

PIERO CARABA

CARLO PEDINI

# LE FORME DELLA MUSICA

*Sinfonica*

## PREFAZIONE

Nella nostra cultura occidentale, al pari di ogni altro oggetto d'arte, la musica ha una sua forma? In che modo tale forma si rende visibile? Quali i suoi contenuti?

Queste le domande che potrebbero essere rivolte con eguale efficacia sia a studenti di musica che ad appassionati musicofili.

La presente pubblicazione si rivolge e si adopera per offrire risposte ad entrambe queste categorie di lettori.

L'idea di scrivere a quattro mani un libro sulle forme musicali è stata all'inizio motivata dalla necessità di avere un testo aggiornato e quanto più completo possibile da offrire ai nostri studenti di Conservatorio (e ciò stante l'assenza pressoché totale di pubblicazioni recenti in tal senso). Successivamente abbiamo deciso di rivolgerci nella trattazione non solo ad un pubblico di addetti ai lavori ma anche a tutti gli appassionati desiderosi di comprendere più a fondo la musica che amano ascoltare. Si trattava dunque di adottare un linguaggio che, pur nel necessario rigore delle definizioni, risultasse il più possibile in grado di rispondere alle attese degli uni e degli altri. Di qui l'esigenza che i termini tecnici fossero accuratamente spiegati, non dati per scontati, e resi ancor più comprensibili da esempi musicali opportunamente impostati nella grafica, con segni e indicazioni ausiliari per coloro che non avessero particolare dimestichezza con la lettura della partitura. Gli esempi, estesi e in numero assai consistente, tratti dalla grande letteratura musicale, pensiamo costituiscano il punto chiave di un testo come questo; esempi proposti come riscontro dell'enunciato, come riferimento per successive comparazioni o sollecitazione ad approfondimenti ulteriori.

Nell'ordinare gli argomenti è stato adottato, nei limiti del possibile, il criterio cronologico, in considerazione che le forme con cui la musica si esprime sono da sempre il risultato di una evoluzione. I riferimenti storici costantemente presenti costituiscono pertanto indispensabili strumenti di inquadramento e contestualizzazione, senza però avere pretesa di completezza, per la quale rimandiamo agli specifici testi di Storia della musica, a fronte dei quali questo libro, nelle sue caratteristiche, può rappresentare un utile e reciproco complemento.

Cornici e tavole riassuntive sono state inserite allo scopo di facilitare la messa a fuoco delle nozioni essenziali e permettere uno sguardo d'insieme laddove necessario.

Nel consegnare il testo all'Editore il pensiero va agli allievi del Conservatorio di Perugia che in oltre venticinque anni si sono avvicinati nelle nostre aule; a loro, futuri o già affermati musicisti, e a tutti i lettori di questo libro, in buon auspicio, ci piace indicare lo studio delle strutture musicali come uno dei più affidabili strumenti per capire, o almeno intuire, ove si trovi la bellezza e goderne appieno.

Gli Autori

## Concetto e funzione della forma musicale

*L'aspetto esteriore di qualcosa* è la più semplice e immediata definizione del termine *forma*. Generalmente la *forma* di un oggetto è connessa alla materia che ne costituisce e forgia il suo aspetto, ma spesso tale *forma* altro non è se non un *contenitore esterno*, visibile e riconoscibile. *Forma* e *contenuto* possono dunque risultare entità ben distinte.

Quando osserviamo una grande opera dell'architettura quale potrebbe essere una reggia o una cattedrale, notiamo un'infinità di particolari: scale, colonne, portali, finestre, guglie, statue, fregi ecc.; ad un primo sguardo tutto ciò ci colpisce nel suo insieme ma ad una successiva riflessione siamo in grado di afferrare che ogni elemento, indispensabile o accessorio, utilizzato nel rispetto o a volte nella sfida di leggi della statica e della fisica, concorre a dare un significato complessivo all'edificio.

La stessa cosa accade all'ascolto di un brano musicale, in cui ciascuna componente si rapporta alle altre e svolge una precisa funzione, usuale o nuova, determinando in tal modo la fisionomia e il senso complessivo della composizione.

La **forma musicale** è il risultato di questi rapporti e della nostra osservazione.

Ma come si arriva a definire una *forma musicale*?

Nell'ascoltare una composizione musicale il nostro orecchio è sollecitato da una serie di informazioni contemporanee: melodia, armonia, ritmo, andamento, strumentazione, timbro ecc.; ognuno di questi elementi può essere oggetto di una osservazione attenta, cioè di una *analisi*, sotto almeno due prospettive diverse:

- 1) isolatamente, come dato a sé stante;
- 2) in rapporto alla composizione nel suo complesso.

Ogni elemento del linguaggio musicale, pur costruito con propri criteri e funzioni, assume un preciso significato ed una determinata funzione solo in rapporto con altri elementi, perseguendo con essi uno scopo comune. Per questa ragione le *forme musicali* si manifestano in una pluralità di tipologie; è infatti sufficiente che mutino alcuni dei criteri nei rapporti di organizzazione tra i vari elementi perché si determini un aspetto esteriore differente, o viceversa, una uguaglianza di criteri organizzativi e costruttivi determinerà una uguaglianza di forma, da cui la possibilità di una sua identificazione e classificazione.<sup>1</sup>

Riconoscere *la forma* in sé stessa rappresenta un primo, indispensabile, momento di comprensione della composizione; l'analisi ulteriore permetterà poi di approfondire le diverse implicazioni connesse con il fatto musicale, quali ad esempio i rapporti che legano internamente melodia, armonia, ritmo, testo eventuale ecc. Tutto concorre ad imprimere una specifica valenza all'oggetto musicale, e se il globale *senso della forma*<sup>2</sup> conduce l'ascoltatore alla comprensione e, diremmo, alla semplice e libera fruizione di un brano in sé

---

<sup>1</sup> Ad esempio, senza entrare nel merito dell'epoca e dello stile, le successive entrate di voci che ripetono esattamente la linea melodica e ritmica proposta dalla voce precedente, identificano la struttura del *canone*; ogni volta che si incontrerà questo procedimento compositivo lo si riconoscerà dunque come tale, cioè come formalmente determinato: è un *canone*, di Bach, di Mozart o di Beethoven, ma sempre di *canone* si tratta, visto che possiede quelle specifiche caratteristiche formali.

<sup>2</sup> Si parla di *senso della forma* come della capacità del compositore di dare al brano un giusto equilibrio in rapporto alla conformazione, al numero, al carattere degli elementi utilizzati.

stesso, è solo una analisi più approfondita della forma stessa che ci consente, in una successiva fase, di giungere al *significato* di una composizione.

A questo punto abbiamo toccato e si pone in primo piano l'altro grande argomento, intimamente legato al precedente: quello del "significato" della musica, del "qual è il contenuto" di un brano, del "cosa vuol dire", argomenti e interrogativi tuttora oggetto di vivaci dibattiti tra gli studiosi di estetica musicale.

Pur non potendo risolvere il problema in maniera esaustiva in questa sede, è impossibile parlare di *forme della musica* senza almeno indicare i termini della questione circa il rapporto tra forma e contenuto.

Come già detto, è osservazione comune che il *contenuto* di una *forma* possa essere tutt'altra cosa che non la *forma* stessa; nel linguaggio parlato e in poesia ciò è chiarissimo: un *sonetto* ha sempre la stessa forma ma i suoi contenuti possono essere i più diversi. L'inevitabile riferimento con il linguaggio verbale ci pone immediatamente nel cuore del problema. Stabilire se la musica sia o no un linguaggio è forse il primo passo per giungere al discorso circa i suoi significati. Certamente la musica è un sistema, ha le sue leggi, ha una sua grammatica, ha una sua sintassi e dunque sul piano dell'indagine strutturalista rientra a pieno titolo nella categoria *linguaggio*. La parola è per definizione *significante* di qualcosa che nella nostra mente si trasforma in un *significato* (il vocabolo *casa*, ad esempio, si traduce nella nostra mente in un *significato* ben preciso e inequivocabile); la musica, al contrario, non detiene la capacità di riferirsi a qualcosa di oggettivo, non possiede termini traducibili in precisi *significati* e non dispone di un vocabolario<sup>3</sup>. Questo vuole forse dire che la musica in realtà non è un linguaggio o, peggio, che non è un linguaggio comprensibile? No di certo, anzi, le precedenti osservazioni mettono in luce il suo modo particolare di porsi come linguaggio, un linguaggio *sui generis* che, pur avendo una precisa organizzazione e articolazione, è sprovvisto di vocabolario, è dunque *intraducibile* ma nonostante ciò è *intelligibile* e *significativo*.

Il fatto che la musica non abbia significati che possano riferirsi a qualcosa di concreto non vuol dire che non significhi nulla quanto piuttosto che «i suoi significati non sono verbalizzabili puntualmente»<sup>4</sup>.

L'antica disputa sulla semanticità o asemanticità della musica condotta dai contentutisti (sostenitori della possibilità da parte della musica di riferirsi ad altro) contrapposti ai formalisti (assertori della musica come espressione di null'altro che se stessa) è improntata in massima parte sul costante riferimento al linguaggio verbale, per il quale il *significante* "casa" si traduce in quel preciso *significato* oggettivo.

Nel linguaggio musicale il *significante* è la musica stessa, sono i suoni nella loro organizzazione e struttura formale; tale *significante* non assume poi significati diversi da se stesso: se dunque dal punto di vista dell'analisi semiologica il rapporto *significante* / *significato* certifica che la musica è asemantica, non si può certo negare (e neppure i formalisti lo negano) che proprio questi suoi mancati riferimenti con la realtà concreta

---

<sup>3</sup> La cosiddetta Musica a programma, o forme come il Madrigale sono tra gli esempi più evidenti del tentativo di rendere la musica *significato* o addirittura *immagine* di una realtà concreta.

<sup>4</sup> cfr. E. Fubini, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino 1973.

“NELLA NOSTRA CULTURA OCCIDENTALE,  
AL PARI DI OGNI ALTRO OGGETTO D'ARTE,  
LA MUSICA HA UNA SUA FORMA?  
IN CHE MODO TALE FORMA SI RENDE VISIBILE?  
QUALI I SUOI CONTENUTI?

QUESTE LE DOMANDE CHE POTREBBERO ESSERE RIVOLTE  
CON EGUALE EFFICACIA SIA A STUDENTI DI MUSICA CHE  
AD APPASSIONATI MUSICOFILI.

LA PRESENTE PUBBLICAZIONE SI RIVOLGE E SI ADOPERA PER  
OFFRIRE RISPOSTE AD ENTRAMBE QUESTE CATEGORIE DI LETTORI”

**PIERO CARABA** (Roma 1956)

È docente di Armonia e Analisi delle Forme Compositive presso il Conservatorio “F. Morlacchi” di Perugia. Oltre all'insegnamento svolge intensa attività artistica quale compositore e direttore di coro. Autore di musica strumentale, corale e da scena, ha conseguito riconoscimenti e premi di composizione; numerosi suoi lavori sono nel repertorio dei maggiori cori polifonici italiani e stranieri e costituiscono brano d'obbligo nei principali concorsi corali italiani, nazionali ed internazionali, delle cui giurie è spesso chiamato a far parte. Scrive articoli e saggi su riviste specializzate di musica corale. Dal 1983 al 1988 ha curato numerose serie di trasmissioni radiofoniche per RAI Radiodue e un ciclo completo di Storia della Musica Polifonica per la Radio Vaticana. È membro della Commissione Artistica dell'Associazione Regionale Cori dell'Umbria e Socio Fondatore dell'Associazione Regionale Cori del Lazio, della cui Commissione Artistica è attualmente componente. Per l'Editrice Ricordi ha pubblicato il manuale *Fondamenti pratici d'armonia*.

**CARLO PEDINI** (Perugia 1956)

Già insegnante nei Conservatori di Avellino, Adria e Pesaro, dal 1986 insegna Armonia e Analisi delle Forme Compositive al Conservatorio “F. Morlacchi” di Perugia. Autore di opere liriche, sinfoniche e da camera è stato più volte premiato in concorsi nazionali e internazionali. Fra i lavori più significativi degli ultimi anni si segnalano il balletto *L'anima del Perugino* per la Fondazione Arena di Verona (2004), il *Requiem* per coro e orchestra per il Music Summer Festival di Kusatsu (Giappone, 2005), il *Magnificat* per coro e strumenti per il Teatro alla Scala di Milano (maggio 2007 e ottobre 2008), *La follia* per orchestra d'archi nuovamente per il Music Summer Festival di Kusatsu (2008), l'opera lirica *Jago* per l'International Opera Theater of Philadelphia (2009) che, per il 2011, gli ha commissionato l'opera *The Buffalo Soldier*. Dal 1996 al 2003 è stato Direttore Artistico della Sagra Musicale Umbra, commissionando lavori sinfonico-corali a grandi autori del nostro tempo (Philip Glass, Ennio Morricone, Leo Brouwer, Giorgio Battistelli ecc.) e, nell'anno del Giubileo, la *Missæ Solemnis Resurrectionis* scritta a più mani con i compositori Betta, De Rossi Re, Galante, Sellima, Testoni, Tutino e Ugoletti, eseguita per la prima volta in Campidoglio a Roma il 16 agosto 2000. È Socio Onorario della Libera Università di Città della Pieve, Membro Onorario del Consiglio Direttivo degli Amici della Lirica di Perugia, Presidente dell'Associazione Regionale dei Cori dell'Umbria. Dal 2007 è membro della Commissione Musica della SIAE in rappresentanza della musica classica. Dal 1986 tutta la sua musica è pubblicata dalla *Casa Musicale Sonzogno* di Milano.

DISTRIBUITO DA:

**CARISCH S.p.A.**  
MILANO, ITALIA  
WWW.CARISCH.COM  
Gruppo Monzino1750

