

Parte seconda

Forma musicale, strumentazione, orchestrazione

Tutto ciò che occupa spazio e superfici ha *forma*. Anche la musica ha *forma*: s'intende una forma non concreta e tangibile come quella di un oggetto, bensì mutevole e dinamica, sorretta dagli eventi temporali che articolano il movimento ritmico, melodico e armonico. Una forma non facile da rappresentare o bloccare in un'immagine fissa: tale aspetto è forse quello che più d'ogni altro rende meno immediato e sfuggente il processo della comprensione in musica. Intendere come gli elementi della musica possano dar forma al discorso musicale diventa così una sorta di sfida, comunque un'attività di sicura valenza conoscitiva ed educativa, perché richiede il controllo e l'integrazione costante di più aspetti dell'intelligenza (linguistica, logico-matematica, spaziale, corporeo-cinestetica, simbolica) ¹ non sollecitabili separatamente.

Come il discorso poetico è al pari di ogni atto linguistico, il discorso musicale può svolgersi nel tempo reale dell'esecuzione musicale e dell'ascolto, oppure nel tempo virtuale della lettura mentale. Obiettivo primario della comprensione musicale non è in tutti i casi l'acquisizione di un'abilità d'«ascolto strutturale» ²: la musica, come

1. Il tema delle "intelligenze multiple" è stato sviluppato da Howard Gardner in un testo "classico" dell'epistemologia contemporanea: *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*, Feltrinelli, Milano 1997⁹.

2. Il concetto di "ascolto strutturale" è stato introdotto e discusso nel 1962 da Theodor Wiesengrund Adorno in un'ampia disamina sull'ascolto musicale e sui tipi di ascoltatori esistenti nella società moderna (cfr. il saggio *Tipi di comportamento musicale* nel volume *Introduzione alla sociologia della musica*, traduzione di Giacomo Manzoni, Einaudi, Torino 1971³, pp. 3-25. I fondamenti di tale "ascolto strutturale" della musica sono stati in seguito precisati e approfonditi da Adorno nel saggio *Norme per l'ascolto della musica nuova* (1963), leggibile in italiano nel volume *Il fido maestro sostituito*, Einaudi, Torino 1969, pp. 39-105. Più in generale, il pensiero pedagogico-musicale di Adorno si coglie in alcuni scritti pubblicati negli anni Cinquanta, fra i quali si citano le *Thesen gegen die musikpädagogische Musik* (1954) e i saggi *Kritik des Musikanten* (1956) e *Zur Musikpädagogik* (1958). Dei tre saggi, gli ultimi due si leggono

ogni altra arte, media e trasmette nel linguaggio che le è proprio la cultura dei popoli e delle persone che vi hanno impresso ideali, contenuti, aspirazioni e attese, funzioni. Comprenderne il senso equivale pertanto sempre a intenderne, insieme al linguaggio e alle strutture formali, la fitta trama di relazioni che la riconnette più in generale alla storia della cultura, in quella che alcuni autori definiscono giustamente una "comprensione allargata"³. In quest'ottica il repertorio della musica tonale — al quale appartengono le opere di Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini, Brahms, Liszt, Wagner, Mahler, Strauss, e non solo — rappresenta una sorta di "zoccolo duro"⁴ con il quale tutti gli studenti o studiosi di discipline musicali e umanistiche sono prima o poi chiamati a confrontarsi, anche solo per acquisire o elaborare termini di raffronto significativi per lo studio delle cosiddette musiche "non tonali" o "post-tonali", non meno che per lo studio della *popular music*, del jazz, del *rock* e di quant'altro possibile.

Negli esempi forniti in questa parte del volume, la trattazione, più che soffermarsi a descrivere schemi formali o modelli, porrà l'accento sulla comprensione di *funzioni e processi*. Tale impostazione consente un produttivo spostamento di prospettiva: dal modello alla comprensione di ciò che genera il modello stesso. Questo dovrebbe permettere anche al lettore inesperto di forgiarsi strumenti interpretativi validi per l'ascolto di qualsiasi brano musicale e per il lavoro personale d'analisi. Essenziale, a tale livello della comprensione, è una capacità di lettura di base della notazione musicale ed una grammatica minima di riferimento, che il lettore avrà acquisito con agio attraverso la lettura della prima parte del libro.

in traduzione italiana nel volume *Dissonanze*, a cura di Giacomo Manzoni, Feltrinelli, Milano 1959 (ristampato nel 1990) rispettivamente alle pp. 75-128 e 129-53. Le tesi di Adorno, che continuano a suscitare interesse nell'attuale dibattito su obiettivi e metodi della pedagogia musicale, sono state criticate e discusse negli anni successivi da vari autori, fra cui Hans Heinrich Eggebrecht nel saggio *Über Adornos "Zur Musikpädagogik"* (1970), ripubblicato nella raccolta *Unterweisung Musik: Aufsätze zur Musikpädagogik*, Noetzel, Wilhelmshaven 1998, pp. 11-29; Erich Doflein (*Zu Adornos Schriften über Musikpädagogik*, in "Zeitschrift für Musiktheorie", IV, 1973, n. 1, pp. 16-27) e Walter Gieseler (*Orientierung am musikalischen Kunstwerk oder: Musik als Ernstfall*, in *Geschichte der Musikpädagogik*, hrsg. von Hans-Christian Schmidt, Bärenreiter, Kassel 1986, pp. 174-214).

3. Il concetto di comprensione musicale "allargata" è prospettato da Maurizio Della Casa nel volume *Educazione musicale e curricolo*, Zanichelli, Bologna 2002.

4. Sul concetto di "zoccolo duro" riferito ai contenuti disciplinari, si legga il volume a cura di Filippo Ciampolini e Francesco Piazzi *La ricerca metodologico-disciplinare. Una strategia per il rilancio della scuola italiana*, Il Mulino, Bologna 2000.

Nella stesura di questa *Parte seconda* si è cercato perlopiù di compendiare quanto scritto da autori verso i quali restiamo in debito per molti esempi citati e per l'esemplarità scientifica e didattica della trattazione⁵: innanzitutto Peter Spencer e Peter M. Temko, ai quali dobbiamo l'impostazione generale del testo; poi Thomas Clifton, Joel Lester, Joseph Kerman, Clemens Kühn, Walter Piston, David e Susan L. Ward-Steinmann: alla lettura integrale degli scritti di questi autori si rimanda il lettore nella *Bibliografia*.

5. Gli esempi musicali discussi alle FIGG. 4.2-4.4, 4.27, 5.7, 5.8 e 5.11-5.13, talvolta con libere aggiunte, annotazioni, commenti, sono stati selezionati da Peter Spencer, Peter M. Temko, *A Practical Approach to the Study of Form in Music*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1988. Gli esempi discussi alle FIGG. 4.28, 4.29 e 5.2 sono tratti da Joel Lester, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, Norton, New York-London 1989. I restanti esempi musicali recano, ove necessario, l'indicazione della rispettiva fonte. Tutte le traduzioni dall'inglese e dal tedesco sono di Benedetto Passannanti.

Indici d'articolazione strutturale, struttura, forma

Nella processualità dell'ascolto tutti gli aspetti espressivi della musica sono soggetti o non soggetti a qualche tipo di cambiamento: il tempo, il metro, il ritmo, la tonalità e le cadenze, la dinamica, la densità, il timbro, il registro, l'orditura, la struttura motivica o tematica (cfr. CAPP. 1-3). Ciò vuol dire che un brano musicale non regge mai per l'intera sua durata livelli costanti d'attività in tutti gli aspetti espressivi che lo possono caratterizzare: se rimangono inalterati alcuni livelli, ad esempio la velocità di tempo e la scansione metrico-accentuativa, altri potranno acquisire, all'ascolto o alla lettura dello spartito, rilievo fenomenico particolare, e diventare significativi *indici d'articolazione strutturale* come le modulazioni, le cadenze, i cambiamenti di tonalità.

In senso generico, *indice d'articolazione strutturale* può definirsi in musica qualsiasi elemento del tessuto compositivo-narrativo che, nel breve, medio o lungo periodo dell'ascolto esibisce un certo grado d'evidenza percettiva o periodicità: il timbro di un particolare strumento (ad esempio il clarinetto o il violoncello), un tema o un motivo melodico, una particolare sequenza d'accordi, il variare della scansione accentuativa nel metro, le improvvise o progressive accelerazioni/decelerazioni del flusso temporale, l'alternarsi di "pieni" e "vuoti" nei passaggi in cui suonano molti/pochi strumenti, la qualità timbrica e lo spessore sonoro di una *texture*, gli interstizi di silenzio fra un evento musicale e l'altro ecc. Gli *indici d'articolazione strutturale* rispondono, in tal senso, a proprietà acustiche e compositive del tessuto musicale che di per sé non fanno *struttura*; nondimeno possono segnalare importanti logiche organizzative della struttura ed esibire, in taluni casi, caratteri di *processualità formale* rispondenti a precise funzioni sintattiche.

Il termine "struttura" si riferisce in tal senso a quegli aspetti del discorso musicale che rimangono di piena scelta del compositore: la lunghezza delle frasi musicali e i modi possibili di raggrupparle, i di-

versi tipi di *periodo* e il ruolo loro assegnato in funzione vuoi *espositiva*, vuoi di *sviluppo*, vuoi di *transizione*, vuoi di *conclusione* (cfr. PAR. 5.3). Allo stesso ordine appartengono le decisioni che nella catena testuale musicale possono interessare il *ritmo armonico*¹, i cambiamenti d'*orditura* e strumentazione, le decisioni sull'intonazione *strofica* o *durchkomponiert*² del testo poetico di un *Lied* o di una canzone, la strutturazione interna di un *movimento in forma-sonata*³, la scansione di *recitativi* e *arie* o delle *liaisons des scènes* in un'opera di teatro musicale. Al concetto di struttura può riferirsi inoltre l'applicazione di determinati principii organizzativi, quali ad esempio il *principio binario* e il *principio ternario* (espressi nello schema «A-B», «A-B-A» e rispettive varianti), oppure l'applicazione di determinate tecniche compositive musicali, quali ad esempio l'*imitazione contrappuntistica*, il *basso ostinato*, la *variazione*⁴. Infine, *struttura* può essere il risultato di un'astrazione del pensiero che rappresenta, su un piano cognitivo diverso da quello uditivo-temporale – ad esempio il simbolismo alfabético, visivo, fisiognomico, sinestesico –, le relazioni tra gli elementi del tessuto compositivo-narrativo e i possibili rimandi mentali a vissuti, pensieri ed emozioni di tipo *extramusicale*. In quest'ultimo caso, le operazioni di trasposizione da un sistema simbolico all'altro avvengono attraverso una serie complessa di operatori cognitivi che in questa sede non è neanche il caso di esaminare⁵.

Quanto finora detto non dà però ancora risposta ad una domanda legittima e fondamentale: a cosa serve la forma nella musica? Una risposta non banale la dà Arnold Schönberg:

La forma nella musica serve alla comprensione attraverso la memoria. Uniformità, regolarità, simmetria, suddivisione, ripetizione, unità, relazione ritmica e armonica e persino logica, nessuno di questi elementi produce o aiuta a

1. La velocità con la quale si succedono i cambi d'armonia in una frase, un periodo, una sequenza musicale (cfr. PAR. 4.4.2).

2. *Strofica* = stessa musica per ciascuna strofa; *durchkomponiert* = musica nuova ad ogni strofa del testo poetico (nella traduzione tedesca: "composta da cima a fondo").

3. Cfr. PAR. 6.4.3.

4. A queste ed altre tecniche compositive si ricollegano anche molte delle nuove tecniche compositive in uso nella musica contemporanea: la *modulazione metrica*, la *modulazione spaziale* e *timbrica*. Per una panoramica su tali argomenti è assai utile la lettura di David Cope, *Techniques of the Contemporary Composer*, Schirmer Books, New York 1997.

5. Uno studio approfondito su questi argomenti, corroborato da riferimenti disciplinari alla psicologia e alle scienze cognitive, si legge in Cristina Cano, *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Gremese, Roma 2002. Un altro importante testo di riferimento è Hans Heinrich Eggebrecht, *Il senso della musica. Saggi di estetica e analisi musicale*, Il Mulino, Bologna 1987.

produrre la bellezza. Tutti, però, contribuiscono a determinare un'organizzazione che rende intelligibile la presentazione dell'idea musicale. Il linguaggio mediante il quale le idee musicali vengono espresse in note, si può paragonare al linguaggio che esprime sentimenti o pensieri con le parole, sia perché il suo vocabolario deve adeguarsi all'intelletto cui si rivolge, sia perché i sopradetti elementi della sua organizzazione adempiono alle funzioni della rima, del ritmo, del metro, della scomposizione in strofe, frasi, paragrafi, capitoli e così via, nella poesia o nella prosa⁶.

Per effetto di tutti gli aspetti menzionati, vi potranno dunque essere centinaia di movimenti in *forma-sonata*, centinaia di brani in forma di *Lied*, centinaia d'opere di teatro musicale, ma ciascuna opera sarà diversa dall'altra nel modo in cui il compositore potrà strutturarne la qualità motivica e tematica, i rapporti di lunghezza tra le varie parti, il numero e il tipo di strumenti impiegati, la durata dell'intero e delle singole parti, le funzioni discorsive assegnate agli "attori" musicali nella "scena" compositiva⁷. In tutti i casi, la *forma musicale* sarà sempre espressione unica ed irripetibile di una determinata opera, ovvero di una *struttura* che le appartiene e che tuttavia non coincide necessariamente con essa.

4.1 Partitura e "testo d'ascolto"

Per orientarsi nella comprensione della forma di un brano musicale bisogna anzitutto imparare a riconoscere quei punti della *superficie musicale*⁸ che in vario modo possono segnalare articolazioni struttu-

6. Il passo è tratto da Arnold Schönberg, *Brahms il Progressivo*, in *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 57-8.

7. Sul concetto di "attorialità" in musica vi sono parecchi scritti che applicano prospettive narratologiche già esplicitate in letteratura da studiosi come Bremond, Genette, Todorov, Greimas. Gli scritti di Eero Tarasti sono fra i più frequentati e discussi: insieme al volume *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, ed. by Eero Tarasti, Mouton de Gruyter, Berlin-New York 1995, si può leggere in lingua italiana *La significazione musicale tra retorica e pragmatica*, a cura di Gino Stefani, Eero Tarasti e Luca Marconi, CLUEB, Bologna 1998. Un ampio e articolato compendio delle voci che in ambito internazionale hanno affrontato il discorso testuale sulla musica si legge nell'opera in due volumi curata da Hermann Danuser e Tobias Pleburch, *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung* (Freiburg im Breisgau 1993), Bärenreiter, Kassel 1998.

8. Con *superficie musicale* s'intende "la superficie del segnale fisico di un brano quando è suonato". L'espressione è stata usata da Fred Lerdahl e Ray S. Jackendoff nelle loro ricerche sulle strutture gerarchiche in musica (*An Overview of Hierarchical Structure in Music*, in "Music Perception", 1984, n. 2, pp. 229-52), come annota pure

FIGURA 4.1

R. Schumann, *Papillons* op. 2 (1829-31), per pianoforte, n. 4 in *fa* minoreFonte: David Ward-Steinman, Susan L. Ward-Steinman, *Comparative Anthology of Musical Forms*, University Press of America, Lanham 1986.

rali significative. Per esser compreso nella sua interezza, un brano musicale va inoltre ascoltato più volte ed eventualmente riascoltato in unità d'ascolto più brevi: l'udito è soggetto a limiti temporali di memoria che rendono impossibile l'immediata strutturazione cognitiva degli stimoli uditivi su archi temporali d'ascolto troppo ampi⁹. Per cogliere relazioni strutturali significative su larga scala, la comprensione di un brano musicale sarà pertanto spesso il risultato di una mediazione fra due ordini diversi d'esperienza percettiva: l'ascolto e la lettura della partitura. Può capitare benissimo che alcuni dettagli importanti del testo musicale sfuggano ad un primo ascolto, per essere poi percepiti senza problemi dopo averne osservato la posizione in partitura attraverso la scrittura musicale, e viceversa.

Un modo ragionevole pare quello di partire dall'ascolto di pezzi musicali brevi, dove i rapporti temporali e visivi fra gli elementi del tessuto compositivo sono più facilmente percepibili e controllabili. Nel brano riportato in FIG. 4.1 possiamo vedere in successione tre modi diversi d'organizzare la scrittura musicale intorno ad uno stesso fenomeno me-

Stephen McAdams nel saggio *Musica. Una scienza della mente?*, in *Musica e scienza. Il margine sottile*, a cura di Carlo Boschi, ISMEZ, Roma 1991, p. 106.

9. Cfr. CAP. 5, note 17 e 19.

lodico o *tema*: l'idea centrale del pezzo consiste in tre differenti ma correlate esposizioni di una melodia, prima nel registro basso (bb. 1-8), poi in quello acuto (bb. 9-16), poi in entrambi (bb. 17-26). Se osserviamo la scrittura pianistica, ci accorgiamo che la prima volta la melodia è suonata nella parte bassa della tastiera, dalla sola mano sinistra; la seconda volta è intonata all'acuto dalla mano destra, con la mano sinistra che accompagna; la terza volta la melodia imita se stessa con entrambe le mani, nella forma di scrittura musicale detta *a canone*.

In termini più tecnici, diremo che la prima volta la melodia compare da sola, ispessita nel volume sonoro da una linea melodica parallela che la raddoppia all'*ottava*; la seconda volta s'articola in canto e accompagnamento; la terza volta è organizzata in forma contrappuntistica. Nello spartito, le tre sezioni in cui si divide il brano sono delimitate con chiarezza dalle stanghette doppie di battuta e dai segni di ritornello (:), che prescrivono di ripetere le prime due sezioni, ma non la terza. A voler esprimere con simboli alfabetici le relazioni fra le diverse sezioni, diremo che il brano è in forma *A-A'-A''*, dove per *A* s'intende la sezione in cui la melodia viene ascoltata per la prima volta, per *A'* e *A''* le successive ripetizioni (variate) della stessa melodia. In virtù di quest'organizzazione strutturale, che espone ad un livello elementare i processi basilari della *ripetizione*, del *contrasto* e della *variazione*, la forma del brano può dirsi *monotematica* (perché si basa su un solo tema ben riconoscibile) e *tripartita*.

Quello discusso è soltanto uno fra i tanti modi d'organizzare la forma di un brano musicale. Va aggiunta infine un'osservazione, cioè il fatto che nello spartito le divisioni strutturali sono espresse con chiarezza dalle doppie stanghette di battuta. Molto più spesso, però, nella scrittura musicale i segni di divisione strutturale non sono espressi in modo chiaro, e pertanto bisogna rilevarli sempre dall'ascolto e dalla lettura attenta di quella che abbiamo definito *superficie musicale* del brano.

4.2 Fenomeni cadenzali

Fra gli indici d'articolazione strutturale della superficie musicale di un brano vi sono anzitutto quei fenomeni d'"interruzione" o "discontinuità" percettiva che si verificano se nel tessuto musicale interviene qualche mutamento improvviso o significativo: le *cadenze*, ad esempio, segnalano una temporanea o stabile interruzione dell'attività ritmico-melodico-armonica (cfr. PAR. 3.3).

FIGURA 4.2
L. van Beethoven, *Sonata per pianoforte in mi maggiore* op. 14, n. 1 (ca. 1799),
Allegro (1 mov.), bb. 1-6



L'interruzione cadenzale sull'accordo di tonica a b. 4 è accompagnata da altri tre fenomeni concomitanti: 1. il raggiungimento del culmine melodico della frase con la nota *mi*; 2. la presenza a fine frase di una pausa d'articolazione; 3. il cambiamento d'orditura e registro nella frase successiva, che dal tipo "melodia con accompagnamento" passa al tipo "imitazione ritmica" (sul concetto di frase melodica cfr. il PAR. 5.2).

Fonte: Peter Spencer, Peter M. Temko, *A Practical Approach to the Study of Form in Music*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1988.

Esistono tuttavia parecchi modi di realizzare "effetti di cadenza" ¹⁰, dipendenti a loro volta da convenzioni compositive storicamente e culturalmente determinate. Ogni soluzione potrà evidenziare determinati livelli d'attività ritmico-melodica e armonica o procedimenti compositivi, magari in compresenza funzionale con altri elementi. In nessun caso si potrà però stilare un elenco esauriente e plausibile di tutti i modi possibili di "far cadenza" che governano i flussi ritmici, melodici e armonici del discorso musicale, così come non avrebbe senso, per comprendere appieno il testo di un sonetto o di un madrigale, censire tutte le possibili scansioni accentuative che nella metrica italiana si possono realizzare in un endecasillabo o in un settenario.

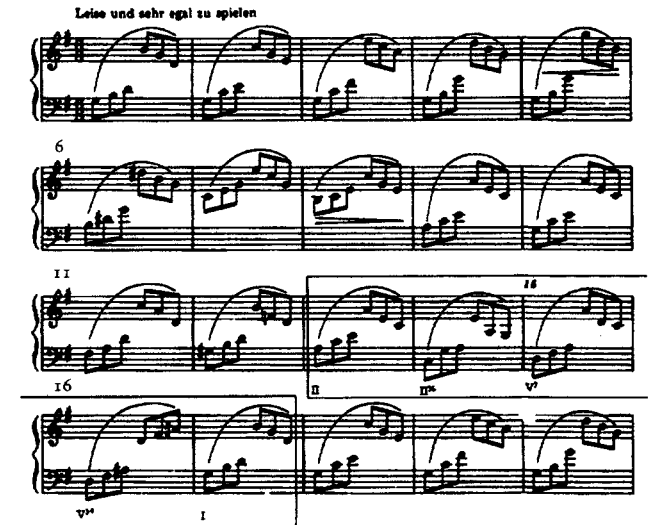
Molti autori ritengono pertanto più opportuno parlare di *fenomeni cadenzali* o di *attività cadenzale*, e descrivere, caso per caso e senza eccessive preoccupazioni di sistematicità, il modo in cui ciascun singolo brano musicale può realizzare i suoi "effetti di cadenza".

Su questo argomento citiamo altri tre esempi assai istruttivi da Spencer e Temko ¹¹. Nel primo esempio (cfr. FIG. 4.2) la funzione cadenzale è espressa dal chiaro interrompersi a battuta 4 dell'attività

¹⁰. Sulla distinzione fra "logica" ed "effetto" in musica cfr. Mauro Mastropasqua, *Introduzione all'analisi della musica post-tonale*, CLUEB, Bologna 1995, pp. 12-8.

¹¹. Peter Spencer, Peter M. Temko, *A Practical Approach to the Study of Form in Music*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1988, pp. 2, 4-5.

FIGURA 4.3
Schumann, *Album per la gioventù*, op. 68 (1848), per pianoforte, n. 14, *Piccolo studio*, in *sol maggiore*, bb. 1-20



Nel particolare disegno della scrittura pianistica ad accordi spezzati, l'indicazione agogico-espressiva «Leise und sehr egal zu spielen» punta a creare una sorta di *continuum* dal quale far emergere, come "figura", l'energia polarizzante del moto armonico nella successione $II-II^{\#}-V^{\#}-I$ (bb. 13-17).

Fonte: Spencer, Temko, *A Practical Approach*, cit.

ritmico-melodica. Vi sono comunque altri fattori che concorrono alla percezione dell'effetto cadenzale.

Il secondo esempio (cfr. FIG. 4.3) rivela un diverso tipo di disegno cadenzale (bb. 13-17), condotto rispetto a due elementi che restano stabili per l'intera durata del brano: a) la scrittura pianistica ad "accordi spezzati"; b) l'indicazione agogico-espressiva *Leise und sehr egal zu spielen* ("suonare in modo leggero e senza inflessioni").