

LIDIA IVANOVA

Professoressa nel Conservatorio di Musica di S. Cecilia

ELEMENTI DI RITMO E DI FORME MUSICALI

Appunti per il corso della Coltura
Musicale Generale e per l' esame
orale dell' armonia complementare.

ROMA - 1960

AVVERTENZA

Questo libretto non pretende di essere un manuale di forme musicali. Sono solo degli appunti per il corso di Coltura Musicale Generale svolto durante le mie lezioni nel Conservatorio di S. Cecilia.

Il mio scopo principale è stato non tanto di dare delle nozioni teoriche (le quali per la maggior parte si dimenticano non appena finita la scuola), quanto sviluppare nell'allievo la possibilità di poter indagare lui stesso i tesori della letteratura musicale e analizzarli per comprenderli meglio.

Stampo, dunque, questi appunti nella speranza che essi possano essere d'aiuto, sia per la preparazione agli esami orali dell'Armonia Complementare, sia per la maturazione della coltura musicale di coloro, i quali domani diventeranno professori ed insegnanti di musica.

Inoltre una più intima conoscenza della struttura di un capolavoro musicale sarà di grande aiuto anche per l'esecutore.

Non ho potuto far stampare in questa edizione degli esempi musicali. Così, per semplificare la ricerca dei brani citati, li ho scelti esclusivamente dalle Sonate per pianoforte di Beethoven.

L. Iv.

Roma, maggio 1960

NOZIONI GENERALI

Il ritmo è un movimento ordinato di tempi isocroni.

Si può distinguere due aspetti del ritmo: la *misura* e il ritmo propriamente detto, chiamato anche *ritmo-forma*.

La misura differenzia i tempi in forti e deboli e divide tutto il pezzo musicale in gruppi uniformi dove l'accento è stabile e ritorna sempre ogni due o tre tempi (battute).

Invece il ritmo propriamente detto, ossia il ritmo-forma crea l'architettura di tutto il pezzo e di ogni suo elemento costruttivo.

Questo ritmo non differenzia i tempi in forti e deboli ma in *tempi-arsi* (che vuol dire *slancio*) e *tempi-tesi* (che vuol dire *riposo*).

L'INCISO

L'inciso è la più breve figura ritmica.

L'inciso può essere *binario* o *ternario*.

L'inciso binario ha due tempi: il primo costituisce l'*arsis* (slancio), il secondo la *tesi* (riposo). La stanghetta della battuta segna la tesi dell'inciso e l'inciso stesso si trova a cavallo della stanghetta.

arsis | tesi

Nell'inciso ternario si ha normalmente un tempo per l'*arsis* e due per la *tesi*

arsis | tesi, tesi

L'inverso s'incontra meno spesso

arsis, arsis | tesi

La contrazione, oppure la suddivisione dei tempi componenti l'inciso non alterano affatto il suo ritmo.

Per esempio

1 minima | 1 minima = 2 semiminime | 1 minima

oppure

1 semiminima | 2 semiminime = 2 crome | 1 minima

Il ritmo degli incisi che abbiamo descritto, cioè il ritmo che comincia coll'*arsis*, ossia al « levare », si chiama ritmo *anacrusico*, oppure *protetico*.

Il ritmo anacrusico risponde alla nostra tendenza naturale, cioè prima lo *slancio* e poi il *riposo*; perciò questo ritmo prevale nella musica classica. Ma ciò nonostante s'incontrano spesso anche degli incisi di costruzione opposta

tesi - arsi (cioè *riposo - slancio*)

Tali incisi sono detti di ritmo *tetico*.

L'ANACRUSI

Quanto alle anacrusi, esse vengono distinte per il loro genere in 2 categorie: l'anacrusi *integrativa*, (Son. XVII, Finale), cioè una anacrusi che entra organicamente nella costruzione melodica, e l'anacrusi *accessoria*, la quale al rigore potrebbe essere anche soppressa.

Secondo il loro carattere, invece, possiamo distinguere anacrusi di *slancio*, di *sospensione*, *ornamentali*.

Esempi:

Anacrusi integrativa
di slancio

Son. XVII Tempo III

Anacrusi accessori:

1) di slancio

» XVIII » II batt. 19

2) di sospensione

» XXXI » I batt. 4

3) ornamentale

» XXVIII » Adagio.

Anacrusi del secondo inciso.

AMPIEZZA DELL'INCISO

L'inciso anacrusico si trova a cavallo della battuta. La sua *arsi* (o anacrusi) si trova sulla seconda metà di una battuta, mentre la *tesi* occupa la prima metà della battuta seguente (Sonata VI Tempo I).

Nel caso dell'inciso ternario normalmente l'*arsis* si trova sulla terza parte della battuta e la *tesi* occupa due terzi della battuta seguente. (Sonata XX Tempo II).

L'inciso *tetico*, invece, si trova nel limite di una battuta e il suo ritmo coincide colla misura della battuta. (Sonata IV Largo).

Succede (caso assai raro) che un inciso è privo della sua *tesi*. Tale inciso è chiamato *acefalo* e non occupa l'intero spazio della battuta. (Son. VII Tempo II battute 41, 42, 43).

Nel susseguirsi di più incisi s'incontrano degli incisi *sovrrabbondanti*. La sovrabbondanza di un inciso viene fatta a scapito dell'inciso vicino, il quale avrà o la *tesi* oppure l'*arsis* accorciata.

Così un'inciso occuperà uno spazio più largo e l'altro uno spazio meno largo di una battuta. (Sonata XVII Tempo I. Il terzo inciso è accorciato e il quarto allargato: occupa un tempo della 3^a battuta più tutta la 4^a battuta).

Succede frequentemente che la nota (elisune) finale di un inciso *coincida* colla prima nota dell'inciso seguente: *elisione*. (Son. V Tempo II batt. 6, la nota labem).

Nella musica polifonica invece può succedere che una parte cominci un inciso, mentre in un'altra parte ancora non era finito lo svolgimento dell'inciso precedente. E così 2 incisi possono anche *incrociarsi*.

Da tutto ciò che si è detto, si vede che il ritmo e la battuta sono due cose diverse. La battuta è sempre fissa, mentre il ritmo ha una vita propria, molto più ampia e più libera, la quale è indipendente dalla misura delle battute anche se talvolta possa coincidere con essa.

FORMAZIONE DEL PERIODO

(*Mezzefrasi, Frasi, Periodo*)

Due oppure tre incisi formano una unità ritmica composta, chiamata *mezzafrase*. Se la mezzafrase viene formata da due incisi, essa è chiamata *mezzafrase binaria*; la sua ampiezza è di due battute. Il primo inciso è chiamato *proposta*, il secondo *risposta*. Se la mezzafrase invece è formata da tre incisi (caso molto meno frequente) è chiamata *mezzafrase ternaria*; la sua ampiezza è di tre battute. Il primo inciso è chiamato *proposta*, i due altri formano le due *risposte*.

La mezzafrase può essere considerata come un ritmo composto dove il 1° inciso forma un'*arsi*, e il 2° inciso (nel caso della mezzafrase ternaria, 2° e 3° incisi) forma la *tesi*.

Nello stesso modo che due oppure tre incisi hanno formato una mezzafrase, le mezzefrasi possono formare unità più grande chiamate *frasi*. Anche la frase può essere *binaria*, se formata da due mezzefrasi, oppure *ternaria*, se formata da tre mezzefrasi. La prima mezzafrase è chiamata *proposta*, la seconda (oppure la seconda e la terza) *risposta*. La mezzafrase di proposta può essere considerata come *arsi* della frase, e la mezzafrase della risposta (oppure le due risposte) come *tesi*.

Guardando ancora più in largo, vediamo che le stesse frasi susseguendosi si uniscono in unità più ampie chiamate *periodi*.

Difatti 2, oppure 3 frasi, formano un periodo binario oppure un periodo ternario. Anche in questo caso la 1ª frase è chiamata *proposta* e la seconda (oppure la seconda e la terza) *risposta*.

E qui possiamo anche considerare tutta la frase di proposta quale un'*arsi*, e tutta la frase di risposta quale una *tesi* della grande unità ritmica che presenta il *periodo musicale*.

IL PERIODO LE SUE VARIE FORME

Il *periodo* è definito come un brano di musica che contiene in sè un senso compiuto. Tutto contribuisce a dare questo senso. Il *ritmo* che forma lo slancio ed il riposo. La *melodia* che presenta una curva ben definita, per la maggior parte in forma di arco: essa sale coll'*arsi*, scende con la *tesi*. L'*armonia* che separa le frasi con cadenze: spesso la 1^a frase finisce con una cadenza sospesa, od imperfetta o di *accento piano* o *femminile* (cioè una cadenza che termina sul tempo debole della battuta); la frase conclusiva del periodo, invece, finisce con una cadenza perfetta e spesso di *accento tronco* o *maschile* (cioè una cadenza che termina sul tempo forte della battuta).

La musica strumentale classica trae le sue origini dalle canzoni e ballatelle che servivano per accompagnare la danza. Perciò, al pari dei passi e figure delle danze che si ripetono sempre gli stessi, anche la struttura di queste musiche è uniforme e rigorosamente simetrica.

Difatti il periodo cosiddetto *regolare* (Sonata IV Largo), perchè prevale in tutta la musica classica, è un periodo di 8 battute, formato da 2 frasi di 4 battute; le frasi son formate da 2 mezzefrasi di 2 battute, e le mezzefrasi a loro volta da 2 incisi di 1 battuta. Questa struttura così rigorosamente simetri-

ca e binaria crea la cosiddetta « musica quadrata » del periodo classico. Più si sviluppa la musica, più si sente la necessità di uscire da queste forme troppo ristrette, e già nelle musiche classiche — e soprattutto in Beethoven — s'incontrano periodi di forma diversa dal cosiddetto « periodo regolare ».

Le forme ternarie (una semifrase di 3 incisi, una frase di 3 semifrase, un periodo di 3 frasi) sono poco frequenti.

In ogni modo la costruzione ternaria è generalmente mista a quella binaria. Cioè un periodo ternario può essere formato da frasi binarie, oppure da una frase binaria e l'altra ternaria; una frase binaria (Sonata III. Adagio. Periodo binario, prima frase binaria, seconda ternaria).

S'incontrano talvolta periodi binari cosiddetti *irregolari*, oppure di costruzione asimetrica. Per esempio: il 1° periodo del II tempo della Sonata VII di Beethoven dove la frase di proposta ha 5 battute e quella di risposta 4.

A volte s'incontrano periodi così sviluppati, che ogni loro parte costituente presenta in sè già un periodo compiuto.

Questi periodi sono chiamati *doppi*, se formati da due periodi, o *tripli*, se formati da tre periodi. Così il 1° periodo formerà la proposta e il secondo (opp. il 2° e il 3°) la risposta.

Periodi doppi: Sonata XII, Marcia Funebre; Sonata V. Adagio. (In quest'ultimo caso il primo periodo termina con una semicadenza e quindi sarebbe più logico chiamarlo doppia frase).

PERIODI AFFERMATIVI E NEGATIVI

Se la risposta del periodo è *simile* alla proposta, il periodo è chiamato *affermativo*; se invece la risposta è *contrastante* (cioè svolge una idea diversa da quella precedente) il periodo è chiamato *negativo*.

periodo affermativo $a + a^1$ Son. XX Tempo II.

» negativo $a + b$ Son. IV Largo.

Il periodo ternario è chiamato *affermativo* se tutt'e due le risposte sono *simili* alla proposta.

$$a + a^1 + a^2$$

Invece se una delle risposte (o tutt'è due) sono *contrastanti*, il periodo è chiamato *negativo*.

Periodo ternario negativo:

$$a + b + c$$

$$a + b + b^1$$

$$a + a^1 + b$$

$$a + b + a^1$$

Ques'ultima forma è la più perfetta perchè la seconda risposta forma la *ripresa* della frase iniziale, la quale conferisce al periodo un carattere conclusivo. Il periodo $a + b + a^1$ è chiamato periodo-canzone.

Esempi di periodi ternari negativi:

Sonata III, Tempo I ($a + b + b^1$)

Sonata I, Minuetto ($a + a^1 + b$)

In modo analogo al periodo, anche la *frase* può essere chiamata *affermativa* se la semifrase di risposta è simile alla semifrase di proposta, oppure *negativa* se essa è contrastante. Lo stesso può essere

detto anche per la *semifrase*, la quale può anch'essa essere affermativa o negativa secondo che sia costituita da incisi simili o contrastanti.

AMPLIFICAZIONI E CONTRAZIONI

Nelle forme musicali di sviluppo più ampio si trovano spesso delle frasi che sono state *amplificate*. Si tratta generalmente della frase di risposta di un periodo, e soprattutto quando questo periodo si ripete nelle « riprese » del pezzo musicale.

L'amplificazione si ottiene con mezzi diversi. Per es. per mezzo di una cadenza d'inganno alla fine della frase, dopo della quale viene necessaria una aggiunta conclusiva; oppure per mezzo della ripetizione di un motivo musicale, oppure per mezzo di una progressione o di una modulazione, ecc.

Sonata VII Minuetto. Nella ripresa (battuta 25) la seconda frase (battuta 33) è amplificata.

La forma opposta all'amplificazione è la *contrazione* della frase, la quale viene abbreviata nel suo svolgimento naturale. Questo succede spesso nella scrittura polifonica, dove una voce entra prima che un'altra abbia ancora finito la sua frase. Vedi lo stesso Minuetto della Sonata VII. La parte B (battute 17-25) consiste di 4 semifrasi ternari sovrapposte in modo che esse occupano 8 battute invece di 12.

CONCATENAZIONE DI DUE PERIODI IN TONALITA' DIVERSE

Le forme musicali più grandi non si limitano soltanto ad un periodo. Dopo il primo ne segue un al-

tro, per la maggior parte in un'altra tonalità. Il passaggio da un periodo ad un altro può presentarsi in modi diversi:

a) passaggio immediato;

b) fra un periodo ed un altro si mette un piccolo tratto di congiunzione;

c) a volte il primo periodo non ha una chiusura definitiva, ma si trasforma in un ponte modulante, più o meno sviluppato, il quale conduce verso il secondo periodo.

Sonata XXV Vivace: la battuta 17^a è un piccolo passaggio che conduce al periodo in un minore.

Nello stesso Vivace - nella battuta 50^a, passaggio immediato.

Sonata I Tempo I. Il primo periodo si trasforma in un ponte. E' un caso molto frequente nei primi tempi delle sonate.

FORME BINARIE E TERNARIE

La Canzone (Forma ABA)

Il collegamento di due o più periodi crea delle forme più grandi le quali possono essere binarie o ternarie.

La forma binaria è la più antica. Le Suite sono costituite da pezzi in questa forma. Al solito la prima parte di questi pezzi comincia nella tonalità principale e modula in una tonalità affine (più spesso la dominante); la seconda parte, invece, dalla tonalità affine, ci riconduce alla tonalità iniziale.

Col progredire della musica si sviluppa la forma ternaria.

Essa appare dal momento nel quale i compositori, dopo la seconda parte del pezzo, hanno cominciato ad aggiungere una *ripresa* della prima idea alla tonalità iniziale.

La forma classica ternaria può essere espressa così:

A B A¹ (Sonata XX. Tempo di Minuetto)

L'ampiezza di questa forma è molto varia. Essa può incorporarsi in un periodo solo: difatti se A e B sono delle frasi, si ha un periodo ternario a b a¹ chiamato periodo-canzone. Nelle forme più larghe A è un periodo, B può essere anche lui un periodo, oppure soltanto una frase, oppure avere un carattere di semplice passaggio modulante.

Succede alle volte che nella ripresa non si ripeta tutto il periodo iniziale, ma solo la sua seconda metà:

$$\overbrace{a + a}^A \quad \overbrace{b + a^1}^B \quad \text{Sonata XIX Rondò}$$

oppure
$$\overbrace{a + b}^A \quad \overbrace{c + d}^B \quad \text{Sonata XXXII Arietta}$$

Questa forma si chiama canzone *binaria* perchè è costituita da solo due periodi.

La forma canzone è a volte di proporzione assai più ampia. In questa forma sono scritte le Arie col D.C. Nelle sonate dei classici, i secondi tempi (andante, adagio, cantabile, ecc.) sono spesso concepiti in questa forma, alla quale è sovente aggiunta una *coda* a modo di conclusione:

A B A + coda.

Es.: Sonata XXV. Andante.

Sonata XV. Tempo II.

LA FORMA DI MINUETTO E SCHERZO

(*canzone composta*)

Il minuetto che costituisce uno dei quattro tempi della sonata è una evoluzione dell'antico minuetto-danza di forma binaria. (così si incontra nelle Suite). Invece nelle sonate dei classici (Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, ecc.) diventa una forma ternaria che potrebbe essere chiamata canzone *ternaria composta*. E' formata dal minuetto scritto in forma di canzone ternaria, dal *trio* (scritto a volte in forma binaria, a volte ternaria), e dalla *ripresa* del minuetto con la aggiunta di una *coda*.

Il *trio* è scritto in una tonalità affine.

A	B	A ¹
<i>minuetto</i>	<i>trio</i>	<i>ripresa del minuetto</i>
a + b + a ¹	c + d + c ¹	a + b + a ¹
	opp. c + d	opp. c + c ¹ + coda
Tono princ.	Tono affine	Tono princ.

Il *trio* è chiamato così perchè nelle composizioni strumentali più antiche era una parte affidata a tre strumenti « a solo ». In origine il minuetto era una danza in tempo moderato. Ma nella musica strumentale andò perdendo il suo carattere di danza e il suo movimento si accelerò, generando lo *Scherzo*.

Lo scherzo ha un carattere vivace, brillante e assume delle proporzioni più ampie e importanti del minuetto. La ripresa dello scherzo non è più un semplice « da capo » come nel minuetto, ma subisce delle modifiche. Col tempo si incontrano scherzi (o

minuetti) che si avvicinano alla forma *Rondò*, cioè invece di un trio ne hanno due:

A B A¹ C A² + coda

(esempio: il minuetto della Sonata XX di Beethoven). Si incontrano degli Scherzi di forme ancora più complicate (di tipo Rondò-Sonata per es.)

A B A¹ intermezzo A² B¹ A³ + coda

C

A questi tipi appartengono i quattro Scherzi di Chopin per pianoforte.

Lo Scherzo, al pari del Minuetto dal quale esso proviene, si scrive in tempo di 3/4. Ma siccome il suo movimento è molto rapido, esso viene diretto «in uno», e ogni sua battuta scritta in 3/4 corrisponde ad un solo tempo ternario di una misura doppia. Più logico, dunque, sarebbe scrivere lo Scherzo colla misura 6/8, nella quale ogni misura di 6/8 corrisponderebbe a due misure di 3/4. Questo spiega perchè il periodo dello Scherzo, il quale quasi sempre è un normale periodo di otto battute, si presenta sotto l'aspetto di un periodo doppio di sedici battute.

RONDO'

Il Rondò è una forma musicale nella quale la prima parte *ritornello* si riprende più volte alternandosi con delle parti chiamate *strofe*. Il ritornello è generalmente scritto in una forma ben chiusa di periodo o di canzone A B A. Fra il ritornello e le strofe si incontrano generalmente dei passaggi di connessione chiamati *poni*.

Le Strofe talvolta sono tutte diverse e talvolta invece possono svolgere lo stesso tema. A seconda delle qualità delle Strofe e della loro quantità si distinguono vari tipi di Rondò.

Rondò a tre periodi

$A B A^1 + \text{coda}$

Questo Rondò si confonde spesso con la forma ternaria della canzone. La specifica della forma Rondò è la presenza del *ponte*.

Rondò a 5 periodi (forma semplice)

$A B A^1 C A^2 + \text{coda}$

dove B e C sono diversi fra loro e scritti in tonalità affini all'A. (Sonata XX. Tempo di Minuetto, Sonata XXV. Vivace).

Rondò a 5 periodi (forma composta)

$A B A^1 B^1 A^2 + \text{coda}$ (Sonata XVII. Adagio).

Questo è un tipo di Rondò composto che tende ad avvicinarsi alla Forma-Sonata, perchè il tema B (come nella Forma-Sonata) si presenta la prima volta in una tonalità affine e la seconda volta (B^1) nella tonalità principale.

Rondò a 7 periodi:

Semplice:

$A B A^1 C A^2 D A^3 + \text{coda}$ (Sonata VII, Rondò)

Composto:

$A B A^1 C A^2 B^1 A^3 + \text{coda}$ (Sonata IX, Rondò, oppure il Rondò della Patetica).

Anche in questo caso, il tema B viene scritto in una tonalità affine (spesso della dominante) e B^1 è trasportato nella tonalità principale. La parte mezzana, il C, si trova in un'altra tonalità affine (spesso della sottodominante).

Questo tipo di Rondò somiglia ancora di più alla Forma-Sonata, e può essere chiamata Rondò-Sonata.

Distinzioni: la presenza dei ritornelli A¹ e A³ e la parte indipendente C al posto degli sviluppi.

* * *

Oltre a questi tipi di Rondò si incontrano altre varietà. Per esempio le Strofe possono essere più numerose; oppure al contrario manca l'ultimo ritornello e così si incontra un Rondò a quattro periodi invece di 5

A B A¹ B¹ + coda

oppure a 6 periodi invece di 7

A B A¹ C A² B¹ + coda.

LA SONATA

La parola sonata è usata in due sensi diversi: *Sonata* in modo generico e *Forma-Sonata*.

Nel primo senso la Sonata è un insieme di 3 o di 4 Tempi, dei quali comunemente:

il 1° è in movimento più o meno mosso ed è scritto in *Forma-Sonata*;

il 2° è un tempo lento cantabile scritto in forma di canzone ternaria, o Rondò semplice;

il 3° è un Minuetto, oppure Scherzo (canzone composta);

il 4° è un movimento mosso e ha la forma di Rondò composto.

Se la sonata ha soltanto tre tempi, essa manca di Minuetto o Scherzo.

I tempi della sonata sono uniti fra di loro soltanto col nesso tonale. Difatti, i tempi I, III e IV sono tutti nella stessa tonalità; solo il tempo II si trova in una tonalità diversa (affine).

Questo è lo schema generale della sonata, come è stata sviluppata soprattutto dallo Haydn. Beethoven, nelle sue prime sonate, la segue più o meno, ma man mano ne diverge sempre di più.

LA FORMA - SONATA

Questa forma è la più perfetta della musica classica. E' una forma ternaria; le sue tre parti si chiamano: Esposizione, Sviluppo, e Ripresa.

Esposizione.

L'esposizione ha:

a) *La prima idea* di carattere incisivo, spesso in forma di un periodo affermativo. Talvolta questo periodo ha una forma chiusa (si conclude, cioè, con una cadenza). Ma più spesso la risposta del primo periodo si unisce strettamente alla parte seguente, chiamata *Ponte*, in modo che diventa difficile di dire dove finisce la prima idea e dove cominci il Ponte.

b) *Il Ponte* è un passaggio modulante che ha il compito di passare dalla tonalità principale alla tonalità affine nella quale si svolgerà la *Seconda Idea*. I tipi di ponti sono molto vari: brevi o ampi, di carattere di passaggio, o con temi propri, talvolta assai sviluppati.

c) La *seconda idea* ha solitamente un carattere contrastante per rapporto alla *prima idea*: se la prima idea è di carattere deciso, vigoroso, la seconda idea tende a essere melodica e dolce.

La seconda idea è scritta in una tonalità affine a quella iniziale; come norma è scritta nella tonalità della dominante se la tonalità iniziale è in modo maggiore, e nella tonalità del maggiore relativo, se la tonalità iniziale è in modo minore. S'incontrano delle sonate dove la seconda idea è molto ampia e si svolge in più episodi.

d) Le *codette* sono delle appendici più o meno ampie, legate indissolubilmente alla seconda idea, o nettamente staccate da essa; possono anche avere dei motivi propri. In ogni modo servono a dare alla seconda idea, e con essa anche a tutta l'esposizione un deciso carattere conclusivo. Ma siccome l'esposizione è una parte modulante che termina nella tonalità affine nella quale è stata scritta la seconda idea, l'ascoltatore sente che ad onta di tutte le affermazioni conclusive delle codette, il pezzo non è finito, ma rimane come sospeso.

Gli sviluppi.

Gli sviluppi (chiamati anche lo svolgimento) costituiscono la parte centrale della Forma-Sonata. Essi presentano più o meno un lungo giro di modulazioni che finiscono sulla dominante della tonalità principale la quale prepara la ripresa della sonata. A volte negli sviluppi si incontrano dei motivi nuovi, ma come norma in questa parte l'autore elabora soltanto gli elementi presi dall'esposizione. E' una parte libera dove si dà pieno corso alla fantasia. Come lunghezza varia: o è più breve dell'esposizione, o uguale; raramente la supera di dimensioni.

Gli sviluppi di Mozart non sono così ricchi come quelli di Haydn. Ma gli sviluppi più ricchi e geniali si trovano senza dubbio nelle opere di Beethoven.

La ripresa.

La ripresa ripete tutta l'esposizione da capo (prima idea, ponte, seconda idea e codette), ma con una modifica importante e cioè che la seconda idea non appare più nella tonalità affine, bensì nella tonalità principale; e così anche le codette. Per questa ragione anche il ponte subisce delle modifiche.

La coda.

Molte sonate, verso la fine aggiungono ancora una *coda* di ampiezza che varia molto. Spesso comincia col riattacco del tema principale seguita da modulazioni che creano l'illusione di una nuova parte di sviluppi, ma presto e quasi d'improvviso riappare la tonalità iniziale e così la sonata si conclude.

l'introduzione.

La sonata è delle volte preceduta da un'Introduzione in forma di fantasia modulante.

SCHEMA DELLA FORMA-SONATA

Introduzione (ad libitum):

a) *Esposizione:*

Prima idea . — tonalità principale

Ponte — modulante

Seconda idea — tonalità affine

Codette — idem

b) *Sviluppi:*

Modulante e conducente alla tonalità iniziale

c) *Ripresa:*

Prima idea — tonalità principale

Ponte — modificato, perchè
non più modulante

Seconda idea — tonalità principale

Codette — tonalità principale

Coda (ad libitum).

ESEMPIO D'ANALISI DI UNA FORMA-SONATA

Sonata X, Tempo I.

Esposizione:

- batt. 1- 8 prima idea (periodo regolare chiuso) Sol magg.;
- » 9-25 ponte modulante in Re magg.
- » 25-58 seconda idea in Re magg. che si svolge in tre episodi: 26-32; 33-47; 47-58;
- » 58-63 codetta.

Sviluppo:

- batt. 64-73 sviluppo della prima idea in Sol min. modulante in Si bem. magg.;
- » 74-80 sviluppo della seconda idea - Si bem. magg. modulante in La bem.;

- batt. 81-98 sviluppo della prima idea in La bem. magg., Sol min., Fa min. e un pedale sul Si bem. con una sosta sulla cadenza sospesa in Mi bem. magg.;
- » 99 falsa ripresa della sonata in Mi bem. magg., modulante in Sol min.;
- » 107 lungo pedale sul Re che prepara la vera ripresa.

Ripresa :

dalla battuta 125. Il ponte è modificato. La seconda idea è trasportata in Sol magg. Batt. 190-202 coda.

TEMA E VARIAZIONI. FUGA. FUGATO.

In certe sonate Beethoven inserisce delle forme diverse da quelle descritte qui sopra.

Tema e Variazioni. In questa forma viene esposto un *Tema* (periodo o breve canzone). Seguono poi le *Variazioni*, cioè una successione di riprese integrali del Tema, dove quest'ultimo viene ogni volta presentato sotto un diverso aspetto sia melodico, sia armonico, sia ritmico.

Fuga. La fuga è la forma più perfetta della musica polifonica. E' scritta in stile *imitativo* e presenta una elaborazione di un solo breve tema: perciò la fuga è una composizione *monotematica*. La struttura della fuga tende alla forma ternaria.

La sua prima parte è chiamata *Esposizione*. In essa il tema viene presentato successivamente da ogni voce componente (2, 3, 4, o più). La prima entrata è chiamata *Soggetto*, la seconda *Risposta*. Il contrappunto che accompagna la risposta è chiamato *Controsoggetto*.

Per quanto alla risposta, essa può essere *reale*, o *tonale*. Se il *Soggetto* è trasportato nota per nota nella tonalità della dominante, la risposta è *reale*.

Se, invece, nella risposta si trovano dei piccoli *mutamenti* è segno che la risposta è *tonale*. Le regole della risposta tonale sono stabilite secondo il principio seguente: la tonica del soggetto diventa dominante nella risposta, mentre la dominante del soggetto nella risposta diventa tonica.

La seconda parte della fuga è modulante: difatti, qui il tema appare più volte in diverse tonalità affini alla tonalità principale. Gli episodi che separano queste entrate del tema sono chiamati *divertimenti*.

Nella terza parte la fuga ritorna alla tonalità iniziale. Verso la fine succede spesso che una voce entra con la risposta, mentre un'altra non ha ancora finito di esporre il soggetto, e questo procedimento contrappuntistico è chiamato *Stretto*.

Lo schema della fuga quì descritto è quello della « fuga scolastica ». Bach, il più geniale maestro della fuga, non segue questo schema se non con grande libertà.

Quanto alle fughe di Beethoven, esse sono scritte in uno stile assolutamente libero.

Fugato. Una composizione che non segue la struttura della fuga, ma che ne prende solo qualche elemento (spesso si tratta soltanto dell'esposizione iniziale del tema) è chiamato *Fugato*. Un esempio del fugato si trova nella sesta Sonata di Beethoven, ultimo Tempo.

* * *

Armato da queste nozioni l'esecutore può ora scrutare da sè i segreti della costruzione di un pezzo musicale.

Sappia, però, che lo aspettano molte difficoltà. Prima di tutto può sembrare che Beethoven, e anche gli altri grandi maestri, si compiacciano a creare in ogni loro pezzo qualche sempre nuova eccezione, che arricchisce ed abbellisce lo schema formale della costruzione.

Poi, non trattandosi di matematica, le stesse definizioni di questi schemi sono un poco vaghe e si prestano a diverse interpretazioni.

E' difficile, per esempio, in certi casi di dire dove finisce un inciso e dove cominci un altro; oppure di classificare un'anacrusi; o definire fino a che grado una risposta sia « simile » alla proposta; in una Forma-Sonata è spesso difficile di decidere se un brano sia *ponte*, o *seconda idea*; la fine di quest'ultima, invece, si confonde facilmente colle *codette*; e così via.

Si prendano, dunque, queste nozioni non come delle regole fisse, ma piuttosto come dei mezzi per indirizzare e facilitare l'analisi delle forme musicali.

