

Trattati storici e Manuali di Analisi e Teoria Musicale

2

William E. Caplin

ANALIZZARE LA FORMA CLASSICA

Un manuale per gli studenti

***ANALYZING CLASSICAL FORM
An Approach for the Classroom***

A cura di Catello Gallotti

Traduzione di Daniele Rotunno e Massimiliano Chiaretti



VOLONTÈ & CO

Contenuti

Prefazione	xv
Prefazione all'edizione italiana	xix
Risorse online	xxvi

1 Ripasso di armonia	1
I fondamenti	1
Il vocabolario armonico	1
Le successioni armoniche	3
Esercitiamoci	7
Maggiori dettagli	9
La funzione di tonica	9
La funzione di dominante	9
La funzione di pre-dominante	9
Le successioni di prolungamento	11
Le successioni cadenzali	14
Le successioni progressive	20
Guida ai simboli dell'analisi armonica	24
Ripasso di teoria	25
Esempi da analizzare	27

PARTE I - LE TIPOLOGIE TEMATICHE CONVENZIONALI

2 La sentence	33
I fondamenti	34
La frase di presentazione	36
La frase di continuazione	36
Esercitiamoci	38
Maggiori dettagli	38
L'idea di base	38
La ripetizione dell'idea di base	41
Il prolungamento della tonica	45
Frase e funzione di presentazione	46
La funzione di continuazione	47
La funzione cadenzale	55
La funzione di continuazione⇒cadenzale e la successione cadenzale espansa (SCE)	60
Approfondimenti	63
Battute “reali” e battute “scritte”	63
La sentence modulante	66
Ripasso di teoria	67

Esempi da analizzare	68
Temi da completare.....	72
3 Il periodo.....	73
I fondamenti	73
La frase antecedente	74
La frase conseguente.....	74
Esercitiamoci	76
Maggiori dettagli.....	76
L'idea di base	76
L'idea contrastante	77
La chiusura cadenzale debole	79
Il ritorno dell'idea di base	80
La chiusura cadenzale forte.....	84
Processi di delimitazione: il raccordo e l'elisione.....	86
Approfondimenti	88
Antecedente (e conseguente) in forma di "micro-sentence".....	88
Il periodo modulante e la sua forza cadenzale	90
La semicadenza reinterpretata	90
Sentence e periodo a confronto.....	92
Ripasso di teoria	93
Esempi da analizzare	94
Temi da completare.....	97
4 I temi ibridi.....	99
I fondamenti	99
Esercitiamoci	104
Maggiori dettagli.....	105
Tema ibrido antecedente + continuazione	105
Tema ibrido antecedente + cadenzale	106
L'idea di base composta	107
Tema ibrido idea di base composta + continuazione.....	108
Tema ibrido idea di base composta + conseguente	109
Approfondimenti	110
La relazione fra i temi ibridi e le tipologie tematiche di base	110
Le ricorrenze dell'idea di base.....	111
Ambiguità fraseologiche	111
Altri possibili temi ibridi	114
Ripasso di teoria	117
Esempi da analizzare	119
Temi da completare.....	121
5 Deviazioni fraseologiche, deviazioni cadenzali e funzioni di cornice	123
I fondamenti	123

Le deviazioni fraseologiche	123
Le deviazioni cadenzali	129
Le funzioni di cornice	133
Esercitiamoci	136
Maggiori dettagli	137
Le deviazioni fraseologiche	137
Le deviazioni cadenzali	141
Le funzioni di cornice	145
Approfondimenti	154
Idea contrastante sostituita da una frase di continuazione	154
Chiusura cadenzale di una codetta: la cadenza di ambito limitato	155
Processi di delimitazione: la sovrapposizione melodica	156
Ripasso di teoria	157
Esempi da analizzare	158
Temi da completare	165
6 I temi composti	166
I fondamenti	166
Il periodo composto	166
La sentence composta	168
Esercitiamoci	169
Maggiori dettagli	171
Il periodo composto	171
La sentence composta	177
Approfondimenti	183
Il periodo composto	183
Battute “reali” e battute “scritte”	185
Ripasso di teoria	186
Esempi da analizzare	188
Temi da completare	194
7 La piccola forma ternaria (binaria ciclica)	195
I fondamenti	195
L'esposizione (A)	196
La sezione mediana contrastante (B)	197
La ripresa (A')	197
Esercitiamoci	201
Maggiori dettagli	203
L'organizzazione formale compatta e allentata	203
L'esposizione (A)	205
La sezione mediana contrastante (B)	210
La ripresa (A')	214
Approfondimenti	221
La sezione mediana contrastante (B)	221

La ripresa (A')	226
Ripasso di teoria	228
Esempi da analizzare	230
Temi da completare	236
8 La piccola forma binaria	238
I fondamenti	238
La parte 1	239
La parte 2	239
Esercitiamoci	242
Maggiori dettagli	243
La parte 1	243
La parte 2	246
Ripasso di teoria	254
Esempi da analizzare	255
Temi da completare	258

PARTE II - LA FORMA SONATA

9 La forma sonata: cenni preliminari	261
La struttura formale complessiva	262
La struttura tonale complessiva	263
L'esposizione	263
Esercitiamoci	271
Lo sviluppo	272
Esercitiamoci	278
La ripresa	279
Esercitiamoci	284
10 L'esposizione (I): il tema principale	286
I fondamenti	286
Maggiori dettagli	287
Le tipologie tematiche convenzionali	287
Le tipologie tematiche non convenzionali	288
Approfondimenti	298
Il gruppo tematico principale	298
Stile e carattere	300
Ripasso di teoria	301
Esempi da analizzare	303
11 L'esposizione (II): la transizione	308
I fondamenti	308
Esercitiamoci	313

Maggiori dettagli.	314
Stile, carattere e dinamica	314
Processi di delimitazione: la sovrapposizione dell'accompagnamento e l'elisione	315
Le tecniche di modulazione.	316
Le strategie di apertura	317
L'organizzazione fraseologico-strutturale e le tecniche di allentamento	324
La chiusura	328
Approfondimenti	337
Strategie di apertura insolite.	337
La transizione in due parti	339
L'omissione della funzione di fine.	343
Ripasso di teoria	344
Esempi da analizzare	345
12 L'esposizione (III): il tema subordinato.	353
I fondamenti	353
Esercitiamoci	356
Maggiori dettagli.	357
La natura contrastante del tema subordinato.	357
L'allentamento delle funzioni di una sentence	358
La semicadenza (o la dominante di arrivo) interna	376
Il gruppo tematico subordinato	381
La sezione conclusiva	387
Approfondimenti	390
L'omissione della funzione di inizio.	390
L'espansione del disegno di periodo.	395
La ripetizione espansa di un tema subordinato	396
L'allentamento armonico-tonale.	397
L'introduzione tematica	400
La delimitazione offuscata fra transizione e tema subordinato	401
Ripasso di teoria	409
Esempi da analizzare	410
13 Lo sviluppo	420
I fondamenti	420
L'organizzazione tonale	421
L'organizzazione fraseologico-strutturale	421
Esercitiamoci	426
Maggiori dettagli.	428
Il materiale melodico-motivico.	428
Il nucleo	429
Il pre-nucleo.	440
La ritransizione	447

Approfondimenti	451
Le sezioni di sviluppo senza nucleo	451
La transizione introduttiva	459
Chiusure insolite	460
Ripasso di teoria	462
Esempi da analizzare	464
14 La ripresa	475
I fondamenti	475
Una metodologia analitica: la comparazione	476
L'organizzazione armonico-tonale	476
Le modifiche strutturali	477
Esercitiamoci	482
Maggiori dettagli	483
Le funzioni tematiche della ripresa	483
Le modifiche strutturali del tema principale	484
Le modifiche strutturali della transizione	488
Le modifiche strutturali del tema (o gruppo tematico) subordinato	494
Approfondimenti	499
Altre caratteristiche della ripresa	499
La fusione fra tema principale e transizione	502
Deviazioni dalle norme	504
Ripasso di teoria	510
Esempi da analizzare	512
15 La coda	519
I fondamenti	519
Esercitiamoci	524
Maggiori dettagli	526
Il materiale melodico-motivico della coda	526
La partenza della coda	526
L'organizzazione fraseologico-strutturale della coda	529
Le funzioni compensative	538
Ripasso di teoria	546
Esempi da analizzare	547
16 L'introduzione lenta	551
I fondamenti	551
Esercitiamoci	554
Maggiori dettagli	555
Stile e carattere	555
L'organizzazione tonale, fraseologico-strutturale e motivica	556
Ripasso di teoria	560
Esempi da analizzare	561

PARTE III - LE FORME DEGLI ALTRI MOVIMENTI

17 Le forme del movimento lento	565
I fondamentali	565
La grande forma ternaria	566
Il tema con variazioni	569
La sonata senza sviluppo	571
Esercitiamoci	573
Maggiori dettagli	574
Grande e piccola forma ternaria	574
La grande forma ternaria: il tema interno	575
La grande forma ternaria: la coda	584
Il tema con variazioni: le modifiche strutturali	586
Approfondimenti	590
La forma sonata nei movimenti lenti	590
La sonata senza sviluppo: la ripresa tronca	595
La fine di un movimento lento	595
Ripasso di teoria	596
Esempi da analizzare	597
La grande forma ternaria: il tema interno	598
Il tema con variazioni	603
 18 La forma minuetto/trio	607
I fondamentali	608
La forma minuetto/trio	608
La forma minuetto	609
Esercitiamoci	612
Maggiori dettagli	613
L'esposizione (A)	613
La sezione mediana contrastante (B)	621
La ripresa (A')	625
La coda	627
Il trio	628
Approfondimenti	631
La forma minuetto binaria	631
Le relazioni funzionali nella forma minuetto/trio	633
Ripasso di teoria	634
Esempi da analizzare	636
 19 Le forme rondò	642
I fondamentali	642
Il rondò in cinque parti	642
Il rondò sonata	644
Esercitiamoci	648

Maggiori dettagli.	650
Il tema principale	651
Il complesso tematico subordinato.	651
Il tema interno.	654
Le repliche del tema principale.	655
Lo sviluppo	657
La coda	660
Approfondimenti	661
Deviazioni dalle norme	661
Ampliamenti della forma rondò: il rondò in sette parti e il rondò sonata in nove parti	664
Ripasso di teoria	665
Esempi da analizzare	666
Il rondò in cinque parti	666
Il rondò sonata	669
20 La forma concerto	672
I fondamenti	673
Il tutti di apertura	674
Il tutti nel tono subordinato	676
Il tutti di chiusura	677
Esercitiamoci	679
Maggiori dettagli.	680
Il tutti di apertura	680
L'esposizione del solo	684
Il tutti nel tono subordinato	690
Lo sviluppo del solo	692
La ripresa del solo	692
Il tutti di chiusura	695
Ripasso di teoria	696
Esempi da analizzare	697
Riferimenti bibliografici.	699
Glossario	703
Indice dei brani musicali	719
Indice analitico.	725

Prefazione

Quali criteri guidano la suddivisione di una composizione musicale nelle varie sezioni, parti o unità? E queste, come sono organizzate? Seguono una logica o sono disposte a caso? In che modo le unità più piccole di un brano ci fanno capire se si trovano all’“inizio”, al “centro” o alla “fine” di una parte più ampia? Quali idee melodiche, successioni armoniche, schemi ritmici e combinazioni tessiturali si adattano meglio alle varie parti di una composizione?

Queste sono solo alcune delle molte domande a cui *lo studio della forma musicale* cerca di dare una risposta. Questo testo presenta una teoria per analizzare la forma musicale, rivolgendosi a un repertorio specifico: le composizioni strumentali di Haydn, Mozart e Beethoven, i compositori del *periodo classico maturo*, brani che hanno fatto parte del canone musicale per centinaia di anni.

Questo testo introduce molti termini e concetti nuovi, mostrando come possano essere usati per svelare l’organizzazione formale dei lavori classici. Inoltre, vi offrirà l’opportunità di metterli in pratica attraverso l’analisi di passaggi tratti dal repertorio. Passo dopo passo, acquisirete consapevolezza di quali opzioni compositive dispongono i compositori e delle scelte che essi operano.

L’organizzazione degli argomenti

Analizzare la forma classica si basa sul mio precedente trattato, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* [Caplin 1998], ma ne amplia notevolmente i contenuti per favorirne un uso didattico nei corsi di analisi formale.

Dopo un primo capitolo che passa in rassegna le successioni armoniche fondamentali, una conoscenza essenziale per l’analisi formale, seguono tre parti che costituiscono il blocco più sostanzioso del testo:

- La Parte I presenta capitoli dedicati alle principali tipologie tematiche impiegate nella forma classica: la sentence, il periodo, vari temi ibridi, i temi composti, la piccola forma ternaria e binaria. Un capitolo aggiuntivo si sofferma poi sulle deviazioni fraseologiche e cadenzali, nonché sulle funzioni di cornice: l’introduzione tematica, la sezione conclusiva e la persistenza sulla dominante.
- La Parte II esplora nel dettaglio la più importante forma di un intero movimento nello stile classico: la forma sonata. Dopo un capitolo introduttivo che la descrive in termini generali, i capitoli successivi sono dedicati alle tre regioni tematiche dell’esposizione (tema principale, transizione e tema subordinato), nonché alle sezioni restanti (sviluppo, ripresa, coda e introduzione lenta).

- La Parte III si occupa delle forme degli altri movimenti nel repertorio strumentale classico: varie forme di movimento lento (la grande forma ternaria, la sonata senza sviluppo, il tema con variazioni), la forma minuetto/trio, le forme rondò e la forma concerto.

Completano il testo un glossario dei termini, un elenco dei brani musicali discussi, un indice analitico e una breve sezione di riferimenti bibliografici a scritti di altri teorici e storici citati nel testo, che costituiscono ulteriori risorse per analizzare la forma classica.

L'organizzazione dei capitoli

La maggior parte dei capitoli segue un formato simile: una sezione introduttiva, “I fondamenti”, offre una panoramica sugli argomenti principali del capitolo e li illustra attraverso almeno un esempio di analisi.

La sezione successiva, “Esercitiamoci”, presenta uno o più esempi non annotati seguiti da una serie di semplici domande che vi permettono di applicare immediatamente i concetti fondamentali.

La sezione “Maggiori dettagli” propone una discussione particolareggiata del contenuto del capitolo con numerosi esempi musicali annotati e commentati, mentre la sezione finale “Approfondimenti” si addentra in argomenti più avanzati.

Numerosi riquadri esplicativi sottolineano problemi di particolare rilevanza teorica, chiariscono termini spesso fuorvianti, offrono cenni storici sugli argomenti trattati o discutono diverse altre questioni di interesse.

Dopo l'esposizione teorica, la sezione “Ripasso di Teoria” contiene una serie di esercizi per aiutarvi a consolidare la comprensione dei concetti, mentre la sezione “Esempi da analizzare” fornisce una selezione di passaggi d'autore per ulteriori lavori di analisi.

Ciascun capitolo della Parte I si conclude con una sezione di esercizi denominata “Temi da completare”, che vi offrono l'opportunità di cimentarvi in prima persona con la forma musicale e stimolare la vostra creatività musicale.

Opzioni di utilizzo

Questo manuale può essere usato in vari modi, a seconda delle esigenze dei diversi corsi. In un corso annuale di analisi delle forme di livello intermedio o avanzato, si potrà proporre lo studio dell'intero testo. Se invece si dispone di un solo semestre, si potranno coprire quasi interamente le Parti I e II, magari saltando alcuni capitoli e sezioni. Le tipologie tematiche presentate nella Parte I possono anche essere introdotte in corsi di teoria di livello inferiore, a integrazione dello studio dell'armonia e del



contrappunto. Infine, gli studenti laureati troveranno il materiale sufficientemente stimolante per un corso di “Ripasso di teoria” o per un corso più specialistico sulla musica dello stile classico.

Il modo in cui questo testo organizza i vari argomenti potrebbe non soddisfare le esigenze di tutti gli insegnanti e alcuni potrebbero optare per una diversa disposizione del materiale. Per esempio, si potrebbe iniziare lo studio di ciascun capitolo facendo lavorare gli studenti sul “modello di analisi” alla fine della sezione “I fondamenti” o partendo subito dalla sezione “Esercitemoci”, che non contiene alcuna indicazione analitica. In questo modo, gli studenti potranno dedurre i concetti formali direttamente dalla musica, anziché cercare di assimilare prima la teoria.

Altri insegnanti preferiranno esaminare forme più brevi di movimenti completi, in particolare il tema con variazioni e la forma minuetto/trio, prima di affrontare le complessità della forma sonata. È possibile passare a questi argomenti subito dopo aver completato la Parte I, anche se alcune caratteristiche di queste forme non saranno pienamente comprensibili senza aver prima trattato certi aspetti della forma sonata, come le funzioni tematiche di tema subordinato e transizione.

Ringraziamenti

Sono molte le persone che hanno contribuito alla stesura e alla realizzazione di questo libro. Desidero, innanzitutto, riconoscere l'enorme aiuto fornito dal mio assistente alla ricerca e all'insegnamento, Andrew Schartmann, che non solo ha preparato tutti gli esempi e progettato le risorse online, ma ha anche dato un significativo contributo di idee su tutti gli aspetti progettuali, organizzativi e contenutistici del testo. Non sarei riuscito a portare a termine questo lavoro senza i suoi continui sforzi e il suo sostegno.

Nella prefazione a *Classical Form* ho citato molti studiosi, in particolare Janet Schmalfeldt, che mi hanno aiutato a sviluppare le idee di quel libro; naturalmente, i loro contributi continuano a essere importanti anche in *Analizzare la forma classica*. Desidero ringraziare alcuni altri colleghi che mi hanno aiutato a perfezionare idee e a svilupparne di nuove: Joseph Auner, Pieter Bergé, Poundie Burstein, Suzannah Clark, David Cohen, Robert Gjerdingen, James Hepokoski, Nathan Martin, Julie Pedneault-Deslauriers, Dean Sutcliffe, Michel Vallières, Steven Vande Moortele e James Webster.

Lo stimolo per intraprendere questo progetto editoriale mi è giunto da Janet M. Beatty, già *executive editor* del settore istruzione superiore della Oxford University Press; il suo completamento è stato supervisionato da Suzanne Ryan, *executive editor* per il settore musica. Il contributo di entrambe, e del loro staff, è stato di fondamentale importanza. Ringrazio inoltre i revisori anonimi che hanno letto le prime versioni di questo manuale e proposto molte idee utili per il suo miglioramento. In tutte le fasi della stesura ho ricevuto riscontri e suggerimenti significativi dai miei assistenti e dagli studenti della Schulich School of Music.

Le risorse online sono state magistralmente concepite, progettate e programmate da Andrew Schartmann. Per i contenuti audio ho ricevuto un grande aiuto dalle mie colleghe Sara Laimon, per le esecuzioni al pianoforte, e Martha de Francisco, per le registrazioni audio: entrambe non si sono limitate all'organizzazione e supervisione dei numerosi studenti che hanno preso parte alle registrazioni, ma hanno anche eseguito e prodotto di persona molti degli esempi. Il mio collega Denys Bouliane (composizione musicale) si è volontariamente offerto di supervisionare la simulazione digitale dei passi orchestrali. Ringrazio l'amministrazione della Schulich School of Music e della McGill University per aver messo a disposizione le attrezzature tecniche, ospitato il sito e sostenuto enormemente l'intero progetto.

La mia attività di ricerca è stata generosamente sostenuta da finanziamenti provenienti dal Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Infine, desidero ringraziare per il continuo incoraggiamento e la pazienza mia moglie, Marsha Heyman, e i miei figli Adam e Rebecca, ai quali questo libro è dedicato.

Prefazione

all'edizione italiana

Descrivere l'organizzazione di un brano suddividendolo in sezioni su larga scala, parti, unità; attribuire a queste delle denominazioni coerenti; spiegare la logica della loro disposizione; evidenziare le aree tonali in cui si collocano: questi sono alcuni degli aspetti che, nel complesso, caratterizzano una prassi piuttosto comune nell'analisi e nella concezione della forma musicale. Quest'idea ha iniziato a farsi strada nella teoria musicale grosso modo a partire dalla fine del '700, ma ha trovato la sua prima sistematizzazione nel terzo volume del *Die Lehre von der musikalische Komposition, praktisch theoretisch* di Adolph Bernhard Marx [Marx 1845; 1997], il teorico oggi quasi unanimemente considerato il fondatore della cosiddetta *Formenlehre*, lo studio delle forme musicali. La sua visione della forma come un processo dialettico-evolutivo che, procedendo dal semplice al complesso, trova il suo massimo compimento nella forma più organica e compiuta, la forma sonata (*Sonatenform*), ha ispirato gran parte della trattatistica della seconda metà dell'Ottocento.¹ Nello stesso tempo, la sua teoria fu sottoposta a una serie di semplificazioni scolastiche che, prive della forte tensione dialettica che ne costituiva il tratto distintivo, finirono per trasformarla in un complesso di sterili schemi classificatori di stampo manualistico, che Donald Francis Tovey ruvidamente deprecava come stampi per gelatine (*jelly moulds*).²

Le riduzioni scolastiche della *Formenlehre* hanno costituito, tuttavia, solo uno dei motivi del declino cui questa autorevole disciplina è andata incontro intorno alla metà del secolo scorso. Un ruolo determinante, in tal senso, assunsero le idee di Henrich Schenker che, proprio in quegli anni, iniziavano a diventare dominanti nella teoria musicale nord-americana. In *Free Composition* egli dismise le tradizionali categorie formali (sezioni, temi, frasi, periodi, ecc.) in favore di una nuova teoria in cui tutte le forme sono considerate manifestazioni esterne di una struttura armonico-contrappuntistica fondamentale che si dispiega attraverso successivi livelli medi ed esterni.³ Un ulteriore fattore che ha incrementato la diffidenza verso la *Formenlehre* ottocentesca è stata anche l'affermazione negli stessi anni di approcci analitici storicamente informati che sostenevano la necessità di considerare la produzione musicale di fine '700 alla luce della trattatistica coeva [Ratner 1949; 1980].⁴

Negli ultimi decenni del secolo scorso si è ripreso a scrivere molto sulla forma musicale – in particolare su quella classica – e da più punti di vista. Penetranti indagini nel campo del ritmo e del metro hanno

1 Per una discussione approfondita sugli sviluppi successivi della teoria della forma di Marx, con particolare riferimento alla sua concezione dialettica, si veda Borio 2002.

2 «Ci sono persone che dicono a priori delle sciocchezze sulle forme sonata, come se queste forme fossero stampi preconfezionati in cui si rovescia la musica sperando che possa solidificarsi come una gelatina» [Tovey 1935, p. 18].

3 Schenker espone la sua “nuova teoria della forma” (*neuen Formenlehre*) in appena ventiquattro paragrafi nel quinto e ultimo capitolo di *Free Composition* [Schenker 1979, pp. 128-145].

4 Per un recente impiego delle teorie di fine '700 (di Joseph Riepel e Heinrich Christoph Koch, in particolare) nell'analisi del repertorio galante si veda Burstein 2020.

offerto raffinati strumenti per affrontare problemi di forma e di struttura della frase; diversi autori hanno mostrato quanto le categorie formali abbiano ancora da dire anche in prospettiva schenkeriana, con originali tentativi di riconciliazione tra struttura fondamentale e forme tradizionali; molto suggestivi sono stati poi gli studi sulla relazione tra retorica e forma musicale.⁵ Queste condizioni hanno favorito una vera e propria rinascita della *Formenlehre*, con la pubblicazione di due imponenti trattati: *Classical Form: A Theory of Formal Functions in Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* di William Caplin [1998] e *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* scritto a quattro mani da James Hepokoski e Warren Darcy [2006].

Nell'ambito di questo rinnovato interesse ha indubbiamente assunto un ruolo di primissimo piano la produzione teorica di William E. Caplin. Dalla pubblicazione dei suoi primi studi sulla tipologia tematica della *sentence* e sul ruolo della successione cadenzale espansa [Caplin 1986; 1987] sino alla sua ultima imponente monografia sulla cadenza nella musica tonale [Caplin 2024], emerge con chiarezza un nuovo modo di pensare la forma classica caratterizzato non solo da una ripresa di idee tradizionali o da una loro riformulazione, ma soprattutto dalla teorizzazione di nuovi principi e dalla definizione di un complesso di termini ormai entrati a far parte del lessico teorico-analitico del XXI secolo.

La teoria di Caplin ha trovato la sua prima completa sistematizzazione in *Classical Form*. Questo testo si è immediatamente imposto all'attenzione degli studiosi per lo straordinario rigore teorico, la chiarezza espositiva, la ricchezza e l'eshaustività degli esempi analitici; pertanto, può essere giustamente considerato uno dei maggiori contributi offerti alla teoria della forma classica, e non solo dei nostri tempi.⁶ Tuttavia, chiunque, come chi scrive, abbia apprezzato i grandi avanzamenti della *Formenlehre* di Caplin e abbia deciso di proporle i contenuti in ambito didattico, si è trovato prima o poi a confrontarsi con le difficoltà che inevitabilmente derivavano dall'impiego di un testo che, per sua stessa natura, non era specificamente rivolto agli studenti. La seconda imponente monografia di Caplin, *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom* [Caplin 2013], che qui si propone nella prima edizione in lingua italiana con il titolo *Analizzare la forma classica: un manuale per gli studenti*, colma questa piccola "lacuna": pur attingendo largamente a *Classical Form*, esso «ne amplia notevolmente i contenuti per favorirne un uso didattico nei corsi di analisi formale» [questo volume, p. xv].

Il testo si compone di venti capitoli, tre in più rispetto a *Classical Form*. Quest'ampliamento è dovuto alla necessità didattica di trattare in capitoli specifici argomenti che nel 1998 Caplin presentava in un capitolo unico o i cui contenuti erano disseminati nel corso di capitoli diversi. Il testo ora contiene capitoli singoli dedicati ai temi ibridi e ai temi composti e aggiunge un capitolo specifico (il quinto) sulle deviazioni fraseologiche e cadenzali. Inoltre, risulta riorganizzata anche la trattazione specifica delle singole funzioni tematiche della sezione espositiva della forma sonata: in *Classical form*, essa parte direttamente dalla funzione di tema subordinato, anteponeandola a quella di transizione, mentre il tema principale è postposto all'interno del capitolo sulla forma completa. In *Analizzare la forma*

⁵ Per un resoconto di questi contributi e una dettagliata bibliografia si veda Caplin 2005.

⁶ Caplin presentò la sua teoria in Italia presso l'auditorium Parco della Musica di Roma il 14-15 marzo 2008 nel corso di un seminario organizzato dal Gruppo di Analisi e Teoria Musicale (GATM).



classica, invece, Caplin offre prima una visione introduttiva della forma sonata (Cap. 9) e poi discute dettagliatamente nei tre capitoli successivi le funzioni tematiche nell'ordine in cui esse si presentano all'interno dell'esposizione. Da questa riorganizzazione scaturisce senza dubbio una visione più organica, orientata in modo più efficace all'apprendimento da parte degli studenti. Gli ultimi quattro capitoli sono dedicati, come in *Classical Form*, alle forme del movimento lento, al minuetto/trio, alle forme rondò e al concerto.

Naturalmente, in un testo didattico non poteva mancare una parte di pratica analitica. Il testo è ampiamente corredato da una serie di esercizi disposti sia all'interno che alla fine di ciascun capitolo. Integra il tutto un sito di accompagnamento che offre online ulteriori esercizi e raccoglie in forma non annotata analiticamente tutti gli esempi proposti, uno strumento particolarmente utile per lo svolgimento di analisi "estemporanee" nel corso delle lezioni. Infine, i capitoli 2-8 dedicati alle tipologie tematiche convenzionali includono anche specifici esercizi compositivi in una sezione denominata "Temi da completare". Naturalmente, l'esercizio di scrittura è finalizzato principalmente all'analisi delle funzioni fraseologiche che guidano la costruzione delle tipologie tematiche convenzionali; tuttavia, quest'approccio risulterà senz'altro utile anche per impieghi specifici nei corsi di composizione.

La *Formenlehre* di Caplin si pone in una linea di continuità diretta con le idee e i principi elaborati precedentemente da Arnold Schoenberg [1967] e dal suo allievo Erwin Ratz [1973], che egli esplicitamente individua come le sue fonti dirette di ispirazione [Caplin 1998, p. 3]. Come Schoenberg, e come altri teorici della forma, egli adotta un approccio metodologico *bottom-up*, illustrando le varie tecniche e procedure in un ordine crescente di complessità, considerando prima le più piccole unità di due battute, le idee, per poi passare alle frasi, ai temi, alle sezioni e, infine, alle forme complete. Una significativa differenza rispetto ai suoi predecessori consiste, tuttavia, nell'ampliamento della gamma delle tipologie tematiche. Mentre Schoenberg teorizza due tipologie tematiche fondamentali, sentence e periodo [1967, pp. 20-81], e la piccola forma ternaria [*ibid.*, pp. 119-136], Caplin definisce anche quattro temi ibridi, due temi composti (la sentence e il periodo di sedici battute) e ridefinisce, approfondendola, la piccola forma binaria succintamente teorizzata da Ratz [1973, p. 30].

Molti sono i concetti che Caplin riprende in particolare da Ratz, approfondendoli e definendoli in maniera teoricamente più stringente, come la distinzione tra organizzazione "compatta" (*tight-knit*) dei temi principali e organizzazione "allentata" (*loose*) di temi secondari, transizioni e sezioni di sviluppo, o ancora la descrizione del cosiddetto "nucleo" dello sviluppo.

Tuttavia, il concetto centrale che Caplin riprende dai suoi predecessori e che guida tutta la sua *Formenlehre* è quello di funzione formale. L'idea che le parti costitutive di una forma funzionino come la parti di un organismo vivente [Schoenberg 1967, p. 1] non è una novità nell'ambito della teoria della forma. Questo concetto trova, tuttavia, una sua prima descrizione dettagliata nella *funktionelle Formenlehre* di Ratz. In essa egli individua una forma primordiale (*Urform*) al cui interno operano cinque funzioni:

una parte che espone la tonica, una seconda parte che si allontana dalla tonica (transizione, primo episodio), una terza parte che risiede in toni distanti (tema subordinato, sviluppo), una parte che riporta

alla dominante del tono principale (ritransizione) e una parte che rinforza la tonica appena raggiunta.

[Ratz 1973, p. 56]

Ratz limita il suo concetto di funzionalità formale ai livelli relativamente alti della gerarchia strutturale di un movimento – le sue cinque funzioni operano infatti al livello delle sezioni su larga scala e dei temi. L'intento di Caplin, invece, è estendere la portata del concetto applicandolo a tutte le unità formali, dall'idea di due battute, alla frase di quattro battute, ai temi fino alle sezioni su larga scala. Ciò permette a chi si occupa di forma di prevenire la vaghezza di alcune interpretazioni, per addentrarsi in percorsi analitici più dettagliati e teoreticamente solidi, soprattutto nei confronti di quelle sezioni formali spesso trascurate, o tutt'al più descritte in termini sommari, come la sezione di sviluppo. A tal proposito, sorprenderà vedere come la varietà di funzioni espresse all'interno di questa sezione (pre-nucleo, nucleo, pseudo-nucleo, ritransizione, ecc.) e la specificità di alcune disposizioni tonali – in particolare, l'esplorazione di regioni “del lato bemolle” – costituiscano delle costanti nella sua organizzazione, permettendo una “narrazione” in specifici termini funzionali delle sue parti costitutive. A quest'ampliamento di prospettiva funzionale corrisponde un restringimento del repertorio di riferimento. Ratz, in linea con la visione storico-estetica della “due culture” di August Halm [1913], ritiene che le sue cinque funzioni formali operino in Beethoven non meno che in Bach, di cui considera principalmente le invenzioni a due e a tre voci e alcune fughe dal Clavicembalo ben Temperato. La *Formenlehre* di Caplin, al contrario, si focalizza esclusivamente sul repertorio strumentale di Haydn, Mozart e Beethoven, i principali esponenti dell'alto stile viennese classico: per quanto tracce di funzionalità formale possano comunque emergere anche nella musica dei periodi immediatamente precedenti e successivi, il repertorio dei tre grandi compositori viennesi rappresenta per Caplin la più chiara manifestazione delle funzioni formali che egli teorizza.

L'idea che alla base di ogni singola forma del periodo classico operi uno stesso complesso di funzioni formali è una delle grandi novità introdotte da Caplin. In questa prospettiva, per esempio, le tradizionali funzioni di una sezione espositiva di una forma sonata possono benissimo ritrovarsi all'interno della sezione A di un minuetto ed essere addirittura attribuite a frasi di quattro battute, come è possibile osservare nell'Es. 18.4. Un'analisi del genere, con la sua successione di funzioni formali “tema principale, tema subordinato/transizione” che si dispiegano nell'arco di sole otto battute potrà risultare sorprendente a chi, seguendo prassi analitiche tradizionali, è abituato a considerare una simile successione come una prerogativa esclusiva della forma sonata e, soprattutto, ad associare queste funzioni a specifiche strutture di raggruppamento. Ma è proprio questo l'aspetto innovativo della teoria delle funzioni formali: una funzione non è definita di *default* dalla sua struttura di raggruppamento o da una tipologia formale; può coincidere con essa, e spesso avviene, ma è fondamentalmente determinata da soggiacenti processi armonico-tonali.

Le funzioni formali poggiano su specifiche tipologie di successione armonica (di prolungamento, progressive e cadenzali), sulla tonalità in cui risiede un'unità formale (tono principale, subordinato, altri toni correlati) e sulla tipologia di cadenza con cui essa si chiude (cadenza autentica perfetta, imperfetta, semicadenza), in altri termini, su quei parametri che Leonard Meyer ha definito “primari o sintat-



tici”, distinguendoli dai quelli “secondari o statistici” relativi a dinamica, strumentazione e tessitura [Meyer 1996, pp. 14-15, 208-211; 2000, pp. 286-288].⁷ Pertanto, diversamente dalla *Formenlehre* di Marx e dei suoi seguaci, che ponevano la forma sonata al vertice di un sistema di forme gerarchicamente ordinato, o dall’idea di Tovey o Charles Rosen di una pluralità di “forme sonata” [Rosen 1988], in Caplin l’elemento centrale diventa il concetto di funzione formale. È dalla disposizione delle funzioni formali che si generano varie tipologie di forme, e la forma sonata è solo una di queste forme. Un’altra caratteristica che contraddistingue il concetto di funzione formale di Caplin dalla formulazione embrionale di Ratz è la temporalità. Per Caplin, infatti, le funzioni formali non sono altro che espressioni musicali delle qualità temporali generali di “inizio”, “centro”, “fine”, “prima dell’inizio” e “dopo la fine” e queste operano in qualsiasi livello gerarchico. L’idea di un’intima connessione tra funzione formale e temporalità – di fatto una funzione formale è “tempo” che si fa “musica” – è la principale conseguenza di processi sintattici che hanno, nel contempo, forti basi esperienziali: essi determinano l’espressione temporale di una funzione e ne permettono, al contempo, la sua chiara e distinta percezione all’ascolto. Per esempio, noi sentiamo di essere all’inizio di un processo formale perché la musica chiaramente proietta quella dimensione temporale attraverso successioni di prolungamento dell’iniziale armonia di tonica e una ripetizione dell’idea di base, o al contrario percepiamo di trovarci nel centro di qualcosa quando la musica presenta evidenti caratteristiche continuative, come una frammentazione, l’uso di armonie progressive o un relativo aumento dell’attività ritmica. Ogni unità, in qualsiasi livello della gerarchia formale, dispiega la propria temporalità in maniera logica, determinando pertanto quella sintassi temporale “inizio-centro-fine” che caratterizza funzionalmente la successione esposizione-sviluppo-ripresa di un movimento in forma sonata, o la successione tema principale-transizione-tema subordinato all’interno di un’esposizione. Concepire quindi la musica in termini funzionali è lo stesso che percepirne la propria dinamica di svolgimento temporale. Nel 1998 Caplin apriva *Classical Form*, in tono quasi solenne, con le seguenti parole:

È giunto il momento per una nuova teoria della forma classica. [1998, p. 3, corsivo mio]

Queste stesse parole meritano di essere poste a sugello di *Analizzare la forma classica*, un lavoro che testimonia come la nobile tradizione della *Formenlehre*, proprio come un’araba fenice, sia finalmente rinata a nuova vita.

Nell’edizione italiana sono state apportate alcune modifiche rispetto all’edizione originale che non ne alterano, tuttavia, l’impostazione complessiva.

Per consentire una lettura più fluida si è deciso di limitare l’uso delle frasi parentetiche integrandole, se brevi, nel corso del testo, ovvero spostandone il contenuto in note a piè di pagina non siglate.

⁷ Come chiarisce Meyer, «i termini *primario* e *secondario* hanno un valore neutro e non comportano alcuna distinzione rispetto all’importanza di un parametro nella conformazione di una determinata esperienza musicale/estetica» [Meyer 1996, p. 14n; corsivo originale].

Sono state aggiunte alcune note del curatore di carattere bibliografico e terminologico, indicate dalla sigla [NdC], soprattutto rispetto a concetti estranei alla tradizione teorica prevalente nelle nostre istituzioni musicali.

Si è provveduto a correggere alcuni evidenti refusi negli esempi analitici o nel testo.

Nell'edizione originale, i riferimenti ai teorici citati nel corso dei vari capitoli sono indicati da note che rimandano a una sezione finale contenente le fonti bibliografiche. Nella presente edizione, queste note sono state eliminate e sostituite convenzionalmente dall'indicazione [Autore anno], integrando questo riferimento con i numeri di pagina relativi ai passi o ai concetti citati, laddove mancanti nell'edizione originale.

Nella traduzione del testo abbiamo sempre usato equivalenti italiani dei termini originali, tranne nel caso di *sentence*. Questo termine, come il corrispondente tedesco *Satz*, è di difficile resa in italiano. La scelta di tradurlo letteralmente con "frase" purtroppo avrebbe generato un'inopportuna sovrapposizione con il nostro comune modo di intendere questo termine come generico riferimento a un'unità di quattro battute. Per questo motivo si è deciso di lasciarlo nella lingua originale. Anche il termine *sentential* non è stato tradotto, rendendolo invece con "tipo-sentence".

Gli aggettivi *tight-knit* e *loose* sono stati resi rispettivamente con "compatto" e "allentato". Questi termini corrispondono agli aggettivi tedeschi *fest* e *locker* introdotti da Schoenberg [1967] e da Ratz [1973] per connotare i diversi tipi di organizzazione fraseologico-strutturale che caratterizzano i temi principali, da un lato, e i temi secondari, le transizioni e soprattutto le sezioni di sviluppo dall'altro. Ovviamente, sarebbe stato possibile renderli con altri aggettivi equivalenti, come "rigido" o "stretto" il primo, e "fluidico" o "sciolto" il secondo. La nostra scelta ci è sembrata, tuttavia, più in linea con l'originale significato metaforico che cerca di connotare la contrapposizione tra i due tipi di organizzazione. Il termine *submediant*, che indica il sesto grado della scala (o la regione tonale che ha questo grado come sua tonica) è stato tradotto in maniera piuttosto letterale con "mediante inferiore", invece che renderlo con "sopradominante".

Qualsiasi altra scelta terminologica non inclusa in questa prefazione è stata chiarita nelle note a piè di pagina.

In ogni caso, tutti i termini tecnici originali sono stati inseriti tra parentesi nel glossario accanto alla rispettiva traduzione italiana.

Catello Gallotti



Riferimenti bibliografici

- Borio G. (2002), *La concezione dialettica della forma da Adolph Bernard Marx a Erwin Ratz: abbozzo di un decorso storico*, in S. La Via – R. Parker (cur.), *Pensieri per un maestro: studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, EDT, Torino, pp. 361-386.
- Burstein L. P. (2020), *Journeys through Galant Expositions*, Oxford University Press, New York.
- Caplin W. E. (1986), *Funktionale Komponenten im achttaktigen Satz*, «Musiktheorie», 1, pp. 239-260.
- Caplin W. E. (1987), *The “Expanded Cadential Progression”: A Category for the Analysis of Classical Form*, «Journal of Musicological Research», 7, pp. 215-257.
- Caplin, W. E. (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York.
- Caplin W. E. (2005), *North-American Approaches to Musical Form*, «ZGMTH», 2/2-3, pp. 139-142.
- Caplin W. E. (2013), *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*, Oxford University Press, New York.
- Caplin W. E. (2024), *Cadence: A Study of Closure in Tonal Music*, Oxford University Press, New York.
- Halm A. (1913), *Von zwei Kulturen der Musik*, E. Klett, Stuttgart.
- Hepokoski J. – Darcy W. (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, New York.
- Marx A. B. (1845), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, vol. III, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- Marx A. B. (1997), *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method* (a cura di S. Burnham), Cambridge University Press, Cambridge.
- Ratner L. G. (1949), *Harmonic Aspects of Classic Form*, «Journal of the American Musicological Society», 2/3, pp. 159-168.
- Ratner L. G. (1980), *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Schirmer, New York.
- Ratz E. (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Universal Edition, Vienna.
- Rosen Ch. (1988), *Sonata Forms*, Norton, New York.
- Schenker H. (1979), *Free Composition (Der freie Satz)*, Longman, New York.
- Schoenberg A. (1967), *Fundamentals of Musical Composition*, Faber and Faber, London.
- Tovey D. F. (1935), *Ninth Symphony in D Minor, Op. 125: Its Place in Musical Art*, in Id., *Essays in Musical Analysis*, vol. II (*Symphonies (II), Variations and Orchestral Polyphony*), Oxford University Press, London, pp. 1-45.

Ripasso di armonia

“Un capitolo introduttivo sull’armonia? Non l’abbiamo studiata abbastanza?”.

Certamente, molti di voi hanno acquisito una buona conoscenza dell’armonia nei corsi di teoria musicale, per cui vi starete chiedendo perché un testo che parla di forma musicale debba ritornare su questo argomento.

Ma come vi accorgete ben presto, l’analisi della forma classica implica inevitabilmente anche l’analisi dell’armonia. A dire il vero, lo studio della forma aiuterà a chiarire perché proprio l’armonia sia di così fondamentale importanza: a differenza di molti altri approcci precedenti, quello adottato in questo testo si basa su un’analisi dettagliata delle successioni armoniche che risiedono nel livello più esterno della superficie musicale.

Questo capitolo passa rapidamente in rassegna le basi dell’armonia tonale e le principali successioni armoniche, essenziali per la comprensione della forma classica. Gran parte degli argomenti qui proposti dovrebbe esservi già noto dai precedenti corsi di teoria; tuttavia, alcune idee nuove, poco trattate nei manuali tradizionali di armonia, meriteranno un’attenzione particolare, fra tutte la distinzione tra successioni armoniche *di prolungamento* e *cadenzali*.

Via via saranno introdotti una serie di termini e concetti che svolgeranno un ruolo importante nei successivi capitoli che trattano la forma; inoltre, saranno offerti alcuni suggerimenti sulla notazione analitica, utili a produrre analisi armoniche precise e accurate.¹

I fondamenti

Il vocabolario armonico

La maggior parte dei manuali nordamericani identifica le armonie in base ai gradi della scala corrispondenti alle loro *fondamentali*. I sette numeri romani indicano queste fondamentali in relazione a

1 A tal proposito, si veda la sezione “Guida ai simboli dell’analisi armonica” a fine capitolo.

Vero o falso?

1. La quarta e sesta di cadenza ha funzione di dominante in stato fondamentale.
2. Il pedale è un prolungamento armonico che comporta una nota tenuta in una voce interna.
3. Una successione cadenzale incompleta è “più debole” di una completa.
4. L’armonia di dominante di una successione cadenzale deve dapprima comparire in stato fondamentale, ma in seguito può passare in primo o secondo rivolto.
5. Una singola armonia può appartenere sia alla fine di una successione che all’inizio di un’altra.
6. L’armonia di medianta inferiore (VI) ha funzione di pre-dominante quando procede direttamente alla dominante.
7. Una successione di prolungamento deve terminare con l’armonia prolungata.
8. Le armonie di una successione progressiva possono essere decorate da altre armonie subordinate, solitamente con funzione di dominante.
9. La tonica iniziale di una successione cadenzale è tipicamente decorata da un V_3^4 .
10. La dominante finale di una successione semicadenziale non può contenere una settima dissonante.

Domande a risposta multipla

Individuate le risposte corrette (possono essere più di una).

1. Quali tecniche sono specificamente associate a un prolungamento armonico?
 - a. Accordi di passaggio
 - b. Schema intervallare costante delle fondamentali delle armonie
 - c. Pedale armonico
 - d. La successione di funzioni armoniche tonica, pre-dominante, dominante e tonica
2. Quale successione armonica costituisce una successione cadenzale incompleta?
 - a. Tonica iniziale, pre-dominante, dominante (ultima armonia)
 - b. Tonica iniziale, pre-dominante, tonica finale
 - c. Pre-dominante, dominante, tonica finale
 - d. Tonica iniziale, dominante (ultima armonia)
3. Quale armonia può fungere da dominante cadenzale?
 - a. VII^7
 - b. V^7
 - c. V_2^4
 - d. V_3^4

La sentence

La *sentence* è senza dubbio la *tipologia di tema* più importante nella musica del periodo classico; in questo repertorio, la maggior parte delle *unità tematiche* ha questa forma o la ricorda per molti aspetti.

PADRONEGGIARE I TERMINI

Tema. Per studiare la forma classica dovrete impossessarvi di molti termini, alcuni dei quali vi risulteranno poco conosciuti, se non nuovi. Molti altri termini, seppur già noti, potranno essere usati in un significato diverso dal comune. I riquadri "Padroneggiare i termini" vi aiuteranno a organizzare e comprendere i loro significati specifici: usare una terminologia corretta è essenziale per imparare ad analizzare la forma classica.

Il termine *tema* può rivelarsi particolarmente problematico: nell'uso comune, indistintamente tra musicisti e non musicisti, "tema" si riferisce solitamente a una melodia o a un "motivo" facilmente riconoscibile, a quella parte di un brano che tendiamo a fischiettare o canticchiare quando vogliamo ricordarlo. Le tradizionali teorie della forma spesso numerano i temi di un movimento e per questo motivo definiscono l'idea melodica di apertura come "primo tema".

In questo testo, tuttavia, il termine *tema* assume un significato radicalmente diverso, in quanto si riferisce a un'unità formale completa, che comprende non solo il suo specifico contenuto melodico-motivico, ma anche l'accompagnamento e le successioni armoniche che la sostengono. Un tema di norma termina con una cadenza di vario tipo. I temi che danno inizio a un movimento hanno in genere una lunghezza di otto battute, ma molti altri, soprattutto quelli che ricorrono nel prosieguo del movimento, possono essere molto più lunghi.



Ripasso di teoria

Ecco alcuni esercizi utili a ripassare i concetti teorici.

Domande a risposta aperta

1. Quale teorico ha descritto per primo le caratteristiche principali della sentence?
2. Quale o quali funzioni formali si trovano nella “frase di continuazione”?
3. Quali sono le quattro caratteristiche principali di una funzione di continuazione?
4. Quali sono le tre tipologie di ripetizione che si possono trovare nelle frasi di presentazione?
5. Quale tipologia di successione armonica è usata per sostenere una frase di presentazione?
6. Quale ambiguità può sorgere quando un’idea di base di due battute è composta da due motivi di una battuta che si ripetono?
7. A quale tipologia di ripetizione formale si riferiscono i seguenti schemi armonici?
 - a. I-V | V-I
 - b. I-V | I-V
 - c. I-II | V-I
 - d. I-V | II-VI
8. Dove inizia la funzione cadenzale?
9. Quali sono le tre tipologie fondamentali di cadenza?
10. Dove si colloca sullo spartito il simbolo di una cadenza?
11. Cos’è una successione cadenzale espansa?
12. Cosa significa il simbolo della doppia freccia ($\Rightarrow$) nel termine “continuazione $\Rightarrow$ cadenza”?

Vero o falso?

1. La frase di presentazione di una sentence termina con una cadenza.
2. La frase di continuazione di una sentence termina con una cadenza.
3. L’idea di base è costituita da un solo motivo.
4. I “frammenti” della frase di continuazione consistono quasi sempre di materiale melodico-motivico simile a quello dell’idea di base.
5. Una sentence può concludersi con una semicadenza.
6. Il prolungamento della tonica di una frase di presentazione può proseguire nella frase di continuazione.
7. Le delimitazioni dell’idea di base corrispondono alle stanghette di battuta.
8. Se la melodia dell’idea di base è ripetuta un grado sopra, si tratta senz’altro di una ripetizione progressiva.
9. Non esistono cadenze plagali nello stile classico.
10. La situazione in cui $R=2S$ è stata descritta dai teorici del XVIII secolo come “metro composto”.
11. Una sentence deve concludersi nello stesso tono in cui ha avuto inizio.



quando più di una “ripetizione progressiva” segue un “modello”. *Importante: non posizionate meccanicamente le parentesi da stanghetta a stanghetta, ma seguite il vostro intuito musicale per determinare con esattezza le delimitazioni delle idee.*

- Collocate le descrizioni delle frasi (presentazione, continuazione) nel punto in cui queste iniziano e *non usate le parentesi per delimitare intere frasi.*
- Classificate accordi e cadenze *sotto* la musica.
- Delimitate la successione cadenzale con una parentesi quadra orizzontale. *Eccezione:* in caso di successione cadenzale espansa, scrivete l’abbreviazione SCE subito dopo la prima armonia della successione ed evitate la parentesi.
- Indicate le tre tipologie fondamentali di cadenza con le abbreviazioni CAP, CAI e SC, racchiuse in un riquadro.
- Collocate le sigle delle cadenze esattamente al di sotto del punto di approdo all’armonia finale della successione cadenzale. *Attenzione:* la melodia dell’idea cadenzale potrebbe terminare dopo il punto di approdo cadenzale definito dall’armonia.

ESEMPIO 2.29 Beethoven (?), Sonatina per pianoforte in Sol maggiore, Anh. 5, i, 1-8

ESEMPIO 2.30 Mozart, Fantasia per pianoforte in Re minore, K. 397, 12-19

Adagio