

**CARLO MARENCO**

**LA FORMA  
MUSICALE**

## *Nota introduttiva*

*Scopo di questo lavoro è la messa a punto di un testo volto ad approfondire l'idea di forma musicale e i molteplici aspetti costitutivi che la determinano, dai profili testurali emergenti (omofonia e polifonia) ai parametri linguistici di riferimento (melos, ritmo, sistemi sonori), dai principi costruttivi stanti alla base di una struttura sonora ai moduli architettonici che tendono a definirla, dai generi vocali, strumentali o vocal-strumentali che secolo dopo secolo si sono succeduti agli stili che li hanno attraversati.*

*Non quindi un manuale sulle "forme" intese come meri schemi classificatori quanto piuttosto sulla "forma", concepita per converso come l'insieme di tutti quei fattori in grado di dar vita ad un organismo omogeneo e in sé coerente.*

*Al pari del Manuale di armonia (Volonté & Co., Milano 1999, 2016), i criteri fondamentali adottati hanno tratto ispirazione non tanto dalla ricerca di nuove idee o di nuovi sistemi quanto piuttosto dall'accostamento e dalla sintesi dei contenuti più significativi delle principali fonti inerenti ai singoli temi trattati, fonti di volta in volta debitamente citate ed approfondite nelle note a piè di pagina. Il tutto nell'ambito di un percorso espositivo svolto in chiave squisitamente storica.*

*Nondimeno, tra le varie formulazioni sul melos, sul ritmo, sui sistemi sonori e sui concetti stessi di forma, di genere ecc., ci si è apertamente schierati in talune circostanze a favore di una predeterminata tesi piuttosto che di un'altra condividendone ora in toto ora in parte gli assunti di base per addivenire talvolta a formulazioni financo diverse rispetto a quelle d'origine. Ciò è vero, a titolo esemplificativo, tanto per la teoria del ritmo di Solesmes, estesa con i dovuti aggiustamenti e le necessarie rettifiche, dal canto gregoriano all'intero repertorio ad esso successivo, quanto per quella delle regioni di Schönberg, nata nella tonalità armonica e a sua volta riproposta in un ambito ad essa del tutto estraneo quale quello del modalismo sia monodico che polifonico.*

*Al volume è allegato un cd contenente numerosi esempi musicali che hanno il compito di integrare quelli, già di per sé piuttosto nutriti, che compaiono nel testo scritto. Ad essi si affianca un breve sunto dell'intero lavoro di novanta pagine circa che può essere utilmente sfruttato nei corsi di introduzione allo studio della forma nella fascia preaccademica dei Conservatori oppure nei corsi di armonia e analisi dei Licei musicali, laddove le cinquecento e passa pagine del manuale trovano la loro più appropriata collocazione nell'ambito degli insegnamenti di Analisi delle forme compositive, di Analisi dei repertori, di Metodologie dell'Analisi dei Trienni e Bienni ordinamentali dei Conservatori di Stato o, più in generale, di tutti quegli indirizzi universitari o extra-universitari in cui il tema della forma musicale e delle problematiche ad essa connesse viene affrontato con una certa sistematicità.*

*Carlo Marengo*

## 1. La forma

Ogni opera in musica è un organismo munito di vita e significato propri. Ciò che vi predomina è una rigorosa visione d'insieme per il tramite della quale i singoli eventi vengono a saldarsi l'un l'altro in un tutto organico e coerente che scorre senza soluzione di continuità, battuta dopo battuta, nel tempo. A determinare tale stato di grazia sta il concetto di forma che si esplica attraverso una sorta di crescita progressiva della materia sonora che dalle microstrutture di partenza (motivi, temi) giunge alla macrostruttura finale del brano.<sup>1</sup> “Naturalmente - osserva Schönberg - il compositore nello scrivere un pezzo non aggiunge un pezzettino all'altro, come un bambino che fa una costruzione con dei pezzi di legno, ma concepisce l'intera composizione come una visione spontanea; quindi procede come Michelangelo che scolpì il Mosè nel marmo senza farne schizzi, completo in ogni dettaglio, *formando* cioè direttamente il suo materiale.” E Haydn, poco più di un secolo prima, scrive: “... una buona composizione deve avere un decorso cantabile e degli spunti ben coesi. [...] Quando mi siedo al pianoforte di solito improvviso ma una volta definita una idea mi sforzo subito di svilupparla secondo i principi dell'arte. Io scrivo così e non come tanti altri compositori contemporanei che si limitano a ricucire un breve frammento ad un altro per poi fermarsi quasi subito.” Mozart, infine, in una lettera all'amico van Swieten così si confessa attorno al mistero del proprio *iter* creativo: “... e l'opera, anche se di ampie proporzioni, si presenta di fatto alla mia mente in forma quasi completa, così da poter essere osservata, come un quadro di gran pregio o una persona di bell'aspetto, con un solo sguardo del pensiero nella sua interezza e non in alternanza, come avverrà in seguito. Tutto ciò mi dà una gioia immensa! Scoperta e creazione si realizzano in me proprio come in un sogno grande e meraviglioso anche se l'ascolto superiore dell'insieme è ancora più bello.”<sup>2</sup>

Risulta evidente da queste citazioni come l'atto del *formare* e pertanto, in una parola ancor più diretta, del *com-porre*, sia la *conditio sine qua non* da cui scaturisce l'opera in musica. Poco importa sapere se tale processo agisca nella mente dell'artista a livello conscio o inconscio. Quel che conta è il risultato conclusivo.<sup>3</sup> A ciò si aggiunga poi che ogni autore, in base alla propria *forma mentis* o al *modus operandi* del tempo in cui scrive, tende ad assumere atteggiamenti non sempre riconducibili ad un'unica comune matrice comportamentale. Sintomatici sotto questo punto di vista sono i ritmi vertiginosi che segnano l'attività creatrice di un Mozart o di un Rossini e quelli più blandi e speculativi di un Beethoven o di un Brahms.

Strettamente intrecciata con questa visione superiore e totalizzante della forma è l'idea di schema formale, rappresentativa dell'intelaiatura di fondo che ciascun brano assume sotto la spinta di particolari convenzioni che la pratica crea, muta e trasforma da epoca ad epoca.<sup>4</sup> La maggior o minor frequenza d'uso di tali impianti ha prodotto a sua volta la *teoria delle forme*, ossia la codifica di quell'insieme di moduli architettonici che rispondono al nome di fuga, di forma di canzone, di sonata, di rondò ecc.

La teoria delle forme, come del resto qualsiasi altra teoria, è a ben vedere un'arma a doppio taglio. Infatti se da un lato ha il merito indubbio di porsi come efficace strumento d'approccio all'analisi e fornire così

---

<sup>1</sup> “In senso estetico il termine “forma” significa che il pezzo è “organizzato”, e cioè è costituito da elementi che funzionano come quelli di un organismo vivente.” A. Schönberg, *Elementi di composizione musicale*, ed. it. a cura di G. Manzoni, Suvini Zerboni, Milano 1969, p. 1 (ed. or.: *Fundamentals of Musical Composition*, Faber and Faber Limited, London 1967).

<sup>2</sup> Citati in H. Schenker, *Free Composition*, ed. ingl. a cura di E. Oster, Longman, New York 1979, pp. 128-129 (ed. or.: *Der freie Satz*, Universal Edition, Wien 1935).

<sup>3</sup> “La creazione può avere origine ovunque, in un qualsiasi livello del moto delle parti o delle sequenze dei suoni; il suo principio, grazie a Dio, rimane inaccessibile anche alla metafisica.” H. Schenker, *op. cit.*, p. 18.

<sup>4</sup> “Qualsiasi cosa possa significare la parola Forma, essa non deve essere confusa con *forme*, cioè le forme usate nella musica classica. [...] Un pezzo può esser scritto secondo i minimi dettagli in una delle forme canoniche e tuttavia presentare una Forma tristemente povera. E un pezzo può non rivelare sottili affiliazioni con una delle forme tradizionali ed essere invece un prodigioso capolavoro di Forma. [...] La Forma sta alle forme come l'universo sta ad una montagna o ad un albero. [...] In arte contenuto e forma coincidono. Come potrebbe allora la Forma ridursi a poche forme se il contenuto è regolato soltanto dall'universo? È vero che durante il periodo classico la maggior parte della musica era scritta secondo le forme tradizionali, soprattutto la forma-sonata. Questa era relativamente giovane e nuova; era una buona struttura, piuttosto solida e al contempo flessibile, e si era evoluta *per dei buoni motivi*, come le forme più piccole e quelle più ampie. I grandi maestri non avevano più bisogno di preoccuparsi di esse, perché, forti delle proprie idee, avevano molto da dire, molto con cui colmarle in maniera sempre diversa; tanto che inconsapevolmente continuarono a contribuire al loro ulteriore sviluppo modificandole, contorcendole e piegandole alla volontà del loro genio.” Ernst Toch, *The Shaping Forces in Music*, Dover, New York 1977, p. 154 (ed. or.: General Publishing Company, Toronto 1948).