

## C. Wright – Lezione 9

### La forma-sonata: Mozart e Beethoven

#### Capitolo 1

**PCW:** Bene ragazzi, iniziamo. L'argomento di oggi è la forma musicale. È una questione importante perché ci permette di seguire qualsiasi brano e – immaginiamo di essere in un viaggio musicale – sapere a che punto ci troviamo. La forma musicale è molto importante per tutti i tipi di musica, da quella pop a quella classica. Tutti i tipi di musica ci mettono davanti a questo insieme di materiale sonoro. Noi proviamo a dargli un senso e diciamo che ha una determinata forma. Diciamo anche che potrebbe avere una certa struttura, quindi tendiamo a usare metafore che riguardano l'architettura e cose simili.

Tutto consiste quindi nel prendere questo dato sonoro che il nostro cervello riceve e ordina e che ci fa decidere di ballare, applaudire, sentirci felici o tristi, e dargli un senso secondo pochi semplici schemi. I musicisti amano le forme musicali perché indicano loro il passo successivo – ora sono qui ma cosa dovrebbe accadere dopo? Quando avete una forma musicale collaudata, che altri musicisti hanno usato per anni, probabilmente siete inclini a usarla perché sapete che i vostri ascoltatori riusciranno a seguirvi.

L'altro giorno avevo fatto una domanda sulla forma nella musica pop, senza sapere bene quale potesse essere la risposta. Qual è la forma musicale più comune che si incontra nelle canzoni pop? La maggior parte della classe era in silenzio, ma uno studente, Frederick Evans, ha dato una risposta molto buona, migliore di quella che avrei dato io. Frederick ha chiamato questa struttura con il nome di “versi e coro”.

Io la chiamerei “strofa e ritornello”, ma è la stessa cosa e la troviamo sia in un *Lied* di Franz Schubert sia in un brano di cui posso non sapere nulla. Frederick sta per mostrarci un brano che io non conosco. Gli ho spedito una e-mail l'altra notte dicendo “Frederick, hai dato un'ottima risposta. Che ne dici di scegliere un pezzo e farcelo sentire? Lui è Frederick Evans. Ora stiamo per – scusate, sì, Frederick Evans sta salendo qui. Gli abbiamo procurato un microfono e sta per presentarci questo brano. Probabilmente conoscete già il pezzo. Quanti di voi hanno già sentito quello che stiamo per ascoltare? Tutti lo conoscono. Sapete chi è l'unico nella stanza che non ha mai sentito questo pezzo prima? *Moi*. Frederick, dicci qualcosa su questo brano per favore.

**S:** Bene. Questo è un pezzo degli 'N Sync – di quando ero al quinto anno – s'intitola *Bye Bye Bye* e segue uno schema che è l'archetipo di molte canzoni popolari. All'inizio c'è il ritornello e poi c'è la strofa, ritornello, strofa, ritornello e poi c'è quello che io chiamo il *bridge*, che è una specie di climax delle emozioni. Alla fine c'è l'ultimo potentissimo ritornello che porta verso la conclusione e poi la musica sfuma.

**PCW:** Bene. Quindi abbiamo questo testo che cambia, poi si torna a parole e musica familiari, poi ancora un cambio, poi un testo nuovo ma familiare e poi ancora qualcosa di conosciuto con il ritornello. È un bel miscuglio?

**S:** Sì, è così.

**PCW:** Bene, sentiamo allora – con cosa inizieremo?

**S:** Prima sentirete da 00:24 a 00:40. È un esempio di strofa in cui loro sono all'inizio di questa trama e poi arriva il ritornello – intorno a 00:56 – quindi avremo quest'idea che si ripete e su cui si basa il brano. Infine, non meno importante, avrete questo aumento di energia durante il quale l'accompagnamento e gli accordi cambiano solennemente e arriva l'ultimo ritornello che chiude il tutto.

**PCW:** Bene. Ottimo. Ascoltiamo. [musica] Bene.

**S:** Allora, questa era la prima strofa, nella quale loro introducono ciò di cui vogliono parlare.

[musica]

**PCW:** La cosa interessante qui è che stanno usando un ostinato barocco, un basso discendente – ma su questo torneremo forse tra una settimana – comunque sia, ora arriviamo al *bridge* Frederick?

**S:** Sì. Il *bridge* è il momento in cui accumulano tutte le loro emozioni e vogliono dirvi che direzione stanno prendendo [musica]

**PCW:** Bene. Stupendo. Grazie Frederick. È proprio quello che volevo. [risate] [applausi] Bene. Quanti vogliono che Craig continui questo corso è quanti vogliono che lo tenga Frederick? Sentiamo per Craig.[risate] Sentiamo per Frederick. [applausi] Lo sapevo. Bene, comunque questo è un buon modo per introdurre il concetto di forma musicale.

## Capitolo 2

**PCW:** Ora parliamo della forma nella musica classica. Le forme sono un po' più elaborate nella musica classica perché la musica è molto più complessa. Prima di lanciarcì nella discussione di queste forma musicali voglio parlare della differenza tra genere e forma in musica. Andiamo alla lavagna dove vedete elencati i generi principali. Cosa intendiamo con genere in musica? Beh, semplicemente un tipo di musica. Abbiamo questo tipo di musica chiamato sinfonia e quest'altro chiamato quartetto d'archi e così via. Potremmo aggiungere altri tipi: balletto, opera, cose come queste. Anche nel regno della musica pop troviamo dei generi. Il jazz classico di New Orleans è un genere. Il blues è un genere. Il grunge rock è ancora un altro genere.

Un genere presuppone un certo tipo di esecuzione, una certa lunghezza dei brani, un certo abbigliamento e certi comportamenti degli spettatori – degli ascoltatori. Se andassimo a sentire una sinfonia, ci vestiremmo in un certo modo, andremmo alla Woolsey Hall e staremmo lì dalle 8:00 fino alle 10:00. Se andaste a sentire i Rolling Stones che suonano al Toad's – ogni tanto suonano lì – ovviamente non vi presentereste alle 8:00. Andreste più tardi e sareste vestiti diversamente; forse vi comportereste anche diversamente. Questo è quello che intendiamo con genere, un certo tipo di musica.

Oggi iniziamo a parlare della forma in musica. Occorre dire che ciascuno di questi generi è costituito da movimenti e che ciascun movimento è strutturato secondo una particolare forma.

Nella sinfonia abbiamo quattro movimenti: uno veloce, uno lento, poi un minuetto o uno scherzo e un finale, un movimento veloce. Ciascuno di questi movimenti può avere una diversa forma, di cui parleremo tra un istante.

Per il quartetto d'archi accade la stessa cosa: veloce, lento, minuetto-scherzo, veloce. Ciascuno di questi può avere una certa forma. Il concerto, come abbiamo detto ha di solito tre movimenti. Anche la sonata ad esempio, una sonata per pianoforte o per violino con accompagnamento di pianoforte, ha di solito tre movimenti: veloce, lento, veloce. Bene.

Ora parliamo delle nostre forme. Nella musica classica le cose vanno molto velocemente ed è difficile afferrarle. Noi di solito nella vita non amiamo sentirci persi. Ci piace sapere dove siamo, cosa succede, così le forme ci aiutano a fare questo. Mentre ascoltiamo un brano e sentiamo tutte queste cose, cerchiamo di dargli un senso comprendendo dove ci troviamo. Sono all'inizio? Sono a metà di questa cosa? Mi trovo da qualche parte verso la fine? Come dovrei reagire a questo punto? Bene, tenendo in mente quanto abbiamo detto, potremo fare riferimento a sei tipi di forma. Possiamo pensarli come modelli da usare durante l'ascolto per stabilire quale tipo di forma musicale si sta seguendo. Sapendo com'è strutturata una forma potremmo usarla come filtro per la nostra esperienza d'ascolto.

Qui vedete i sei modelli: forma tripartita, forma-sonata, tema e variazioni, rondò, fuga e *ostinato*. Modelli sviluppati in tempi diversi nella storia della musica. Tema e variazioni è molto antico. La forma sonata è molto più recente. Tra questi, oggi vedremo la forma tripartita e la forma-sonata. Quest'ultima è la più difficile, la più complessa fra tutte. È chiamata così perché di solito la troviamo nel primo movimento di una sonata, di un concerto, di un quartetto d'archi o di una sinfonia. Inoltre dato che di solito i movimenti d'apertura sono veloci e sono strutturati in forma-sonata, in inglese uniamo all'espressione forma-sonata la parola Allegro. In realtà nella sinfonia

troviamo la definizione di Allegro sia nel primo movimento, che spesso è in forma-sonata, sia in altri movimenti. Associamo però la parola Allegro alla forma-sonata per ragioni storiche e per il fatto che è veloce.

Il movimento lento, potrebbe essere in forma di tema e variazioni, oppure di rondò o in forma tripartita. Il minuetto e lo scherzo invece sono quasi sempre in forma tripartita, mentre il finale potrebbe essere in forma di tema e variazioni, di rondò o di fuga. A volte è anche in forma di *ostinato*. Vedete quindi come queste forme riescano a mostrare e controllare – regolare – quello che accade all'interno di ciascuno di questi movimenti. Tutto chiaro? Avete domande? È abbastanza chiaro? Pensate ad un genere, suddiviso in movimenti, ciascuno dei quali è strutturato attraverso una forma. Sì?

**S:** Ha detto che la forma tripartita è usata di solito per il secondo movimento?

**PCW:** No. Ho detto che potrebbe essere usata per il secondo movimento. La forma tripartita è una delle forme possibili per il secondo movimento lento. Potremmo anche avere tema e variazioni. Ne sentiremo uno più tardi nel nostro corso. Potrebbe anche essere una specie di rondò lento. Quindi la forma tripartita è una delle tre possibilità, ma grazie per la domanda. Altro? Bene.

### Capitolo 3

Se non avete domande, parliamo della forma tripartita, che ha molto in comune con quello che abbiamo visto per la forma-sonata. Lasciatemi fare un esempio molto evidente di forma tripartita. Prendiamo *Per Elisa* di Beethoven, un pezzo per pianoforte che lui ha scritto per una delle sue amanti. Dunque. Voglio raccontarvi una storia su questo brano. L'altro giorno il mio cellulare si è rotto.

Il mio telefono si è rotto, così ho dovuto comprarne uno nuovo. Ero molto felice. Ho odiato perdere il mio vecchio tema di Mozart, ma poi ne ho trovato uno nuovo. Ad oggi le mie selezioni sono molto limitate. Quando traffichi con queste cose – in realtà è mio figlio che lo fa, perché io sono un incompetente senza speranze con questa roba – quando usi queste cose ti offrono una sola opzione per la musica classica, ma questa è chiamata “Mozart”. Mozart è diventato l'icona della musica classica e credo che nessuno meglio di lui possa rappresentarla. Tutta la musica classica è stata ridotta a Mozart. Bene. Non ricordo di cosa stavo parlando. Cosa dicevamo?

Bene. Dunque, abbiamo questo pezzo di Beethoven in forma tripartita, che è la forma che ci trasmette quest'idea di affermazione, contrasto, riaffermazione – cose di questo genere. Di solito distinguiamo queste parti con le lettere dell'alfabeto. Potete pensare semplicemente ad A, B, A. [pianoforte] Molto bene. Mi fermo qui. Abbiamo iniziato da questo. [pianoforte] Siamo in questa tonalità. Maggiore o minore? Che ne dite? Minore. Molto bene. Siamo arrivati alla fine di questa parte A. La sezione A è molto breve [pianoforte] ma poi [pianoforte] abbiamo – maggiore o minore? Maggiore. Bene [pianoforte] Che succede ora? Come lo chiamiamo questo? [pianoforte]. È una modulazione molto veloce. Abbiamo cambiato tonalità.

Ora vorrei soffermarmi solo per un momento su questo concetto della relativa maggiore e minore. Forse avete notato che in musica – lo trovate anche sul libro di testo – ci sono coppie di tonalità che hanno qualcosa in comune.

Si tratta delle stesse alterazioni. Se prendiamo per esempio delle alterazioni in chiave – tre bemolli o due diesis, o altro – avremo sempre una tonalità maggiore e una minore con tre bemolli.

Ne abbiamo un esempio alla lavagna. Potete vedere scritti i tre bemolli e questa è una scala minore con tre bemolli. Potremmo però anche avere tre bemolli e trovarci con una scala maggiore. Per capirci sappiate che questa inizia con un DO. Se saliamo di tre semitoni sulla tastiera arriviamo al MI bemolle ossia alla relativa maggiore – la tonalità maggiore tra le due – che si trova sempre tre semitoni più in alto – [pianoforte] uno, due, tre – tre semitoni sotto c'è quella minore. Qui in basso c'è un altro esempio con un diesis – Abbiamo la tonalità di SOL maggiore con un diesis e se scendiamo giù di tre semitoni [pianoforte] troviamo la sua relativa minore. Mi sono soffermato su questo perché è difficile coglierlo con l'orecchio.

Sono sicuro di non riuscire a sentire le modulazioni verso la relativa maggiore perché non ho l'orecchio assoluto quindi non colgo le tonalità quando ascolto dei brani – credo che per voi sia lo stesso. Parlando da ascoltatore medio, posso dirvi che non riusciamo a cogliere la relazione tra queste frequenze, ma possiamo sentire che c'è stata una modulazione e pensare che per il cinquanta per cento del tempo si passa dal minore al maggiore e dal maggiore al minore, attraverso questa disposizione di tonalità relative che è molto frequente.

Arriviamo quindi alla sezione centrale della nostra forma tripartita, A-B-A. Siamo nella sezione B [pianoforte] e poi torniamo [pianoforte] alla sezione A in minore [pianoforte]. Questa è la parte che apre il brano. Prosegue facendo altre cose, ma è un piccolo esempio di forma tripartita, utilissima per introdurre un'idea più grande, che è quella della forma-sonata.

#### Capitolo 4

Giriamo ora la lavagna e vediamo questo diagramma piuttosto complesso. Come dicevo, si tratta della più complicata tra le sei forme con cui stiamo lavorando. Consiste essenzialmente in tre parti: esposizione, sviluppo e ripresa. Potreste pensare quindi di avere a che fare con una forma tripartita. Avete un'idea A, un'idea B e poi ancora ritorna una A – ma questo è molto più complicato. Troviamo delle cose – molte cose – via via che procediamo.

Dovrei aggiungere anche – per correttezza – che si tratta di un modello, di qualcosa di astratto e ideale. Non tutti i pezzi scritti in forma-sonata rispettano questo diagramma in tutti i dettagli. I compositori potevano non attenersi a questo, volendo affermare la propria indipendenza o originalità in un modo o nell'altro. Resta comunque un utilissimo modello. Ci indica la norma, quello che di solito possiamo aspettarci. Quindi abbiamo questa specie di *sine qua non* a cui possono aggiungersi due parti, delle quali parleremo tra poco.

La forma-sonata è strutturata in esposizione, sviluppo, ripresa. Si inizia con il primo tema, ovviamente nella tonalità d'impianto. Questo potrebbe anche essere suddiviso e potremmo avere qui una A, una B e una C. Non le ho scritte, ma può capitare. In seguito abbiamo una transizione in cui avviene un cambio di tonalità; si passa a quella di dominante. Le transizioni tendono ad essere piuttosto instabili. Danno la sensazione di un movimento imprecisato verso qualcosa. Per questo diciamo transizione. Potrebbe essere chiamata anche – come piace ai musicisti – *bridge*. È qualcosa che conduce da qualche altra parte e in questo senso forse è simile al tipo di *bridge* di cui Frederick ci ha parlato prima. Abbiamo quindi questa transizione o *bridge* che ci porta al secondo tema, questa volta in tonalità di dominante. Tuttavia, se la nostra sinfonia è iniziata in tonalità minore, il secondo tema arriverà poi nella relativa maggiore. Quindi, se abbiamo un DO minore, come quello di Beethoven nella *Quinta Sinfonia* [pianoforte] – qui siamo in DO minore – il secondo tema [pianoforte] sarà nella relativa maggiore di MI bemolle. Entrambe le tonalità hanno tre bemolli in chiave. Avendo un inizio in minore, i compositori di solito modulano non verso la dominante, ma verso la relativa maggiore che si trova al terzo grado più in alto sulla scala. Per questo vedete un grande tre (III) qui.

Poi arriva il secondo tema. Di solito è di contrasto, lirico, più dolce. Avete sentito la differenza – in Beethoven è molto più cantabile – non abbiamo più quel pugno sul naso, come l'avevo chiamato, ma un secondo tema molto più rilassato. Spesso poi segue una sorta di riempitivo e arriva il tema di chiusura. Qui è abbreviato con CT, tema di chiusura dell'esposizione, fine dell'esposizione.

I temi di chiusura tendono ad essere piuttosto semplici nel loro oscillare tra dominante e tonica. Finendo sulla tonica si ha la sensazione di una fine dell'esposizione.

Ora che succede? Beh, vede questi punti sulla lavagna. Qualcuno sa cosa significano? Credo che lo troviate se leggete più avanti nel libro di testo. Qualcuno sa dirmi il significato di questi punti? Jerry?

**S:** Ripetizione?

**PCW:** Che bisogna ripetere. Esatto. I punti servono a questo in musica. Quando troviamo questa doppia barra con i punti significa ripetere, quindi si ripete l'intera esposizione.

Se non ci è piaciuta la prima volta, possiamo ritornarci nella ripetizione. Poi si passa allo sviluppo, che come suggerisce il termine, è il momento in cui si elabora il tema. In realtà è molto più che questo. Potrebbe essere altro rispetto ad uno sviluppo e ad un'espansione. Potrebbe essere una contrazione. Beethoven amava spezzettare le cose e giocare con dei piccoli frammenti di temi, piccole parti o motivi.

Più in generale, lo sviluppo è caratterizzato da instabilità tonale – gira un sacco in tondo. Non si riesce a dire in quale tonalità ci si trova – instabilità tonale – e tende inoltre ad essere, in termini di trama, la più polifonica delle sezioni di un brano. Nello sviluppo troviamo molto contrappunto. Poi verso la fine di questa sezione ci troviamo qui e stiamo per ritornare al nostro primo tema e alla tonalità d'impianto. I compositori spesso si fermano su un accordo. L'accordo su cui sostano è quello di dominante. Potrei quindi mettere questo. Potremmo mettere un cinque (V) qui perché abbiamo un lungo periodo di preparazione sulla dominante. [canto] È qui che andiamo a finire. Ma ci arriviamo dopo una preparazione sulla dominante che vuole spingerci verso la tonica.

Siamo tornati quindi alla tonica e tutti i primi temi ritornano, come avevano fatto prima. Abbiamo anche un *bridge*, ma questa volta non modula. Resta sulla tonalità d'impianto. Non può modulare perché dobbiamo terminare sulla tonica. Stavo pensando un attimo fa che questo è una sorta di “*bridge* sul nulla”. È davvero un *bridge* che non conduce da nessuna parte. Ritorniamo dove eravamo. Restiamo su questa tonalità d'impianto; arriva il secondo tema, arriva il tema di chiusura e possiamo terminare qui la composizione.

A volte Mozart, come vedremo nel nostro corso, finisce un pezzo proprio a questo punto, ma molto spesso – molto di più rispetto ad altri compositori – aggiunge una coda. Cosa fa una coda? Beh, dice all'ascoltatore: “Hey, guarda che il pezzo sta finendo”. Le code di solito sono molto statiche dal punto di vista armonico. Non c'è molto movimento. Mi viene in mente un'altra metafora, l'idea di gettare un'ancora, di far precipitare tutto giù lentamente, semplificando il tutto per dire che siamo alla fine. Perciò nella coda trovate un sacco di [canto] per dire all'ascoltatore che è il momento per pensare ad applaudire o recuperare la giacca. Coda – da dove viene? Dal latino *cauda* (*caudae*) credo... in italiano indica proprio la coda e le code possono essere lunghe o corte. Mozart preferiva quelle corte. Beethoven quelle lunghe. L'altra parte opzionale è l'introduzione.

Credo che – Jacob tu che ne pensi? Quante sono le sinfonie classiche – tu sei un musicista d'orchestra – quante sinfonie iniziano con un'introduzione, che ne dici?

**S:** La maggior parte.

**PCW:** La maggior parte? Beh, riflettiamoci. Diciamo per il momento la metà. Prendiamo per buona la metà e poi vediamo. Ora saltiamo ad una composizione classica che inizia con un movimento in forma-sonata. Stiamo per sentire *Eine kleine Nachtmusik* di Mozart. “*Piccola serenata notturna*”. Una specie di serenata scritta per Vienna, una musica da sera. Ascoltiamone un po'. Iniziamo con il primo tema, ma prima sentite questo [pianoforte] Che ne dite? È una melodia congiunta o disgiunta?

**S:** Disgiunta.

**PCW:** Disgiunta, esatto. C'è un gran saltellare [pianoforte]. Notate che si tratta [pianoforte] di una triade maggiore [pianoforte] con accompagnamento. Se fossimo ad un concerto e volessimo ricordarla, avremmo a che fare con molte notine saltellanti. Qui non abbiamo il tempo per entrare nei dettagli, ma sappiate che è per questo che usiamo dei diagrammi. Abbiamo un sacco di notine che saltellano. Bene. Ascoltiamo il primo tema di *Eine kleine Nachtmusik* di Mozart. [musica] Qui ci sono una piccola sincope e una specie di contrappunto; potremmo dire che troviamo un paio di piccole idee: A, B e C. [musica] Ah, agitazione, movimento. [musica] Qui arriva il basso [canto] Fermiamoci. Qui abbiamo una cadenza [canto]. Questa dovrebbe essere la fine di una frase musicale, una cadenza. La musica in effetti si ferma. Mi piace pensare questo come una specie di dramma. C'è un cambio di scena, in cui i personaggi escono, il palcoscenico è vuoto e stanno per entrare nuovi personaggi. Quali personaggi? Beh, un secondo tema molto più lirico. Ve ne faccio sentire solo un pezzetto [pianoforte].

Che ne dite? È una melodia congiunta? Ovviamente è discendente. Congiunta o disgiunta? [pianoforte] Congiunta. In effetti è una veloce scala discendente. Non abbiamo il tempo di seguirla perché scorre veloce. Abbiamo il nostro saltellante tema d'apertura che si muove così. Non abbiamo il tempo di scrivere tutte queste notine ma sono qualcosa tipo questo [canto] E qualcosa [canto] qualcosa del genere. Quindi, questo è il nostro primo tema saltellante. Il secondo tema [canto] consiste in questa simpatica caduta. Bene. Ecco il secondo tema. [musica] Si ripete.[musica] Qui c'è già il tema di chiusura. [musica]

Qual è l'aspetto importante di questo tema? [canto] Che ne pensate? Cosa ricordate su questo? Come lo scrivereste? Sì?

**S:** [incomprensibile]

**PCW:** Bene. Incomincia così [pianoforte] e poi diventa congiunto, perché si assesta sullo stesso livello, oltre al fatto che è un unisono [canto]. Resta impresso proprio per questa idea. Il tema di chiusura [canto] dà quasi l'idea di un picchio. Scusate. Penso a questo tipo di [canto] che somiglia anche ad una mitragliatrice. Qualsiasi stupida analogia vogliate costruire può servire a ricordarlo. Bene. Siamo arrivati quasi alla fine dell'esposizione. Ascoltiamo quest'ultima parte e poi ci fermiamo. [musica] Bene. Fermiamoci pure qui.

Cosa ne pensate di questa parte? Beh, credo – per ragioni di tempo – sia meglio proseguire e passare all'inizio della sezione dello sviluppo. Quindi anche se ora avremmo dovuto sentire nuovamente il tutto, non lo faremo. Stiamo andando avanti fino allo sviluppo. È piuttosto divertente il modo con cui Mozart inizia questa sezione. [pianoforte] Vorrei chiedervi una cosa. Noi iniziamo così [pianoforte] Lo sviluppo inizia più in alto o più in basso? [pianoforte] Sì?

**S:** Più in basso.

**PCW:** Più in basso perché è sceso verso la dominante. Ora è sulla dominante [pianoforte] e se continuasse come ha fatto [pianoforte] ecco cosa dovrebbe suonare. Non fa però così. [pianoforte] Lui si ferma qui [pianoforte] e poi finisce con [pianoforte] perciò sentiamo una specie di spostamento dissonante, che è un segnale.

È come se il compositore tenesse un cartello: “Sviluppo – questo è il momento dello sviluppo!”

Chiaro? Quindi c'è qualcosa – il fatto che ci siamo spostati – che come uno schiaffo ci segnala che siamo arrivati ad un nuovo punto della nostra forma musicale, una nuova sezione, lo sviluppo. Come sentiremo, ora Mozart si muove velocemente attraverso molte tonalità differenti. Non saprei dirvi quali siano. Davvero. Ma so che si muove attraverso varie tonalità. Poi sentiamo una nuova transizione, ma ho una domanda per voi. Per questo ho inserito qui tutte queste cose. Quale tema Mozart sceglie di sviluppare? È interessante. Sceglie il primo tema, [canto] oppure [canto] oppure [canto]? Quale? [musica] [canto]

**PCW:** Dunque, prima di tutto, qual è la risposta alla domanda? Quale tema viene usato? Siamo nella nuova transizione, abbiamo quasi finito questo breve sviluppo. Quale tema? Chi pensa di saperlo? Alzate le mani. Elizabeth?

**S:** Il tema di chiusura

**PCW:** Usa proprio il tema di chiusura [canto], in questo breve sviluppo non c'è altro che il tema di chiusura. Ora siamo alla nuova transizione e state per sentire i violini che scendono [canto] Se potessi cantare l'armonia – forse dovremmo cantarla insieme. Cantiamo [canto]. È la linea di basso già usata. [canto] Poi si passa a [canto] tornando alla tonica. Quindi abbiamo [canto] Qui torna il primo tema. Ascoltiamo quindi questa nuova transizione di Mozart, io canterò il basso, ossia la dominante che conduce alla tonica.[musica] [canto] Tutto il materiale del primo tema ritorna, non c'è niente di nuovo. [musica] Qui abbiamo il nostro *bridge* – movimento. [musica] Mozart lo taglia subito.

La prima volta arriva qui [canto]. Questo è ciò che faceva il basso. Questa volta lui ferma il tutto e resta sulla tonica. Poi il resto del materiale tornerà secondo il suo ordine nella tonica. Molto bene, ma non ci occorre sentirlo.

Passiamo ora alla coda. Stiamo per sentire cosa succede in questa tipica coda mozartiana.[musica] Tonica. [canto] [musica] Sembra uno stereotipo Giusto? [pianoforte] Potreste averla scritta voi.

Anch'io potrei – non è così difficile, ma come si dice, è solo una montagna di mattoni per portare questa cosa al termine. Tuttavia è un ottimo esempio di forma-sonata. Contiene tutto ciò che il nostro modello richiede, in tutti i particolari, secondo un'insolita e rapida successione – questo movimento dura circa sei minuti.

## Capitolo 5

Passiamo ora ad un altro esempio famoso di forma-sonata, si tratta dell'inizio della *Quinta Sinfonia* di Beethoven. Ovviamente ci abbiamo già lavorato e ne conoscete l'inizio, ora però proveremo a seguirla fino in fondo nell'esposizione e nello sviluppo. Non ritorneremo sui problemi che abbiamo affrontato prima, ma tratteremo il tutto in termini di forma musicale. [musica] Nessuna introduzione, qui arriva subito il suo primo motivo, fatto di quattro note. [musica] Ora inizia il *bridge*. [musica] Abbiamo un senso di movimento dal punto A al punto B, ossia dal primo al secondo tema. [musica] Bene.

Fermiamoci un attimo, la tromba qui sembra dire [canto] [musica]: “Sì, questa è la fine del *bridge*” o qualcosa del genere. Infatti qui finisce il *bridge* e arriva un nuovo tema lirico. [pianoforte] Secondo me, la cosa interessante è questo effetto da film del terrore. Quando rientri in acqua e non sai mai se sei al sicuro. Avete questa dolce melodia di [canto] ma in sottofondo sentite [canto]. Questo motivo funesto di quattro note che sta nascosto lì, in agguato.

Molto bene. Ascoltiamo il secondo tema. Sentiamo come inizia nei violini e seguiamo questa costruzione di Beethoven [musica]. Una costruzione fatta di suoni e dinamiche. [musica] Qui c'è un piccolo intermezzo, [musica] e poi il nostro tema di chiusura. [musica]

Diciamo due cose – notate l'aria che si respira in questa particolare esecuzione. Ah, sentite? Perché ora passeremo ad un'altra registrazione.

Parliamo invece del tema di chiusura. Notate come in questa sinfonia Beethoven sia ossessionato da questo motivo di quattro note. Lo abbiamo sentito in sottofondo [pianoforte] e alla fine come ha costruito il tema di chiusura? [musica] Dunque, [pianoforte] scende giù con un arpeggio – usando questa triade. [pianoforte] È una triade maggiore o minore? [pianoforte] Che rapporto ha con la tonalità di apertura? È la relativa maggiore. Chiaro? Va da qui [pianoforte] in su fino a [pianoforte] corto, corto, corto, lungo. Tutto richiama questo motivo corto, corto, corto, lungo.

Bene. Beethoven quindi costruisce il tema di chiusura attraverso differenti configurazioni di questo motivo. Ora torniamo indietro e ascoltiamo una registrazione diversa. Vorrei che mi diceste cosa ne pensate. Cosa c'è di diverso rispetto all'altra?

Difficile dirlo con un solo ascolto. Dovremmo metterle vicine e ascoltare ciascuna registrazione almeno quattro volte. Cosa ne dite? Sì.

**S:** [incomprensibile]

**PCW:** La seconda suona più veloce, esatto. È la stessa musica. Hanno lo stesso spartito. Un direttore pensa che dovrebbe suonare [canto]. Questo è il modo in cui la farebbe e l'ha fatta Leonard Bernstein. Un altro direttore – ancora vivente, che lavora anche a New York, Bernard Haitink [canto]. Lui passa invece attraverso questa esposizione, circa trenta secondi più veloce di Leonard Bernstein – è una questione di interpretazione. Ascoltiamo quindi velocemente, perché è più veloce, l'esposizione del primo movimento, diretta da Bernard Haitink. [musica] Penso sia sufficiente. Passiamo ora allo sviluppo. Bene, come inizia lo sviluppo di questa sinfonia? Quale tema viene usato? Potete immaginarlo.

**PCW:** [pianoforte] È il motivo di quattro note [pianoforte] [incomprensibile] [musica]. Poi velocemente [pianoforte] Beethoven modula in diverse tonalità. Ogni volta che sentite i violini strisciare [pianoforte] stiamo passando ad una nuova tonalità [pianoforte], modulando verso una tonalità più in alta. Poi lui inizia a costruire in termini di suono, [pianoforte] portando tutto sempre più su finché si arriva a questo tipo di suono. Prima di tutto parliamo di questo accordo. Che ne pensate? [pianoforte] È pieno di tensione, è una dissonanza? Sì, decisamente.

Si chiama triade diminuita e la vedete qui sopra. Ricordate che abbiamo triadi maggiori con terze maggiori in basso e terze minori in alto. Abbiamo poi triadi minori. Ma cosa succede se costruiamo una triade con una terza minore sia in basso sia in alto, quindi con due terze minori? Beh, si crea questa sorta di suono dissonante, [pianoforte] molto agitato. Beethoven usa qui questa triade dissonante [diminuita]. C'è poi un'altra cosa molto interessante, quest'idea di ribattere su un particolare accordo, questo suono, [pianoforte] in questo modo.

Beethoven inizia a fare così. Avete mai sentito dai vostri lettori cd questo [pianoforte]? Fa diventare matti no? Perché lui lo fa? Pensate a come avrà reagito il pubblico. Cosa ne pensava il pubblico tedesco del 1808? “*Ludwig, Ludwig, was tun Sie hier? Dies ist nicht die Musik. Sind Sie wacklich? Hier ist die Musik*” [pianoforte] e così via. Invece questo [pianoforte] somiglia a quelle musiche che usavano nei vecchi film muti, in cui qualcuno veniva legato [pianoforte] poi accendevano una miccia [pianoforte] e poi [pianoforte] cresceva la tensione. Se prendete questa triade diminuita e la ricolocate a livelli più alti della scala ottenete questa enorme tensione. Cosa succede invece nella durata delle note? Beh, abbiamo questo [pianoforte]. È quasi come se lui avesse ridotto tutto al minimo, fino ad una nota, fino al livello più elementare. Metaforicamente, è come prendere del materiale e ridurlo ad un atomo densissimo e potenzialmente esplosivo, [pianoforte]. Ecco cosa fa Beethoven. Nello sviluppo non espande il materiale musicale ma lo contrae, per massimizzarne l'energia ritmica, quasi elettrica, che è connaturata a quest'idea.

Bene, in seguito ritorna a questo [pianoforte] lo arricchisce [pianoforte] e inizia a giocare con queste due note. [pianoforte] Perché due note? Beh, il suo tema iniziale [pianoforte] conteneva appunto due diverse note. Beethoven le riduce ad una nota sola, cercando ancora una volta l'essenziale. Anche se potrebbe suonare come una nota sola, sentite come viene sviluppata [pianoforte]. Suona come un alto basso, alto, basso, ma se ci pensate [pianoforte] vi accorgete che scende di un'ottava, lui però lavora in realtà con una sola nota. [pianoforte] Poi cambia [pianoforte] e arriva il tema [pianoforte] [canto], ma l'accordo diminuito non gli permette di entrare [pianoforte] e continua a ripetere quest'idea di una nota, alto, basso, alto, basso, alto, basso [pianoforte] “per favore fammi entrare” finché questo motivo insistente [pianoforte] sfonda la porta [pianoforte] e può quindi iniziare la ripresa [pianoforte] e così via.

La ripresa inizia in questo punto.

Questo era lo sviluppo del primo movimento nella *Quinta Sinfonia*, in cui Beethoven inserisce questo momento elettrico proprio nel mezzo della sezione, del movimento. Poi si giunge alla ripresa. Abbiamo ascoltato un po' dell'interpretazione che Leonard Bernstein dà a questa musica. Abbiamo poi sentito anche qualcosa di quella offerta da Bernard Haitink. Mentre andate via, sentite come sottofondo questa divertente versione dei Bee Gees che interpretano la *Quinta Sinfonia* di Beethoven.