere, la loro forma. Dopo l'ultimo versetto del *Magnificat* c'è tempo per una canzona strumentale come appunto quella di Zipoli ora citata. I *Versus* di Andrea Valente non dicono nulla dissociati dal loro compito. (Si possono leggere in Torchi, vol. II).

Una *Canzona* di Bach, in re minore (vol. XXXVIII nell'edizione della *Bachgesellschaft*) aggiunge all'esposizione fugata una variazione fugale sullo stesso tema, che assume diversi aspetti, fra i quali quello sincopato:

Soggetto

(Bach, Canzona)

Altro aspetto del soggetto

Fra le sue derivazioni:

Analoga tendenza alla variazione trasfiguratrice si nota nella *Sonata sopra "Fuggi dolente core"* di Biagio Marini (prima metà del sec. XVII) (1) (in Torchi, vol. VII). Dopo poche battute introduttive, l'Allegro imposta un nostalgico tema, accompagnato da ritmi che da esso derivano. Nella 2^a parte, sul ritmo ternario suddiviso si posa il tema trasfigurato della 1^a Parte:

(Marini, Sonata sopra "Fuggi dolente core")

TEMA Allegro

2^a Parte

1^o Violino

IV^o Violino

Vecello

Cembalo

Uno dei più antichi documenti della variazione strumentale lo abbiamo nelle musiche del *vihuelista* (2) Narváez (prima metà del XVI secolo), pubblicate a cura di E. Pujol dall'Istituto di Musicologia di Barcellona: *Los seys libros del Delphin de cifra para tañer vihuela*, 1945. Con un materiale ritmico semplicissimo, come nelle 6 "diferencias" ossia variazioni su "Y la mi cinta dorada", che risultano tutte di semibreve, minime e semiminime (queste ultime raramente sciolte in due crome), l'autore elabora, con evidente aumento di tensione, il canto dato. Altre volte profitta di spunti polifonici, risposte e rivolti, come nella 4^a variazione sopra "Guárdame las vacas"

(1) - La parola "sonata" non aveva in quell'epoca il significato morfologico che prese al tempo di Haydn e di Mozart.

(2) - Sonatore di *vihuela* è compositore per questo strumento.

Primer diferencia.

Cuarta dif.

(Narváez, "Guardame las vacas")

Si noti il senso di sviluppo della scala ascendente (batt. 16-18 della Cuarta diferencia) e lo stretto verso la fine.

VARIAZIONE INTERMITTENTE - Un pregevole tipo di variazione ornamentale consiste nell'arricchire qua e là, senza criterio fisso e con figurazioni diverse, come in una improvvisazione, la melodia, in maniera da lasciarne parzialmente scoperto il ritmo originale.

(Buxtehude. Ediz. Breitkopf, vol. 2°)
 Variazione sul corale Herr Jesu
 Christ, ich weiss gar wohl.

VARIAZIONE SEMPLIFICATRICE - Benche' il procedimento opposto alla ornamentazione, cioe' la *semplificazione*, sia meno frequente dei tre fin qui studiati, e' interessante nel contrasto con gli altri tipi e nel risalto che dona al canto dato gia' ornato ed elaborato.

Canto dato

1^a Var. (m. d.)

5^a Var. (m. d.) *semplificazione*


Veramente le battute 3 e 4 della semplificazione si scostano dalle note decisive del canto dato: la semplificazione poteva benissimo procedere in questo altro modo:

(Zipoli, Partita in do maggiore)

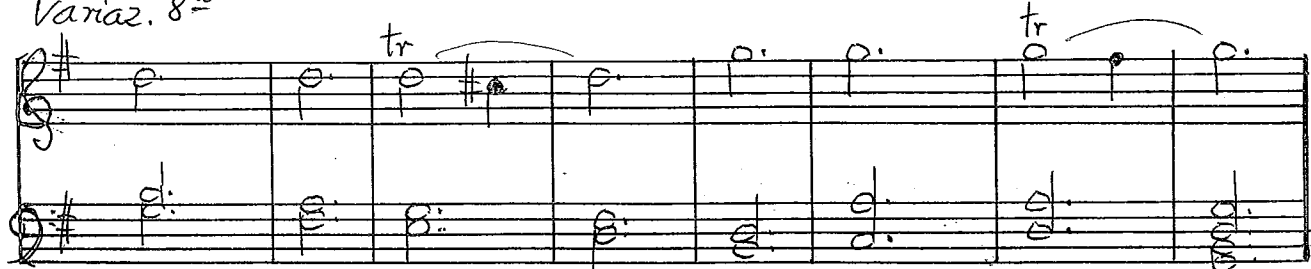
Nessuno neghera' che il disegno preferito dall'autore e' piu' interessante.

Una *Ciaccona* di Händel ci fa vedere la semplificazione in un aspetto estremo, che riduce al minimo gli elementi del canto dato:

Tema



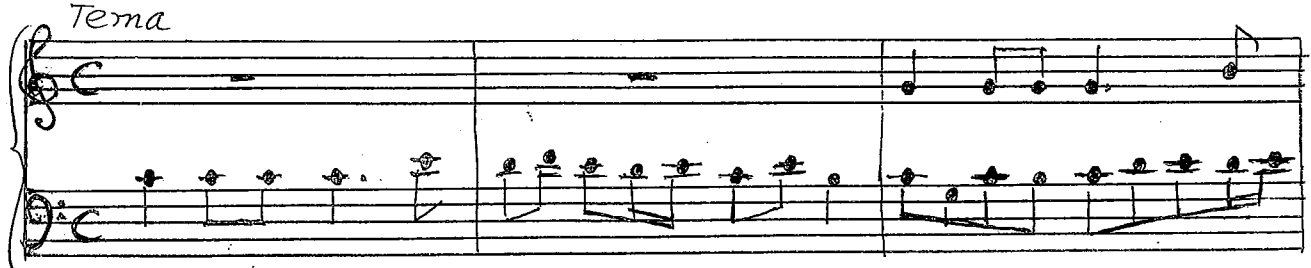
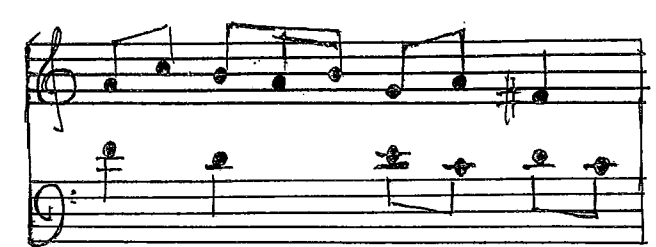
Variaz. 8^a



(Händel, Ciaccona)

Ecco un altro caso di semplificazione:

Tema

(Frescobaldi,
Canzona, in
Racc. naz. mus. ital.
quad. 46)

semplificazione



CAPITOLO II

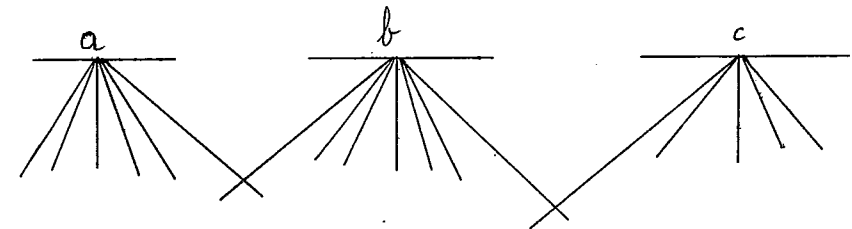
IL RICERCARE

Benche' le prime forme strumentali non siano sempre cosi' precisate da consentire una trattazione sicura, e' possibile indicarne alcune caratteristiche determinanti, come, per il Ricercare, la struttura a segmenti: successione di episodi elaborati su altrettanti frammenti melodici.

Poiche' questi frammenti melodici, temi dei rispettivi sviluppi, sono indipendenti e non ricordano, almeno di regola, una melodia liturgica o profana (possono pero' anche farne parte), risulta un po' debole l'intima unita' dell'insieme. Si puo' rimediare a tale difetto con la saldatura degli episodi, attaccando la preparazione di un frammento prima che sia terminata l'elaborazione del precedente. La preparazione e lo sviluppo sono a base di imitazioni.

Il Ricercare, pertanto, e' affine al mottetto polifonico, con cui ha in comune la segmentazione della melodia, le imitazioni (fra le quali ha importanza, per la futura organizzazione fugale, l'imitazione alla 5^a), la saldatura ossia incastro degli episodi e lo stile contrappuntistico.

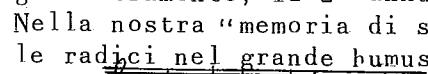
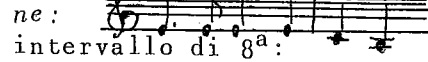
Schematizziamo questa forma come segue:



Quando i temi, ossia i successivi frammenti melodici, sono esposti nella densita' del pedale d'organo dopo le loro preparazioni, ottengono un risalto speciale, come ad es. nel Ricercare I di Girolamo Cavazzoni (*Racc. nazion. mus. ital.*, quaderno 27). Il primo tema si presenta in quattro entrate come in una esposizione di fuga (I^o grado, V, I^o, V). Terminato l'episodio, entra il secondo tema a formare un altro, piu' esteso. Anche il terzo tema appare quando il precedente sviluppo si e' completato. In questo terzo episodio, che e' il piu' ricco, quattro note ascendenti si delineano poco a poco nel basso della m.s., poi nella parte superiore, quindi in stretto e infine nel pedale (che farei entrare soltanto dopo lo stretto, col tema FA SOL LA SI LA). Qui si ha un nuovo tema: ma esso non prende piede e si limita a formare una diversione, che dara' maggior interesse al ritorno del I^o tema in stretto. L'autore, senza saldare gli episodi con lo incastro, ha cercato nelle quattro note congiunte un vincolo fra i temi.

V'e' una forma piu' antica. Il ricercare per liuto, piu' che al genere fugale appartiene a quello che sara' poi lo *studio* strumentale. Un modello di questo tipo, su un temino di poche note preceduto da una piccola introduzione a scale ed accordi, e' pubblicato nella *Historical Anthology of Music* di Davison & Apel (vol. I, n. 99.).

Una regola formulata da Pedro Cedron nel suo *Melopeo* (1613) e' che non deve mancare la continuita' dell'elaborazione ritmica: "Siempre una de las partes ... ha de hacer continuo movimiento".

Il bel *Ricercare nel tono X* di Giov. Gabrieli (in Riemann, *Musikgeschichte im Beispielen*, n.52) e' una composizione su due temi, proseguiti e continuamente richiamati, senza sovrapposizione dell'uno con l'altro. Nei due temi trovo una diversa evocazione: il 1° riecheggia il mondo della pura vocalita', che volge al tramonto, il 2° annuncia il mondo, che sorge, della musica strumentale. Nella nostra "memoria di suoni" il 1° tema  affonda le radici nel grande humus liturgico, evidente anche nella risposta con mutazione:  il 2° tema riprende il proprio slancio nello intervallo di 8^a:

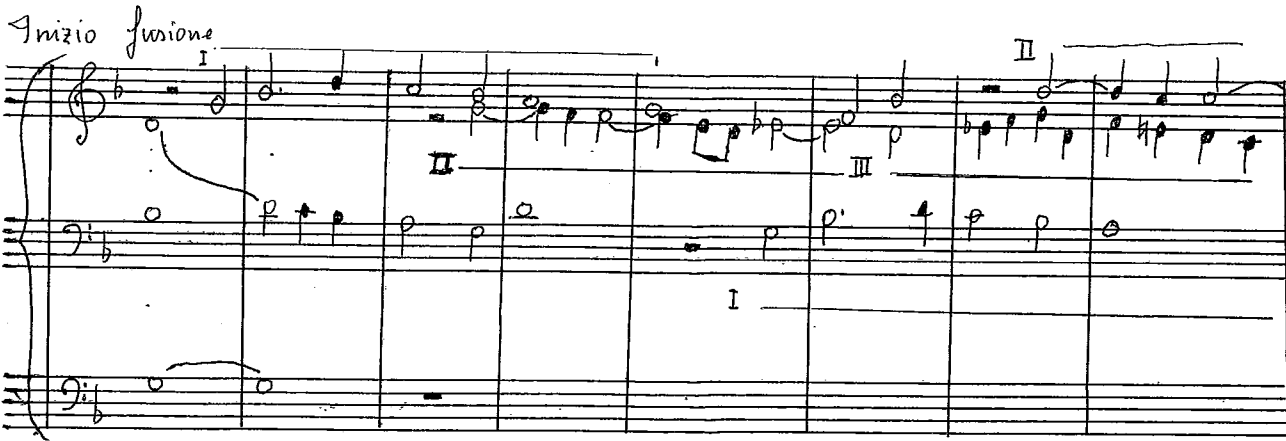


2° tema (Gabrieli G., *Ricercare nel tono X*)

Il 1° tema ritorna come un ricordo nostalgico, il 2° si svolge con simmetrie di disegno che preludono all'universale uso ed abuso delle progressioni melodiche.

Riemann interpreto' questo *Ricercare* come il primo esempio di "vera" fuga. Dipende da quel che si intende per vera fuga, e noi, che non siamo storici della musica, non abbiamo qualita' per intervenire in un dibattito cosi' intricato come quello sulle origini della fuga. Ad ogni modo, nel suddetto *Ricercare* il 1° tema non ricorre su altri gradi, ne' forma stretti. Mirabile poi la continuita' melodica dalla prima all'ultima nota, italica la cantabilita' anche nelle parti complementari.

Se, dopo questa pagina, leggiamo i *Fiori musicali* di Frescobaldi, troviamo che il ricercare ha raggiunto l'entita' costruttiva del genere fugale. Si veda un *Ricercare per l'Offertorio*: tre temi ben distinti, che si susseguono in tre esposizioni fugate, si ripresentano sovrapposti nell'episodio finale. In questo caso la successione e' data come preliminare della fusione.



Inizio fusione



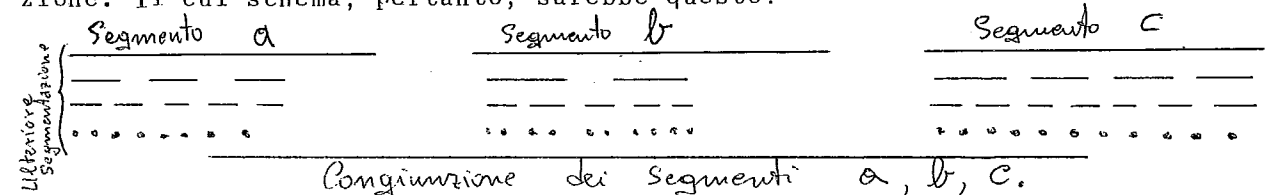
(Frescobaldi, *Fiori musicali*, *Ricercare per l'offertorio*)
(dir. M. Senart)

Fra i compositori contemporanei che hanno scritto ricercari, col lodevole intento, caratteristico del nostro tempo, di riprendere contatto con le antiche forme strumentali, non tutti sembrano averlo fatto con idee chiare su quel che si voglia o si debba intendere per ricercare. Comporre un ricercare, significa certo fare almeno il tentativo di distinguerlo da altre forme strumentali, conservandogli qualcosa di suo. Ma che cosa precisamente?

Se si ammette che essenziale a questa forma e' la costruzione in segmenti successivi, il cui insieme crea una melodia, e che e' necessario svilupparli uno dopo l'altro, come fare questi sviluppi senza ricorrere al vecchio e sorpassatissimo procedimento della imitazione tematica? Non si puo' negare che l'imitazione tematica, ripetuta, conferiva ad ogni segmento una evidenza che non e' facile o tenere altrimenti e che compensa la frammentarieta' della costruzione. Ma nessuno fra i maestri contemporanei si appagherebbe dell'*antecedente* e del *conseguente*. E d'altra parte era questo il mezzo piu' adatto per dare al ricercare polifonico una unita' che la segmentazione indeboliva.

Le risposte al piccolo quesito sono, senza dubbio, tante quanti i lampeggiamenti di genialita' che possono scattare dalla mente dei compositori. L'arte musicale e' ben lontana dall'aver esaurito una parte delle sue forme; e nessuno puo' presumere di conoscerle tutte. Indichero' una possibilita'.

Prendendo per base del ricercare la segmentazione di una melodia (che il compositore puo' ideare ex novo o anche attingere dove voglia), perche' non segmentare i segmenti e poi i segmenti dei segmenti? Lo sviluppo avverrebbe seguendo il principio stesso accettato all'inizio, fino, se si vuole, allo sgretolamento delle ulteriori suddivisioni in particole ancor piu' piccole, o in una specie di pulviscolo sonoro. Terminato questo sbriciolamento dei diversi segmenti melodici, sara' di ottimo effetto riprenderli uno dopo l'altro, congiungendoli in modo da far sentire la melodia che ne risulta, la quale, dall'estremo della suddivisione, ci portera' d'un tratto alla piena coesione e dalla massima frammentarieta' alla completa efficienza melodica del discorso, chiudendo cosi' la composizione. Il cui schema, pertanto, sarebbe questo:



Un'altra forma ha i suoi modelli nei ricercari per liuto, di cui abbiamo fatto cenno piu' sopra. In questa concezione il pezzo si costruisce come esplorazione di alcune possibilita' dello strumento (senza quel carattere virtuosistico che conviene piuttosto alla Toccata). Una introduzione ricca di accordi dissonanti, ripresa come conclusione del discorso, lo inquadrirebbe in una cornice contrastante.

Non v'e' motivo di escludere da queste prospettive il ciclo di ricercari, connessi da vincoli piu' o meno palesi, tematici o soltanto stilistici, o anche da un concetto extramusicale.

* * *

CAPITOLO III

LA TOCCATA

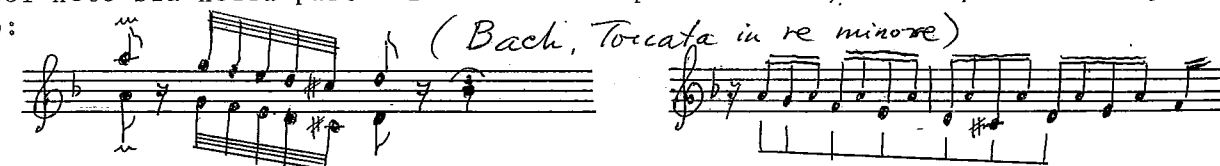
Il carattere d'improvvisazione conferisce alla Toccata un effetto e un significato di composizione non vincolata a un fisso e preciso schema: ma non per questo non costruita. Se i ritmi diversi convergono in un impulso creativo mutevole ma continuo, come nella forma frescobaldiana della Toccata, e le figurazioni non seguono una linea costante, e il discorso sembra esitare fra temi latenti, fra modalita' ecclesiastica e momenti tonali; se una lirica melodosita' si intreccia ad arabesche effusioni e "colorature", mentre una estatica tensione di preghiera alterna con passi di netto e puro valore strumentale, tutto cio' non e' raccomandato all'arbitrio di un capriccio irresponsabile, ma ad una legge di pensiero musicale, mal formulabile in rapporti deduttivi, per la quale tuttavia gli elementi del discorso si troveranno in intima relazione e risulteranno necessari gli uni agli altri, nella loro complessiva unita'.

Noi vorremmo che fosse fatta dal lettore una attenta lettura delle *Toccate* di Frescobaldi, orientata verso la comprensione della interna unita', per la quale i molteplici elementi del discorso, indipendenti uno dall'altro se li isoliamo analiticamente, si dispongono in un totale coerente e ricco di espressione religiosa.

In un altro tipo di Toccata il discorso tende a inquadriarsi piu' nettamente in episodi successivi e chiusi, indipendenti, anche qui, da un preciso rapporto ritmico-melico ma non dalla superiore unita' di carattere e di stile, ne' disgiunti da quella progressione di effetti che e' nell'equilibrio stesso di un lavoro artistico. E' la forma rapsodica. Nella I^a Toccata di Michelangelo Rossi, ad esempio, (*Racc. music. ital.*, quaderno 113) si possono distinguere un'introduzione, un I^o episodio con figurazione meno fitta, un altro episodio, in tempo $\frac{3}{4}$, e la chiusa. La 2^a Toccata dello stesso autore presenta una struttura ternaria.

Un'altra forma ancora, partendo da uno o piu' nuclei ritmici, li mantiene con continua e piena tensione. In questo caso il discorso procede mediante strutture periodali piu' o meno evidenti, con ritorni e progressioni, sviluppi, riprese, code, senza abbandonare o interrompere il ritmo dominante. Appartengono a questo tipo la notissima Toccata di Widor, ultimo tempo della *Sinfonia V* per organo, col suo arpeggio ostinato, includente una linea melodica che sfocera' poi nei bassi, e con un ritmo secondario che accompagna il ritmo principale; e la meno conosciuta op. 7 di Schumann, in cui il discorso fluente dalla cellula ritmica senza interruzione, si ordina nella struttura di I^o Tempo di Sonata.

Bach, riunendo lo stile di preludio e la dialettica della fuga, crea una forma piu' complessa ed eminentemente personale, in cui l'effetto d'improvvisazione e il tematismo si fondono, come si vede nella splendida *Toccata in re minore*, costruita su sei note sia nella parte di carattere improvvisativo, che in quella di tipo fugato:



CAPITOLO IV

LA FUGA

I giovani che si dedicano allo studio della Composizione hanno fatto esperienza della fuga scolastica, oggetto, nei Conservatori, di uno speciale tirocinio; ma, salvo eccezioni, sanno ben poco della fuga "libera". D'altronde non mancano i trattati sulla prima, anche se non sempre attenti alla capitale distinzione tra il genere vocale e quello strumentale; scarseggiano invece, per non dire che non esistono, trattazioni sulla seconda.

Ma, che significa "libera"? È essa forse libera di non essere fuga? E se fuga dev'essere pur nella libertà, a quali condizioni essenziali lo è? Quali limiti sono accettati da questa libertà? Quale l'obbligatorio e quale il facoltativo?

Tra la fuga scolastica e quella libera non v'è, in realtà, differenza oltre questa, che la prima si è fissata in un certo schema, ritenuto, a torto o a ragione, il più utile a comprovare il possesso della tecnica contrappuntistica e fugale da parte dell'allunno. Ma tutto quello che si fa nella fuga scolastica si può fare anche nell'altra. La fuga scolastica non è che un tipo della fuga in generale. Considerarla poi come una esercitazione, indifferente al raggiungimento di una sia pur modestissima quota artistica, sarebbe negarla anche come semplice esercitazione. Questo valore negativo spiega la differenza, l'antipatia o il sarcasmo da parte di grandi compositori quando parlano della fuga scolastica. Berlioz, nella *Dannazione di Faust*, ne fa addirittura la caricatura in musica.

La fuga "libera" è tale non già per il suo allontanarsi dalla fuga scolastica, ma proprio per il suo aderire, nella sconfinata moltitudine dei casi particolari, ad alcune esigenze fondamentali, che si ritrovano nella fuga scolastica perché sono della fuga in generale, e che crediamo poter individuare nei seguenti quattro punti:

- 1° *presentazione successiva* degli elementi costruttivi: quindi crescente accumulazione e progressiva complessità di risultanze melodiche e ritmiche;
- 2° *contenuto tematico*, che dà al componimento la base di uno o più temi, con le loro possibilità di sviluppo e di fusione;
- 3° *stile contrappuntistico* e con ciò prevalenza della orizzontalità;
- 4° *unità tonale* (punto, questo, da chiarire).

Queste quattro condizioni, sommate, determinano e caratterizzano tutte le forme della Fuga, e delimitano il genere concedendogli anche la libertà che può effettivamente avere, ma niente di più: perché il di più sarebbe un'invadenza nelle proprietà di altre forme, e pertanto una confusione. (La possibilità, poi, di forme miste, intrecciate e avvicinate, e talora fuse, sarà studiata più oltre. Per il momento bisogna prendere in esame la sola Fuga).

In merito al punto 4°, più d'uno penserà che, se la tonalità è necessaria alla fuga, non si può comporre una fuga oggi, poiché le relazioni fra tonica e dominante (fondamento della tonalità e della fuga stessa) sono andate a far parte dei ferri vecchi e indietro non si può tornare.

Altri invece sosterranno che si può benissimo comporre una fuga fuori della tonalità classica (esempio: Hindemith in *Das Marienleben*, N.8), in quanto si può comporre in una tonalità estesa, che includa elementi di altri sistemi,

cioè del politonale, del modale, dell'esafonico combinati col sistema tonale.

Io mi troverei d'accordo con chi accetta questa seconda tesi, se però essa è compresa non come un'aggiunta di possibilità supplementari sul fondo della vecchia tonalità, la quale resterebbe sempre la base strutturale; ma come apertura verso nuove forme speciali, benché ancora non formulate dalla teoria, con strutture proprie nelle quali permangono le fondamentali condizioni suesposte (punti 1°, 2° e 3°).

In altre parole, se oggi si può scrivere una fuga bitonale, essa seguirà i principi costruttivi inerenti alla bitonalità; se si scrive una fuga modale, bisognerà tener conto delle capacità costruttive della modalità. Il teorico ben venga ad aiutare il compositore, chiarendogli le idee.

Ma bitonale o modale che sia la fuga o semplicemente tonale, e in tal caso diatonica o cromatica, o anche pancromatica, dodecafonica o mista di sistemi diversi; se si vuole produrre nell'ascoltatore la sensazione di trovarsi davanti a una fuga, è necessario rendergli riconoscibili (*uditivamente*) le quattro cose sopradette, cioè che successive entrate vengono ad accumularsi più volte, che il tutto deriva da uno o più motivi generatori, che la linea prevale sull'armonia e che vi è pur sempre un centro del discorso. Mancando uno di questi coefficienti, si avrà forse una composizione interessantissima, ma non una fuga.

ELEMENTI COMPOSITIVI DELLA FUGA. IL SOGGETTO. - Esempio è la perfezione che i classici esigono nell'elemento iniziale della fuga, il Soggetto. La rifinitura del disegno e la bellezza del ritmo non bastano se disgiunte da una qualità più preziosa e più autenticamente musicale. Il soggetto, sia esso breve o ampio, plastico e netto o arabescato e sfuggente, in forma d'arco completo o di semiarco; allitterante o no, intercalato da pause o senza pause, diatonico o cromatico, modulante o non modulante, con grandi intervalli o per gradi congiunti comunque altrimenti si voglia idearlo, *deve respirare*: deve contenere un'essenza di melodia, un residuo evidente di cantabilità, una similitudine all'onda che si tende e si distende, al respiro dell'uomo e d'ogni cosa animata, quel respiro che sostiene in armoniose volute il melos gregoriano e che la chironomia traduce in simboli di movimento visibile con la fluida connessione delle arsi e delle tesi: quel respiro che è condizione essenziale della melodia.

E poiché gli strumenti, nel prolungare, deformare e stilizzare le voci umane, e nel moltiplicarne le possibilità timbriche e ritmiche, conservano sempre un residuo vocale nella loro più riposta e più preziosa qualità, anche il Soggetto di fuga strumentale ritiene questo coefficiente espressivo, senza restringersi ad una scolastica figurazione *alla breve* e senza escludere alcuni intervalli e salti, ma proprio nella sua respirazione: e benché aderente ai caratteri speciali di un dato strumento o gruppo di strumenti, partecipa, respirando, allo intimo moto di tutto ciò che vibra, pulsa, ondula, vive.

In una parola: il Soggetto deve *cantare*.

E poiché - si aggiunga - vibrare, pulsare, ondulare equivale a marcare tempi, battiti, e tra questi un andare e venire a somiglianza del pendolo o del nostro cuore o dell'onda marina etc., la *respirazione* è ritmo, e divisione della durata indistinta, sua misurazione in parti proporzionate, e perciò nel canto è sempre ritmo; e il Soggetto di fuga, che deve avere requisiti di cantabilità, deve possedere anche evidenti e chiare caratteristiche ritmiche.

E le une insieme con le altre impronteranno tutto il componimento. La respirazione iniziata nel Soggetto si riprodurrà nelle Risposte, si ripeterà nei ritorni del tema, si rifletterà nelle sue derivazioni, nei divertimenti, si estenderà a tutto il discorso, e attraverso i vertici secondari culminerà nel vertice supremo, che esalta la sostanza melodica e ritmica fluente dal Soggetto.

La Risposta - I°. Che cos'è la Risposta? Il Soggetto stesso nella più evidente posizione di *reciprocità*.

Se, dopo essere stato enunciato, il Soggetto si ripresentasse subito immutato, si avrebbe una inutile ripetizione. Per dare alla ripetizione un senso costruttivo, e in pari tempo contrastante, bisogna spostarla su altro grado della scala. E poiché il I° e il V grado sono i poli della tonalità in opposta e scambievolmente dipendenza, e tra le funzioni tonali la più direttamente connessa e contrastante alla tonica è proprio il V grado, logicamente si trasporta alla 5ª il Soggetto per avere la Risposta; l'uno si incardina sul I° grado, l'altra sul V allo scopo di iniziare la costruzione, che dev'essere tematica e tonale insieme.

2. In alcuni casi non è possibile riprodurre *esattamente* nella Risposta tutti gli intervalli del Soggetto. Bisognerà mutarne qualcuno, cioè che si chiama appunto *mutazione*. Così i Soggetti che iniziano con la 5ª, rispondono trasportando questa nota (non le altre che seguono) alla 4ª anziché alla 5ª: e ne viene mutato l'intervallo da questa nota iniziale alla successiva: invece di SOL-DO (inizio del Soggetto) si avrà DO-SOL (inizio della Risposta): l'intervallo di 4ª del Soggetto è diventato intervallo di 5ª nella Risposta.

I Soggetti che modulano dalla tonica alla dominante, rispondono *invertendo la modulazione*, perché altrimenti, dato un Soggetto che modula da DO maggiore a SOL maggiore, la Risposta modulerebbe da SOL a RE maggiore, tonalità del II grado, che non è direttamente reciproca al I° né ad esso contrastante; né la tonalità di RE maggiore tende per sua natura a quella di DO maggiore, come invece avviene con quella di SOL maggiore, adatta più d'ogni altra a ricongiungersi alla successiva rinunciazione del Soggetto in DO.

D'altra parte, se la Risposta di un Soggetto che modula, non modulasse anch'essa, verrebbe a mancare la loro perfetta reciprocità. Che fare dunque, se modulare bisogna nella Risposta, ma non esattamente come nel Soggetto?

Il piccolo problema è risolto dalla *mutazione*. La modulazione del Soggetto, dalla tonica alla dominante, avrà perfetto riscontro in una modulazione della Risposta che ritorni dalla dominante alla tonica. Il Soggetto che modula da DO maggiore a SOL, avrà una Risposta che modula da SOL a DO: il che comporterà la modifica di uno o più intervalli: per es. una 4ª nel Soggetto diverrà una 5ª nella Risposta, una 2ª diverrà una 3ª, e talora un'8ª diverrà una 7ª, come più estesamente spiegato nei Trattati speciali.

3. La ragione delle mutazioni della Risposta, è la struttura stessa del sistema tonale. L'ottava di 12 semitoni è divisa in due sezioni eguali da un intervallo di 6 semitoni (DO-SOL, SOL-DO), il quale non ha alcuna funzione costruttiva: né il V grado né il IV coincidono con esso, e lo toccano soltanto come alterazione provvisoria. Il V grado divide l'ottava in due sezioni ineguali: 7 semitoni da una parte, 5 dall'altra. Ne segue che se queste due grandezze sono perfettamente reciproche in quanto una va dalla tonica alla dominante e l'altra dalla dominante alla tonica, il segmento melodico disteso su 7 semitoni dalla tonica alla dominante superiore, deve contrarsi su 5 per andare da questa alla successiva tonica superiore. *In astratto, come pura reciprocità* di funzioni, il movimento ascendente tonica-dominante equivale al discendente dominante-tonica: ma il tema vuol conservare il suo disegno; ascendente nel Soggetto, lo sarà pure nella Risposta. Esistono, è vero, risposte rovesciate, ma appartengono ad una tecnica diversa da quella classica di cui stiamo ragionando.

Nella pratica dell'insegnamento ho formulato come segue le regole sulla Risposta (abbreviazioni: S vuol dire Soggetto, R Risposta):

I° caso. Il S inizia col V grado. La R inizierà col I°, trasportando alla 5ª tutte le altre note.



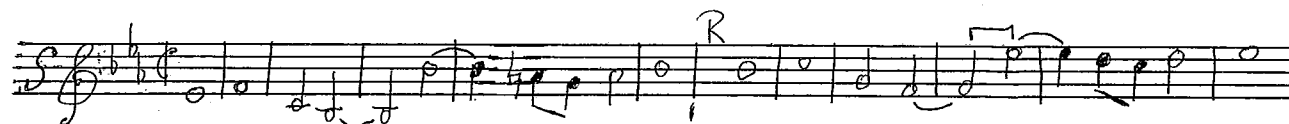
2° caso. Il S inizia con i gradi I-V. La R inizia con V-I, trasportando il resto alla 5ª.



3° caso. Il Soggetto inizia V-VI. La Risposta inizia I-III, il resto alla 5ª.



4° caso. Il S modula: vale a dire che termina nel tono della dominante (non si tiene conto delle modulazioni momentanee prima di questa, se ce ne sono). La R rimodula alla tonica. Il punto preciso in cui si deve fare la mutazione nella R può dar luogo a qualche incertezza, che la pratica toglierà di mezzo, o a diverse soluzioni, tra le quali il gusto sceglierà la migliore. In particolar modo si faccia attenzione alle legature *dissonanti*: non si può mutare la loro risoluzione discendente per grado.



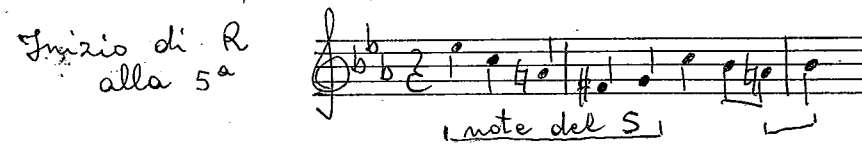
opp.



5° caso: Soggetti che richiedono una R irregolare, come il seguente:



N.B. - La Risposta di questo Soggetto è tutta alla 4ª, perché una Risposta iniziata regolarmente alla 5ª ripeterebbe le identiche note della 3ª e 4ª battuta del Soggetto:



Tutti i S che non rientrano in nessuno dei 5 casi ora elencati, hanno la R *senza mutazione* (la così detta R *reale*), semplice trasporto del S alla 5ª.

Ed ecco un breve elenco di Soggetti con le loro Risposte.

Handwritten musical score on page 162, featuring 14 staves of music. The notation includes various clefs (soprano, alto, tenor, bass, and guitar), time signatures (6/8, 3/4, 2/4, 3/2, 2/2), and key signatures (E-flat major, D major, C major, B-flat major, G major). The score includes numerous musical notations such as notes, rests, and accidentals. Specific annotations include "S", "R", "C", "Bach", "alt", and "R" with a bar line. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Handwritten musical score on page 163, featuring 11 staves of music. The notation includes various clefs (soprano, alto, tenor, bass, and guitar), time signatures (C, 3/4, 3/2, 2/4, 3/4), and key signatures (E major, D major, C major, B-flat major, G major). The score includes numerous musical notations such as notes, rests, and accidentals. Specific annotations include "R" and "C". The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Voce che deve dare la Risposta - La Risposta dev'essere data da una voce vicina a quella che ha dato il Soggetto; oppure dalla voce equivalente in 8^a alla vicina. Voci vicine al Tenore, per es., sono il Contralto e il Basso; vicine al Contralto abbiamo il Soprano e il Tenore. Voce vicina al Basso e' il Tenore, la cui equivalente in 8^a e' il Soprano. Vicina al Soprano, il Contralto, la cui equivalente in 8^a e' il Basso.

Pertanto se il S e' dato dal Soprano, la R. sara' eseguita dal Contralto o dal Basso; se il S e' dato dal Contralto, la R e' affidata al Soprano o al Tenore; se il S e' dato dal Tenore, la R spetta al Contralto o al Basso; e se il S e' dato dal Basso, il Tenore o il Soprano faranno la R. Quindi il Tenore non risponde al Soprano, ne' il Basso al contralto; e reciprocamente non il Soprano al Tenore, ne' il Contralto al Basso.

Aggancio della Risposta al Soggetto - Tutte le volte che e' possibile, la R attacca sull'ultima nota dal S. La mutazione facilita spesso questa possibilita'.



Ma se il Soprano presenta un S che inizia e termina con la tonica, come il I^o del nostro elenco qui sopra, la R non potra' agganciarsi all'ultima nota del S stesso, poiche' attaccherebbe alla 4^a sotto. In questo caso e' indispensabile aggiungere al S una *codina* di poche note:

Il Controsoggetto - Nella tecnica fugale di Bach il Soggetto da' l'elemento stabile, il Controsoggetto quello mutevole. Il Controsoggetto in tal caso si trasforma mediante varianti del disegno e del ritmo, e spesso fornisce lo spunto di un ritmo complementare che circola in tutto il componimento. Così nella Fuga C^a del 15^o volume (I^a Parte), a cominciare dalla 4^a entrata dell'esposizione il rit

mo del CS viene elaborato e continuato sino alla fine.

L'importanza di un ritmo secondario ma unificatore, non va sottovalutata. Nella fuga 7^a del suddetto volume, i due Soggetti non si sovrappongono l'uno all'altro, ma il ritmo di quartine derivato dal I^o Soggetto, con la sua crescente animazione compensa, in definitiva, quella ripresa dei due Soggetti simultanei, a cui l'autore ha rinunciato.

Altre volte, al Soggetto si associano successivamente due Controsoggetti. Se ne ha un magnifico esempio nella Fuga 6^a, in Fa minore (sempre nel suddetto volume). Il suo piano e' dei piu' interessanti. L'aggregazione del 2^o CS si somma ad altri non comuni incidenti, come il duplicato del relativo maggiore. In particolare:

- Esposizione di 4 entrate, cui si associa il I^o CS;
- stretto del S;
- divertimento;
- Risposta con un 2^o CS;
- Sogg. col I^o CS; Sogg. col 2^o CS;
- Sogg. al relativo maggiore;
- divertimento;
- Risp. (IV grado principale);
- divertimento;
- altro stretto;
- divertimento ricavato dal 2^o CS;
- divertimento;
- altre riprese del Sogg. e della Risp.;
- Sogg. accompagnato da un nuovo elemento ritmico;
- divertimento ampio;
- due volte la Risposta;
- divertimento finale.

Nella fuga scolastica il Controsoggetto e' dato come tema stabile, che combinato e avvicinato al Soggetto forma, con esso, la coppia generatrice del componimento.

Il complesso dell'Esposizione - Come detto sopra, il Soggetto, enunciato all'inizio del discorso, di cui e' il generatore, viene rinenunciato subito dopo in relazione di reciprocita' (Risposta), indi si ripete per confermare la tonica principale. E a questo punto *parrebbe* completa l'Esposizione. Senonche':

I^o). Quando il soggetto modula alla dominante, la Risposta, che rimodula in senso inverso, tende a riallacciarsi alla tonica; questa tendenza rimarrebbe delusa se l'Esposizione si chiudesse con la 3^a entrata, che modula alla dominante, mentre se l'Esposizione si chiudera' alla tonica, con 4 entrate, di cui l'ultima tende appunto alla tonica, non solo ci sara' un piu' completo equilibrio, ma una maggiore affermazione della tonica stessa.

2^o). Quando, invece, il Soggetto non modula, ossia non finisce nel tono della dominante, l'ultima Risposta ha senso di simmetria alla prima Risposta, e con temporaneamente di passaggio tra la stabilita' tonica del Soggetto e il carattere modulativo dell'imminente episodio di sviluppo.

Logicita', chiarezza, semplicita', varietta', sostanza tonale regolano la classica Esposizione di 4 entrate. Bach ne aggiunge, facoltativamente, altre, senza togliere gradi diversi dal I^o e dal V. La 3^a Fuga del volume 38, ha una esposizione di otto entrate: quattro volte il Soggetto, alternato ad altrettante Risposte.

Se in piu' d'un caso Bach sembra oscillare fra Risposta mutata e Risposta reale, concedendo facoltativamente questa dopo l'altra, non e' per indecisione, ma perche' la prima Risposta e' sufficiente ad esprimere la completa reciproci-

ta' al Soggetto. Ammettendo altre entrate dopo le quattro regolamentari, egli intende far posto ai due tipi di Risposta in una stessa esposizione. E quando, per eccezione, egli da' per prima la Risposta reale invece della Risposta mutata crediamo lo faccia per ragioni che anche la fuga scolastica contempla: convenienza melodica, migliore aggancio al successivo Soggetto. La Fuga in La minore qui sopra citata (vol. 38), che ha l'esposizione di otto entrate, mantiene la mutazione nelle quattro Risposte. Risposta alla 4^a si ha nella Fuga I del 15^o volume (I^a Parte). Nella Fuga 6, in La maggiore; (vol. 15, I^o) la prima Risposta e' mutata, la seconda e' reale.

La precisa successione delle voci si conforma al seguente ordine per l'Esposizione a 4 parti:

| | | | | | |
|---|------------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| { Soprano Contralto Tenore Basso | S. CS p.l. | S CS p.l. | R CS p.l. | S CS p.l. | R |
| | R. CS p.l. | R | S CS p.l. | S CS p.l. | R CS p.l. |
| | S CS | S CS | R | S CS | S CS |
| | R | R CS p.l. | S CS | S CS | S CS |

(p.l. parte libera in contrappunto semplice; può, volendo, contenere elementi tematici).

| | | | | |
|---|------------|-----------|-----------|-----------|
| { Soprano Contralto Tenore Basso | S CS | S CS | R | R CS p.l. |
| | R. CS p.l. | R | S CS | S CS |
| | S CS p.l. | S CS p.l. | R CS p.l. | R |
| | R | R CS p.l. | S CS p.l. | S CS p.l. |

Anche con 3 voci esigono quattro entrate: perciò che la voce che ha la prima entrata, ha anche l'ultima:

| | | | | | |
|--|-------------|-------------|--------------|--------------------------------------|--------------|
| { Voce Superiore Voce Media Voce Inferiore | S CS p.l. R | R CS p.l. | S CS | ed altre disposizioni per es.: | S CS p.l. R. |
| | R CS p.l. | S CS p.l. R | R CS p.l. | | S CS |
| | S CS | S p.l. | S CS p.l. R. | | R CS p.l. |

Disposizioni meno regolari sono date qualche volta dai maestri della Fuga. Si veda ad es. Durante, 2^a Toccata, e Studio 4^o, 5^o e 6^o (Racc. mus. Ital. quaderno 42). Bach riprodusse la successione S S R R nella Fuga su tema di Corelli (vol. 38).

Se si sono due Controsoggetti, la voce che ha eseguito il I^o CS. prosegue col 2^o: es.

| | | |
|---|--|---------------------------------------|
| { Soprano Contralto Tenore Basso | S 1 ^o CS 2 ^o CS p.l. | R |
| | R 1 ^o CS 2 ^o CS | S 1 ^o CS |
| | S 1 ^o CS | R 1 ^o CS 2 ^o CS |
| | R S 1 ^o CS 2 ^o CS p.l. | |

Aggiunte facoltative all'Esposizione - 1. Fra la 2^a e la 3^a entrata dell'Esposizione si può inserire un breve episodio a due voci, detto perciò *bicinium*, ricavandolo da elementi del Soggetto o del Controsoggetto.

Scopo del *Bicinium* non e' interrompere l'Esposizione, ma evitare quella eventuale impressione di avviamento verso una struttura quadrata, che potrebbe derivare dalla simmetrica distanza delle successive entrate. Ed inoltre, immettere nella presentazione dei temi un primo accenno ai loro sviluppi.

Quando questo piccolo episodio prende posto fra la 3^a e la 4^a entrata (e allora e' un *tricinium*, ossia e' a tre voci), e l'episodio stesso si prolunga piu' di due o tre battute, come nella Fuga in sol minore del *Clavic. ben temperato*, I^o, la 4^a entrata viene un po' allontanata dalle tre precedenti.

E c'e' convenienza a farlo se alla 4^a entrata segue poi qualche altra replica del Soggetto e della Risposta, in piu' delle quattro regolari. In tal caso il complesso dell'Esposizione viene a equilibrarsi in un ternario: le prime 3 entrate, il *tricinium* al centro, le altre entrate dopo.

2. Ponendo dopo la 4^a entrata un breve episodio (a 4 voci), si può riattaccare dopo di esso la Risposta e poi ancora il Soggetto. Queste due entrate formano la *Controesposizione*. Allora la risposta e' affidata ad una voce che aveva gia' eseguito il Soggetto; e il Soggetto ad una che aveva dato la Risposta.

Consiglio la *Controesposizione* nella fuga a 5 voci, sia col *bicinium*, sia col *tricinium* e sia facendo entrare la quinta voce, con la Risposta, subito dopo la quarta entrata (che dava anch'essa la Risposta), per chiudere col Soggetto in una voce che non lo aveva dato. Questa forma di Esposizione e' *Controesposizione* e' preferibile a quella che inizia col Soggetto abbinato al Controsoggetto, allo scopo di trovarsi con tutte e cinque le voci al termine dell'Esposizione. Il Controsoggetto deve entrare insieme alla Risposta se si compone una fuga semplice; associato al Soggetto iniziale esso diventa quasi un secondo Soggetto, che spetta alla fuga *doppia*. E perchè la fuga a cinque voci dovrebbe necessariamente essere *doppia*? Si lasci dunque da solo il Soggetto iniziale, e non si prenda per Van gelo lo strombazzatissimo Trattato del Dubois.

Gli sviluppi o "divertimenti" - E' di piena evidenza, per chi studia Bach, la omogeneita' dei "divertimenti". Anche se derivati da motivi diversi, generalmente essi convergono in una affinita' di figurazione che non può non essere voluta. Non meno chiara e' la frequenza delle cosi' dette "progressioni". Chi la credesse appannaggio, o difetto, degli italiani, presso i quali mal nasconderebbe una deficiente tecnica deduttiva, e' pregato di non ignorare Bach. Tra le Fughe per organo la 1^a e la 2^a del vol. 38 danno esempio di divertimenti basati sulle progressioni. La Fuga 13 del vol. 15 (I^o libro), in la minore, ha un divertimento che contiene cinque progressioni consecutive (ognuna fa sentire almeno tre volte il motivo proposto). La grande Fuga in sol minore (12^a nello stesso volume) e' un seguito di progressioni. E non solo negli sviluppi, ma finanche nei soggetti si nota tale preferenza del sommo compositore. Il Soggetto della Fuga 13 scandisce tre volte, in discesa, il motivo che torna poi nei divertimenti. Nel Soggetto della Fuga 2, in re maggiore, il motivo della progressione discendente si ode ben sei volte di seguito. (E per eccezione, non neghiamo la monotonia!).

Contro il pericolo dell'abuso di progressioni, troppo facile nei principianti, corse ai ripari la fuga scolastica dopo Cherubini (che anche lui non se n'era davvero privato nel suo celebre Trattato). Quindi, piu' niente progressioni, se ci sono; bisogna nasconderle con l'asimmetria e distribuire in voci diverse le repliche del motivo proposto.

Può sembrare strano, ma e' proprio fuori della fuga, nelle arie, nei concerti e in altre forme strumentali, che Bach preferisce le progressioni asimmetriche o quelle limitate ad una sola replica del proponente.

Le riprese del Soggetto - Ripresentare il Soggetto nelle tonalita' affini (relativa; IV grado; VI grado se la tonalita' principale e' minore; II grado se essa e' maggiore) significa in sostanza affermare non solo il Soggetto, ma anche la tonalita' principale: nelle secondarie non si perde il loro nesso e la loro dipendenza dalla prima.

E se alla fuga e' necessaria l'unita' tonale, questa puo' concretarsi, sia pure per eccezione, sui due soli cardini indispensabili e sufficienti: I e V. Tale assunto e' magistralmente esemplificato da Bach in una fuga in do minore (vol. 38), dove non ci sono riprese del Soggetto sui gradi secondari e nemmeno sul IV: Soggetto e Risposta ritornano solo ed esclusivamente alla tonica e alla dominante, e l'intero componimento risulta una rigorosa affermazione della tonalita', la cui estrema concentrazione non nuoce alla integrita' del genere fugale.

Gli Stretti - L'imitazione rigorosa del Soggetto, in modo che la Risposta entri prima della fine di esso, apporta:

- una nuova relazione fra Soggetto e Risposta: una relazione cioe' non apparsa nella enunciazione iniziale dei temi, e di natura prettamente contrappuntistica;
- una nuova tensione del discorso: un effetto incalzante, e che puo' diventarlo ancor piu' in altri successivi stretti;
- un valore costruttivo, specialmente quando l'imitazione stretta e' applicata alle quattro voci nel rapporto S R S, R, che come di regola nel I° Stretto della fuga scolastica, forma una Esposizione abbreviata.

Se il CS si associa a questa esposizione stretta, ne risulta raddoppiato lo interesse contrappuntistico, in quanto si hanno allora due stretti combinati: del Soggetto e del Controsoggetto insieme.

Ma il CS puo' anche presentare il suo stretto indipendente da quello del S, dopo di questo.

Produrre diversi stretti ravvicinando sempre di piu' l'imitazione al tema, fino al massimo ravvicinamento possibile, detto *strettissimo*, che puo' attaccare l'imitazione a un tempo primo di distanza dal tema (e qualche volta a mezzo tempo primo), avra' un senso superiore alla pura esercitazione se con tal mezzo si raggiungera' quel riprecipitarsi dell'idea su se stessa, che esaurisce le possibilita' imitative del tema e compie il discorso in una stilizzazione assai tipica delle forme fugali.

Esistono fughe bellissime senza stretti. Cio' significa che esse dispongono di altre risorse, melodiche timbriche o contrappuntistiche, per approfondire e completare il discorso con la desiderabile progressione di effetto e di sostanza.

La presenza e il posto degli stretti influiscono sulla forma generale della fuga. Se gli stretti stanno nella parte finale, e gli sviluppi in quella centrale, si ottiene quello schema ternario - Esposizione, Divertimenti con Riprese, Stretti - che e' stato autorizzato dalla fuga scolastica, ma che si avrebbe torto di credere essenziale alla fuga in generale.

Bach non da' allo stretto una importanza assoluta; lo svolge non come una necessita' della forma fugale, ma come una possibilita', che, se a volte prende pieno rilievo e valore, altre volte rimane accennata, ed altre omessa. Le fughe 1, 2, 3, 5, 8, 14, 15, 16 e del 15° volume non hanno stretti. La fuga 6, in La maggiore, che ha gli stretti, li antepone ai divertimenti:

Esposizione

A

stretto del Soggetto }
Soggetto modificato }
rivolto dello stretto }

A

divertimento }
Soggetto al relativo minore }
Soggetto al IV grado, con Risposta }
canone di Soggetto e Risposta }
altre riprese del Soggetto }
ultimo divertimento con pedale }

B

Una fuga in La minore (vol. 38°) e' costruita in due sezioni: A, esposizione e controesposizione; B, divertimento su un frammento del Controsoggetto. Nella fuga 8 (vol. 15, 1°) si ha una struttura quadripartita:

Esposizione

A

divertimento su un frammento del *bicinium*;
divertimento su un frammento del Soggetto
combinato col frammento precedente;
Risposta; breve divertimento; Soggetto;
divertimento con nuova combinazione di un
frammento gia' svolto;

B

Soggetto al relativo maggiore;
divertimento col frammento precedente;
Risposta del relativo maggiore;
Soggetto al IV grado;
divertimento come sopra;
Soggetto al VI grado;
divertimento

C

Soggetto alla tonica;
divertimento e pedale;
Risposta; divert; Soggetto;
ultimo divertim. e cadenza.

D

Anche la fuga 16, in si minore, si presta ad una suddivisione analitica in quattro sezioni, con simmetria della seconda sezione e della quarta, che sono occupate dalle repliche del Soggetto e separate da un episodio centrale. Si notera' che nemmeno qui ci sono stretti.

Artifici contrappuntistici - *Ingrandire* il Soggetto, raddoppiando la durata di ogni sua figura, oppure, al contrario, *diminuirlo*; riprenderlo al rovescio, in maniera che gl'intervalli ascendenti diventino discendenti e viceversa; ripresentarlo a ritroso, cominciando quindi dall'ultima nota; prolungarlo in canone semplice o doppio; ricavarne una nuova formazione in contrappunto triplo, che viene ripetuta in *rivolto*; tutto cio' costituisce un insieme di possibilita'; dalle quali il compositore prende, facoltativamente, quel che piu' ritiene opportuno in quel dato caso, *non gia'* allo scopo di esibire la propria bravura, *ma soltanto* per portare a conseguenze complesse i poteri costruttivi ed espressivi del tema.

Di solito i suddetti procedimenti, ed altri che si possono escogitare, prendono posto dopo i primi stretti, nella sezione finale del componimento. Non vi

e' ragione assoluta che ne vieti l'apparizione prima degli stretti, a guisa di parentesi.

Il pedale - Scopo del pedale (abituamente o prima degli stretti o al termine del discorso: nel primo caso pedale di dominante, nel secondo di tonica o di dominante; e non e' obbligatorio) e' esasperare il bisogno risolutivo armonico: la nota-pedale, estranea agli accordi sovrappostivi (o almeno ad alcuni) sviluppa e prolunga una relazione dissonantica, tanto piu' bisognosa di placarsi quanto piu' protratta; e nello stesso tempo, il pedale valorizza in un nuovo contrasto ritmico, cioe' nell'opposizione tra nota tenuta e ritmi tematici, la materia ricavata dal Soggetto e dalle sue concomitanze. Nel genere strumentale si possono dare anche pedali superiori.

Le cadenze - L'ininterrotta prevalenza dell'orizzontalita' e' dello stile contrappuntistico, che detiene i valori tipici della fuga sia dal lato melodico che da quello ritmico, si proscioglie nella verticalita' accordica solo nelle cadenze, e preferibilmente nelle cadenze finali, poiche' altre, collocate durante lo svolgimento del discorso, o premesse agli stretti come qualche teorico concede non potrebbero non interrompere quella continuita' che e' pregio nobilissimo delle forme fugali, e a cui non vale la pena di rinunciare per un effetto sospeso che non sia autenticamente straordinario.

Quale grandiosa convergenza quando tutte le forze del tema e del discorso sfociano nelle semplici e potenti armonie verticali delle cadenze finali! E perche' non avvalorare tale effetto, mediante qualche cadenza *modale*, anteposta all'ultima conclusiva cadenza tonale? Un simile espediente non avrebbe nulla di assurdo: la cadenza modale c'entrerebbe quanto l'omofonia, cioe' come un mezzo per dare maggior rilievo alla struttura tonale; e il rapporto modalita'-tonalita' nel momentaneo lampeggiamento della sua durata, non risulterebbe molto diverso, nell'effetto imprevisto, dal rapporto dissonanza-consonanza.

Comunque si pensi al riguardo, nel genere strumentale sono naturalmente, ammissibili cadenze piu' ardite e piu' dissonanti di quelle praticate abitualmente a sole voci.

Essenza della fuga - In questa rapida revisione del meccanismo fugale, resta in margine una considerazione che dev'essere fatta per ognuna delle forme musicali. La Fuga, non e' solo quello che fin qui abbiamo prospettato, essa puo' prender posto in altre forme, espandersi a conclusione di un tempo sinfonico, o di una cantata, o presentarsi, con le sue inequivocabili caratteristiche, durante gli sviluppi di una composizione basata su altra concezione. In questi casi, come quando essa e' indipendente e a se' stante, lo spirito della fuga emana quella sacralita' di cui la musica e' impregnata, anche senza aiuto di testi religiosi o di altri contributi, per la sola e schietta qualita' ontologica del processo tematico. E probabilmente e' per questa qualita' che la fuga esercito' sempre un fascino sui musicisti creatori. L'ascoltatore immaturo si perde nel groviglio di linee, nell'avvicendamento dei temi e dei loro motivi, nel riformarsi di sviluppi e di richiami, che gli sembrano prolungarsi al di la' di una evidente ragione limitativa. L'uditore preparato, invece, gusta proprio la forma, la vita di suoni che si organizzano, e vi riconosce un bagliore, l'assoluto e terso valore del suono costruito *non* (come si e' creduto da molti) per se' stesso e da se' stesso (nulla vive solo di se' stesso nell'Universo), ma a immagine e similitudine della creazione eterna di cause ed effetti che diventano nuove cause di altri effetti.

ti, nuove partenze di nuove conseguenze, nuove condizioni di nuove risultanze: così, proiettando nel tempo e nello spazio musicali qualcosa che non e' soltanto suo, la fuga scopre la sua essenza - *La concatenazione causale* -

Il fugato. Suo intreccio col Corale. - Benché l'uso corrente della parola "fugato" oscilli tra significati più o meno incerti, è chiaro che *fugato* è un tributo di tutte le forme regolate dai principi che abbiamo sintetizzati in quattro punti a pag. 158 del presente volume. Se il discorso musicale è tematico, e procede con accumulazioni progressive, e da' la prevalenza al contrappunto, ed obbedisce all'attrazione di un centro, questo discorso è immancabilmente *fugato*, per il fatto stesso che si costruisce come fuga. *Fugato* è un aggettivo pleonastico, senza significato tecnico speciale.

Tuttavia se si vuol parlare di un accenno di fuga, di una fuga incompleta o non chiara nei suoi coefficienti costruttivi, si usa di preferenza la parola "fugato". Essa denota una somiglianza. E noi l'applicheremo alla tecnica di quei maestri anteriori a Bach, o suoi contemporanei, nonché a quella dello stesso Bach, quando un discorso fugale viene svolto intorno ad una melodia di Corale.

Come già nel Ricercare polifonico, ogni inciso della melodia, dislocato dall'altro, vien preparato da imitazioni, da esso stesso desunte, con lo scopo di mettere in risalto l'inciso melodico che entra, con tutta la saldezza di un unisono ideale, in mezzo all'elaborazione contrappuntistica, la quale lo circonda e vi si intreccia come un'abbondanza di fronde intorno al ramoscello che le porta e che le ha generate.

Lo stesso si dica degli altri incisi.

Vedere esempio alla pagina seguente

In questa Variazione di Giovanni Goffredo Walther sulla melodia del corale "Gott hat das Evangelium", l'elaborazione che prende avvio dalla testa del corale diminuita, sviluppandosi forma, da se', un fugato, mentre la melodia che vi si sovrappone ha la caratteristica replica della prima fase, rispetto alla quale il complesso della seconda frase e' piu' esteso. Ognuno dei due discorsi segue il proprio principio: imitazioni tematiche nell'uno, struttura di corale nell'altro.

Nelle musiche per organo di G.S. Bach ritroviamo questa tecnica in alcune elaborazioni di corali, come quella sulla melodia "Wer nur den lieben Gott lässt walten" (nei Sei Corali) e l'altra sulla melodia "Von Gott will ich nicht lassen" (nella raccolta dei 18 Corali). In entrambi i casi i ritmi del fugato hanno un valore espressivo di cui direi piu' oltre.

Fuga con due soggetti successivi - Il "nuovo Soggetto" e' in realta' un secondo Controsoggetto (composto, dunque, in contrappunto triplo), con questo di particolare: che e' tenuto in disparte fino al momento in cui produce una Esposizione a se' stante (con 4 entrate nel normale rapporto tonica-dominante): ed in questa sua Esposizione esso si presenta dopo che il Soggetto principale sia giunto almeno alla prima ripercussione: quindi, al piu' presto, dopo la replica del Soggetto nella tonalita' relativa.

Di un 2° Controsoggetto il nuovo Soggetto possiede i requisiti specifici: e' rivoltabile, in modo da potersi combinare col Soggetto e col 1° Controsoggetto, sia al di sopra che al di sotto di essi; se ne differenzia nettamente per fisionomia melodica e ritmica; si intreccia con quelli negli sviluppi e negli stretti; non annulla la priorita' gerarchica del Soggetto iniziale (anche quando, in simultaneita' con esso, lo precede di una o piu' note); si muove nella tonalita' del Soggetto e nelle sue affini; adempie essenzialmente la funzione di arricchire le possibilita' contrappuntistiche e discorsive del Soggetto e del Controsoggetto.

Il nuovo Soggetto si rende necessario, quando il Soggetto iniziale, disponendo di poche possibilita', o essendo assai conciso, esaurisce presto la propria capacita' di sviluppo, e nemmeno il Controsoggetto (che d'altronde e' sempre un elemento secondario) contiene la sostanza occorrente all'elaborazione di una fuga. Ecco allora il nuovo Soggetto che viene a rinsanguinare una vitalita' languente, e risolve, come spesso accade, in una composizione interessante e ricca quello che sembrava un debole inizio.

Se il mio lettore e' alunno di Composizione, non gli faro' l'affronto di supporre che non abbia in mente la mirabile Fuga in do# minore del *Clavicembalo ben temperato I°*, in cui alla concentrazione melodica del Soggetto si oppone la forza ritmica del nuovo Soggetto, e l'uno e l'altro si combinano con la fluida scorrevolezza del ritmo continuo complementare, il quale deriva da due note ornamentali del mutevole Controsoggetto.

Fuga con due Soggetti simultanei - Quando il Controsoggetto entra subito insieme col Soggetto iniziale (invece che con la Risposta), si ha quella che molti teorici considerano *Fuga doppia*. E' necessario, pero', perche' il componimento abbia questo valore e questa forma, che i due Soggetti, dati fin dall'inizio, siano mantenuti per cosi' dire a parita' d'importanza, in maniera che tanto sia svolto l'uno quanto, press'a poco, l'altro, e che entrambi forniscano uno stretto di 4 entrate (nel rapporto tonica-dominante-tonica-dominante), determinando cosi' effettivamente due fughe sincrone e complete.

Quel grande ideatore di possibilità nuove che fu Antonino Reicha, nel *Traite' de haute Composition*, in cui la fuga e' presa come chiave di volta di tutta la morfologia, arriva a un virtuosismo, forse eccessivo, proponendo fughe fino a sei Soggetti simultanei. In simili casi la tecnica dovrebbe essere fusa a un'idea che la giustifica e la compenetra, se non si vuol restare nel campo della pura esercitazione (campo al quale, appunto, intendeva limitarsi il Reicha). Inutile sfoggiare le piu' complicate combinazioni contrappuntistiche, se non hanno altro scopo che se' stesse.

Non e' men vero che, qualora il compositore volesse esprimere una sua concezione in una fuga a piu' Soggetti, non riuscirebbe a farlo senza il possesso preventivo di una adeguata esperienza tecnica.

Nel mio *Requiem da concerto* la conclusione del *Dies irae* mi suggerì un discorso fugale basato su cinque temi, ognuno dei quali con uno speciale intendimento allusivo, e precisamente: rendimento di grazie (1° tema), evasione dalla tonalita' (2°), giubilo balbettante (3°), sospiro e trasalimento del morente (4°), ingrandimento e potenziamento dell'intervallo iniziale dell'opera (5° tema, premesso come introduzione della fuga).

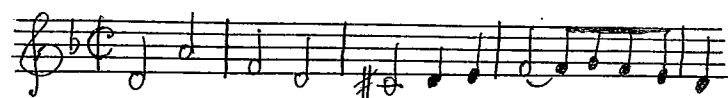
Nel citare questa mia fatica, non posso non ricordare con gratitudine coloro che sorressero i miei primi passi sul difficile sentiero della musica:

L'«Arte della Fuga» di Bach, universalmente riconosciuto insuperabile nella composizione fugale, volle riaffermare la sua fede nella fecondita' e nel valore normativo e creativo di queste forme, con un'opera grandiosa ed unica nel suo genere, *L'arte della Fuga*: il cui significato per me e' questo:

Come da un Soggetto si deducono divertimenti e riprese e stretti per comporre una fuga; cosi' possono trarsene piu' fughe, che nel loro insieme formeranno un'immensa fuga, dipendente dal Soggetto iniziale.

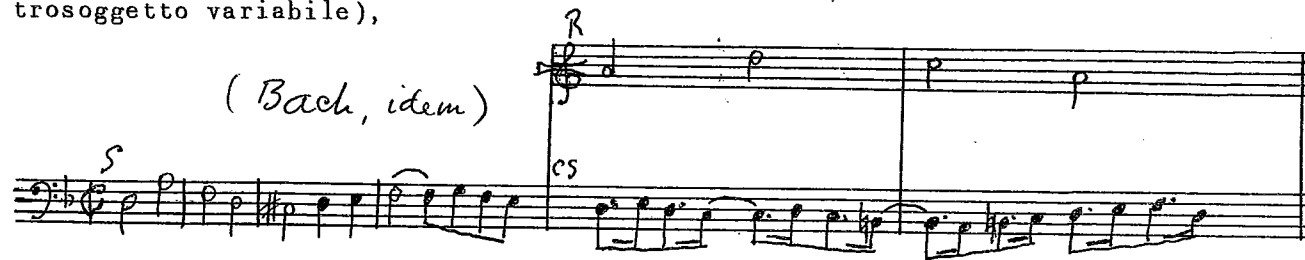
L'opera, pertanto, consta di successive composizioni fugate, connesse da un inscindibile rapporto tematico.

Il Soggetto presentato nel n. 1 in forma di fuga semplice, che ha funzione di esposizione generale rispetto all'intero ciclo,



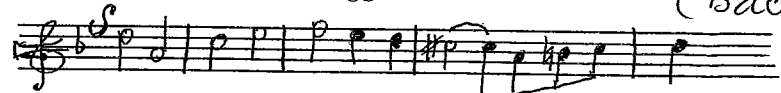
(Bach, L'arte della Fuga)

incomincia a elaborarsi nel n. 2 con l'aggiunta di un ritmo complementare (Controsoggetto variabile),



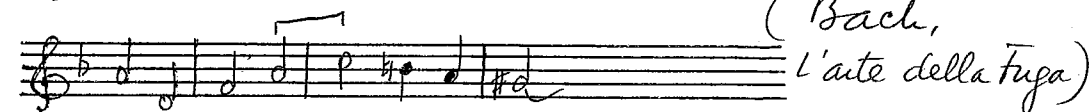
(Bach, idem)

e nel n. 3 con l'inversione melodica del Soggetto:



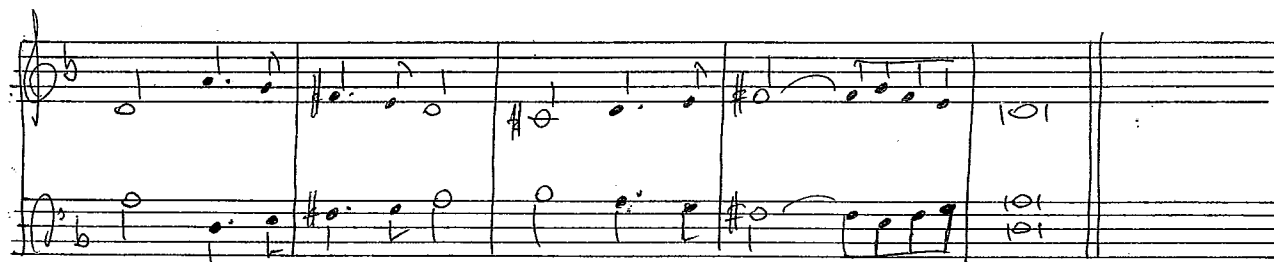
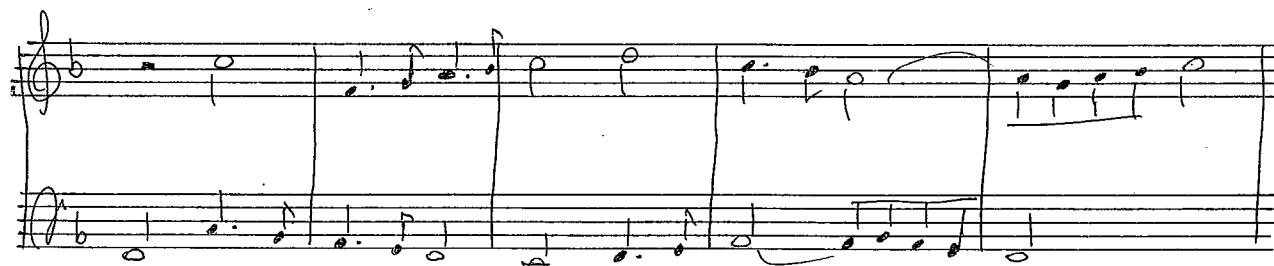
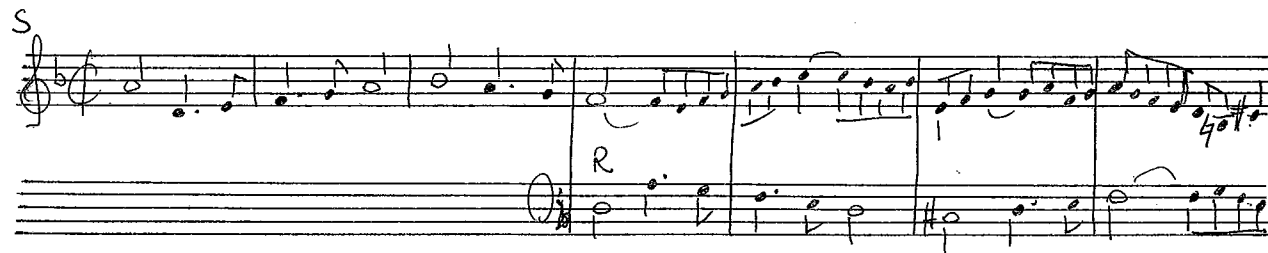
(Bach, idem)

La Risposta di questa inversione, e' presa come Soggetto nella successiva fuga n. 4, durante la quale, una variante del tema (intervallo di 3^a sostituito a quello di 2^a) viene a potenziarne lo slancio.



(Bach, L'arte della Fuga)

Un'altra variante rinnova la presentazione del Soggetto per il n. 5 e permette di verse combinazioni canoniche:



(Bach, L'arte della Fuga)

ed altre, finche', al n. 7, si ha il Soggetto simultaneamente diminuito, ingrandito e invertito insieme alla sua figurazione iniziale:

(Bach, l'arte della Fuga)

Esaurite con cio' le prime trasfigurazioni del Soggetto, esso entra in nuove relazioni contrappuntistiche con due nuovi temi che immettono nell'opera ulteriori correnti melodiche e ritmiche. Il Soggetto del n. I vi si inserisce disarticolato da pause:

(Bach, idem)

Dopo questo triplo fugato, il Soggetto iniziale ritorna ancora, ingrandito e poi rivoltato alla 12^a cioè nel seguente rapporto schematico (che scriviamo a scopo analitico):

(Bach, idem)

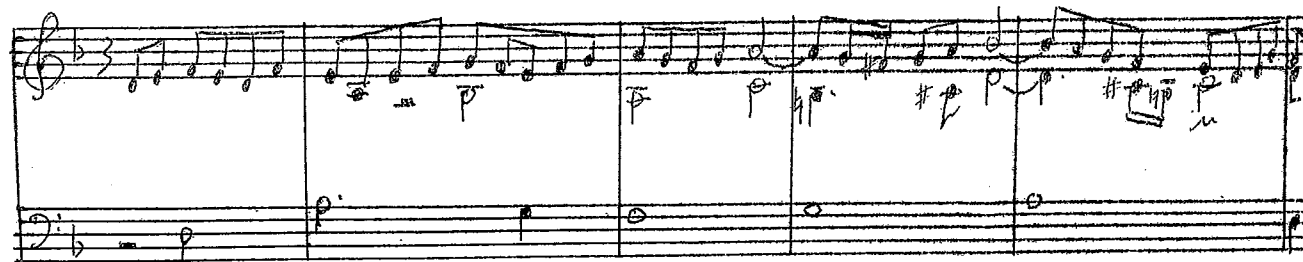
La disarticolazione del Soggetto, rilevata qui sopra, porge ora lo spunto per un controtema, rivoltabile alla 12^a superiore:

(Bach, l'arte della Fuga)

Poi, la testa-ritmo del Soggetto disarticolato da' avvio ad un contrappunto cromatico, con relativa inversione. A questo punto, il Soggetto iniziale passa in battuta ternaria (n. 12); la polifonia fugata di questo pezzo si riflette, nota per nota, in moto contrario, in una seconda polifonia, che e' esattamente lo inverso della prima. Dopo altre formazioni che sfruttano i piu' ingegnosi procedimenti, fino alla sincronia di due discorsi, uno in riflesso inverso dell'altro, incomincia una fuga tripla: il Soggetto iniziale entra in rapporto di contrappunto reversibile con altri due temi di diversa figurazione, per formare con essi ampi svolgimenti che dovevano occupare probabilmente il centro dell'opera, ma che rimasero interrotti perche' la vita mortale del sommo maestro ebbe termine. E l'opera resta incompiuta, forse non a caso ma a simbolo della non limitabile possibilita' dialettica della forma fugale, che Bach chiama precisamente *arte della Fuga*.

Diamo qui i tre Soggetti della fuga incompiuta e un momento della loro fusione:

(Bach, idem)



(Bach, l'arte della fuga)

Altre possibilità e forme. La Fuga modale. Benché la grande maggioranza dei compositori moderni e contemporanei abbia trascurato, per non dire ignorato, la fuga modale, non v'è ragione di non includerla tra le provincie del vasto continente della Composizione. La tonalità sul duplice binario del maggiore e del minore, dette indubbiamente alla fuga una saldezza di strutture e di pensiero, che non potevano realizzarsi in altro sistema. Si avrebbe torto però di credere che la tonalità abbia distrutto ogni altra possibilità, o che, per fatto della sua posteriorità storica, sia inutile e già scontato il tentativo di ambientare la fuga nei vecchi modi ecclesiastici. Una tale possibilità, invece, non solo ha piena giustificazione in seno all'arte liturgica, ma anche fuori di questa rivendica un diritto diverso da quello della fuga classica, in quanto, al lume della fantasia e della teoria, tende a prendere possesso di un territorio che solo alla modalità spetta per le caratteristiche qualità di disegno, di latenza armonica, di orientamento spirituale.

Possibilità, del resto, già intravista da teorici di grande valore. Così che, per una volta, l'arte non precede la teoria: Del che non siamo certamente lieti.

Nel 2° libro del *Traité de haute Composition*, il Reicha, amico della modalità, scrive una Fuga in 5° modo. In realtà però questo 5° modo non risulta, o non risulta abbastanza differenziato dal maggiore. È un peccato che il grande trattatista non abbia portato a fondo la sua intuizione; ma che egli l'abbia avuta, non si può negare.

Il Bas, nel suo prezioso *Metodo di accompagnamento al canto gregoriano e di Composizione negli otto Modi*, (S.T.E.N., Torino 1920), svolge in un capitolo supplementare le sue idee su *La Risposta nella Fuga*: nella fuga modale cioè, su temi gregoriani. Egli raccomanda di considerare ciascun frammento del Soggetto nella tonalità a cui spontaneamente lo assegna la percezione tonale, e quindi di fare la Risposta "secondo le leggi usuali della Fuga"; ed aggiunge che nella pratica applicazione di queste leggi si dovrà spesso dare la preferenza alla Risposta alla 4^a anziché alla 5^a, "in rapporto alla base plagale del Maggiore attenuato". (Maggiore attenuato è quello che non è cadenzalmente definito dalla sensibile risolvete alla tonica, e che pertanto evita o attenua la cadenza perfetta).

Dagli esempi addotti si vede che sovente bisogna scegliere tra diverse Risposte possibili, tra cui quella mista (in parte alla 4^a e in parte alla 5^a), senza escludere talvolta quella "tonale", ma che prevale la R. alla 4^a.

Questa teoria della Risposta per la fuga modale, merita l'attenzione dovuta a un così illustre studioso, e si dimostra buona per i risultati che restano sempre nelle delicate atmosfere dei modi liturgici, dei quali l'autore ha ben rilevato il carattere di *ambiguità tonale*, che non deve essere disturbata dalla Risposta.

Noi partiremo però da un altro punto, dato che nel campo della fuga modale non vi sono, né possono esservi, regole rigide come per la fuga scolastica.

Secondo il nostro modo di vedere non c'è bisogno di ricorrere alla "base plagale del maggiore attenuato". Ognuno degli otto Modi ha la sua dominante: e se si vuol mantenere, come necessaria alla fuga, l'Esposizione di 4 entrate nel rapporto S R S R, non c'è che da tener presente quelle dominanti come sono fissate nell'octoechos salmodico, per innestare su di esse la Risposta. Stando a questo concetto, la formazione della Risposta dà il seguente esito per ognuno degli 8 Modi. (A differenza del Bas che trae i Soggetti dal canto gregoriano, li componiamo, studiandoci di mantenervi un certo sapore gregoriano che giustifichi il trattamento modale).

1° Modo (finale Re; dominante La)



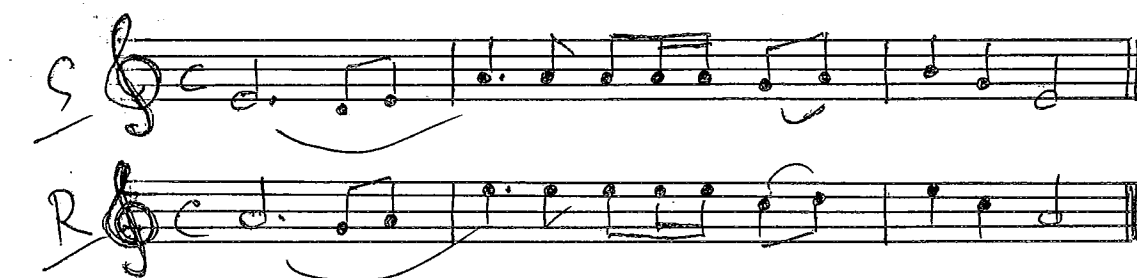
2° Modo (finale Re; dominante Fa)



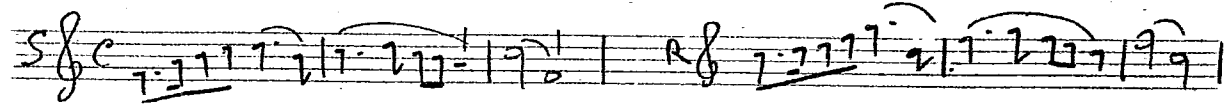
3° Modo (finale Mi; dominante Do; dominante antica Si)



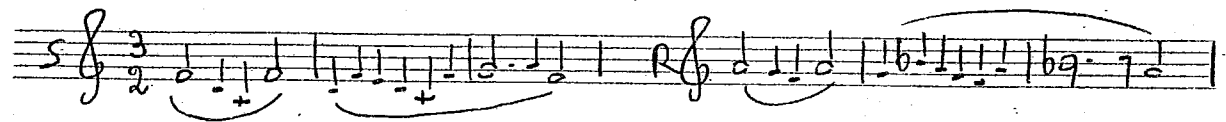
4° Modo (finale Mi; dominante La)



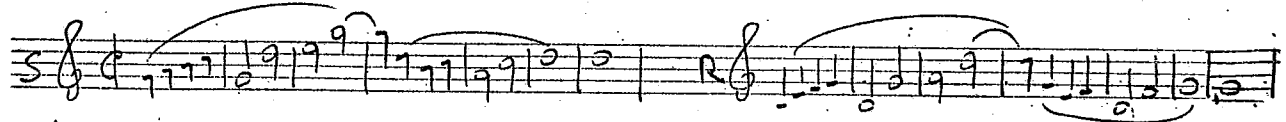
5° Modo
(finale Fa; dominante Do)



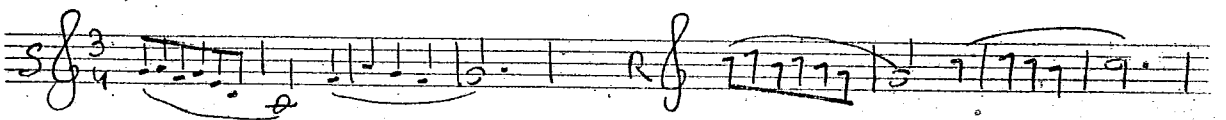
6° Modo
(finale Fa; dominante La)



7° Modo
(finale Sol; dominante Re)



8° Modo
(finale Sol; dominante Do)

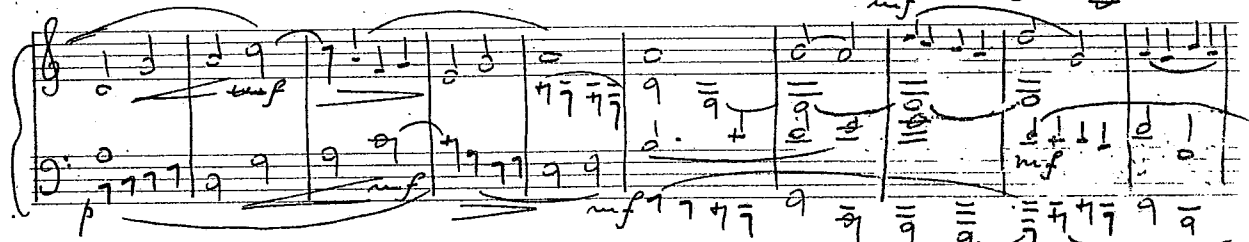
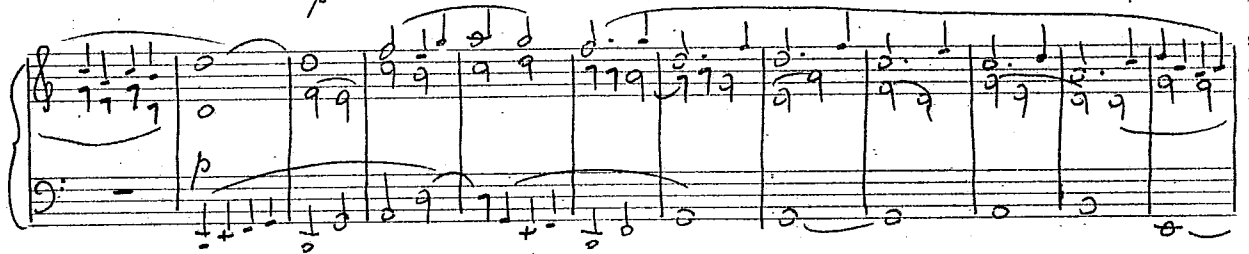
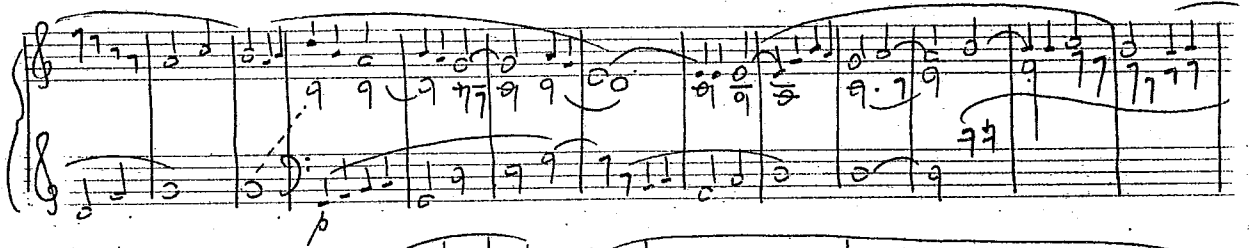


La divergenza dal Bas e' evidente nel 2° Modo: egli non avrebbe ammesso una Risposta quasi tutta alla 3^a. Nel 3° Modo, rispondiamo do-mi al mi-do del Soggetto, mentre probabilmente il Bas avrebbe preferito rispondere così:



Nell'8° Modo non abbiamo evitato quella sensazione di maggiore non attenuato, che il Bas giustamente condanna; ma si puo' eluderla armonizzando l'ultima nota della Risposta con la triade di la minore, relativo moderno di Do maggiore che chiude il Soggetto. Noi pensiamo che le Risposte imperniate sulle dominanti modali sono le piu' giuste; e che il sacrificare queste dominanti, diverse da quelle tonali, in omaggio a un principio esterno alla modalita', ha per inevitabile conseguenza l'alterazione dei caratteri inerenti alla struttura stessa dei Modi.

~ Fughetta nel 7° Modo ~
senza modulazioni



Handwritten musical score for page 182. The top system consists of a grand staff with treble and bass clefs. It begins with a dynamic marking of *mf* and includes a *rall... f* marking. The notation includes various note values, rests, and slurs. The bottom system continues the piece with similar notation and dynamics.

Handwritten musical score for page 183, titled "Fuga nel 2° Modo". The score is written in a grand staff with treble and bass clefs. It is divided into several sections:

- Esposizione:** The first section, starting with a dynamic marking of *p* and a *1.° Verso* marking.
- Controesposizione:** A section following the exposition, also marked with *p*.
- 1.° Verso:** A section marked with *f*.
- 2.° Verso:** A section at the bottom of the page, also marked with *f*.

 The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and various note values.

Handwritten musical score for page 184, featuring piano and organ textures. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of five systems of two staves each. The first system is marked "4° grado" and includes a dynamic marking of *mf*. The second system is marked "6° grado" and includes a dynamic marking of *mf*. The third system is marked "Sogg. inventito" and includes a dynamic marking of *mf*. The fourth and fifth systems feature complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, and include a dynamic marking of *mf*.

Handwritten musical score for page 185, featuring piano and organ textures. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of six systems of two staves each. The first system is marked "Imitazioni e stretti" and includes a dynamic marking of *p*. The second system includes a dynamic marking of *p*. The third system includes a dynamic marking of *p*. The fourth system includes a dynamic marking of *mf*. The fifth system is marked "rall. Tempo" and includes a dynamic marking of *mf*. The sixth system is marked "Sogg. Transport. in minore inverso" and includes a dynamic marking of *mf*.

La fuga modale dev'esser diversa da quella tonale. Questa differenza non interessa solo il Soggetto. Gli sviluppi non avranno quel carattere rigorosamente deduttivo che li contrassegna nella fuga tonale; e senza ripudiare la tecnica dell'imitazione contrappuntistica, potranno applicarla con una liberta' che la fuga tonale non ammetterebbe (per es. 4^e o 7^e non preparate, appoggiature, moti retti e perfino 5^e dirette). Non solo: potranno anche preferire l'effusione melodica all'elaborazione tematica, e presentarsi come prolungamenti lirici del Soggetto.

Altra evidente differenza e' data dalla modulazione. Il Soggetto esposto su un altro grado *nello stesso modo* produce una modulazione *unimodale*; quando invece viene mutato in un modo diverso (come nella fuga qui sopra, dove il soggetto di 2^o Modo e' riesposto nel 3^o), si ha la modulazione *intermodale*. Con questi due tipi di modulazione (vedi sopra pag. 150 ed i relativi esempi) la fuga modale di un sistema di colorazione ignoto alla tonalita' classica.

Se il componimento e' breve, consigliamo di restare nel Modo. Se e' esteso, modulare, non dimenticando la modulazione intermodale, in maniera che almeno una delle modulazioni sia di questo tipo, dopo di che si ritornera' piu' o meno mediamente al Modo iniziale.

Poiche' il V grado non puo' avere, fuori della tonalita', il senso di reciprocita' diretta che abbiamo studiato nella Risposta tonale, nemmeno in IV grado avra' il carattere di reciprocita' inversa al V. Ma fornira' sempre una buona base per una delle riprese del Soggetto.

Il Soggetto stesso potra' permettersi piccole varianti nelle ultime note. Del Controsoggetto sara' lecito fare senz'altro a meno se si giudichera' che lo interesse tematico debba, senza mancare, non offuscare mai il particolare carattere espressivo del Modo prescelto.

D'altra parte la fluidita' stessa della modalita', la sua continua oscillazione fra contenuti armonici fuggitivi ed ambigui, ci rende esitanti nel proporre regole che finirebbero per irrigidirla e impoverirla.

Se poi si accoglie il concetto al quale piu' volte ci siamo riferiti in questo libro, la modalita' potra' combinarsi con la tonalita', mediante alternanze, sovrapposizioni e misture di cui nessun trattato sara' in grado di prevedere tutti i casi precisi. Nell'oratorio *Santo Francesco* composi una fuga mista di modalita' e tonalita', per coro solisti e orchestra, sul tema

(Carducci, *Santo Francesco*)

che si svolge con continue varianti e poi si associa un secondo tema, cromatico.

In questo campo le possibilita' non hanno limiti. E l'arte contemporanea si e' polarizzata troppo spesso nei recinti di alcune scuole e nei loro dogmi, tanto piu' ci e' gradito ricordare che non tutti ne sono schiavi. Ecco un compositore che procede sulla via giusta: l'organista tedesco Ahrens. Le sue opere per organo meritano l'attenzione dei giovani. Fra esse vi sono modelli di stile fugale, in cui si apprezza una modernita' maturata nell'assimilazione (tecnica e spirituale) dei grandi classici.

La fuga bitonale - Come nel sistema modale, cosi' la fuga puo' svolgersi in quello politonale. I nostri maestri non potevano prevedere questo slargamento dell'orizzonte tecnico-linguistico; ma e' chiaro (nonostante la mancanza di trattazioni specifiche) che una fuga bitonale non deve ne' procedere alla cieca, sfiorando tonalita' diverse senza un logico criterio formale, ne' introdurre episodicamente qualche sovrapposizione di tonalita' diverse negli sviluppi, escludendola dai temi.

La ragione stessa ci dice che per comporre una fuga bitonale non basta avere un Soggetto supponiamo in Do maggiore, e collocare poi la Risposta in un'altra tonalita', supponiamo in La maggiore, affidando poi tutto il resto del componimento alla mescolanza e alla sovrapposizione facoltativa delle due tonalita' suddette. Bisogna invece che il Soggetto palesi la presenza delle due tonalita', e che la fuga sia bitonale *perche' tale dall'inizio*. E' questa la prima, elementare e fondamentale esigenza di una fuga impostata in due tonalita' simultanee. Noi riduciamo a questo solo caso tutti quelli di fuga politonale, che sono estensioni del medesimo principio. E pertanto in un tema di fuga tritonale si devono sentire, sia pure accennate, le tre tonalita' che si condivideranno il discorso. Una fuga onnitonale, ha logicamente almeno 6 tonalita' diverse nel Soggetto, in maniera che la Risposta, collocata sulla dominante, ne percorra altre 6, e cosi' ognuno dei 12 gradi della scala possa esser sede di una tonica, e cio' venga enunciato potenzialmente nell'Esposizione.

Diamo i temi per una fuga bitonale ed un prospetto del suo svolgimento, dal quale altri consimili possono ricavarsi per l'esercitazione. Ed aggiungiamo un Soggetto di fuga onnitonale.

~ Progetto per una fuga bitonale ~

alto stretto

alto stretto

Partendo dal S ora dato si costruisca come segue:
 Esposizione;
 breve episodio;
 Controesposizione;
 I° sviluppo; modula a tonalita' connesse direttamente al S o alla R (connesse cioè a Do magg. e La magg. incluse nel S e a Sol magg. e La magg. incluse nel S, e a Sol magg. e Mi magg. dati dalla R), quindi:
 a Fa magg;
 a Re min.
 a Mi min.
 a Re magg.
 a Fa# min.
 a Do# min.
 a Si min.
 a Si magg.
 a Sol# min.
 e attraverso queste alle loro vicine; si esclude la relativa; La min.;
 S al relativo;
 R del relativo;
 2° sviluppo; modulazioni come sopra;
 S al IV grado; modulazioni a Si b magg., Sol min., Do min., Mi b magg.
 pedale doppio (2 dominanti; Sol e Mi);
 I° Stretto, con 4 entrate;
 altri stretti;
 S retrogrado o invertito, e R idem;
 Ultimo stretto;
 cadenze finali (da La magg. a Do magg.)

Soggetto per fuga omnitonale:

Si b magg. Do magg. Mi magg. Fa # magg. Do min. Re min.

Applicazione della variazione alla Fuga - Le 4 entrate iniziali presentano, in questa nuova forma, varianti (da non confondere con la *mutazione* della Risposta) per le quali il complesso dell'Esposizione prende, fin dalla prima Risposta, aspetto di variazione con entrate tematiche successive. Le varianti possono incidere sia sulla testa che sulla rimanente posizione del Soggetto, senza però renderlo irricognoscibile.

Va da sé che sarebbe illogico lasciare immutato il Controsoggetto. Anch'esso si associa alla variazione del Soggetto e della Risposta.

Le riprese del Soggetto, nella tonalità relativa, al IV grado etc., introdurranno nuove varianti del Soggetto stesso o ripeteranno quelle dell'Esposizione.

E' ovvio che anche gli Stretti seguano il medesimo principio e cerchino di raggiungere un duplice interesse aggiungendo alle imitazioni sempre più serrate le varianti dei temi. Fra queste, sono da preferirsi, per il primo Stretto, le varianti già date nell'Esposizione.

Crediamo che inserire, in un siffatto discorso fugale, i vecchi "artifici" contrappuntistici, equivarrebbe a un non lodevole ibridismo, e che essi debbano essere sottoposti a una continua elaborazione variata, o cedere il posto a una ulteriore effusione in forma di variazione polifonica, magari anche su pedale.

In questa forma, concludendo, la struttura e' della Fuga mentre il disegno, o per meglio dire i disegni dipendono dall'arte della Variazione. Poiché non e' possibile elencare né prevedere tutti i casi particolari, sarà più utile comporre qualche fuga di questo tipo. Consigliamo di stendere prima una fuga secondo gli schemi abituali, e di applicarvi poi tutte le varianti ornamentali ed elaborative, in modo da non lavorare senza aver assicurato la continuità del discorso e la solidità della costruzione.

Fuga per violino a solo - L'ingegnoso impiego dei bicordi, tricordi, quadricordi; e la scaltrita conoscenza dello strumento, facevano superare da G.S. Bach, nel modo più brillante, il non facile assunto di comporre fughe per violino solo, con quel medesimo significato di *esercitazione superiore* (utile tanto all'autore quanto all'esecutore) che raggiunge i confini dell'arte e che si ritrova, per esempio, nelle ben note *Invenzioni* (intitolate dall'autore "Sinfonie").

Queste fughe solistiche si leggono nelle tre *Sonate* per Violino (vol. XXVII a della Bachgesellschaft): rispettivamente Fughe in sol minore, in la minore e in do maggiore. Un'analisi paziente rileverebbe in queste composizioni un'architettura perfetta; lo svolgimento non trascura nessuna delle possibilità ritmiche offerte dai temi; il fluire degli arpeggi o delle quartine dona ad alcuni "divertimenti" un senso di continuità elaborativa che contrasta nella maniera più efficace con le riprese del tema; il discorso risulta di una meravigliosa varietà e completezza.

Fuga all'unisono - Questo caso e' diverso dal precedente, poiché il concetto informatore esige qui un'unica linea eseguita all'unisono da più strumenti. Se questi sono strumenti ad arco, si rinuncia ai bicordi e a qualsiasi elemento di simultaneità: tutto sarà dato nella successione. E' quel che ho tentato nella *Fughetta* del mio 2° Quartetto (3° tempo). Senza voler fissare regole, ho verificato in questo pezzo che l'effetto, per esempio, del Controsoggetto mi veniva interrompendo la Risposta e che analogo procedimento d'interruzione si rendeva necessario per gli stretti; non solo: credetti opportuno *stringere* il ritmo stesso del Soggetto per aumentare il senso di crescente concisione ed animazione del discorso.

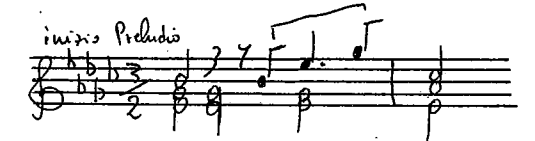
Fuga che accompagna la melodia - Dall'intreccio del fugato e del Corale, e semplificato più sopra, si trae l'idea di una forma bellissima, nella quale, al posto del corale, si ha una melodia di libera invenzione, chiaramente articolata e basata su figure ritmiche non troppo brevi, mentre, nel contempo, si svolge una fuga. Il contrasto e la sovrapposizione delle due espressioni, lirica una, monodica, effusiva e di intensa cantabilità strumentale, l'altra invece elaborativa tematica e polifonica, producono una fusione il cui valore unificativo e' superiore a entrambe.

Ho tentato questa forma nel mio *Concerto per violino e orchestra*.

IL PRELUDIO ALLA FUGA - Per mezzo del preludio il Soggetto della fuga si presenta in un ambiente tonale già definito.

Il preludio dice qualcosa di diverso dalla fuga, per salire poi con essa, nella finale ascoltazione sintetica, ad una complessiva unita'. Il preludio invita a meditare sul campo tonale, sul suo colore, su un disegno tematico, prima che la fuga faccia appello a tutte le facoltà uditive affinché seguano attentamente la forma che si svolge e ne godano i valori.

Nel preludio possono trovarsi, preformati, elementi della fuga, per es. un frammento del Soggetto. Affinità sottili, talvolta celate ne' sempre volute(1). Così il tema della Fuga in mi minore del *Clavicembalo ben temperato, I°*, che e' anticipato dal preludio in altra forma melodica:



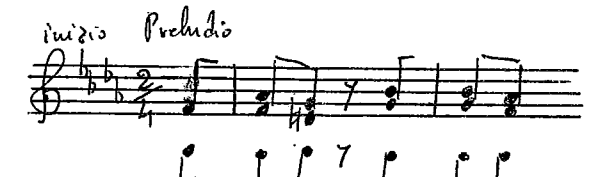
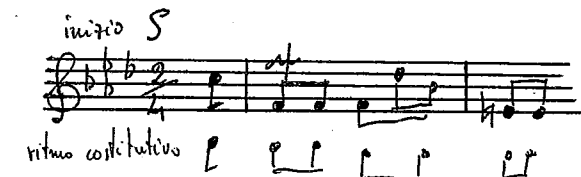
(Bach, Clavic. ben temp.)

Il tema della Fuga XVIII (idem, II°) ha qualche affinità con quello del relativo Preludio:



(Bach, Clavic. ben temp.)

Altro caso:



(Bach, Clavic. ben temp. II)

(1) - dalla coscienza riflessa, ragionante; ma non sono esse volute sempre dalla coscienza creatrice, intuitiva, musicale?

Quanto alle forme particolari del preludio di Fuga, distinguiamo:

1. Preludio basato su un ritmo continuo ed uniforme. *Clavic. ben temperato* I^o, Preludio in do maggiore; Preludio in do minore. Non si perda di vista la melodia latente negli arpeggi, ne' il loro substrato armonico.
2. Preludio con due ritmi simultanei non rivoltati. *Clavic. b. Temp.* I^o, Preludio in re minore.
3. Preludio con due ritmi rivoltati. Idem, Preludio in do# minore.
4. Preludio con piu' di due ritmi consecutivi, o con motivi principali e secondari. *Clav. b. t.* I^o, Preludio in la minore.
5. Preludio in forma bipartita. *Clavic. b. t.* II^o, Preludio in re# minore.
6. Preludio con due temi. *Clavic. b. t.* I^o, Preludio in mi b maggiore: i due temi esposti uno dopo l'altro, ondulante e strumentale il primo, polifonico e cantabile l'altro, sono poi combinati, sovrapposti e svolti in una fusione poliritmica di ampio respiro. Il pezzo e' di forma ternaria: Presentazione I^o tema, - Presentazione 2^o tema, - Fusione.
7. Melodia d'impulso lirico, tendente all'intensita' dell'Azia. *Clavic. b. t.* I^o, Preludio in mi b minore.
8. Forma mista. Il Preludio in mi minore del *Clavic. b. t.* I^o, appartiene al tipo melodico-lirico nella prima meta', al tipo uniritmico nella seconda (tuttavia con canto latente):

IL GRUPPO FUGA E POSTLUDIO- Nel 42^o quaderno della *Raccolta naz. mus. italiana* sono raccolte alcune pregevoli composizioni di Durante, intitolate *Studi e Divertimenti*. Gli *Studi* sono fughe, e ad ognuna segue un *Divertimento*, ossia un postludio nella stessa tonalita' e in tempo rapido. Abbiamo quindi un aggruppamento poco comune, abituati come siamo al complesso preludio-fuga, che e' il contrario di questo.

Si osservera' che se, tra la fuga e il postludio (tra lo "studio" e il "divertimento") fosse inserito un tempo lento, o moderato, di carattere meditativo, l'insieme prenderebbe aspetto di Sonata, nel senso settecentesco della parola, ciclo di composizione da camera in tre tempi, del tipo per esempio, vivaldiano. Ma e' proprio quello che l'autore non ha voluto.

Queste composizioni di Francesco Durante sono di una perfezione formale e stilistica che non teme confronti; si da' sembrare scritte senza indugi o pentimenti di sorta, con quella facilità che nasconde una consumata maestria ed una lunga preparazione; danno gioia schietta ed ammirazione, che il pubblico dei concerti non puo' condividere, poiche' i pianisti non gli fanno conoscere queste pagine.

Nello *Studio I^o*, un cadenzamento a quattro accordi (III-IV-V-I) interrompe di quando in quando il discorso fugale. Il Soggetto s'impone per delicato disegno esteso su due ottave. Scintillanti derivazioni e ritmi punteggiati contrastano con la sua linea sinuosa. Esso a volte si contrae per elisione della testa, altre volte insiste; con progressioni melodiche, sulle note iniziali.

Inizio (*Durante, Studio n. 1^o*)

Nello *Studio 3^o* si ha una singolare esposizione: Soggetto, Soggetto in 3^e, Risposta con stretti, Soggetto con stretti. La genialita', la regola, l'eccezione, lo stile si fondono in un totale nuovo. Nelle riprese il Soggetto e' accompagnato in 3^e e 6^e (procedimento che Bach accoglie verso la fine degli sviluppi nelle ultime riprese). La sezione cromatica e quella diatonica del Soggetto forniscono agli sviluppi ritmi complementari e cantabilita' di disegni simmetrici.

Nello *Studio 5^o*, in contrasto al melodioso Soggetto, gli episodi elaborativi prendono stile di preludio. Colorito prevalente: fa minore elegiaco. Notare l'arricchimento del Soggetto attraverso una nuova esposizione, che sostituisce gli stretti. Se c'e' un certo bistilismo, e' fuso nel colore tonale.

Quanto ai *Divertimenti*, queste brevi composizioni di forma bipartita e di carattere scherzoso recano un alleggiante spensierato saluto. Una di esse e' in canone (sempre nello schema bipartito). Un'altra si adorna di echi.

FUSIONE DI FORME - C. Franck, Preludio, Corale e Fuga - Il concetto di questa magistrale composizione e' quello della fusione di forme per se' indipendenti, alternate prima o poi contrappuntate una con l'altra. *Preludio* con carattere tipicamente improvvisativo e pianistico, *Corale* nel senso di melodia cantabile a fraseggio quadrato, su moduli ritmici semplici e chiari, riccamente elaborati dal lato armonico, infine *Fuga* su tema preaccennato durante il Preludio: queste tre forme si susseguono ampiamente tratteggiate ognuna nel suo campo, per riunirsi in splendido abbraccio nella parte finale, dove il tema della Fuga (regione media) viene a combinarsi con la melodia del Corale (linea superiore), mentre il ritmo continuo del Preludio opera il rilegamento connettivo dell'insieme, sostenuto da potenti bassi.

(Uno studio piu' analitico e' dato dal D'Indy nel suo libro su *César Franck*, Paris-Alcan, pag. 143-148 della 2^a ediz.).

* * *

CAPITOLO V

L'ALLEGRO DI CONCERTO NEL SETTECENTO

Dalla Canzona e insieme dalla Fuga si formo' una struttura discorsiva, che della fuga ritenne il tematismo e l'unita' tonale ma non l'accumulazione di entrate successive ne' lo stile contrappuntistico, e della canzone strumentale con servo' la stroficità e chiarezza di fraseggio ma non la cantabilità ne' l'ispirazione popolare.

La struttura così formata disponeva di non poche risorse: per es., iniziare con un tema vigoroso, armonizzato fin dall'inizio anche se di tipo fugale; riprodurlo, oltre che alla 5^a, anche sugli altri gradi vicini, II, III, IV, VI per modo maggiore, IV e VI per minore; continuarlo in direzione simmetrica; continuarlo in senso contrastante; giustapporlo o allacciarlo a un nuovo elemento melodico o ritmico; desumerne un motivo secondario, a sua volta da imitarsi; applicare varianti alle imitazioni o alla prosecuzione del tema; ricavare, da esso o dalle sue derivazioni, disegni simmetrici o progressioni non simmetriche; profittare del rivolto di linee tematiche, specialmente all'8^a; cadenzare per delimitare periodi interni al discorso, senza però seguire gli schemi delle forme quadrate, badando invece a ottenere archi periodali più ampi di quelli quadrati e sezioni che includano riprese del tema principale e dei temi secondari; nelle riprese, trasportare questi ultimi nella tonalità del tema principale, oppure modificare i temi secondari.

Nel Settecento tale struttura, *poliperiodale continua* in quanto non interrotta da soste postcadenzali importanti, si concreta nell'Allegro di Concerto, creazione matura destinata all'orchestra d'archi con cembalo o organo. Invece, la scambiabile simmetria di due sezioni chiuse, regolate da rapporti tonali che spiegheremo, caratterizza le forme *bipartite* che si raggruppano nella Suites e danno al Concerto la struttura preferita per il tempo lento, generalmente mediano fra due Allegri.

Il secondo Allegro, il finale cioè, è sottoposto agli stessi principi del primo. Prendiamo il *Concerto* in sol minore per flauto, oboe e fagotto, di Vivaldi (tomo 23 dell'ediz. Ricordi). Nel secondo Allegro l'autore si è servito del rivolto come mezzo di sviluppo e di costruzione. Pur basandosi su un tema principale, si è giovato di un secondo elemento, dal quale ha desunto varianti ed altri spunti. Il criterio generale è riprendere nelle tonalità vicine il tema principale, intercalando tra le riprese stesse sviluppi derivati dal tema o dal nuovo spunto, con frequente uso di progressioni discendenti (un po' facili un po' "tirate via", non lo nascondiamo). Nella tecnica di sviluppo, un frammento di un precedente frammento tematico può dare avvio ad una ulteriore formazione. Lo autore si serve anche della retrogradazione di una cellula ritmica per avere ancora un nuovo spunto.

Nei due tempi rapidi del *Concerto* in re minore (tono 2^o dell'edizione suddetta) si ravvisano già gli elementi che poi sbocceranno e fioriranno nel 1^o Tempo classico di Sonata. Nel primo Allegro infatti, le prime 22 battute costituiscono una *prima idea* completa, col tradizionale carattere accentuativo. Alla battuta 45, larvata enunciazione di *seconda idea*, dedotta dal ritmo della prima

e impostata nel relativo maggiore, come si farà nella sonata classica. Notare i tre aspetti del 1^o tema.

Abbozzato un altro tema, l'autore non ne continua il dato melodico (discesa per gradi da una battuta all'altra) ma prosegue sviluppando le quartine. La bella cadenza con appoggiature cromatiche fa riscontro a quella della 1^a idea. Dopo una ripresa della 1^a e della 2^a idea, l'ultima ripresa è preceduta da un passo solistico dell'oboe.

L'Allegro finale (non è meraviglioso quel disperato attacco in 3^a e 6^a? Quanto intensa espressione! quanta concentrata potenza, quanta musica!) innanzi all'ultima ripresa possiede l'insistenza e l'inquietudine ritmica dei futuri sviluppi di Sonata.

Analoghe forme furono svolte da G.B. Bach, e il confronto è dei più istruttivi, poiché, a parte la maggior densità dello sviluppo tematico, la tecnica del discorso è quella che abbiamo vista or ora in Vivaldi. Si veda il 1^o *Concerto brandenburghese*, il cui tema contiene due motivi: arpeggio ascendente-discendente (corno in fa) e ritmo di quartine con attacco acefalo (archi): il secondo motivo accompagna il primo; lo svolgimento procede attraverso progressioni tratte dal motivo I, le quali conducono a riprese di esso su altri gradi della scala, e l'ultima ripresa riconferma il tono iniziale. Da un lato, c'è analogia con la fuga; per i ritorni del tema sui gradi basilari e sui secondari, e per l'elaborazione fra un ritorno e l'altro, elaborazione in cui abbondano, come in Vivaldi, le progressioni, mentre da un altro lato c'è, come pure in Vivaldi, anticipo della forma-Sonata allorché negli episodi intermedi appare un secondo spunto tematico in correlazione di affinità o di contrasto col primo tema, e tutto ciò in un discorso *continuo*, suddiviso in periodi ma non strofe chiuse o ritornellate.

* * *

Più aderente all'evocazione dello stile fugale rimane l'Allegro di Sonata *da chiesa*. Modelli insuperati, le *Sei Sonate* per violino e cembalo, che formano la prima metà dell'op. 5^a di Corelli. Negli Allegri bisogna studiare accuratamente i rapporti tra la parte del violino e il basso del cembalo, il quale va armonizzato e completato da disegni tematici, risposte ed imitazioni nella mano destra. Ho sotto gli occhi l'edizione romana del 1700, in cui la mano destra non è scritta e sono notati solamente il rigo del violino e il basso continuo. L'elaborazione di quest'ultimo è affidata all'accompagnatore, il quale deve sapere di contrappunto, di fuga e di composizione.

Così, nel 2^o tempo della Sonata I, dopo che il violino ha dato, in bicordi, la risposta al tema fugale da esso stesso enunciato, il cembalo completerà, con la mano destra, l'esposizione facendo udire la 3^a e la 4^a entrata: altre due, formanti controesposizione, che comincia infatti con la *B.*, sono aggiunte alla mano sinistra. Osservare i disegni tematici, i brevi "divertimenti", le progressioni, il fondo tonale saldamente riconfermato, infine la "cadenza" del violino: il cembalo può contrappuntarla, come è fatto nelle trascrizioni moderne.

Il secondo Allegro ha altra struttura: forma di preludio con due ritmi combinati: vale quindi non per dialettica di temi ma per continuità ritmica, in cui giace, come racchiusa in una chiostra d'avorio, una chiara latenza melodica.

* * *

Nel gruppo di tempi che prese il nome di *Concerto grosso*, la forma interna dell'Allegro e' caratterizzata dal frequente dialogo fra il piccolo complesso solistico (1° e 2° violino, piu' violone ossia violoncello) e la massa d'archi ("ripieni"), con o senza organo o cembalo che esegue il *basso continuo* armonizzato.

Il rapporto tra il *concertino* (gruppo dei solisti) e la massa o *concerto grosso*, e', secondo i casi, di opposizione, di semplice successione, di alterna preminenza, di associazione e fusione, di rinforzo, di risposta, di eco.

Oltre agli Allegri dei *Concerti grossi* di Corelli, si guardi il tempo iniziale del *Concerto per archi e cembalo*, op. 8, di Torelli (revis. Alceo Toni). Il tema posto dal "concertino" (con imitazione al 2° violino) non e' seguito da una conferma del *tutti*: la massa d'archi sembra prendere altra via. Nella parte conclusiva del pezzo, invece, il *tutti* precede il tema principale, e l'ultima parola e' sua.

Uno studio attento, per la struttura degli Allegri, sia fatto per qualcuno dei dodici *Concerti grossi* di Händel. Il giovane conscio delle proprie aspirazioni, non indietreggi dinanzi al lavoro delle analisi minute e pazienti. Ne raccoglierà il frutto. Per essere capiti bisogna capire.

IL TEMPO LENTO NEL CONCERTO DEL SETTECENTO - Nelle forme, qui sopra in oggetto, del Concerto giunto a maturità nel Settecento, il tempo lento, generalmente fra i due Allegri, ma sovente anche al principio, come Introduzione, ed anche assai spesso direttamente collegato al finale, si costruisce in diverse maniere, tra le quali:

1. Forma monostrofica. E' quella usata da Corelli nelle *Sonate da chiesa* e da Vivaldi in piu' d'uno dei suoi *Concerti* per archi, e per archi e strumenti a fiato. L'intensità dell'impulso melodico porta il discorso a cadenzare senza interrompere la carica emotiva e senza spezzare la continuità fraseologica. Ciò non significa che l'impulso non può proseguire senza prender fiato nel momentaneo riposo cadenzale, ma che le cadenze hanno forza sintetica, di cumulazione e condensazione espressiva.

L'idea musicale si compenetra d'una essenza lirica; il periodo respira e si inarca piu' volte; l'omofonia riveste il canto strumentale di sobrie ma sostanziose armonie. Quando il tempo lento e' di non lunga durata e deve collegarsi al successivo Allegro, e' caratteristica la sospensione finale al V grado preceduto dal VI:

(Corelli, op. 5,
Sonata 1)

2. Forma di *ostinato*. Nell'Adagio del 1° Concerto brandenburghese, l'autore costruisce ripetendo piu' volte questa melodia:

(Bach, 1° Conc. brandenburghese)

Esposta dall'oboe, essa e' ripresa in altro registro, ma nella stessa tonalità, dal violino piccolo, poi dai bassi, in do minore, poi in canone dall'oboe e dal violino, e poi ancora dai bassi con intercalare esclamativo degli altri strumenti, quindi di nuovo a canone (ma questa volta il violino precede l'oboe), e infine da capo nei bassi. Come sempre in Bach, la sapienza musicale e i poteri espressivi si sommano.

Anche nell'Andante del 2° Concerto brandenburghese il grande maestro si e' servito di questa forma, ma qui l'ostinato e' nella ripetizione non d'una intera frase melodica come nel caso precedente, ma di un tema conciso, con carattere e stile fugale:

(Bach, 2° Conc. Brand.)

Alle ultime ripetizioni e' anteposto uno sviluppo tematico, che non solo evita la monotonia del procedimento, ma aggiunge un nuovo valore, quello cioè deduttivo, e potremmo dire sinfonico. Meravigliosa libertà dell'artista creatore.

3. Forma fugata. Nel 6° ed ultimo dei *Concerti brandenburghesi* l'Adagio ha forma fugale su ritmo continuo dei bassi, il quale, per la sua derivazione da figure contenute nel tema (batt. 40), si associa al tematismo delle altre parti. Anche qui la dolce libertà dell'arte salva il procedimento da quel tanto che può avere, o sembrar avere, di meccanico: il *basso continuo* e' alieno da qualunque rigidità, e i vari elementi si mescolano, si avvicendano, si equilibrano scambievolmente.

4. Forma bipartita, Molto usata. Vivaldi, *Concerto* op. 3, n° 5.

5. Forme speciali. Il Largo del *Concerto* di Torelli per archi e cembalo, piu' sopra citato, s'impone su uno spunto di *recitativo omofono*, vigorosamente accentato e di piena sonorità:

Non vi e' sfuggito l'audace attacco con 2° rivolto di 5ª diminuita (che ancora oggi ha una sua vitalità espressiva). L'omofonia presta la sua sostanza ad uno sviluppo melodico che si eleva verso una patetica intensità. Questa bellissima pagina non vuol essere che una introduzione al 3° tempo; ma l'autore ha sentito il bisogno di riprenderla, con valore di *ricordo*, nell'ultima parte dell'Allegro finale.

(Torelli,
Concerto
per archi e
cembalo,
op. 8, n° 1)
(rev. A. Tani)
ed. Ricordi

Nell'evolvere della Suite dal tipo liutistico a quello clavicembalístico, si consolida la forma *bipartita*: la quale consta di due sezioni monostrofiche, simmetriche ma non identiche, a riscontro reciproco come due pannelli che si completano l'un l'altro. La prima sezione (che va fino al ritornello) modula, attraverso tonalità vicine, alla dominante maggiore se la tonalità principale è maggiore. Quando invece la tonalità principale è minore, troviamo usate tre possibilità di modulazione: alla dominante minore (la più antica delle tre), alla dominante maggiore al relativo maggiore (la più moderna e più fortunata). La seconda sezione (anch'essa ritornellata) muove dalla tonica raggiunta al termine della sezione precedente (e qualche volta da una tonalità vicina a quella) per tornare, direttamente o attraverso altro giro modulante (ma sempre nei toni affini), alla tonalità principale e iniziale.

Non ci sono i ritornelli se le due sezioni son riprese con variazione. Le due sezioni, connesse dal medesimo contenuto, si corrispondono anche nel senso che l'una tende a una meta provvisoria, l'altra a una meta finale. L'una è *arsistica*, l'altra *tetica* quanto all'insieme del movimento interno e al suo punto d'arrivo.

I vari pezzi della Suite si susseguono in maniera che dal loro complesso risultano due coefficienti di unità: la *forma* e il *modo* (tutti i pezzi sono di forma bipartita e nel medesimo modo maggiore o minore, con eccezione, su quest'ultimo punto, per alcuni casi che vedremo) e due coefficienti di varietà: l'*andamento* e il *carattere*, poiché i movimenti rapidi alternano con i lenti e il carattere di un pezzo differisce da quello immediatamente successivo (salvo alcuni casi di variazione).

Un simile complesso di pezzi può anche considerarsi come un seguito di variazioni, il cui contenuto base è *il fondo, melodicamente indistinto, della tonalità*. L'unità generale non risulta molto salda; non abbiamo qui nemmeno quel riferimento costante e sicuro, che è dato dal "tema" premesso alle variazioni. Però la tonalità, come insieme di rapporti e di funzioni ordinabili secondo la legge naturale della provvisoria emancipazione dal centro e del successivo e conclusivo ritorno in esso, offre un terreno così solido e chiaro, che il riattinervi più volte, per ripartirne verso nuove direzioni ritmiche e melodiche, pur senza nesso tematico vero e proprio, si risolve, in sostanza, nella così detta *variazione senza tema*, la quale ripetutamente attinge da un dato centro la possibilità di elaborazioni apparentemente indipendenti, ma legate tutte a quello. Qui l'indipendenza prende nomi diversi: *allemanda*, *corrente*, etc., e il legame appare nel fatto che tutti i pezzi svolgono uno stesso dato, cioè *l'ordine tonale*, in quella particolare e precisa forma che si chiama *bipartita*.


Non resta che rilevare brevemente le caratteristiche di ritmo, di figurazione e di andamento dei vari pezzi, benché esse si ricavano senza difficoltà dalla lettura dei modelli.

L'Alemanna - Tempo C, sostenuto e grave. Più che di tema si parli di disegno: un disegno strumentale che si snoda, associandosi le altre linee, in una fluida melodia molteplice, fantasiosa ma assai coerente. Inizio anacrusico (anacrusi semplice). La chiusa (delle due sezioni) termina in levare. Le due sezioni hanno dimensioni equivalenti.

La Corrente - Tempo ternario, non rapido. Sul modello della I^a Suite inglese di Bach, partiamo da uno spunto di poche note, anacrusico: continuiamolo delineando un disegno più completo (come alla mano destra nella battuta I), che con trappunteremo con un altro disegno (come alla mano sinistra idem.) I due disegni così ottenuti, rivoltiamoli ed orniamoli con abbellimenti e note complementari (batt. 2); poi rivoltiamo il rivolto (batt. 3); proseguiamo facendo cantare il pri-

mo disegno spostandolo verso altre tonalità (batt 4 e 5); sempre mantenendo i ritmi delle due prime battute cadenziamo alla dominante maggiore. Giunti all'ultima battuta della I^a sezione, cambiamo il tempo: invece di $\frac{3}{2}$ scriviamo (o anche soltanto pensiamo) $\frac{3}{4}$, accentuando un poco l'ultimo accordo.

Per la seconda sezione possiamo invertire gli intervalli del nostro disegno principale. Il resto proceda con i ritmi già dati, toccando altre tonalità vicine; oppure le stesse ma con altro giro. Per finire si faccia chiaramente sentire la tonalità principale; soprattutto non interrompiamo la linea melodica che passa da una mano all'altra e che *deve respirare*. All'ultima battuta cambiamo tempo come alla fine della I^a sezione. (Questa particolarità non si trova in quelle Correnti il cui tempo non comporta suddivisione binaria, come la Corrente della Partita in *si \flat* , nelle *Sonate e Partite* di Bach, la quale è in $\frac{3}{8}$. Nemmeno si trova in quelle di andamento più vivace, scritte in $\frac{3}{8}$).

La Sarabanda (1). - È in tempo ternario, assai sostenuto. Ha intensa cantabilità, talora dolorante. Incisi tetici, ricalcati sul ritmo $\frac{3}{4}$  o su altri simili, con o senza suddivisione delle frazioni di tempi primi (suddivisione delle crome in semicrome se scriviamo in $\frac{3}{8}$). Nella 2^a sezione, preferibilmente più estesa, il sentimento si approfondisce, le linee diventano più sinuose, quasi contorte a volte, e l'accordo di 7^a diminuita può dilatarsi per più battute consecutive, come nella bellissima sarabanda della *Suite inglese* in sol minore. Quanta ricchezza di melodia e di armonia, nel gaudio modo maggiore, nella sarabanda dell'ultima *Suite francese*!

La Giga - È il finale brillante e vivace della Suite. Si scrive in $\frac{6}{8}$ o in $\frac{12}{8}$, con imitazioni e con l'inversione del tema all'inizio della seconda sezione: inversione che però non è di regola, né è solo di Bach: l'abbiamo infatti in una giga di Pasquini. Nelle *Suites inglesi*, la giga in sol minore ha quattro entrate di tipo fugale (mutazione della risposta: sol-si risponde a re-mi del soggetto); imitazioni e disegni progressivi procedono verso la dominante minore per la chiusa della prima parte, dove il tema scatta in registro acuto; il maggiore si sostituisce al minore nell'ultimo accordo. La 2^a sezione comincia col tema invertito; le progressioni si fanno più insistenti, il ritmo più incalzante e più dinamico per effetto delle pause; il tema ritorna più volte e nella penultima battuta guizza in *stretto* col disegno iniziale.

La giga della *Partita V* (in sol magg.), di Bach, nella 2^a parte ha il tema invertito e modificato (variante isoritmica).

Nell'ultima delle *Suites francesi* c'è una giga in tempo C: il suo straordinario effetto è dato dall'incalzare dei gruppi di *biscrome*. Anche nella VI *Partita* (in mi min.) la giga, di ampie dimensioni e con splendido tema, è in tempo pari.

Una *Toccata* del Durante, di stile fugato, con abbondanti sviluppi e ritmi vivaci, in realtà è una giga (*Raccolta naz. mus. ital.*).

* * *

Le 6 *Partite* di Bach, per clavicembalo, sono suites. In esse, come anche nelle *Suites* per archi, dello stesso autore, e nelle *Suites francesi e inglesi*, oltre ai quattro pezzi principali qui sopra elencati - *alemanna*, *corrente*, *sarabanda* e *giga* - se ne trovano altri con vari titoli, sempre di forma bipartita:

(1) - Nome di un'attrice francese, passato alla danza da lei divulgata? O dallo spagnolo *sarao*, ballo? O dal persiano *zerbend*, danza?

La Bourrée, in tempo binario e rapido, con inizio anacrusico e formula finale in levare. Nella *Suite francese* in sol magg. la 2ª sezione della bourrée presenta il tema parzialmente invertito. La bourrée della *Suite inglese* in la min. ha il trio (2ª Bourrée);

La *Loure*, danza compassata come il minuetto, non priva di certo contenuto lirismo. La *Suite francese* in sol maggiore ha una *loure* composta sullo spunto di una canzone in voga nell'entourage di Luigi XIV, e per le virtù evocative dei suoni ci trasmette, meglio d'un volume di studi storici, lo spirito aulico di quell'ambiente. Si noti lo stile contrappuntistico, con ricche fioriture e cadenze solenni;

il *passepied*, in tempo 3/8 da battersi in 1: meno trascinate e meno denso della giga. Se ha il trio, questo è più pacato e cullante. Il *passepied* della *IV Suite inglese* è in forma di rondo, ed ha un trio in maggiore con ripresa modulante.

La forma e il titolo di *rondo*, con doppia ripresa, si trova nella *Partita* in do minore. Un *capriccio*, nella 2ª Partita, è caratterizzato da ritmi vari, con inversione alla 2ª sezione; sostituisce la giga. La *burlesca* e lo *scherzo*, in altra Partita, dopo il fin qui detto non abbisognano di speciali osservazioni.

Il pezzo intitolato *Aria*, che talvolta s'incontra nelle Suites, è meno intenso della sarabanda, e come si comprende include un'effusione melodiosa che ne ha suggerito il nome. Un'aria a ritmo sincopato, nella *Partita* in re maggiore, si scosta dal tipo abituale, che si ammira per la perfezione della linea melodica e per il calore del sentimento nel celebre modello della *Suite per archi* in re maggiore. Zipoli, nella Suite in si minore, che contiene Preludio, Corrente, Aria e Gavotta, tutti con modulazione principale alla dominante minore, infonde all'Aria una vibrante cantabilità, un palpito commosso nel colorito generale dell'intera composizione (in cui sono da notare le originalissime uscite di 7ª dominante nella 2ª parte del Preludio).

* * *

Fra i pezzi della Suite il Minuetto può presentare, nella 2ª sezione del bipartito, una libera continuazione del disegno tematico, più una ripresa del periodo iniziale; e allora si ha una forma *bipartito-ternaria*:

| | | |
|----------------|---|-----------------------------|
| A | dalla tonica alla dominante (o al relativo) | Presentazione; |
| A ¹ | dalla dominante (o dal relativo) alla tonica. | Breve sviluppo, Ripresa. |

Questo schema infatti, *bipartito* dal punto di vista tonale, è *tripartito* ossia *ternario* quanto al discorso musicale. Il quale procede da un solo tema melodico, e perciò si tratta ancora di forma *monotematica*.

Esempi: Minuetto I° della Iª *Suite inglese*.

Di solito, il Minuetto è seguito da un secondo Minuetto, detto Trio per essere stato composto originariamente a tre parti o sonato da tre strumenti (mentre il I° Minuetto era eseguito dall'intero complesso). Il Trio può essere sia di forma bipartita semplice che di forma bipartita ternaria. Si scrive in tonalità affine a quella del I° Minuetto. La ripetizione del I° Minuetto è di regola dopo il Trio, anche se il "da capo" non è indicato per iscritto.

Nella Iª *Suite inglese* il Trio (Minuetto II°) è al relativo minore. La 2ª sezione è tre volte più estesa della 1ª; contiene uno sviluppo melodico, una falsa ripresa e poi la ripresa vera.

Immaginate ora un minuetto in tempo pari: è la Gavotta. Struttura, quindi, bipartita semplice o bipartita ternaria, monotematica. Come il minuetto, la Gavotta ha il trio o Gavotta II. Un trio di gavotta, *su pedale*, si legge nella *Suite inglese* in sol minore.

Una deliziosa gavotta di Kuhnau (Lavignac, *Encyclop. de la Mus.*) è perfetta nella sua struttura concisa: 4 battute per la Iª sezione, 4 di continuazione, 4 con progressione e ritorno alla tonica. Et c'est tout. Grazia, varietà, equilibrio in così breve quadro.

* * *

In Bach il minuetto è generalmente tetico. Invece di un carattere galante, esso ha spesso una pensosa e quasi malinconica freddezza. Assimilato poi dall'arte sinfonica, il minuetto si compone assai spesso di incisi anacrusici. Lo stesso si dica della gavotta nella sua posteriore stilizzazione.

* * *

Alcune caratteristiche strutturali, oltre quelle espressive ed allusive, distinguono la forma bipartita nella musica per clavicembalo di François Couperin ("il grande"). La prima sezione, per esempio, non sempre modula; ed in tal caso la seconda sezione inizia o con la stessa tonica principale o direttamente in tonalità vicina. Alla seconda sezione può seguire una *coda* o anche una *réplica* delle sue ultime battute.

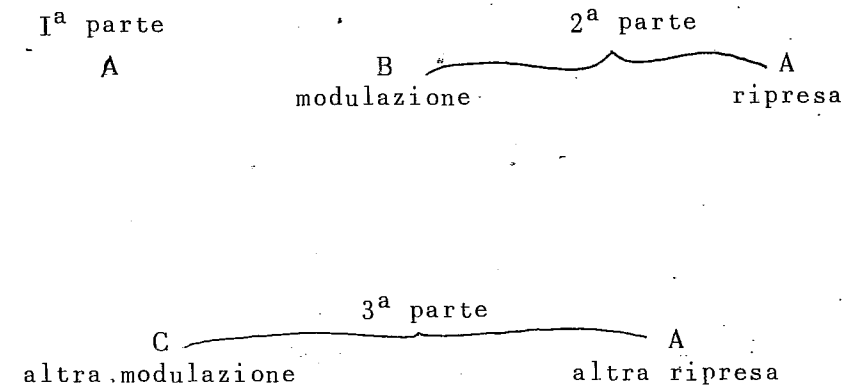
Se, dopo la modulazione che chiude la prima sezione, la seconda attacca su un altro grado, questo può dipendere da un'intenzione sottile, come in *La distraite*: quell'inizio della seconda parte sul IV grado, è un modo di prendere delicatamente in giro il personaggio.

In alcuni casi la tradizionale struttura racchiude una complessità d'eccezione. Vedi la prima parte di *Les fauvettes plaintives*.

Il trio è composto spesso con lo stesso motivo della danza che lo precede, anziché con elementi propri. Nelle *musettes* è caratteristico il pedale evocante i suoni tenuti della cornamusa.

I così detti *doubles*, variazioni della danza precedente, sono volti assai volentieri a un fine descrittivo. Talvolta la *coda* serve all'autore per dire quel che di più poetico e gentile egli aveva da dire. Così appunto in *Le rossignol en amour*, e nelle battute finali che il quadretto raggiunge, con la fioritura, l'emozione voluta.

Quando il bipartito-ternario prosegue con un secondo sviluppo e con una seconda ripresa, si ottiene un rondo, forma per la quale Couperin ha una predilezione:



Couplet e' la strofa o sezione intermedia, quella cioe' che precede la ripresa. Quest'ultima forma il refrain. Uno dei couplets puo' stare alla tonica principale minore, invece che maggiore, come in *L'amour au bergeau*. Questa composizione presenta un'altra particolarita': il couplet ritornellato: con riferimento allo schema ora dato:



L'aggiunta di un terzo couplet con un'altra ripresa, produrrà una forma piu' estesa di rondo', A B A C A D A. In *Soeur Monique* il 3° couplet e' variato. Un rondo' a due couplets, allacciato a un pezzo bipartito con trio, si vede nella singolare composizione intitolata *Les calotins-Les calotines*.

Oltre al rondo' troviamo in Couperin una forma speciale: il ciclo di brevi strofe a tipo quadrato, diverse per contenuto e tutte nella stessa tonalita' (A B C D E F). Es., *Les folies francaises*.

I vari pezzi, di forma bipartita sia semplice che elaborata come qui sopra detto, sono disposti da Couperin in gruppi chiamati *Ordini*, "Ordres", termine che significa senz'altro Suites. Il 16° Ordine ha 7 pezzi; il 18° ne ha 8. L'unita' generale e' data dalla tonalita', non dal modo.

* * *

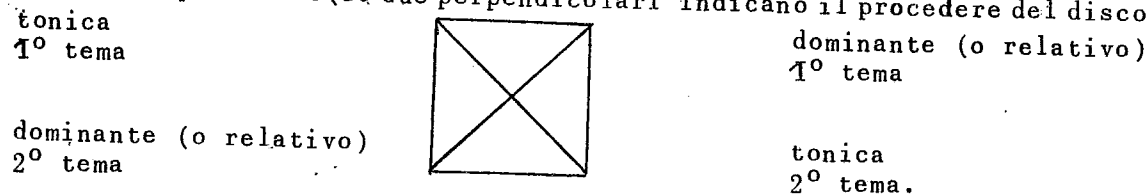
Forma bipartita bitematica - La forma bipartita, mantenendo il suo presupposto nei due manelli simmetrici e nei consueti rapporti tonali agli estremi di essi, da' vita a un piu' ricco contenuto quando si organizza come forma bipartita bitematica:

| | | | |
|---|---|-----------------|--|
| A | { 1° tema breve ponte ossia passaggio modulante 2° tema e suo cadenzamento; | tonica maggiore | tonica minore |
| | | dominante magg. | relativo magg. (o dominante magg. o dominante minore) |

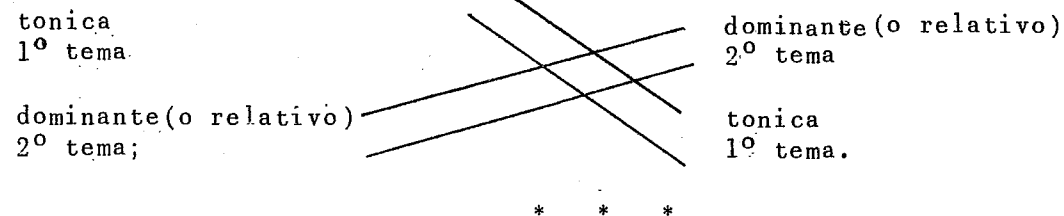
ritornello

| | | | |
|----|--|--------------------------|----------------------------------|
| A' | { 1° tema breve sviluppo modulante 2° tema cadenze finali | dominante magg. | relativo magg. (o come sopra) |
| | | tonica maggiore idem. | tonica min. idem. |

Come si vede le funzioni tonali stanno in chiasma fra loro, mentre i temi stanno su due parallele (le due perpendicolari indicano il procedere del discorso):



Ma la seconda sezione puo' anche posporre il 1° tema al 2°: allora in chiasma anche i temi:



* * *

La forma bipartita bitematica (che diverrà ternaria bitematica allorché le due sezioni saranno separate da uno sviluppo centrale) prevale nelle *Sonate* di Domenico Scarlatti; il quale, ricordiamolo, ne compose anche in altre forme, e praticò pure la forma bipartita monotematica a ritmo unico, derivata dal discorso poliperiodale continuo, come nella Sonata VIII (1). Così anche nella Sonata XI (2) la ripresa fluisce dallo sviluppo con una saldatura di ritmi che richiama le abitudini stilistiche della Suite. Lo stesso nella Sonata XVI.

Ma lo Scarlatti usa piu' spesso contrapporre due temi e dare al rapido sviluppo, che va dall'uno all'altro, un disegno proprio (Sonata XII): con che si hanno elementi che ricompariranno nel futuro 1° Tempo sinfonico-ternario. In questo caso inoltre, la prima parte e' gia', nella sostanza, una esposizione classica di 1° Tempo, col 1° tema, il ponte, il 2° tema in tonalita' secondaria, le cadenze conclusive in quest'ultima tonalita'. La seconda parte, invece, ci riporta al principio dei pannelli simmetrici. Solo chi fosse costituzionalmente sordo alla musica non avvertirebbe il fascino di tale commistione tra forme nuove ed antiche, eterno sigillo di vita nell'arte.

Il genialissimo autore non si ferma qui: Nella Sonata XVIII il ponte ha nuovi ritmi; il 2° tema si amplifica a gruppo di periodi melodici con caratteristiche diverse; alla chiusa della prima parte, le cadenze sono a doppio periodo. Visione lungimirante di una fattura che si affermerà nei maestri del classicismo sinfonico.

Talvolta anche, il 2° tema e' disegnato sul ritmo del 1°, con quel legame intertematico che vediamo così spesso in autori posteriori a Scarlatti, e che da lui e' volto a schietto e semplice godimento della forma, come somma dei valori del suono. Per altro verso non mancano, in vari punti delle Sonate Scarlatti, stilemi preannunciatori di tutt'altra temperie spirituale e presentimenti di cose che saranno approfondite dai romantici.

Ma a cio' si contrappone quel che si puo' chiamare la seduzione del passato: in quelle forme, specialmente, dove un ritmo unificatore proviene dalla tecnica della Suite. Esempio, la Sonata XIX. Si tratta quindi, di un passato che prende vita dalla nuova relazione in cui entra col presente.

Nella deliziosa produzione sonatistica di un autore posteriore a Scarlatti, Baldassarre Galuppi, che, come Haydn, rivela una sensibilita' proteiforme, fatta di tante sfaccettature e colorazioni ed evocazioni e riflessi apparentemente discordi, in realta' invece amalgamati e fusi in una inconfondibile essenza personale, possiamo ammirare la padronanza di queste forme presinfoniche, basate sulla bipartita nel senso piu' evoluto del termine.

Prendiamo ad es. l'Allegro (dopo il Larghetto) della 2ª Sonata, nelle *Dodici Sonate* di Galuppi, pubblic. a cura di Benvenuti. Il 1° tema include tre ritmi (semiminime, donde l'ossatura metrica; crome legate a coppie; semicrome della

(1) -- 25 Sonate celebri di D. Scarlatti, Ricordi.
(2) - idem.

battuta 2, donde il ponte, il quale attacca con un accordo di 5^a diminuita arpeggiato; l'arpeggio s'innalza verso una risoluzione melodica. Uno stilema drammatico-operistico (batt.14) imprime alla prosecuzione del ponte un aspetto completamente diverso; e in contrasto con esso il 2^o tema, cullante, su nota tenuta, ha effetto di quasi ninna-nanna, ripetuta in eco. Un improvviso guizzo di buon umore, rapidamente chiude con uno scintillio subito represso. La seconda parte fa riscontro alla prima, ma il ponte e' rinnovato con accuratissimo lavoro, ed anzi prende significato di sviluppo; e quando torna la ninna-nanna, la sua grazia e' accresciuta dal modo minore. In maniera inaspettata poi il tema cullante si allaccia ad una progressione scolastica.

Nella Sonata IV, un Andante introduttivo fonde elementi della variazione, del preludio, dello stile galante e dello stile lirico, per terminare in un elegantissimo arpeggio con 5^e dirette. Si studi anche la Sonata XII. Il suo 1^o tempo si distingue per colorito tenue, da pastello preromantico. Il pizzicato violoncellistico, evocato con squisito senso orchestrale, non s'interrompe nella prima parte, ma nella seconda rimane latente sotto le quartine, infine e' raddoppiato all'8^a sotto. Nella linea fiorita della destra c'e' un gemito di oboè (batt.40): che ritorna, nella coda, nel primo piano, suscitando consensi nei bassi. Il pezzo e' di quelli che "prendono"; un poeta potrebbe dirlo un fiore della laguna: gia' il Torre Franca, per primo, percepì nelle musiche cembalistiche di questo autore uno sfioramento di colori veneziani; e il Capri (1) giustissimamente rilevava nel Galuppi, oltre all'alacrità, novità, varietà di trovate, "una sua nota inconfondibile, un fascino particolare, fatto di sorriso e di sospiro, di appassionamento e di serenità contemplativa, di spirito frizzante e di abbandoni sentimentali, elementi vari, fusi e trasfigurati nel nitore della forma".

* * *

Queste musiche, nelle loro brevi e chiare strutture chiuse, toccano una perfezione e palesano una ricchezza che non consentono a noi di inserirle in una prospettiva evolutiva o di dire che non manca a loro nient'altro se non lo sviluppo di tipo sinfonico per raggiungere la forma completa di 1^o Tempo classico; punto di vista errato: come se davvero un'opera d'arte dovesse trovare compimento in un'altra o essere scusata di non possedere ciò che un'altra possiede in altra epoca e con altra concezione.

Se non che, quella stessa ricchezza e pregnanza di vita totalizzata nel contenuto delle musiche suddette, non poteva non tendere, nelle loro stesse forme bipartite, verso una complessità determinata, in misura sempre più consapevole, dalle possibilità di costruzione bitematica non più in due sezioni principali e simmetriche, ma in tre, di cui la seconda dedicata agli sviluppi e la terza alla ripresa di entrambi i temi nella tonalità iniziale.

Non c'è bisogno di pensare a un'anticipazione della classica forma di 1^o Tempo, poiché essa è già una viva intuizione dei settecentisti italiani, ed uno dei più luminosi modelli ne è il Concerto per archi e cembalo di Giovanni Platti (trascrizione del Torre Franca per l'ediz. Carish). I due temi fondamentali dell'Allegro iniziale manifestano nel modo più evidente l'opposizione tra energia ritmica e canto legato, e l'assoluta dualità, che diverranno tradizionali:



(Platti, Concerto per archi e cemb.)

Ne' manca, al 1^o tema, l'espansione in due ampi periodi, in modo da formare un'idea completa, ed una abbreviata rappresentazione, dopo la quale il discorso si ambienta nella tonalità della dominante, tenuta dal secondo tema, che si distende e si costruisce nella linea delle proprie caratteristiche: terzine e armonizzazione per semitoni discendenti, per giungere ad una provvisoria conclusione che concorda col limite della prima sezione. Ecco ora l'elaborazione a formare una sezione centrale, comandata dal cembalo a cui gli archi contrappongono motivi ritmici; fra gli elementi della 1^a idea s'inserisce un motivo tratto dalla 2^a e cioè:



(Platti, Concerto per archi e cembalo)

La terza sezione, oltre alla regolare ripresa delle due idee, contiene una elaborazione dialogata tra la prima e la seconda, ed aggiunge un'ultima parziale ripresa, che ha senso di coda e di conferma tonale. Il dualismo tonale, impostato nell'esposizione, è stato riassorbito nella tonica principale; all'ampiezza delle dimensioni corrisponde la chiarezza della forma.

E se diamo un'occhiata agli altri due tempi, apprezzeremo la collana di variazioni che si conclude in una ripresa non variata, e il Finale in forma elaborata di rondo'.

Tecnicamente parlando non c'è soluzione di continuità fra la concezione di un'opera come questa del Platti e il classicismo sinfonico di Franz Xavier Richter o di Haydn.

(1) - A. Capri, *Il Settecento musicale in Europa*, Hepli, 1936; pag. 157.

CAPITOLO VIII

PRELUDI, STUDI, NOTTURNI, ROMANZE PER PIANOFORTE

Strutture monostrofiche, ternarie, di rondo', bipartite, sono date dai romantici alle composizioni per pianoforte sotto i titoli *Preludio, Improvviso, Studio, Notturmo, Romanza, Meditazione, Momento musicale*, ed altri. Alcune tra le forme comprese sotto i titoli suddetti, specialmente la *Barcarola* e la *Ninna Nanna*, aderiscono ancora alle elementari strutture della tonalita' se non vogliono rinunciare alla modesta fragranza che le ha sempre adornate o perdere le proprie caratteristiche; sicche' per questo aspetto, appartengono all'Ottocento pur con l'opportuno aggiornamento armonico. "Mamma, Mamma, la campana - dolce, strana - fa din don": in questa pagina gentile di Castelnuovo-Tedesco: il fascino della musica e' inscindibilmente legato alla classica modulazione al IV grado che va al V, risolto nel 1°. Altri tipi, invece, come il Notturmo, e piu' lo Studio, possono addentrarsi nella tecnica piu' moderna.

I romantici dettero un significato nuovo, traslato e poetico, al termine *preludio*. Il pezzo cosi' denominato da loro non precede un altro di altra forma, anzi dall'esser posto come premessa di qualcosa che si omette gli deriva un valore indipendente ed una perfetta completezza estetica, condensata talora in una brevita' d'eccezione. Chopin, e il preludio e' monostrofico, su ritmo fisso e senza sviluppo, a periodo quadrato, compensa la brevita' con la forte intensita' della espressione, con la squisitezza del disegno e la preziosita' del suono. Altre volte invece egli distende il pensiero in periodi diversi seguiti da coda e da riprese variate (Preludio n.17), o ricorre a procedimenti ingegnosi, come nel n.10 dove ogni inciso riceve un'intercalazione, in maniera che il complesso delle intercalazioni formi un periodo intrecciato all'altro periodo, o ancora, partendo da uno spunto di quadratura, lo converte man mano in improvvisazione. Ma l'essenziale di queste mirabili pagine chopeniane e', nella varia struttura formale, il fatto che la temperatura della personalita' raggiunge i cento gradi, se cosi' possiamo esprimerci.

Tutta diversa la concezione presentata sotto lo stesso titolo da Debussy; tanto che in questi due tipi, lo chopeniano e il debussiano, parrebbero esaurite le possibilita' del preludio moderno per pianoforte, se tuttavia non ci fossero i modelli antichi che possono sempre accendere la fantasia del compositore riponendo questa forma allo spirito di una vera e propria premessa alla Fuga o ad altra costruzione, con anticipo tematico trasfigurato nel preludio stesso.

La differenza piu' importante fra i Preludi di Chopin e di Debussy, non sta tanto nel fatto che i secondi si richiamano, mediante il sottotitolo scritto alla fine, a contenuti visivi o lirici o altri (i quali evidentemente funzionarono da stimoli determinanti, ma non per questo denunciano tutto il significato delle relative musiche, ne' escludono altri stimoli di cui tali musiche potrebbero recar traccia) (inoltre consimili sotto-titoli potrebbero benissimo essere aggiunti ai Preludi di Chopin, in base all'interpretazione e al parere competente dei maggiori pianisti), quanto piuttosto nella forma speciale che Debussy adopera in queste

sue pagine, come generalmente in tutte le altre da lui composte; cioe' quella forma che nasce dall'*oscillazione pendolare*, quella maniera di ricorrere per *duplicati di incisi*, evitando la loro elaborazione e, quanto al linguaggio, quella personalissima fusione di esafonia, tonalita' e modalita', che, come abbiamo notato in altro capitolo, servono all'espressione di uno spirito ammaliato da una contemplazione panica, immobilizzante.

Qualcuna di queste pagine ignora l'esafonia (*La jeune fille aux cheveux de lin*): pura tonalita' maggiore: ma la spiritualita' dell'autore vi si condensa con un massimo di *fascinans*, e la differenza dallo Chopin e' quanta dalla Terra al pianeta Urano. In un'altra pagine delle piu' rivelative, *Pas sur la neige*, il pensiero musicale diventa simbolo di una visione della vita, la quale non poteva farsi musica che attraverso l'anima di Claudio Debussy. Quelle orme di suono, quei "passi" nel suono, tutti 2° maggiori o minori (duplicati di un'unita' immota), cinti talvolta di parvenze lievi e brevi come echi di ricordi, dove conducono? Si *perdono, svaniscono*, non toccano altra meta che un *grigio infinito, un vuoto spazio morto* ... A differenza di Debussy che resta aderente all'immagine motrice (diciamo meglio: allo stimolo determinante), Ravel la dimentica presto per seguire l'impulso puramente melodico e armonico nei suoi *Miroirs*. Una barca si dondola sulle onde: Debussy avrebbe disteso l'immagine nel persistente cullio della 2ª generatrice, sino alla fine del pezzo: Ravel si distacca dall'immagine interiore onde e' partito, e preferisce abbandonarsi alla musica che ne e' nata e che se ne rende indipendente; accordi, arpeggi, glissati, bassi estranei, luci ed ombre, piogge di note e stasi di suoni si sommano in un *brevage magique*, portentosa miscela di colori sonori, di sfaccettature melodiche, impasto eccezionale di tutto quel che la tecnica e l'ideazione possono offrire di piu' seducente, di piu' raro e piu' raffinato, di piu' rifinito e piu' scelto.

Oggi ascoltiamo pezzi intitolati *Aforisma* o *Sillogisma* o come altrimenti capita. E ripetiamo che poco importa il titolo, e molto quello che c'e' nel pezzo. Se lo *Studio* insiste su un motivo, o frammento o elemento tematico, di natura squisitamente pianistica; se il *Notturmo* romantico preferisce lo schema ternario con diverso movimento nella sezione mediana, e la *Romanza* si appropria le strutture piu' diverse; resta il fatto che, all'infuori delle grandi forme della Sonata, una composizione per pianoforte sara' sempre o un'effusione lirica, oppure una "invenzione" a 2, a 3, a 4 parti, di tipo contrappuntistico, non coloristico e non quadrato; e piu' lineare che accordico.

* * *

CAPITOLO IX.

ALTRE FORME DELLA VARIAZIONE

LA COLLANA DI VARIAZIONI

La 12^a ed ultima delle *Sonate a Violino e Violone o Cembalo*, che formano la opera quinta di Arcangelo Corelli, e' un seguito di variazioni su un'antica aria di danza, detta "Follia", ed ha come "tema", ossia come *canto dato*, un periodo quadrato in due frasi, il cui schema armonico, base dell'intera composizione, e' questo:

modulazione al relativo magg.
ritorno alla tonica
ripetizione della 1^a semifrase

(Corelli, Sonate op.5)

Ognuna delle "Variazioni" ha una impostazione diversa. Nella 1^a, sul canto dato che evidentissimamente spetta alla mano destra del cembalo (non notata dall'autore) il violino e segue una contromelodia a ritmo acefalo: il quale passa nel basso alla 4^a Variazione. Nella 3^a Variazione hanno diverso motivo nell'eguale trattamento a dialogo: incalzante; precipitoso il primo motivo, flessuoso ed elegante il secondo; e le terzine che succedono alle quartine non portano affatto una diminuzione della tensione. La' dove (10^a Variaz.) c'e' mutamento metrico (C invece del $\frac{3}{4}$), il "basso d'armonia", come lo chiameremmo oggi, e' divenuto basso cantabile, mentre i cardini armonici della melodia si riflettono, in sintesi, nei bicordi del violino. Nuovo carattere nella Variazione che vien dopo, in $\frac{12}{8}$; poi, le note tenute del violino, che possono anche combinarsi con una contromelodia del cembalo (1), tramutano il canto dato in un aspetto lontano da quello iniziale, con aumento dell'espressione nella concisione: la nota tenuta tutto condensa, nel rallentato movimento l'arco melodico dispiega il suo assoluto valore vocale; l'aria di danza e' divenuta preghiera!

Adagio p

(Corelli, Sonate op.5)

(1) - L'edizione incisa da Gasparo Santa nel 1700 a Roma, da solo le parti del violino e del basso, senza indicazioni di coloriti. Nelle trascrizioni moderne la m.d. del pianoforte e' realizzata con criteri piu' o meno buoni. Nell'ediz. Ricordi (Polo), mi sembra discutibile la m.d. dell'8^a Variazione; ottimo invece il contrappunto in mezzo al canone delle due linee estreme, nella 19^a.

Le sincopi della 17^a Variaz., il canone libero della 19^a, il "non plus ultra" dell'ultima, completano l'opera integrando sempre meglio la virtuosita' all'arte. Verrebbe meno una gran parte del godimento che se riceve, qualora non si percepisse quell'*inebbriamento tonale* che risulta dalla tante volte ripetuta successione dei cardini armonici, i quali, a distanze simmetriche, volute qui dalla struttura quadrata, finiscono per sommarsi e per scolpire nella sintesi mnemonica finale l'organizzazione della tonalita', e piu' precisamente del modo minore ribadito in solidi e decisivi nessi. E forse la seduzione del continuo "variare" e del rinnovarsi di un cosi' semplice schema melodico, e' sopravanzata dal valore, che direi metafisico, di questo modo minore come risultato culminante del discorso.

* * *

In quella personalissima opera che e' l'*Offerta musicale*, Giov. Seb. Bach costrui' in sostanza una grande forma di ripetizione variata nel genere fugale. In ognuno dei 16 pezzi il *thema regium*:

(Bach, l'offerta musicale)

(proposto, come e' noto, da Federico di Prussia) si presenta in un nuovo aspetto e viene svolto secondo strutture derivanti piu' o meno immediatamente dalla fuga, benché alcuni pezzi richiamino invece la stroficità dell'aria, non senza, tuttavia, sovrapposizioni e deduzioni aventi radici nella tecnica fugale.

Il titolo *Ricercare*, premesso al n.1 ed al n.9 non ha niente da vedere con la forma dello stesso nome usata dai seicentisti italiani. Vuol piuttosto significare un particolare carattere elaborativo, che nel n.1, attraverso i normali schemi e avvicendamenti di *soggetti*, *risposte* e sviluppi in progressione melodica, appare in ricchezza di ritmi su un frammento del tema,

(Bach, ibidem)

e nell'appoggiatura, che sara' ripresa piu' innanzi in una melodia di tipo aria, e che intanto fa capolino nel n.1:

(Bach, ibidem)

mentre nel n.9 questo carattere elaborativo traspare dalla cura con cui, nel gioco di 6 linee tematiche, e' evitata l'omofonia ed e' mantenuta l'indipendenza logica di ognuna.

Il tema dato viene sottoposto alle piu' ingegnose combinazioni canoniche in stato diretto, contrario, contrario-aumentato, fra due linee combinate a loro volta col tema, ed inoltre a ritornello perpetuo ed ancora come fuga (*in epidiapente*, che vuol dire alla VI).

Nel n.12 (*Trio*), dalla testa del tema e' ricavato il basso a note ribattute, che sostiene due linee melodiche, le quali stanno fra loro in rapporto di imitazione libera: indipendenti dal tema dato quanto alla loro scaturigine lirica, esse rappresentano un apporto personale essenzialmente creativo. Ecco lo spunto tematico divenuto basso continuo:

(Bach, *L'offerta musicale*)



Nell'ampio discorso melodico dell'Allegro n.19, con tre linee concertanti, e' inserito ogni tanto il tema fondamentale dell'opera (due volte al basso, poi al violino, infine al flauto); e poiche' esso entra la prima volta alla dominante, la seconda, terza e quarta volta alla tonica, si puo' dire che si tratta di uno schema di *esposizione fugale deformata* per meglio concordarsi con l'impulso effusivo e lirico che comanda le altre linee; compenetrazione di forme e di valori cui non si puo' riconoscere un alto pregio.

Altre volte (come nel n.14) una nuova melodia si connette sol per alcune note al tema principale; l'accento troppo lieve in questo caso e poco afferrabile, si chiarisce dopo non molte battute:



(Bach, *L'offerta musicale*)

Raccogliamo questa lezione sull'arte di farsi capire. Ecco altre trasfigurazioni del tema:



(Bach, *ibidem*)



(Bach, *L'offerta musicale*)

I procedimenti usati dall'autore in quest'opera magistrale e ricca di quei poteri espressivi che sgorgano naturalmente dal suo spirito anche quando la composizione sembra raccogliersi esclusivamente in un lavoro calcolato o di ricerca formale, possono, riepilogando ridursi a tre principi generali:

1) trattamento contrappuntistico (imitazioni, canoni, sovrapposizioni di ritmi diversi; di cui almeno uno derivato dal tema principale);

2) trasfigurazione (in senso ampio: per es., oltre al cambiamento di battuta, gl'intervalli disgiunti del tema sono colmati da note intermedie, sia per toni che per semitoni; la discesa cromatica di un frammento del tema prende un ritmo sincopato che non aveva nell'originale);

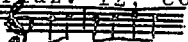
3) ripensamento profondo del tema stesso (una melodia, che sembra del tutto indipendente dal tema, viene poi combinata con un motivo di esso).

Inutile aggiungere quanto tutto questo possa ancor oggi servire ai fini dell'arte.

* * *

Se alla collana di variazioni studiata qui sopra nell'op. 5^a di Corelli, noi aggiungiamo le risorse con le quali da un nucleo tematico si ricava, per una specie di rifrazione continua, tutto uno sviluppo che ne modifica il carattere, in maniera che lo spunto elementare preso come partenza si avvalori in molteplici e non prevedibili possibilita' di discorso musicale, avremo quelle che i maestri dell'Ottocento chiamavano senz'altro "Variazioni", e di cui dettero saggio non solo nel quadro della Sonata o della Sinfonia (tempo lento), ma anche come forma a se stante. Così Beethoven nelle *33 Variazioni su un valzer di Diabelli*. Il tipo realizzato in alcune pagine di questa straordinaria opera pianistica, come nella 5^a Variazione, che martella senza sosta il nucleo ritmico elementare, si puo' chiamarlo *sinfonico*. Nella 9^a Variazione questo stesso elemento ritmico-anacrusico (derivato dall'anacrusi iniziale del tema), attraverso

so rimbaldi e armonizzazioni varie ed echi di sapore timbrico e', per così dire, voltato e rivoltato da tutte le parti senz'altro respiro che alla cadenza periodale, e tale svolgimento potrebbe dare una forma amplificatrice se l'autore non avesse preferito racchiuderlo nel preciso limite del periodo quadrato, posto dal tema.

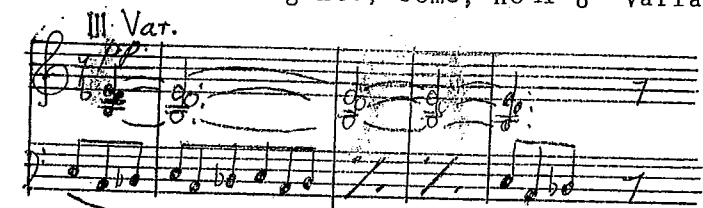
E questa medesima anacrusi genera la *Variation 12*, costruita da un germe di due note che organizzano un *témno* ondulante  ripetuto ad ogni battuta e cioè 48 volte. Anche qui la sostanza tende a oltrepassare lo schema quadrato; la seconda sezione del canto dato (a forma bipartita) viene slargata in due periodi. Ma la fecondità di quel piccolo spunto anacrusico non è ancora esaurita: esso genera la 14^a, la 18^a, la 28^a Variazione.

Capacità veramente sinfonica di un germe tematico.

Non tutta l'opera è di questo tipo. Altre Variazioni s'informano al ripensamento del canto dato, in modo da *ricrearlo* in un altro stile e con un altro orientamento espressivo. Appartengono a questo concetto la *Variation 8^a*, che semplifica la melodia data dal valzer, la 20^a, con ardite armonie, la 29^a in cui il doppio periodo del valzer (32 battute) si contrae in un fraseggio speciale di 12 battute (2+2+2, 1+1, 2+2); la 30^a Variazione non ritiene del tema se non la spinta a modulare e l'inizio in levare. In questa Variazione si ha una fusione dello stile contrappuntistico e di quello accordale.

Qualche altra Variazione si allontana dal tema per una caratteristica momentanea ma emergente, come, nell'8^a *Variation*, la breve stasi che sospende il discorso concepito nello spirito di un

Trio di Scherzo. E' un lampo di genio! Così ancora nella *Variation 21^a*, le battute in tempo C sembrano iniziare una Overture, smentita da quelle in $\frac{3}{4}$. Nella 22^a, la citazione dell'Aria di Leporello "Notte e giorno faticar" (*Don Giovanni* di Mozart, Atto I, Introduzione) è stata possibile per il fatto che, tanto in questa



Aria, quanto nel valzer di Diabelli, le prime battute s'impostano sulla tonica e le altre sulla dominante. Il carattere di Overture, accennato dalla precedente Variazione, preparava quello più chiaramente operistico di quest'altra, a sua volta stilizzato in senso pianistico e infine svincolato sia dal ricordo mozartiano che dal canto dato iniziale.

Quando, dopo la fuga a tre temi della 32^a Variazione, una "cadenza" di gusto virtuosistico-tradizionale si risolve nel Minuetto, questo ritorno allo spirito di danza dopo la polifonia dialettica potrebbe anche "raffreddare": ma ecco che allo schema bipartito del valzer si aggiunge una terza sezione melodica, la quale forma ancora una nuova ulteriore variazione a chiusura dell'opera, con assoluta mancanza di rettorica.

VARIAZIONI SU TEMA OSTINATO - Il tema della *Passacaglia* per organo di Bach, è ripetuto venti volte in venti variazioni, sempre in *do minore*, col suo possente arco che plasma in forma melodica il contenuto della tonalità: non sempre però nel basso, poiché appare anche in parte superiore; e talora è sciolto in formule ritmiche, nelle quali tuttavia rimane latente e sottinteso. La sua struttura essenzialmente cadenzale e l'esuberanza degli elementi elaborativi, specialmente ritmici, convergono nell'attrazione centripeta, che qui è formidabile.

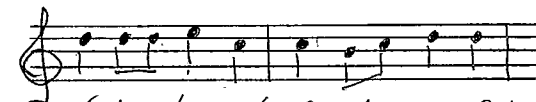
La fuga che chiude l'opera ne moltiplica le possibilità sul piano polifonico. Nessun autore ha mostrato così splendidamente l'inesauribile che sgorga da un arco chiuso.

Nei *Fiori musicali* di Frescobaldi, la *Bergamasca*, col suo tema di poche battute, continuamente ripetuto e variato, perde un poco l'effetto di reiterazione insistente che caratterizza il vero "ostinato"; ma di rimbalzo acquista fluidità e fantasia. Assai singolare il *Ricercare* "con obbligo di cantare la quinta parte senza sonarla". Dal tema, che si ripresenta a distanze ineguali, sono desunte, per imitazione, altre linee, il cui discorso appartiene al genere fugato, mentre il sovrapporsi del tema e il suo riapparire di quando in quando, sottolineano il lato ingegnoso del lavoro e l'effetto improvvisativo, personale all'autore.

Un eccellente esempio moderno di passacaglia su tema non schiettamente tonale, si ha nella *Vita di Maria di Hindemith*, al n. 2, che raccomando al giovane lettore di studiare con la massima attenzione.

* * *

La *Sonata sopra Santa Maria*, del Monteverdi, ci dà una forma definibile come ostinato con varianti e sviluppi, rara e pregevole per la fattura e pel sentimento. Il tema dell'ostinato, al Soprano, è la nota formula litaniale.



Gli sviluppi o intermezzi derivano dalle ultime note. Ritmati ora in battuta binaria ed ora in ternaria, con frequenti cadenze tonali (Monteverdi, *Sonata sopra S. Maria*) che costituiscono l'elemento chiuso in seno al discorso continuamente rinnovato, essi manifestano un fervore che si riversa al di là della ripetizione litanica. La trascrizione di Bernardino Molinari è particolarmente utile con le indicazioni metronomiche, agogiche e strumentali.

VARIAZIONI CON DUE TEMI - Fin qui ho trattato di variazioni basate su un solo tema. Un'ampia forma bitematica è stata realizzata da César Franck nelle sue celebri *Variations symphoniques*, in cui un tema si avvicenda all'altro e il variare procede, di preferenza, sui binari dell'amplificazione, della trasfigurazione e della continuazione melodica, per modo che le riprese alterne dell'uno e dell'altro tema si addentrano nell'elaborazione che ha assorbito perfettamente, e quindi dimenticato, lo studio dei modelli classici.

Al valore strutturale, completato nel collegamento dei vari episodi in discorso continuo, e a quello tonale, articolato in modulazioni vicine, lontane, e armoniche, se ne aggiunge un altro in quanto alternano e si combinano fra loro il pianoforte e l'orchestra, o piuttosto due orchestre: quella della tastiera e quella degli strumenti; e il loro avvicendamento e combinamento è diverso da quello dei temi: per es. dopo la presentazione dei due temi, il pianoforte esegue da solo una prosecuzione del 1° tema, poi un ponte che prepara l'altro tema, quindi la ripresa di questo 2° tema, sulla cui continuazione rientra l'orchestra. Non c'è insomma alcuna schematica corrispondenza tra l'ordine del variare e il suo distribuirsi in timbri.

Aggiungendo a ciò la voluta mancanza di "compartimenti stagni" e l'esclusione di un ordine prestabilito regolante il discorso nel suo insieme, noi crediamo che poche opere diano quanto questa l'impressione di quel mirifico disordine, che è invece il contrassegno di una logica superiore, schiettamente musicale e spirituale. E appunto per questo diamo allo studioso il seguente quadro, che facilita l'analisi della partitura, mentre lasciamo a lui il rilievo di quei particolari elementi (melici, ritmici, armonici) che tipicamente denunciano l'autore, quali il ritmo dattilico, le battute simmetriche, la modulazione al III grado, i coloriti diesati, il cantabile lirismo del pensiero. Il lettore cercherà da sé il vertice di ogni episodio e il vertice dei vertici.

PROSPETTO ANALITICO
delle Variations Symphoniques

| | | |
|---|---|---|
| Inizio con elementi derivati del 2° tema | orchestra | tonalita': fa # minore |
| Presentazione del 1° tema | pianoforte | idem |
| Dialogo dei due tempi | | |
| Presentazione del 2° tema | orchestra | idem |
| Variazione del 1° tema | pianoforte solo | do # min.; poi modula |
| Ricordo del 2° tema e breve sviluppo | orchestra | attacca in sol maggiore |
| Dialogo dei due temi | pianoforte e orchestra | parte da do maggiore |
| Prosecuzione del 1° tema breve ponte e preparazione alla ripresa del 2° tema | pianoforte solo | fa # minore |
| Continuazione del 2° tema | orchestra e pianof. altern. | |
| Seconda var. del 1° tema (trasfigurazione) | pianof. accompagnato dalla orch. | idem |
| Continuaz. del 1° tema melodica e ornata | pianof. con incisi dell'orch. | idem |
| Sviluppo del 2° tema (col ritmo dell'inizio) | | idem |
| Variazione dello stesso tema e breve coda cerniera | | idem |
| Il secondo tema in modo magg. | violoncello | fa # magg. |
| Terza variazione del 1° tema e suo sviluppo | violoncelli e orchestra su arpeggi del pianoforte | idem |
| Quarta variazione del 1° tema (Allegro non troppo) e suo sviluppo per continuaz. melodica | Orch.: tema nei bassi armonizzato da accordi in contrasto di registri; il pianoforte accompagna | idem |
| Variazione trasfiguratrice del 2° tema | pianof. accompagnato dall'orch. | attacca in re maggiore |
| Ripresa del 1° tema | orchestra, tremoli | la min.; modula |
| 5ª Variazione del 1° tema | pianoforte solo poi orchestra | mi b maggiore |
| Nuova ripresa del 1° tema | orch. accompagnata dal pianof. | transizione a fa # magg. relativo enarmonico, in mi b minore. |
| Continuazione e ripresa del 2° tema in un aspetto già dato | | fa # maggiore. |
| Chiusa con sviluppo del 1° tema | | idem |

POEMA SINFONICO VARIATO - Nel parlare della grande Variazione non è lecito lasciare l'affascinante personalita' di César Franck senza aver accennato, sia pure di volo, all'altra opera orchestrale di ampie dimensioni, *Psyché*, basata su un unico tema i cui aspetti si organizzano come successive forme variate, e che, disponendo anche di temi complementari, e sorretta, o per meglio dire orientata da un tracciato poetico a sfondo drammatico, appartiene al genere del Poema sinfonico in forma di Variazioni.

Superfluo aggiungere che si tratta di discorso continuo; in esso tuttavia si costruiscono episodi, dipendenti da temi che a loro volta si connettono al tema fondamentale. Il quale delinea in sintesi una ascesa melodica (si-re-fa-la) di vocale intensita', l'anelito stesso dell'autore verso la bellezza. Duplicando in senso ascendente questa *settima* del tema fondamentale, quello della prima variazione (batt.26) ne ingrandisce l'impulso e la tendenza, e questo slancio di passione o piuttosto di tenerezza estasiata non è solo, ripeto, la riuscita espressione musicale di un personaggio ideale, ma anche un simbolo melodico dello io di César Franck.

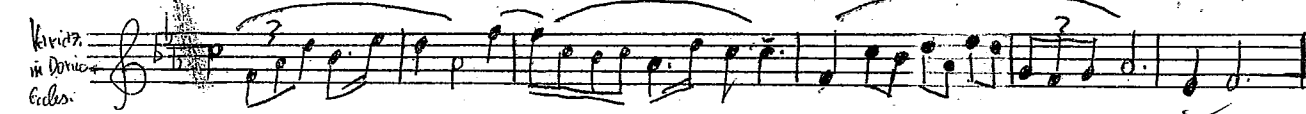
Ed ecco alcuni aspetti assunti dal tema fondamentale:

- aggregato armonico (nel tema secondario che inizia la Prima Parte);
- contrazione nell'ambito di 6ª (re-fa-la-si); le imitazioni adornano il disegno ondulante che ne deriva e che talvolta sosta nella lunga vibrazione di un trillo;
- larga, imponente curva discendente e ascendente nell'ambito di 10ª (mi-do-la-sol-mi-sol-do-mi-sol-sol): l'anelito si corrobora nella forza dell'accento metrico sull'ultima nota, con significazione vittoriosa nell'accresciuta tensione lirica;
- *settima maggiore* preceduta da un intervallo esclamativo di 8ª.
- Maestro delle forme, il grande compositore francese preferì quella della Variazione complessa e più elaborata, per affidare alla musica una totale espressione dell'anima sua innamorata della bontà e della luce.

LA TRAMUTAZIONE MODALE - Una melodia data in maggiore, oppure in minore, può successivamente passare per i quattro gruppi modali derivati dalla musica medievale, assumendo di volta in volta caratteristiche meliche ed espressive che il sistema tonale non conosce. Sia data ad esempio una melodia che incomincia così:



Applicandovi le modifiche d'intervalli richieste dalle scale modali, in maniera che essa passi successivamente in dorico ecclesiastico, in minore inverso, in maggiore sospeso e in ipermaggiore, otterremo un seguito di variazioni le cui differenze melodiche si raccomandano alla percezione di un orecchio non insensibile alle delicatezze della modalita' antica e al diletto che questa può suscitare in forme moderne.



In questo caso la melodia, proposta in modo maggiore, si oscura gradualmente dal dorico al minore inverso donde riparte per schiarirsi nelle due ultime variazioni.

Altre atmosfere e concatenamenti di atmosfere saranno fornite dall'uso di altre scale, quali l'ungherese, la pentatonica, l'esafonica, sempre pero' allo scopo di mirare a uno scopo superiore alla esibizione tecnica.

ALTRI MEZZI E TIPI DI VARIAZIONE - Ben noti ai polifonisti del Quattrocento ed acquisiti, con altro intendimento e spirito, dalla tecnica contemporanea, sono l'inversione, la retrogradazione, l'inversione della retrogradazione.

Inversione - Dato un tema, o una melodia, se ne rovesciano gl'intervalli in modo che gli ascendenti diventino discendenti e viceversa. Per ottenere l'inversione (che puo' essere *esatta*, se gl'intervalli del tema dato debbono restare gli stessi, e quindi una 3^a maggiore non puo' diventare 3^a minore; oppure *inesatta*, quando gl'intervalli maggiori possono convertirsi in minori e viceversa) e' utile tener presente la *scala di corrispondenza*, che stabilisce il preciso scambio di ogni nota. Supponiamo il seguente tema:

Lo si puo' invertire in base a diverse scale di corrispondenza, secondo la nota che restera' identica nel tema e nell'inversione. Bisogna quindi anzitutto fissare questa nota. Se noi stabiliamo che la nota d'identita' sia *re* (ad ogni *re* del tema rispondera' un *re* nell'inversione) la scala di corrispondenza sara' questa:

Se invece vogliamo che la nota d'identita' sia *la*, ci servira' quest'altra scala:

Siccome le note sono 7 ed ognuna puo' esser presa come nota d'identita', ci sono 7 scale di corrispondenza; la scelta dipende dal compositore.

Le scale di corrispondenza esatta qui sopra riportate (nota d'identita' *re*; nota d'identita' *la*) contrappongono *modi diversi*: la scala superiore della prima corrispondenza e' *minore inverso* ossia 3^o Modo ecclesiastico, contro il maggiore dell'inferiore; la scala superiore della seconda corrispondenza e' *minore naturale* con finale *la*, oppure *dorico ecclesiastico*, con finale *re*, mentre la scala inferiore e' maggiore. Nelle scale a corrispondenza inesatta si ha invece sempre lo stesso modo nella scala superiore come nell'inferiore. Questo accade anche quando, nel modo maggiore, si prende come nota d'identita' il 2^o grado con corrispondenza esatta:

Nel campo modale si ottiene una corrispondenza esatta se la scala inferiore e quella superiore sono entrambe di modo dorico ecclesiastico con nota d'identita' nella finale:

L'inversione del tema qui sopra proposto, da' i risultati seguenti, dove si vede che la corrispondenza inesatta resta nel modo maggiore, mentre quella esatta produce una *tramutazione modale*:

la=la

Corrispondenza inesatta corrispondenza esatta ecc.

E quando il tema e' di modo minore?

Le tre scale melodica, armonica e naturale, hanno, nella corrispondenza esatta, altre diverse scale. Lo studioso completera' il quadro seguente, che prende per nota d'identita' la tonica re.

Corrisp. esatta minore inverso maggiore sospeso

scala melodica

Corrisp. esatta scala araba

scala armonica

Corrisp. esatta maggiore sospeso

scala naturale

Pertanto, fra le 7 scale d'inversione esatta e le altre 7 d'inversione inesatta, il compositore fara' appello principalmente a se stesso: a quell'intuito del preferibile e del conveniente, che nessun trattato e nessun pedagogo musicale potra' insegnargli: la natura glielo dono' con l'attitudine all'arte, e lo studio paziente dei grandi autori lo affino' col tempo. Ad ogni modo, in linea generale, si puo' dire che le Scale di corrispondenza inesatta servono meglio se si vuol restare nel campo tonale, e le altre convengono alla Variazione come tra mutazione modale.

Il giovane studioso di Composizione non trascuri di esercitarsi nell'inversione tematica ed osservi i diversi effetti che si ottengono cambiando la nota d'identita' e adottando diverse scale di corrispondenza.

Retrogradazione - Leggendo da destra a sinistra il tema che abbiamo dato a pag. 218, avremo:

Per la retrogradazione non occorrono - e' ovvio - scale di corrispondenza: ogni nota del tema resta quella che e'. E la retrogradazione e' sempre esatta: la alterazione di qualcuno degli intervalli darebbe un risultato ibrido, a danno della chiarezza e della precisione.

Non sempre, nella retrogradazione, e' interessante la linea melodica che si ottiene; ma lo e' assai spesso il ritmo.

Inversione della Retrogradazione: Retrogradazione della Inversione - Queste due operazioni si equivalgono. Infatti invertire gl'intervalli della retrogradazione gia' ottenuta, o retrogradare l'inversione, da' esattamente il medesimo risultato se la nota d'identita' e' la stessa nell'una e nell'altra operazione: e se non e' la stessa, non cambia il risultato melico, ma si ottiene un trasporto. Ecco la retrogradazione invertita del nostro tema (nota d'identita' la):

Per comodita' dello studioso e risparmio del suo tempo aggiungiamo che, retrogradando l'inversione del retrogrado, si ripete l'inversione del tema; cosi' anche il retrogrado del retrogrado da' il tema.

- Abbrevieremo come segue:
- D (diretto, ossia tema dato);
 - I (inverso);
 - R (retrogrado);
 - IR (inverso-retrogrado)
 - RI (retrogrado-inverso)
 - RIR = D
 - RR = D

Deformazione - Ai tipi ora elencati aggiungiamo la *deformazione*. Intendiamo con questo termine una modifica del tema per mezzo di segmenti d'inversione, di retrogradazione, di retrogradazione invertita, con i quali possono combinarsi anche l'ingrandimento e la diminuzione di qualche nota o gruppo di note. In altre parole il tema deformato riunisce frammenti dei procedimenti gia' studiati. Con riferimento al tema di pag. 218, immaginiamo cosi' una sua deformazione:

Anche in questo campo le possibilita' sono innumerevoli e solo il gusto sceglie. Ossia: tutto si puo' fare, ma bisogna vedere come e dove, e perche'. Non si creda mai di giungere a qualcosa di buono senza un'abilita' scaltrita e consapevole. A meno che Iddio non vi abbia creati geni (e ne abbiate dato segno fin dai primissimi anni) non vogliate essere gli ulissidi della Composizione.

* * *

Spostamento melodico, ossia *diverso ordine delle note*. Le note di una linea melodica possono cambiare posto restando le stesse: si varia cosi' il disegno senza modificarne il ritmo:



Altro esempio:



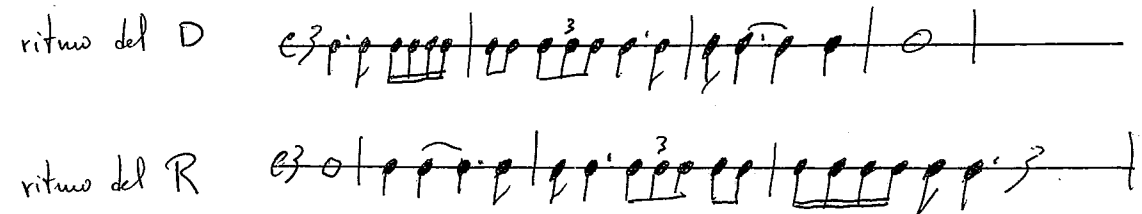
Congiunzione delle precedenti forme - Se, dopo il D, noi proseguiamo con la I, poi con R e con l'IR, oppure secondo altro ordine (D,R,I,RI; D,RI,R,I) in maniera da cucire l'una all'altra queste forme di variazione, il discorso melodico che ne risultera' costruirà un periodo completo in quattro frasi simmetriche e diverse. Potrà aggiungersi il tema deformato, specialmente se attaccato in altra tonalita'; seguito da una inversione o comunque da un'altra frase simmetrica esso concluderà il discorso con una ripresa del D. Non e' che uno schema fra i tantissimi.



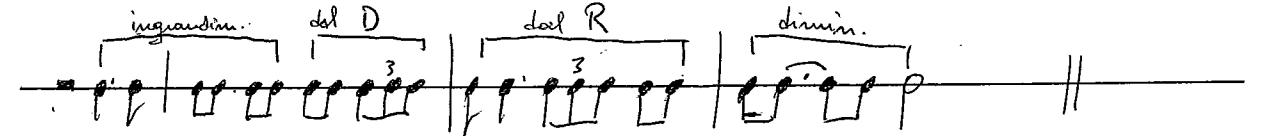
L'intera melodia cosi' composta, puo' poi servire come trama per una variazione di tipo ornamentale.

* * *

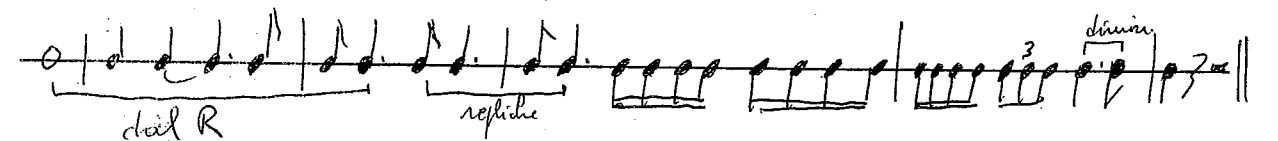
Derivati Ritmici - Il D e l'I coincidono nel ritmo; cosi' il R e l'IR. Pertanto, se riduciamo a puro ritmo queste quattro forme, non ne ricaveremo che due:



Ma da queste possiamo ottenerne altre mediante l'aumentazione e la diminuzione, o mediante una mescolanza dei loro frammenti o la replica di elementi caratteristici:



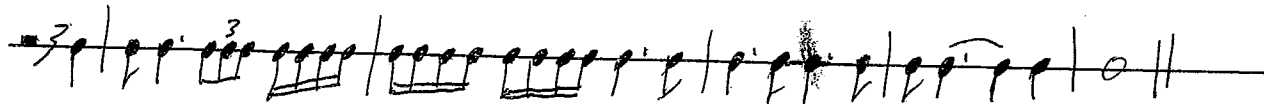
altra derivazione:



Quest'ultima formazione puo' a sua volta esser modificata per ingrandimento parziale:



e puo' esser data in retrogradazione:



Queste ed altre consimili derivazioni interessano, come si comprende, piu' lo sviluppo che la presentazione variata del tema; tuttavia nulla si oppone ad una presentazione di solo ritmo. In tal caso si possono utilizzare strumenti privi d'intonazione determinata, quali il tamburo, la grancassa, il triangolo; in sostituzione di essi, o a seguito di essi, il timpano e il registro gravissimo del pianoforte, adoperato come percussione. Le derivazioni ritmiche inoltre, come quelle esemplificate qui sopra, si addicono anche agli archi, su 3 ottave, con funzione di pedale; che s'intreccera' al canto di altri strumenti, oppure varra' di per se', secondo la speciale ragione estetica ed espressiva del discorso.

Alcune possibilita' armoniche - Partiamo dal nostro tema di pag. 218; ogni segmento melodico, o inciso che dir si voglia, sia condensato in aggregati determinati dalle note dell'inciso stesso. Per esempio:



(Altre condensazioni verticali sono possibili, secondo il contenuto armonico che si riconoscerà agl'incisi del tema dato. Ai fini della esemplificazione occorrente qui, basta una sola armonizzazione).

Pertanto il tema, con la melodia che se ne svolge, con o senza accompagnamento, si ripresenta ora, come variazione, allo stato di accordi da esso medesimo tratti. Questi accordi possono a loro volta produrre le proprie inversioni, esatte o inesatte, e continuare in tal maniera il discorso variandolo. L'inversione degli accordi qui sopra proposti da', la seguente inversione esatta se la nota d'identita' e' re:



Da questo punto in poi, la continuazione del discorso armonico cosi' imposta puo' (e secondo me deve) seguire un binario suo, relativamente libero, sciogliendosi da un geometrismo che rischierebbe di degenerare in errore. E' gia' difficile percepire, nell'inversione esatta, il riflesso di quel che si e' udito allo stato diretto. Proseguire sulla via delle deduzioni rigorose applicate agli aggregati armonici, non si potrebbe senza imporre all'orecchio, e alla mente, un

riferimento continuo alla melodia, riferimento che si concepisce meglio in sede di analisi.

Escluderemo quindi la retrogradazione degli accordi ottenuti come sopra; essa non servirebbe che a disperdere l'attenzione uditiva. Ci sembra preferibile effondere e dilatare il discorso per mezzo di accordi; e poiche' non esiste tessuto armonico privo di nessi melodici o almeno di spunti utilizzabili in senso melodico, la variazione armonica qui sopra iniziata con la condensazione accordale del tema e con la sua inversione nota per nota, potrebbe, per continuare, sfruttare gl'intervalli di 2^a, di 4^a e di 6^a evidenti nelle parti estreme; alternandoli e ripetendoli in modo da servirsene come di una leva che spinga il discorso verso una crescente cantabilita', per ottenere una melodia di accordi che ha intimo contatto col tema nei primi accordi e nell'elaborazione dei loro intervalli.

Sovrapposizioni - Abbiamo imparato dal contrappunto classico a elaborare una melodia data mediante una o piu' contromelodie sincrone. Se ora prendiamo la melodia composta a pag. 218, dove si susseguono il D, il RI, l'I e il R; piu' la deformazione, troveremo anche qui possibilita' contrappuntistiche svariate; fra le quali:

1. La melodia viene contrappuntata da una o piu' contromelodie libere, cioe' indipendenti da essa sia nel ritmo che nel disegno. Questa indipendenza, naturalmente, non deve esser tale da rompere l'unita' dello stile.

Il contrappunto classico ha cura di salvaguardare l'unita' stilistica circo scrivendo il materiale ritmico, ed escludendo una quantita' di figure composte, come la ripetizione della semibreve nel fiorito, e di suddivisioni, come quella del tempo primo in 4 note (minima suddivisa in 4 crome) (figure e suddivisioni che si ammettono invece nel contrappunto strumentale). Nel nostro caso il materiale ritmico e' abbastanza ricco, ma occorre pure una scelta di mezzi idonei. Inoltre, se si scrive per quartetto, deve riconoscersi in ogni linea, e in ogni momento di ogni linea, quella particolare strumentalita' di disegno che conviene alla natura degli strumenti ad arco, o a quelli di legno. E cosi' se si scrive per pianoforte, o per organo o per voci umane. Quest'ultimo caso ha esigenze sue, che impongono una accuratissima selezione di formule ed una continua vigilanza del compositore sui mezzi di cui si serve.

2. La melodia principale e' contrappuntata da segmenti presi dall'I o dal R o dall'IR. E' ovvio che vi sono diverse possibilita': un solo segmento, sparso in tutte le linee di contrappunto e quindi moltiplicato; due o piu' segmenti mescolati, oppure separati in modo che ogni linea abbia il suo. Si badera' a preferire segmenti caratterizzati nel ritmo e nel melos.

3. La melodia contrappuntata da se' medesima: la contromelodia cioe' non e' altro che la melodia stessa ma si cerchera' di evitare l'accademismo rinunciando alle forme di imitazione canonica che provengono dal contrappunto classico: sara' quindi piu' opportuno dare alla contromelodia un ordine interno diverso da quello della melodia principale. Questa, nel nostro esempio di pag. 218 procede dal D all'RI, all'I e al R; la contromelodia potra' seguire altro ordine.

Se si vogliono due contromelodie intorno alla melodia principale, il canone di queste due contromelodie puo' riuscire di felice effetto, non essendo fine a se' stesso, e sempre a condizione di lasciare in primo piano il pensiero piu' importante, la melodia data. Due contromelodie strutturate con diverso ordine, in maniera che in una appaia l'I quando nell'altra si ode il R, e nella principale, supponiamo, il D, possono dare un buon risultato, ma anche sommersi in un pedantismo ancor piu' accademico delle imitazioni canoniche. Meglio servirebbe la mescolanza di una contromelodia ordinata come abbiamo detto, con diverso ordine da

quello della melodia principale, insieme ad un'altra contromelodia che fa sentire il tema deformato.

Per la stessa ragione escluderemo la diminuzione in una contromelodia quando nell'altra c'è l'ingrandimento. Come nella Fuga, bisogna realizzare un equilibrio tra intuizione e calcolo, tra fantasia e operazione di minuta e precisa concordanza. Bach ci ha lasciato modelli insuperabili della conciliazione di queste due esigenze, fondamentali all'arte sua, ed anche da un punto di vista teorico si deve ammettere che una fuga non è necessariamente un lavoro di solo calcolo. E poiché abbiamo tirato in ballo la fuga, aggiungiamo che non v'è motivo di eliminarla dalle contromelodie, le quali potranno intrecciare alla melodia principale un sapiente svolgimento fugato. Ottimo il contrasto e la sincronia del respiro nel canto principale e del tematismo minuzioso nelle altre linee. In questo caso le contromelodie possono avere un tema diverso da quello della melodia data.

4. Alle combinazioni precedenti si aggiunga il *pedale ritmico* (archi su 3 ottave; timpano, tringolo, nota ribattuta al pianoforte, etc.) desunto dal D o dal R.

Vi si intreccino anche gli aggregati armonici ricavati dagli incisi dei temi, come spiegato più sopra.

E ancora: ogni inciso della melodia principale, interrotto, vien ripreso dopo una breve intercalazione, il cui contenuto è tratto da un frammento dato o anche da un nuovo spunto. La tecnica dell'intercalazione fu largamente usata dai maestri del Corale; Beethoven se ne servi' negli ultimi quartetti.

Variazione seriale - L'accettiamo volentieri come una delle forme della Variazione, non come l'unica desiderabile o la sola ammissibile. Se il tema già trattato secondo qualcuno dei procedimenti che abbiamo esemplificati, o secondo altri che si possono escogitare, viene portato ad una *tramutazione* dodecafonica e per essa elaborato seguendo i criteri della scuola schoenberghiana, noi crediamo senz'altro che se ne avvantaggerà quella sensazione di sconfinata ricchezza che una autentica opera d'arte sa dare. Sarebbe difficile sostenere che tale sensazione non si possa assolutamente ottenere senza la variazione seriale. Tuttavia proprio noi, poco affettuosi verso il dodecafonismo, riteniamo non doversi respingere il mezzo in sede creativa, e doversi senza meno apprendere a fondo in sede di preparazione tecnica.

Il quesito di come si debba *tramutare* un tema non dodecafonico in tema dodecafonico, si risolve facendolo passare per una o più *deformazioni*, nelle quali gradualmente s'inseriscono quelle note che mancavano per raggiungere il numero completo dei suoni occorrenti a una serie dodecafonica.

* * *

INTERVENTO DELLA FUGA NELLA VARIAZIONE - La collana di variazioni può svolgerne una in forma fugale. Abbiamo già segnalato la tripla fuga in una delle ultime variazioni sul valzer di Diabelli, di Beethoven. Si tratta, in questo caso, di fuga completa, includente anche l'inversione del Soggetto. Vorremmo che il giovane studioso non si contentasse di una lettura sommaria. Se Beethoven ha amato le forme fugali, non è stato certo per lasciarci pagine aride e scolastiche. La genialità e sapienza della fuga suddetta, in particolare, con la fusione dei temi e la ricchezza e modernità del discorso, hanno ben pochi confronti nell'arte dell'epoca, e fanno pensare al grande Bach.

Tutt'altra cosa è la Variaz. V dell'Andante in mi maggiore, nella Sonata op. 109 di Beethoven, e lo citiamo dopo il precedente esempio appunto per la loro diversità. Qui si ha, in sostanza, un lungo *stretto*, derivato dalle due prime note del "canto dato", e variamente contrappuntato e secondato. La fuga, pertanto, fornisce un solo dei suoi metodi, se così possiamo esprimerci; ma esso è sufficiente all'autore che vi insiste in ogni battuta. E come la melodia iniziale o "canto dato" ha struttura bipartita, così anche l'elaborazione di questa 5ª variazione si costruisce in due periodi di 16 battute, più una replica delle ultime 8.

Or quando, dopo una variazione di tipo ornamentale, nel senso anche più ampio del termine, se ne ode una fugale, si avverte quasi sempre, se non una vera e propria rottura di stile, una certa discontinuità, un improvviso cambiamento di orientazione. Nel primo degli esempi ora dati, la 32ª Variazione sul valzer di Diabelli, accade che un simile mutamento di orientazione è desiderato dall'uditore, ormai quasi saturo e colmo della prodigiosa arte del variare che ha dato forma alle 31 precedenti elaborazioni, alcune delle quali in netto contrasto; e il nuovo assoluto contrasto fra l'Aria variata all'antica (31ª variaz.) e la splendida fuga, non può che far piacere.

Nell'altro caso (Sonata op. 109), l'urto di un passaggio troppo repentino è evitato dalla mancanza di una Esposizione fugale regolare, e la reiterazione incessante del frammento tematico mantiene un contatto continuo e chiarissimo col "canto dato".

Oltre l'interesse che una variazione fugale può presentare per la sua propria fattura e pel suo aggancio col tema principale, vi è in questa forma un dato prezioso che bisogna raccogliere con attenzione: poiché se un canto bipartito, preso per base di variazioni consecutive, trapassa in un discorso fugale, che senza perdere il nesso col canto dato si regge su principi estranei a quest'ultimo, ciò prova che una forma può diventare un'altra. Il che apre la via a un'ulteriore concezione, la cui importanza non può sfuggirvi: la mescolanza di forme, la fusione di forme diverse, e quindi la creazione di una forma più vasta, che le abbraccia.

LA VARIAZIONE TRIPUDIANTE - Nella sua *Esthétique de mon langage*, O. Messiaen parla con precisa consapevolezza dello *style oiseau*, e nelle sue musiche ne dà le più graziose e civettuole realizzazioni.

Per noi, a parte il fatto che in italiano "stile uccelli" sarebbe espressivo quanto mai goffa e ridicola, e che d'altronde l'osannante giubilazione canora il cui modello naturale ci è dato dalla spontanea esultanza degli aligeri, ha anche un modello antico, logicamente più calmo, negli *Alleluia* della Chiesa; considerando inoltre le possibilità mistiche di questo mezzo espressivo, torna più acconcio, se non erro, dimenticare quel che di onomatopico può aderire al concetto di uno stile suggerito, come vuole il Messiaen, dal canto degli uccelli; perciò preferiamo valorizzare il senso musicale riportandone il simbolo al trillo. Se un trillo, cioè, fosse il tema generatore di un pezzo di musica, e si sviluppasse per rifrazione, per dilatazione, per moltiplicazione con formule da esso

variamente desunte, come oscillazioni di 2^a maggiore o minore, meno rapide, frammenti di scale e da queste scale intere e volate, picchiettati acutissimi, note tenute, piccoli gridi deliranti e brucianti glissati e arpeggi e arabeschi e spirali di note e altre simili cose, e se tale mezzo espressivo procedesse non da un voluto virtuosismo compositivo, ma da un autentico bisogno estetico fuso a uno slancio religioso, noi avremmo quella che chiamiamo vibrazione tripudiante.

Io volli provarmi piu' volte in questa forma, che e' tra le piu' ardue; ne trassi l'idea del 3^o tempo del mio *Quintetto con Liriche*, raccomandando ai violinisti note "morte" ma lucenti e pure piuttosto che il solito vibrato ad ogni costo, e sonorita' fredda e tersa piuttosto che appassionata e manierata.

Trasferendo ora il concetto di un simile linguaggio alla presente trattazione sulle forme della Variazione, aggiungiamo che la melodia ottenuta (a pag. 218) congiungendo al D il RI e a questo l'Teil R, a cui segue una deformazione del D ed una sua ripresa parziale, puo' tutta intera esser ripresa con fioritura in stile di vibrazione tripudiante. La quale sta all'antica variazione ornamentale dei clavicembalisti, come un inno sinfoniale di rondini in volo nel tramonto sta al modesto pigolio di un passerotto.

"Anche i moderni hanno fatto qualche cosa", diceva Giuseppe Verdi.

VARIAZIONE SENZA TEMA - Nella forma che ho chiamata collana di variazioni, il tema o "canto dato" e' generalmente premesso alle elaborazioni; qualche volta e' ripresentato alla fine (Beethoven, Sonata op. 109); nel poema sinfonico *Instar* di V. d'Indy la progressiva semplificazione si conclude con la presentazione del tema ridotto alla piu' pura essenza.

Ma se il tema non fosse presentato affatto?

Dovremmo allora parlare di *variazione senza tema*?

La variazione e' sempre variazione di qualcosa. Se questo qualcosa (tema o canto o substrato o spunto ritmico) viene enunciato all'inizio, alla meta' o alla fine, o anche taciuto, rimanendo in tal caso latente, o per meglio dire presente nelle svariate sembianze dell'elaborazione, si tratta pur sempre di variazioni (una, due o mille) di quel tema.

Non esiste dunque variazione senza tema.

Tuttavia adopereremo questa espressione per indicare una collana di variazioni da cui e' stata espunta la presentazione del tema.

V. Davico compose delle Variazioni per violoncello e pianoforte, nelle quali il tema non ha una presentazione a se' stante.

Diverso caso e' quello della singolare composizione che Bach intitola *Kleines harmonisches Labyrinth* ("Piccolo labirinto armonico"). Essa consta di tre sezioni, *Introitus*, *Centrum*, *Exitus*, che sono variazioni o ripensamenti una dell'altra e tutte e tre di qualcosa che non viene formulato come "tema" e che altro non e' (per quanto a me sembra) se non l'idea di tonalita'. Nel primo pezzo e' evidente l'assunto di percorrere il ciclo delle modulazioni da Do maggiore a La minore e dall'armonico di quest'ultima tonalita' a Do minore finale. La tonalita' e' esposta nella sua possibilita' di mutare, nel principio che sposta la tonica senza annullarne il potere centrale. Nel secondo pezzo la tonalita' e' concepita come logica fugata. Le proporzioni dell'insieme, volutamente ristrette, impongono un breve respiro. Forse l'autore aveva in animo di scrivere un'opera molto piu' estesa, di cui questi tre momenti pervenutici erano l'abbozzo. Il terzo ed ultimo si schiarisce man mano dando luce e spazio al Do maggiore diatonico, donde si era partiti.

Chiedo scusa se dopo il sommo polifonista cito me stesso. Gli esempi di variazione senza tema scarseggiano, e non sento alcuna vanita' nel dire che ho mu-

sicato il lungo testo della mia *Passione di Cristo* in forma di variazioni, sopprimendo la presentazione della melodia da cui tutte dipendono. Quella melodia poteva occupare il centro dell'opera, il racconto sottinteso della Passione che ho affidato alla sola orchestra. Ma proprio in quel luogo preferii ricorrere a un'altra melodia, che non ritorna piu' in seguito.

CHE COS'E' LA VARIAZIONE ? - Questa domanda non sorprende il nostro lettore. Egli sa cosa vogliamo da lui. Ed e' inutile, perfettamente inutile studiare le forme musicali se non si cerca d'intendere quella nascosta o palese essenza che esse includono e che le anima.

Dire coi suoni, senza soccorso d'immagini o di parole, che *un pensiero dato e' sempre quello attraverso svariati e differenziati aspetti consecutivi*, e che *in tutti questi esso si ritrova eguale a se' stesso nella sostanza, benché diverso, di volta in volta, nel concretamento formale*: tale mi sembra il senso eterno della Variazione, qualunque ne sia il procedimento elaborativo.

Questo valore essenziale concorda col carattere ontologico del pensiero musicale in generale, per il suo *permanere simultaneo al mutare*, come abbiamo detto fin dall'inizio del nostro libro. Nella Variazione piu' che in ogni altra forma, e' trasparente e significativo, fondamentale e necessario, questo aspetto e valore.

Le forme tecniche cadono o sopravvivono e cambiano. L'essenza resta e rinnova le forme.

* * *

CAPITOLO X

FORMA TERNARIA BITEMATICA

IL I° TEMPO DI SONATA OSSIA FORMA-SONATA

Un tema di Sonata, sia o no costituito da nuclei o motivi (e generalmente lo e') racchiude già gli elementi che, distesi, formeranno la così detta "prima idea": la quale sta al tema stesso, come la completa enunciazione di un argomento sta al titolo che lo riassume. L'"idea" e' un pensiero completo, di cui il tema e' il concentrato. E come il tema include il bisogno di completarsi nell'idea, così a sua volta l'idea tende non già a schiudersi o a ripiegarsi in se', ma a proseguire rinnovandosi in una "seconda idea".

Le due "idee" costituiscono la copia generatrice di tutto il discorso, bisognosa di approfondimento e di maturazione: che si realizzano col sottoporre gli elementi dati (o una scelta di essi) a un processo di rielaborazione, di travaglio, di crisi (la *Durchführung* dei tedeschi): fino a che dalla crisi giunta all'estremo rinasce la causa che la produsse, cioè il I° tema, proiettato nuovamente in idea completa, che suscita l'altra idea. Per legge tonale (posta nel tema iniziale, che e' un'affermazione della tonalità e della sua prevalenza sulle altre che seguiranno) la 2ª idea e' ora trascinata nella tonalità della 1ª: così il processo tematico e' anche processo tonale, spiegamento di quel meccanismo discorsivo che ha nella tonica il suo centro e la sua ragione.

Più particolarmente:

A. ESPOSIZIONE - può essere preceduta da una Introduzione, che avrà significato di premessa indipendente oppure di preformazione dei temi, come nella Sonata *Patetica*).

a) I° tema. Contiene quasi sempre due o più motivi e spunti, tra i quali può esservene qualcuno non scomponibile.

1° motivo 2° motivo

allegro molto e con brio

f energico

spunto
ritmico
non
scomponibile

raccomi-
nazione
ritmica
fra i due
motivi

(Beethoven)
Sonata op. 10, 1)

allegro

mf

(Mozart)
Sonata n. 4

allegro

1° motivo 2° motivo

(Haydn)
Sonata
Op. 30, 5

Presto

(Clementi)

Vi sono anche temi che non racchiudono motivi speciali: questo di F.X. Richter (nel Riemann, Storia d. Musica in esempi, n. 143),

si esaurisce nella progressione melodica discendente senza suddividersi in altri elementi:

allegro

Normalmente il I° tema, o almeno il suo I° motivo, ha carattere energico, accentuativo e pertanto "ritmico". Tuttavia non mancano i modelli informati ad altro concetto: molti I° temi di Mozart sono di carattere elegiaco o grazioso, squisitamente lineare come quello della Sonata in si b qui sopra riportato, o quello della celebre Sinfonia in Sol minore, "fluido e gentile, con un'espressione di malinconica gaiezza, ove la gaiezza e' data dal ritmo vivace, quasi di tamburello, e la malinconia dal disegno della melodia e dal suo modo minore" (G. Roncaglia, *Invito alla Musica*). Così pure, fra tanti altri, questo tema di una Sonata di Haydn:



b) Continuazione del tema: simmetrica; contrastante; libera; mista: ne abbiamo parlato a pag. 18. e segg.

c) Nella continuazione ora detta, si produce assai spesso una ripresentazione del tema, con o senza varianti, o anche abbreviata. Vedi Beethoven, Sonata op. 10 n. I, dove la ripresentazione sopprime il secondo motivo del tema, insistendo sul primo con ritmo incalzante. Nella Sonata di Mozart in si b, già citata, la ripresentazione, modificata, modula: caso frequente.

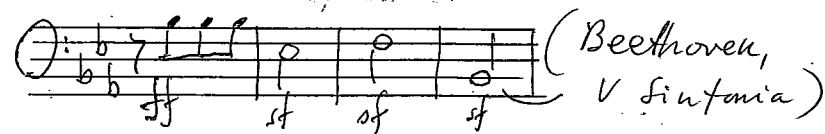
d) *Ponte*. Si distinguono tre forme di ponte: continuazione della ripresentazione, e se questa non v'è, della continuazione del I° tema, mediante una rievocazione dei suoi spunti ed una breve elaborazione di un suo ritmo, come nella Sonata di Mozart in si b;

ponte con ritmo proprio, generalmente più vivace di quelli della continuazione del I° tema; può presentare un carattere tecnico appropriato allo strumento;

ponte che introduce un tema proprio, benché di minor rilievo del I°. Ciò avviene nelle forme più complesse.

Qualunque ne sia la forma particolare, il ponte deve modulare verso la tonalità della seconda idea, e la sua funzione consiste appunto nel condurci dall'ambiente della I^a idea a quello della 2^a senza scosse e con graduata transizione. Mozart e Haydn non di rado sospendono il discorso su una pausa con la quale il ponte, giunto alla dominante della 2^a idea, fa naturalmente desiderare l'attacco di questa.

Talvolta il ponte è di poche note, come nella V Sinfonia di Beethoven:



Eccezionalmente può condurre ad una terza ripresentazione del I° tema abbreviato: vedi Haydn, Sonata in mi b n. 1.

e) Seconda "idea", melodica e cantabile nel senso che questi aggettivi possono e debbono avere nell'arte sinfonica, quindi assolutamente senza stilemi che richiamino i canti effusivi e lirici della musica vocale da camera o da teatro.

La tonalità è quella della dominante maggiore se il I° tema è di modo maggiore; del relativo maggiore se il I° tema è minore. Pertanto la 2^a idea è sempre maggiore (nell'Esposizione). Eccezione nella Sonata *Patetica*: la 2^a idea

è in mi b minore. Può stare anche, ma non di regola, nella tonalità del VI grado quando il I° tema è minore, e in quella del VI grado abbassato quando il I° tema è maggiore.

Il tema della 2^a idea viene continuato con simmetrie di tipo quadrato, che ne accentuano la "cantabilità" in opposizione al I° tema, e giunge a formare un periodo completo: i cui rapporti col I° tema, talvolta latenti, talvolta invece evidentissimi, come nella Sonata di Mozart in si b, sono sempre tali però da non distruggere l'effetto di opposizione, caratteristica in questo momento della Sonata.

Anche la 2^a idea può contenere una doppia presentazione del suo tema, e cioè è assai spontaneo in una struttura quadrata; oppure si espande in diversi periodi melodici, ognuno dei quali può dipendere da un suo tema (Beethoven, Sonata op. 106).

Serve anche per il compositore avvertire che la 2^a idea non deve rallentare il tempo del pezzo.

f) La tonalità della 2^a idea è rinsaldata da formule cadenzali - la così detta *sezione conclusiva* o *gruppo delle cadenze* - basate sulla successione armonica IV-V-I e sulle analoghe a questa, in modo da chiudere l'Esposizione con piena chiarezza e solidità tonale.

Quando la 2^a idea è posta in una tonalità diversa dalla dominante, per es. sul VI grado, la chiusa dell'Esposizione avviene regolarmente *nel tono della 2^a idea stessa*. (Sonata op. 106 di Beethoven). Dopo una 2^a idea al relativo maggiore (in questo caso la I^a idea è in modo minore), la chiusa dell'Esposizione *con ferma*, ma non sempre, il *relativo maggiore* nella Sonata detta *Appassionata*, dopo la 2^a idea in la b maggiore (relativo di fa minore) la sezione conclusiva è *in la b minore*. Nel quartetto di Schubert in re minore, opera postuma, la 2^a idea in fa maggiore è seguita dalla sezione cadenzale *in la minore*.

Come il ponte, anche il gruppo cadenzale può presentare un nuovo tema, o un tema derivato dai precedenti temi principali.

Il ritornello al termine dell'Esposizione fu abolito nell'evoluzione della Sonata. Ma Beethoven lo mantiene fino all'op. 53 ("Aurora"), e non lo sopprime che in cinque delle trentadue Sonate per pianoforte (op. 57, 90, 101, 109 e 110), per ristabilirlo in due delle più potenti e complesse: l'op. 106 e la III. Sembra evidente che, in quest'ultimo caso, la ripetizione integrale dell'Esposizione doveva facilitare all'ascoltare la comprensione della forma di I° Tempo.

Come principio generale, tutta l'Esposizione deve dare un discorso continuo, in modo che una cosa si concateni all'altra per non sostare che al termine della sezione conclusiva. Con ciò non si negano casi di voluta ed efficace interruzione (Beethoven, Sonata op. 10 n. I, prima del ponte).

g) Una cerniera di pochi accordi, o uno spunto tematico, riconduce all'inizio se c'è il ritornello, o allaccia con la parte seguente.

B. SVILUPPO - (Abbiamo detto che sarebbe da preferire la parola "elaborazione" o addirittura "travaglio". Nemmeno il termine tedesco *Durchführung*, dal verbo *durchführen*, che significa condurre, trasportare, rende pienamente il senso di quello che è uno Sviluppo di I° Tempo).

È libera la scelta degli elementi (o dell'elemento da sviluppare: possono prendersi dalla I^a idea come dalla 2^a, da spunti del ponte o dalle cadenze conclusive. Ad ogni modo lo sviluppo sinfonico (questo aggettivo spetta, come abbiamo già detto, anche ad una Sonata) differisce da quello delle forme bipartite in quanto (almeno nell'epoca di maturità della Sonata) ha un carattere d'inquietudine e di ansia nel susseguirsi delle modulazioni attraverso un aumento di ten-

sione. Secondo quello che il compositore ritiene piu' opportuno nel caso specifico, lo sviluppo ammette l'imitazione o la deduzione libera, la sovrapposizione di ritmi e di motivi tematici, il rivolto di linee o di ritmi, le progressioni melodiche ed armoniche, simmetriche ed asimmetriche, lo sfruttamento iterativo di un dato elemento, le varianti isoritmiche, il rinnovamento completo di un tema o di un suo frammento, le trasfigurazioni, i procedimenti fugali, di modo che non e' possibile dare alcuna regola. Essenzialmente lo sviluppo deve o dovrebbe portare a conseguenze *lontane* rispetto all'enunciazione dei temi, ed estrarre da questi *quel che a prima vista non pareva vi fosse contenuto*. In cio' appunto lo sviluppo e' sinfonico, nella sua varieta' di contenuto, nella sua capacita' di rimescolare i dati per ricavarne l'intima sostanza, per soffrirne l'essenza e tramutarne gli aspetti impliciti, rendendoli espliciti.

A⁴. **RIPRESA** - Ritornano ora: la I^a idea, facoltativamente abbreviata, o in sintonia piu' potente;

il ponte, facoltativamente modificato o abbreviato o anche prolungato, con *falsa modulazione*, poiche' movendo dalla tonica principale deve ricadervi;

la 2^a idea, trasportata nella tonalita' della I^a e facoltativamente modificata o ampliata. Si noti: quando la tonica principale e' minore, la 2^a idea puo' essere trasportata *tanto* alla tonalita' equitonica della principale (Esposizione: I^a idea in La minore; 2^a idea in Do maggiore; Ripresa: I^a idea in La minore, 2^a idea in La maggiore; equitonico di La minore) *quanto* alla tonica principale minore; in quest'ultimo caso la 2^a idea, che nell'Esposizione era di modo maggiore, *cambia carattere* passando in minore (il valore *tonale*, in questo concetto, e' piu' importante di quello *modale*: ossia il fatto che la 2^a idea e' trasferita in La, e' piu' importante dello stabilire che debba essere La maggiore o La minore);

infine, dopo la 2^a idea, ritorna il gruppo cadenzale, con e senza varianti.

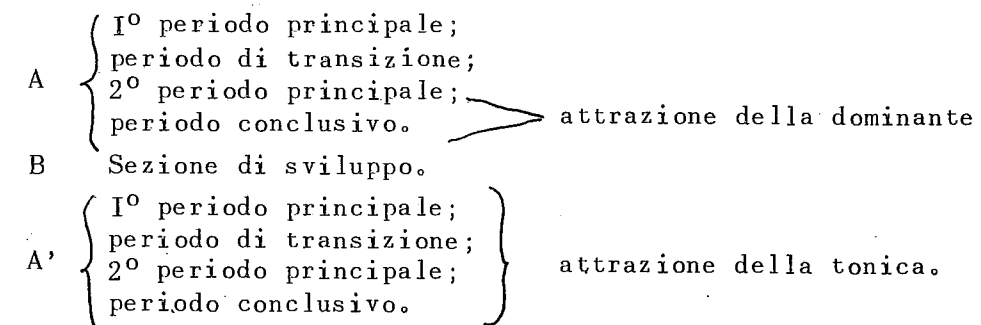
Alla **RIPRESA** puo', inoltre, seguire una **CODA**, composta con elementi tematici e sviluppata in proporzione delle sezioni precedenti. Si veda Beethoven, Sonata in mi b op. 7.

* * *

In questa forma bisogna riconoscere anzitutto una sintesi, cui antecede una lunga e varia esperienza strumentale, morfologica ed espressiva. Il I^o Tempo di Sonata non e' stato creato in un giorno. Esso e' inconcepibile senza le forme strumentali anteriori. Ognuna trasmise qualcosa; esso assimilo' ed unifico'. La Alemanna gli comunico' la solennita' dell'impostazione; l'Allegro di Concerto, foga e continuita'; la Sarabanda, la cantabilita' della 2^a idea; la Suite in generale, lo schema bipartito; la Sonata scarlattiana, il bipartito bitematico; il Minuetto, lo schema ternario; il Concerto grosso, le possibilita' dialogiche; la Fuga, il tematismo e la dialettica; la Variazione, le risorse dell'isoritmia, dell'ornamentazione e della trasfigurazione; lo stile strumentale dei settecentisti, nobilita' e ardore, signorilita' e potenza; quello delle danze stilizzate, grazia e delicatezza; il linguaggio tonale giunto a piena maturita', lo sostenne con le sue ferree, logiche strutture e con la tecnica della modulazione; l'evoluzione degli strumenti a tastiera gli permise un approfondimento solistico, e i complessi strumenti, isolati o aggregati, gli fornirono quella molteplicita' di timbri che si avvalorano nella sonata orchestrale o Sinfonia.

Il I^o Tempo e' anche un modulo ideale, e tutte le forme sinfoniche vi si ri specchiano. Cio' che esso trasmette agli altri Tempi di Sonata o di Sinfonia, di Trio o di Quartetto, di Ouverture o di Concerto per solista e orchestra, e' sostanzialmente questo: *organizzazione duale e drammatica dell'invenzione*: rapporto di subordinazione tonale fra l'idea secondaria e la principale, per cui quel-

la si lascerà attrarre da questa dopo una fase di svolgimento intermedio. Così, nell'Adagio, le forme bipartite, quelle ternarie, quelle di rondo' si avvicineranno all'architettura detta I^o Tempo o senz'altro forma-Sonata, quando, come assai spesso avviene, includeranno due temi, il secondo dei quali passera' alla tonalita' del primo dopo una sezione intermedia, che se ha funzione di sviluppo, completa il parallelismo col I^o Tempo. Si legga per es. l'Andante del Quartetto di Mozart K 428, così costruito:



Similmente il Minuetto e lo Scherzo simpatizzano, per così dire, col I^o Tempo con la loro struttura ternaria, dove il Trio corrisponde, nel carattere, a una 2^a idea ed il Corpo racchiude una piccola esposizione, seguita da un breve sviluppo e dalla ripresa. La forma di I^o Tempo potrà poi costituire il Finale o incidere su di esso se composto come rondo'-I^o Tempo, che vedremo partitamente piu' innanzi.

Questo modulo ideale, questo archetipo delle forme sinfoniche moderne, non costituiva una *regola* per il sinfonista tedesco; era invece per lui qualcosa di molto vicino all'istinto creativo. Chi s'immaginasse che i grandi maestri della Sonata, del Quartetto e della Sinfonia abbiano dovuto o voluto racchiudere la loro "libera ispirazione" entro un involucro prestabilito, per obbediente ossequio a una norma ricevuta, sarebbe assai lontano dal vero. In quei maestri l'ideazione si ordino' spontaneamente in quella forma. Nessuno ve li obbligo' e tanto meno vi si obbligarono loro stessi. Se vi fu una convergenza collettiva, verso quella speciale forma, questo avvenne unicamente perche' essi concordarono nel ritenere la piu' adatta a organizzare in modo perfetto la loro ideazione musicale e a rendere possibile l'espressione del loro genio nel campo della composizione strumentale. Importante ricordare che in questa forma prende massima evidenza il *rapporto fra tonalita' e costruzione*. Già nei pezzi bipartiti della Suite e' chiara l'applicazione diretta delle fondamentali funzioni tonali: il discorso che procede dalla tonica alla dominante determinando la I^a sezione, e dalla dominante alla tonica determinando la 2^a sezione, concreta l'elaborazione di questi due cardini della tonalita'. Parimente il grande ternario del I^o Tempo di Sonata e' strutturato dall'elaborazione della tonica che si tramuta in dominante, la quale, dopo un giro di modulazioni piu' o meno divergenti, si riassorbe nella tonica: tale differenziazione e riassorbimento equivalgono in sintesi *ad una articolazione del sistema tonale*.

Bisognerà tenerne conto quando si tratterà di uscire dai quadri tradizionali della Sonata. Nel mondo classico, comunque, essa risulta organizzata sostanzialmente dalle funzioni tonali ed e' *la tonalita' stessa nella sua piu' completa dialettica*.

* * *

Allo slancio segue il riposo, all'arsi la tesi, alla dissonanza la consonanza, al moto la stasi, alla I^a idea la 2^a, poi all'Allegro il tempo lento o mode-

rato, al drammatico il lirico, al tematismo il canto effuso in un'ampia zona di raccolta e pensosa musicalità.

Questa esigenza si compenetra di un'altra, d'ordine più propriamente stilistico, che mantiene quell'unità senza la quale verrebbe meno il rapporto stesso di opposizione che informa il complesso della Sonata. Non è possibile rompere lo spirito sinfonico affermato nel 1° Tempo e fargli seguire uno spirito diverso in senso assoluto, uno spirito non avente *nessun carattere sinfonico*. Non si otterrebbe contrasto, ma distruzione del già dato. Bisogna che, in un certo senso, il Tempo lento parli la lingua di quello rapido, pur dicendo altre cose. Altrimenti l'uno non potrà continuare l'altro più di quanto un italiano che ignora il cinese possa continuare il ragionamento di un cinese che ignora l'italiano.

Quella lingua che devono avere in comune il 1° Tempo e il Tempo lento, è lo stile sinfonico.

Il Lento o il Moderato (dal Largo più sostenuto, all'Andante mosso) trasferisce nel campo sinfonico forme liriche e cantabili, non solo col circondarle di elementi tematici (accompagnamenti elaborativi, derivanti da spunti dati), e non solo col frenarne le eventuali sottolineature passionali o melodrammatiche, ma proprio con l'infondere nei temi il bisogno di sviluppi che, anche in minor proporzione, discendono dalla medesima esigenza concretata nel 1° Tempo (svolgimento duttivo o induttivo mediante procedimenti vari).

Il principio animatore e costruttivo dell'Adagio o Andante di Sonata, Quartetto, Sinfonia classica, è il *canto sinfonico*: Quell'impulso melodioso che, nel 1° Tempo, genera la 2ª idea, *si dilata ora in intero Tempo*. E allora, nel tema iniziale della Sonata è contenuto anche il *perché* del 2° Tempo: quest'ultimo si paleserà come una più larga conseguenza del principio duale e si contrapporrà col complesso delle proprie strutture, al complesso del 1° Tempo come su un piano più ristretto, la 2ª idea s'era contrapposta alla 1ª.

“Ora qui si manifesta un'opposizione fra l'Adagio e l'Allegro, analoga a quella del suono sostenuto e del movimento figurato. Nel tempo adagio è il suono sostenuto che detta legge; qui, i suoni musicali bastano a se' stessi, vivono d'una loro propria vita indipendente nella quale il ritmo viene a immedesimarsi... Quello che l'Allegro esprimeva con i continui cambiamenti di figurazione, viene detto dall'Adagio con l'aiuto della varietà infinita delle inflessioni di suono; il minimo cambiamento nell'armonia produce un effetto di sorpresa, mentre la sensibilità sempre più tesa prepara e fa quasi presentire sensazioni sempre più vaste”. (Riccardo Wagner, *L'arte di dirigere l'orchestra*).

E il medesimo principio di risoluzione degli opposti provoca, dopo il tempo lento, un altro tempo rapido: ma di significato totalmente diverso dal primo Allegro.

I due pilastri principali, i due primi Tempi cioè, debbono riunirsi in una ulteriore costruzione. Così alla tesi che ha sprigionato l'antitesi, segue il terzo termine che le abbraccia e le supera.

La ricerca di una perfezione raggiungibile nel punto stesso in cui la materia sinfonica tocca un suo imponderabile, fulgido, abbagliante equilibrio, guida i più grandi autori a scostarsi dalle vie consuete e talvolta a racchiudere in due soli Tempi il loro concetto. Il classicismo non è consistito mai nell'accettazione di una norma posta fuori della vita interiore. Fissare a 4, o a 3, o a 2, il numero dei Tempi senza aver compreso il senso della loro concatenazione e il significato del loro formarsi, non ha senso più dello stabilire in centimetri il formato della carta su cui sono stati scritti.

Esempi di Sonate in due tempi: Beethoven, op. 54, 78, 90, 111. Haydn, Sonata in Sol minore; Sonata in Sol maggiore.

In più di quattro tempi: il Quartetto di Beethoven op. 131 (si può considerare in 5 tempi, con brevi introduzioni all'Andante e al Finale). Il Quartetto

op. 130 (in 6 tempi).

Il complesso di quattro tempi divenne normale, con l'Allegro, l'Adagio o Andante, il Minuetto o Scherzo e il finale in forma di 1° Tempo o di Rondo, ma non mancano esempi di altra disposizione degli stessi tempi.

Nella *Sinfonia scozzese* di Mendelssohn: quattro tempi sono allacciati: il tutto si deve sonare senza interruzione.

* * *

Se il mondo sinfonico si è realizzato attraverso gli strumenti, non è perché gli strumenti fornissero un mezzo totalmente opposto alla voce umana. Della voce umana molti di essi conservano due sovrane virtù: cantabilità e respiro.

Non esiste strumento che non canti o non partecipi al canto. L'arpa che sgrana arpeggi lenti o rapidi, lascia indovinare, in quelli, un canto o un brandello di canto. Il timpano scandisce, sottolinea, esagera, esaspera accenti: ma gli accenti suppongono frasi su cui posarsi, e le frasi il canto che le unisce. Quando gli strumenti producessero solo rauche grida, nel grido resterebbe pur sempre un embrione di canto. Gli strumenti non sono che voci prolungate, deformate, stilizzate, potenziate.

E come le voci, essi respirano: intendi nel senso di respirazione fraseologica, fra inciso e inciso, come fa il cantante, e anche nel senso di respirazione interna alla melodia, il suo incurvarsi ed espandersi verso un culmine relativo, poi il discenderne e forse estinguersi in un soffio o invece riprendere e risalire a toccare un vertice più alto, e discenderne ancora senza spezzare la continuità e senza esaurire la forza che la sospinge....

Non il mezzo fonico, ma la struttura del pensiero, la forma cioè, determina e crea il mondo sinfonico.

E la forma fondamentale del mondo sinfonico è il 1° Tempo di Sonata classica, sia per un solo strumento che per due (violino e pianoforte; clarinetto e pianoforte; violoncello e pianoforte), per tre (violino, violoncello e pianoforte), per quattro (quartetto d'archi o di fiati), per cinque (quartetto d'archi e pianoforte) e per intera orchestra.

La sinfonia mozartiana, con i suoi quattro tempi, è un frutto assai denso di questa concezione di forme e di spiriti. Con essa la musica strumentale giunge alla completa autonomia, avendo trovato in se' stessa un principio costruttivo e animatore che non si appoggia alla concomitanza di altre arti, poiché nella forma sinfonica (diciamo meglio: nel modulo del 1° Tempo di Sonata) essa conquista e possiede qualcosa di simile a un'idea eterna, prosciolta dalla rassomiglianza al mondo sensibile e fulgida di una sua propria luce, che nessun altro linguaggio, di colori o di volumi o di parole, può ripetere. Tutto v'è dentro e nulla in senso corporeo o visivo o concettuale. Concetti, immagini corporeità si sono tramutati in suono.

“Affermando che nella musica non bisogna cercare nient'altro che la musica, non si esclude certamente dalla musica una qualità profondamente spirituale, che si determina storicamente e anche psicologicamente nella personalità dei singoli compositori”. Capire la musica non sarà dunque semplicemente rendersi conto della successione delle note. “Effettivamente, questo modo puramente tecnico di capire la musica, non ne esaurisce il valore spirituale: è il modo dei teorici e dei dotti, che spesso sono in grado di smontare pezzo per pezzo il più complicato organismo sinfonico e di mostrare com'è fatto, senza sapere per questo qual sia il suo valore nella storia dello spirito umano”. “Nell'espressione artistica, come tutti sappiamo, ma non è male riconfermare, non esiste alcun rapporto di simbolo tra un contenuto e una forma distinti l'uno dall'altra: non si esprime

qualché cosa - e sia pure un valore spirituale - per mezzo della musica, ma la musica e' questo valore spirituale nella sua unica veste ed espressione possibile". (M. Milla, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, 1950).

La fusione degli elementi strutturali, tematici, ideativi, di proporzione, di sviluppo, di associazione e di sincronia, propria dell'arte sinfonica, non lascia scorgere piu' le determinazioni spicciolate, i minuti stimoli, le immature parvenze, le biografiche inclinazioni che forse precedettero la creazione e che vi sarebbero affiorate se la forma non fosse perfetta e se la risoluzione dello spirito creatore in essa forma non fosse riuscita totale, facendo si' che il compositore ponesse tutta la forza del suo spirito nella sua musica.

Dire oggettiva questa musica, cioe' la musica sinfonica, non e' possibile che in senso traslato e per conversione. "La musica realmente oggettiva, espressiva, non esiste, perche' dovrebbe logicamente ignorare un qualsiasi creatore", mentre invece il musicista che la compone "non soltanto modifica in modo differente da un altro la materia sonora, ma ben piu', diviene egli stesso musica, e quella musica". (G. Rossi Doria, *Il Dramma musicale*, in *Il Pianoforte* 1924).

La musica sinfonica o non sinfonica, sara' sempre, necessariamente, soggettiva.

Alfredo Parente ("La favola dell'oggettivismo", in *Rassegna musicale*, luglio 1949), puntualizza i significati della parola *oggettivismo*, che non corrisponde al raggiungimento di una musica esente dalla personalita' dell'autore, tale musica essendo umanamente impossibile.

Oggettivismo - egli spiega - inteso come *negazione del sentimento*, per una musica "pura", ossia fatta di pure *relazioni sonore* e di organismi di suoni non riverberanti l'anima dell'artista e il suo momento, equivarrebbe alla pretesa che l'arte sia un ozioso perditempo senza nesso con la vita dello spirito.

Come sinonimo di *classicismo* opposto a *romanticismo*, cioe' come superamento e liberazione dal tumulto pratico nella serenita' contemplativa dell'arte, oggettivismo e' termine positivo: ma bisogna ricordare - continua il Parente - che il termine superato e' incluso nel superamento come necessario a quest'ultimo.

Come termine polemico infine contro il basso romanticismo, contro la sensibilita' elevata a scopo dell'espressione, contro il femineo bisogno di confessarsi nell'arte, oggettivismo e' non soltanto positivo, ma denota una santa rivendicazione che ogni artista vero sente sua: uscire dal suo proprio contingente ed elevarlo all'universale; investire il suo stesso contingente di valori ideali che lo rendano dominio dell'umanita'. "... allora il sentimento proprio dell'artista, in quanto ha cessato di essere passione, sofferenza o brama; in quanto ha perduto i caratteri del contingente o dell'accidentale, dell'interesse limitato e privato, si ricongiunge alla vita del tutto come un momento dell'universale coscienza. L'immagine-sentimento, cioe' il sentimento sublimato nell'immagine; sara' e non sara' piu' il sentimento dell'artista; apparterra' cioe' a lui e all'umanita' intera in quanto capace di accoglierlo con animo purificato nella trasparente idealita', e diverra' dominio di tutti, e in questo senso si oggettivera'". (A. Parente, op. cit.).

* * *

Nell'immensa produzione sinfonica non esistono due composizioni di struttura identica. Lo schema fondamentale e' sempre quello, ma in ogni singola opera si e' atteggiato diversamente, con elementi incidentali e sostanziali che ogni volta hanno elevato alla sfera dell'arte.

Non e' possibile farsi un'idea di queste forme (ai fini della Composizione) limitandosi alle generalita' che abbiamo date. Occorre, come al solito, sobbarcarsi all'osservazione analitica, da cui si salira' al godimento estetico e alla ricerca di nuove possibilita'.

Sia cio' fatto con la gioia dell'iniziato.

CARLO FILIPPO EMANUELE BACH. Sonata in Fa maggiore. (in Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, n.303).

Riecheggia abitudini e gusti che abbiamo notato nelle Suites, come la presenza di disegni piu' che di veri temi, il discorso continuamente modulante attraverso le tonalita' prossime alla principale, l'inizio della seconda sezione col tema della prima invertito. Tuttavia fra i due disegni-temi della prima sezione, si vedono relazioni, e volute differenze, specialmente ritmiche, che appartengono al mondo della Sonata.

1° tema modula verso Do magg. e passa per La min.

2° tema modula in Do min. e in Fa min. per tornare a Do magg. attraverso Sol magg.

(C. Ph. E. Bach, Sonata in Fa magg.)

La prima sezione, che e' ritornellata e corrisponde alla esposizione, si chiude con un preciso richiamo del 1° tema in Do maggiore. Altre modulazioni (si b, Re min.), nella breve ma sostanziosa fase di sviluppo, intesa piuttosto come continuazione degli elementi melodici precedenti, conduce ad una progressione discendente, e da questa, mediante una semplicissima guida del basso, alla Ripresa. Il 1° tema ha una continuazione diversa da quella dell'esposizione; il 2° tema modula all'equitono minore, ben presto schiarito in maggiore. Anche questa sezione termina col richiamo del tema iniziale. I due poli tonali vengono, in tal maniera, sottolineati nello stesso tema alle due chiuse principali. Notare il moderno IV grado alterato alla cadenza finale.

Altra Sonata dello stesso autore, il La b, e' studiata dal D'Indy nel 2° volume del suo "Trattato di Composizione"

G. HAYDN. SONATA IN MIb, n. 1. Due sezioni nella 1ª idea: si giunge alla seconda sezione (batt. 6) mediante una breve guida in 3ª discendenti. Una rapida scala discendente mena poi a un punto fermo, no, a un punto e virgola, che chiude il complesso della 1ª idea.

Dalla seconda sezione suddetta e' ricavato il ponte. La 2ª idea, alla dominante, anch'essa in due sezioni, inizia sgorgando, con meravigliosa naturalezza, da un evidente richiamo del 1° tema (batt. 17); s'inoltra in un disegno a scale e note trillate, poi in un gioco polifono, poi in un arabesco intercalato da sforzati su accenti deboli, poi ancora in un saltellare di note staccate, per giungere a una cadenza di carattere vocale (batt. 26). Riparte quindi (seconda sezione) in un pigolio di uccellini, scandito da quinte di corni; il disegno diventa ben presto agitato, quasi vorticoso quando i bassi scendono verso il confine della regione grave: un improvviso guizzo ci porta ad una variante del tema iniziale; poco dopo, una pausa carica di attesa, suscita un sommesso strisciar di ottave, che subito si conclude in formula cadenzale, prosciolta in veloci frastagli e terminata in leggeri accordi placcati.

Vorrei che queste osservazioni, anziche' servire da "cicerone" per i turisti della musica, potessero far intuire al lettore quanti diversi elementi d'invenzione si raccolgono nella impostazione di questa Sonata, come pure di altre, di Haydn; quanta eterogenea qualita' ridotta all'omogeneo di quello stile, di

quella personalita', di quel classicismo che riesce a fondere, in un tutto assolutamente inimitabile, stilemi spunti suggerimenti di origine lirica; altri del genere operistico ed altri di quello galante.

Gustate la cupa cerniera di tre accordi, tipo Gluck; poi, il ritorno del pigolio in altra luce tonale, e d'improvviso (batt.7 dopo il ritornello) l'irruzione di uno "sfogo" da melodramma, caldo, appassionato, sul tremolo, si potrebbe dire, dell'orchestra!

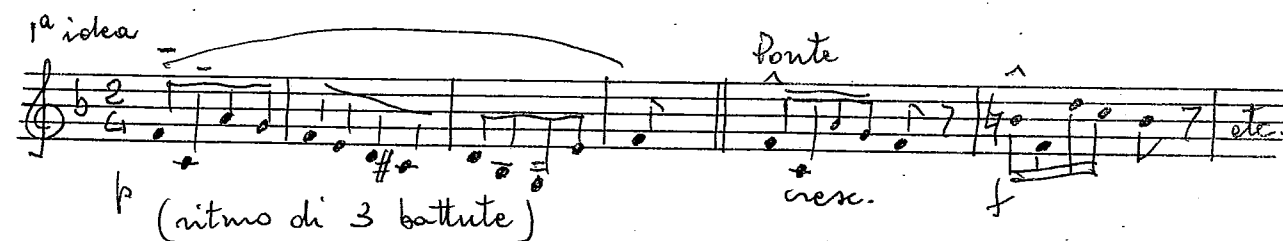
La Ripresa e' inversa: la 2^a idea precede la 1^a.

Quante altre cose ci piacerebbe dire sulle Sonate di Haydn: rilevare certe singolari anticipazioni del linguaggio beethoveniano, le relazioni interne fra i temi, l'intensita' di talune colorazioni tonali, la mistura dell'angoscia e della letizia, il delizioso stile cembalistico di molti passi, il potente senso orchestrale di alcuni altri, la modestia delle chiuse finali o il loro lieto vigore, l'incessante interesse ritmico del discorso, e quell'arte di finire quando non c'e' da aggiungere piu' una sola nota, e la straordinaria maturazione della forma di I^o Tempo.

CLEMENTI. SONATA IN FA# MINORE, op.26 n.2 - La nota ribattuta ha qui valore costruttivo; ricorre come elemento essenziale non solo nella 1^a idea, nella 2^a e in diverse loro derivazioni, ma anche nel Lento dopo il I^o Tempo e nel finale.

Nel I^o tempo: un nuovo ritmo, sincopato (batt.41) interviene a proseguire la 2^a idea (che deriva dalla 1^a). Il cadenzamento conclusivo e' connesso alla materia tematica precedente. Il breve sviluppo, che ha sontuosi ma lievi arabeschi e velato affanno, conduce ad una falsa ripresa. Poi, la ripresa della 2^a idea precede quella della 1^a, con echi nel registro grave. Dallo sviluppo in poi tutto e' rimescolato in un ordine che non obbedisce a nessuno schema. E Clementi e' preso da molti per un "tecnico"! La coda poi compensa la brevità dello sviluppo centrale: e' un finissimo gioiello.

SONATA IN FA MAGGIORE, op.36 n.2. - Nell'Allegro con fuoco dopo l'Introduzione lenta, un unico tema assume aspetti diversi:



(Clementi,
Sonata op.36,2)

(inversione
della 1^a idea)

Questi quattro aspetti dello stesso tema hanno numerose possibilità di sviluppo, ma l'autore aggiunge ancora un elemento cromatico.

SONATA IN RE MAGGIORE, op.40 n.3. - Esempio di grande forma con 4 temi.

MOZART. SONATA IN SIb - (4^a nell'ediz. Peters e nell'ediz. Ricordi) - Oltre alla composta allegrezza, alla grazia non disgiunta da vigore, questo I^o tempo si impone per la ricca ideazione melodica e ritmica, che, come in molte altre Sonate mozartiane, ci mette in presenza di una continua gemmazione di spunti e di nuclei fecondi e bellissimi, raccolti nell'ordinamento perfetto e spontaneo di una forma che non ha ancora nulla di tradizionale nel senso storico della parola ed ha invece valore di assoluta creativita'. E questa invenzione molteplice, che e' indubbiamente, fra gli aspetti del classicismo sinfonico, da ritenere attentamente, e' diversa da quella di Haydn, poiche' la si direbbe estratta da un unico limpidissimo metallo, da un'unica fonte prima e tutto vi e' bagnato nella stessa lucentezza.

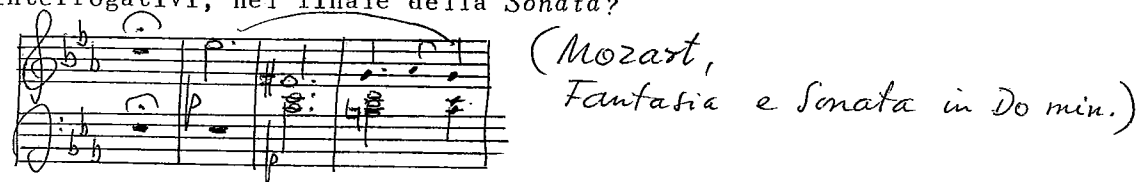
FANTASIA E SONATA IN DO MINORE - I rapporti fra queste due composizioni, che ne formano una sola, sono particolarmente interessanti. Talora indiretti, latenti e lontani, ma non percio' vaghi o casuali, essi determinano, nella Fantasia, un significato generale di preformazione della materia tematica, e poi, nella Sonata, il definitivo equilibrio e ordinamento di questa stessa materia, portata in luce e precisata in ogni suo elemento.

E poiche' si tratta di affinita' velate, non c'e' da pensare a darne un confronto grafico, sul pentagramma, se non per qualcuna di esse, come indicazione orientativa. Bisogna paragonare mentalmente le due composizioni in maniera da saper trovare nella Sonata qualcosa della Fantasia: nell'ascoltazione della Sonata dovrebbe affiorare una qualche memoria uditiva della Fantasia. Direte che un simile modo di ascoltare Mozart non ha niente di mozartiano? Lo ritengo invece indispensabile al pieno godimento di quest'opera eccezionale.

Il tema che apre la Fantasia ha in comune, con quello che inizia la Sonata, l'opposizione dei due motivi interni, in senso beethoveniano, minaccia e gemito. Il disegno curvo e ripiegato (I^o motivo della Fantasia) si e' teso in arpeggio rettilineo nel I^o motivo della Sonata. Il 2^o motivo, nella Fantasia come nella Sonata, gravita sulla dominante, ma nella Fantasia e' scisso in due cellule piu' piccole, che assumeranno nella stessa Fantasia, e poi nella Sonata, svariate forme. "Non crediamo possa trovarsi nella musica per pianoforte, anzi in tutta la musica, qualcosa di cosi' profondamente beethoveniano prima di Beethoven. Principio dominatore che s'oppona a quello fatto di tenerezza e di supplica; senso d'una lotta e d'uno sforzo senza quartiere: abbiamo tutto cio' in questa impreveduta e sorprendente Sonata", Così, scrive il de Saint-Foix, nel IV libro della sua importante opera su Mozart. Anche per i critici tedeschi il suddetto dualismo e' fondamentale alla Sonata. "E' l'eterno sollevarsi ed accasciarsi, l'eterna lotta seguita da rinuncia, e tutto termina, come di solito in Mozart, in una triste rassegnazione". (Hermann Abert).

Enunciato il tema, la Fantasia incomincia a svolgerlo con ripetizioni e modulazioni. Non c'era via migliore per far comprendere fin dall'inizio, che non si tratta di un I^o tempo, ne, d'altro canto, di un pensiero che svaga e si disperde (errore di molte "Fantasie"), ma di un pensiero che, sul nascere, aspira ad approfondirsi in una direzione tematica, che diverra' costruzione. Lo spunto interrogativo, risolto nell'attacco di un nuovo tema della Sonata (batt. 30-35), ha un precedente, in analoghe condizioni, nell'Adagio della Fantasia (batt. 23-25). Il ritmo affannoso della sezione conclusiva nell'Esposizione della Sonata (59-60) ha un precedente nell'Allegro della Fantasia (35-36); le terzine del I^o tempo Sonata sono anticipate da quelle dell'Allegro Fantasia; l'inizio dell'Adagio Sonata non e' molto diverso da quello dell'Andantino Fantasia; un basso a

note ribattute sostiene il canto nella seconda parte dell'Adagio Sonata e nell'Andantino Fantasia. Quale languente interrogazione o struggente implorazione, timorosa d'essere delusa, sorge dalla pausa che spezzano i dolenti accordi, anch'essi interrogativi, nel finale della Sonata?



Forse qualcosa di simile era già accennato nel tema iniziale della Fantasia specialmente con le note discendenti del suo I° motivo. Nella Sonata come nella Fantasia la chiusa dell'ultimo tempo è fatta con la ripetizione di una formula cadenzale:



Non ci convince il supporre che tutto ciò sia il prodotto di una nostra tendenziosa analisi e che l'autore non abbia, nemmeno nel divino inconscio della creazione, avvertito gli interiori nessi dall'una all'altra composizione. La Fantasia fu composta parecchi mesi dopo la Sonata, nel 1785, come preludio di quest'ultima. È verosimile che, nel comporre la Fantasia, l'autore abbia potuto rimettersi nell'atmosfera della Sonata e riviverne il contenuto, già profondamente sofferto sotto l'impressione di una figura femminile, di una ispiratrice: alla quale è dedicata la Fantasia e già lo era stata la Sonata nel suo infiammato lirismo. (Vedi Saint-Foix, Mozart, IV, pag. 55). La Fantasia può reggersi da sola; così anche la Sonata; ma esse risulteranno in tutto il loro palpitante significato e nella loro complessiva armonia solo se poste nel reciproco rapporto ideale, una vicino all'altra, come due portali d'uno stesso tempio, nel primo dei quali le immagini del secondo si trovano mescolate e confuse, per volontà stessa dell'artista.

Fondamentali elementi morfologici nella concezione drammatica di Beethoven.

La materia della Sonata è atta fin dall'inizio a una ricca disseminazione dei suoi germi, e si ordina svolgendosi tematicamente e drammaticamente. Tematicamente: perché procede da un tema che ne genera altri, subordinati e coordinati in vario modo tra loro e col fondamentale. Drammaticamente: perché passa per fasi diverse e per valori espressivi diversi, con contrasto o con graduazione dal vigo lento al tenero, dal robusto al lieve, dal rapido al lento, dall'incisivo al fluido; dal ritmico al cantabile, dall'effusione al travaglio; e perché giunge a conseguenze lontane dalla partenza, ossia a formazioni che non si intravedevano nel tema.

Proprio questo ordinarsi, tematico e drammatico, di una sostanza densa di possibilità, fino alle estreme differenziazioni deduttive; e' questo che noi vogliamo intendere per "sinfonico".

Tale concezione è approfondita soprattutto dall'arte di Beethoven.

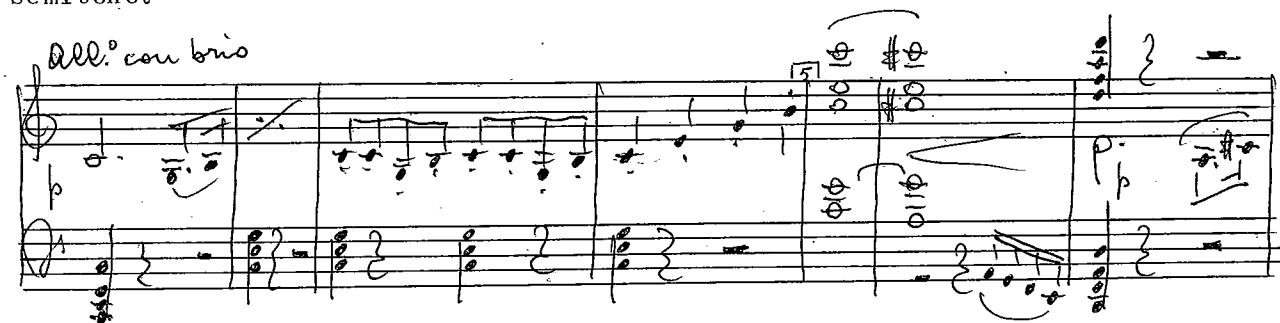
Non già che i suoi due grandi predecessori nel campo sinfonico, la ripudiasero o l'ignorassero: Sarebbe sciocco supporlo. Ma così in Haydn come in Mozart - e per me in Mozart più che in Haydn - l'impulso drammatico tende a ristagnare nel periodare interno ai vari tempi della sonata o sinfonia, piuttosto che a potenziarne la sostanza in senso di continua e ansiosa mutevolezza. (E tuttavia questo si può dire solo con cautela e, generalmente, non del I° tempo in cui

la struttura bitematica ternaria impone di per se stessa, un dramma di suoni, sempre prendendo la parola dramma nel senso di mutamento di situazioni e, in questo caso di formazioni e di vicende tematiche).

Questo dramma di suoni pur sentito anche da Haydn e, meno, da Mozart, e' da essi ristretto nell'ossequio spontaneo a quel principio che un grande studioso ha riassunto così: Non esagerate nulla; e che, con qualche rara eccezione (come la Sonata in do# minore di Haydn e la Fantasia e Sonata in Do min. di Mozart) appare valido per l'insieme della produzione sonatistica e sinfonistica dei due predetti autori (senza dimenticare che entrambi discendono da Carlo Filippo Emanuele Bach, il grande capostipite del sinfonismo tedesco, che, più d'una volta, annuncia Beethoven anche nella qualità dei temi, e basterebbe ricordare a questo proposito il Rondo in mi b): arte illuminata dallo splendore dell'equilibrio perfetto, dove ogni cosa è proporzionata a un'altra, ogni licenza si congiunge a un'obbedienza e una luce strutturale: (se mi si passa l'espressione) viene in primo piano mentre tutto il resto (significati allusivi, atmosfere tonali, vertici dinamici, evocazione orchestrale) è da quella luce, se non offuscato, almeno abbondantemente, ma anche deliziosamente, velato.

Beethoven imposta in senso dualistico l'arte sua. Egli spalanca all'antitesi le porte del sinfonismo. L'ideazione tematica deriva in lui dall'accordo perfetto (maggiore o minore) arpeggiato, e in ciò non sarebbe grande novità poiché questo pretema, come abbiamo già notato, ricorre in altri autori e si ritrova in moltissime musiche sinfoniche, liriche, da camera, da teatro e da chiesa; ma da Beethoven fu assunto a generatore di una concezione essenziale alla sua arte, in quanto i temi contengono motivi contrastanti e l'antitesi racchiusa in questi motivi si proietta e s'ingigantisce nell'intera costruzione.

L'antitesi si basa sui cardini tonali I-V. Il pretema stesso ha due posizioni funzionali, secondo che si aggancia all'uno o all'altro cardine, al I o al V: Do-mi-sol oppure Sol-si-re. Questi due arpeggi pretematici s'intersecano in contatto di semitono: Sol-si-do-mi-sol. Di qui, un valore pretematico anche al semitono.



osservare anche come il semitono tematico delle battute 5-6, che modula, è riequilibrato da quello delle batt. 11-12 (ritorno alla ton. princ.)

E. l'arpeggio pretematico che da' l'accordo perfetto, puo' dilatarsi in 7^a di dominante, a sua volta dilatabile in 9^a di dominante maggiore o minore.

Sia data quest'ultima: Mi-sol \sharp -si-re-fa. Se intercaliamo, fra la 7^a (re) e la 9^a (fa) il raddoppio della fondamentale mi, otteniamo il semitono mi-fa, da considerarsi in tal caso elemento di arpeggio, frazione di arpeggio originato dal pretema.

Diciamo questo per dare un'idea dei diversi significati musicali del semitono come elemento costruttivo (associato all'arpeggio) nella musica di Beethoven. Nella Sonata in fa min., op. 57 (l'Appassionata), l'arpeggio pretematico, dispiegandosi nell'estensione di due ottave, informa il I^o tema. Il semitono dalla 9^a minore alla dominante (re \flat -do) si ode alle batt. 10-12 e 13. L'antitesi nel tema iniziale non potrebbe essere piu' netta: arpeggio d'ampio ámbitus contro oscillazione di 2^a: raddoppio alla doppia 8^a contro armonia a quattro parti; assoluto valore lineare contro valore accordico; cupo il I^o motivo, trasparente il 2^o; pianissimo costante in uno, mutazione d'intensita' nell'altro; note gravi per l'arpeggio, ma per l'oscillazione note liquide fino al trillo; il I^o motivo su uno dei due cardini tonali, il 2^o sull'altro.

In questo 2^o motivo, si badi, l'oscillazione e' melodica ed anche armonica: quell'accordo di 7^a diminuita non e' che l'oscillazione dell'accordo del V grado momentaneamente deviato e roteante un poco su se stesso. Quanto all'intervallo di 2^a maggiore della batt. 3, e' forma provvisoria e anticipata dell'intervallo di semitono, che, una volta enunciato, mantiene sino alla fine la sua forza costruttiva, abbinata a quella dell'accordo perfetto arpegiato. E' il semitono a produrre un secondo attacco del I^o tema (batt. 4): non vi sfugga il rapporto di questo re \flat anacrusico col do iniziale anacrusico. Analogo fenomeno nell'identico rapporto semitonale trovasi nell'ultimo tempo, batt. 20 e 24. L'intervallo di 2^a maggiore con cui si apre l'Andante, si connette alla successione accordale I-IV-I: se ne sprigiona la distensione, la pace dopo la tensione e dopo il travaglio del I^o Tempo: la successione I-IV-I e' anche geometricamente l'opposto della successione I-V-I: un'altra forma di antitesi, che non sara' vano tener presente nella comprensione dei tempi lenti non gia' come fasi a se' stanti nel complesso della Sonata, ma sempre in intima e vitale relazione col I^o Tempo. E nella successione armonica suddetta, I-IV-I, v'e' una momentanea rotazione del I^o grado che risponde in senso distensivo, alla rotazione semitonale della dominante (do-re \flat), e che poi e' riassorbita dalla formazione a nota ribattuta del secondo periodo melodico.

Sappiamo che il pretema, di per se', non significa niente; che esso e' un simbolo dell'opera e non un'indicazione delle sue forme; che la sintesi dell'opera sta nei temi, e che il pretema diventa tema quando riceve un ritmo. Anche il pretema di Beethoven non accenna che in modo generico, anzi astratto, al proprio futuro spiegamento. Come dato e in quanto tale, e' ancora al di qua dell'invenzione. Quando invece, investito della spiritualita' dell'autore, diventa tema di un I^o Tempo sinfonico, esso e' spinto, come vela sul mare, sui flutti dell'anima creatrice, e dalla fantasia commossa attinge i poteri che lo portano a formarsi, a salire in quella speciale concatenazione di forze che e' una sonata o una sinfonia di Beethoven.

Prescindendo da qualunque interpretazione ideologica o letteraria e metaforica dell'arte di Beethoven, e' lecito, anche alla critica piu' "oggettiva"; intendere i temi come centri di forze, e i loro sviluppi come proiezioni, effetti, espansioni, complicazioni, tensioni, nuove e nuovi spiegamenti di quelle forze. E quel che di piu' caratteristico e' infuso da Beethoven nei suoi temi, e' probabilmente la possibilita' di una progressione di forze, che, quanto alla tendenza, supera gli stessi limiti strutturali in cui e' racchiusa, e quanto alla perfezione formale li colma di una vita sonora strapotente e di una premente spiritualita'.

Una sonata, una sinfonia di Beethoven e' il dramma delle forze opposte racchiuse nei temi. E' la loro guerra. Il grande maestro sovrappone forze su forze con i nuclei di forza (motivi tematici) e i loro derivati (sviluppi) per formare l'alto monte che gli rende possibile il contatto col suo cielo, con la sua verita'.

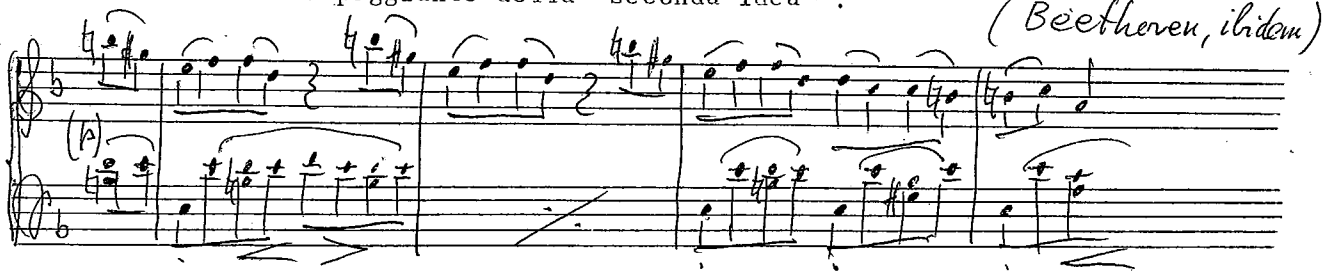
Guerra, lotta, dramma di suoni, o meglio in suoni, poiche' tutto lo spirito dell'autore e' in questa guerra, in questa lotta, in questo dramma che si accende nelle note, si scatena, urla, canta, geme ed esulta ma non si placa in un'opera se non per riaccendersi subito in un'altra. Fin dalla prima Sonata per pianoforte, l'arpeggio iniziale del I^o Tempo diventa, nell'ultimo Tempo, un vortice tempestoso e tenebroso, e sopra di questo gli accordi di tonica e dominante cozzano fra loro come lame roventi. Dopo l'esordio della Sonata in Re min., op. 31 2^a, il 1^o motivo tematico (arpeggio) soffoca il 2^o (semitono oscillante); l'elemento aggressivo incalza l'altro che si riduce ben presto a una sola nota gradata:

(All.^o)

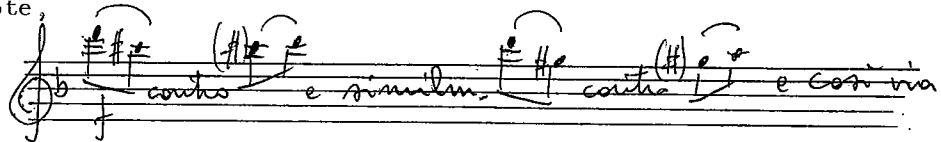
The musical score consists of four systems of piano music. The first system is marked '(All.^o)' and shows the beginning of the movement with a 7th diminished chord arpeggio in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the arpeggio and introduces a melodic line in the right hand. The third system shows the arpeggio becoming more complex and dynamic, with markings like 'molto espress.', 'sf', and 'sempre piu' forte'. The fourth system concludes the first system with a final chord and a fermata.

(Beethoven, Sonata op. 31, 2^a)

La forza oppressa si divincola nella tenaglia: e' lo stesso semitono a in formare la linea serpeggiante della "seconda idea":



Chi intendesse anche l'esordio come una lotta di note e quindi di forze frammentate nelle note,



starebbe nella giusta comprensione di una forma speciale dell'antitesi beethoveniana.

Questi due elementi contrari, questi due centri di forze opposte, generanti e fondamentali, sono stati, dallo stesso Beethoven denominati con appropriato e significativo termine: *Widerstrebend* e *Bittend*. Nella parola *Widerstrebend* e' inclusa l'idea di ostacolo: produzione di ostacolo, colui che fa ostacolo: lo Ostacolante, il Potere che intralcia il cammino, quindi un Potere nemico, e (con particolare riguardo all'espressione musicale) una forza minacciosa, che aggredisce e sgomenta. (1) L'altra parola, *Bittend*, denota l'elemento, o l'essere, che riceve la minaccia e che supplica e si divincola per non esserne sopraffatto.

Non si profila, in questi due termini, e nel corrispondente dualismo musicale, uno sfondo religioso? La visione del mondo, come sforzo di disimpegno dal *Widerstrebend* e quindi come situazione drammatica dello spirito, non si configura nella lotta tra l'uno e l'altro termine? ed allora, forse, comprendiamo meglio perché tale lotta non si consuma in una data Sonata, né vi si risolve, ma da una all'altra e alle altre composizioni si rianima con fatale ricorrenza, una logica al persistere della sua causa. Accediamo insomma al valore etico della musica sinfonica di Beethoven.

Ne', in Beethoven, il Tempo lento e' il ristagnare della lotta in una pacificazione melodiosa che della lotta si sia dimenticata o che si affermi come a se stante. E' invece la progressiva e crescente estrazione, da quella stessa lotta, di una tensione nuova, trafiggente, orientata in altra direzione. La guerra sferrata nel I° Tempo, e non pacificata, tende ora ad una risoluzione che non si raggiunge d'un colpo, ma si ottiene con altri mezzi: quelli della melodia cantabile (cantabilità strumentale, s'intende, e sinfonica), la quale nella effusione strofica, realizza su largo raggio un'antitesi completa in confronto all'intero I° Tempo. Nel mezzo della guerra si ode una parola diversa: forse di un'altro mondo.

E' questa parola a cambiare le sorti della lotta. La parte finale che segue il Tempo lento, non ha senso che in rapporto a questo, come scioglimento di tutto il dramma. A questo scioglimento Beethoven dà diverse possibilità: liberazione nella gioia del ritmo (tempo di danza; finale a ritmo continuo come nella Sonata in Re min. qui sopra citata, e di carattere elfico e sognante, con

(1) - Da notare che il verbo ebraico *satan*, donde "Satana" come anche la sua traduzione greca *antikéisthai*, ha appunto il senso di "ostacolare, sbarrare il cammino".

predominio del piano e del mezzo forte); liberazione nella potenza del suono (finali "eroici"); liberazione nella forza dialettica della Fuga; ed ancora: mancata liberazione: la lotta si proietta all'infinito nel cosmo (finali vorticosi, in modo minore).

Ma qualunque sia la soluzione, si tratta sempre di un dramma, di quel dramma, disceso da quei temi, in quei particolari incontri e scontri di temi, in relazioni e reazioni delle forze concentrate nei temi e da essi emanate.

E qualunque ne sia la forma concreta, questo dramma e' identico a se stesso; e' un dramma eterno, coesistente all'uomo e alla musica che ne ha preso coscienza nell'arte sinfonica.

Non fara' meraviglia che la concezione simultaneamente tematica e drammatica, ricca di forze enucleate in temi, approfondite nel loro travaglio e liberate in una catarsi finale, sia sostanzialmente la stessa in Beethoven e in Riccardo Wagner: nell'uno, con pregnanze spirituali enormi, nell'altro con queste stesse pregnanze tradotte nei linguaggi della poesia e dell'arte scenica, che valgono appunto e soltanto come traduzioni della musica. (Tornerò su questo).

Altre osservazioni sulle Sonate di Beethoven -SONATA OP. 2 N°1, IN FA MINORE

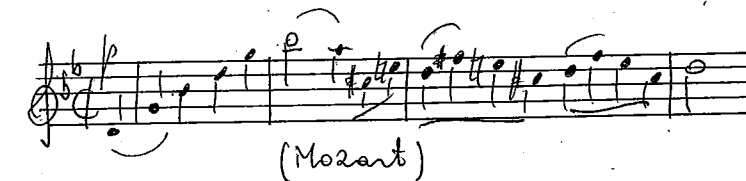
E' stata notata, e non si può sottovalutarla, l'importanza delle pause in questo I° Tempo, inequivocabile ed esplosiva affermazione della personalità dell'autore. Le pause infatti hanno qui un grande valore sia per l'espressione che per la forma del pezzo. Esse lasciano scoperto l'arpeggio tematico iniziale e la sua ripresentazione; marciano i tempi forti nell'accompagnamento del tema, in sostituzione dei normali "bassi" alla mano sinistra; aprono una corona carica di minaccia (batt. 8), determinano ritmi affannosi, respiri ansimanti (26 e segg.); e perfino nel solido tessuto delle cadenze balzano gli accordi sulle frazioni deboli occupando le forti (41-46).

La prima enunciazione del tema continua con incalzanti repliche di un suo frammento, risolte su uno sgranato accordo FF, che coincide con una pausa nella altra mano. La riassuntiva rinunciazione (9 e 10) si congiunge senz'altro al breve ponte, desunto dal tema stesso, o meglio da un suo frammento. Notare (15 e 16) l'attacco del *mi* in frazione debole.

Il 2° tema, inversione del I° con ritmo "femminile" e legato, non arreca un momentaneo placarsi o un relativo rasserenarsi della concitazione, anzi tende ad accrescerla sul fondo tremolato e ad approfondirla col sapore acre della 9ª minore. Focose scale anticipano quella che sarà l'atmosfera del quarto Tempo; son frenate dalla forte accentuazione delle sincopi sottopostevi.

In contrasto col ritmo pausato della sezione cadenzale, una quadrupla appoggiatura s'inchioda sul tempo forte (47); e non vi sfugga che la sua pienezza e sonorità vengono troncate dall'improvviso piano dell'accordo placato, reso più breve e istantaneo dalle pause a termine dell'Esposizione.

Nello Sviluppo l'autore ha evitato di insistere sul I° tema. Crediamo cioè si debba al fatto che, pochi anni prima, Mozart aveva composto la bellissima Sinfonia in Sol minore, la quale nell'ultimo Tempo svolge un tema analogo:



Ma si osservi, se l'arpeggio di triade perfetta e' il medesimo nei due maestri, grande differenza appare nel tema di Mozart, rispetto a quello di Beethoven, per le note aggiunte all'arpeggio con capriccioso ed elegante volteggiamento che neutralizza completamente il significato aggressivo del motivo ascendente e converte in gioco l'antitesi. Cio' nondimeno, Beethoven non volle dare importanza al proprio tema negli Sviluppo, e preferì elaborare, in rivolta, il 2° tema e il tremolato che lo sostiene: vi sovrappone la *testa* del 1° tema, intensificò l'effetto drammatico sfruttando le sincopi e contrastandole mediante *sforzati* che evocano trombe gravi. La Ripresa la preparo' col punteggiato su nota ribattuta, sospensione tradizionale sul V grado, ma qui anche pulsazione di cuore in attesa: la nota se ne aggrega altre mentre guizzano i gruppetti tematici, per poi precipitarsi nell'accento tetico del 1° tema.

Il 2° tema e' preceduto da una variante del ponte. L'appoggiatura quadrupla della sezione cadenzale ne provoca un'altra. Accordi serrati menano rapidamente alla chiusa, riplasmata sui cardini tonali.

La decisiva affermazione dell'autore si comprende ancor meglio se a questo 1° Tempo si avvicina l'ultimo. Comunque, anche isolando il primo, col suo cupo colorito gravato di tragedia, con la sua angoscia affannosa, e' difficile non percepire il nuovo messaggio che si esprime sinfonicamente.

SONATA IN DO MIN. op. 10 n. 1. - Il tema presenta in forma chiarissima l'antitesi dei due motivi essenziali, di cui il primo delinea il pretema in forma di arpeggio spezzato: ed ogni spezzatura, ogni gruppo di due note, e' piu' aggressivo e piu' pungente di quello che lo precede; l'altro motivo, in completa opposizione al primo, col suo semitono lamentoso, sta a quello come un gemito soffocato sta ad una minaccia spietata. Nelle batt. 9-13 e' importante quell'insistere sul *sol* (sincrono alla pausa nell'altra mano) per indicarne la sostanza espressiva (grido) e costruttiva (e' la dominante). In mezzo ad altre pause che ingrandiscono i significati dei suoni, per tre volte cupi e rapidi arpeggi stabiliscono una cadenza, al cui termine s'innesta con forte attacco la ripresentazione. Una battuta di silenzio viene ad isolare il complesso della 1ª idea.

Con una nota, poi con due, tre ed altre, il ponte insinua un presagio di consolazione, che meglio si afferma nella 2ª idea. Ma il cielo intravisto si offusca: incombono note gravi e sforzate, anacrusi legate e il ritmo stesso del 1° tema.

Il canto consolatore assume nello Sviluppo un nuovo volto, una nuova forma melodica, meno serena, forse per contatto subito col tema tragico verso la fine dell'Esposizione. Altre formazioni ne emanano e si ampliano e si lacerano sempre piu' fino alla sospensione sulla dominante, che prepara la Ripresa. In quest'ultima l'idea consolatrice riappare in Fa maggiore, tonalita' inattesa ed irregolare: ma la tonalita' regolare sopraggiunge poco dopo, e per maggior saldezza con rinforzo all'8ª. Come altre volte, l'equilibrio delle tonalita' e' confermato dopo un momentaneo spostamento, e se al posto della tonalita' necessaria a tale equilibrio se ne ode un'altra, questa non dura.

Nessuna coda, solo due accordi: dominante contro tonica.

SONATA IN RE MIN. op. 31 n. 2. - Le prime 20 battute possono riguardarsi come Introduzione, contenente quel che la musica di Beethoven ha di piu' originario ed elementare: l'arpeggio dell'accordo di tre suoni: lo stato di *I° rivolto* gli conferisce un senso sospensivo perfettamente adatto ad una premessa. Nelle batt. 13-16, come abbiamo accennato già, ogni gruppo di due crome *contrastata col seguente*: tante punte di pugnali che si scagliano uno contro l'altro.

Nel discorso che procede da tema completo, in base ai due motivi opposti, il

secondo di questi si riduce a una sola nota mentre l'altro avanza grado a grado sempre piu' terribile e piu' forte.

Non c'e' ponte. Evidente il nesso del 2° tema principale col 1°: il semitono; lo ritroviamo, oltre che nella linea melodica del 2° tema, in quella che la accompagna (mano sinistra); eccolo ancora alle batt. 55, 57, 58, 64 (semitono ascendente), 56, 58, 62 (semitono discendente), e nelle prime battute dell'Adagio, che da esso, come un intimo sospiro, prendera' volo, e nel Finale, al punto saliente del 2° tema con aspra allitterazione: quello stesso semitono che abbiamo udito nelle cadenze conclusive dell'Esposizione nel 1° Tempo, e che, dilatato in tono interno, fa da cerniera tra Esposizione e Sviluppo: e che, nella grande parentesi tra Sviluppo e Ripresa, inizia una meditazione nel bel mezzo del dramma, ricomparendo nel sorprendente recitativo strumentale.

Non tralascieremo intanto di percepire l'*apertura di nuovi orizzonti*, all'inizio degli Sviluppo (come già nell'Introduzione, batt. 8) mediante il pretema proiettato in tonalita' lontane ed ivi sospeso.

Il *recitativo*: qualita' e sensibilita' della voce umana, tradotta dalla tastiera. Non mancano che le sillabe. Bisogno di confidarsi fuori delle forme strofiche, in una semplice e nuda prosa musicale, dove la nota si fonde immediatamente alla parola pensata e ne riproduce l'accento ...

Poi, le ripetute scosse di accordi, fra pause in cui si riconcentra la forza illanguidita nel recitativo. La creazione vuole qui riattingere le sue energie, e le riattinge squarciando le pause e ricuperando nelle triadi armoniche la sostanza di un nuovo cominciamento, l'impulso a costruire: da ogni attingimento (sono tre, e di crescente sonorita') balzano gli arpeggi nel cui laccio e' già impigliato il pretema.

Se togliamo la parentesi del recitativo, troviamo che lo Sviluppo e' una rinunciazione della 1ª idea. Cio' spiega perche' la Ripresa attacca con la 2ª idea sopprimendo la 1ª.

Come alla fine dell'Esposizione, al termine della Ripresa la nota ribattuta porta un peso paragonabile alla pressione che chiude una tomba; e l'ultimo accordo, esteso su 12 battute, pone sul dramma un lungo suggello mortuario. Sotto questo accordo s'agita ancora, velo nella notte, l'arpeggio tematico.

Ulteriore evoluzione del 1° tempo beethoveniano - Beethoven volle superare se stesso operando sulla forma che gli aveva apprestato i materiali di un'alta rappresentazione ideale e di equilibrio sonoro perfetto: volle rinnovare le strutture del 1° Tempo senza abolirne i cardini e senza modificarne i postulati. Tale rinnovamento determino' la prima apparizione di quel nuovo senso della forma che, attraverso i romantici, divenne poi uno dei principali valori della composizione.

Beethoven quindi si oriento', da un lato, verso la massima complessita' e vastita' di concetti e di dimensioni: Sonata op. 106; IX Sinfonia; da un altro lato, al contrario, verso la massima concisione e condensazione strutturale: Sonata op. 101, 109, 110.

Temute da ogni pianista che non sia incosciente, queste Sonate interessano in sommo grado il compositore. Non guasterebbe premettere che l'esperienza piu' radicale e sconcertante, la soppressione del 1° Tempo, era già stata compiuta da Beethoven (Sonate op. 26, 27 1ª e 27 2ª). Ma poiche' nella struttura dei finali di queste Sonate, riaffiorava l'architettura madre del mondo sinfonico, sia nella sua conciliazione con la forma rondo', sia come autentica forma di 1° Tempo posta a conclusione della Sonata, a noi sembra perfettamente logico che il grande maestro si applicasse anche in seguito a questa stessa forma base, in cui soppressione, piu' apparente che reale, pur avendo liberato in lui alcune composizioni fra le piu' originali e straordinarie, veniva a costituire pero' una mezza misura e non risolveva

il problema di realizzare un'evoluzione di quella medesima forma.

SONATA IN SI^b MAGG., op. 106. - La 1^a idea include un intero gruppo di temi: quello percussivo, con squilli di ottoni e potente accento, all'inizio; un altro (batt. 4-5), dal quale deriverà la 2^a idea; un altro (17), che modulando conduce alla ripresentazione del primo. Il ponte è desunto dall'anacrusi iniziale e dal secondo dei temi ora detti; e imposta un pedale sulla dominante di Sol maggiore, tonalità della 2^a idea e VI grado della tonica principale.

Anche la 2^a idea è gruppo di temi; in particolare il secondo di questi ha un singolare carattere cromatico wagneriano. Il 3^o tema, con terzine e note trillate, è preceduto da un ricordo ritmico della 1^a idea.

La sezione conclusiva dell'Esposizione ha un tema proprio, che aggiunto agli altri porta a sette il totale dei temi principali.

Cerniera a gradi congiunti, tipo guida.

Dopo proposta del tema iniziale, preambolo allo Sviluppo, si ha un fugato, poi interviene il tema n. 3 della 2^a idea, in si minore. Questa modulazione getta una luce sinistra sulla lotta e l'investe di inattesi bagliori. La preparazione della ripresa è fatta con la testa ritmica iniziale. La Ripresa, completa e regolare, si prolunga in una ricca Coda, che, in continuazione inscindibile del gruppo cadenzale, se ne appropria il ritmo, riprende il tema più melodioso della 2^a idea, spargendo sul dramma il balsamo d'una consolazione, d'una carezza, di una umana tenerezza, poi, tornando al ritmo dell'inizio, su pedale oscillato e arpeggiato, fa dileguare la battaglia in una lontananza forse di sconfitta, forse di tregua paurosa, su cui incombono mute forze gigantesche.

Al punto diametralmente opposto dell'evoluzione del I^o Tempo beethoveniano, è soprattutto nella

SONATA in MI magg., op. 109

che il sommo compositore, sembra aver cercato, e splendidamente raggiunto, la massima concentrazione della forma sui soli elementi sostanziali, in una concezione totalmente antitradizionale del contenuto tematico.

All'inizio non c'è vero tema, c'è un disegno a carattere d'improvvisazione. La 2^a idea porta un repentino e completo *mutamento di stile, di tempo e di sensibilità*, e con ciò il dualismo soggiacente a tutta l'arte sinfonica è spinto alle ultime conseguenze nel senso della più divergente formulazione possibile. L'improvvisazione si condensa in maniera che i valori ritmici e quelli lirici si conguagliano in una risultanza inimitabile ed inedita. Non c'è sezione cadenzale. Ne' sviluppo vero, ma piuttosto continuazione del disegno iniziale.

La Ripresa si presenta come continuazione della continuazione. Siamo dinanzi a una tecnica nuova. La chiusa è tutta di appoggiature; chiusa lirica, di in comparabile finezza; slancio ed affanno proiettati ed estinti in augurio di cielo.....

Forse sbalordito della sua stessa opera, il maestro volle rendere, una volta di più, omaggio alla legge, classica per eccellenza, che compensa l'eccezione col ritorno dell'equilibrio: e nel 2^o tempo di questa Sonata, compose un I^o Tempo tradizionale. Ma non è certo tradizionalità già superata, non un antistorico conformismo o un retrocedere dalle posizioni d'avanguardia. Se questo I^o Tempo è tradizionale per forma esterna, non lo è affatto negli originalissimi ritmi di ballata, cari a Schumann. Ammiriamo la 2^a idea basata su tre note. Osserviamo lo sviluppo su pedale, risolto in formule cadenzali omofone, e la finale ultima, stangolante.

CAPITOLO XI

IL TEMPO LENTO O MODERATO

Ideazione melodica che si ordina in forma monostrofica - Di questa forma, adoperata specialmente dai Settecentisti, Beethoven si servì nella Sonata op. 101 per un tempo lento (*Adagio ma non troppo*) in due periodi, di cui il secondo elabora il primo.

Ideazione melodica che si ordina in forma di canzone a strofe ripetute - È composto in questa forma l'Adagio della 6^a Sonata di Mozart. Ma poiché il 2^o e il 3^o periodo, che nella prima strofa stanno alla dominante, nella seconda strofa passano alla tonica, è forma di Canzone poliperiodale tributaria della logica tonale del I^o Tempo.

Il tempo iniziale della celeberrima Sonata di Beethoven in Do[#] minore, op. 27 n. 2, è così costruito:

| | | |
|---|---|---|
| 4 battute introduttive; | } | A |
| 1 ^o periodo, modulante al VII grado naturale ossia alla dominante del III ^o grado; | | |
| 2 ^o periodo, modulante al IV grado; | | |
| 3 ^o periodo, che ritorna alla tonica princ.; | | |

cerniera ad arco, con sosta sulla dominante ed ampia cadenza VI-IV-V-I;

| | | |
|--|---|----|
| ripresa del 1 ^o periodo: modula e ritorna alla tonica; | } | A' |
| ripresa del 2 ^o periodo, trasportato (resta nella tonica); conclusione con lo spunto iniziale. | | |

Il sorprendente effetto di sconfinamento nell'infinito, nuovo in se' e ancor più per un Tempo iniziale, non è qui ottenuto mediante un informe vagabondare di arabeschi o disegni, ma con salde costrutture tonali in perfetto equilibrio. Fra le due strofe, la sosta sul pedale di dominante ha funzione connettiva, di ponte fra due regioni dello stesso paesaggio psichico o di collegamento fra due miraggi di simmetrico contenuto. Quanto al ritmo continuo di terzine, altri tempi lenti lo avevano adottato; ma qui tale ritmo continuo occupa il primo piano e detiene il significato essenziale del pezzo; mentre il tema a note ribattute tende ad allontanarsi e a farsi udire dietro le terzine. Ancora una volta la realtà alta è oltre l'apparenza: quello che sembra accompagnamento e il vero produttore dell'espressione: proprio l'ininterrotto fluire di quelle terzine crea l'effetto di evasione al di là di tutte le forme; e quel che sembra tema, non può dominare che deformando il senso di questa eccezionale pagina.

Ideazione melodica monotematica che si ordina in una struttura bipartita. - Largo in Re min., nella Sonata n.5 di Haydn (ediz. Ricordi). Notare la dilatazione all'ultimo inciso della I^a sezione e la coda al termine della 2^a, per allacciare col finale nel gusto dei Settecentisti.

Ideazione melodica che si svolge in forma di ripetizione variata - Nell'equilibrio generale della Sonata la Variazione offre la possibilità di una distensione tanto più efficace dopo la dialettica del I^o Tempo, quanto appunto meno dialettica e meno drammatica. Tra le forme dello sviluppo musicale, le meno difficili a comprendere sono evidentemente quelle in cui il conservare prevale sul modificare: e tra queste, particolarmente adatta alla comprensione immediata dell'ascoltatore è quella che si riduce alla ripetizione ornata di un periodo melodico chiaro e non molto esteso. Ma da questa forma elementare si può tendere a un significato sinfonico, quando nel procedimento del variare intervengono fattori di approfondimento tematico, come deduzioni, elaborazioni con trappuntistiche, formazioni fugate, trasfigurazioni, amplificazioni melodiche commentate da un elemento ripetuto, tratto dal tema stesso.

Nella 10^a Sonata di Mozart, l'Andante variato in Re magg. elabora un "canto dato" di struttura bipartita ternaria (monotematica): la 2^a sezione include una continuazione e poi una ripresa della I^a. Non ci sfugga la penultima variazione, che, da sola, forma un bellissimo Adagio con sviluppo e ripresa ornata.

Ideazione melodica politematica che si ordina in un complessivo schema bipartito poliperiodale - Il bipartito porge uno schema al molteplice susseguirsi di melodie, e mantiene l'esigenza di una tonalità secondaria nella I^a sezione e del suo riassorbimento nella tonalità principale per la 2^a sezione. Esempio stupendo per le qualità espressive del canto, l'Adagio in Re \flat della Sonata num. 8 di Haydn:

- I^o tema in due periodi, dei quali il 2^o modula;
- 2^o tema (batt.13): tonalità della dominante;
- 3^o tema (21): tonalità della dominante;

- I^o tema sviluppato e modulato;
- 2^o tema trasportato alla tonica;
- 3^o tema trasportato alla tonica e seguito da uno sviluppo e da una coda.

Ideazione melodica politematica che si ordina in una struttura bipartita ternaria - Quando c'è un 2^o tema preceduto da un ponte e seguito da una conferma cadenzale più o meno estesa, e dopo una sezione centrale, elaborativa, quel 2^o tema viene riassorbito nella tonalità del I^o, ci troviamo nella forma di I^o Tempo applicata al tempo lento. Il 2^o tempo del Quartetto di Beethoven op.59 n.3 (*Andante con moto, quasi Allegretto*) è costruito appunto in tale forma, con questo da osservare che la 2^a idea manca nella Ripresa essendo posta, invece, negli sviluppi centrali. Si veda anche l'Andante della I^a Sinfonia e l'Adagio della Sonata op. 106, sempre di Beethoven. È pur vero che al di là di certi limiti di durata, non si percepisce l'architettura musicale se non sia già conosciuta o appresa per lettura analitica. Ed io credo che nessuno, ascoltando questo immenso Adagio dell'op. 106 senza conoscerne la forma, possa riconoscerla da sé. Difetto dell'opera? In questo caso assolutamente no. L'autore ha scelto proprio un quadro tanto ampio da sfuggire all'immediata collaborazione uditiva dell'ascoltato-

re, affinché prevalga per lui un altro valore, che accentra la ragione stessa del pezzo: la paludosa vastità di una notte spirituale, di un deserto senza frontiere, di una mestizia rievocante forse qualcosa dell'abbattimento morale del primo Uomo dopo la Colpa.

Naturalmente, chi terra' conto anche della struttura di I^o Tempo, proverà un godimento completo. Della mente e dell'anima.

Tempo lento in forma di danza con carattere di marcia - Sonata di Beethoven op. 26, 3^o tempo (Marcia funebre). Il Trio, con la sua evocazione del rullo di tamburi e timpani, è una delle più geniali trovate dell'autore. Studiare in tutto il pezzo le modulazioni.

Altre forme ossia forme miste - L'Andante che inizia la Sonata di Beethoven op. 27 n.1, bipartito monotematico variato, è intermezzato da un Allegro bipartito, posto in altra tonalità, con carattere di Scherzo e senza rapporto tematico con l'Andante.

La Sonata op.28, dello stesso autore, ha l'Andante intermezzato da un movimento più animato, dopo il quale è ripreso e variato l'Andante.

Una tale costruzione mista non può, nell'arte di Beethoven, andar disgiunta da uno speciale significato allusivo. Nell'Andante dell'op. 28 un'ombra scesa sull'anima è improvvisamente dissolta da una spensierata allegrezza o da una giubilante speranza; ma l'ombra, di nuovo, si stende a velare il debole sole.... Verso la fine, una ripresa frammentaria del ritmo scherzoso ha accento quasi funebre, e la chiusa sospira verso orizzonti irraggiungibili

Altre strutture ternarie - Si può avere una sola idea melodica, come nella Sonata in fa# min., op. 26 n.2, di Clementi, il cui tempo lento, (una delle più felici equazioni tra la perfezione strutturale e l'intensità espressiva) nasce dalla nota ribattuta, proiettata nelle armonie, poi mutata in appoggiatura, trasfigurata in gruppetto singhiozzante, distesa e risolta in arco. La 2^a parte (batt.14) procede dalla I^a; l'arco è della stessa ampiezza benché di minor tensione per il momentaneo sorriso del disegno ornato. Nella 3^a parte gli elementi lirici delle due sezioni precedenti si congiungono. Una stessa architettura può dar luogo, come si comprende, a diverse plasmazioni della materia melodica. Haydn nella I^a Sonata (ed. Ricordi) dà forma bipartita alla prima sezione dell'Adagio in mi maggiore; nella seconda sezione sviluppa i principali elementi enunciati nell'ultima, riprendendo il doppio periodo bipartito; aggiunge quelle ornamentazioni che tanto piacevano in quell'epoca, senza però sovraccaricarne la linea a danno del valore espressivo.

Nella 2^a Sonata di Mozart, tutte le strofe o sezioni del Tempo lento sono bipartite e tutti i periodi derivano ritmicamente, dal primo.

Un secondo pensiero melodico indipendente determina, nel complessivo quadro ternario, una forma bitematica, anche se è presentato sul medesimo sfondo ritmico del pensiero precedente. Così nell'Adagio con espressione della Sonata op.27 n. I di Beethoven. La differenziazione del 2^o periodo raggiunge in questo adagio beethoveniano la massima evidenza allorché, nella prosecuzione puramente lineare del 2^o tema, questo viene a sincopare il ritmo spondaico dell'accompagnamento. Il legato di tutto l'arco fa comprender meglio la celestiale maestà e serenità di questo cantare in sincopi, e l'ampiezza dell'arco stesso si compie nella perfezione di quel punto ove esso si estingue e dove il canto risorge con la ripresa ornata della prima melodia.

La' dove un'onda muore, l'impulso creativo puo' attingere il bisogno di generarne un'altra, simile o diversa. Questo fenomeno risplende in tutta la sua luce nei tempi sinfonici lenti, le cui onde melodiche tendono a concludersi cadenzalmente, come gravate dalla loro stessa pienezza, o come rami carichi di grappoli maturi; e ripetendosi, produce forme politematiche.

Ideazione melodica che si ordina nelle strutture di rondo' - Il conosciuto e famosissimo Adagio della "Sonata Patetica" e' composto in forma di rondo' politematico, ossia con temi secondari alternati alle riprese di quello principale. Che e' anche il caso dell'*Adagio grazioso* della Sonata op. 31 n. I di Beethoven, dove pero' l'elaborazione variata si aggiunge allo schema abituale, mentre nella Sonata op. 2 n.2 la ricchezza dell'invenzione congiunge diversi periodi in una stessa sezione del rondo', e cioe' A (ternario in 3 periodi, con prevalenza della tonica principale), B (altri 3 periodi in tonalita' diverse), A (con varianti e coda), C (sviluppo del tema principale), A (con variazione di ornamento e coda finale).

Caratteristico del rondo' e' quell'effetto di circolarita' che si ottiene tornando piu' volte al pensiero principale. Ma l'arte supera gli schemi. L'*Adagio molto* della Sonata op. 10 n. I, di Beethoven, per non ricordare che questo e' semplice, teoricamente e' rondo' (forma politematica con doppia ripresa); ma quando, nella parte finale, la melodia si effonde con respiro piu' intenso e sale per semitoni e sul ritmo cullante si estingue poco a poco, il senso della circolarita' e' dimenticato per l'interferenza di un'onda piu' alta, che moltiplica all'infinito il valore emotivo della melodia iniziale. Il prolungarsi dell'impulso creatore in puro gaudio di canto, non e' forse il massimo dei raggiungimenti a cui tende un tempo sinfonico lento?

Tempi lenti che non rientrano in nessuna delle forme precedenti - Sonata op. 53 di Beethoven: *Adagio molto*: la forma e' tutta nell'interrogazione. Dinanzi all'eterno spettacolo della vita l'uomo si volge all'eterno mistero ed eternamente pone l'eterna domanda, che in parole comuni suonerebbe cosi': Perche'? (La risposta si ode nel successivo *Allegretto* finale).

* * *

Ho distinto finora undici forme del tempo lento o moderato; e sicuramente non ho esaurito la materia per quel che riguarda soltanto l'arte classica.

Ancora una cosa. La ricerca di nuove vie caratterizza tutta la produzione di Beethoven. In questa immensa creazione di forme s'inserisce, non come un fatto speciale ma come un fatto fra gli altri che lo precedono e lo seguono, un'altra eccezione: Iniziare una Sonata con l'Andante, sopprimendo l'Allegro I° tempo. Il maestro si soffermo' su questa idea nelle tre Sonate per pianoforte op. 26, 27 I^a e 27 2^a. Grande e' solo la ricerca dell'impossibile, sembra egli dirci, o piuttosto ripeterci.

Questo superbo, impareggiabile gruppo di Sonate, che in un certo senso formano un tutto, si conclude con una perfettissima struttura di I° tempo: il finale della Sonata detta "chiaro di luna".

Piu' tardi Beethoven affido' al tempo lento il compito di finale; e in un senso nuovo. La 32^a ed ultima delle sue Sonate per pianoforte si compone di un I° Tempo e di un Andante con variazioni. L'autore risolve la variazione, e con essa la Sonata, in luce trillata, in vibrazione solare, portando il ritmo al significato non ancora intravisto dall'arte musicale, di pulviscolo sonoro.

Vale la pena di notarlo: su che cosa aveva egli basato questo sorprendente finale variato? Sul vecchio schema bipartito monotematico: insegnando una volta di piu' che il nuovo attinge pieno ed eterno valore dall'innesto sul vecchio.

CAPITOLO XII

IL MINUETTO E LO SCHERZO

Schema fondamentale nell'arte sinfonica:

- A. Corpo della danza, ossia I^a parte, che include:
- un periodo principale, di struttura quadrata;
 - uno sviluppo o prosecuzione modulante, poi la ripresa del periodo principale con o senza varianti.
- B. "Trio", in tonalita' vicina, o nella stessa di diverso modo (specialmente minore dopo il maggiore). Similmente ad A include:
- periodo principale, caratterizzato da linea ondulante e flessuosa;
 - oppure b-a) periodo secondario, con piccolo sviluppo o continuazione e ripresa facoltativa.
- A. Ripresa di tutto il Corpo!. Puo' essere un semplice "da capo al fine", e puo' essere ornata o modificata (Beethoven, Sonata op.10; Sonata op.27 n.I). Coda facoltativa.

* * *

Minuetto e Scherzo, nella musica sinfonica, hanno la stessa forma generale; differiscono in quanto il minuetto si aggancia piu' o meno direttamente a stilemi evocanti la vecchia danza omonima. Tale evocazione e' concreta da Haydn in una finissima stilizzazione e in una completa idealizzazione strumentale. Lo Scherzo invece ha carattere "fantastico" e ricco fondo allusivo: dal fiabesco al satanico, dallo stellare al grottesco.

In Beethoven, l'evocazione minuettistica non e' che lo spunto onde si libera una musica fragile come fanciulla, sorridente o pensierosa secondo i casi. Assai spesso questi due volti si sommano, ed e' appunto negli Scherzi melanconici e nei Minuetti fantasiosi e lievi che Beethoven tocca una nuova superficie del suo mondo, una nuova arcata del suo tempio.

Nel quadro complessivo della Sonata beethoveniana, il tempo di danza - 3^o op pure 2^o dei quattro, salvo le eccezioni - non presenta essenziali innovazioni di struttura. Il taglio tradizionale in due sezioni, di cui la seconda piu' estesa, piu' il trio anch'esso in due sezioni e in tonalita' vicina, come qui sopra prospettato, e' mantenuto dal sommo maestro. Ma egli se ne serve come di schema esterno, la sostanza interna, e' personale. Minuetti? Scherzi? Piu' d'una volta l'autore ha indicato solo la velocita': Allegro, Allegretto, Presto, rinunciando a titoli che nulla avrebbero detto del vero carattere di quelle composizioni.

Sfondi tremolanti, arabeschi tematici, penombre solcate da bagliori, modo maggiore triste, modo minore bonario, elaborazione sinfonica, deduzione logica, ritmi complessi, sovrapposizioni, sfumature cromatiche, accenti vigorosi, pause misteriose, gemmazione d'impulsi melodici si avvicendano e si associano, in classico equilibrio, con delicate misture, come tra lagrime rasciugate. Ne balza una assoluta originalita'.

Si veda ad esempio il 2^o tempo della Sonata op. 10 n.2. Fra i colori tonali di Beethoven, quello del *fa minore* e' certamente uno dei piu' cupi. E proprio

quello egli ha scelto per questa strana "danza". Il tema, o piuttosto disegno, tende allo strisciato, in un sentimento angoscioso, improvvisamente cancellato dalla cadenza perfetta alla chiusa della I^a sezione. Alle due crome della batt. 6 si connette lo sviluppo della 2^a sezione, procedente per simmetrie interne. Nella ripresa v'è un accenno di canone. Alla coda segue un'altra coda, più libera. Nel trio si cercherebbe inutilmente l'anormale ondulazione melica: il discorso è impostato su accordi omofoni. Notate anche la trasparenza della *settima diminuita* (batt. 49 del trio). L'autore ha scritto per esteso le parti ritornellate del trio, solo per aggiungerci la variante di una laterazione (batt. 76). La ripresa del Corpo è elaborata mediante spostamento ritmico fra le due mani, che porta, in più del colorito cupo, un'agitazione tipicamente beethoveniana, ma del tutto inconsueta in un tempo di danza.

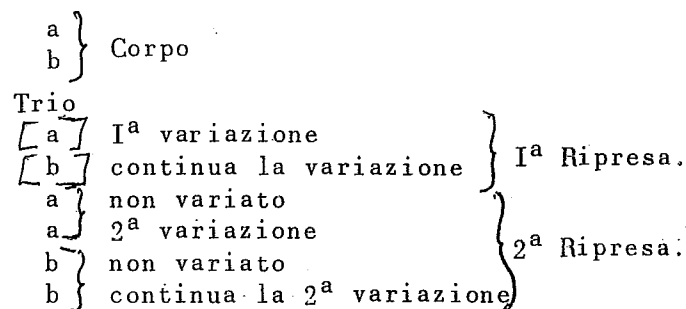
Originalissimo e pure il trio dell'*Allegro molto vivace*, Sonata op. 27 n. I. L'ondulazione è data qui dal grande arco della linea eseguita dalla m.d. su fondo ritmico punteggiato: anziché interna al periodo, l'ondulazione è l'intero periodo, che, parte, singhiozzando, da note interrotte dalle pause e culmina in un trillo. Il 2^o periodo risponde in direzione inversa, con arco discendente, esclusivamente di note punteggiate. Il contrasto col fraseggio legato del Corpo è assoluto.

Non meno straordinario lo Scherzo della Sonata op. 28. È basato sul ripetuto rimbalzo di una nota all'ottava inferiore. Nel trio le prime quattro battute mutano più volte armonizzazione.

Un trio *tronco*, cioè senza la 2^a sezione, lo abbiamo nel 3^o tempo della Sonata in re maggiore, op. 10 n. 3. Si può pensare, in mancanza di altre spiegazioni, che abbia influito qui il ritmo di terzine: prolungarlo in una 2^a sezione avrebbe forse stancato. Ma non mancava certo all'autore la possibilità di superare questa piccola difficoltà.

Minuetto con variazioni - La tecnica del variare applicata al Minuetto apre la via a numerose possibilità, i cui modelli dell'arte classica sono dati principalmente da Haydn, insuperato in questo campo. In generale, se la variazione *prende piede*, si hanno due Riprese del Corpo. L'inesauribile onda di grazia e di eleganza che Haydn plasma nelle forme di minuetto variato, gli consente anche di concludere con serenità antiretorica ed in sonorità lievi, senza assolutamente nulla di manierato né di mellifluisce. E perciò i suoi minuetti sono non di rado, tempi finali.

Ecco lo schema di un minuetto-finale di Haydn (Sonata 13):

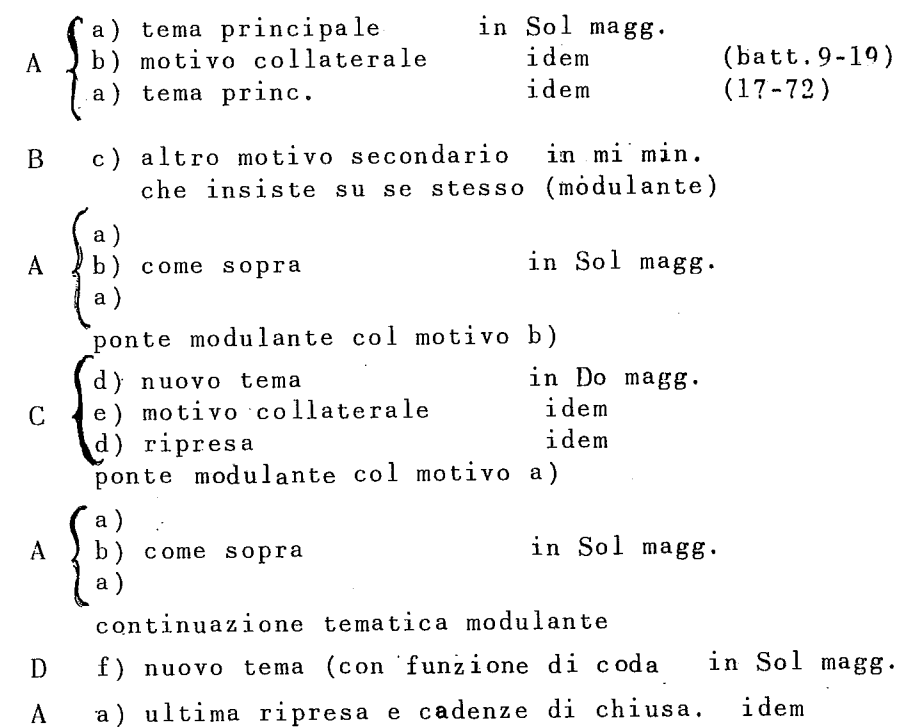


L'alternanza di periodi variati e non variati conferisce a questo pezzo un carattere estremamente elegante per la sobrietà del procedimento ornamentale e per la naturalezza delle repliche non variate.

* * *

Minuetto-rondo - Quando, nella I^a sezione del Corpo, si forma un ternario (presentazione, diversificazione, ripresentazione) viene a determinarsi nel complesso del Corpo stesso una struttura di rondo, che ha andamento, stile e spirito di minuetto, come nel famosissimo *Tempo di Minuetto* della Sonata in sol maggiore di Beethoven, op. 49 n. 2^a (originalmente nel *Settimino*).

La fusione della forma di danza e di rondo si vede anche nella Sonata di Beethoven op. 14 n. 2 (3^o tempo) che, come abbiamo avvertito per molti altri modelli del genere, non è né minuetto né scherzo ed impasta i due caratteri. In questa composizione la complessità della forma contrasta con la leggerezza di linee e con la chiara e quasi ingenua colorazione tonale, mentre uno spirito frizzante e brioso sfiora talvolta le maniere dell'opera comica. Il tema principale si sente 7 volte ed ogni sezione è suddivisa in almeno due periodi diversi, quando non abbia funzione di sviluppo. Come ben si vede in questo caso, una ideazione melodica delle più scorrevoli e facili, e delle meno involute o profonde, può svolgersi in una struttura elaborata e raffinata, la quale allora diventa elemento imprescindibile della comprensione e del godimento. Pertanto il lettore che ama approfondire le sue cognizioni, darà uno sguardo al dettaglio della pagina ora citata, confrontandolo col testo:



* * *

Minuetto in forma di I^o tempo - La 18^a Sonata di Haydn ha per secondo ed ultimo tempo un *Moderato* in $\frac{3}{4}$, i cui caratteri melodici e ritmici appartengono al tipo minuetto, ma con la forma seguente, che fonde la struttura di I^o tempo alla materia espressiva della danza:

I^o tema, melodico e quadrato;

ripresentazione variata;

tema complementare (batt. 15) con funzione di ponte; prosecuzione modulante; conduce al

nuovo tema cantabile, nella tonalità del V grado, con replica ornata; resta so-

speso su una corona; formule cadenzali e chiusa nella tonalita' del tema precedente. Qui, ritornello: e' il limite dell'Esposizione. Poi richiamo e proseguimento di elementi tematici. Ripresa dell'Esposizione, col 2° tema trasportato nella tonalita' del I°.

In questa concezione il Trio e' sostituito dallo sviluppo centrale, ma la sua tendenza cantabile ha influenzato il 2° tema principale.

Un altro modello di questa forma e' dato dal 2° tempo del Quartetto di Mozart in sol maggiore (il I° dei sei dedicati a Haydn).

Forma di danza come I° tempo di Sonata - Questo caso e' totalmente diverso dal precedente: non si tratta di una forma mista, che partecipi del minuetto e del I° tempo, ma di una evidente struttura minuettistica posta all'inizio di una Sonata in stile pianistico brillante. E' quello che si vede nella Sonata di Beethoven op. 54, in Fa maggiore, una delle meno vagite. Vi si nota anche un trio riassorbito nel discorso continuo e antitradizionale per ritmo staccato e per le imitazioni tematiche.

Scherzo in tempo binario - Beethoven si servi' del 2/4 per lo scherzo della Sonata op. 110, come anche nei Quartetti op. 130 e 131. Nella Sonata op. 106 (2° tempo), fra il Trio e la Ripresa intercala un breve intermezzo in battuta binaria, una delle tante sorprese di questa eccezionale Sonata.

S'incontra assai spesso, nei tempi di danza dei tre grandi sinfonisti, la scrittura impropria, cioe' il 3/4 invece del 6/4; e cosi' lo Scherzo della Sonata op. 110, poteva regolarmente esser scritto in 4/4 da battersi in 2. Pero', come ogni musicista puo' indovinare, scandirlo in 1 secondo la notazione dell'autore torna piu' aderente al pensiero di lui, poiche' il tema acquista una rivedenza studentesca, indubbiamente voluta.

Anche in altri casi la scrittura impropria facilita l'esecuzione desiderata dall'autore.

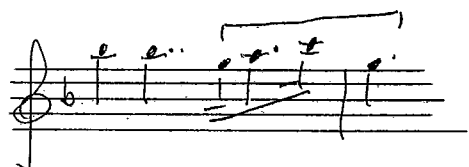
La Marcia - Resta da ricordare che nella medesima forma di danza si compone anche la Marcia, *militare o nuziale, aulica o funebre*, e che talvolta, al posto del Minuetto o dello Scherzo, si trova appunto una Marcia costruita con un Corpo in due sezioni ritornellate e col Trio, cui segue la replica del Corpo.

Nella Sonata in La \flat op. 26, Beethoven mostra le due accezioni opposte della stessa forma accostando immediatamente allo Scherzo una Marcia funebre.

Il *Vivace della Marcia* della Sonata op. 106 ci da' un modello squisitamente sinfonico di questa forma, sia perche' tutto il Corpo e' un'elaborazione del nucleo ritmico, che nella 2ª sezione prende assoluto carattere di sviluppo a imitazioni e deduzioni, e sia per il legame tematico fra Trio e Corpo:



(nel Trio)



(nel Corps)

(Beethoven, Sonata in la \flat op. 26)

CAPITOLO XIII

FORME DEL FINALE

FORMA DI I° TEMPO - Quando il finale di Sonata e' costruito in forma di I° Tempo, si trattera' di un I° Tempo piu' trascinate, piu' potente e soprattutto piu' unitario di quello iniziale, cioe' piu' dominato da un ritmo fondamentale, e con un carattere piu' focoso. Finale in forma di I° Tempo e' quello della Sonata detta "Chiaro di luna".

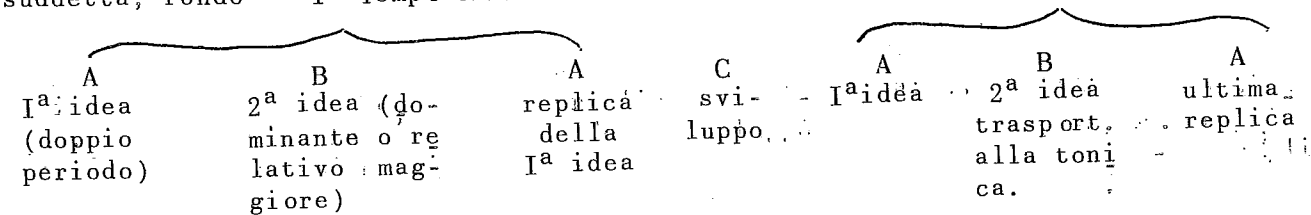
FORMA DI I° TEMPO INTERMEDIATO - *Intermediato* vuol dire che, verso la meta' del pezzo, e generalmente durante gli sviluppi, c'e' un episodio indipendente, il quale crea appunto un intermezzo, senza, si capisce, rompere lo stile.

Nella Iª Sonata per pianoforte, a rendere ancor piu' interessante e piu' audace il 4° tempo, Beethoven apre, al posto dello Sviluppo, un'ampia parentesi melodica, e diciamo pure lirica, staccata da una diretta dipendenza tematica dalla Esposizione. Il pensiero e' inizialmente vocale; notate l'indicazione "piano e dolce". A volte si sente un crescendo di archi (batt. 29-30 dell'intermezzo).

Messa in relazione col I° Tempo della stessa Sonata, questa parentesi del finale palesa alcune affinita', specialmente per il ritmo di note ribattute dopo la pausa tetrica nella m.s.: non ha esso qualche parentela con la ritmica ansimante, rotta da frequenti pause, di tutto il I° Tempo?

FORMA DI RONDO'-SONATA - Si da' questo nome alla forma riunente le caratteristiche del rondo' e del I° Tempo: del rondo' in quanto e' basata sui ritorni dell'idea principale, intermediati da episodi in tonalita' affini; e del I° Tempo per la seguente ragione:

Sia dato lo schema A B A C A B A. Se B ha tema proprio, in tonalita' secondaria, e questo tema ritorna poi nella tonalita' principale; se inoltre la strofa centrale C elabora elementi tematici di A o di B: si ottiene la forma mista suddetta, rondo' - I° Tempo ossia rondo'-sonata:



forma tra le preferite da Beethoven, vedi Sonate op. 7, 11, 13, 22, 28. Le due riprese sono necessarie alla forma rondo'. Aggiungendo una transizione tonale dal primo A al successivo B, per modulare alla tonalita' della 2ª idea, avremo anche il ponte come in un I° Tempo, e questo ponte ritornera' nel terzo A per ricadere nel tono principale. Se poi v'e' anche una derivazione tematica della 2ª idea dalla Iª, tutto il pezzo potra' giovare di quella omogeneita' ritmica e di quel carat.

tere visibilmente *unitario*, come dicevamo sopra, che contrassegna il finale di Sonata.

Altre volte, come nell'ultimo tempo della Sonata op. 7, sempre di Beethoven, la sezione centrale (lettera C nello schema qui sopra), anziché sviluppare elementi tematici delle sezioni precedenti presenta una sostanza propria, quasi intermezzo fra il gruppo dell'Esposizione (A B A) e quello della Ripresa.

FORMA DI RIPETIZIONE VARIATA - Mozart, *Concerto* per pf. e orch., K 453, in Sol maggiore. Glorioso antenato (questo finale) dello *style oiseau*, che d'altro non è e' sempre esistito (persino nel canto gregoriano). L'ideazione si ordina in successive variazioni, nell'insieme abbastanza sobrie di ornamenti; una è di tipo trasfiguratore; l'ultima, in tempo più rapido; sviluppi ritmici e formule cadenzali precedono i ritorni del tema; aleggia qua e là quella *vibrazione tripudiante* di cui il gorgheggio delle creature volanti è solo una manifestazione terrena.

FORMA BIPARTITA TERNARIA MONOTEMATICA - È quella del 2° ed ultimo tempo della Sonata op. 54 di Beethoven; con ampio sviluppo modulante nella prima parte della 2ª sezione. Forma antica, totalmente rinnovata nella sostanza tematica e nello spirito strumentale.

- IL CONTRAPPUNTO NEL FINALE -

Finale in stile fugato - Prendiamo il 4° tempo del Quartetto in Sol maggiore di Mozart (K 387). Quanta complessità nella semplicità apparente, e sapienza e scuola nell'effetto di immediata spontaneità creatrice! E quanto abile mistura di elementi diversi. Dopo la profusione melodiosa del tempo lento che precede, e dopo l'abbagliante equilibrio di forme nei due tempi che precedono quello lento, ricorrere al contrappunto equivaleva a un vantaggio e ad un pericolo. Vantaggio, potersi giovare di procedimenti non adoperati nelle pagine precedenti, quindi poter attaccare il finale con sicuro *atout* di freschezza e di varietà. Pericolo, quello di un bistilismo. Ma il pericolo viene allontanato fin dalle prime battute: perché l'attacco in 4ª giusta dopo pausa (batt.6), e la nota risolvente un *ritardo*, *sovrapposta al ritardo stesso*, non sono certo del contrappunto se vero, e pertanto si palesa fin dall'inizio una tecnica più libera, capace di accordarsi con lo stile polifonico-imitativo e contemporaneamente con quello sinfonico-quartettistico.

La presentazione è di tipo fugale. Lo conferma la *mutazione* nella Risposta al Soggetto. Il Ritmo sincopante delinea un controsoggetto. Ma a tale contrappuntistica imposizione segue (17-20) un ritmo più movimentato, con funzione di ponte, che, dopo una sosta sulla dominante (39-50) conduce a una 2ª idea. È chiaro il connubio con la forma di I° Tempo, e quindi la fusione Finale - I° Tempo - Fuga - Infatti questo *ponte* è steso in entrate successive, che lo connettono allo stile fugale. La 2ª idea, nella tonalità del V grado, è una nuova esposizione fugata, e parte da uno spunto ritmico offerto dal controsoggetto; inoltre essa si combina col I° tema, per modo che, dal punto di vista della Fuga, abbiamo prima una esposizione monotematica e poi un'altra bitematica.

La bilancia penderebbe ora dalla parte del contrappunto. A rimetterla in perfetto equilibrio ecco la sezione conclusiva (Esposizione di I° Tempo) con un suo tema a carattere cadenzale, accompagnato da accordi ribattuti. Tutto ciò con una suprema *aisance*. Nessuno saprà mai quanta riflessione cosciente sia balenata nel fervore incosciente.

Dopo lo Sviluppo, intrico di *ritardi* e di temi, di valori armonici e contrappuntistici, la Ripresa attacca direttamente dal ponte. 2ª idea e sezione conclusiva ritornano regolarmente nella tonalità principale. Come se il discorso non fosse abbastanza ricco, l'autore aggiunge un frammento di scala cromatica, da cui ricava squisite dissonanze così all'inizio dello Sviluppo centrale come nella Coda.

Una straordinaria e non teorizzabile facoltà equilibratrice ha impastato la sensibilità del quartetto di archi con l'astuzia dello stile "severo"; così pure la "logica" e l'estro, il calcolo e il calore si sono uniti in una perfezione nuova.

La Fuga come finale - Il finale può essere costruito anche in forma di Fuga senza connessione organica con le strutture di I° Tempo come nel modello ora dato. È quello che abbiamo nella Sonata op. 106 di Beethoven.

Dopo il colossale I° Tempo e lo sterminato Adagio, la dialettica fugale risponde qui al bisogno di rinnovare la fonte ispirativa dell'opera, avvantaggiando la sua prospettiva generale mediante una tecnica che offre inesauribili possibilità di sviluppo, affinché l'opera stessa si coronì in una di quelle prodigiose *sovraabbondanze* che s'illuminano alla più alta essenza dell'umano spirito.

"Si dovrà notare" - scrive uno studioso italiano amorosamente dedito alla comprensione del sommo sinfonista - "a proposito di varie sonate per pianoforte, il carattere risolutivo di liberazione o di ribellione che la fuga assume nelle opere strumentali di Beethoven". (Biamonti, *Beethoven. I Quartetti*, Roma, 1948). Liberazione, indubbiamente; confesso che intendo meno la "ribellione".

Quanto alle "licenze" che l'Autore denuncia nel titolo di questa fuga della Sonata op. 106, crediamo trattarsi di due cose: I°, nell'Esposizione il Soggetto ammette varianti isoritmiche; 2°, la testa del Soggetto è ampiamente imitata prima degli Stretti:

In particolare:

S di 10 battute;

R tonale, con variante isoritmica nelle ultime 3 battute; CS;

S con altra variante; CS anch'esso con varianti;

(è soppressa la 4ª entrata, cioè la replica della R);

divertimento con frammenti del S e del CS;

S al IV grado;

ampio divertimento con frammenti e ritmi del S (tra i quali la testa) e del CS; il ritmo derivante dal S (quartine) dà molta continuità al discorso senza diventare permanente; interviene poi un contrappunto cantabile sovrapposto al suddetto ritmo; la modulazione è applicata con larghezza di mezzi ma non ne risulta offuscato il centro principale;

S al VI gr. (senza CS);

S investito, al VI gr.; R del medesimo;

S investito, al IV gr.;

sfruttamento della testa di S; interruzione.

Divertimento con un frammento del S ingrandito, formante un breve fugato per introduzione allo Stretto, col quale s'intreccia.

S invert. e S diretto, combinati;

divertim. con un frammento del CS;

stretto della R e sviluppo;

altro stretto (S S R S);

strettissimo del S;

pedale doppio, su cui S con diminuzione della testa; altro sfruttamento della te

sta e soſta sulla 7^a dominante:
 cadenza da un frammento di S;
 cadenza dalla testa di S;
 chiusa cadenzale V-I.

Il fugato come sezione del Finale - L'ultimo tempo della Sonata in la maggiore, op.101 di Beethoven, e' costruito in forma di I^o Tempo: ma al posto dello Sviluppo centrale, fra l'Esposizione e la Ripresa, c'e' un fugato.

Il fugato come episodio amplificatore di uno sviluppo gia' avviato - Questo caso' e' completamente diverso dal precedente. Il fugato s'insinua poco a poco nel discorso che gia' e' in fase di sviluppo; i temi del fugato hanno quindi radice nelle formazioni che li precedono. Si veda il finale della III Sinfonia di Beethoven, batt. 117-174.

FORME SPECIALI NEL FINALE - Nella Sonata di Beethoven op.110, un intero complesso di Tempi, Recitativo-Adagio-Fuga-Adagio-Fuga, unico nel suo genere, forma un tutto inscindibile, plasmato da un significato personale che sconfinava in significato universale. Confessione e insegnamento insieme. Autobiografia, ma anche modello per tutti. In modo che, se si vuole comprendere questa composizione, la interpretazione analitica non si esimerà da quei riferimenti extramusicali che qui non dipendono da un programma poetico o simbolico, ma dalla sostanza stessa dei suoni ordinati in quella speciale forma.

E gia' il recitativo d'introduzione, dopo pochi accordi meditativi, cerca, col ribattimento della nota acuta, le parole per dare inizio al racconto; e le trova nella immagine dolorosa che l'Adagio delinea nel suo canto: immagine che, al termine di questo primo momento, si conclude in una cadenza funebre, nella plumbèa tonalita' in La minore. Il ciclo della creatura infelice sembra aver fine sulla corona cadenzale.

Ma dall'ultima nota sorge un tema (lo stesso, si badi, enunciato dalle prime battute di questa Sonata), un tema a progressione melodica: sale di 4^a e scende di 3^a: evasione dal pretema arpeggiato: e da quel tema si forma lentamente, nota su nota, pietra su pietra, una costruzione. La tecnica fugale era senz'altro la piu' adatta a esprimere l'idea del costruire. E la costruzione progredisce, sale le

Aime', al vertice dell'edificio faticosamente innalzato, tutto crolla: l'accordo di 7^a dominante (6^a aumentata enarmonica) sprofonda (per risoluzione eccezionale con la 7^a che sale) nella tonalita' di Sol minore, che e' quella del precedente Adagio. E qui ricomincia il pianto.

L'immagine dolorosa riappare piu' sconsolata, l'anima e' tutta un'ombra. Si tenta dunque di evadere dalle catene del dolore, ma la speranza era troppo bella, la realta' ha ben altro suono: il suono cupo, a singhiozzi, di questo secondo Adagio.

Un giorno lontano un'altra anima, piagata per altre vicende, canta qualcosa di simile:

Il mio Nemico ha gettato a terra la mia vita,
 mi ha confinato nelle tenebre,
 come i morti da secoli.

(Salmo 142)

Ma continuava cosi':

Non nascondermi il tuo Volto;
 sarei pari ai discesi nella tomba.

Non nascondermi il Tuo volto. Anche Beethoven, nelle ore piu' amare, cerco' il volto di Dio, e proprio attraverso quel dolore lo trovo'. E ne raccolse la luce che rende vittoriosi. *Durch Leiden Freude*. Così' dal secondo abisso, dal secondo Adagio, attraverso pause e scosse di accordi sempre piu' forti, i quali con centrano sempre di piu' quella volonta' che sola puo' tramutare in vita vivente l'ostilita' del destino, egli si applica a formare una seconda fuga col tema della prima, invertito: che tende così', per altra via, all'unica e medesima meta'.

La raggiungera' trionfalmente.

Ragioniamo. Se tale vittoria non fosse il significato musicale di questa pagina eccezionale; se qui le note dicessero a noi soltanto questo: che una cosa non riuscita la prima volta e' riuscita una seconda volta, per aver cambiato la strada, con che vi saluto e buona sera: ognuno capisce che una simile comunicazione, benché in note musicali appartenerebbe alla piu' piatta cronaca e non meriterebbe che la nostra indifferenza. Se, invece, la seconda costruzione (indice di altre, che possono essere tre, venticinque o cento, e di queste essa e' l'ultima) riesce e tocca la meta', non sarà del tutto sbagliato pensare che questa riuscita avviene perche' sorretta da una forza attinta, nel punto piu' basso del crollo, a una fonte a cui la prima costruzione non aveva fatto, o non aveva fatto abbastanza, appello. Quale sarà questa fonte, se non quella che edifica sulle rovine della morte? quella che dell'uomo puo' fare un eroe, vincitore di se stesso, cosa maggiore del fermare il corso del sole?

Non dimentichiamo la religiosita' dell'autore. Non dimentichiamo che la *Missa solemnis* e' sua, e che anche senza di questa, innumerevoli pagine della sua musica cantano le cose supreme.

E qui mi viene alla mente un'altra citazione: una canzone indiana che fra l'altro dice:

Se tu puoi vedere distrutte tutte le cose
 per le quali hai dato la vita,
 e ricostruirle ancora,
 una e due e piu' volte,
 tua e' la terra e ogni cosa in essa,
 e quel che piu' conta, tu sei un uomo, figlio mio.

Se quanto voi che Beethoven non ha pensato a questa canzone, ne' al Salmo 142, quando scriveva il finale della penultima Sonata per pianoforte. Non credete tuttavia che a un certo punto, a un certo livello, l'esperienza piu' preziosa degli uomini abbia la stessa sostanza?

* * *

CAPITOLO XIV

DERIVATI DEL 1° TEMPO SINFONICO

IL 1° TEMPO DI CONCERTO - Esposizione bitematica, Sviluppi e Ripresa dominata dalla tonalità iniziale, informano anche il 1° Tempo di Concerto e l'Overture, dopo le forme che quest'ultima aveva avuto con Rameau e con altri settecentisti, escluso Mozart.

Caratteristica del 1° Tempo di Concerto per solista e orchestra, e' ripetere l'Esposizione, chiudendo la prima volta nella tonalità iniziale, e la seconda volta nella tonalità secondaria, cioè in quella della 2ª idea. La prima Esposizione può essere riassuntiva. Il rimanente si conforma agli schemi del 1° Tempo. Al posto della Coda e' largamente sviluppata la così detta "cadenza" del solista, includente nuove elaborazioni dei temi e numerosi passi virtuosistici.

Quanto al rapporto tra solista e orchestra, se il solista e' il pianoforte il rapporto sarà tra due diverse molteplicità: molteplicità di timbri e d'impasti nell'orchestra, molteplicità anche da parte del pianoforte, che dispone di moltissime varianti di tocco e di colorito oltre alla sua vera e propria capacità polifona. Da tutto questo il compositore trae partito, superando fin dall'inizio il concetto banale di un'orchestra che accompagna il solista, incaricato di *brillare* quanto più può.

La stretta e continua collaborazione del solista e dell'orchestra e' già così approfondita in Mozart (*Concerto in sol magg.*, K.453) che il pianoforte prosegue il discorso dei legni (batt.150) come colui che completa una frase iniziata da un amico: tutto il pezzo procede con inscindibile scambio di pensieri tra le due "molteplicità".

Nel *Concerto in do minore* di Beethoven, op.37, la prima esposizione e' affidata all'orchestra: il pianoforte entra con la seconda esposizione, la quale aggiunge all'altra l'ornato. La materia tematica e' distribuita in proporzioni equivalenti fra il solista e l'orchestra, in modo che il pianoforte non diventa protagonista ne' nel senso tematico ne' in quello rettorico.

Nel *Concerto in sol maggiore* op. 58 Beethoven fa vedere un'altra risoluzione del medesimo principio. La parola e' al pianoforte; l'orchestra continua il tema iniziato dal solista. La 2ª idea ha due temi, dei quali solo il 2° si presenta nella prima esposizione. Nella seconda esposizione invece il 1° tema, dato dall'orchestra, viene continuato dal pianoforte, che poi, dopo il ponte modulante, ha un'effusione sua. Si osservi la ricchezza degli elementi impegnati nello Sviluppo. L'interesse del discorso cresce sempre, mediante sovrapposizioni e derivazioni, verso conseguenze lontane dai punti di partenza: Nella "cadenza" del solista, il tema subisce varie trasfigurazioni.

* * *

Raccogliere in un 1° Tempo l'effusione lirica della canzone, che qui ha sapore di ballata nordica, non era idea attuabile fuori del romanticismo. La troviamo nel *Concerto in La minore*, per pianoforte e orchestra, op.54 di Schumann.

Se l'ampia effusione melodica, accompagnata da arpeggi, si sostituisce, con spirito intimamente antisinfonico, alla tradizionale dialettica del 1° Tempo, non fa meraviglia che alcuni altri temi concorrano a porre in maggiore evidenza, con qualche contrasto esteriore, l'unico vero tema e che questo tema, anziché generare un 2° tema principale, sia esso stesso 1ª e 2ª idea e che da esso nasca lo sviluppo cantabile in successive onde lineari.

Si noti inoltre che e' soppressa la 1ª esposizione: il pianoforte attacca come se l'opera fosse già iniziata. Rimarchevoli anche i cambiamenti di velocità, che danno a questo 1° Tempo la mutevolezza dell'estro e dell'improvvisazione. La Coda (*Allegro molto*) partecipa della fantastica evocazione ambientale data fin dalla prima presentazione della melodia, e vi e' nesso tematico con la testa del tema.

Se pensate che questa singolare opera sia frutto di una ideazione rapida e ininterrotta, sbagliate. Tra la prima nota e l'ultima passano quattro anni. Schumann aveva il "lavoro difficile". La IV Sinfonia, composta nel 1841, fu ripresa per un completo rifacimento dieci anni dopo; rimasta accantonata nell'inconscio vi maturò lentamente, fino al giorno in cui divenne imperiosa e improrogabile la nuova stesura. Nella quale e' evidente fin dalle prime pagine la meditata originalità della concezione. Il 1° Tempo costituisce una voluta e consapevole eccezione poiché la 2ª idea, anziché far parte dell'Esposizione, si preforma durante gli Sviluppi; per affermarsi nella Ripresa, da cui e' esclusa la 1ª idea.

Anche nel *Concerto per violino e orchestra* di Mendelssohn, op.64, in mi minore, una delle più tipiche creazioni dell'arte sinfonica romantica, lo spirito animatore e' quello della canzone. Ciò spiega la struttura quadrata e il sapore liederistico del 1° tema. L'importanza data alla sua rappresentazione, allorché, tacendo il solista, l'orchestra viene in primo piano, riesce perfettamente a dare l'impressione di una 2ª Esposizione. Geniale trovata la 2ª idea su pedale del violino solista. Nello sviluppo centrale il 1° tema si sovrappone a un ritmo diminuito derivante dal ponte. L'ampia e ricca Coda esalta i valori melodici dell'invenzione, confermando il concetto ispiratore di questo 1° Tempo cantabile e profondo, commosso e sapiente, personale e popolare insieme.

L'OUVERTURE - Il dualismo tematico si prestava a riflettere i fondamentali contrasti di un dramma destinato alla scena, permetteva di esasperarli nello Sviluppo e di risolverli, nella Ripresa con l'esaltazione di uno dei due temi principali. Il 1° Tempo sinfonico conveniva quindi molto bene per formare l'introduzione riassuntiva, detta Overture, di un'Opera in musica, sostituendosi alle forme settecentesche dell'Overture (di cui abbiamo già fatto cenno).

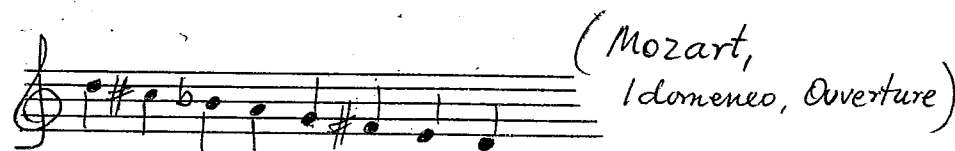
Anche quando considerassimo queste Overtures come composizioni strumentali indipendenti, benché ciò comporti il distaccarle da un nesso originale alla loro concezione; dovremmo sempre tener presente i significati largamente allusivi racchiusi nei temi principali e nei loro ritorni.

Nell'*Egmont* beethoveniano le battute finali non hanno senso che associate all'idea della rivolta travolgente, con la quale risuonano alla fine dell'opera. E nella *Leonora 2*, l'intervento inatteso di una tromba interna (*auf der Bühne*: "sulla scena", a sipario calato) evoca quello dell'antico *Deus ex machina*, poiché l'autore realizza con tal mezzo, in termini di pura strumentalità, spezzando l'ordine regolare della forma, l'idea di una improvvisa soluzione del dramma data dalla potenza dell'eccezionale, dell'impossibile, dell'eroico.

1. - In forma di 1° Tempo sinfonico sono composte, fra le ouvertures mozartiane, quelle dell'opera *Così fan tutte* (con tre motivi tematici), del *Don Giovanni* (con introduzione lenta) e del *Flauto magico* (monotematica), alle quali si

aggiungono, oltre l'*Egmont*, le notissime ouvertures di Beethoven, *Coriolano*, *Con sacrazione della casa*, *Rovine di Atene*, *Leonora 1, 2 e 3*. Un'eccezione è data dall'ouverture del *Ratto del Serraglio* di Mozart, poiché al posto dello sviluppo centrale si ha un brano indipendente (Andante in 3/8).

2. Un altro tipo di Overture consiste in una Esposizione di I° Tempo seguita dalla Ripresa, ossia I° Tempo *senza sviluppi*. Tra la fine dell'esposizione e l'inizio della Ripresa s'inserisce una cerniera di poche battute, che si riallacciano alla tonalità principale mediante brevi formule melodiche o armoniche. In questa forma sono composte le ouvertures mozartiane delle *Nozze di Figaro* e dell'*Idomeneo*, la quale ha un I° tema in due motivi (di carattere introduttivo l'uno, l'altro strisciante e cromatico), un ponte che si fa notare per l'armonizzazione, il 2° tema eccezionalmente in minore, la cerniera con un motivo del I° tema; nella Ripresa, soppresso il I° tema, vi si sostituisce una progressione discendente su pedale. La singolare ed affascinante composizione si chiude in un'atmosfera meditativa, includente la scala:



Questa forma di I° Tempo senza sviluppi centrali fu adottata da Beethoven nella ouverture *Le creature di Prometeo*.

Allo stesso tipo appartengono anche le "Sinfonie" di Rossini (esclusa quella del *Guglielmo Tell*).

Un andante cantabile è premesso all'Allegro; e nell'Allegro (I° Tempo senza sviluppi) emerge il famoso *crescendo* ottenuto con la progressiva associazione di gruppi di strumenti, in tre periodi quadrati a ritmo marziale, che sfociano in un passo movimentato dei bassi, dove si raggiunge la massima sonorità. Analoga forma di crescendo era stata già sperimentata da Beethoven nella *Leonora I*. Mozart, nella ouverture delle *Nozze di Figaro*, aveva concluso il crescendo con un tema energicamente scandito dai bassi. Anche Spontini, nell'ouverture del *Fernando Cortez*, adoperava, per due volte, un graduato crescendo del tipo suddetto. Il giovane Verdi, nella Sinfonia del *Nabucco*, dopo il rossiniano crescendo in tre periodi, attacca la *stretta* finale scavalcando il tipico passo di bassi, cosa che oggi sembra un particolare trascurabile ma a quell'epoca era una "licenza". Cinque anni dopo andava in scena a Parigi il *Tannhäuser*, con la gigantesca ouverture a 10 temi e intermezzo.

3. Furono i romantici ad applicare all'ouverture la forma intermediata, che durante gli Sviluppi, o prima, ma sempre dopo l'Esposizione, inserisce nella struttura di I° Tempo una parentesi, un brano indipendente, come nell'*Euryanthe* dove appunto abbiamo:

1^a idea;

2^a idea, alla dominante;

cadenze desunte dal ritmo della 1^a idea;

intermezzo (*Largo*);

sviluppo fugato;

falsa ripresa della 1^a idea;

ripresa generale, con espansione della 2^a idea e parte conclusiva.

Si comprende che in simili casi anche l'intermezzo ha ragioni allusive, connesse al soggetto del dramma. Nella ben nota Sinfonia dei *Vespri siciliani* l'intermezzo sostituisce la ripresa della 1^a idea.

CAPITOLO XV

IL 1° TEMPO DI SONATA ROMANTICA

VALORE DELL'APPOGGIATURA NEI ROMANTICI - L'appoggiatura (nota di sostituzione, da risolvere sulla nota reale) fu usata dai classici come abbellimento espressivo, specialmente per intensificare il carattere doloroso della melodia. La loro invenzione melodica si concreta generalmente in note reali (appartenenti cioè ai loro accordi) con poche appoggiature, e queste, di solito, nel senso suddetto. L'efficacissimo brano dell'*Ifigenia in Aulide* di Gluck, in cui Agamennone ode nel proprio cuore i gemiti della Natura, e dove l'autore ha usato con insistenza l'appoggiatura nel commento strumentale (oboe), è un'eccezione.

Similmente nella cantata *Wachet auf* di G.S. Bach, l'aria del tenore, contrappuntata da una melodia tutta di appoggiature, s'impone per la voluta e rara singolarità del mezzo espressivo; ma simili casi non abbondano. Anche Bach si servì delle appoggiature come elemento che intensifica il carattere patetico e melanconico, come nel finale della *Passione secondo Matteo*:



Prima di Bach l'appoggiatura melodica ha qualcosa di un po' statuario, e specialmente in Monteverdi ricorda la dignità del dolore antico. Altra cosa è il senso esclamativo che prenderà nei romantici.

Nei romantici, anzi, questo significato esclamativo e sospirante, quindi psicologico e sentimentale, è dato, più d'una volta, anche dalle note reali, dove non v'è appoggiatura nel senso grammaticale del termine ma v'è tuttavia l'effetto emotivo. Per es. nella Overture del *Freischütz*, quando il clarinetto, sul tremolo degli archi, fa udire un'ampia esclamazione melodica ad arco completo, discendente e risalente, questo tema è fatto di note reali (triadi arpeggiate del I° e del 2° grado), meno la penultima. E nel lied di Wagner intitolato *Träume*,

molto mod. mosso

Sag' Welch' wunderba -- re Träu - - - - me

(Wagner, Träume)

il *do* della 2^a batt. e' nota reale, consonante, secondo la grammatica, ma con valore espressivo pari a quello delle appoggiature vere e proprie di cui anche questa melodia e' ricca. Lo stesso si dica del *Concerto* di Mendelssohn per violino e orchestra per quel che riguarda l'attacco del I^o tema: nota reale per la grammatica, esclamazione per l'espressione. Si veda anche il lied di Beethoven su testo di Goethe, *Wonne der Wehmut*: nella penultima battuta le quattro note discendenti ("trocknet nicht") formano esclamazione, e la prima di esse, che da slancio al gruppo, e' una 7^a di dominante, nota reale, pari ad appoggiatura dal lato espressivo.

Ma i casi di note reali con funzione di appoggiatura esclamativa, come quelli ora ricordati, sono indubbiamente molto meno frequenti del caso normale, che e' l'appoggiatura sostituita la nota reale per l'intima necessita' espressiva di un intero ciclo della storia musicale; l'appoggiatura come forma elementare ed originale della musica romantica, con funzione costruttiva.

* * *

In una delle sue piu' genuine posizioni sentimentali e morali il romantico e' un ferito: un ferito dall'amore non corrisposto, o dall'ingiustizia che calpesta i diritti dell'uomo e della patria, o per altre ragioni che, comunque, si sommano per lui in un disinganno profondo. E a differenza di colui che, colpito nella salute fisica o spirituale, desidera la guarigione e si adopera per affrettarla, il romantico si pasce della propria ferita, se ne compiace e l'aggrava fino a renderla irrimediabile.

Prigioniero di una doppia nostalgia, il puro romantico e' impotente a spezzarne la contraddizione, che, evidente per l'uomo normale, per lui e' insuperabile, e con cio' piu' affascinante. La sua anima e' contesa da due rimpianti: quello delle celesti lontananze e quello delle umane consolazioni: dell'infinito e del focolare, delle stelle e del desco. Da una parte il sogno d'una liberta' divina e l'anelito a prosciogliersi dal martirio dell'ancoraggio alla realta' pesante banale e corporea; dall'altra parte l'irrefrenabile aspirazione a circoscrivere questo stesso io nel limite della terra natale, anzi nel punto di essa, dove piu' dolce e' la protezione: sulle ginocchia dell'unica diletta: soltanto la - egli crede - si disseterebbe l'ansia d'infinito e l'io si appagherebbe di se stesso, ma cio' gli e' negato dalla realta' dell'accadimento, opposto ai suoi desideri.

Se un uomo siffatto sapesse volere, s'incamminerebbe nell'una o nell'altra direzione; diverrebbe o santo o borghese. Ma il romantico accetta entrambi gli opposti in una loro rimediata coesistenza, che non potendo durare sfocera' nella valle dei morti. E, aggiungiamolo; si puo' essere morti anche parlando e mangiando, morti nella volonta' e nella speranza, come il vecchio sonatore ambulante nel l'ultimo canto del *Viaggio d'inverno* di Schubert.

Ora l'originalita' musicale dei romantici sta nell'aver intensamente sentito questa posizione assorta in due opposte nostalgie, nell'essersene abbeverati fino al bisogno di riversarla nell'arte e nell'aver trovato, per esprimerla, una forma singolarmente appropriata e comunicativa. Quale puo' essere il gesto interiore, il gesto musicale di tale anima? Cosa puo' essa dirci di piu' suo, se non l'impossibilita' di una opzione volontaria e risanatrice? E qual simbolo di tutto cio' puo' ricavarsi dal suono, che sia spontaneo, aderente: e' ricco di latenze piu' dell'appoggiatura esclamativa, sospiro divenuto germe di musica?

L'appoggiatura, che e' e non e' la nota reale, la sostituisce ma la lascia trasparire, non ha con cio' un doppio senso ed una forza suddivisa?

La musica romantica possiede cosi' una fonte tecnica sua e ne procede con la baldanza e felicita' di chi ha conquistato un nuovo principio di costruzione ed espressione. Non bisogna fermare lo sguardo sulle affinita' di temi e di accenti, ma sul fatto che un'unica verita' estetica affratella questi maestri e ne fa una "scuola" nel senso superiore della parola.

* * *

Si pone poi la questione seguente: come dall'appoggiatura, che da quanto abbiamo sostenuto e' un pretema, il pretema speciale della musica romantica, si passa alle forme delineate e svolte e anzitutto ai temi e al periodo?

Rispondiamo: secondo quegli stessi principi che abbiamo riconosciuti stabili e necessari all'inizio del presente Trattato. Avvicinando i modelli noi vediamo per es. che il germe esclamativo si distende per formare un segmento melodico, un semiarco (a), poi vien ridato in forma sintetica (b), infine si chiude con una formula cadenzale (c) che ne riflette la direzione discendente:

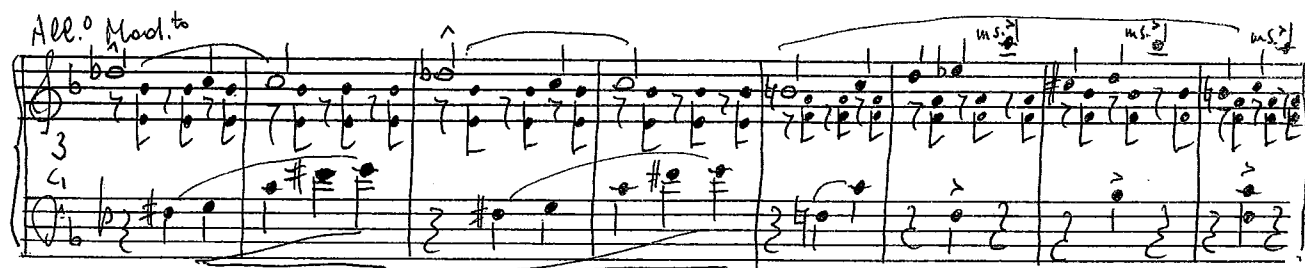
(Schubert, Viaggio d'inverno)

il semiarco del I^o inciso ha gia' impostato perfettamente il clima, la sfumatura sentimentale, il colore tonale e soprattutto il senso esclamativo del lied che cosi' incomincia.

Altro modello: l'esclamazione e' subito ripetuta alla 4^a, con semplificazione dell'anacrusi; poi si dilata; per due volte e' preceduta da note che ne preparano lo slancio e l'accento; si e' formato il I^o semiperiodo: il 2^o ne e' il riflesso ed aggiunge, dopo varianti elaborative, il potenziamento dell'appoggiatura, innalzata a vertice in tutto il periodo.

Altro modello: il I^o inciso, nato dall'appoggiatura, e' ripetuto integralmente; nel 3^o inciso invece e' invertito e continuato in direzione ascendente per culminare in un intervallo di 6^a che, accentato, prende particolare rilievo; le tre ultime note di questo inciso formano progressione, che completa il semiperiodo.

(Mendelssohn, Concerto per Viol. e Orchestra)

(Schumann, Intermezzi, n. 5)

Come si vede sono sempre le risultanze del *mutare* e del *conservare*: prosecuzioni per simmetria oppure per contrasto, o anche per l'aggiunta di un nuovo nucleo melico-ritmico; varianti ossia momentanee isoritmie o ornamentazioni o trasfigurazioni o semplificazioni; inversioni di un segmento melodico, formazione consecutiva di archi e semiarchi, riflessi piu' o meno diretti del germe e delle sue immediate formazioni in seno al periodo, che spesso, e di preferenza, segue il tipo quadrato.

* * *

"Il romanticismo e' stato non soltanto una rivoluzione letteraria, ma un nuovo modo di pensare, di considerare il passato e il presente, di rappresentarsi l'Universo, ed anzi piu' che di rappresentarselo nella piena luce della coscienza intellettuale, di indovinarlo, d'intravederlo, di presentirlo nelle penombre crepuscolari del sentimento. Ha, questo romanticismo, coniato nuovi valori e innalzato sugli scudi un eroe nuovo.

"L'eroe romantico, invece di camminare nella vita col passo sicuro dell'eroe classico, il cui valore consisteva essenzialmente nel perfetto equilibrio delle sue facolta' tra loro e col mondo al quale dovevano applicarsi, non avanza che a tentoni, vacillando e titubando, come se i suoi occhi fossero coperti da un velo. Fra la realta' e se' stesso egli percepisce un abisso, che si sente incapace di colmare e non vuole colmare. Con tutte le sue energie, accresciute dalla disperata coscienza dell'inutilita' del suo sforzo, egli tende verso cime che gli e' proibito raggiungere, verso un Infinito, verso un al-di-la' che, per una tradizione a lui nota ma di cui non puo' disfarsi, egli cerca avidamente nel mondo del finito e della realta' di quaggiu'. Da cio', in lui, in tutto il suo organismo spirituale, una fondamentale disarmonia, una dissonanza continua, che pero' il suo morboso orgoglio proclama superiore alle banali armonie e alle piatte consonanze (dell'uomo comune): da cio' anche, in tutta la sua costituzione psichica, una morbosa scissura, che pero' gli sembra non una tara ma una distinzione ed una preminenza sulla grossolana robustezza di chi e' dotato di quella integrita' e unita' dell'io che costituisce la salute psichica.

"Questo Infinito, questo al-di-la', questo *altrove*, l'eroe (romantico) sa bene che non gli saranno scoperti dalla metallica chiarezza della ragione; egli preferisce le torbide luci dell'intuizione, le estatiche emozioni e i chiaroscuri dell'anima, ove questa, libera dalle catene della coscienza, acquista una acutezza di visioni sovrumane. Quell'Infinito, quell'al-di-la', quell'altrove che nessuna scienza particolare giunge a captare, egli li immagina imprigionabili nella fila di una ragione commossa, slargata e approfondita in effusione, di una scienza in cui la matematica e la fisica si fonderebbero in poesia, in musica, in amore e in magia, fino a che sia proclamato che ogni scienza, ogni arte ed ogni azione hanno la loro fonte prima e il loro ineffabile mistero nella religione. Tutto il romanticismo finisce per abolire le barriere che separano le provincie dell'essere e per tutto confondere, tutto compensare, tutto scam-

biare considerando come sola realta' l'io di cui la Natura e' il riflesso cristallino, talche' basta guardare profondamente in se' stessi per ritrovarsi il Cosmo, mentre tutto cio' che nell'universo e' massa solida, densa, coerente, si liquefa' ed avapora, le forme si dissolvono in melodie e in ritmi e l'intero Universo si proscioglie in musica. Di gia' Schiller, nella sua concezione della poesia ideale, e piu' analiticamente Wackenroder, Tieck, Novalis, Federico Schlegel, compresero che per l'artista universale il solo mezzo di sfuggire alla sozzura della realta' era il rifugiarsi nel mondo dei suoni, ossia musicalizzare l'Universo.

"Di questa nuova concezione, complessa e nebulosa nella sua ricchezza, tutti i musicisti rappresentativi dell'epoca subirono l'impronta. Tutti ebbero coscienza d'una nuova missione della musica. (...)

"G.S. Bach aveva animato, vivificato e incendiato il linguaggio astratto e scolastico trasmessogli dal passato, con la fiamma d'un'emozione intensa benché sempre temperata dalla ragione e docilmente subordinata alle forme tradizionali. Beethoven soprattutto, nelle sue sinfonie, nelle sonate e nei quartetti aveva come esaurito i grandi temi della vita e aveva fatto vibrare migliaia di anime col grande brivido del sublime. Ma Bach e Beethoven si erano applicati, prima di tutto ai supremi contenuti di vita; lo slancio verso l'Altissimo, l'aspirazione alla liberta', l'amore per gli uomini e per la natura. E per trattare questi vasti motivi eran ricorsi alle grandi forme; alle ampie costruzioni, per non concedersi che eccezionalmente - Beethoven nelle *Bagatelle* e nei *Lieder* - alle piccole forme e all'espressione di sentimenti fugaci, momentanei, individuali, fremiti effimeri della grande marea saliente delle emozioni universali. E queste emozioni avevano conservato (nelle opere di Beethoven) il pudore, la serenita', la nobilta' dell'universale. Per quanto grandi la profondita', l'intensita' e la lacerazione dolorosa che geme negli Adagi beethoveniani, questo dolore, cui partecipa l'intera umanita', perde il suo pungiglione singolo e si domina e trionfa di se' stesso; cosi' la felicita' che grida nella Nonna e l'allegrezza che sfavilla in tanti Allegri e Scherzi, vanno infinitamente oltre le piccole gioie che fanno trasalire un'anima isolata, nella quale, per alta che sia la sua salita, brillera' sempre solo un'infima parte della grande luce collettiva umana.

"I sentimenti singoli, individuali, fugaci, la reazione emotiva al torrente d'impressioni che incessantemente vengono a colpire la nostra sensibilita', questo, invece, la musica romantica si sforza di rendere. In piccole forme, in brevi pezzi strumentali e lieder, la traduzione musicale di tali sentimenti si concreta piu' naturalmente e piu' facilmente. E quando i romantici si volgono alle grandi forme - sonate, fantasie, sinfonie - ci sara' sempre come un conflitto tra l'elaborazione metodica dei temi secondo gli schemi tradizionali e l'aspirazione di quel mondo sentimentale-individuale a sfuggire al rigore degli schemi stessi, a usurpare la funzione direttiva dei temi, a non contentarsi della parte di ausiliario, di aiuto o d'intermediario ma ad aggiungersi ai motivi che sono espressioni dei sentimenti principali; con parita' di diritti per prorompere nel bel mezzo della sonata o sinfonia con l'indipendenza di un *lied* o d'una melodia sovrana". (A. Basch, *Schumann*, Paris, Alcan 1930).

* * *

E v'e' un'altra ragione per la quale le forme del lieder sono le preferite dei romantici. Nell'appoggiatura, intesa come piu' sopra si e' detto, c'e' una essenza vocale. E' della voce umana sospirare, esclamare, gemere, e se molti strumenti possono anche essi farlo, lo fanno pero' imitando la voce umana.

Questa radice vocale dell'appoggiatura doveva spontaneamente orientarne le formazioni e gli sviluppi verso la cantabilità strofica.

Non è men vero tuttavia che la complessa e martoriata anima romantica deposita, per così dire, un ricco sedimento nella musica strumentale, nella quale non si tratta tanto della soggettiva evocazione di una data immagine, di questo o di quell'ambiente o paese di sogno, quanto di un contenuto che, generando i nuclei del discorso musicale e le loro derivazioni e risultanze, v'imprime quel particolare e inconfondibile spirito che si unifica e si riassume nell'appoggiatura esclamativa.

Pregna di una spiritualità tutta sua, la musica romantica porta anche nel campo strumentale qualcosa di originale e di nuovo, sempre sulle basi della tonalità e del suo ciclo di modulazioni e di stabilità. Alcune associazioni di timbri formarono nuovi colori. Strumenti lasciati in secondo piano, come il corno, rivelarono facoltà evocatrici inedite. Il cromatismo poi generava una forma fluida, inafferrabile, non "orecchiabile", moderna di melodia infinita, profondamente diversa, per valore espressivo, dalle ben concluse architetture classiche; troppo nette e statiche per chi s'era innamorato dell'illimitato. Questa nuova forma fluida si sublimava nell'espressione del dolore cosmico o in un supremo anelito trascendente.

E dalla filtrata sonorità dei violini con sordina, dai tremoli sommessi dei legni, dai liquidi brividi delle arpe sorsero creature sottili e portentose, che abitano il cavo dei tronchi o il calice dei fiori, collaboratrici forse delle Potenze angeliche. Fosforescenze che guizzano e si spengono; fantomatici strisciati dei bassi, oscure settime diminuite, vorticosi arpeggi e scale fiammanti, sfumature di tramonti che trascolorano in bianchezza lunare, inni d'amore primaverile ma sul ciglio d'una tomba, venivano a condividersi il regno del suono e si intrecciavano in misture non ancora udite. Il primo e il più grande dei musicisti romantici francesi, Berlioz, affidava alla viola solista una simbolica rappresentazione di se' stesso.

Il nuovo linguaggio si palesava meraviglioso anche per alcune sue speciali attitudini, come quella narrativa, o per l'intenso e quasi magico potere allusivo con cui schiudeva alla visibilità musicale i "paesi del sogno". Weber, con rare combinazioni timbriche, evoca le forze demoniache della foresta, gli esseri mitici nell'orrida valle, il gioco degli elfi, l'estasi dei cavalieri e delle damigelle nelle corti medievali. Mendelssohn è affascinato da luoghi lontani; la poesia ossianica feconda la sua ideazione. Beethoven, ricordiamolo di sfuggita, aveva preannunciato questo nuovo indirizzo nelle sue armonizzazioni di melodie scozzesi, alle quali, nei suoi progetti, dovevano tener dietro quelle dei canti di altri popoli.

Ma Beethoven si era raccontato pochissime volte, forse anche una sola (nel finale della Sonata op. 110); e con universale significato. Il romantico indugia sulla propria avventura terrena e si confida volentieri alla musica come ad uno specchio. E tuttavia ecco, a contatto con la virtù dei suoni, anche in lui l'evocazione del sensibile e dell'empirico si tramuta in quel che lo supera, e dal proprio limite egli trae l'anelito a ciò che non muore. Con le ali insanguinate, si sente figlio di Dio.

* * *

LA NUOVA CONCEZIONE PIANISTICA - "... Schumann è profondamente segnato da quella interiore scissione, da quella inguaribile lacerazione in cui abbiamo riconosciuto il carattere saliente dell'anima romantica. Appena ebbe coscienza delle proprie possibilità egli sentì fermentare in se', come Faust, suprema incarnazione dell'ideale romantico, queste due anime discordi. Da qualche settimana (o piuttosto da sempre), scriveva egli a 19 anni, da Milano, a Rosen, mi sembrò così povero e così ricco nello stesso tempo, abbattuto e vigoroso, stanco della vita e pieno di energia vitale". "Non si trattava affatto di un fenomeno propriamente morboso o di quella disgregazione dell'io che costituisce la follia. Si trattava di una oscillazione fra stati d'animo contrari, che è conforme al ritmo vitale ma, nelle anime romantiche, si esagera e si amplifica fino alla sofferenza, Schumann, comunque, aveva una così viva coscienza di tale dualità, da segmentare la sua personalità musicale nei due tipi di Eusebio e Florestano, dei quali l'uno incarna pensieri teneri, sognanti, nostalgici, l'altro gli slanci tumultuosi, l'agitazione, il vigore attivo della sua propria natura.

"Si potrebbe dire, senza dubbio, che questa dualità è l'anima stessa della musica, che il suo ritmo è di volta in volta ascendente e discendente come il flusso e riflusso dell'onda sanguigna o come il doppio movimento del mare: l'opera-tipo musicale (1), la Sonata, consiste precisamente nell'alternanza di due temi che contrastano (fra loro), si cercano, si riannodano incessantemente per separarsi, sino a che, finalmente, si uniscono in un indissolubile abbraccio. Ma bisogna dire che nella musica di Schumann questa congiunzione, questa stretta reciproca sono assenti. La dualità non è in lui un gioco tecnico, una forma: è il fondo stesso del suo essere, che si riflette, così segmentato, in tutta l'opera sua e che modella secondo questo ritmo alterno le forme attraverso cui si esprime. Non v'è mai in lui combinazione senza residuo, incontro senza iato, mai quella riconciliazione finale, quella serenità suprema, quella Katharsis che, in Beethoven, (2) corona le più titaniche battaglie. Da ciò, in tutta la musica di Schumann, quel fremito d'inquietudine angosciata, di aspirazione disingannata, di slancio sbarrato, quell'errare verso uno scopo che, sempre intravisto, non è mai raggiunto, quella nostalgia d'una patria dove si crede aver vissuto, ma che non ha sede se non nelle tremule stelle dei paesi del sogno. Tutta la musica di Schumann è una grande *Sensucht* insoddisfatta". (A. Basch, opera citata).

Certo, attraverso il suo intimo dualismo proiettato in forme di suoni, Schumann, come ogni puro romantico, raggiunge un equilibrio musicale non meno perfetto di quello classico, e di questo equilibrio si appaga (sia pur per un attimo) restandone abbagliato quanto l'artista classico. La consapevolezza di elevarsi al cielo della Bellezza con mezzi diversi da quelli che la codificazione scolastica dava per soli idonei, e anche da quelli che la gloriosa e palpitante tradizione beethoveniana porgeva come moduli esemplari del possibile, porta il musicista romantico a un godimento della propria opera (e dello stesso atto creativo) che oltrepassa e vince, su un piano più alto, cioè sul piano estetico, il dualismo psichico di cui egli si nutre nell'umana esperienza.

Il Basch da noi citato dice che in Beethoven gli elementi antitetici finiscono per unirsi in indissolubile abbraccio (inteso, e' ovvio, in senso catartico e non come formale fusione di temi); e tale abbraccio egli afferma escluso dalla musica di Schumann. Ma non sempre è così. Schumann, che conosce a fondo il valore costruttivo del contrappunto, per suo mezzo ottiene fusioni e commistioni finali in cui la precedente materia musicale s'innalza a conclusiva perfezione, come nel finale del *Quintetto* op. 44. Parlare di residui esterni all'opera o di

(1) - L'autore vuol dire l'opera tipica della musica pura.

(2) - E in Wagner.

giustapposizione, in questo preciso caso, che non e' il solo, ci sembra errato.

Ma nella musica di Schumann non c'e' vera lotta. Una pagina parla di Eusebio, un'altra di Florestano, ed entrambe effuse e non mozzate o smagrite come forse puo' suggerire la parola "segmentazione"; il segmento, in questo caso, e' gia' forma chiusa (di origine liederistica).

Schumann affido' alla tastiera del pianoforte l'espressione di questo nuovo dualismo. Fu necessario anzitutto esplorare e scoprire adeguate possibilita' foniche dello strumento. Si veda la trascrizione elaborata degli *Studi di Paganini*, con le sue notazioni: che preludono alla ricerca di un pianismo moderno (iniziata pero' da Beethoven nelle ultime Sonate).

Se, alle forme fortemente concatenate, come la Sonata, Schumann doveva logicamente preferire quelle rapsodiche, ossia la successione di momenti diversi, questo non equivale affatto a mancanza di unita'. Ed anche quando l'unita' puo' risiedere in un concetto extramusicale, come il criterio di una crescente difficulta' tecnica (*Album per la gioventu'*), tale idea e' gia', all'inizio, convertita totalmente in musica. Poco giova, per comprendere questa musica, indagare sui titoli a volte enigmatici o bizzarri, o sul carattere imitativo e descrittivo dei "quadretti". Meglio, invece, rilevarne l'interno equilibrio, percepire la delicatezza delle atmosfere, la freschezza delle sonorita', la perfetta chiarezza del pensiero melodico, lo sgorgo di tutto il discorso dall'esclamazione, la cura con cui l'autore ha saputo tramutare in musica, con soffio di poesia e di verita', la realta' magica in cui vive il fanciullo.

Così pure non serve molto attardarsi sul preciso significato di talune allusioni, o citazioni, o descrizioni, racchiuse in questa musica. Ad esempio, per la chiusa dei *Papillons* l'autore ricordo' un passo dei *Flegeljaræ* ("Anni di zotichezza" ossia di scapigliatura) romanzo di Gian Paolo Richter; ma il riferimento letterario e' talmente sopravanzato dall'effetto musicale, che quest'ultimo basta in misura totale alla gioia estetica essendo stati bruciati e risolti nell'espressione musicale tutti gli stimoli che la precedettero, compreso quello letterario. L'intensita' dell'atmosfera, la misteriosa e nuova risonanza di quei la ripercossi in un morbido squillo, la dispersione del tema, l'imprevista colorazione a chiusura dell'opera sono così perfettamente e così felicemente musica, che noi romperemo la gioia estetica se, nello stesso tempo, ci occupassimo di ricordare la scena del romanzo. La musica e' come la fiamma: non lascia all'occhio la vista delle materie che ardendo ha trasformate. Chi volesse ritrovarle, dovrebbe spegnere la fiamma quando non e' ancora alta.

D'altra parte, gli stimoli che accesero la fiamma di questa musica son quanti le cose e gli esseri che popolano l'universo. Il titolo *Fantasia*, su una raccolta di pezzi per pianoforte, potrebbe stare anche sulle altre a significare soltanto gruppo d'immagini musicali, allusive di svariati aspetti del mondo.

Abbiamo accennato al fanciullo. Il romantico ammira la presunta innocenza delle creature esterne al suo dramma. Egli simpatizza con i fanciulli vedendo in loro il tipo opposto a quello che lo ferì, quindi decanta la fanciullezza come inclusa in un mondo che lo attira ma che in realta' e' voce del suo proprio anelito a quel che gli sfugge. Il fanciullo incarna uno degli aspetti di tutto il *perduto* che forma il pesante fardello del romantico. Schumann, in particolare, in *tui'*, e disse con le note, che nella coscienza del fanciullo l'Universo si riduce all'elementare e al favoloso, a semplicita' e a prodigio: due spiriti squisitamente musicali. E come vivo superstita del *perduto*, il fanciullo e' anche il rappresentante, inconscio, della primavera edenica, eterna nella nostalgia dell'adulto; di quella stagione della fanciullezza del mondo, di cui la Natura (altra dea dei romantici) conserva il sacro riflesso.

Di contro, l'autunno della realta' disincantata, dell'oggi e del piccolo io che si ravvolge nell'ombra.

IL I° TEMPO DI SONATA ROMANTICA - Il rinnovamento concretato da Beethoven nelle forme del I° Tempo, per la loro massima amplificazione da un lato (Sonata op.106) e dall'altro per la loro piu' concisa condensazione (Sonata op.109), non avrebbe potuto essere ulteriormente proseguito senza perdita dei basilari elementi costitutivi del I° Tempo e senza alterazione sostanziale della sua struttura, che, ancor piu' ingrandita, avrebbe finito con lo smarrire il proprio equilibrio e contratta all'eccesso avrebbe soffocato la manifestazione di quel dualismo tematico, che le era connaturato fin dall'origine.

I romantici infusero maggiore veemenza al tema iniziale, piu' femminile tenerezza al secondo; impressero negli sviluppi un carattere piu' tormentoso di maturazione o di elaborazione raffinata, dettero un piu' brillante effetto alla ripresa, acutizzarono le possibilita' solistiche del pianoforte o del violino nella Sonata a due nel Concerto con orchestra; cercarono di sorprendere l'ascoltatore con riprese inverse, spostamenti dell'equilibrio tradizionale, amplificazioni di alcune sezioni, inattesi richiami e riassunti del contenuto di altre, rivestimento cromatico delle basi armoniche, approfondimento della modulazione, fraseologia quadrata in seno allo sviluppo, nuovo colorito orchestrale in ragione di speciali significati evocativi.

Ma, appunto nell'adattare alla loro anima le tradizionali strutture del I° Tempo, essi le prendevano come una forma data, originalmente esterna a se' stessi. Riuscivano a mascherare la dissociazione intima tra i due valori (tra la forma divenuta schema e il loro originale contenuto creativo), ma non era in loro potere eliminarla nell'esigenza spirituale che in loro tendeva a forme non sinfoniche ma liriche, non strumentali ma vocali, non governate dalla dialettica tematica ma dal senso esclamativo e sospirato del canto.

Piu' favorevole ad una riespressione parzialmente sinfonica dei nuovi atteggiamenti cari ai romantici, era il Tempo lento della Sonata, lirico per essenza almeno fino a un certo limite. Nell'Adagio, nell'Andante la cantabilita' poteva incanalarsi direttamente in forme strofiche o di origine strofica e con cio' rispondere al bisogno effusivo che si esprime nel lied. Dal canto suo lo Scherzo si prestava ad accentuare il carattere fiabesco, a soddisfare il gusto delle armonie evanescenti, dei ritmi agili e dei timbri rari. Quanto poi al Finale, non era dubbio che piu' facilmente si potesse scivolare nella retorica dei fortissimi, delle esagerazioni e delle grandezze apparenti.

E tuttavia se, in linea generale, la forma di I° Tempo fu, per i romantici, un dato, bisogna tener conto di quel che in essa era vivo anche per loro.

Non e' facile ritrovare oggi la sensazione di cio' che poteva essere, nella prima stagione del romanticismo, l'amore alla forma-Sonata. Nella parola tradizione entrano, per noi, alcune notazioni negative che i romantici aggravarono nel loro atteggiamento di rivolta; ma se possiamo senza troppe difficulta' comprendere questo atteggiamento, non e' la stessa cosa per lo splendore con cui la nozione di arte sinfonica si presentava alla loro mente attraverso le creazioni del genio beethoveniano, che sommarono non solo tanta parte dell'umana sensibilita' e non solo l'esperienza sinfonica tedesca fino ad allora, ma anche interpretavano una parte di quello stesso anelito che caratterizzava la posizione spirituale dei musicisti romantici. Quindi nelle creazioni di Beethoven questi ultimi veneravano il testamento di un fratello maggiore, la potenza dell'arte, spirito e fattura, e come sui monti dove l'aere e' piu' balsamico, sulle altitudini della sua musica essi respiravano e sentivano piu' largamente la santita' della sposa, la generosita' del sacrificio, la sublimita' del perdono, la divinita' del destino, la solennita' augusta della morte. Da lui ricevevano l'esempio di quanto debba e possa il nuovo rifiorito sugli antichi schemi, e come questi non siano che involucri di imprevedibili rinascite. In lui contemplavano il ripetuto miracolo dell'equilibrio strutturale perfetto, incentivo e stimolo per un nuovo equili-

brio. Da lui attingevano la passione della instancabilità e del continuo tendere all'ideale; da lui coglievano l'eredità della speranza, inneggiante alla fraternità delle genti; e in lui riconoscevano le più nobili aspirazioni della creatura umana, espresse musicalmente non già in simboli programmatici che poi occorre spiegare all'uditore o che devono essere scoperti dall'uditore stesso, ma direttamente in nuclei di forze, densi di universale afflato. E in lui vedevano esemplificato l'eterno assioma che forma e' opposto di schema come invenzione e' opposto di cristallizzazione: forma, ossia proporzioni delle parti al tutto e del tutto alla sua radice spirituale; e questa *proporzione* non si ridurrà mai a formula. Tutto, in Beethoven, parlava a loro di libertà.

Di Beethoven c'era da imitare non le forme particolari, ma l'operato: la perenne eccezionalità dell'arte.

Beethoven insomma fu il Maestro.

Dinanzi a lui, Schubert non aspira che ad esserne un continuatore. Wagner si proclama suo discepolo. Continuatore, discepolo, non vuol dire anche debitore?

La posizione di "giovani", assunta dai romantici, maturo nel possesso di forme originali, adeguate alla loro visione della vita e del mondo e, come ho detto, innestate sul significato esclamativo dell'appoggiatura tematica. Ma qualcosa di quella loro visione simpatizzava con la tecnica sinfonica beethoveniana: la intuizione di una dualità che si divide l'anima, il passare da uno stato interiore a un altro opposto.

* * *

Ma Beethoven e' un classico o un romantico?

Per me, egli include e supera queste due posizioni. E' classico per l'assimilazione del sinfonismo che lo precede, poiché l'esperienza migliore dei suoi maestri e contemporanei passo' in lui. Ma egli la volse ad altra meta.

Il classicismo musicale, inoltre, non fu, in nessuna ora della sua storia, abdicazione a ciò che s'agita nell'anima dell'uomo. Ma l'urgenza e ricchezza della vita interiore tende spontaneamente, nel musicista classico, ad essere abbagliata dallo splendore della forma, ossia dal perfettissimo equilibrio dei valori sonori. Questo abbagliamento e' la meta del classico. E anche di Beethoven. Però fin dalla sua prima Sonata per clavicordo il suo mondo irrompe in gridi alti o repressi, in sincopi affannose e pause pregne di tempesta e arpeggi tenebrosi e cozzi di temi e di accordi, appoggiature laceranti, squarci di consolazioni, ritmi a spirale Sara' egli dunque un romantico?

Se il romantico e' un ferito che si pasce della propria ferita, felice d'essere infelice, e se suo simbolo musicale e' l'esclamazione. Beethoven, che ha per simbolo musicale l'antitesi, non e' un romantico; egli tende al divino abbraccio in cui dileguano le ferite e le loro cause.

Orgoglioso della dolorante ascensione di forze che e' la sua realtà estetica ed etica, egli non si appaga che sul pinnacolo solare splendente al vertice di essa, e la sua musica e' uno sforzo poderoso per giungervi e per abitarvi, a intermitte, s'intende: che se l'uomo, anche artista sommo, potesse abitarla durevolmente evaderebbe dalla condizione umana.

Posizione quindi ne' schiettamente classica, ne' tipicamente romantica, e superiore a entrambe. La quale, inoltre, fu proseguita da Wagner. (1)

(1) - Comunque si voglia pensare sulla posizione di Beethoven in relazione al classicismo e al romanticismo, un'utile e chiara messa a punto del significato di questi due termini applicati alla musica e' stata fatta da E. Damerini nel suo saggio intitolato appunto *Classicismo e romanticismo nella Musica* (Firenze, Monsalvato, 1942). L'autore intende il classicismo come ordine e costruzione, il romanticismo come espressione di sentimento personale; e ancor che il primo o il secondo prevalga in un dato compositore, li riconosce entrambi necessari e presenti nell'arte.

IL TEMPO LENTO DEI ROMANTICI - Nel tempo lento della Sonata il compositore romantico aveva da spaziare, non solo per la consentita espansione melodica, ma anche per il fatto che le numerose forme dell'Adagio gli offrivano ampia possibilità di scelta e contemporaneamente si conciliavano con le strutture e con gli spiriti della canzone o lied, suo terreno preferito ed elettivo. Il musicista romantico si trovava quindi assai più a suo agio nel Tempo lento che non nell'Allegro iniziale, potendo, in quello, immediatamente liberare i contenuti generali e particolari che urgevano nell'anima sua, nativamente orientata verso il canto lirico, senza accettare in tal caso un quadro, come quello del 1° Tempo, che per lui era schema più che spontanea forma di pensiero. E la nostra esemplificazione può, questa volta, ridursi a un solo modello, che spero avere non troppo infelicitemente scelto, essendomi parso che esso illumini in pieno una delle più tipiche posizioni del romanticismo: alla quale si potrebbe dare per motto il leopardiano "amore e morte".

Si tratta dell'Andante in la \flat maggiore, 2° tempo della Sonata per pianoforte op. 5 di Brahms.

Se due anime innamorate possono associarsi a uno stesso discorso in modo da avvicendare le sillabe, intrecciando una ghirlanda di parole sommesse, che ripetono il soave annuncio della scambievolmente fedeltà, la musica di tale colloquio e' scritta qui, nel *Poco più lento* che fa seguito alla prima pagina. Ad ogni gruppo melodico di due note il filo del canto passa dalla linea superiore della m.d. a quella della m.s. (Confrontare un po' più avanti dove e' scritto *Andante molto* in $\frac{3}{4}$: vi si vede la melodia tutta alla m.d.).

Non si potrebbe essere più "avvinti", più *umfangen*, nel parlare con labbra terrene in una totale concordanza dei cuori. Lo stesso avvicendamento e' espresso, con altro mezzo musicale, là dove, nell'Andante, per 10 battute, il canto della m.d. e' seguito per moto retto, e contemporaneamente ornato, dalla m.s.

Se teniamo conto del lieve barbaglio lunare, a note ribattute, intercalato fra l'inizio e il *Poco più lento*, comprenderemo meglio l'indicazione della didascalia in versi, premessa alla musica; infatti

"il crepuscolo scende, la luna brilla".

Ma c'era bisogno della didascalia? Il musicista non ha parlato più chiaramente e più intensamente del poeta?

Così pure non ci riguarda, e non c'interessa, sapere quale creatura gentile quale musa vivente dettasse alla fantasia del compositore questa pagina squisita e infondesse in lui quel sentimento che egli tramutò in forme di suoni. Non ci interessa perché già ne abbiamo il meglio, questa stessa musica.

E' facile al lettore intendere il resto. Il leggiadro complicarsi della linea consenziente nella m.s. ("poco a poco in tempo primo"), poi quel medesimo ornamento sullo sfondo serale del mi \flat grave, poco più oltre dissolto in evanescente ondulazione; la ripresa della melodia ascende in grande respiro fino al vertice di felicità e bellezza, che sottolineano squilli solenni come a dirci che l'amore ha raggiunto i cieli dell'estasi Ma aime'! (ed e' qui che ci risovviene il motto leopardiano), voltate poche pagine, andate dopo lo Scherzo: c'è un *Intermezzo*.

Anche qui prescindiamo dal sottotitolo. Solo una colossale stolidità può non capire al solo ascoltare o al leggere la musica. Non e' forse ripresa la melodia dell'Andante, ma in modo minore? Non appare essa ancora con due linee parallele, ma più pallide, incorporee? E cosa sono quei rulli di timpano? E quell'arpeggio a disegno ondulato e inverso, che fa emergere dalla lontananza il più nostalgico degli accordi, l'accordo fondamentale del *Tristano* in un lampeggiamento che si estingue, in un richiamo che finisce sul vuoto? Cos'è dopo il pianto del FF, quel lembo isolato di melodia, quel misero avanzo di vita che fu?

"Amore e morte....."

CAPITOLO XVI

LA SONATA E IL QUARTETTO
IN ALCUNI AUTORI POST ROMANTICI E CONTEMPORANEI

LA SONATA CICLICA - Il principio della tramutazione di un unico tema in vari temi derivati che organizzano i diversi Tempi della Sonata, era stato formulato da Beethoven non soltanto in alcune Sonate, quali l'op. 10, 3^a, l'op. 32, 2^a quella detta "Les adieux" e la 110, ma nella stessa grandiosa convergenza pretematica di tutta la sua produzione sinfonica (nel senso ampio dell'aggettivo), poiché questo è il fatto fondamentale che prepara una più immediata e più afferrabile filiazione di un tema dall'altro, abitualmente chiamata forma *ciclica* nella Sonata. L'aggettivo in questo caso attira, giustamente, l'attenzione sull'unità tematica evidente, ma in infiniti altri casi, ai quali non viene applicato, non bisogna tralasciare di cogliere l'unità tematica meno evidente e pur sempre sostanziale, immaginandosi che solo nella forma *ciclica* si realizzi una profonda unità tematica della Sonata: l'equivoco sarebbe enorme.

Ad ogni modo la composizione di una Sonata in base al principio suddetto, cioè di una Sonata in cui tutti i temi derivano *visibilmente* ed *evidentemente* dal I^o, avvalorata, nella *Sonata in la*, per violino e pianoforte, di César Franck, le inconfondibili preferenze dell'autore, che si notano subito fin dall'intervallo di 3^a su accordo di 9^a, intervallo prodotto tre volte dal tema iniziale:



(Franck,
Sonata in la)

Franck, in questo I^o Tempo, affida la 1^a idea al violino, la 2^a al pianoforte. Eccettuata l'imitazione alle battute 47 e 49, le due idee principali rimangono rispettivamente negli strumenti che le hanno esposte.

Un ponte vero e proprio non v'è: la 1^a idea continua, cantando, fino alla 2^a, che è presentata dal pianoforte solo. Quando rientra il violino, con la 1^a idea, incomincia già lo sviluppo centrale, essendo state senz'altro elise le tradizionali cadenze a chiusa dell'Esposizione. Lo Sviluppo, sostanzioso e conciso, è condotto più melodicamente che tematicamente.

Su dolci accordi placati del pianoforte si ha la ripresa della 1^a idea. La variante mantiene il tono principale per la ripresa della 2^a idea, che anche ora è data al pianoforte solo. Ed anche questa volta il violino non rientra che per far udire gli elementi della 1^a idea sovrapposti alla cadenza della 2^a. È ancora con la 1^a idea, in una coda melodica, che il Tempo si chiude, confermando la concezione antitradizionale, che invece informerà il Tempo seguente.

Esso, infatti è il vero I^o Tempo, 1^a idea alla batt. 4; ripresentazione al violino. Si noti il nesso col nucleo generatore. Il rapporto tematico fra tutti i tempi di questa Sonata determina una delle più chiare e genuine affermazioni dell'evoluzione della gloriosa forma ricevuta dai grandi classici. Nel IV tempo, il

mirabile canone tra violino e pianoforte dura ben 36 battute, senza che nulla ne offuschi la spontanea cantabilità. Osservate il rapporto con l'elemento base, le deduzioni, le varianti, le opposizioni prima delle riprese,

IL SINFONISMO ANTIDRAMMATICO DI DEBUSSY - Chi volesse analizzare il *Quartetto* per archi di Debussy, si troverebbe dinanzi a un'architettura delle più chiare e regolari. 1^o tema; continuazione libera, poi simmetrica; ponte con ritmo nuovo; ripresentazione del tema; 2^o tema principale, più cantabile, e desumibile dal I^o; allacciamento con gli sviluppi; sosta su pedale; ripresa, con elisione del 2^o tema e, per compenso, nuova espansione melodica; stretta finale a note ribattute.

Questa composizione esisterebbe forse senza i maestri della Sonata?

Ma Debussy è l'unico autore dal quale apprenderemo che una costruzione così ben fatta non costruisce nulla. La sua musica, compreso il *Quartetto*, si costruisce secondo una legge propria, completamente diversa da quella classica, poiché, come abbiamo già rilevato, egli crea una nuova forma di pensiero in suoi modi di sviluppo che non è sviluppo, un procedimento speciale a *coppie di motivi*, da ognuna delle quali viene accennata una possibilità che *resta latente*: ogni coppia indica quel che non segue, porta i puntini sospensivi dopo una parola non giunta a frase, corrisponde a un verbo impersonale senza completamento: "si direbbe che ..., parrebbe che ...". Ciò fa a pugno con la dialettica dello sviluppo classico (ereditato dai romantici e dai loro epigoni), che procede per deduzioni tematiche, le approfondisce, ne ricava altre ed arriva a conseguenze lontane dalla enunciazione iniziale, benché già racchiuse in essa.

Debussy non giunge a nessuna conseguenza relativa al tema, resta sullo stesso piano senza nulla sviluppare nel senso abituale, e sinfonico, del termine. A guardar meglio, non esiste neppure un tema: esiste un pretema, con radice nell'etere: l'intervallo di 2^a maggiore, generatrice del discorso con la sua tipica oscillazione che si ripete senza uscita, prigioniera di uno spazio immoto, contemplato con immoto stupore. La successione indefinita (cioè senza limite strutturale necessario) di motivi a coppie, emanati dalla 2^a generatrice, non è altro che la proiezione di questa stessa 2^a generatrice sul piano della forma: forma squisitamente rivelativa di quella musicalità, di quello spirito, di quella personalità e di quella visione del mondo: forma scoperta dall'intuito creatore e non dalla teoria o dallo studio, forma spontanea sebbene cosciente come reazione alla retorica accademica; forma, ripeto, perfettissimamente adeguata alla sensibilità e sincerità dell'eccezione, ma anche forma che non ha niente da vedere con ciò che dà vita e sostanza a un I^o tempo di Sonata o di Quartetto.

Il I^o Tempo sinfonico (sia in orchestra, sia sul pianoforte e sia in un complesso di solisti) è un dispiegamento delle possibilità incluse nei temi. Deriva dai temi con una specie di *logica*, che più volte è stata chiamata dialettica e che ha un carattere di necessità in quanto al 1^o tema non può non seguire il 2^o e a questo il resto, in una proiezione sempre più ampia della legge degli opposti e dei suoi valori musicali, ritmici, timbrici, strutturali, allusivi.

La tematica debussiana invece consiste nel lasciare allo stato potenziale coppie di motivi, che si allineano una dopo l'altra, e il cui principio di successione non è dato da un rapporto organico ma dall'effetto migliore.

Nel I^o Tempo classico sono estratte dai temi, e messe in luce, formazioni, anche lontane, che vi giacevano in potenza, e fra esse, man mano che l'opera procede, si scopre sempre di più, un rapporto deduttivo, una mutua dipendenza, un "da cosa nasce cosa".

Qual rapporto deduttivo può esserci in una successione di motivi appena accennati e nessuno dei quali è svolto?

Lo sviluppo classico elabora gli elementi melici e ritmici di un tema o di un suo segmento o nucleo che sia; opera su coefficienti concreti e visibili, circoscritti e precisi, della materia musicale.

Il discorso debussyano trae la propria ragione da un imponderabile, da qualcosa che non si vede in linee o in ritmi, da qualcosa che si può definire solo in un senso analogico e simbolico, come *moto pendolare*, *generazione di paralleli smi* e simili espressioni.

Lo sviluppo del I° Tempo classico è drammatico: ci porta da una situazione a un'altra, dallo stato di enunciazione a quello di rinnovo dopo una crisi; e drammatico è tutto il complesso dei tempi formanti la sonata, o il quartetto, o la sinfonia.

La musica di Debussy è lirica per essenza; guarda attonita il mistero della vita; e con questo suo guardare, ci affascina. Essa ha saputo approfondire come non mai fatto tale posizione dell'anima; ma un I° Tempo lirico non è più un I° Tempo. E qui l'intero complesso di tempi è lirico; si resta nella stessa zona emotiva, nel medesimo e identico concetto tecnico, nello stesso atteggiamento spirituale, nella stessa domanda senza risposta.

Il I° Tempo classico è dualistico. Perciò fu essenziale al mondo beethoveniano; e perciò si adattò a quello romantico. Debussy si trovava nella condizione la meno indicata per fare dell'arte l'interprete d'un conflitto eterno: nella sua mistica statica, nella sua agnostica contemplazione delle cose e delle passioni egli era in realtà *al di qua* di ogni conflitto e poteva molto meno dei romantici appropriarsi una forma basata sul dualismo. Enormemente più per lui che per i romantici il I° Tempo fu una forma *tradizionale*, una *struttura da colmarsi*. E quando provò a colmarla, il contenuto risultò totalmente estraneo alla struttura.

Egli era troppo intelligente per non convincersi di tale contraddizione. Solo una ventina d'anni dopo il *Quartetto* compose alcune *Sonate*. "Sonate"? Il titolo è l'unico residuo della forma un di' vivente; il contenuto è della Suite, intesa come semplice successione di pezzi associati da atmosfere strumentali. E così facendo egli dimostra di non credere alla sopravvivenza delle forme di Sonata in lui. Aveva perfettamente ragione. Quando mai il suo istinto lo tradì?

E allora cosa dobbiamo pensare del *Quartetto*?

Dobbiamo pensare che è un'opera d'eccezione, composta da un musicista d'eccezione; l'architettura del I° Tempo tradizionale è qui cornice di una materia che si ordina su base propria, la quale ne è la vera forma. E questa materia ha poteri espressivi e suggestivi così forti, da imporsi esclusivamente per se stessa, non come Quartetto ma come musica meravigliosa, singolare, personale.

Non è un esempio da seguire, né egli volle che lo fosse. Ma è un raro modello, e la Musica se ne adorna.

L'8ª SONATA DI SCRIBINE - Su questa via di un'arte squisitamente personale, lontana dagli spiriti tradizionali della musica sinfonica, troviamo, oltre Debussy, un altro grande innovatore, Alessandro Scriabine. Le sue 10 Sonate per piano forte richiedono, per elementare dovere conoscitivo, il più attento esame da parte del giovane compositore; ma è soprattutto con la 6ª, la 7ª e particolarmente con l'8ª, che l'autore raggiunge una forma sua ed una concezione pianistica nuova, in funzione diretta di una speciale, ardente spiritualità.

Dalla 6ª Sonata in poi, l'autore abbandona quella forma sonatistica, ereditata dalla tradizione occidentale, alla quale aveva associato la sua ideazione nelle prime cinque Sonate, già ricche di spunti originali e di poliritmi interessanti, fra i quali questo:

The image shows a handwritten musical score for Scriabine's Sonata 4. It consists of three staves. The top staff is marked 'pizz' and 'dolce cantabile'. The middle and bottom staves have various rhythmic markings and dynamics. The score is written in a complex, non-traditional style characteristic of Scriabine's later works. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The piece is titled 'Scriabine, Sonata 4ª'.

Della forma classica non resta, nella 6ª Sonata, che la ripresa, ma scarso ne è il valore costruttivo; si sente che anche senza ripresa il discorso si svolgerebbe sulla sua linea col semplice coordinamento dei motivi che si rifrangono, s'irradiano uno dall'altro e non cessano di modularsi. Basta, a questa nuova forma, il suo stesso principio, paradossale rispetto all'arte classica della Sonata ma qui perfettamente adeguato alla visione dell'autore, e quanto adeguato altrettanto necessario.

E per la prima volta dopo Wagner si realizza quella *modulazione continua* che diverrà uno dei cardini della musica contemporanea. Questa modulazione continua, che ha, teoricamente, una spinta analoga a quella della "melodia infinita", si concilia col principio tonale, in quanto 1º), non ripudia la prevalenza di una fra le tonalità del suo percorso, e 2º), partendo da una data tonalità può svolgersi come sua elaborazione, tornando alla tonica per chiudere il ciclo.

Nella 6ª Sonata l'autore ha creduto di dover chiarire i "significati" della musica. Quindi il testo reca (in francese) notazioni come

- "soffio misterioso"
- "onda carezzante"
- "il sogno prende forma"
- "lo spavento sorge"
- "sboccio di forze misteriose"
- "sprofondamento improvviso",

che possono, in una certa misura, orientare l'esecutore e facilitargli la comprensione dei giusti coloriti e andamenti, vantaggio non trascurabile in una musica irta di difficoltà. Non bisogna però chiedere di più a quelle poetiche indicazioni. Gli stati d'animo, le immagini fuse tra loro, le imponderabili realtà spirituali che l'autore possiede sono perfettamente, senza residuo, espresse nei suoni, e una traduzione collaterale resta sempre una traduzione.

Nella 1ª parte del presente Trattato abbiamo già detto dell'importanza che l'accordo di 13ª presenta nella musica di Scriabine, ed abbiamo distinto gli altri accordi in essa inclusi, ricavandone il concetto di un particolare valore generatore della 13ª in questo autore. Non possiamo che confermare tutto ciò riguardo alla 6ª Sonata.

Altra cosa che balza dalla lettura di essa e' l'inquietudine, l'ansia incessante che si proietta in arpeggi estesi e veloci (con grande scarto della m.s.), o in gemiti cromatici, in trilli, in note ribattute ("richiamo misterioso"), donde si sale all'ebbrezza di ampie sonorità effuse e laceranti, o si scende in vertigine oscura..... La distinzione del *fascinans* e del *tremendum*, fatta da uno studioso degli stati di preghiera, non sarebbe fuor di luogo applicata ai due poli di questa musica (togliendone però il riferimento ai contenuti tradizionali della preghiera cristiana); resta l'espressione musicale di una realtà duplice, che da un lato avvince l'anima nella bellezza, dall'altro l'atterrisce e la sconvolge.

Quanto ai temi, possiamo enucleare, per aiuto del lettore volenteroso, un elemento accordico (all'inizio e' una 9^a alterata); la nota ribattuta; il volteggiamento (batt.3); l'oscillazione semitonale (batt. 5 e 6, m.s.); scatti soffocati e cupi (9 e 10); un arco ("avec une chaleur contenue") dal quale procede tutto il brano contrassegnato dalla dicitura "Le rêve prend forme"; brevi glissati, rapide frecce incandescenti; il tema dello spavento, col suo contrasto di registri.

Chi ha compreso la 6^a Sonata, non ha molto da fare per comprendere la 7^a. Gli elementi sono sostanzialmente quelli. Ma più della precedente la 7^a è solcata da lampi tenebrosi e da sfavillanti balenii. Quel senso di ripresa strutturale, ultimo residuo della forma-Sonata, che avevamo avvertito nella 6^a, è eliminato in quest'altra, per modo che essa è struttura spontanea di se' stessa e del proprio generatore armonico. La grafia abbraccia fino a quattro righe (cosa che di poi parve assolutamente indispensabile e insufficiente ai soliti pivellini dell'avanguardia). Il contenuto è uno solo: la sincera, irrefrenabile espressione di una realtà che infiamma, acceca, consuma e nello stesso tempo esalta, inverte, spinge ai confini dell'essere, o dell'assurdo, che non per questo non è verità. Il grado di difficoltà, quasi scoraggiante, specialmente dal lato ritmico, fa di questa e della seguente Sonata un pane duro per l'enorme maggioranza dei pianisti.

Tutto il Lento iniziale della 8^a Sonata, per due intere pagine, sta sulla dominante di Re maggiore, elaborata, svolta, accennata, ripresa, offuscata, riaffermata attraverso accordi alterati di 9^a, di 11^a o di 13^a. E basterebbe questo per farci comprendere che l'autore giunge, per una via tutta sua, all'evasione dalla tonalità, non alla distruzione della tonalità. Notare come tutto il brano resta, alla fine, sospeso sulla sensibile do #, associata alla 9^a minore o maggiore, alla 5^a abbassata e alla 7^a. Nell'ultima battuta (sempre del Lento), eliminata questa sensibile, resta in vibrazione la 13^a fa # sorretta dalla dominante La. Percezione tonale che non potrebbe essere più evidente, nella sua elaborazione dissonantica.

Risulta anche quanto diverso volto e sapore abbia assunto il cromatismo in confronto con quello Wagneriano. La musicalità di Scriabine, a differenza di quella di Wagner, è tesa verso qualcosa che non sia né melodia né armonia (nel senso abituale ed anche tecnico di queste parole), verso un *volteggiamento di scintille tematiche*, in cui possiamo probabilmente cogliere il senso superiore dell'arte sua e che ci è difficile tradurre in termini verbali, ma che, comunque viene a rivelarci mediante i suoni una bruciante realtà metafisica.

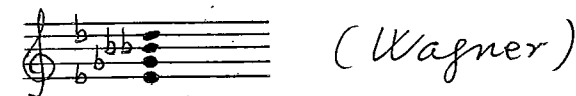
Tutto il brano forma una arsi, una introduzione nel senso di moto anacrusico, rispetto al brano successivo, e la 7^a di dominante, elaborata in tale introduzione, finisce con una "risoluzione eccezionale" nell'attacco dell'*Allegro agitato*, il quale è logicamente la tesi della precedente arsi, il battere del precedente levare.



Nell'accordo

il la \flat porta una reminiscen-

za, una lontana parvenza della romantica 7^a diminuita. Se lo spostiamo a La \flat , il do diventa appoggiatura (di si \flat) e l'accordo acquista un sapore debussyano, che l'autore ha evitato. Inoltre l'accordo appartiene alla wagneriana 7^a della 3^a specie



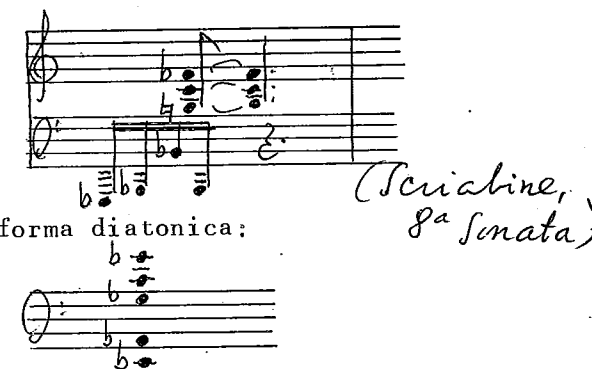
con appoggiatura non risolta. Questi diversi significati armonici si fondono; la risultanza è indefinibile in termini di Armonia tradizionale. Per di più le semicrome discendenti della m.d. enunciano chiaramente la tonalità di Re \flat maggiore, offuscata dalla m.s.: una forma speciale di bitonalità. Interessante anche l'ambivalenza di quel la \flat , dominante del brano precedente, che sussiste come dominante alterata di Re \flat maggiore (batt. 1 e 3 dell'*Allegro*), come 5^a abbassata nell'accordo di 9^a senza 3^a (batt.5), come fondamentale di una 9^a di 3^a specie, anch'essa senza 3^a (batt.7) e come risoluzione di un'alterazione (batt. 13, mano d.).

L'accordo di questa 13^a somiglia ad una 7^a (fa # - la \flat - do # - mi) su pedale si # oppure su *fausse basse*, e quindi anche ad una 13^a alterata senza 3^a:

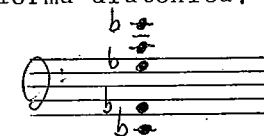
si # - (re #) - fa # - la # (\flat) - do # - mi.

Le semicrome discendenti che immediatamente seguono, in parallelismo col principio del brano (*Allegro agitato*), fanno sentire la tonalità di Mi maggiore, contrariata o offuscata dal ritorno dell'accordo suddetto. Nel quale, analogamente a quanto osservato qui sopra, se il si # fosse \flat , si scoprirebbe chiara l'impostazione tonale in Mi maggiore, come più sopra quella in Re \flat ; e come le battute 5 e 6 gravitano sulla dominante di La \flat , così le battute 17 e 18 (parallele a quelle) modulano verso Si maggiore col medesimo accordo.

Il senso dell'accordo della batt.21

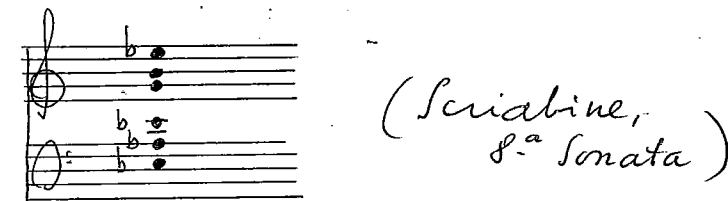


si chiarisce subito se pensiamo la sua forma diatonica:



il fa \flat appartiene all'ondulazione melodica (sol \flat - fa \flat) e il sol \flat da' la 7^a alterata: oscillazione e significato che vengono confermati dal seguito del discorso, quando si modula verso Re maggiore (batt. 24-25).

Il *Molto più vivo* 2/4 riprende in forma concisa la formulazione di quello stesso Re maggiore, annunciato fin dall'introduzione lenta. Al successivo *Allegro*, e alla fine della pag. 154 (ho sotto gli occhi l'edizione Leeds Music Corporation, 1949) l'accordo

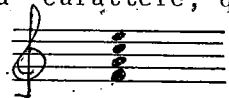


risolve 4 battute dopo, al di là dell'oscillazione che lo prolunga, in una 7^a di dominante (ultimo ottavo di una battuta in 6/8). La modulazione fino a questo punto ha avuto per capisaldi le tonalità di Re maggiore e di Re b, con accenni ad altre secondarie.

Tutta l'armonia di questa Sonata si basa sulla 9^a di dominante, frammento della 13^a generatrice. Quest'ultima rimane adombrata, sottintesa, e la 9^a di dominante fa da perno essenziale fra l'11^a e la 7^a alterata. E poiché troviamo temi, ma non sviluppi (ripetere il tema non è svilupparlo, né lo è, in senso morfologico, il trasportarlo in altre tonalità), troviamo linee abbondantemente flessuose e arabesche, ma non una linea cantabile prevalente sia pur nell'intreccio delle altre, e tuttavia sentiamo una *linea interna*, una *Urleine* come direbbero i tedeschi, la quale non si può stringere in forma grafica, e troviamo motivi e spunti ma non connessione variata di essi e troviamo frammenti di temi, arpeggi e soprattutto accordi, elevati e elementi decisivi, dai quali sgorga il discorso continuo in cui essi volteggiano, si riflettono, si rispecchiano come in una via magica senza uscita; e poiché infine il contenuto di questo discorso è armonico, e le armonie dipendono dall'accordo generatore, noi possiamo concludere che questa straordinaria Sonata altro non è che una elaborazione dell'accordo di 9^a di dominante. Il che significa: tonalità. Si tratta della 9^a di dominante di Re maggiore. Con questa, anzi, la Sonata finisce, in quanto esaurisce la possibilità elaborativa di quell'accordo. Esso ne è il tema. Ed era logico chiudere così. La risoluzione tonica sarebbe stata pleonastica e ci avrebbe distolti dal dissonantismo sul quale deve puntare qui tutta la nostra "udibilità". La Sonata è in Re maggiore, ma non è data mai questa triade. Vale a dire che rimane latente. E c'è dunque una doppia latenza: della triade tonica e della 13^a. L'originalità enorme dello Scriabine riesce a fare della 13^a, e non della triade tonica, il generatore armonico.

Chi chiede a una Sonata di essere anzitutto una Sonata, non può che rimanere altamente scandalizzato. L'8^a di Scriabine è un esempio meraviglioso di deduzione del pensiero da una base armonica (in sé tonale) e di composizione con i soli elementi il cui insieme s'identifica alla personalità dell'autore. E' qualcosa di eccezionale, che solamente Scriabine poteva dare, e che prende, affascina, trascina, sconcerta, stupisce, considerato che siamo alla frontiera tra l'Ottocento e il Novecento, quando molti musicisti accademici scrivono musica tonale, "ben fatta", in regola con i modelli. L'evasione dalla tonalità è precipitosamente maturata nelle ultime sonate scriabiniane, in una forma la cui influenza sarà potente su quanti le comprenderanno.

Aggiungiamo: la brevità e il contenuto delle due Sonate seguenti, 9^a e 10^a, danno la sensazione che l'autore abbia speso, anzi profuso, il meglio nell'8^a. La 9^a presenta perfino tracce di tematismo ormai superate dal grande compositore; la 10^a guadagna terreno verso la fine, dove ritmi sempre più serrati, che conducono a un *Presto*, fanno volteggiare (mi piace questa parola applicata a questa musica) come scintille in delirio piccoli arpeggi, rapidi ribattimenti, esclamazioni spezzate, trilli tripudianti, gridi soffocati e non di dolore. Il complesso del discorso, che muove da un motivo cromatico in discesa, come nella 9^a Sonata, manifesta uno spasimo contemplativo, un'estasi dilaniante e abbagliante alternata a una spassata dolcezza, cui dà carattere, qua e là l'accordo di 7^a maggiore



Non ripugna ammettere, in sede di esecuzione, che la 9^a e la 10^a Sonata formino un tutto in due tempi.

(Le Sonate dalla 6^a alla 10^a furono composte nel triennio 1911-1913).

* * *

LA SONATA DOPPIA DI PIZZETTI - Nel I^o tempo della *Sonata in la*, per pianoforte e violino, di Ildebrando Pizzetti, composta nel 1919, un concetto squisitamente contrappuntistico conduce l'autore a una nuova concezione: nei due strumenti si svolgono due sonate indipendenti e sincrone, ed ognuno di essi ha 1^a e 2^a idea, ponte, sviluppi, ripresa.

Nel tema enunciato dal pianoforte appare una delle atmosfere modali care a questo autore: missolidio greco.

A pag. 130 abbiamo dimostrato sommariamente analizzato il contenuto modale di questo eccezionale I^o tempo.

Dinanzi all'originalità della concezione e alla maestria della realizzazione, non possiamo non chiederci perché l'autore non ha mantenuto in tutta la Sonata, e nemmeno in tutto il I^o Tempo, il concetto base, ed ha preferito, qua e là nel I^o tempo e sovente negli altri, ricorrere alla classica tecnica dei rivolti, con la quale i due strumenti si scambiano i temi.

A questa domanda non c'è che una risposta, ovvia: l'autore ha preferito restare libero.

Noi, plaudendo ad ogni affermazione della libertà nella Composizione, aggiungiamo solo che però la libertà perfetta è quella che si fonda nella legge.

M. RAVEL. SONATA PER VIOLINO E VIOLONCELLO (1922) - I^o tempo - L'autore accetta dall'arte classica la struttura generale e il rivolto tematico, mentre lo spirito di gioco e il ricorso alle possibilità virtuosistiche dei due strumenti dipendono dalla autentica sua musicalità.

La struttura sarebbe senz'altro quella tradizionale se, nella Ripresa, la 2^a idea fosse trasportata. Invece l'autore rinuncia al trasporto ripresentando la 2^a idea (N.14) sulla stessa base della prima volta (N.5). V'è in ciò una logica nuova: l'impostazione molto più modale che tonale, non aveva l'obbligo di seguire una legge inerente alla pura tonalità.

D'indole classica sono anche: la seconda presentazione del 1^o tema (in rivolto al N.14); un elemento nuovo che segna l'inizio del ponte (armonici al violoncello); la sosta sulla dominante per preparazione e annuncio della 2^a idea (N.4); l'indipendenza della 2^a idea e la sua cantabile continuità; la crescente animazione dello sviluppo centrale; l'abbreviazione del ponte e la nuova veste della 2^a idea nella Ripresa; l'equilibrio fra le tre sezioni del I^o tempo.

Nelle linee della secolare architettura l'autore ha calato una sostanza personale, che si mostra senza equivoco fin dall'inizio nel calmo volteggiare ostinato del motivo complementare presentato dal violino, sul quale entra il 1^o tema principale:

Allegro ♩ = 120

(Ravel, Sonata per Violino e Violoncello)

Questo tema realizza i caratteri melodici, armonici e ritmici dell'intero componimento: base modale (eolico in La per le prime 5 battute del tema), modulazione modale (nella sua continuazione), sovrapposizione con l'altro motivo, chiara articolazione fraseologica molto vicina alla quadratura (cio' contribuisce all'effetto complessivo di gioco alieno da grandi approfondimenti espressivi e da sviluppi tematici lontani).

La 2^a idea

delinea un ampio arco in un unico getto; e il sincopato anziche' contrasto, porta consenso anche nella respirazione del tema (voglio dire, nel complessivo formarsi di esso attraverso slanci e deposizioni, movimenti arsi e tectici).

Lo Sviluppo e' immediatamente connesso al dispiegamento della 2^a idea. E poi che' in questa erano entrati spunti ritmici della 1^a, lo sviluppo puo' concentrarsi nella linearita' di due strumenti per totalizzare, in continuita' melodica, il connubio e la sintesi del 1^o e del 2^o tema.

Da notare che, contrariamente a quanto fatto nella Esposizione, e con una specie di chiaroscuro, la ripresa del 1^o tema e' *schiarita* con la semplificazione della sovrapposizione (le due linee concordano in un assoluto diatonismo); invece la ripresa del 2^o tema si associa una sovrapposizione cromatica.

D. MILHAUD, XIV E XV QUARTETTO (1949). - Dinanzi a un I^o Tempo politonale impostato su un solo tema, come in alcuni quartetti di questo autore, sorge la domanda se quel che si e' perduto sul terreno del tematismo sia stato riguadagnato dal nuovo e piu' complesso valore del melos.

Non e' sicura la risposta affermativa. La perdita e' duplice: oltre al 2^o tema principale, vien meno anche quello sviluppo *drammatico* (il lettore si sara' ormai familiarizzato col nostro linguaggio) che ci e' parso essenziale al I^o Tempo, e questa mancanza sposta verso la Suite la base stessa della composizione quartettistica, invece di incanalarla verso un rinnovamento delle forme di Sonata.

Comunque stiano le cose, nel *XIV e XV Quartetto* (i quali possono eseguirsi sia separati che simultanei) Darius Milhaud ha optato, in maniera evidente, per la tradizionale struttura. In entrambi i Quartetti c'e' 2^a idea principale (batt. 45 per 1^o Quartetto, 46 per il 2^o) ben differenziata dal tema iniziale; e c'e' ripresa della 1^a idea (viola del 1^o Quartetto, Batt. 75, e contemporaneamente nel complesso del 2^o Quartetto), nonche' ripresa della 2^a idea (112 e 113): questa ripresa, si noti, e' trasportata solo nel 2^o Quartetto; infine il richiamo del 1^o tema nella Coda (in entrambi i gruppi) e' di gusto classico. Meno impegnata in senso tradizionale, la sezione che dovrebbe corrispondere agli sviluppi e che, come in altri Quartetti dello stesso autore, ha carattere di continuazione piu' che di approfondimento o di elaborazione tematica.

Quanto alla facoltativa sincronia dei due Quartetti, contrappuntabili uno con l'altro, sara' superfluo ricordare, come precedente illustre, il n. 20 dell'*Arte della Fuga* di Bach. Anche il Reicha compose due quartetti, uno per legni; l'altro per archi, sovrapponibili, e inoltre di diverso modo: in maggiore l'uno, in minore l'altro. Così pure nel caso dei due Quartetti di Milhaud l'assunto non ha nulla di pazzesco: conviene piuttosto chiedersi se l'intento e' raggiunto.

Che cosa ha voluto il compositore? Combinare i due Quartetti con ritmi diversi, a guisa di un contrappunto che invece di due linee faccia procedere di pari passo due gruppi di linee? In tal caso vigerebbe il principio che quel che e' di uno (di un quartetto cioe') non debba essere anche dell'altro; similmente in un contrappunto a 2 voci le sincopi di una voce escludono la stessa figurazione nell'altra, a vantaggio della indipendenza di entrambe. I due quartetti dovrebbero quindi avere una completa indipendenza ritmica.

Che tale non sia la volonta' dell'autore e' chiaro: quasi sempre i due quartetti stanno in rapporto di contrappunto fiorito a 8 parti, e quel che e' dell'uno e' pure dell'altro: si forma insomma una massa generale, i cui elementi ritmici sono sparsi un po' dovunque. Ma l'autore non ne fa una legge, egli segue anche l'altra via. All'inizio i due gruppi si tengono nettamente distinti; preferiscono uno il legato, l'altro lo staccato, uno il canto l'altro il ritmo; espediente elementare, che qui giova a incominciare con chiarezza e con la distinzione, sempre opportuna, del principale e del secondario: il ritmo staccato e pianissimo nel 2^o quartetto funziona da accompagnamento al 1^o. In altri punti invece i due quartetti si fondono, o piuttosto si sommano con equivalenza di figure ritmiche, formando un unico discorso a 8 parti.

Nell'insieme, ci sembra che i due concetti-figurazione diversa nei due quartetti, figurazione comune a entrambi - non si trovino ne' abbastanza distinti ne' abbastanza fusi, e che il compositore non abbia chiaramente voluto ne' l'una ne' l'altra cosa, accontentandosi in una via di mezzo, che ha l'inconveniente di lasciare il tutto allo stato di tentativo, come troppe volte abbiamo veduto nelle produzioni della scuola politonale.

Abbiamo gia' spiegato che vi sono ragioni di ritenere preminente e tipica la struttura di I^o Tempo, modulo ideale, forma-madre che si rispecchia nella cantabilita' sinfonicamente organizzata del tempo lento, nella spigliatezza ed agilita' del tempo di danza, nelle conclusiva circolarita' del rondo' o del rondo'-Sonata. Per l'ordinamento duale dell'ideazione, per la subordinazione dell'idea secondaria alla principale e delle loro tonalita', per il ritorno dell'idea principale dopo una fase elaborativa, tutte le strutture e forme dell'arte sinfonica suppongono quella detta di I^o Tempo.

CONCENTRAZIONE IN UN TEMPO UNICO - E' possibile - e cio' si ritenga anche come indicazione di ulteriori concezioni - *inserire nel primo Tempo gli elementi caratteristici degli altri tempi*. Così ad esempio, lo Sviluppo potra' esser seguito non gia' immediatamente dalla Ripresa, ma da un nuovo tema esteso in effusione cantabile (riassuntiva di un tempo lento o moderato; e dopo la Coda, il discorso potra' volgersi in fugato o in breve rondo' con carattere di tempo finale concentrato, per terminare poi con una rinunciazione del tema iniziale del I^o Tempo. In altre parole, il I^o Tempo diventa una forma che ne rinserra altre.

Questa compenetrazione dei diversi tempi in uno solo, anticipata da Strauss nel *Don Giovanni* (1889), informa l'op. 7 di Schoenberg, *Quartetto in re minore*, (1905) così costruito:

{ Gruppo tematico principale;
 ponte;
 2^o gruppo tematico;
 1^o sviluppo;
 scherzo;
 2^o sviluppo;
 ripresa del gruppo tematico principale;
 brano lento;
 ripresa del 2^o gruppo tematico;
 ponte;
 forma-rondo';
 sviluppo di elementi anteriori;
 coda.

Si veda anche, di Schoenberg, la *Sinfonia da camera* op. 9.

Quanto alla composizione di una Sonata a tempi *indipendenti*, il I^o supponiamo, in forma di preludio, il II^o di barcarola (o di rumba o di altro che si voglia),

il III° di passacaglia, il IV° di canzone variata, noi crediamo che una simile concezione e' propria della Suite, non della Sonata. Si tratta di un allineamento di pezzi, tenuti assieme non da un nesso organico, ma da affinita' o contrasti di tempo, di carattere, di atmosfera. L'Antica Suite, come sappiamo, imponeva un'unita' di tonalita', che era almeno qualcosa. Se pero', tra pezzi diversi, del tipo suddetto o di altro consimile, c'e' un nesso organico, cioe' tematico, la Suite guadagnera' indubbiamente nello spirito e nella forma. Ma non sara' ancora una Sonata.

La Sonata e', secondo il nostro modo di vedere, essenzialmente una composizione sinfonica. Abbiamo piu' volte indicato il senso che noi diamo a questo qualificativo, non sempre chiaro, ma che deve essere chiaro nella mente del giovane compositore, e che denota - lo ripetiamo ancora una volta - una speciale attitudine della materia musicale per un'ampia e ricca molteplicita', da ordinarsi tematicamente e drammaticamente.

E' evidente che questi requisiti non sussistono di necessita' nei tempi di una Suite, anche se collegati da un tema ricorrente.

La qualita' sinfonica investe, controlla e dirige il pensiero musicale fin dai suoi elementi germinali, orientati verso modi e possibilita' elaborative speciali, che non spettano ad altri generi di musica.

Il concetto di arte sinfonica cosi' intesa, lascia la porta aperta - crediamo - a qualunque concezione ultramoderna della Sonata, sia ad uno strumento che a due, a tre, a dieci o per intera orchestra.

RIESAME DEGLI ELEMENTI STRUTTURALI - Temi e dualismo tematico - Il principio tematico dualistico, preparato dalle forme strumentali del Settecento e maturato attraverso Fil. Em. Bach, Haydn, Clementi, Mozart, fu svolto da Beethoven in significati che si proiettano nell'universo spirituale, in relazione inscindibile con le due fondamentali funzioni tonica-dominante, regolatrici dell'intera costruzione. Questa grandiosa e pur semplice concezione, non poteva sopravvivere in linguaggi che anelavano a evadere proprio dalla funzionalita' dualistica del fatto tonale. Beethoven aveva additato anche orientamenti che trascendevano la perfetta equilibratura degli elementi formali da lui gia' raggiunta: aveva mostrato come si possa contrarre la forma di I° Tempo sui soli elementi decisivi, ridotti alla piu' asciutta formulazione necessaria (sonata op 109), e come anche si possa, questi stessi elementi amplificarli sino al limite oltre il quale se ne perderebbe la percezione (Sonata op 106).

I romantici mantennero i cardini della struttura classica, prendendola come dato, come schema da colmare con gli spiriti della loro visione del mondo.

I postromantici, nella ricerca di altre vie, giunsero qualche volta al possesso di creazioni originali e preziose, dove pero' i connotati della forma-Sonata non sono piu' riconoscibili. Altri autori seppero rinnovare il glorioso schema classico, ma e' chiaro che si tratta sempre di eccezioni e che non se ne puo' dedurre alcuna norma.

Fedeli ammiratori di Beethoven, senza esserci limitati alla esclusiva comprensione della sua immensa arte, giungiamo, dopo una diversa esperienza storica, a una conclusione necessariamente diversa. E cioe': il dualismo tematico non e' essenziale alla Sonata nella forma beethoveniana (lotta di temi o di frammenti di temi).

Una sinfonia puo' nascere da una sola nota, ma questa nota, questo irriducibile (che non puo' essere suddiviso) puo' organizzarsi in senso, diciamo, elementare, per diretta e permanente rifrazione di se' stesso senza formare quella sintesi, quel concentrato che si chiama tema: ossia, e' possibile e gia' scontato (Debussy, Scriabine) che l'atomo crei un discorso atematico.

Esistono anche forme di opposizione tematica, che tuttavia non e' al modo classico. Per esempio: 1° tema accordico, verticale; 2° tema polifono, orizzontale;

1° tema bitonale; 2° bimodale;

1° tema balbettante; 2° continuo;

1° tema fugato; 2° recitante.

Oppure: al 1° tema, concepito al modo classico, si contrappone un'atmosfera, un ambiente armonico-timbrico senza contorni stabili. Oppure: il 1° tema lineare e chiaro contrasta con un puro sfondo ritmico senza linea cantabile (un puro "accompagnamento" senza canto). E ancora: al 1° tema si oppone la sua disgregazione dodecafonica. Oppure il tema e' dato come sintesi verticale (che puo' andare fino alla riunione di tutti gli armonici naturali), il 2° tema invece si concreta in linee plasmate sul medesimo contenuto armonico. Aggiungiamo: il 1° tema e' composto come addizione, graficamente visibile, dei temi di tutta l'opera, congiunti in un tutto logico (melodia-tema); e il 2° tema si opporra' al 1° come la parte al tutto.

Esistono certamente altre forme.

Sezioni secondarie: ponte e conferma cadenzale - Il ponte e' in sostanza una cerniera piu' o meno ampia soprattutto modulante. Se il 1° tema e' concepito in un linguaggio che adotta dall'inizio la modulazione onnitonica, oppure in un sistema di sovrapposizioni tonali, poco o niente risultera' la modulazione del ponte, la quale rischia di diminuire anziche' accrescere l'interesse di un discorso che gia' modulava abbondantemente per sua natura. Ma si possono produrre imitazioni, aumentazioni, inversioni, retrogradazioni nel ritmo (indipendentemente dal melos) e con questi procedimenti spostare su un piano elaborativo non intaccato dal 1° tema, il discorso in fase di ponte.

La 2° idea potrebbe essere enunciata in un sistema ritmico diverso da quello della 1°, per es. mediante sovrapposizione di modi ritmici (diciamo meglio, di schemi ritmici) analoga a quella in uso nei mottetti del XIII secolo. E allora dal sistema della 1° idea si passera' poco a poco (modulazione) al sistema della 2°, introducendo gradatamente elementi ritmici di quest'ultima.

Quanto alla conferma cadenzale o sezione conclusiva dell'Esposizione, essa non ha senso fuori della sua classica funzione di cementazione della base tonale della 2° idea. Puo' sempre sussistere in senso melodico, come amplificazione lirica e coronamento della 2° idea.

Struttura dell'Esposizione - Nulla vieta di presentare il 1° tema e di svolgerlo; poi presentare il 2° tema e svolgerlo anch'esso. In tal caso gli Sviluppo sono incorporati all'Esposizione, senza nulla perdere della loro caratteristiche, e la Ripresa avverra' logicamente dopo questa Esposizione fusa allo Sviluppo. Cosi' 1° tema - suo sviluppo; 2° tema - suo sviluppo. Ripresa del 1° e del 2° tema. Coda.

Sviluppi - Precipua funzione dello sviluppo centrale di Sonata e' passare dalla fase di presentazione a quella di Ripresa. Passaggio di natura drammatica, diverse essendo le posizioni di partenza e di arrivo: da quelle, i temi sono spostati; in queste, son ritrovati e, nel ritrovamento, necessariamente mutati in quanto, dopo il travaglio dello sviluppo assunto a crisi della materia tematica, essi non sono piu' quel che erano all'inizio: hanno un nuovo valore, la loro riapparizione non e' un "da capo" ma un rinascere, un nuovo modo di essere.

Ma uno Sviluppo obbedisce al suo compito costruttivo anche senza sfruttare e approfondire e segmentare e variare uno o piu' motivi, come nei classici. Puo' ba-

stargli di essere un grande ponte, purché in capo a questo ponte il volto dei temi risulti mutato.

Uno sviluppo sinfonico deve essenzialmente esprimere - lo ripetiamo - un travaglio, e questo può avere *sostanza tematica propria* con uno o più temi nuovi o da sottoporre al trattamento elaborativo. Così, nuove persone che entrano in scena, per modificare la posizione di quelle comparse prima, determinand appunto uno *sviluppo* della situazione.

Sicuramente vi sono molte altre possibilità per lo sviluppo centrale.

Ripresa - Come abbiamo detto or ora, la ripresa *esatta* e' pura apparenza: nella identica grafia i temi, in realta', hanno preso qualcosa che non avevano prima, l'esperienza del loro proprio sviluppo. E allora tanto vale rendere visibile l'invisibile e lasciare che la Ripresa incida più o meno profondamente sull'aspetto melodico, armonico e ritmico dei due temi principali, fino a farli sembrare, se giova, *nuovi temi*.

Se lo Sviluppo è fatto, come qui sopra accennato, con sostanza propria, non anticipata nell'Esposizione, nulla vieta di rappresentare i temi quali erano nell'Esposizione e subito dopo rappresentarli ancora con varianti isoritmiche o di altro tipo: tale doppia ripresa soddisferà la convenienza di renderli anzitutto riconoscibili dopo uno sviluppo ad essi estraneo, e poi di palesare il loro mutamento.

Se lo sviluppo invece è di tipo tradizionale, proponiamo di riprendere i temi principali *contrappuntati da altri nuovi temi*, i quali potranno ripresentarsi nella Coda.

L'importante è far percepire che i temi dell'Esposizione prendono parte a una vita che procede per posizioni diverse, tra prospettive cambiate e non come un lago stesso in un orizzonte fisso.

Ed ancora, 1° e 2° tema associati e fusi all'inizio, contrappuntati uno con l'altro o immedesimati in una *somma lineare*, si scindono poi (nella Ripresa) e vanno ognuno per la sua via, per ricongiungersi nella forma iniziale alla fine (o addirittura nel Finale della Sonata). Non possiamo che accennare qualcuna delle eventuali risorse dell'innovazione.

Coda - Nei classici la Coda ha senso di ulteriore sviluppo, quindi carattere elaborativo. Fuori di questo senso e carattere, si può concepirla come una irradiazione *ad infinitum* di tutto il già formulato (o di una sua parte).

* * *

A voi ora immaginare, scoprire altre combinazioni e relazioni dei fondamentali elementi del I° Tempo. Chi può fissare una cifra all'invenzione? E perché la forma-Sonata dovrebbe aver esaurito le sue realizzazioni?

L'arte non vive che rinnovandosi. Il rinnovamento consiste quasi sempre in una relazione nuova tra elementi dati.

Del resto, l'arte è sempre un'eccezione, un fatto impreveduto; e la teoria più acuta e più geniale, più meditata e più documentata, deve dare le dimissioni dinanzi a una riuscita di un'autentica opera d'arte. È infinitamente probabile che quest'ultima trovi qualcosa che nessuna teoria aveva intuito.

Inoltre, la composizione presuppone l'amore. Abbiate qualcosa che amate intensamente; e potrete anche - possedendo la tecnica - esprimere questo amore in forma di Sonata.

Ad ogni modo nessuna forma più della Sonata richiede una cultura morfologica.

* * *

CAPITOLO XVII

CENNI SULLA SINFONIA

La composizione di una sinfonia (che non è solo un problema di forma ma anche di orchestrazione) si può affrontare nella piena maturità del talento e della cultura; e i giovani non cessino, se se ne sentono attratti, di guardare quest'alta cima e di prepararsi con pazienza e studio, sapendo aspettare e fidando (questo sì, sempre!) nella propria "voce interiore".

Colui che, invece, si accingesse prematuramente a tale nobilissima fatica e credesse di doverla espletare nei consueti moduli dei quattro tempi sinfonici, senza nemmeno chiedersi qual sia l'utilità del proprio operare, dimostrerebbe non solo di ignorare le soluzioni che più d'un autore contemporaneo ha cercato di dare al problema (quali la concentrazione dei quattro tempi in uno), ma anche e soprattutto dimostrerebbe di non aver capito che il più grande dei sinfonisti e soprattutto dimostrerebbe di non aver capito che il più grande dei sinfonisti volle, con le sue nove Sinfonie, proprio allontanare il genere dalla coagulazione accademica e cerco' sempre, e sempre seppe uscire dai quadri abituali, lasciando ai futuri sinfonisti il più autorevole esempio di quello spirito innovatore che non si adagia sul comodo, sul ricevuto o sul già fatto e che vede nel comodo, nel ricevuto e nel già fatto la negazione di un'arte viva.

La concezione del grande pezzo chiuso, e del gruppo di forme denominato Sinfonia, essenzialmente analogo a quello della Sonata nell'ampio campo dell'orchestra, era conaturata al XIX secolo; i contemporanei di Beethoven non avrebbero compreso un discorso sinfonico aperto o non cadenzato ad ogni periodo o non strutturato dagli schemi ternari o dai loro derivati. Beethoven, accettando questi canoni, si alzò di sopra di essi, e fin dalle prime Sinfonie diede segno di voler rinnovare tutto il rinnovabile e specialmente lo spirito dell'arte sinfonica, che mediante il tematismo dualistico e l'elaborazione drammatica apriva le braccia ai più sofferiti contenuti umani. Ma per restare nel solo campo morfologico, si prenda per un momento l'Andante della I^a. Il suo tema è, potreste dire, bilingue: per una sezione appartiene alla fuga, per l'altra all'effusione lirica.

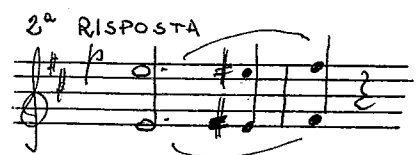


Questo dualismo non si svolge, badate, come lotta, ma come poliritmo, e la sua completa espressione si ha là dove (batt. 53-60 e simili) le terzine si appoggiano a un doppio sfondo armonico (legni ed archi, alternati; corni), il tutto sulla pulsazione costante del timpano: quattro ritmi sinfonici.

Dobbiamo limitarci a rapidi accenni e abbiamo già notato il primo attacco di questa Sinfonia su accordo dissonante a quell'epoca (la 7^a di dominante). Si rifletta sul senso affermativo, tetico, volontario, del tema che imposta l' allegro della 2^a Sinfonia. Anche qui la risposta al tema, data dai violini e poi dai legni,



(Beethoven, 2^a Sinfonia)



non ha tanto valore di contrasto onde s'alimentera' una lotta, ma piuttosto d'ideazione rinnovata, ossia di molteplicita', che e' uno dei significati della parola "sinfonico".

Ma questa novita', nel quadro dell'arte di Beethoven, impallidisce di fronte al 1^o tempo della III^a Sinfonia, costruito su una decina di temi. Non foss'altro che questa sovrabbondanza della materia ideativa lo distaccherebbe nettamente da tutti i modelli preesistenti. Bisognerà arrivare al *Tannhäuser* per avere un'altra Sinfonia con 10 temi. Il tempo lento e' in forma di danza (potete distinguere le sezioni di questa forma (1). Il gigantesco pensiero culmina nel vigo lento martellamento di terzine, si effonde nell'ampia melodia del Trio, si potenzia tragicamente nella disarticolazione melodica dell'ultimo periodo. Si direbbe colto sul guanciaie d'un morente l'ultimo strappo della vita che si spegne (e lo sforzato della penultima battuta). Chi ha visto morire comprende bene questo punto.

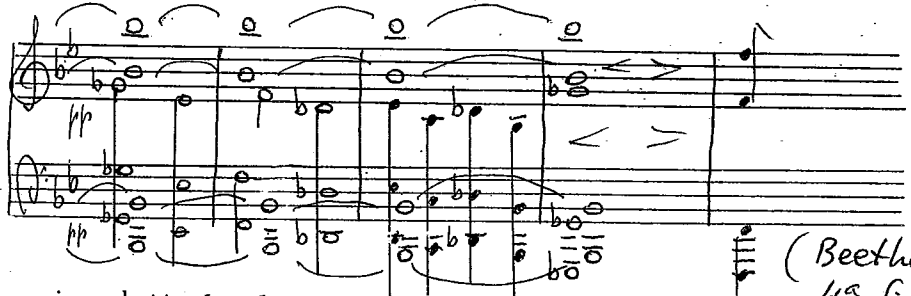
La IV Sinfonia ci da' il sorprendente esempio di formazione da un pretema che non potrebbe davvero essere piu' conciso o meno divisibile: una croma. E' un vero caso-limite, e mette conto prenderne conoscenza.

Lo straordinario assunto di comporre una sinfonia con una croma, diventa una meravigliosa riuscita man mano che l'opera procede. Si osservi come il germe, proposto dal pizzicato degli archi,

(Beethoven, 4^a Sinfonia)



incominci a svincolarsi dal suo opposto. Quale sara' l'opposto di un atomo ritmico? Non e' forse la nota tenuta? La udite nei legni e corni all'inizio della Introduzione; e suscita uno strisciare di note lente, discendenti in disegno simmetrico che va ad ancorarsi a un lieve crescendo-diminuendo:



(Beethoven, 4^a Sinfonia)

(1) - Corpo: 1^a sezione batt. 1 - 16;
2^a " " " 17 - 36;

replica della 2^a sezione, batt. 37-68; Trio in due periodi (69-79 e 80-104); Ripresa con sviluppo; Coda. - E' dire che qualche "guida" ad uso del pubblico parla di *Lied-form*!!

Notate anche il lembo di canto latente che il fagotto contrappone al pizzicato dei violini (batt.7).

Chiameremo punteggiato le sequele di crome intercalate da pause: e' il ritmo che ci dara' il 1^o tema. Il mescolarsi e avvicinarsi del punteggiato e dello strisciato, della nota tenuta e della croma pretematica, l'emergere graduato del tema dalla sonnolenza del caos, giungono a una decisiva presa di coscienza nelle battute che immediatamente precedono l'Allegro, cioe' la' dove, con perentorio senso positivo, vien riproposto l'elemento generatore: le pause ne moltiplicano la potenza; e l'anacrusi, ripetuta e poi contratta, nel risolversi sulla tonica innesta il tema sulla forza del grande accento tetico (batt.43) scandito da tutta l'orchestra.

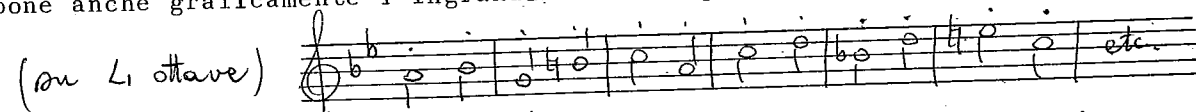
Il 1^o tema completo consta di due sezioni opposte (pag.29 del presente volume): una di note punteggiate, l'altra di note legate, sostanti su un accordo tenuto. L'opposizione non potrebbe essere piu' intera, vorrei dire piu' esatta, e si proiettera' in tutta la seguente costruzione, anche se non vi riscontra lo afflato tragico che caratterizza altre musiche del sommo maestro (e cio'e' stato da tutti notato a proposito della IV). Guardate ad es. (batt. 65 e segg.) il punteggiato dei fagotti, accoppiato alla tenuta degli oboi, clarinetti e corni, mentre le viole tremolano i bicordi e i bassi pizzicati scandiscono, fra grandi pause, il germe fondamentale. Sincronia di elementi associati e per se' divergenti, molteplicita' unificata e fervida vita potenziale, agganciata a un generatore minimo. Un'altra magistrale esemplificazione dell'aggettivo "sinfonico".

La "seconda idea" (batt.107) deriva dal proscioglimento dell'accento tetico gia' rimarcato; che qui e' risolto in melisma, piu' il punteggiato.



(Beethoven, 4^a Sinfonia)

S'impone anche graficamente l'ingrandimento del punteggiato:



Si veda (142) quel motivo di canto latente ch'era apparso nell'Introduzione, e che ora s'intreccia al canone.

Sappiamo che nello sviluppo (e a maggior ragione nello sviluppo sinfonico) un elemento nuovo puo' combinarsi con qualcuno degli elementi gia' dati ed entrare nella loro fusione. E quel che avviene nella sezione centrale di questo 1^o tempo allorché un canto, non tematicamente derivato, si sovrappone (221) al primo tema. Contrappunto: intervento di un ulteriore coefficiente vitale.

Il tema principale viene elaborato fino alla scarnificazione del suo germe ritmico nuovamente alternato ai suoi opposti (curve, scale, accordi tenuti) e lo fa ricadere sulle fondamenta primordiali dell'opera, indicate dalla percussione (timpano a solo). Non era stata, finora, sviluppata l'anacrusi del tema; l'autore quindi ne estrae una moltitudine di anacrusi, formanti tutte una gigantesca anacrusi che funge da preparazione alla Ripresa di batt.113.

Uno sguardo al 2^o tempo rileva che il ritmo esposto dai secondi violini

(Beethoven 4^a Sinfonia)



ha diretto contatto col germe dell'opera. Si comprende allora il perche' del forte e dell'unisono su questo ritmo (batt.9) che, anziche' sfondo, e' principale idea dell'opera, anziche' accompagnamento e' tema: cui si sovrappone la melodia dei primi violini. Tutto questo tempo va riguardato prescindendo dalle esecuzio

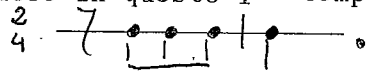
ni correnti e tenendo presente l'importanza del punteggiato, in qualsiasi forma esso appaia, sia scoperto (58, 61) sia nei suoi opposti (54-57).

(Un nesso evidente fra il 3° tempo e il generatore e' dato dall'anacrusi: di venuta semplice, da' avvio al tema della danza, nuova forma del punteggiato. Quanto all'Allegro finale, e' deplorabile che troppi battitori di tempo dimentichino le cose piu' elementari; per es. che, oltrepassato un certo grado di velocita', le semicrome dei contrabassi risultano rumore senza suono: si perde cosi' il significato di quelle quartine, vertiginose si' ma non tanto da non palesarsi un'ennesima forma del punteggiato tematico).

* * *

Con la V Sinfonia Beethoven compi' un'esperienza delle piu' sconcertanti.

Il 1° tempo aveva guadagnato un'altra scommessa inverosimile: costruire il discorso con uno spunto ritmico ostinato. Non esito a dirlo: piu' che le celebri interpretazioni letterarie e simboliche, bisogna vedere in questo I° tempo, innanzitutto, l'incessante presenza del ritmo tematico

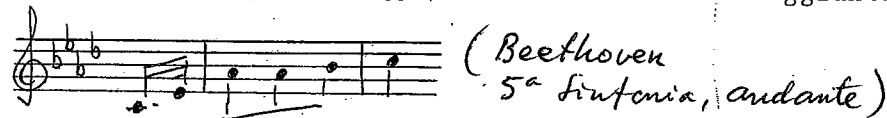


La grandezza e novita' sta prima di ogni altro valore (che non escludo! tutt'altro!) in questa estrema stilizzazione ritmica. Metterla al secondo posto non e' giusto.

Si noti pure che in un sol punto il ritmo suddetto e' sospeso: in quella singolare "cadenza" dell'oboe a solo (batt.269), dopo la quale pero' il ritmo prende maggior forza.

Abbiamo qui il monumento dello stile ritmico, dell'espressione basata sulla forza accentuativa del suono, il modello imperituro a cui attingeranno i piu' grandi operisti del secolo, la creazione di un sinfonismo dominato dalla scossa dei tempi forti, anche quando battuti dalla pausa. E' evidente che da una simile concezione doveva prender volo tutto un fascio di significati allusivi, nell'interpretazione dei commentatori, qualcuno dei quali grandissimo.

L'andante dava una nuova prova della "maniera", ossia della personalita' dell'autore in questo momento della sua evoluzione. Si puo' interpretarlo alla luce della perfezione formale, come variazione bitematica, e della belta' melodica. Si puo' interpretarlo come pagina teologica. In questo caso, nel primo tema si esprime con curve e modulazioni, un dubbio; ma la ripetuta cadenza lo conduce a un significato positivo; luce e gaudia aleggiano sulla frase melodica aggiunta.



Il tema ha senso di possibile vittoria, nella ripresa (batt.32) esso domina come la fede proclamata (1) ... Ma riudiamo il dubbio nelle armonie che si snodano lentamente e pianissimo dalla 7ª diminuita (39), sostituendo l'ombra alla precedente luce, e piu' ancora nella replica di questo stesso passo (88) con l'aggiunta del ribattimento dei bassi: ribattimento che non soltanto sottolinea l'incertezza della tonica, ma sembra voler articolare parole. Senonche' tale passo ci porta allo scatto tagliente e zampillante della dominante principale (98) che riattacca il canto della fede, tanto piu' suadente in quanto e' mantenuto in sonorita' lieve e variato come per una nuova dimostrazione.

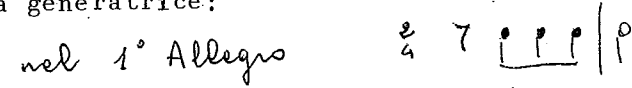
(1) C'e' somiglianza, nelle ultime note, tra questo tema e quello della Fede nel Parsifal:

(Wagner, Parsifal)



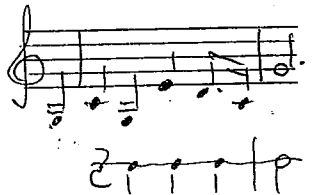
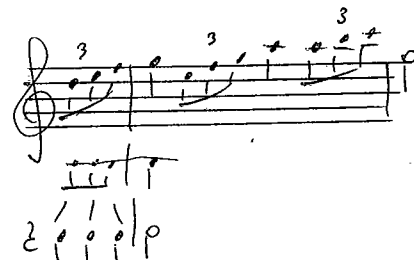
Piu' oltre (verso 130), sul ritmo pausato e sulla sosta interrogativa dell'accordo di 7ª dominante, i legni si rimandano un frammento di quella fede, vi ragionano sopra, vi ricamano curve e moti contrari, provocano una timida risposta degli archi (145), Da tutto cio' esce ancora il canto della fede, nella luce trionfale del Do maggiore.

E si puo' certamente, questo celebre Andante, capirlo in altra maniera. Ma qualunque ne sia l'interpretazione, bisogna notare il suo nesso ritmico con la cellula generatrice:



Questo nesso si ritrova nel III tempo (1) e nel IV almeno piu' volte:

(Beethoven, 5ª Sinfonia)



Or ecco che, dopo tanto travaglio, tanta volonta' tesa, il grande maestro giunge alle ultime pagine, alla conclusione finale dell'eccezionale lavoro. L'enorme carica spirituale addensata nei quattro tempi e la straordinaria elaborazione dei temi, come i temi stessi, erano stati tratti, come sempre nella sua arte, dalla triade perfetta, eterno pretema del suo pensiero sinfonico. Alla fine dell'opera gigantesca, la triade perfetta incomincia a esaurirsi. La sua vitalita' e' stata in gran parte spesa. L'accordo incomincia a non rendere, e quanto piu' ribattuto, tanto piu' palesa questa sua incipiente incapacita'. Come un maglio che a forza di percuotere l'incudine ne ha cavato tutto il suono possibile, l'accordo perfetto aveva trovato questo Finale la sua estrema altisonanza, il suo trionfale apogeo, premessa del declino. Il musico vince l'impresa, ma dopo, vorra' cambiare strada. L'infalibile inconscio lo guida a tentare altra via. Il cumulo titanico di triadi perfette aveva completato quella che si consuma nella Vª Altra via. Lui, ne trova due.

* * *

Non che la triade perfetta cessi di generare altri temi, o di proiettarsi funzionalmente nel IV e V grado (sarebbe stato lo sfasciamento della tonalita', e non era neppur venuto il momento di una concezione cromatica). Ma la triade perfetta non bastera' piu' ad andare avanti, non determinera' piu', da sola, l'evoluzione della musica. Grandi costruzioni orchestrali prenderanno vita, ancora, da

(1) - Beethoven non lo chiamo' mai Scherzo.

essa come pretema e come base armonica del linguaggio, ma Beethoven non se ne accontenterà', cercherà' altri valori del suono: valori intatti, fecondi. Il primo dei quali informa la VI Sinfonia: ed è la spazialità della materia sonora.

In questo senso la VI apre una nuova via, non già per lo splendore descrittivo ma perché, per la prima volta, una grande forma è calata nella spazialità del suono.

Immaginiamo, per meglio capirci, le tre note dell'accordo maggiore emesse in tre punti diversi. Il risultato non sarebbe identico all'emissione di quelle tre note da uno stesso leggio. Bisognerebbe tenerne conto nell'esecuzione, e forse una orchestra meno numerosa, ma più *dislocata*, di quelle normali, darebbe un'idea più veritiera dell'originalità della VI, anzi della sua assoluta eccezionalità.

Melodie adorne di contromelodie topograficamente distanti; pedali letteralmente, graficamente dissonanti per la disgiunzione locale dei loro elementi (come quello che inizia il 4° tempo); Straordinaria importanza delle atmosfere tonali e nuovo senso coloristico e spirituale del Fa maggiore; nuova tecnica dello sviluppo, con la quale un brano di 12 battute si ripete in altra tonalità ("cambiamento d'aria" !); pagine onomatopiche; effetti di rumore più che di suono (come lo strisciato dei contrabassi nel "temporale": impossibile eseguire nota per nota le quartine rapidissime) e tante altre cose fanno di quest'opera, molto prima di Debussy, una musica dello spazio.

L'altra via nuova è quella della IX, o meglio del suo Finale. L'autore vi giunse dopo altre due sinfonie, sulle quali sorvoleremo. C'è bisogno di ripetere quanto poco conformismo si trovi nella VII e nell'VIII, e come anche queste due, senza toccare il traguardo della IX, dipendano da uno spirito antitradizionale? Ascoltate, nella VII, l'esaltazione di una nota, la dominante *mi*: seguite, dalla prima all'ultima pagina, questa nota ora latente ora scoperta, ora prolungata ora ribattuta, la attacco qui vertice, talvolta in piena forza talvolta sotto il velo, ora elemento di allitterazione ora apertamente tema, ora punto di attrazione di una progressione, ora pedale elaborato attraverso dissonanze, e ripresa e scambiata e rifranta in cento e cento ritmi.

Il 2° tempo dell'VIII partecipa di due nature: dello Scherzo e dell'Andantino brillante in tempo binario. E dopo, nello stesso gusto un po' arcaico, c'è il Minuetto (non a tempo di Scherzo!) e il Trio nel senso antico di musica a tre (clarinetto, corni, celli - più il basso armonico) e col clarinetto in registro acuto e acutissimo.

È verosimile che in queste due sinfonie tra la VI e la IX, l'autore spendesse tutto quello che gli rimaneva prima del nuovo traguardo. Qui dobbiamo ridire cose note ed evidenti, il giovane non può tutto sapere. Nella premessa dell'ultimo tempo della IX, dopo il *riepilogo* dei tempi precedenti, le famose parole del baritono *respingono* la concezione sinfonica tradizionale: le dicono "basta"! E il gigantesco finale forma innica elaborata, costituisce l'attuazione anticipata di un nuovo programma - associare il sinfonismo alle voci umane - che vedremo poi realizzato completamente da Riccardo Wagner.

Ricordiamo anche che, contemporaneamente alla IX Sinfonia, Beethoven componeva la *Missâ Solemnis*, ritemprando nei contenuti della preghiera collettiva la stanca vitalità dell'accordo perfetto. Inoltre egli aveva in mente l'idea di una Sinfonia che intrecciasse le melodie elleniche a quelle della Chiesa latina. La morte ci tolse quest'altra opera indubbiamente straordinaria.

* * *

CAPITOLO XVIII

DEL POEMA SINFONICO

Meno impegnativo della Sinfonia, sotto alcuni aspetti, ma non meno bisognoso di una chiara nozione delle possibilità e della essenza di questo genere specie da parte del compositore, il Poema sinfonico procede anzitutto dalla seduzione di un'immagine, di una figura storica o leggendaria, di un evento, di una situazione o di un luogo. Sempre, in un musicista, questo dato iniziale (questo titolo determinante) si risolve in forme di pura musica, che apparterranno, per es. al mondo sinfonico (forma di rondo' sinfonico in *Till Eulenspiegel*) o alla Suite largamente intesa (quadri successivi come nei *Pini di Roma*), o ad altre concezioni (*Après midi d'un faune*).

Tra una data figura, luogo o evento, e una forma sinfonica (per non considerare che questo caso) può intercorrere un rapporto vagamente analogico, di cui il compositore profitta per trarre dal personaggio e dalle sue vicende, o dal luogo e dalla sua storia; spunti per un discorso musicale-narrativo da ordinarsi negli schemi dualistici del I° Tempo (come nell'Overture drammatica) o in quelli a ritorno circolare (forme di rondo'); oppure cercherà di conferire ai temi caratteri e atteggiamenti particolari per i quali sia facile, ascoltando, riferirli al personaggio voluto, come in *Sheherazade* di Rimsky (dove, inoltre, le quattro parti corrispondono grosso modo ai tempi di una sinfonia).

Un rapporto più fecondo si stabilisce però laddove il dato iniziale, che ha impressionato il compositore, viene dimenticato (anche se fissato nel titolo dell'opera) e la composizione, avviata su elementi fondamentali collegati allusivamente a quel dato iniziale, *prende la mano* al musicista e si svolge su vie proprie, affermandosi con assoluto valore musicale a se' stante e quindi come creazione avente nel titolo un semplice riferimento indicativo dell'origine dell'opera stessa. È il caso del ben noto *Così parlò Zarathustra*, specialmente dal lato strumentale il cui preminente valore s'impone indipendentemente dai significati allusivi e dal punto di partenza ond'era mosso l'estro dell'autore.

Opere di questo tipo si chiamano "poemi sinfonici" solo per abitudine. Siccome stimoli assai vari sono assorbiti, calati e dimenticati in ogni composizione sinfonica, noi dovremmo per la stessa ragione chiamare poemi sinfonici la III e VI Sinfonia di Beethoven, oppure "sinfonia in un sol tempo" lo *Zarathustra* straussiano (e sarebbe più logico).

Cio' equivale a dire che una forma speciale di poema sinfonico non esiste. Quella che così vien denominata è un'organizzazione della materia musicale secondo leggi non dell'immaginazione ma del suono, in qualcuna delle forme che abbiamo studiate. Teoricamente nessuna di queste ha diritto di preminenza o di tipicità.

Difatti possiamo osservare che, quando è di tipo effettivamente sinfonico, e se, pertanto, consta di temi elaborati, il genere di cui stiamo parlando si trova delimitato da due casi estremi ed opposti: la *Sinfonia fantastica* di Berlioz, creazione il cui contenuto, fortemente immaginativo, è svolto con la massima aderenza alle strutture della sinfonia allora conosciute; e l'*Après midi d'un faune*, di Debussy, concentrazione su un unico tema, esempio-limite delle possibilità

di discorso orchestrale generato dall'oscillazione di due note, col piu' intenso *fascinans* e col ripudio di tutti gli schemi tradizionali. Dall'uno all'altro di questi due modelli contrari c'e' posto per tutte le altre concezioni di poema sinfonico compreso quella a quadri successivi, qualora anche questi debbano possedere una certa consistenza non soltanto descrittiva, su piani lirici successivi e senza necessaria curva drammatica.

* * *

CAPITOLO XIX

FORME GREGORIANE NELLA COMPOSIZIONE STRUMENTALE

Sotto questo titolo comprendiamo due diverse, per non dire opposte, possibilita', secondo che per "forme gregoriane" s'intende la materia melico-armonica o lo schema strutturale del pezzo.

1. Stilemi gregoriani, o simili ai gregoriani, sono intessuti a formare il discorso melodico e, conseguentemente, il suo contenuto armonico. L'ossatura di tale discorso puo' appoggiarsi alle strutture della Sonata.

Un bell'esempio di questa maniera di comporre l'abbiamo nel *Concerto gregoriano*, per violino e orchestra, di Ottorino Respighi (1922). Il fine compositore riesce a mascherare perfettamente l'incompatibilita' dei due elementi - il tematico e lo strutturale - lasciando quest'ultimo in secondo piano e togliendogli evidenza, cosi' che solo ad una attenta lettura sia chiara la costruzione, mentre all'audizione il ricco melos sembra svolgersi come melodia continua non sorretta che dal proprio impulso.

E per l'appunto, leggendo si vede che il 1° tempo utilizza elementi strutturali di un 1° Tempo di Sonata: ma non piu' che elementi, e c'è un primo tema, un secondo tema, un ponte ricavato dal primo tema, un nuovo tema accompagnato da frammenti del primo, una ripresa trasportata, in cui il secondo tema precede il primo, una cadenza del solista, dedotta dai temi precedenti e senza eccessivo virtuosismo. Il tutto risulta, come direbbero i francesi, *estompé*, discretamente privo di rilievi e di emergenze marcate, e cosi' l'attenzione dell'ascoltatore e' attratta dallo speciale tipo di discorso melico-modale anziche' dall'equilibrio architettonico.

Il 2° tempo si snoda come Andante variato, partendo da un tema che ricorda il Kyrie *Cum jubilo*, cui segue altro tema che poi e' contrappuntato al primo; sviluppi e riprese parcamente adornate proseguono l'elaborazione, conclusa da una coda che include elementi dei due temi.

Quanto al 3° tempo, il ripetuto ritorno del pensiero principale (determinante, all'inizio, un ternario) e il suo alternarsi a sezioni intermedie nelle quali e' sviluppato, viene ad articolare una forma-rondo', logicamente adatta a un finale di Sonata, ma che qui prende sapore e valore dall'armonizzazione modale e dalle sue varianti e soprattutto dallo spirito del tema.

Torna opportuno, studiando quest'opera, osservare come essa dia torto a coloro i quali pensano che la modalita' gregoriana sia per sua natura confinata in sonorita' lievi e non possa affrontare espressioni robuste e vigorose.

* * *

2. Il discorso, intessuto di stilemi melico-armonici personali, quindi diversi da quelli del gregoriano, e' strutturato secondo forme tipicamente gregoriane, quali l'Introito, il Graduale, il Canto alleluatico, la Sequenza. Per la descrizione delle quali, rimandiamo al relativo capitolo nella nostra IVa Parte.

Il caso e' dunque tutto diverso dal precedente: la', un fondo melodico attinto al gregoriano, viene applicato alle strutture della Sonata; qui, una materia melodica di libera invenzione si ordina negli schemi propri delle melodie li

turgiche.

Come si comprende, occorre un'esigenza spirituale che unifichi l'accostamento di questi elementi inizialmente lontani. Tale forma non si giustifica col solo piacere di sé stessa, e' preferibile che essa esprima un'intima pregnanza di carattere religioso, nel senso piu' ampio della parola (quindi non culturale ne' rigorosamente chiesastico).

* * *

MOZART@INVENTATI.ORG