

friends, when the few are of one mind and propose their mutual sentiments only to give variety and enliven their select company» (una **conversazione** fra amici, quando tra pochi si è nella stessa disposizione mentale e ci si scambia reciprocamente sentimenti e opinioni giusto per dare varietà e vivezza alla scelta compagnia). Anche tra i critici, a mano a mano si andava affermando una coscienza più precisa del valore intrinseco alla musica per soli strumenti e della particolare vocazione dei musicisti centro-europei di lingua tedesca per quel 'linguaggio'. Significativo che visioni assai nitide si formassero a Parigi, la vetrina commerciale da cui molta della produzione continentale passava. Con ragionamento generale sui procedimenti compositivi esteso al repertorio orchestrale, così s'esprimeva già nel 1765 François-Jean Chastellux:

les symphonistes Allemands [...] se sont moins attachés à trouver des motifs simples, qu'à produire de beaux effets par l'harmonie qu'ils tirent du grand nombre d'instruments différens qu'ils emploient, & par la manière dont ils les font travailler successivement. Leur symphonies sont des espèces de *Concertos*, où les instruments brillent tous à leur tour, où ils s'agacent & se répondent, se disputent & se recommandent. C'est une conversation vive & soutenue. Cependant à travers de tous ces contrastes vous reconnoîtrez toujours, & sur-tout dans les bons ouvrages, un motif qui sert de base à tout l'édifice. Chaque partie, il est vrai, s'en occupe à son tour. Tel passage est destiné au cor-de-chasse, tel autre au hautbois; c'est une période qui est partagée entre toutes les parties de l'orchestre, un cannevas sur lequel chaque instrument fait une petite amplification.

I sinfonisti germanici [...] han messo meno impegno nel trovare motivi semplici e badato piuttosto a produrre begli effetti tramite l'armonia che ricavano dal gran numero di strumenti diversi che impiegano, e col modo in cui li fanno lavorare in successione. Le loro sinfonie sono specie di concerti dove gli strumenti, a turno, brillano tutti, dove si provocano e si rispondono, litigano e fanno pace. È una conversazione intensa e costante. Tuttavia, in mezzo a tutti questi contrasti voi riconoscete sempre, in particolare nelle opere di qualità, un motivo che funge da base all'intero edificio. E in verità ciascuna parte se ne incarica per quanto le spetta. Un tal passaggio è destinato al corno, quell'altro all'oboe; ed è frase musicale che tutte le parti orchestrali si suddividono, un canovaccio di cui ciascuno strumento amplia e intensifica un particolare.

Sono frasi da cui traspare come la musica priva di parole e canto stesse guadagnandosi una forte legittimazione estetica sulla base delle proprie logiche costruttive.

#### 4.10 In stile di sonata: tecniche, generi, autori

L'immagine ricorrente della 'conversazione' e dello scambio di 'idee' di soli suoni rifletteva quanto stava avvenendo nel periodo 1750-80: il consolidarsi di talune **tecniche di composizione prevalenti** nei e tra i vari generi della musica strumentale, in parallelo alla sua montante diffusione in Europa. Le acquisizioni di stile della semplificata sensibilità *galant* – fraseologia regolare, uso di più motivi caratterizzati e fungibili, nuovo protagonismo della melodia, conseguente linearità di ritmi e tragitti armonici (cfr. Capitolo 3.8) – vennero sempre più spesso organizzate secondo alcuni **procedimenti di base** che conobbero dapprima un certo grado di standardizzazione, e che tuttavia si rivelarono col tempo duttili e aperti ad innumerevoli elaborazioni, riarticolazioni e adattamenti: a tal punto flessibili, e così pieghevoli alle diverse doti e inclinazioni degli autori, da divenire fenomeno stilistico di assai lunga durata. Ché infatti quasi tutti i compositori di musica strumentale d'Europa continuarono a fare riferimento ad essi – ossia alle cosiddette **forme sonatistiche** – per un secolo buono, sin quasi a fine Ottocento (e taluni anche in seguito).

Già nel primo '700 la strutturazione interna dei singoli brani delle composizioni a più movimenti, ma anche delle stesse arie d'opera, s'era imperniata sul disporsi dei motivi tematici entro piani armonici correlati e vicini, a partire dalla tonalità d'impianto, così da dar luogo via via a presentazioni, transizioni, trasformazioni, ritorni. L'alternarsi di tali piani generava più polarità sonore dinamizzanti; e tra queste, anche in composizioni che per natura ne esploravano un numero maggiore (il concerto solistico, la fuga), una comunque ricorreva e prevaleva sempre: quella tra le aree di **tonica** e di **dominante**.<sup>[16]</sup> Per esempio, concludevano la loro prima sezione alla dominante e riconducevano in vari modi alla tonica la sezione seconda, sia i movimenti bipartiti di danza delle *suites* di Telemann, Couperin o J. S. Bach, sia quelli in Allegro delle sonate da camera di Corelli, sia quelli unici delle sonate cembalistiche di Domenico Scarlatti.

Ebbene, proprio a partire da queste varie forme, ossia dai differenti modi in cui vi si disponevano le fondamentali 'articolazioni discorsive' attorno alle aree di I e V (i e III, in min.), la generazione dei compositori giovani attivi attorno a metà '700 mise a fuoco procedure operative distinte e le rese usuali nel confezionare 4 tipi basilari di brano strumentale (indifferentemente orchestrale, solistico o per piccolo organico): il **movimento d'apertura** in tempo animato, il **movimento lento**, il **minuetto-trio**, il **movimento finale** della composizione.<sup>[17]</sup>

Torna qui utile qualche schema elementare. Se si designano con le lettere A e B le zone tematiche più rilevanti dei brani, e con gli ordinali I e V le suddette aree armoniche principali, così si configurava un tipico movimento di danza **binario** di primo '700 (per esempio, una qualsiasi *Courante* o *Allemande* di *suite* bachiana: la doppia barra verticale suddivide prima e seconda parte, ciascuna di norma ritornellata):



I materiali A e B, nella prima sezione, assecondavano l'affermarsi dei piani di tonica e dominante; nella seconda, viceversa – 'ad incrocio' – quelli di dominante e di tonica (in riaffermazione conclusiva).

Di questi moduli binari d'origine coreutica, uno solo non passò mai di moda lungo l'intero secolo, e divenne anzi una di quelle forme-tipo sonatistiche di perdurante fortuna: il Minuetto, accoppiato col Trio (d'analogha fattura, e spesso in diversa tonalità vicina) e replicato senza ritornelli dopo quest'ultimo. Forse contò la sua configurazione interna più ricorrente, articolata su 3 frasi principali tra loro simmetriche

NOTA 16

Vale a dire i piani armonici basati su 1° e 5° grado (I e V, in sigla) d'una qualsiasi tonalità del sistema temperato: per esempio, rispettivamente area di *do* (I/i: cioè magg./min.) e di *sol* (V) in *do* magg./min., di *fa* (I/i) e di *do* (V) in *fa* magg./min. ecc. (cfr. Capitolo

A.1.3, A.2.3). Una polarità analoga nei brani impiantati su tonalità minori – meno frequentati dai compositori – veniva a crearsi tra **tonica minore** (i) e **relativo maggiore** (III): per esempio, aree di *la* (i) e *do* (III) in *la* min., di *re* (i) e *fa* (III) in *re* min. ecc.

NOTA 17

Disponibile per l'impiego v'era pure un quinto tipo di movimento, che tuttavia rimontava ad altra tradizione, quella dell'elaborazione motivico-armonica di stampo

improvvisativo: il **tema con variazioni**, usato talvolta al posto del movimento lento, o in posizione conclusiva.

(di norma, 8 battute ciascuna), 1 nella prima e 2 nella seconda parte (dall'estensione quindi almeno doppia):



L'affermazione più consistente della dominante, come si può notare, era in questo caso rinviata all'inizio della seconda parte, e veniva sostenuta da un materiale tematico specifico; mentre la ripresa del motivo iniziale sulla tonalità d'impianto, talvolta di poco modificato ( $A^1$ ), veniva a suggellare il brano. Questa disposizione tanto lineare, unita al caratteristico metro ternario, conferiva solitamente al Minuetto-Trio un'indole distensiva.

Al contrario, il massimo della tensione e drammatizzazione tra le polarità armoniche si dà nel cosiddetto **allegro di sonata**, il brano più ampio e strutturato che solitamente apre la serie dei movimenti d'una composizione strumentale (sebbene sia utilizzabile anche in altri punti di essa) e che pure s'impianta su un analogo schema binario a 3 fasi. Tutti diversi, però, gli equilibri e i congegni della sua logica musicale interna:

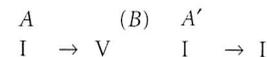
Esposizione		Sviluppo	Ripresa
A	B (o $A^1$ )	elementi motivici da Esposizione	A B ( $A^1$ )
I	spostamento a V (previa cadenza)	da V o altri; modulazioni varie	I → I
P T	S C	E (da P, T, S o C)	P S C

P = materiale tematico principale, T = di transizione, S = secondario, C = cadenze/code, E = elaborazione

Tonica e dominante sono infatti qui polarizzate già nella sezione iniziale d'Esposizione, e con intensificazione massima delle relative articolazioni: lo spostamento verso il V s'avvia precocemente; l'arrivo ad esso è enfatizzato da una cadenza che lo prepara e spesso da materiale tematico distinto; altre cadenze successive consolidano, prima del ritornello, il piano armonico raggiunto. Quanto alla seconda parte di Sviluppo/Ripresa, dapprima la tensione armonica già innestata si carica ulteriormente tramite modulazioni che procrastinano il ritorno al tono d'impianto; poi le tensioni stesse vanno a sciogliersi grazie alla ripresentazione dei materiali dalla prima sezione tutti ricondotti e riaffermati appunto alla tonica. Questa struttura – che in pieno '800 Adolph Bernhard Marx (cfr. Capitolo A3.2) designerà come **Sonatenform (forma di sonata)** – presentava dunque sia una contrapposizione radicalizzata tra le aree armoniche (concepite ora come sezioni musicali corpose e stabilizzate tra loro in contrasto), sia una spiccata **funzionalità 'discorsiva'** delle sue componenti tematiche e formali (simboleggiate nello schema dalle sigle sulla terza riga).

Oltre a svolgersi in continuità, senza sezioni ritornellate, il **tempo lento** o **adagio** di sonata – di natura soprattutto lirica – presenta invece una gestione dei 2 principali piani armonici e dei relativi materiali tematici tesa a minimizzarne le tensioni. Li avvicenda infatti tra loro con contorni ben definiti, indulgendo quasi nulla in transizioni modulanti e facendo a meno di passaggi a mo' di Sviluppo (sostituiti da brevi

ma non di rado intense riconduzioni al I), in un decorso che spesso semplicemente accosta un'Esposizione e una Ripresa, così schematizzabile:



Di contro, il **movimento finale** si caratterizza per la pluralità dei temi che marcano la polarità tonica/dominante, ciascuno di fisionomia netta e squadrata per ritmo e fraseggio. Il primo e principale di essi, stabile sul I, viene riesposto a più riprese e molto spesso chiude il pezzo, dando luogo così alla forma cosiddetta di **rondo**. Gli altri temi si avvicendano con esso in sequenze le più varie, dato che l'organizzazione del movimento è la meno rigorosa e codificata delle quattro. Col tempo, si affermò però sempre più uno schema di riferimento detto di **rondo-sonata**, influenzato cioè dal modello formale del primo movimento, poiché uno degli episodi vi viene rifunzionalizzato a mo' di Sviluppo:

Esposizione	ritorno tema	Sviluppo	Ripresa		
A	B (D, E, F..)	A'	C	A''	B (D, E, F..) A'''
I	V	I	IV (spesso)	I	I I
P	S (S <sup>1</sup> , S <sup>2</sup> , S <sup>3</sup> ..)	P	E	P	S (S <sup>1</sup> , S <sup>2</sup> , S <sup>3</sup> ..) P

I più importanti autori dell'epoca si lasciano distinguere nelle loro inclinazioni peculiari per come personalizzarono queste procedure compositive, per come se ne scostarono o le modificarono facendole evolvere, per come le assortirono nelle sequenze di movimenti delle proprie creazioni strumentali: con atteggiamenti che naturalmente variavano anche a seconda del genere delle composizioni stesse o delle aree culturali in cui esse nascevano.

Nel 1778, s'è visto, Leopold Mozart riconosceva un modello nella **produzione per piccolo organico** di Christian Bach, a suo avviso dotata d'un coerente «filo» logico-musicale. Un **Duo** come quello in *mi b* K.219 di Dittersdorf, ove un violone (= contrabbasso) s'accoppiava alla viola, poteva così: (a) presentarsi in 5 movimenti (Allegro – Minuetto-Trio – Adagio – Minuetto-Trio – Tema Moderato con 6 variazioni); (b) prevedere per quello iniziale un tema principale in propulsive sincopi da riproporre puntualmente al V come inizio del breve Sviluppo; (c) appaiare i due strumenti nelle risposte melodiche al canto del più acuto nell'Adagio centrale; (d) esplorare infine un po' in tutti i movimenti, e in particolare in talune variazioni, le possibilità d'imitazione e scambio di motivi tra viola e violone stessi (nei limiti della rispettiva agilità esecutiva).

Un taglio in 3 movimenti era invece tipico nei tanti divertimenti per **trio** d'archi composti all'epoca in stile analogo. Se ne conoscono ad esempio 6 dello stesso Leopold Mozart, d'inizio anni '60. E Haydn scrisse molto per quell'organico nel periodo giovanile antecedente il 1765 (34 composizioni, appena meno delle 35 sinfonie coeve), mentre alla stessa tipologia erano assimilabili – e difatti li trascrisse così, per darli alle stampe – i trii con baryton creati nel decennio seguente per il suo principe. Tutte composizioni che segnavano passi in avanti nell'intrecciato protagonismo dei singoli strumenti rispetto alle sue sonate coeve in **trio** col cembalo, che invece vedevano ancora confinati al ruolo di sostanziale accompagnamento violino e violoncello, ricalcati rispettivamente su mano destra e mano sinistra della parte per tastiera.

Musica 4.10

Figura 4.9

storia