

**Alan Belkin**

## **UNA GUIDA PRATICA ALLA COMPOSIZIONE MUSICALE**

*N.B. Il seguente materiale è © Alan Belkin, 1995-1999. Esso non può essere citato o usato senza darne pieno riconoscimento all' autore. Nonostante il materiale sia protetto dal diritto d' autore, esso può essere usato liberamente, a condizione che ne sia chiaramente indicato l' autore .*

*email:* alanbelkinmusic@gmail.com

[Testo originale in Inglese: “A Practical Guide to Musical Composition” by Alan Belkin – 1995-1999. Versione italiana di Luigi De Cata - 2007]

Questo libro è il primo di una serie di quattro. Gli altri sono: *Contrappunto, Orchestrazione, Armonia.*

**Questa serie è dedicata alla memoria del mio insegnante e amico Marvin Duchow, uno dei rari veri scolari, un musicista d' immensa profondità e sensibilità, e un uomo di insuperata bontà e generosità.**

## Presentazione

La seguente è la tabella dei contenuti del mio libro: *Una Guida Pratica alla Composizione Musicale*. Il suo scopo è discutere i principi fondamentali della composizione musicale con termini concisi e pratici, e fornire una guida agli studenti di composizione. Tanti aspetti pratici del mestiere di composizione, specialmente concernenti la forma, spesso non sono discussi in modi utili ad un apprendista compositore; o per meglio dire, modi che aiutano a risolvere i problemi comuni. Così, questo non sarà un testo di “teoria”, non un trattato di analisi, ma piuttosto una guida ad alcuni degli strumenti base del mestiere.

## Tabella dei contenuti

### 1. Introduzione

Perchè questo libro?	Ipotesi Stilistiche	Forme e Forma
Usare questo libro come un libro di testo	Fonti	Una nota finale

### 2. Nozioni di Base

Primopiano vs. Sfondo	Flusso vs. pausa; continuità vs. sorpresa
Articolazione e gradi di punteggiatura	Percentuale di presentazione d'informazione
Stabilità vs. instabilità	Progressione Slancio

### 3. Inizio

Funzioni psicologiche degli elementi strutturali per l' inizio di un' opera musicale	Requisiti strutturali
Alcuni tipici gesti iniziali	L' apertura come una sezione distinta Note

### 4. Elaborazione/Continuazione, pt. 1

Organizzazione di questo capitolo	Requisiti Generali per una continuazione riuscita
Tecnica di transizione: le basi di un flusso musicale soddisfacente	Contrasto
Attesa	Punti di riferimento
Climax	Note

### 5. Elaborazione/Continuazione, pt. 2

Flusso	Contrasti Maggiori	Creare suspense oltre più larghe durate di tempo	Lunga
gamma di punti di riferimento	Climax Note		

## **6. Finale**

Come può il compositore concludere il pezzo  
convincentemente?      Risoluzione: il problema principale Giro di Chiusa  
Gesti finali      Il finale come una sezione distinta: la Coda Note

## **7. Forme: Un Glossario**

Introduzione  
Forme specifiche  
Note

## **8. Conclusione e Riconoscimenti**

# Introduzione

## Perché questo libro?

Questo libro è venuto fuori in risposta ad un bisogno pratico. In tanti anni di composizione e d' insegnamento della composizione musicale a vari livelli, sono stato ripetutamente colpito dalla scarsità di informazione pratica su come la musica è costruita. Sono disponibili buoni testi sull'armonia, contrappunto, e orchestrazione, ma i principi *pratici* della forma musicale, specialmente dal punto di vista del compositore, sono stranamente trascurati. Per "principi pratici della forma musicale" non mi riferisco all' etichettatura ed alla categorizzazione di unità strutturali – sebbene possano essere utili – ma ai modi di come le idee musicali sono organizzate e connesse nel tempo, così che la loro evoluzione sia irresistibile e convincente. Anche gli studenti abbastanza esperti nell' analisi spesso hanno una piccola idea su come costruire una transizione, come costruire un climax, o come creare un soddisfacente senso di conclusione (1). Ripetutamente, si vedono inizi che non riescono a creare interesse o attesa, transizioni che sobbalzano goffamente da un' idea all' altra, sezioni che non sembrano mai bilanciate, e finali che sembrano fermarsi quasi arbitrariamente. Gli studenti necessitano di specifica direzione su come soddisfare tali requisiti formali di base.

Ci si può legittimamente chiedere se è anche possibile generalizzare su questi problemi. Il repertorio musicale, persino dentro le costrizioni stilistiche definite sotto, all' esame risulta infatti essere molto variato: un' opera d' arte, dopotutto, è inerentemente fortemente individuale.

Comunque, sembra anche improbabile che i compositori reinventino la ruota con ogni pezzo. Davvero ogni nuova opera risolve tali problemi comuni in un modo interamente nuovo?

E' una fondamentale premessa di questo libro che alcuni principi su questi argomenti esistono e possono essere formulati in modi utili. Mentre questi principi possono non essere interamente *universali*, in pratica essi hanno provato di essere *abbastanza generali* da essere di valore, specialmente ad un principiante che ha bisogno di aiuto nello sviluppare un senso della forma.

Questo libro costituisce un tentativo di stabilire in anticipo alcuni di questi principi di base, in termini concisi e pratici.

Sarà chiaro da ora che questo libro non è inteso primariamente come un testo teorico, nemmeno come un trattato di analisi, ma piuttosto come una guida ad alcuni "strumenti del mestiere" di base.

## Ipotesi Stilistiche

Una legittima domanda qui è fino a che punto i principi della forma musicale possono essere generalizzati attraverso stili differenti. Questa domanda è specialmente indicata oggi: da quando le musiche non occidentali e popolari sono molto più familiari a tanti ascoltatori, può essere argomentato che un compositore principiante oggi non comincia per troppo tempo con un chiaro attaccamento ad una tradizione pervasiva.

E' difficile insegnare composizione senza fare almeno qualche ipotesi sui requisiti formali; altrimenti, cosa c'è da insegnare? Il nodo del mio argomento qui è che i principi base del tipo enumerato sopra risultano largamente dalla natura dell' ascolto musicale. Chiariamo alcune di queste ipotesi racchiuse nella frase "la natura dell' ascolto musicale".

Supponiamo prima che il compositore stia scrivendo musica principalmente per essere

ascoltata per il suo proprio valore, e non come accompagnamento a qualcos'altro. Questo richiede almeno provocare e sostenere l' interesse dell' ascoltatore in un viaggio musicale attraverso un raggio di tempo, come pure provvedere a portare l' esperienza ad una conclusione soddisfacente. Così, "l' ascolto musicale" implica qui un comprensivo e attento ascoltatore, di cui almeno alcuni dei processi psicologici nell' ascolto dell' opera possano essere significativamente discussi in termini generali.

Limitiamo la nostra discussione alla musica occidentale da concerto. Le musiche non occidentali, le quali spesso implicano aspettative culturali molto differenti sul ruolo della musica nella società o il suo effetto sull' individuo, sono così escluse dalla nostra discussione.

(2)

Inoltre, nonostante alcune delle funzioni presentate qui possono anche applicarsi alla musica funzionale (es. musica per servizi religiosi, occasioni cerimoniali, commerciali), tutte queste situazioni impongono significanti condizioni esterne alla forma. In modo specifico, le decisioni formali del compositore non derivano primariamente dai bisogni del materiale. Nella musica da concerto, di contrasto, il compositore sta esplorando ed elaborando il materiale scelto nel modo come soddisfare un attento orecchio musicale. Se subentrano limitazioni extramusicali – come raggiungere un punto culminante in 23 secondi nel commerciale, o fermarsi quando il prete raggiunge un dato punto nel servizio – il compositore non può far arrivare le sue idee nella testa dell' ascoltatore. Dobbiamo perciò anche escludere la musica funzionale come oggetto di discussione diretta. (3)

La nostra discussione sarà limitata alla musica tonale. Ho fatto sforzi considerevoli per presentare queste idee in modi che non dipendano da un linguaggio armonico tonale. Infatti, alcune di queste nozioni diventano specialmente utili quando le convenzioni armoniche familiari che contribuiscono al senso dell' orientamento formale dell' ascoltatore nella musica tonale non sono disponibili.

## **Forme e Forma**

Un altro avviso: questo non è un libro sulle forme, ma un libro sulla forma. Sarò dell' avviso che ogni pezzo riuscito è un' applicazione specifica di certi principi generali della forma. Nel glossario, descriverò le forme classiche in modo sommario, per tentare di mostrare come esse esemplificano i nostri principi generali.

## **Usare questo libro come un libro di testo**

La maggior parte del materiale di questo libro viene da due fonti: la mia opera compositiva, ed il mio lavoro di insegnante di composizione. Un po' del materiale fu usato in un corso elementare di composizione tonale all' Università di Montréal. In un curriculum di studio della composizione, questo libro richiede come prerequisiti:

- . • una conoscenza di base dell' armonia tonale (4)
- . • una comprensione dei motivi (5)
- . • sufficiente conoscenza di strumentazione per scrivere idiomáticamente per tastiera e forse per uno o due strumenti. Questo implica un pò di comprensione della creazione e differenziazione dei

## Fonti

Il mio pensiero su questi esiti è stato influenzato dai miei insegnanti David Diamond and Elliott Carter, come pure dalle letture di alcuni autori, essi stessi per la più parte compositori: Roger Sessions, Donald Francis Tovey, e specialmente, Arnold Schoenberg, i cui *Fondamenti di Composizione Musicale* esemplificano il tipo di discussione della forma musicale più utile ad uno studente. Altri testi di Schoenberg, più recentemente pubblicati (6), sono anche molto stimolanti: l' esplorazione lungo tutta la vita di Schoenberg in queste direzioni, anche quando uno disapprova con le sue conclusioni, è un modello per tale investigazione; le sue idee sono sempre ancorate nelle realtà pratiche della composizione.

Alla fine, come spesso è il caso, insegnare agli altri è stato un eccellente modo per imparare: esso mi ha forzato a definire e formulare le idee più precisamente.

## Una nota finale

Questo libro non è concepito con qualità espressiva tranne ad affermare che esso è una conseguenza della tecnica professionale. In altre parole, consideriamo le abilità descritte qui essere un minimo essenziale per il compositore, e non "alta arte".

## Note

1. 1. Questo è probabilmente perchè le necessità del compositore sono abbastanza differenti dai fini dell' analista. I risultati di un' analisi dipendono dalle domande chieste. Se l' analista chiede dove sia la divisione fra due sezioni, la risposta di solito arriva nella forma di un argomento per un punto o un altro. Però, il compositore può vedere questo in modo differente: il suo problema può essere evitare una troppo ovvia rottura nella forma. Egli forse vuole camuffare la giuntura, forse creare slancio per un' idea che viene. Un' altra importante differenza fra i punti di vista del compositore e quelli dell' analista è che il compositore procede dall' incompleto al completo; l' analista inizia con il lavoro già completo. La sfida dell' analista è significativamente decodificare una struttura complessa; quella del compositore è riempire la pagina bianca. Si può dire che il compito del compositore è aggiungere, mentre quello dell' analista è dividere.
2. 2. Può essere interessante vedere come estendere questi principi da applicare in altre culture, ma questo richiederebbe uno studio più largo, come pure buona competenza alle mie spalle.
3. 3. Va notato che la musica basata sul testo (canzoni, opera, ecc.) è solo in parte governata da questi principi della forma musicale: la struttura del testo (o il dramma, nel caso dell' opera) determinerà molte decisioni formali in questi generi. Niente di niente, ci sono tanti elementi comuni con la musica puramente strumentale.
4. 4. Il problema qui di sicuro non è quali corsi lo studente ha seguito o per quanti anni, ma cosa lui/lei può fare. Nel caso dell' armonia, riteniamo che lo studente possa almeno:
  - . • determinare la direzione tonale di una data frase e suggerire possibili cadenze
  - . • creare una linea di basso che sia un solido contrappunto alle principali linee superiori e che definirà momenti strutturali importanti, fornendo insieme propulsione e punteggiatura
  - . • usare coerentemente formule dissonanti elementari
  - . • modulare convincentemente, almeno ai toni vicini. Questo comporta non solo scegliere gli accordi perno ma creare slancio verso nuovi toni, trattando con un pò di sensibilità le alterazioni che definiscono i nuovi toni.
5. 5. Mentre una piena discussione dei motivi esula dallo scopo di questo libro, menzioniamo una distinzione che abbiamo trovato molto utile: le trasformazioni di un dato motivo possono essere relazionate molto udibilmente o abbastanza astrattamente alla forma originale presentata. In particolare, trasformazioni come retrogradazione e diminuzione possono disturbare la continuità, se cambiano improvvisamente lo slancio ritmico senza speciale punteggiatura. Il semplice test da applicare è: nel contesto, all' inizio dell' ascolto la variante suona familiare o come qualcosa di nuovo?
5. 6. Arnold Schoenberg, *The Musical Idea*, New York: Columbia University Press, 1995.

## Nozioni di base

Da quando la musica è sentita consecutivamente nel tempo, il nostro esaminare la struttura della composizione musicale sarà principalmente organizzato cronologicamente. Seguiremo lo stesso sentiero di un ascoltatore, esaminando i requisiti strutturali per iniziare, continuare e sviluppare, e portare il lavoro ad una soddisfacente chiusura.

Questo modo di presentazione richiede deliberatamente concentrazione sulle “forme” convenzionali, dato che questi principi sembrano di base ad ogni costruzione musicale soddisfacente, sempre di sicuro entro i limiti stabiliti prima nell’ introduzione. (1)

Prima d’ iniziare, comunque, sarà utile definire alcune nozioni di base.

### Primopiano vs. Sfondo

E’ un fatto ben conosciuto che la percezione umana può operare simultaneamente su diversi livelli: più di una sensazione può imprimere contemporaneamente sulla nostra coscienza. Quando questo succede noi prioritizziamo le nostre percezioni: non possiamo prestare uguale attenzione a più di un elemento alla volta. Mentre questa prioritizzazione è in corso, cambi nell’ ordine di priorità possono risultare accidentalmente (es. il telefono suona mentre si sta leggendo un libro), oppure – più interessante dal nostro punto di vista – dall’ intenzione artistica (un dettaglio quasi inudibile prima può attirare sempre più attenzione fino a che diventa il più importante evento del momento).

Musicalmente parlando, possiamo riferirci agli elementi in un testo multistratificato che ciò che impegna maggiormente l’ attenzione dell’ ascoltatore ad ogni dato momento è “primopiano”, mentre gli elementi secondari costituiscono lo “sfondo”. (2)

Mentre gli specifici che determinano cosa sarà percepito come primopiano o sfondo in un particolare caso possono diventare complessi, di solito sono abbastanza facili da definire. Come guida generale, se tutte le altre cose sono uguali, l’ orecchio segue come primopiano:

- complessità: di solito l’ elemento con il più grande livello di attività attrae la maggiore attenzione, es. in un testo consistente in note tenute simultanee e linee che si muovono, le linee mobili prendono la precedenza.

*Beethoven, 6<sup>a</sup> Sinfonia, 1<sup>o</sup> movimento, m.115 ff: Qui la linea del violino emerge sopra i tonipedali sostenuti negli altri strumenti, dovuto alla sua più grande complessità d’ altezza, ritmo, e articolazione.*

- novità: quando è presentato allo stesso tempo materiale familiare e nuovo, il nuovo materiale chiede più attenzione.

*Ravel, Rapsodia spagnola, "Preludio alla notte", m. 28: Quando la nuova melodia arriva alla mis. 28,*

*spicca per la sua novità, paragonata alle quattro note ostinate che suonavano dall' inizio del pezzo.*

- Vistosità e ricchezza timbrica : se suonano linee di uguale complessità nello stesso registro, una tromba richiederà più attenzione di un flauto.

*Bartok, Concerto per Orchestra, 2° movimento, m. 90: nonostante un accompagnamento molto attivo degli archi nello stesso registro, la linea principale, suonata da due trombe, non ha problemi ad emergere chiaramente.*

Difatti molto dello studio di equilibrio orchestrale è niente più che imparare a predire di sicuro cosa dominerà il testo in una data composizione.

E' possibile che la semplice curiosità giochi un ruolo importante nella risposta dell' ascoltatore: nel provare a seguire la musica un ascoltatore attento proverà a dare senso alle cose che richiedono il maggiore sforzo.

## **Flusso vs. riposo; continuità vs. sorpresa**

*" [...] convincente continuità: si deve avere quella sopra tutte le cose."*

Elliott Carter (3)

La distinzione fra primopiano e sfondo ha un diretto rapporto sui risultati del flusso musicale. Per capire questo, abbiamo bisogno di esplorare la natura dell' unità e varietà musicale.

E' convenzionale parlare di unità e varietà come pietre angolari della struttura artistica. Comunque, questi concetti possono essere formulati in un modo più utile per i compositori. L' unità è una nozione difficile da definire in musica perché essa dipende dalla memoria. Contrariamente alle arti spaziali, la musica prende posto nel tempo. In particolare, la natura temporale della musica non permette la percezione dell' intero tranne che nella retrospettiva; o, forse più accuratamente, è un' esperienza diffusa fuori oltre il tempo. La musica dipende da una ragnatela di memorie e associazioni che diventano più ricche man mano che il pezzo progredisce. L' unità è quindi richiesta almeno su due livelli: il flusso locale – la convincente connessione di un evento al prossimo – e l' associazione e totale equilibrio di lungo raggio.

Successioni di idee musicali possono essere pensate su un continuum di vari gradi di continuità, andando dal più omogeneo flusso al più brusco cambio. Unità e varietà emergono così non come separate, ma piuttosto come gradi differenti della stessa cosa. Se il flusso del pezzo fornisce piccola novità, la musica diventa noiosa; se ci sono troppi attacchi e inizi, le discontinuità eventualmente interrompono la coerenza dell' opera.

Il primo e più fondamentale problema del compositore è perciò assicurare che l' intero flusso non sia interrotto dall' inizio alla fine del pezzo. Comunque il grado di novità deve essere variato in punti differenti.

La chiave per controllare quest' equilibrio tra enfatizzare elementi comuni e introdurre novità risiede

nell' interazione fra i livelli percettivi descritti sopra. Se gli elementi di primo piano sono nuovi, l' effetto sarà quello di contrasto. Se gli elementi cangianti saranno più sottili, l' ascoltatore percepirà evoluzione graduale o relativa stabilità. Una convincente forma musicale non è possibile senza tanti gradi di stabilità e novità.

*Beethoven, 3<sup>a</sup> Sinfonia, 1<sup>o</sup> movimento, m.65 ff: Qui il cambio ad un nuovo motivo (con note in sedicesimi) è in primo piano, ma le note comuni ripetute (archi e legni superiori) che continuano dal passaggio precedente stabiliscono un udibile collegamento nello sfondo.*

Ogni elemento musicale udibile può partecipare nella creazione di connessione o novità. Fra i

alanbelkinmusic.com versione italiana di Luigi De Cata

8

più ovvi all' ascoltatore, e così più utili, sono:

- registro

*Ravel, Pavane per un infante defunto, m. 13: Il 2<sup>o</sup> tema è abbastanza simile nel carattere al 1<sup>o</sup> tema, ma il fatto che l' oboe apre un nuovo registro crea un effetto di freschezza.*

- rapidità (valori di note o ritmo armonico)

*Beethoven, Sonata, op 2 n.1, 2<sup>o</sup> tema, m.20 ff: La maggior novità qui viene dall' accompagnamento, in note costanti di crome per la prima volta.*

- motivi

*Brahms, 3<sup>a</sup> Sinfonia, 1<sup>o</sup> movimento, m.3 ff: l' arrivo del primo tema nei violini I fornisce un primo piano di novità, mentre l' imitazione del profilo melodico degli accordi d' apertura (ora al basso) aggiunge un elemento di continuità nello sfondo.*

- timbro

*Il miglior esempio di questo è il Bolero di Ravel: sopra una struttura eternamente ripetitiva e prevedibile, la novità è principalmente il risultato della variazione timbrica ad ogni presentazione del tema.*

## **Articolazione e gradi di punteggiatura**

L' articolazione è necessaria, come Schoenberg indica (4), perchè gli ascoltatori possono afferrare o ricordare quello che non ha confini.

Il compositore ha bisogno di tanti gradi di articolazione: il grado di punteggiatura scelto dà all' ascoltatore segnali importanti su dove egli è nel pezzo. (5) Discuteremo maggiori particolari dell' articolazione nel capitolo "Continuando"; quello che ci riguarda qui è il ruolo dell' articolazione come processo fondamentale dell' ascolto musicale.

## Percentuale di presentazione dell' informazione

Strettamente connesso agli effetti dell' articolazione è il risultato della rapidità al quale nuovi elementi arrivano, e la prominenza dei cambi: se l' articolazione è brusca, il cambio sarà più impressionante.

In generale, gli effetti psicologici del ritmo della presentazione della nuova informazione all' ascoltatore permettono al compositore l' accesso ad un continuum di effetti di carattere che spaziano da molto agitato a molto calmo. Nel rapido succedersi di nuovi eventi, più impegnativo è il lavoro dell' ascoltatore, e conseguentemente, più eccitante l' effetto.

*Tchaikovsky, Sinfonia n. 6, 2° movimento. C' è un esempio dove nuovi elementi sono presentati gradualmente, rinforzando il carattere rilassato e grazioso del movimento:*

*.m. 1: il tema è prima presentato in un' ambiente di luce*

*.m. 8: i violoncelli raggiungono nuovo slancio con le loro scale in note in 8i.*

*alanbelkinmusic.com versione italiana di Luigi De Cata*

9

*Queste note in 8i sono ripetute alla mis. 10, mis. 12, mis. 14 e mis. 16 (a e*

*b)*

*.m. 17: legni e corni ora fanno continue note in 8i*

*.m. 25: le continue note in 8i diventano più prominenti ora negli archi.*

*Schubert, Quartetto per Archi n. 9, 1° movimento. Qui un carattere più agitato risulta dall' introduzione successiva di più materiale contrastante (rinforzato da improvvisi cambi dinamici):*

*m.1-4: la prima frase già contiene un forte contrasto fra le note monofoniche della prima battuta e i brevi accordi delle mis. 3-4. Dopo una frase di risposta nelle mis. 5-8, una nuova figura nervosa in ottavi conduce immediatamente ad un altro motivo ancora (vln. I., m. 9-10). Un climax arriva alla m.13, portando con sé un altro elemento ancora: il sincopato.*

## Stabilità vs. instabilità

Se iniziamo da due estremi di valore di presentazione – molto lento a molto veloce – possiamo definire un' importante polarità: stabilità vs. instabilità di struttura.

Consideriamo il seguente passaggio:

*Beethoven, Sonata per Piano, op. 7, m. 136 - m. 165 (fine dell' esposizione, inizio dello sviluppo)*

Poteva questo passaggio servire come inizio del pezzo? Mentre è certamente provocatorio e “insoluto” se pensato come successivo ad un gesto d' apertura, esso sembra eccessivamente brusco, e assolutamente duro da afferrare come un' introduzione all' opera. Perché questo? Possiamo notare i seguenti aspetti di questo passaggio:

- . • esso è tonalmente itinerante ed instabile, e non si stabilisce mai a lungo su nessuna chiara tonica.
- . • tante idee distinte sono presentate in un breve tempo; il testo è anche molto variato.
- . • Queste idee sono giustapposte piuttosto improvvisamente, con piccolissima transizione.

Quello che tutte queste cose accrescono è che il passaggio suona instabile. Come indicato sopra, per l'ascoltatore un'instabilità come questa è più impegnativa delle chiuse e attentamente delimitate strutture con omogenee transizioni interne: le connessioni fra (alcune volte incomplete) idee non sono sempre ovvie, e l'ascoltatore non ha molto tempo di assorbire nuovi elementi prima che siano tralasciati.

Ora si paragoni questo con l'esposizione dallo stesso movimento. Molto del materiale è lo stesso, ma è organizzato molto diversamente.

Beethoven, Sonata per Piano, op. 7, 1° movimento, m. 1-24.

Questo intero paragrafo è chiaramente in un tono, MI b maggiore, e la direzione dell'armonia è sempre chiara; il ritmo di otto note è continuo e, in generale c'è un alto grado di prevedibilità.

Questi due esempi aiutano a chiarificare la nostra dicotomia fra stabilità e instabilità: il

alanbelkinmusic.com

versione italiana di Luigi De Cata

10

risultato è largamente quello di prevedibilità.

Strutture relativamente stabili sono adatte per esporre il materiale per la prima volta, o per dare all'ascoltatore un senso di risoluzione (come in una ricapitolazione). Il loro proposito è rendere il materiale facilmente memorizzabile o riconoscibile.

Strutture instabili "innalzano la temperatura", e così forniscono maggiore intensità. Più brusche e sorprendenti successioni d'idee di solito dipendono, per la loro coerenza, dalla precedente familiarità dell'ascoltatore con il materiale.

Il seguente esempio può essere considerato atipico per un'esposizione, in quanto presenta velocemente due motivi contrastanti in rapida successione:

*Mozart, Sinfonia, 1° movimento, m. 1-4.*

Ma uno sguardo più da vicino rivela che la frase seguente ripete questa opposizione; l'armonia e il ritmo delle due frasi sono abbastanza simmetrici – il che è per dire prevedibile – e il passaggio seguente (mis. 9-23) è solidamente cadenzale, confermando la tonica molto chiaramente.

Così, mentre l'apertura con opposizione d'idee suggerisce all'ascoltatore un certo grado di conflitto e implica un movimento di una certa durata, invece la struttura del passaggio è ancora abbastanza stabile.

## Progressione

Per dare alla musica un senso compiuto di direzione, spesso la sua evoluzione musicale prende la forma di una progressione. Le progressioni costituiscono strumenti importanti per creare aspettative, e perciò

tensione.

Per "progressione" qui non necessariamente ci riferiamo alle successioni armoniche di accordi. Piuttosto vogliamo dire qualsiasi incrementante serie di eventi, dello stesso tipo ed oltre una limitata durata di tempo, facilmente percepibili all' ascoltatore come moventi in una continua gradazione. Esempi possono includere una serie di note alte ascendenti in una melodia, diffusione del registro gradualmente decrescente, armonia che diventa sempre più dissonante – o consonante. C' è un semplice esempio molto comune:

*Haydn, Quartetto per Archi op. 76 n. 2, 3° movimento: m. 1-3 (vln.): la linea melodica sale fino al FA, poi al SOL, poi finalmente al LA. Questa progressione dà un genuino senso di direzione alla frase. Quando i balzi seguenti prendono la frase improvvisamente più alta nelle mis. 3-4 (sopra il RE e poi MI) l' effetto è più drammatico a causa del precedente movimento congiunto.*

Nel situare tali progressioni, il compositore dà all' ascoltatore dei punti di riferimento, ed incoraggia la proiezione della tendenza della musica nel futuro. In breve, egli crea aspettative. Se queste sono soddisfatte, la tensione psicologica decresce, altrimenti si accresce.

Uno dei più effettivi modi di usare le progressioni è creare prevedibilità su un livello più alto, lasciando i dettagli meno ovviamente organizzati. Per esempio, all' interno di una linea melodica complessa, picchi successivi possono salire progressivamente più in alto: le relazioni fra i picchi fornirebbero chiara direzione e coerenza, mentre i dettagli fornirebbero interesse e

*alanbelkinmusic.com* versione italiana di Luigi De Cata

11

novità.

Un semplice esempio di questo procedimento si trova nel Notturmo op. 32 n. 2 di Chopin, durante l' intera prima sezione (mis. 1-26): mentre le frasi sono organizzate abbastanza semplicemente, Chopin fa successive presentazioni delle loro figure ornamentali che salgono gradualmente da SOL (mis. 5), per Lab (mis. 9), e Sib (mis. 14), a DO (mis. 22). Il fatto che l' ornamentazione diventa più elaborata ad ogni presentazione contribuisce anche al senso di evoluzione.

## **Slancio**

Un modo di comprendere l' effetto delle progressioni è come creare slancio: la tendenza della musica a continuare in una data direzione.

Lo slancio agisce anche su un livello ritmico, anche senza progressioni: una volta che un dato livello di attività ritmica è raggiunto, è duro cambiarlo bruscamente senza qualche evento punteggiante. (6)

*Stravinsky, Petrushka (versione originale), una battuta prima di 100 ("Un Contadino Entra con un Orso. Ognuno si Disperde.")*: A questo punto la musica ha accumulato molto slancio ritmico, con note ferme in ottavi, e con precipitanti note in sedicesimi corre. Per illustrare l' interruzione creata dal contadino con l' orso, l' improvviso arrivo del registro basso ed il nuovo uso dei centoventottesimi (quintuple) nelle parti superiori rompono il precedente slancio. Tutto questo prepara l' ascoltatore per la danza dell' orso.

Di nuovo, questo è un aspetto cruciale della direzione musicale.

## Note

1. Nel capitolo 6 forniremo comunque un conciso glossario di forme standard e discuteremo più specificatamente le relazioni fra questi larghi principi e quelle forme.
2. Il nostro uso di questi termini non ha niente a che vedere con l'uso shenkeriano.
3. In *Flawed Words and Stubborn Sounds*, W.W. Norton and Company, Inc, New York, p. 116.
4. Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, London, Faber, 1967, p. 1.
5. Di nuovo, Schoenberg, *ibid.*: "La presentazione, sviluppo ed interconnessione (sic) delle idee deve essere basata sulla relazione. Le idee devono essere differenziate secondo la loro importanza e funzione." Per esempio, un finale che non ha la stessa struttura né funzione come una transizione. E punti di punteggiatura sono cruciali nel lasciar conoscere all'ascoltatore la funzione di una data sezione.
6. Schoenberg si riferisce a questo come la "tendenza delle note più piccole" in Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, London, Faber, 1967, p. 29.

*alanbelkinmusic.com*

versione italiana di Luigi De Cata

## Inizio

### Funzioni psicologiche degli elementi strutturali

La seguente discussione è basata su un fatto semplice ma spesso tralasciato dalla forma musicale: anche quando sono derivate dallo stesso materiale, le sezioni non possono essere semplicemente scambiate. (1)

In un pezzo ben costruito ogni sezione ha un'organica funzione psicologica, e queste funzioni sono radicate nel progresso del pezzo nel tempo. Facciamo l'esempio di queste questioni in ordine cronologico.

### Requisiti strutturali per l'inizio di un'opera musicale

E' possibile generalizzare su come un'opera musicale comincerà? (2) Mentre un esame superficiale della letteratura mostra enorme varietà nei reali inizi delle opere musicali, un semplice esperimento suggerisce che è possibile definire almeno alcune caratteristiche di gesti che sono appropriate per iniziare un pezzo, ed escluderne altre. Questo esperimento si basa sul, e conferma, nostro fondamentale credo che il piazzamento di ogni dato passaggio nel tempo musicale è critico nel suo significato.

Detto semplicemente, si deve solo provare ad iniziare ogni lavoro con il suo finale. Anche se si comincia all'inizio di una frase finale, virtualmente il finale è sempre insoddisfacente quando è usato come un'apertura. Si immagini di trapiantare il finale della 5ª Sinfonia di Beethoven all'inizio del primo movimento. L'effetto è al meglio comico, al peggio ridicolo. Perché? Perché la semplice affermazione tonale e la ripetizione ritmica della tonica su larghe durate di tempo in forma completamente non ornamentata suggerisce finale piuttosto che inizio. C'è un senso d'arrivo, piuttosto che di partenza.

Il fine di un compositore entro i primi pochi secondi di un lavoro è coinvolgere l' ascoltatore così che quest' ultimo voglia ascoltare di più del pezzo. Metaforicamente parlando, se esso è per generare interesse, un inizio deve porre una domanda.

## Alcuni tipici gesti musicali

Risulta dall' esame che ci sono certi tipi di gesti seguenti un inizio che sono migliori di altri. Inoltre è possibile categorizzare e generalizzare su tali gesti. Quello che essi hanno in comune è che sono provocativi ed in qualche modo richiedono elaborazione e continuazione; in questo modo essi creano la "domanda", a cui ci siamo riferiti sopra, nella mente dell' ascoltatore.

Senza essere restrittivi, (3) si può dire che le seguenti sono caratteristiche dei gesti che i compositori usano come inizi. (Di sicuro questa lista è da non prendere come esauriente.)

- Crescendi e/o significante espansione di registro all' interno della prima frase: un crescendo crea tensione ed energia, ed implica un (futuro) fine. L' espansione di registro ha l' effetto di apertura su nuovo terreno.

*Beethoven, Sonata per Piano op. 10 n. 3 , 1° movimento.*

alanbelkinmusic.com

versione italiana di Luigi De Cata

14

- Linee ascendenti : probabilmente dall' associazione con la voce, le linee ascendenti sono associate con la tensione crescente. (4)

*Beethoven, Sonata per Piano op. 2 n. 1, 1° movimento.*

- Armonia non risolta e frasi piuttosto incomplete: se l' armonia crea aspettative che non sono immediatamente soddisfatte, la chiusura è evitata. Gesti incompleti creano attesa.

*Beethoven, Sonata per Piano op. 31 n. 3 , 1° movimento.*

- Varietà ritmica e contrasto di valori di note, o improvviso contrasto di motivi: la giustapposizione di elementi ritmici dissimili tende a creare discontinuità di movimento. Tale discontinuità rende la musica seguente meno prevedibile e conclusiva, e quindi è adatta per provocare interesse.

*Beethoven, Sonata per Piano op.31 n. 2 , 1° movimento.*

- Discontinuità orchestrali e di registro: timbro e registro, per ogni ascoltatore, sono tra i più facili elementi da percepire. Bruschi cambi in ognuna di queste dimensioni tendono a suggerire successiva ripresa.

*Mozart, Sinfonia Jupiter, 1° movimento: Tutti seguito dagli archi soli.*

Nessuno di questi elementi sono richiesti per un inizio di successo. Ognuno di tali gesti (o un gesto che si combina con alcune di queste caratteristiche) può attrarre attenzione e stimolare la curiosità dell'

ascoltatore.

Una qualificazione finale: questi tipi di gesti musicali non sono limitati agli inizi (essi sono anche spesso trovati nei passaggi di transizione, per esempio). Il punto qui è semplicemente che un gesto che non suggerisce in qualche modo all' ascoltatore che "il più è da seguire" probabilmente non riuscirà a coinvolgere il suo interesse. Quando un tipico gesto d' inizio è usato ovunque, è spesso mitigato da altri elementi.

## **L' apertura come una sezione distinta**

Mentre non tutte le opere danno risalto alle loro aperture come sezioni distinte, ci sono abbastanza delle forme tradizionali più larghe che lo fanno per darle valore mettendo in discussione le loro caratteristiche.

### ***L' introduzione***

Come ogni inizio, la funzione di un' introduzione è provocare interesse. Nei casi dove l' introduzione costituisce una sezione separata, essa compie questo fine in modo abbastanza impressionante. Spesso l' introduzione ad un movimento veloce è in un tempo più lento. Nonostante ci si possa aspettare che un' introduzione annuncerebbe il materiale che segue, lo studio del repertorio conferma che essa non è necessariamente tematicamente relazionata alla sezione che segue. (es. Beethoven Sinfonia n. 7, 1° movimento (5)).

Qualunque sia la sua struttura interna, un' introduzione finirà con qualche tipo di effetto in levare: ritmico (es. l' accelerando nel Concerto per Orchestra di Bartók), armonico (es. un' armonia chiaramente instabile che tende verso l' armonia che segue), dinamico (un crescendo),

ecc..

### ***L' esposizione***

In opere che hanno una sezione espositiva separata, il materiale del movimento è presentato in un modo che lo rende facile da ricordare per l' ascoltatore. Il modo più comune di realizzare questo è piazzare questo materiale dentro una struttura stabile. Evitando cambi maggiori, e fornendo chiara punteggiatura all' interno di strutture (spesso simmetriche) bilanciate, le richieste alla memoria dell' ascoltatore sono alleggerite. La simmetria attira anche attenzione agli elementi di ripetizione, incoraggiando di nuovo una facile memorizzazione.

## **Note**

1. Questo ha importanti implicazioni per l' analisi. Non è abbastanza dimostrare connessione o derivazione fra le idee; l' analista deve anche mostrare perché le idee sono piazzate dove realmente appaiono nella forma.

2. 2. Si noti che stiamo discutendo non dell'atto d'iniziare a comporre, ma delle caratteristiche della musica reale che l'ascoltatore ascolta per primo.
3. 3. Mentre le tecniche descritte sotto funzionano veramente, esse non escludono altre, nuove soluzioni al problema di suscitare l'interesse dell'ascoltatore. Questa aperta-finita, descrittiva – piuttosto che rigidamente prescrittiva – attitudine sarà il nostro approccio tramite il nostro esame della funzione e struttura dei vari elementi formali.
4. 4. Non è un caso che la parola per il finale musicale – cadenza – viene dal Latino “cadere”, cadere.
5. 5. Questo è un caso interessante. Mentre non c'è chiaro legame tematico con il materiale dell'allegro, il raggio di modulazione coperto nell'introduzione (in particolare le zone di bIII e bVI) definisce esattamente queste regioni tonali che saranno le più impressionanti durante tutto il movimento.

*alanbelkinmusic.com* versione italiana di Luigi De Cata

16

## **Elaborazione/Continuazione, pt. 1**

Una volta che il materiale è stato esposto ed il compositore ha guadagnato l'attenzione dell'ascoltatore, come continuare?

Il soggetto di questo capitolo è il “centro” di un'opera musicale: la parte incorniciata dall'inizio e dal finale. Qui, il compositore porta l'ascoltatore su un viaggio di esplorazione, elaborando ed intensificando il materiale.

### **Organizzazione di questo capitolo**

Siccome ci può essere enorme varietà nella lunghezza e complessità della costruzione musicale, divideremo questo capitolo in due parti. Nella prima tratteremo problemi generali da applicare a tutte le forme. Problemi specifici per forme più larghe saranno esposti nella seconda parte. (1)

### **Requisiti generali per una continuazione di successo**

I requisiti per una continuazione di successo dopo l'inizio includono:

- . • Flusso Soddisfacente
- . • Rinnovo dell'Interesse tramite Contrasto
- . • Attesa
- . • Punti di Riferimento
- . • Climax

Esaminiamo questi punti in più dettagli.

### **1) Tecnica Transizionale: le basi del soddisfacente flusso musicale**

In un certo senso il problema della transizione è un problema base in tutta la composizione: creare quello che Elliott Carter chiama “convincente continuità”. (2) Mentre discuteremo delle sezioni di transizione nella parte seconda di questo capitolo, abbiamo bisogno di dire qui un pò di parole sull'esito generale del flusso musicale.

E' noto che insegnanti come Nadia Boulanger e Alban Berg parlavano spesso della presenza di una "linea conduttrice", e dell' "udire durante il lavoro".

Quello che queste nozioni hanno in comune è un' enfasi sulla continuità narrativa: ogni evento deve presentarsi convincentemente da quello precedente. Anche le sorprese devono essere limitate nel loro grado di contrasto, per evitare incoerenza. La musica deve tutte le volte procedere in modo tale da mantenere il senso di flusso nell' ascoltatore. Quando si trovano contrasti, essi di solito si riferiscono al materiale già presentato (3), e – un punto specialmente importante – connetterli richiede la presenza di elementi comuni per creare collegamenti.

Le nozioni di primopiano e sfondo, presentate nel secondo capitolo, sono critiche nel controllare il flusso musicale. Se la similitudine è nel primopiano, l' ascoltatore percepirà la musica come continuamente ininterrotta; se invece la differenza è più prominente, la percezione sarà quella di contrasto.

*alanbelkinmusic.com* versione italiana di Luigi De Cata

17

*Stravinsky, Sinfonia in DO, 1° movimento, 2 prima di ripetizione # 15: qui i legni s' impegnano in un dialogo durante un crescendo che continua fino a 3 prima di ripetizione # 18. I timbri dei legni sono costantemente variati. Comunque il motivo a nota puntata e, specialmente, l' accompagnamento degli archi – una sorta di ostinato – dà al passaggio un forte senso di continuità.*

*Stravinsky, Sinfonia in DO, 4° movimento, prima e dopo di ripetizione # 164: la linea principale qui è una saltellante figura, udita prima nel clarinetto I, e poi nei violini. Comunque, il cambio drammatico nell' orchestrazione a mis. 164 rende la discontinuità più prominente.*

Esploreremo gli aspetti tecnici del creare transizioni in dettagli più grandi nella seconda parte di questo capitolo.

## 2) Contrasto

Nell' ultimo caso – quando il contrasto è nello sfondo – esso è introdotto per evitare noia, e per approfondire l' esperienza dell' ascoltatore. Il contrasto crea larghezza emozionale, dà risalto alle idee e accresce rilievo e definizione di carattere.

*Sibelius, Sinfonia # 4, 2° movimento, lettera K (Doppio più lento) : in questa sezione come-trio, unificata largamente da uno svelto tremolo del motivo d' accompagnamento, l' improvvisa interiezione dei fiati (4 dopo K ) e vln/vla (7 dopo K ) accresce la larghezza emozionale del passaggio.*

Un' analogia può essere fatta qui con il romanzo: guardando le reazioni dei caratteri in situazioni variate, li conosciamo meglio. Musicalmente, quando sentiamo materiale familiare in nuovi contesti, il suo significato è arricchito.

Il grado e numero di contrasti richiesti è proporzionale alla lunghezza della forma: una sinfonia richiede contrasti più numerosi ed elaborati di un minuetto.

### 3) Attesa

Per mantenere continuamente l' interesse dell' ascoltatore, il compositore deve mantenere un pò di attesa fino alla vera fine, evitando un senso di chiusura prematura.

L' attesa può essere definita come un senso di acuta aspettativa. La mancanza di riempimento lascia l' ascoltatore su.

Seguendo la nostra analogia con il romanzo, se il compositore può evocare l' equivalente musicale della risposta “gialla?” in un film del brivido, l' ascoltatore vorrà mantenere l' ascolto. L' essenza di questa tecnica narrativa – come nel romanzo – non è per dare via la “risposta” troppo presto.

L' attesa implica prevedibilità e progressione. Senza prevedibilità non ci può essere aspettativa, senza progressioni chiaramente udibili non ci può essere prevedibilità.

Per creare attesa musicale, il compositore può:

- Lasciare gesti incompleti ai punti di punteggiatura, per esempio con:

*alanbelkinmusic.com* versione italiana di Luigi De Cata

18 ofermando su debolezza ritmica

*Bartok, Concerto per Piano n. 2, 1° movimento. (Boosey & Hawkes p.34): il piano inizia la sua cadenza alla mis. 222, ma si ferma immediatamente sul 4° tempo della mis. 223, e poi riprende con un tempo più veloce. Questa fermata e inizio crea attesa.*

- o fermando su armonia instabile

*Stravinsky, Orpheus: Passo a due, 2 batt. Prima di #121: questa fermata su un' armonia dissonante ed instabile crea un clima di tensione ed attesa prima della frase finale “risoltrice” della sezione. Nota che anche questo esempio, come quello precedente, si ferma su un tempo in levare.*

- o Inizio contrappuntistico di un nuovo elemento (motivo, timbro, registro, ecc.) mentre quello vecchio raggiunge il completamento

*Mozart, Sinfonia n. 40, 1° movimento, immediatamente precedente la ricapitolazione: questa famosa transizione fornisce un perfetto esempio di questa procedura. La ricapitolazione del primo tema nei violini inizia mentre i fiati stanno completando la loro cadenza.*

- uso dell' instabilità (cambi più rapidi) per “raggiungere la temperatura”, accrescendo le richieste dell' ascoltatore. Di sicuro non è abbastanza solo per presentare un po' di idee in rapida successione. Per evitare incoerenza, le idee così presentate possono:
  - o riferirsi al materiale precedentemente presentato, arricchendo continuamente la ragnatela delle associazioni dell' ascoltatore

*Mozart, Sinfonia n. 41 (jupiter), 4° movimento., m.74: i primi violini presentano il nuovo tema, mentre i fiati commentano con frammenti di materiale precedentemente presentato.*

- essere ben unite, per assicurare continuità locale. (Sulla natura di queste unioni avremo più da dire sotto. Per ora possiamo solo rimarcare che la principale trappola da evitare è l'effetto "catalogo" – una lista di soggetti non associati.)

Infine, un importante strumento per creare attesa risiede nel modo in cui le sezioni (ad ogni livello: frasi, periodi, ecc.) sono articolate da una all'altra: una cadenza fornisce sempre informazioni all'ascoltatore su quello che seguirà. (4) Mentre esploreremo le implicazioni formali di differenti tipi di punteggiatura nella seconda parte di questo capitolo, è sufficiente dire qui che le cadenze d'apertura contribuiscono largamente all'attesa, fin da quando creano aspettative definite e sono preminentemente piazzate.

## 4) Punti di riferimento

Per aiutare l'ascoltatore a fare il senso della musica, è importante fornire dei cartelli indicatori riconoscibili; questi punti di riferimento aiutano anche l'ascoltatore a legare l'opera insieme. Se la musica continua per una grande lunghezza di tempo senza un chiaro riferimento a qualcosa di ben definito e familiare, l'ascoltatore inizia a sentirsi sperduto. Nella musica

*alanbelkinmusic.com*

versione italiana di Luigi De Cata

19

classica, motivi e temi spesso riempiono questa funzione.

Modi per tirare in rilievo tali punti di riferimento includono:

- ☞ una fermata prima del punto di riferimento

*Chopin, Studio op. 25 n. 2: il tema principale è annunciato all'inizio. Ogni volta che ritorna (mis. 20, mis. 50-51) è preceduto da una sorta di "esitazione", dove la mano sinistra si ferma e la mano destra fa circolare intorno le prime due o tre note del tema. Questa preparazione aiuta a lanciare il tema come una nuova frase.*

- ☞ un accumulo nel punto di riferimento

*Bartok, Concerto per Orchestra, 1° movimento, #76: qui l'arrivo del tema principale è preparato da un lungo crescendo, che ripete la prima parte del suo motivo su un pedale di sottotonica, che sale attraverso l'orchestra.*

- ☞ un improvviso accento al punto di riferimento

*Mahler, 9ª Sinfonia, 4° movimento, m. 49: qui il ritorno dell'idea principale è messo in risalto da un cambio sorprendente di dinamiche e testo, e dall'entrata di uno sgargiante corno.*

## 5) Climax

Non solo la continuazione deve portare abbastanza a lungo in un flusso coerente le idee precedentemente presentate, ma che il flusso deve sviluppare in intensità. Questo processo d'identificazione aiuta a creare slancio e direzione. Il Climax ripresenta l'appagamento dello slancio.

**Definizione:** Un climax è un punto di massima intensità, di una frase, una sezione, o un intero movimento. La musica raggiunge un culmine emozionale/drammatico.

L'intensità di un climax è proporzionale alla lunghezza dell'accumulo che lo precede ed al tempo speso per salire in cima, come pure al grado (relativo) di accento confrontato ai suoi dintorni.

I climax hanno tre tappe: una preparazione, un accento culminante, e un rilascio.

### ***Modi di preparare i climax***

Uno dei più importanti che determina l'intensità di un climax è la sua preparazione. Più lunga e più piena di attesa è la preparazione, più eccitante è il climax.

Tecniche per l'accrescimento di un climax includono:

- crescenti (questo è così comune che non richiede un esempio)
- linee ascendenti

*Dukas, l'Apprendista Stregone: 2 battute prima di ripetizione # 2, flauti, archi, e arpa preparano il climax - un ritorno del tema principale – con una scala in sedicesimi.*

alanbelkinmusic.com versione italiana di Luigi De Cata

20

- ampliamento di registro

*Bartok, Concerto per Orchestra, 1° movimento, prima di # 76: questo esempio, già riportato, sale al suo climax, mentre copre costantemente un registro sempre più largo.*

- incremento di tensione armonica

*Bruckner, Sinfonia # 9, 3° movimento, m. 173 ff: in questo stupendo aumento le sequenze cromatiche ascendenti e l'accrescente ricca armonia, che incorporano seste aumentate e appoggiatura, conducono alle rimarchevoli dissonanze della mis. 199 ff.*

- accrescimento di densità del testo

*Dukas, l'Apprendista Stregone: un accrescimento della densità orchestrale nelle seguenti tappe:*

- 3<sup>a</sup> misura dopo prima di ripetizione # 17: il testo è arioso con molte pause, articolazione in staccato, e archi in pizzicato attorno la ripetizione di # 19, l'arpa è aggiunta e scale ascendenti aggiungono movimento

☞ ripetizione di # 20 le scale diventano sempre più frequenti, e le vecchie pause ora sono riempite: il testo è meno trasparente

☞ 4-7 battute dopo ripetizione di # 20 il ritmo diventa più complesso, sono aggiunte note in sedicesimi. Trombe e corni sono più attivi; il testo è generalmente più denso.

☞ alla ripetizione di # 21, le semicrome si accrescono, muovendo in avanti il climax alla ripetizione 22, marcato dall' aggiunta del metallofono.

### ***L' accento culminante***

Un climax richiede completamento quando va in tutti i modi su un accento culminante. Quest' accento ripresenta un estremo in uno o più aspetti della musica: ritmo, vistosità, ecc.. Il numero di elementi musicali simultanei che arrivano agli estremi in un dato climax determina la sua importanza ed intensità.

*Bruckner, Sinfonia # 9, 3° movimento, m. 206: Il climax di questo passaggio, che è anche il climax di un intero movimento, è raggiunto da una combinazione di armonia più dissonante, ritmo e orchestrazione più complessi (4 strati: sestuple in 8i nei fiati e corni superiori; figurazioni di 32 note nei violini, note tenute nei tuba; e ritmo di note puntate negli strumenti bassi), appariscenza in picchiata (fff), e accumulo estremamente lungo (riferito sopra).*

### ***La risoluzione***

Se la discesa è più o meno uguale in peso e lunghezza all' accumulo (o più lungo), ci sarà un senso di risoluzione.

*Brahms, Quartetto per Archi #1, 1° movimento, m. 236-fine. Qui il climax della coda (nella mis. 236) gradualmente soffia in giù fino alla cadenza finale nella mis. 260. Questa discesa, che è realmente più lunga dell' aumento (mis. 224-235), contribuisce alla pacificazione finale*

*del movimento.*

Se la discesa è molto più rapida, ci sarà un senso d' incompletezza, che spesso può essere esplosa per creare attesa. (5)

*Bruckner, Sinfonia # 9, 3° movimento, m. 206-7: qui l' enorme climax è seguito da una pausa ed un successivo pp, che mette in moto la sezione finale del movimento, in un modo di piena attesa.*

## **Note**

1. Questo non implica una dura e veloce distinzione tra forme brevi e lunghe; piuttosto, riflette il fatto che come l' intera durata del pezzo cresce, le richieste dell' ascoltatore diventano più grandi. Conseguentemente, richiedono che il compositore organizzi il materiale in modi più sofisticati. Molti di questi principi si ripresentano, ma la loro applicazione diventa più complessa.
2. Flawed Words and Stubborn Sounds, a conversation with Elliott Carter, by Allen Edwards, New York, W.W. Norton and Co., 1971, p. 116.

3. 3. Mentre nuove idee possono apparire dopo l' apertura, dal limitare l' aumento del materiale usato, il compositore guadagna in concentrazione ed intensità. Una legittima domanda può essere sollevata su come è possibile creare una composizione con materiale continuamente nuovo. Sembrerebbe invece possibile, tramite transizioni attentamente costruite, creare continuità fra idee che cambiano continuamente. Comunque è difficile vedere come tale strategia formale potrebbe riuscire nel creare un tutto soddisfacente – almeno nei limiti indicati nel nostro capitolo introduttivo – in quanto solo dallo sviluppare ed esplorare il materiale precedentemente sentito il compositore può stimolare ed appellarsi alla memoria dell' ascoltatore, situando così il tipo di ricche associazioni a lungo raggio che danno alle forme più larghe interesse e profondità.
4. 4. Di sicuro la continuazione non sempre può riempire le aspettative così evocate.
5. 5. Vedi "Interruzione" nella discussione sulle tecniche di transizione nella parte 2 di questo capitolo, ed anche la sezione sulla stabilità/instabilità nel capitolo "Nozioni di Base".

alanbelkinmusic.com versione italiana di Luigi De Cata

## Elaborazione/Continuazione, pt. 2

Man mano che il lavoro diventa più lungo, come può il compositore mantenere l' organizzazione comprensibile all' ascoltatore?

### Gerarchia

Una forma musicale larga è gerarchica: una forma larga soddisfacente non può essere costruita solo dal mettere in fila una serie di forme brevi. Articolazioni dentro sezioni, e la presenza di prominenti punti di riferimento la rendono all' ascoltatore più facile da afferrare e significativamente interpreta grandi quantità d' informazione musicale. Alcune divisioni, punti di riferimento, e climax in una larga forma saranno normalmente più prominenti di altri, creando gerarchie strutturali.

In un sostanziale lavoro, la connessione di sezioni e sottosezioni richiede tecniche variate di transizione e articolazione, per rendere chiare la funzione e la rispettiva importanza delle sezioni. Collegare insieme l' intero lavoro tramite il ricapitolare i punti di riferimento prominenti (che possono estendersi ad intere sezioni) richiede tecniche per rendere sufficientemente prominente l' arrivo di tali punti di riferimento.

Esaminiamo questi argomenti in più dettagli, seguendo la stessa organizzazione come nel nostro precedente capitolo.

### 1) Flusso

#### *a) Articolazione nelle sezioni per mantenere una larga forma comprensibile*

Abbiamo già discusso la necessità di coerente flusso musicale nella prima parte di questo capitolo. Qui discuteremo argomenti di articolazione e transizione e come si applicano a strutture musicali più larghe.

La ragione di base per la suddivisione è l' intelligibilità: in modo che l' ascoltatore non perda la sua strada.

Ci possono essere tanti livelli di articolazione. In una struttura musicale gerarchica, l' informazione

essenziale è comunicata dal tipo di cadenza scelta per ogni sezione. Una cadenza è un momento importante, e i suoi segnali, che informano l' ascoltatore su cosa sta venendo dopo, sono molto importanti per costruire il senso della forma.

Le articolazioni sono classificate secondo il loro grado di finalità. Mentre i dettagli di punteggiatura nell' armonia tonale non possono essere letteralmente trasferiti in contesti non tonali, le distinzioni classiche familiari possono essere facilmente generalizzate. Ci sono i principali tipi classici di punteggiatura, con alcuni modi suggestivi per raggiungere simili effetti in contesti non tonali:

- cadenza piena: finale. Tutti gli elementi musicali si combinano per suggerire chiusura.

*Elliott Carter, Sinfonia di Tre Orchestre: qui, il climax finale del pezzo (m. 383) è seguito da una serie di frasi discendenti nel registro più basso, che diventano sempre più frammentarie. L' orchestra sfuma, e la lunga risonanza dell' ultimo accordo del piano (m. 388) lentamente*

alanbelkinmusic.com versione italiana di Luigi De Cata

23

*muore lontano.*

- cadenza aperta: chiara punteggiatura ritmica ed armonica (respirazione), mentre almeno un elemento musicale rimane "irrisolto" sul livello locale. Un esempio in un contesto non-tonale può essere uno strumento che inizia un crescendo verso la fine di un diminuendo orchestrale generale.

*Debussy, Pelléas et Mélisande, Atto I, m. 6-7: la frase melodica nei fiati giunge ad una fine, ma il continuo e tranquillo rullo di timpani segnala che la musica non deve veramente fermarsi.*

- cadenza ingannevole: evita finalità tramite una continuazione di sorpresa, prima creando una definita aspettativa e poi non risolvendola come aspettata. Di nuovo, in una situazione non tonale, una lunga linea discendente può culminare in una successiva salita.

*Stravinsky, The Rake's Progress, Atto III, Scena I, a #9: qui un effetto umoristico è creato dall' avere il carattere continuo della sua cadenza, iniziata in una precedente scena. Comunque, invece di finire la calma linea discendente, essa conduce ad un successivo scoppio forte e furioso alla mis. 98.*

- cesura (taglio): si ferma bruscamente nella mezza-frase, come un' inaspettata interruzione in una conversazione.

*Stravinsky, The Rake's Progress, Atto II, Scena I, quattro battute dopo #9: la discendente sequenza legato si ferma improvvisamente con un accordo staccato, senza raggiungere il riposo armonico. L' effetto è quello di interruzione.*

## **b) Transizione**

### **Il problema**

Come sottolineato prima, il problema della transizione a livello locale è di base a tutta la composizione. Comunque, qui esploreremo la costruzione di transizioni più sostanziali, che spesso

diventano sezioni separate. Tali sezioni sono di natura instabile, passaggi che si evolvono, presentazioni di collegamento di altre più stabili idee.

La difficoltà di formare una transizione convincente risiede nel bilanciare il numero di cose che cambiano con l' aumento del tempo disponibile. A seconda di dove la transizione appare nella forma, essa può necessitare di accadere velocemente, oppure ci può essere abbastanza molto tempo disponibile. Nell' uno o l' altro caso, il fine è preparare la nuova idea convincentemente, camuffando la giuntura.

Come regola, le transizioni multiple nello stesso movimento non saranno dopotutto simili in procedura e proporzione; esse sono migliori variate nel disegno. Siccome le transizioni contribuiscono grandemente al senso dell' ascoltatore sull' evoluzione della musica, varietà e sottigliezza nella loro costruzione possono contribuire enormemente all' interesse ed al flusso della composizione.

### **Tecniche specifiche di transizione:**

Una transizione può essere pensata come un ponte: essa è legata per un fine alla vecchia idea e per un altro alla nuova idea. Il ponte conduce chiaramente e gradualmente da un' idea ad un'

*alanbelkinmusic.com*

versione italiana di Luigi De Cata

24

altra. E' possibile "misurare" la differenza fra due idee musicali tramite la comparazione delle loro costituenti caratteristiche: linea, testo, armonia, registro, timbro, ecc.. Più gli elementi differiscono, più contrastano le idee, e più tappe saranno richieste per una transizione graduale. Siccome è abbastanza facile sorprendere l' ascoltatore (il più comune difetto dei principianti!) ci concentreremo qui su come costruire transizioni più graduali.

- evoluzione graduale: qui la transizione è una sezione più o meno pienamente sviluppata nella sua propria ragione, agendo come un ponte, come descritto sopra. Una volta che il compositore determina le principali differenze fra le idee da connettere, il prossimo passo è ideare una progressione passo dopo passo. Se ci sono importanti differenze in più di un elemento musicale, è meglio non cambiarne più di uno alla volta. Per esempio: non cambiare registro nello stesso tempo che cambia il ritmo. Mentre questa regola non è assoluta, il principio è utile in quello che può aiutare il compositore a calibrare dove una data transizione necessita di essere compressa o espansa.

*Beethoven, Quartetto op. 131, 4° movimento, al secondo Allegretto (questa è una preparazione per la mis. 8, la quale è caratterizzata dai trilli nei I violini, e dal tema principale in ottave nei violini II e nella viola): qui i trilli evolvono gradualmente dal precedente motivo nei violini I. Prima il motivo si stabilisce in una nota, MI. Poi, il ritmo appiana, eliminando le quarte e la seconda minore diventa una seconda maggiore (MI-FA#). Finalmente il ritmo diventa completamente regolare e la nota ripetuta è eliminata; il trillo arriva come una semplice accelerazione. Un po' più di trilli discendono nel corpo principale della variazione.*

- una replica con un nuovo giro: questo derivato della struttura periodo (domanda/risposta) consiste nell' usare una frase ripetuta che passa in una nuova direzione alla sua seconda presentazione. La ripetizione che inizia la nuova frase fornisce unità. Questa tecnica è molto comune nei movimenti della sonata classica, specialmente quando si lascia il primo tema.

*Beethoven, Quartetto op. 18, #1, 2° movimento, m. 14 ff: qui la transizione inizia con una ripresa della*

*frase d' apertura, la quale rapidamente inizia a modulare, piuttosto che restare armonicamente stabile.*

- anticipazione: per rendere l' arrivo di una nuova idea più convincente, il compositore anticipa alcuni elementi di essa – contorno melodico, motivo ritmico, ecc. – appena prima che arrivi realmente.

*Beethoven, Quartetto op. 132, transizione nell' ultimo movimento: qui l' accompagnamento figura nel violino II all' inizio dell' ultimo movimento preparato dal violino I, prima come un' appoggiatura (10 batt. prima dell' Allegro) e poi sulle esatte altezze per essere usato dal violino II (1 batt. prima dell' Allegro).*

• elisione: la nota finale della prima idea serve anche ad iniziare la seconda idea. Non c' è così piena fermata, e l' ascoltatore percepisce solo in retrospettiva che quello che suonava come la fine di una sezione è realmente anche l' inizio di un' altra. Questo tende ad attenuare il normale effetto “respirazione” di una cadenza.

• sovrapporre: il sovrapporre differisce dall' elisione come si usa nel contrappunto. Se l'

*Berg, Suite “Lulu”, m. 244: Qui l' ultima nota della cadenza, il SOL alla fine della discesa nel violoncello, arpa e piano, è raccolto dai bassi come prima nota (basso) della nuova frase.*

alanbelkinmusic.com

versione italiana di Luigi De Cata

## 25

elisione dipende da un collegamento di una nota comune o due, il sovrapporre usa il contrappunto per introdurre una nuova idea mentre la vecchia viene completata. Difatti, il contrappunto, per la sua vera natura – parti da sovrapporre – tende ad attenuare eccessivamente la quadratura della costruzione.

*Elliott Carter, Sinfonia di Tre Orchestre, m. 9: Come lo scintillante testo dell' apertura muore lontano, le trombe entrano tranquillamente, iniziando un lungo passaggio solo. L' effetto poetico è di una canzone che emerge misteriosamente da un turbine di attività.*

- alternanza: invece di finire semplicemente la prima idea e iniziare la seconda, è possibile muoversi avanti e indietro tra frammenti di entrambe due o tre volte. Spesso è anche di grande aiuto diminuire gradualmente la lunghezza delle presentazioni della prima idea durante l' espansione di quelle della seconda.

*Shostakovitch, Sinfonia # 15, 4° movimento, m. 1- 17. L' introduzione di questo movimento precede un tema importante che inizia alla mis. 14 nei violini. Il contorno delle prime tre note di questo nuovo tema è preparato dal pizzicato dei bassi, prima nelle mis. 5-6, e poi di nuovo nelle mis. 11-12. Si noti anche l' elisione fra l' ultima dichiarazione dell' idea d' apertura (una citazione da Wagner) e la frase del violino.*

- il climax può essere usato per indurre a cambiare: per esempio, un crescendo (spesso realizzato come una sequenza ascendente) può culminare in un muoversi ad una nuova idea. Il climax serve come un punto di curva: la novità fornisce una spinta psicologica ed agisce come accento che riempie l' accumulo.

*Beethoven, Sinfonia #5, transizione fra terzo e quarto movimento: qui l' aumento nel finale tramite una lunga sequenza ascendente su un pedale di dominante crea grande tensione, la quale è rilasciata dall' arrivo del nuovo tema che inizia il finale. E' interessante notare come Beethoven evita esplicitamente*

*di aggiungere il crescendo prima della vera fine della salita melodica, di lì creando più grande intensità.*

- **interruzione:** un modo interessante di fare la transizione è lasciare incompleta la prima idea. Invece di riempire il gesto, la musica è stoppata durante il suo scorrere, spesso da un po' di suoni percussivi. Questo suggerisce all' ascoltatore che il cambio si sta preparando. Dal lasciare la prima idea incompleta, la tensione è creata. Questo metodo ha anche il vantaggio che essa tende a suggerire che l' idea incompleta ritornerà più tardi, e così può essere utile nel creare più larga scala di unità nella forma.

*Stravinsky, Orpheus, ultimo movimento: qui l' effetto "taglio a croce" degli interludi della sola arpa, che si ferma bruscamente, pregiudica ogni impressione di finalità e crea tensione.*

- **arresto e riavvio:** in un certo senso questa non è nemmeno una transizione. Essa è rara precisamente perchè è così brusca. Alquanto come in un romanzo un capitolo che inizia: "e poi una strana cosa successe", questo dispositivo è utile solo come un raro effetto speciale. Se accade più di una o due volte in un movimento, l' effetto è di indebolire la continuità.

*Beethoven, Sonata op. 10, 1° movimento, fine del 1° tema.*

## **2) Contrasti Maggiori**

Nei Fondamenti di Composizione Musicale, Schoenberg parla di "il potere generativo dei contrasti".  
(1)

C' è una relazione fra il grado di contrasto per rinnovare interesse e la lunghezza del pezzo: normalmente, contrasti più grandi generano continuazioni più lunghe. Oppure, messo in un altro modo, dopo un lungo passaggio in un certo carattere, un più vivido contrasto servirà per il rinnovo.

Se dentro una sezione di un pezzo corto, una sottile modulazione ad un tono vicino può bastare, un lavoro più largo richiede più vividi contrasti di orchestrazione, testo, registro, tempo, ecc..

Contrasti fra sezioni possono essere effettuati dalle seguenti tecniche, o combinazioni di esse:

- cambiando il carattere:
  - a. ◦materiale tematico/motivico
  - b. ◦ritmo armonico
  - orchestrazione, testo
  - c. ◦registro

- sostanzialmente variando la lunghezza delle sezioni
- cambiando la costruzione interna (frase)

### 3) Creare attesa su larghe durate di tempo

Abbiamo già menzionato che l' attesa è valida in tutte le forme. Le maggiori differenze nella sua applicazione a forme più larghe devono tener conto dell' importanza e prominenza date ai gesti incompleti.

In particolare, come menzionato sopra, interrompere un' idea durante il suo scorrere e continuarla più tardi crea potente attesa.

In una forma larga è possibile iniziare e sospendere un' idea musicale più di una volta. In tali casi, spesso l' interruzione può sembrare peculiare nella sua prima presentazione, ma guadagnerà in significato man mano che il movimento progredisce.

*Beethoven Sinfonia #8, finale: il Tema principale, in FA maggiore, viene ad un colpo su un sorprendente REb. Questo accade diverse volte nel corso del movimento. Comunque l' ultima volta che accade, il REb è reinterpretato come un DO#, e conduce ad una determinata digressione nel remoto tono di FA# minore.*

### 4) Punti di riferimento a lungo raggio

Per finire: in una larga forma, il principio dei punti di riferimento spesso estende a ripetizioni abbastanza letterali di intere sezioni.

La familiarità di una ripresa può essere rinforzata dal farla iniziare identicamente ad un

*alanbelkinmusic.com* versione italiana di Luigi De Cata

27

passaggio originale, permettendo solo variazioni per arrivare più tardi. Più letterale è la ripetizione, più facile è per l' ascoltatore fare l' associazione.

Una tale ripresa può l' uno e l' altro:

- passare in una nuova direzione, oppure
- ripresentare un ritorno alla stabilità. (Questa funzione sarà discussa abbastanza nel capitolo "Finale".)

### 5) Climax

Abbiamo già discusso i principi della costruzione climaxica. Resta da vedere come una serie di climax si relazionano uno all' altro in una forma larga.

Di solito, un certo numero di climax sono creati all' interno di un movimento, e non sono tutti di uguale intensità. Il climax più forte tende ad accadere abbastanza tardi nel movimento per le seguenti ragioni:

- . • l' intensità di un climax è proporzionale alla lunghezza dell' aumento che lo precede ed al tempo speso alla sua vetta; il climax più largo richiede l' aumento più lungo.
- . • l' ascoltatore necessita mentalmente di punti di riferimento comparativi per determinare che esso è l' accento più forte: questo di solito suggerisce diversi climax precedenti.
- . • una volta che il punto più alto d' intensità è raggiunto, è difficile continuare per ogni grande lunghezza di tempo senza ridurre interesse.
- . • imporre una progressione sulle vette di seguenti climax successivi attira l' attenzione dell' ascoltatore su relazioni di larga scala, incoraggiando una veduta di occhio d' aquila della forma. Oltretutto questo rende la comprensione più facile ed aiuta la situazione dell' ascoltatore.

## Note

1) p. 178.

## Finale

### **Come può il compositore concludere il pezzo convincentemente?**

Un soddisfacente finale è uno dei più difficili di tutti i requisiti formali. Siccome il finale è sentito alla luce dell' intero movimento, gli equilibri che lo riguardano sono complessi: deve soddisfare l' ascoltatore su vari livelli architettonici simultanei. Deve completamente chiudere (risolvere) ogni slancio motivico, ritmico, dinamico o melodico non completato. Nella nostra discussione esamineremo prima questa questione della risoluzione. Diremo poi un pò di parole sull' uso di una coda come sezione separata. Infine, enumereremo alcuni gesti finali caratteristici. In questo capitolo daremo esempi meno frequenti, in quanto i procedimenti descritti sono pochi in numero ed estremamente comuni nel repertorio.

## Risoluzione: il problema principale

La cadenza finale non deve essere attenuata. Essa deve essere potentemente conclusiva, dando all'ascoltatore chiare indicazioni che tutti gli elementi sono completi, in termini entrambi localmente ed a lungo raggio.

- .• Specificamente, il senso di cadenza coinvolgerà:
  - a. ○ l'armonia
  - b. ○ la linea melodica
  - c. ○ il ritmo
  - d. ○ le dinamiche
- . • la risoluzione sarà più forte possibile
- . • questa risoluzione finale non può essere seguita da novità: questo suggerirebbe di continuare la forma.

*Un interessante esempio a questo riguardo è la Sonata per Piano n. 9 di Prokofieff: alla fine di ognuno dei primi tre movimenti, una frase finale annuncia il tema del prossimo movimento. L'ultimo movimento richiama il tema principale del primo movimento. L'effetto è di formare l'intera opera di quattro movimenti in una più larga, interamente integrata.*

## Giro di chiusa

A livello dell'intera forma, i punti di riferimento possono estendersi a ripetizioni più o meno letterali di intere sezioni. Tali riprese non solo aiutano ad orientare l'ascoltatore nel pezzo, ma nel girochiudere la forma, esse contribuiscono anche alla chiusura, in quanto portano ad un ritorno di stabilità. Siccome il materiale è familiare all'ascoltatore, c'è un senso di rilassamento: la musica è meno esigente.

## Gesti finali

Proprio come alcuni gesti musicali sono appropriati per l'inizio, altri suggeriscono finale. Di solito il finale ripresenta un estremo nell'opera, ciascuno di massima o minima intensità. Tale estremo dà la sensazione che uno non può andare ancora oltre; questo è favorevole ad un senso di finale.

Discuteremo ora in più dettaglio i più comuni tipi di finali: climaxico e diminuento.

### *Climaxico*

Qui il finale è il più largo ed impressionante climax del pezzo, spingendo simultaneamente agli estremi molti elementi – ritmo (specificamente, il grado di accento al vertice), dinamiche, registro, orchestrazione, ecc., -. (1)

### *Diminuento*

Questo è il finale dello sbiadire lontano (sfumare). La musica in effetti si riduce a niente: l'attività ritmica muore lontano; il testo progressivamente si assottiglia; di solito c'è una progressione nel registro più basso o più alto.

### ***Alcuni casi Speciali***

Occasionalmente i finali non rientrano in uno o l'altro di questi tipi. Sopra e dietro i minimi requisiti per la chiusura, alcune opere finiscono in modi più spettacolari. Il finale è un punto critico in ogni forma musicale in quanto tende a rimanere nella memoria dell'ascoltatore.

Ecco alcuni esempi inusuali:

*Mahler, 6<sup>a</sup> sinfonia, 4° movimento: qui l'ascoltatore prima ha l'impressione che il finale sarà un forte climax. Poi segue un passaggio gradualmente diminuendo, sembrando di raggiungere quasi completa immobilità. Infine c'è una breve esplosione, che comunque velocemente si abbassa. Si può facilmente immaginare il lavoro finale ad ognuna delle precedenti tappe; Mahler va dietro le richieste di base per la chiusura non tanto per migliorare il senso di finalità, quanto per accrescere la forza drammatica e la larghezza emozionale della musica.*

*Berg, Wozzeck: qui la musica sembra solo fermarsi mentre scorre. Ma questa è un'opera con una storia che comunica chiusura, e musicalmente, non c'è nemmeno un rallentando del ritmo armonico e un arrivo all'armonia relativamente consonante.*

## **Il finale come una sezione distinta: la Coda**

Così come un inizio può essere espanso in una sostanziale sezione introduttiva, così, in un'opera di taglio sostanziale, il finale può essere allargato per formare una coda.

Il ruolo della coda è accrescere ed enfatizzare la cadenza finale. Essa deve rinforzare e concentrare la sensazione di finale. Questo è di solito compiuto da dispositivi come:

- cadenzare ripetuto

*Beethoven, Sinfonia #5, 1° movimento, m. 491-fine.*

- breve sviluppo-come divagazioni, che comunque ritornano ai loro punti d'inizio più rapidamente e prevedibilmente di come sarebbero in un reale sviluppo. Queste divagazioni accrescono momentaneamente tensione ed il desiderio per la risoluzione. Quando la risoluzione arriva, il suo effetto è perciò più forte.

*Beethoven, Sinfonia #7, 1° movimento, m. 391 ff: qui la coda inizia con una remota modulazione, abbastanza in maniera di una sezione di sviluppo, ma rapidamente (mis. 391)*

## Note

1. Ci sono differenze fra un climax finale e un climax interno: Un climax interno deve mantenere un' aspettativa di continuazione, in quanto il movimento infatti continuerà. Esso deve quindi fornire segnali che il più è da venire, es.:

- . • uno o più elementi di solito manterranno lo slancio dopo l' accento culminante.
- . • la risoluzione è relativa (i. e. confrontata alla precedente tensione), e non la più forte possibile.
- . • spesso il punto d' arrivo è piuttosto corto confrontato alla preparazione.
- . • il climax è di solito seguito dalla novità.

Un climax finale, d' altra parte, deve creare un senso di finalità definita, rendendo chiaro che ogni elemento musicale è chiuso.

# Forme: un Glossario

## Introduzione

Attraverso tutto questo libro, abbiamo provato a collegare la forma musicale ai semplici principi psicologici, e conseguentemente abbiamo formulato il compito del compositore in questi termini.

Le forme cosiddette "standard" sono semplici modelli di costruzione che ricorrono abbastanza frequentemente per essere state etichettate. Comunque, due movimenti in "forma-sonata" possono non essere molto divergenti nell'organizzazione e nel carattere. Per estendere che le "forme standard" sono categorie piene di significato, è nostra premessa dire che esse sono utili perchè portano agli stessi problemi formali che abbiamo descritto in questo libro. Tante altre forme sono possibili, che portano le stesse necessità psicologiche; alcune si trovano già nel repertorio come forme "uniche", altre devono ancora essere inventate.

In questo capitolo daremo uno sguardo ad alcune di queste forme standard per vedere come applicare i nostri principi. Supponiamo una familiarità base con questi progetti; il nostro interesse qui è vedere come essi esprimono i principi generali della forma.

Inizieremo con forme più strette, e proseguiremo con quelle più larghe.

## Forme specifiche

### *Frase*

Una frase singola mostra in un microcosmo tutti gli elementi base di un soddisfacente disegno.

Una frase deve avere un inizio che provoca interesse; deve sviluppare coerentemente, invitando crescente coinvolgimento da parte dell'ascoltatore, e deve fornire un senso di risoluzione alla sua fine. Il grado di finalità implicito nella sua punteggiatura dipenderà dalla posizione della frase nell'intero pezzo.

### *Periodo*

Un periodo contiene due frasi, in una relazione di domanda e risposta. Questa relazione risulta largamente dalle cadenze: la prima è aperta, e la seconda è chiusa. L'ascoltatore sente la seconda frase nella luce della prima, e la relazione antecedente-consequente è evidente almeno all'inizio e alla fine della seconda frase. Come in una frase singola, dall'intero periodo l'ascoltatore dovrà estrarre rapidamente in esperienza una graduale intensificazione, e sentire la chiusura alla fine.

### *Doppio Periodo*

Il doppio periodo è una struttura altamente simmetrica – e quindi stabile e prevedibile – che gradualmente sviluppa anche in intensità. Comunque la tensione è prolungata oltre quattro frasi. Le tre cadenze interne sono subordinate alla cadenza finale, che fornisce un rilascio proporzionalmente più forte.

Siccome la struttura è stabile e rinforza la memoria, un doppio periodo è specialmente utile per presentare nuovo materiale; esso è più spesso trovato nell' esposizione anziché nello

sviluppo.

### ***Frase Gruppo***

Una frase gruppo è una successione di frasi relazionate senza la chiara simmetria di un periodo o doppio periodo. Comunque la cadenza finale è ancora chiaramente la più forte anziché quelle che precedono nel gruppo. La frase gruppo è quindi meno prevedibile di un periodo o doppio periodo, in quanto espone ancora una chiara gerarchia di (cadenzale) struttura. Può essere utile nell' attenuare la quadratura di altre strutture più regolari.

### ***Frase Catena***

Una frase catena evita un' organizzazione gerarchica di cadenze; spesso le sue frasi successive sono anche basate su materiale differente. Essa è di solito trovata nelle sezioni di transizione o di sviluppo, laddove le strutture evolvono rapidamente e con qualcosa d' imprevedibile. Essa fornisce contrasto di costruzione quando è comparata ad un periodo o doppio periodo.

Dobbiamo anche menzionare qui la *sequenza*, che ammonta ad uno speciale e simmetrico tipo di frase catena. In una sequenza, lo stesso modello è ripetuto a trasposizioni varie. Una sequenza crea un certo slancio, che dev' essere eventualmente rotto dall' asimmetria.

### ***Variazioni del tipo classico***

La tecnica della variazione classica è basata sulla distinzione fra una struttura scheletrica di fondo e la sua ornamentazione di superficie. Nella composizione di variazioni del tipo classico, il profilo armonico di fondo e la struttura di frase del tema originale sono mantenute, e figure di nuovi motivi e accompagnamento creano novità in superficie. La melodia originale può o non può fornire uno scheletro melodico per ogni data variazione.

Il tema di una serie di variazioni ha i seguenti requisiti strutturali speciali:

- . • Esso dev' essere armonicamente schietto. Progressioni inusuali o complesse diventano stancanti quando sono sentite ripetutamente nel corso di molte variazioni, e possono essere difficili da ornamentare convincentemente, in quanto tali progressioni dipendono spesso da una specifica voce abbastanza conduttrice.
- . • La struttura di frase sarà chiara. L' effetto della forma di variazione è cumulativo – l' ascoltatore percepisce gradualmente la periodicità di fondo creata dalla ripetizione della struttura del tema – se la struttura è vaga o non chiara, la relazione con il tema è facilmente perduta.
- . • Le forme ABA non funzionano bene, in quanto la ripetizione della sezione A diventa faticosa quanto è ripetuta attraverso tutte le variazioni. Più spesso i temi di variazione sono strutture binarie, che possono includere qualche leggero giro di chiusa.

Siccome un'intera forma di variazione è periodica e ripetitiva, il largo disegno può diventare eccessivamente prevedibile. Un modo per evitare questo è creare raggruppamenti di variazioni tramite progressioni: diverse variazioni consecutive possono successivamente accelerare o diventare più dense nel testo. Quando sono combinate con vividi e sorprendenti contrasti occasionali fra variazioni, questo crea una macro-struttura interessante.

Nelle forme di variazione, raggiungere una soddisfacente chiusura richiede speciale attenzione, di nuovo a causa della loro costruzione periodica. L'ultima variazione è di solito messa in moto dalle altre tramite rottura dello stampo strutturale del tema. Il cambio può essere semplice come pure aggiungere un'estensione cadenzale, o può estendere allo svoltare in un'altra

forma l'intero movimento finale, come dire una fuga o una sonata. Nell'ultimo caso, il tema di questa nuova forma è di solito relazionato melodicamente all'originale tema di variazione.

### ***Ternaria Semplice***

La forma ternaria semplice (ABA) è basata sul più fondamentale principio strutturale di tutti: la varietà seguita dal ritorno. Nella sua forma più semplice, il ritorno è proprio letterale. La prevedibilità così creata è principalmente adattata ai movimenti più corti di carattere luminoso, come i movimenti di danze nelle sinfonie classiche. (Idee più drammatiche richiedono forme più elaborate per creare maggiore attesa architettonica.)

In una forma ternaria semplice, le sezioni principali e medie sono costruite come forme chiuse: ognuna ha una cadenza completamente conclusiva, e può anche essere eseguita da sola. La sezione media ha il suo proprio motivo e, se l'armonia è tonale, è stabilita in un tono relativo. Comunque il contrasto fra sezioni non sarà estremo; altrimenti, la natura già sezionale della forma rischia di creare l'impressione di due pezzi completamente separati.

Forme ternarie più complesse addolciscono la quadratura dello stampo di base con l'uso di sezioni di transizione, e a volte con l'ornamentazione nella ripresa.

### ***Rondò Semplice***

La forma base di rondò estende semplicemente i principi visti nella forma ternaria (dichiarazione, contrasto, ripresa): ci sono alcuni episodi di contrasto e ritorni di materiale d'inizio dopo ognuno.

Questa forma è chiaramente ingenua (naïf), ma può essere rifinita da:

- . • variando le riprese (includendo abbreviazione)
- . • variando le transizioni dentro e fuori del tema principale
- . • variando le proposizioni delle sezioni
- . • aggiungendo una coda per creare un finale più forte

### ***Binaria***

Forme binarie vengono in tante varietà: le due parti possono essere simmetriche o no; la prima parte può

avere una cadenza conclusiva (“binaria di sezione”) o una cadenza aperta (“binaria continua”); la seconda parte può o non può riportare elementi dalla prima sezione per chiudere il giro della forma. E’ tipico della forma che entrambe le sezioni sviluppino lo stesso materiale. Inoltre, frequentemente ogni sezione è ripetuta con una doppia barra.

La prima sezione è normalmente un disegno chiuso, come un periodo o un doppio periodo.

Nei tipi più semplici (simmetrici, di sezione), il principale tipo di contrasto nella seconda parte è in dettaglio armonico.

In disegni più sofisticati, l’ inizio della seconda sezione agisce come uno sviluppo in miniatura. La sua struttura è meno stabile e prevedibile. E’ usata frequentemente la sequenza. (1) Il girochiudere la forma, col riportare il materiale della prima parte, è poi usato per ridare stabilità e fornire conclusione più forte.

*alanbelkinmusic.com* versione italiana di Luigi De Cata

34

### ***Ternaria Complessa***

La ternaria complessa introduce esplicitamente l’ aspetto di gerarchia: ogni sezione nella totale forma ternaria è in sé stessa una binaria (di solito continua, spesso girata). Questo ha l’ effetto di espandere ed arricchire la forma totale.

La ternaria complessa può essere abbastanza rifinita da:

- . • aggiungendo collegamenti fra alcune o tutte le sezioni principali
- . • attenuando la finalità della fine della sezione media come per creare una transizione che torna alla ripresa
- . • variando la ripresa

### ***Lo Scherzo in Beethoven***

Lo scherzo in Beethoven estende il complesso ternario fuori, per includere una ripresa della sezione media e una ripresa finale del tema principale.

Il sentire "andare in circoli" è sfruttato per aggiungere qualche nuovo giro di sorpresa o abbreviazione dell’ ultima volta attorno, spesso nell’ ultima ripresa del tema principale (ad es. ci può essere un accenno di un terzo ritorno del tema di mezzo, solo per tagliare corto).

L’ essenza di questo disegno risiede nel suo sofisticato giocare con le aspettative dell’ ascoltatore; le transizioni possono anche diventare più elaborate.

### ***Sonata***

La forma-sonata è una conseguenza della forma binaria arrotondata (e non forma ternaria, con le sue sezioni autonome):

Il dramma e la ricchezza tipiche della forma risultano da:

- . • larghezza: durata sostanziale, e l' integrazione di materiale contrastante più forte
- . • stabili presentazioni iniziali del materiale, collegate da una sezione di transizione
- . • attesa a lungo termine causata da una maggiore punteggiatura aperta alla fine del secondo tema
- . • l' evitare la tonica all' inizio dello sviluppo, creando l' effetto di un' interruzione formale che mantiene l' attesa al livello più alto
- . • contrasto di struttura nella sezione di sviluppo: accresciuta instabilità, uso della sorpresa
- . • accrescimento di aspettativa per preparare il ritorno alla tonica
- . • sostanziale ricapitolazione per girochiudere la forma, con il secondo gruppo ripreso nell' area della tonica, per accrescere la stabilità.

La forma-sonata è così un' elaborata struttura narrativa piena di attesa, con ricco potenziale per divagazioni, elaborazioni, e complessi equilibri. Essa fornisce anche l' opportunità per esplorare il materiale in differenti contesti formali.

Essa è molto utile per pezzi lunghi a causa della sua inerente attesa. E' anche adattabile a tanti stili armonici, in quanto i principi base – equilibrio tramite ripresa variata; contrasto e attesa dovuti al materiale ed alla costruzione; intensivo sviluppo del materiale, mostrato in molti contesti formali differenti; connettere caratteri contrastanti tramite transizioni elaborate e variate – rispondono a requisiti psicologici per mantenere interesse ed intensità oltre un esteso

periodo di tempo.

Una forma-sonata, convenzionalmente divisa in esposizione, sviluppo, e ricapitolazione, può anche includere un' introduzione e/o una coda.

### ***Rondò-Sonata***

Il rondò-sonata funziona similmente ad una sonata, eccetto che lo sviluppo è preceduto da un rondò-come ripresa del tema principale; lo sviluppo da sè stesso agisce come il secondo episodio in un normale rondò.

La ripresa del tema principale seguente al materiale contrastante abbassa considerevolmente la tensione e rende questa forma adatta ad un dramma meno intenso.

## **Note**

1. Si noti che la sequenza usa il principio di progressione, e quello a cui si estende è un dispositivo prevedibile. Comunque, contrariamente a, come dire, un periodo, l' ascoltatore non può prevedere quando le ripetizioni finiranno.

## Conclusion

In questo libro abbiamo tentato di esaminare alcuni dei principi base che governano la forma musicale. Il nostro approccio è stato largamente psicologico: abbiamo provato di comprendere i processi formali in termini di come sono progettati per toccare l'esperienza dell'ascoltatore.

Seguendo un modello narrativo, abbiamo caratterizzato l'esperienza musicale ad ogni tappa del progresso dell'ascoltatore attraverso un'opera: inizio, sviluppo/elaborazione, e finale. La nostra discussione si è appoggiata pesantemente su semplici principi psicologici che permettono al compositore di attirare l'attenzione, per intensificare ed amplificare l'esperienza dell'ascoltatore, e per creare chiusura.

I vantaggi di avvicinare la forma musicale in questo modo sono i seguenti.

Primo, relazionare i processi della forma musicale alla psicologia di base aiuta il compositore ad organizzare la sua musica in modi che siano chiaramente comprensibili.

Anche, lo studente focalizza su chiari collegamenti fra le sue decisioni musicali e i loro effetti sull'ascoltatore.

Infine, questi principi non sono limitati ad uno stile specifico. Lo studente che ha assorbito i fondamenti delle abilità di scrittura, capito questi principi ed imparato ad applicarli, avrà raggiunto un livello professionale di competenza nel controllare la forma musicale. Naturalmente, per ripetere il nostro avvertimento dall'introduzione, questo in sé stesso non è garanzia di grande arte, ma è un prerequisito per raggiungere cose più grandi, almeno dentro la tradizione artistica occidentale che qui ci riguarda.

C'è un'importante caratteristica dell'artista che lo, o la, distingue dall'artigiano.

L'artigiano cerca uno standard consistentemente alto di abilità. L'artista va dietro questo, a volte interrogando i confini imposti da quei modelli, ed all'occasione espandere questi confini per soddisfare necessità espressive. Quando si piegano o rompono le regole tradizionali in questo modo, è importante che l'artista sia pienamente conscio degli imperativi dietro i requisiti originali. Nuove ed inventive soluzioni ai profondi problemi della forma musicale restano possibili. È nostra speranza che questo libro non sarà visto come una collezione di ricette formali, ma piuttosto come un punto d'inizio per l'esplorazione artistica.

## Riconoscimenti

Prima di tutto, sono indebitato con l' Università di Montréal per avermi accordato un anno sabbatico durante il quale ho lavorato a questo progetto.

A parte le fonti bibliografiche menzionate nel testo, le discussioni con colleghi ed amici mi hanno aiutato a raffinare tante idee. La mia amica Cindy Grande mi ha dato molte idee per migliorare e chiarificare la scrittura. Il mio collega Sylvain Caron ha letto e commentato il manoscritto in grande dettaglio, sempre con tatto e percezione. I miei colleghi Massimo Rossi e Marcelle Guertin hanno contribuito ad un prezioso feedback. Julien Valiquette ha fornito assistenza nel trovare ed analizzare esempi musicali appropriati. Guillaume Jodoin ha gentilmente collaudato la versione web.

***Questo materiale è registrato e protetto dal diritto d' autore: © Alan Belkin, 1995-1999. Esso può essere usato liberamente, a condizione che ne sia chiaramente indicato l' autore.***

*email:alanbelkinmusic.com*

