

Ebenezer Prout e Donald Francis Tovey:  
teorie della forma a confronto nell'analisi dell'Adagio  
della “Patetica” di Beethoven

Pierangela Pingitore

### Introduzione

Intorno alla metà dell'Ottocento la produzione inglese, che nel periodo compreso tra il XVIII e la prima metà del XIX secolo era costituita prevalentemente dalla traduzione dei maggiori trattati pedagogici francesi e tedeschi, cominciò a dare i suoi frutti. Il *Treatise on Harmony* di Alfred Day (1845) fu il primo lavoro originale dell'autoctona produzione teorica d'oltre Manica, che in seguito si arricchì delle opere di George Macfarren, Frederik Arthur Gore Ouseley e di Ebenezer Prout, per citare solo alcuni autori. L'opera di Prout rappresenta, in un certo senso, la punta dell'iceberg di quella produzione che, sebbene poi piuttosto numerosa (il periodo di massima produzione fu l'ultimo quarto di secolo dell'Ottocento) è oggi alquanto negletta. L'origine della scarsa notorietà, molto probabilmente, deve essere imputata alla limitata originalità che contraddistinse per quel lungo periodo la letteratura musicologica inglese. L'argomento sulla forma, uno dei temi più dibattuti della nascente musicologia sistematica, viene affrontato da Prout in *Musical Form*<sup>1</sup> (1893) e *Applied Forms*<sup>2</sup> (1895), due opere appartenenti alla serie<sup>3</sup> dedicata dall'autore inglese alla teoria della musica.

Come quasi tutte le opere di Prout, anche queste possono essere considerate dei compendi all'attività didattica che l'autore inglese esercitò per gran parte della sua vita<sup>4</sup>; la finalità didattica, tuttavia,

<sup>1</sup> Ebenezer PROUT, *Musical Form*, London, Augener & Co., 1893.

<sup>2</sup> Ebenezer PROUT, *Applied Forms: a Sequel to 'Musical Form'*, London, Augener & Co., 1895.

<sup>3</sup> La serie, che fu interamente pubblicata dalla casa editrice Augener di Londra, comprende i seguenti testi:

*Harmony: Its Theory and Practice* (1889); *Key to "Harmony: Its Theory and Practice"* (1891); *Additional Exercises to "Harmony: Its Theory and Practice"* (1890); *Key to the Additional Exercises to "Harmony: Its Theory and Practice"* (1891); *Counterpoint: Strict and Free* (1890); *Additional Exercises to "Counterpoint: Strict and Free"* (1890); *Double Counterpoint and Canon* (1891); *Fugue* (1891); *Fugal Analysis: a Companion to "Fugue"* (1892); *Musical Form* (1893); *Applied Forms: a Sequel to "Musical Form"* (1895); I. *Technique of the Instruments*; II. *Orchestral Combination* (1898-1899).

<sup>4</sup> Oundle 1 marzo 1835 – Hackney 5 dicembre 1909. Prout, studioso inglese nonché critico e direttore di riviste, iniziò nel 1852 la sua carriera come insegnante. Nel 1854 conseguì a Londra la laurea in lettere (*Bachelor of Arts*). La sua professione musicale ebbe inizio nel 1859: insegnò, dal 1876 al 1882, alla National Training School for Music e dal 1879 fino al 1909 (anno della sua morte) alla Royal Academy of Music di Londra. Per

non pregiudicò in alcun modo la valenza delle teorie in essa espresse. Il contributo dato da *Musical Form* e *Applied Forms* fu considerevole al punto che “la teoria della forma cessò di essere un’esercitazione didascalica per studenti di composizione e divenne una branca dell’analisi musicale intesa come disciplina autonoma. Entrò così nel novero delle specializzazioni musicologiche”.<sup>5</sup>

Le continue interazioni tra teoria e pratica hanno reso i confini tra i due ambiti così confusi al punto da renderne quasi impossibile una separazione. È molto probabilmente questa particolarità che indusse Prout ad affrontare l’argomento da una diversa angolazione. Contravvenendo la prassi comune che antepone la teoria alla pratica, l’autore inglese intese stabilire le regole della costruzione formale, traendole dalla pratica. La scelta di attingere direttamente dalle opere dei grandi maestri si basa sul presupposto di una progressiva evoluzione dell’intero processo compositivo che comprende sia le regole armonico/contrappuntistiche sia quelle della costruzione formale. La teoria quindi, per potere registrare i cambiamenti e aggiornarsi in funzione di essi, deve necessariamente seguire la pratica e non precederla. In *Musical Form* e *Applied Forms* l’interazione tra i principi della forma e le opere dei grandi maestri è così stretta che diventa quasi impossibile stabilire se la pratica sia l’esplicitazione della teoria o il contrario. Le pagine di entrambe le opere sono fitte di esempi. Soprattutto in *Musical Form* è raro trovare più di due pagine di seguito senza qualche battuta estrapolata dalla letteratura musicale.

La finalità didattica di *Musical Form* e *Applied Forms* si può intuire dai quaderni di esercizi abbinati ad alcuni testi della stessa collana alla quale due opere appartengono. Finalità che, per altro, trova subito conferma nei numerosissimi esempi che riempiono le pagine sia di *Musical Form* quanto quelle di *Applied Forms*. Anche l’impostazione generale delle opere è chiaramente didattica. Nei primi capitoli, infatti, Prout affronta gli argomenti propedeutici e/o più semplici della trattazione, negli ultimi quelli più complessi. L’argomento, che costituisce l’oggetto d’interesse di un capitolo, viene analizzato a fondo in ogni aspetto, documentato con specifici esempi tratti dal repertorio dei più grandi compositori e la sua trattazione si esaurisce all’interno del capitolo stesso.

Ad ogni modo, considerare *Musical Form* e *Applied Forms* semplicemente dei manuali di teoria della forma, sarebbe oltremodo riduttivo; del resto non è nemmeno possibile definirli delle opere di analisi. Questa difficoltà dipende dal fatto che, in questo caso, le regole che presiedono la costruzione della forma musicale, non sono “imposte dall’alto”, come generalmente avviene nei manuali, bensì rendendo consapevole lo studente del processo attraverso il quale le regole sono state desunte, cioè analizzando, se pur parzialmente, le opere dei grandi maestri.

---

alcuni anni Prout insegnò anche al Gwildahall School of Music and Drama di Londra. Benché la sua formazione musicale fu acquisita da autodidatta, Prout conquistò una posizione di tutto rispetto nell’ambito della teoria della composizione e in tale campo pubblicò una serie di solidi lavori che gli valsero, nel 1894, la carica di professore di musica al Trinity College di Dublino. Ricevette, inoltre, nel 1895 da Dublino la laurea ad honorem di dottore in Musica (*Master of Music*). Dal 1871 al 1875 fu il primo direttore del «Monthly Music Record» e critico de «The Academy» (1874-79) e «The Athenaeum» (1879-89). I suoi lavori sulla fuga e la forma furono tradotti in russo, mentre quelli sull’orchestra in tedesco.

<sup>5</sup> Ian BENT, William DRABKIN, *Analisi musicale*, (edizione italiana a cura di Claudio Annibaldi), Torino, EDT, 1990, p. 39.

All'intenzione di far discendere le leggi della creazione artistica dalla pratica dei grandi compositori, è indissolubilmente legato l'intervento decisivo, esercitato sul destino dell'opera d'arte, della genialità del compositore. Non basta conoscere le regole della composizione e della forma per ottenere un risultato soddisfacente, è necessario l'intervento del talento artistico. L'opera d'arte è il frutto di un'alchimia, in cui la padronanza dei mezzi tecnici ed espressivi, sotto l'effetto della genialità creativa, trascende le regole stesse del comporre.

### La teoria della forma di Ebenezer Prout

La forma costituisce per Prout, lo schema temporale in base al quale un'opera è costruita e quindi per comprenderne l'organizzazione è importante procedere alla sua segmentazione. Questo consentirà di individuare le diverse unità strutturali e, in un secondo momento, di capire come e in che modo le diverse parti interagiscono tra loro. Lo svolgimento formale, apparentemente indivisibile, è in realtà costituito da unità strutturali di diversa grandezza, ed ha i suoi punti di articolazione nelle cadenze; su tali cadenze verrà operata la segmentazione.

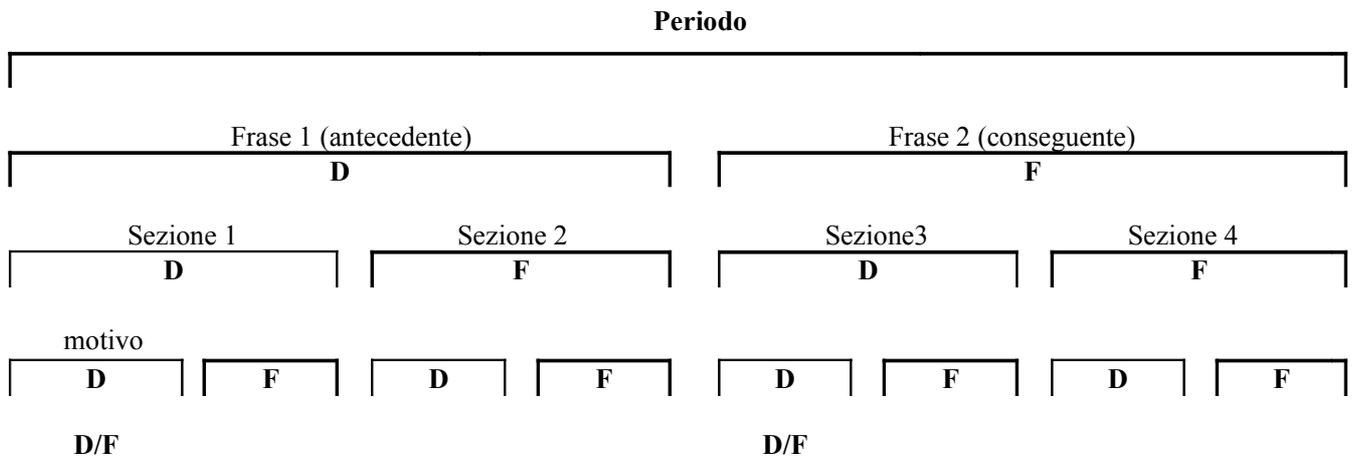
Una cadenza perfetta (*full-cadence*), in genere all'ottava battuta, determina l'identificazione del periodo (*sentence* o *period*); una cadenza imperfetta (*half-cadence*), a metà del periodo, divide questi in due parti denominate frasi (*phrases*): la prima antecedente (*fore-phrase*), la seconda conseguente (*after-phrase*). L'azione dell'accento debole/forte suddivide a sua volta le frasi in sezioni (*section*). Infine, isolando almeno uno dei due accenti contenuti all'interno della sezione, si perviene all'identificazione del motivo<sup>6</sup>, ciò che Prout, mutuando un termine dalla biologia, definisce il *protoplasma*<sup>7</sup> della musica. Questa sorta di tesi/antitesi primigenia, alla quale il teorico inglese riconduce l'origine della forma, è costituita da almeno due note, in cui il principio di connessione lega la nota non accentata con la successiva nota accentata. In altre parole, la prima nota si deve intendere come una domanda che attende di avere risposta. Il senso di riposo e di equilibrio è ottenuto attraverso la contrapposizione di una parte contro un'altra (tesi/antitesi).

L'organizzazione del periodo di otto misure può essere così schematizzata:<sup>8</sup>

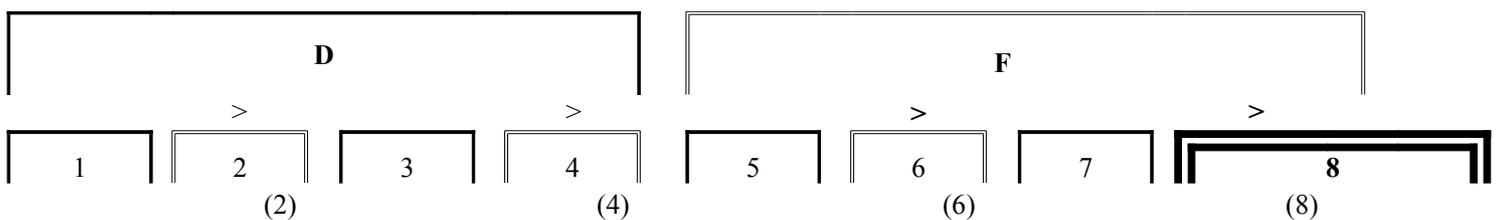
<sup>6</sup> «Un motivo è composto di una nota fortemente accentata preceduta da una o più note meno accentate e seguita da note non accentate, solo quando l'armonia lo richiede, o il contesto mostra che il motivo seguente non inizia immediatamente dopo l'accento», E. PROUT, *Musical Form...*, op. cit., p. 31, §69.

<sup>7</sup> E. PROUT, *Musical Form...*, op. cit., p. 26, §58.

<sup>8</sup> Le lettere D e F indicano, rispettivamente, tempo debole e tempo forte.



Il movimento musicale si conclude con la battuta che contiene la cadenza, facendole assumere maggiore rilievo rispetto alla battuta che la precede e a quella che la segue. In questo modo si viene a determinare un'alternanza di battute forti e deboli. Sul grado di cesura operata dalla cadenza possono influire alcuni fattori. Ad esempio, l'accordo di tonica che conclude sul tempo debole di battuta (*feminine ending*), oppure la terza o la quinta dell'accordo di tonica al soprano attenuano il senso di cesura. Tutto ciò determina un'ulteriore differenziazione tra battute forti e meno forti. Tra le battute forti del periodo esiste un'organizzazione gerarchica. Il principio è quello secondo il quale ha maggiore importanza la battuta che conclude una segmentazione di un'unità fraseologica più ampia. Di conseguenza, in ordine decrescente, le battute più forti, all'interno del modello di otto battute, sono: l'8<sup>a</sup> (periodo), la 4<sup>a</sup> (frase), e a pari livello la 6<sup>a</sup> (sezione frase conseguente) e la 2<sup>a</sup> (sezione frase antecedente).



Partendo dal motivo (la cellula germinale della musica) la scansione regolare, debole e forte, tenderà a raggruppare le unità fraseologiche in multipli di due, fino a giungere alla misura fraseologica di otto battute. Ad ogni modo, la lunghezza di un periodo non si definisce dal numero delle battute, bensì dal numero degli accenti contenuti nell'ambito delimitato dalle cadenze. Casi di questo tipo si riscontrano, generalmente, nei brani di tempo composto. L'Andante della *Sonatina* op. 79 per pianoforte di Beethoven ne è un esempio (vedi Esempio n. 1). Ciascuna battuta di 9/8 è come se contenesse, in realtà, tre battute

di 3/8. Un secondo accento sul terzo tempo della battuta, determina una battuta in 6/8 con l'elisione del tempo non accentato a battute alterne<sup>9</sup>.



Come si vedrà di seguito, l'analisi della forma non si riduce ad una sterile successione di periodi di otto misure. All'interno di ciascun periodo, infatti, le funzioni che ogni battuta può assumere non sono sempre scontate. A tal proposito Prout osserva che la regolarità delle cadenze si riscontra nelle forme più piccole sia vocali che strumentali, mentre nelle forme più ampie, soprattutto in quelle strumentali, le deviazioni dal modello sono molto frequenti ed estese.

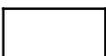
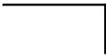
Dopo aver individuato le unità strutturali della costruzione musicale, Prout le sottopone a confronto, per metterne in evidenza i procedimenti costruttivi della ricorrenza, del contrasto e della variazione che caratterizzano i diversi tipi di relazioni.

Tali procedimenti possono determinare anch'essi delle deviazioni dal modello fraseologico di otto battute: in tal senso Prout distingue tra deviazioni per estensione (aggiunta di una o più battute per ripetizione o estensione) da quelle per contrazione (elisione o sovrapposizione di una o più battute), ma all'interno dello stesso tipo di deviazione, impiega una terminologia piuttosto generica. Questa mancanza, che si riscontra nell'ambito delle deviazioni per estensione, riguarda in modo particolare il termine prolungamento, utilizzato per indicare sia aggiunta che interpolazione di battute alla misura fraseologica di otto battute. Benché Prout non lo specifichi, è più corretto parlare di prolungamento quando questo interessa le parti estreme dell'unità fraseologica (ripetizione o estensione finale del periodo, della frase o della sezione) mentre si tratterà di interpolazione quando, pur trattandosi di una ripetizione, questa interessa una parte interna dell'unità fraseologica. In questo caso l'inserimento della/e battuta/e si verifica all'interno di un'unità fraseologica più ampia. Nel caso della contrazione questa è ottenuta mediante elisione o la sovrapposizione di una o più battute. Le parti elise sono le parti deboli dell'unità fraseologica: l'anacrusi del motivo, la prima battuta della sezione, o la frase antecedente del periodo. Per quanto riguarda, invece, la sovrapposizione, questa avviene generalmente tra l'ultima battuta del periodo e la prima del periodo seguente. Meno consueta è la sovrapposizione tra le parti appartenenti alla stessa unità fraseologica: per esempio, l'ultima battuta della frase antecedente con la prima del conseguente.

Benché non ci sia alcuna regola dichiaratamente espressa, si desume dai numerosi esempi proposti da Prout, che le parti forti (siano esse di battuta, di sezione, di frase o periodo) sono quelle che si prestano ad essere estese, mentre le parti deboli ad essere contratte. In altri termini, il peso maggiore esercitato dalla parte ritmicamente forte consente di prolungare la fase di appoggio rispetto a quella di slancio, ritmicamente debole. Nel corso della trattazione della forma Prout si avvale dell'ausilio di alcuni simboli grafici, riportati nella Tavola n. 1:

<sup>9</sup> Confronta E. PROUT, *Musical Form...*, op. cit., p. 188, §355.

## TAVOLA N. 1

Parentesi quadra		Motivo
Parentesi quadra incompleta		Motivo incompleto
Lettera maiuscola	A	Tema
Lettera maiuscola con *	A*	Forma variata del tema A
	B	Tema diverso da A 
Lettere maiuscole sormontate da una parentesi {	AB	Brevi temi costituenti una frase
Numero seguito da lettera minuscola	(8a) (8b)	Ripetizione della battuta finale del periodo
	(4a) (4b)	Ripetizione della battuta finale della frase
Due numeri con il segno = interposto	(8=1)	Sovrapposizione tra due periodi <sup>10</sup>
	(4=5)	Sovrapposizione tra le frasi antecedente e conseguente all'interno di un periodo
	(5=1)	Sovrapposizione di un'intera frase all'interno di un periodo
	(8=4)	Sovrapposizione di un'intera frase tra due periodi
	(4=2)	Sovrapposizione di un'intera sezione all'interno di una frase antecedente
	(8=6)	Sovrapposizione di un'intera sezione all'interno di una frase conseguente
	(4=6)	Sovrapposizione di un'intera sezione tra una frase antecedente ed una conseguente
	(8=2)	Sovrapposizione di un'intera sezione tra una frase conseguente ed una antecedente
	I-II-III	Parti del brano

<sup>10</sup> Occorre precisare che la sovrapposizione della battuta finale di un periodo con quella iniziale del periodo seguente non determina un unico periodo più ampio. I periodi, infatti, rimangono sempre due.

Esaurita la trattazione dell'unità costruttiva primaria (il periodo), Prout affronta la questione della forma vera e propria. Le forme più grandi si sviluppano dalle più piccole attraverso un processo di crescita organica.<sup>11</sup> Dalla combinazione di motivi, si ottengono rispettivamente sezioni, frasi e periodi; a sua volta più periodi combinati tra loro danno vita alla forma binaria, dall'estensione della forma binaria si ottiene la ternaria. La *Binary Form* e la *Ternary Form*, definite da Prout *typical form*, sono i modelli morfologici della forma. Essi costituiscono i termini di riferimento cui porre a confronto qualsiasi forma musicale: dalla sonata al rondò, dal minuetto alla variazione.

Data la grande varietà terminologica, occorre precisare che il modello morfologico, denominato da Prout, forma binaria (*Binary* o *Two-Part Form*) è quello definito da altri studiosi "*Song-Form Lied Form*". L'equivalenza terminologica non è però, di per se sufficiente a garantire che allo stesso termine corrisponda un medesimo modello. I criteri per identificare i modelli sono diversi e cambiano da un teorico ad un altro. Per Prout, ad esempio, l'elemento discriminante nella determinazione della forma binaria è la presenza di due periodi completi, non è affatto influente né lo schema tonale, e quindi l'allontanamento dalla tonica, né l'affinità tematica. L'esempio a compendio del presente contributo lo metterà chiaramente in evidenza. Se ad una forma binaria già completa è aggiunto un episodio e poi è ripetuta, interamente o parzialmente, la prima parte del movimento, siamo in presenza di una forma ternaria.

Con la trattazione dei due modelli morfologici, si conclude la trattazione di *Musicale Form. Applied Forms*, che nell'intenzione dell'autore avrebbe dovuto seguire a breve distanza *Musical Form*, fu pubblicato solamente dopo due anni, nel 1895. All'origine del ritardo la mole di partiture prese in esame da Prout.<sup>12</sup> *Applied Forms* in conformità a quanto esposto nel precedente volume e quindi come logica prosecuzione di *Musical Form*, tratta l'applicazione dei principi generali. Mentre in *Musical Form* la trattazione della forma riguarda la sua dimensione "astratta", in *Applied Forms* la forma è considerata nella sua dimensione pratica, cioè come mezzo attraverso il quale i principi teorici trovano applicazione nelle opere dei grandi maestri. Se i modelli morfologici sono sostanzialmente astrazioni dei procedimenti costruttivi impiegati, le forme applicate sono la realizzazione concreta di tali modelli. In *Applied Forms* le varie forme applicate vengono raffrontate ai due modelli morfologici e, di volta in volta classificate come forme binarie o ternarie.

Il fatto che Prout, contravvenendo la prassi comune che antepone la teoria alla pratica, cerchi di stabilire i principi fondamentali della forma analizzando le opere dei grandi maestri, fa assumere alle sue opere una connotazione particolare. Benché *Musical Form* e *Applied Forms* non siano dei testi di analisi,

<sup>11</sup>« Tutta la musica è il risultato di una crescita organica: le forme binarie e ternarie si sviluppano dai motivi più semplici attraverso un naturale processo di evoluzione, come quello attraverso il quale una quercia cresce da una ghianda. [...] E' questo sviluppo da semplici motivi, spesso attraverso un processo che potrebbe essere comparato a generazione spontanea, che dà unità di struttura alle fughe di Bach e alle sinfonie di Beethoven.», E. PROUT, *Applied Forms: a Sequel to 'Musical Form'...*, op. cit., pp. 1-2 §3

<sup>12</sup> «Prima di scrivere i tre paragrafi sul Minuetto, l'autore ha esaminato ogni minuetto dei lavori di Haendel, Bach, Couperin, Corelli, Mozart, Beethoven e Schubert [...] per la forma sonata circa 1200 movimenti», E. PROUT, *Applied Forms: a Sequel to 'Musical Form'...*, op. cit., p. iii.

entrambe le opere sono corredate da numerosissime annotazioni analitiche. Nell'opera di Prout l'analisi assume una duplice valenza: attraverso l'analisi, delle opere dei grandi maestri, sono stati dedotti i principi della forma ed è sempre l'analisi che consente di classificare le opere come binarie o ternarie sulla base del raffronto a quei modelli morfologici di cui l'analisi precedente aveva stabilito i principi costruttivi.

Quanto espresso in apertura di questo contributo è probabilmente il motivo per cui non è possibile ricondurre l'opera sulla teoria della forma di Prout a precedenti ed analoghi modi di affrontare l'argomento in Inghilterra.<sup>13</sup> Dal punto di vista dell'impostazione sono principalmente i trattati tedeschi a fungere da riferimento: *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch-theoretisch* [Teoria della Composizione Musicale] (1837-47) di Adolph Bernhard Marx (tradotto in inglese nel 1851-52 e di cui Hugo Riemann ne curò la revisione del 1887-90); *Musikalische Dynamik und Agogik* [Dinamica e Agogica Musicale] (1884) nonché *Katechismus der Kompositionslehre* [Catechismo della Teoria della Composizione] (1889), dello stesso Riemann; *Allgemeine Theorie der Musikalischen Rhythmik, seit J.S. Bach* [Teorie del Ritmo musicale da J. S. Bach] (1880) di Rudolf Westphal. L'influenza maggiore fu certamente quella esercitata da Hugo Riemann e dalla sua teoria fraseologica. Ad ogni modo il debito, nei confronti del teorico tedesco, non fu mai negato dall'autore inglese, che riconobbe a Riemann il merito di essere stato il primo ad individuare la valenza organizzatrice del ritmo. Entrambi i teorici pongono a fondamento di qualsiasi costruzione il postulato debole/forte incarnato nell'unità base del motivo. A differenza di Riemann, Prout non parla di livelli strutturali o di gerarchie, né avverte l'esigenza di elaborare un particolare sistema di rappresentazione grafica che riproduca la griglia fraseologica dei brani presi in esame. La ragione è essenzialmente riconducibile ad una diversa funzione che il motivo e l'organizzazione fraseologica assumono nelle rispettive teorie. Per Prout lo scopo principale della trattazione è l'individuazione dei modelli morfologici; motivo e organizzazione fraseologica, per quanto importanti, sono solo preliminari. Mettendo a confronto un'analisi di Riemann con una di Prout questo risulta abbastanza evidente già a partire dall'uso stesso dei simboli grafici. Riemann, oltre ai numeri romani (impiegati per contrassegnare i periodi) e i numeri arabi (seguiti eventualmente da lettere minuscole posti tra parentesi tonde sotto il pentagramma), utilizza diversi tipi di legature per indicare elisioni, interruzioni, nonché lettere simbolo per le funzioni armoniche. Il teorico tedesco, infatti, intende giustificare il prototipo dell'unità fraseologica (il periodo di otto battute), con analisi espresse in termini di ritmo armonico e azione cadenzale cioè di specifici criteri armonici.

Rispetto a Riemann, Prout oltre ad avvalersi di un minor numero di ordine di simboli, ne fa anche un uso circoscritto in funzione di un dato argomento. Ad esempio, i segni grafici relativi al motivo e al tema (vedi TAV. I), sono impiegati da Prout soltanto nei capitoli che affrontano la trattazione di quello specifico argomento. Anche nel caso delle analisi relative alle forme binarie e ternarie, che possono essere considerate la summa dell'intera argomentazione di *Musical Form*, l'uso dei simboli da parte dell'autore inglese è ridotto all'essenziale: sono utilizzati esclusivamente i numeri sotto le battute metricamente forti

<sup>13</sup> Tra i testi inglesi, che hanno fornito un contributo alla trattazione, si segnalano: gli articoli di Hubert PANY, contenuti nel *Dictionary of Music* di Grove e *Theory and Practice of Musical Form* di Bussler e Cornell.

(battute pari) per indicare le unità costruttive del periodo e i numeri romani per contrassegnare le parti dei modelli morfologici binari e ternari, non compaiono né i simboli tematici né tanto meno le parentesi per l'identificazione del motivo.

Il modo diverso di impiegare i simboli, da parte dei due teorici, ha anche un'altra ragione che può essere attribuita ad una diversa finalità delle opere. Mentre le opere di Riemann sono espressione di una professionalità di musicologo a tuttotondo, non solo teorico ma anche storico, esteta ed analista che si rivolge ad altrettanti studiosi colti, i destinatari dell'opera di Prout sono, invece, gli studenti di composizione.

Volendo trovare all'interno della tradizione analitica inglese un termine con il quale porre Prout a confronto, l'opera di Donald Francis Tovey sembra essere la più rispondente allo scopo. I punti di contatto sono essenzialmente due: l'importanza attribuita allo studio diretto delle opere dei grandi maestri e un pubblico da erudire quale destinatario delle sue opere. Ma a differenza di Prout, i destinatari degli scritti di Tovey non sono gli studenti di composizione bensì "l'ascoltatore ingenuo", ovvero il pubblico dei concerti solo in parte informato sugli aspetti tecnici della composizione.

Occorre però fare alcune precisazioni. Tovey non può dirsi, allo stesso modo di Prout, un teorico della forma musicale nel senso stretto del termine; nei suoi testi non c'è traccia, infatti, di alcuna teoria della forma. Per Tovey la forma è strettamente connessa allo stile e ad una specifica pratica compositiva. Ancor più che per il suo connazionale, l'analisi è quindi messa in atto a partire dalla musica come esperienza sonora.

Nonostante tali differenze e nonostante la pratica analitica dei due teorici inglesi si basi su presupposti differenti, è possibile riscontrare alcune affinità in termini di principi guida e logica musicale. Come Prout, l'analisi di Tovey ha a che fare con lunghezza di frasi, accenti e proporzioni, ma al contrario di Prout, che classifica ogni battuta in base al modello di unità fraseologica, Tovey contrappone quello dell'organizzazione delle frasi secondo un preciso stile musicale; un concetto di stile che comunque Tovey considera meno astratto di quello del suo connazionale, nonostante questi l'abbia desunto dalla pratica.

### **Le analisi di Prout e di Tovey dell'*Adagio* della Sonata *Patetica* di Beethoven**

Per presentare un esempio di come i due autori trattano gli aspetti formali saranno riportate l'analisi e le considerazioni da questi condotte intorno all'*Adagio* della Sonata *Patetica* di Beethoven. Le ragioni della scelta di questo specifico brano sono essenzialmente due. Innanzitutto la *Patetica* è uno dei brani più conosciuti della letteratura pianistica ed è anche uno dei pochi brani che entrambi i teorici hanno analizzato; in secondo luogo i due studiosi, pur operando una segmentazione fraseologica del brano quasi identica, forniscono due diverse interpretazioni della forma.

Peraltro diverso è il contesto di riferimento al quale le analisi di Prout e Tovey appartengono. Nel caso di Prout, trattandosi di uno dei numerosi esempi che corredano *Musical Form*, l'analisi si limita

a prendere in esame solo l'*Adagio* della Sonata<sup>14</sup>. Nel caso di Tovey, invece, facendo parte di un compendio delle sonate per pianoforte di Beethoven, l'analisi riguarda tutti i tre tempi della Sonata<sup>15</sup>. Ed è per questa stessa ragione che l'analisi è preceduta da una breve introduzione incentrata sul carattere della sonata *Patetica*.

Un altro elemento di distinzione è dato dal modo in cui le analisi sono presentate. Nell'analisi di Prout la partitura è riportata per intero e i particolari simboli grafici relativi alle indicazioni fraseologiche sono posti sotto le battute. Tovey invece, propone una presentazione dell'analisi in "paragrafi". Come si può osservare dalla Tavola n. 2, Tovey indica in maniera schematica, l'andamento (*Allegro*, *Adagio*, ecc.), la tonalità e la forma del movimento (Rondò, Sonata, Minuetto). Successivamente prende in esame, in maniera sequenziale, la singola unità fraseologica e dopo averla denominata (Tema principale, primo episodio, ecc.) e indicato l'intervallo di battute dell'unità, ne presenta una breve analisi.

#### D. F. Tovey, analisi dell'*Adagio* della Sonata "Patetica" di Beethoven

*Adagio cantabile: lab* maggiore (VI), Rondò.

*Tema principale.*

1-8 – Melodia di otto battute, in risposta alla cadenza sulla dominante di battuta 4, una cadenza perfetta a battuta 8.  
9-16 = 1-8 all'ottava superiore con un'armonia più piena.

*Primo Episodio*

17-23 – Nuovo tema che inizia in fa min. (vi), con una battuta che si ripete due volte delineando una curva melodica ascendente e poi discendente; il basso, nel frattempo, sale da *mi* bequadro della seconda battuta fino alla dominante di *mib* nella quarta battuta, mentre la melodia conclude due battute più avanti con una cadenza di *mib* (V).  
23-28 – Frase cadenzale in *mib*; un gruppo di due battute conduce a una ripetizione delle due battute medesime in cui gli stessi materiali vengono affidati a voci differenti; nelle due battute successive viene protratta la medesima figurazione, e il *mib* viene trattato come dominante della tonalità di impianto, che riconduce al

*Primo Ritorno*

29-37 = 1-8

*Secondo Episodio* nella Tonica minore e *bVI*

<sup>36</sup>37-44 – Nuovo tema in dialogo tra voce superiore e inferiore; proposto due volte nelle quattro battute di tonica e di dominante del (i), e ancora in risposta nelle quattro battute che modulano a *fab* (*bVI*), scritto per praticità come *mi* naturale, e qui concluso.

45-50. – Il tema continua in (*bVI*). La seconda coppia di battute conduce alla settima diminuita di *fa* naturale; in altre parole, il basso ascende da *fab* a *fa* naturale. Nelle due battute successive l'armonia approda alla dominante della tonalità di impianto. Non ci sono stati cambi enarmonici, come si può verificare trasponendo l'intero episodio un semitono sopra o sotto.

*Terzo ritorno*<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Confronta E. PROUT, *Musical Form...*, op. cit., pp. 197-203, § 366-369.

<sup>15</sup> Confronta Donald Francis TOVEY, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas (Bat-to-bar analysis)*, The Association Board of the Royal Schools of Music, London, 1931, pp. 68-74.

<sup>16</sup> Ciò che Tovey denomina «terzo ritorno» è in realtà il secondo ritorno del tema. In generale, infatti, Tovey omette la segnalazione del secondo ritorno in tutti i casi in cui il terzo ritorno del tema sottintenda anche il secondo. Nel caso specifico, il primo ritorno del tema comprende otto battute (corrispondenti alle battute 1-8), mentre nella sezione denominata «terzo ritorno» le battute sono sedici (corrispondenti alle battute 1-8 più la loro ripetizione, battute 9-16); di fatto, dunque, alle battute 51-66 il tema «ritorna» due volte (secondo e terzo ritorno). A scanso di equivoci, tuttavia, nello schema formale proposto nella Tavola 3 si è preferito denominare le battute 51-66 «secondo ritorno».

51-66 = 1-16 con accompagnamento di terzine. L'appoggiatura presente nell'ultima battuta (66=16) viene eliminata, poiché sul quarto tempo della battuta ha inizio la coda.

*Coda.*

<sup>66</sup>/67-73 – Nuova frase cadenzale di due battute, ripetuta con un raddoppio d'ottava nel registro superiore, che conduce a una battuta cadenzale ripetuta in tre posizioni per concludersi sulla battuta di tonica conclusiva

Tovey, *A Companion to Beethoven's Piano Sonatas*, pp. 71-72

Questo metodo di analisi utilizzato da Tovey, e denominato dallo stesso autore *bar-to-bar*, è un metodo che dà importanza al percorso temporale del brano. Il metodo è funzionale al destinatario dell'analisi: l'ascoltatore. Nel caso di Prout il destinatario delle sue analisi è lo studente di composizione per cui la sequenzialità temporale non ha alcuna importanza. Il metodo di analisi di Prout si caratterizza, infatti, per i continui spostamenti all'interno dell'opera.

Prima di operare il confronto tra Prout e Tovey, è opportuno compiere una breve analisi della struttura fraseologica dell'*Adagio*. Lo schema di seguito riportato, offre un quadro generale delle unità fraseologiche<sup>17</sup> in cui possono essere segmentate le settantatre battute del brano. Come si può osservare l'*Adagio* è abbastanza regolare, le unità fraseologiche, infatti, sono quasi tutte di otto battute.

UNITÀ FRASEOLOGICA	BATTUTE	NUMERO DI BATTUTE DELL'UNITÀ	
Unità 1	1-8	8	regolare
Unità 2	9-16	8	regolare
Unità 3	17-23	7	irregolare
Unità 4	(23) 24-28	6	irregolare
Unità 5	29-36	8	regolare
Unità 6	37-44	8	regolare
Unità 7	45-50	6	irregolare
Unità 8	51-58	8	regolare
Unità 9	59-66	8	regolare
Unità 10	67-73	7	irregolare

Se si escludono le unità 4 e 10 (battute 24-28 e 67-73), facilmente identificabili come prolungamenti cadenzali, le uniche vere alterazioni della simmetria di otto battute sono rappresentate dall'unità n. 3, di sette battute (17-23), e dall'unità 7, di sei battute (45-50). L'irregolarità dell'unità 3, individuata da Prout alla battuta 20, è determinata dalla sovrapposizione dell'ultima battuta dell'antecedente con la prima del conseguente. Prout precisa che, questo tipo di irregolarità, è meno consueta rispetto a quella che interessa l'ultima battuta del periodo con la prima di quello successivo.

L'altra irregolarità è quella che si verifica alle battute 45-50. Le sei battute hanno una lunghezza ambivalente; è possibile, infatti, inquadrare sia come estensione delle quattro battute di una frase sia come contrazione delle otto battute del periodo. Nell'analisi di Prout queste sei battute costituiscono un *link*; si tratta di un'unità "estranea" alla struttura del periodo che funge da raccordo tra il periodo precedente

<sup>17</sup> Si utilizzerà questo termine neutro fintantoché non sarà assegnato loro un preciso ruolo. Pertanto l'unità di riferimento è il periodo di otto misure e l'elemento di segmentazione è la cadenza.

e quello seguente. Queste stesse battute, invece, sono considerate da Tovey come una semplice continuazione dell'unità 6, battute 37-44. Un'altra interpretazione di questo passaggio è quella di anacrusi generale utilizzata da Hugo Riemann<sup>18</sup>. Si tratterebbe di una sorta di lungo levare che funge da preparazione al periodo successivo. Il confronto tra le due diverse interpretazioni formali comincerà da Tovey, per la semplice ragione che è quella più comune, poi si analizzeranno gli elementi che determinano la diversa interpretazione di Prout.

Le prime otto battute, immediatamente ripetute con un'armonia più piena, costituiscono il tema principale dell'*Adagio*. Questo si ripresenterà, nel corso del brano, altre due volte, battute 29-37 e battute 51-66. Due diversi periodi precedono la seconda e la terza apparizione del tema. Una coda di sei battute conclude l'*Adagio*. I periodi diversi del tema, data la loro funzione di fraporsi alle ripresentazioni del tema stesso, sono sostanzialmente degli *episodi*. La struttura, presentandosi come un'alternanza di: tema – episodio – tema, è quella tipica del Rondò. Lo schema offre una visione immediata dell'articolazione fraseologica dell'*Adagio* secondo l'interpretazione di Tovey:

I	A	TEMA PRINCIPALE	1-8	Lab mag.
		RIP. TEMA	9-16	
II	B	PRIMO EPISODIO	17-23	Fa min. – Mib
		CODA	23-28	
III	A	TEMA PRINCIPALE (1° RITORNO)	29-37	Lab mag.
IV	C	SECONDO EPISODIO	37-44	Lab min. – Mi mag. (Fab mag.)
		PROLUNGAMENTO	45-50	
V	A	TEMA PRINCIPALE (2° RITORNO) <sup>19</sup>	51-66	Lab mag.
		CODA	68-73	

Per comprendere le ragioni per cui Prout non interpreti l'*Adagio* come un Rondò, occorre definire cosa Prout intenda per Rondò. Dal momento che Prout considera il Rondò un ampliamento della forma ternaria e questa a sua volta un ampliamento di quella binaria,<sup>20</sup> sarà necessario precisare anche gli elementi che vengono indirettamente chiamati in causa. Le tre parti in cui si articola la forma ternaria sono:

<sup>18</sup> Segnalata dallo stesso Prout, confronta *Musical Form...*, op. cit., p. 203, § 368.

<sup>19</sup> Per quanto detto alla nota 17, si è ritenuto più opportuno denominare le batt. 51-66, 2° RITORNO anziché *Terzo ritorno*.

<sup>20</sup> «In un'autentica forma ternaria, la prima parte del movimento sarà sempre una forma binaria completa; per essere completa, la forma binaria conterrà almeno due periodi, il secondo dei quali si conclude con una cadenza perfetta. La seconda parte del movimento potrebbe essere anche una forma binaria completa [...]; ma più frequentemente, invece di terminare con una cadenza perfetta, conduce al ritorno della prima parte. Nella maggioranza dei casi, la parte centrale sarà in una tonalità diversa dalla prima parte», E. PROUT, *Musical Form...*, op. cit., p.185, § 352.

<b>I</b>	<b>Soggetto principale</b>	Forma binaria completa composta da almeno due periodi (divisibili a loro volta in due parti) di cui il secondo deve concludersi con una cadenza di tonica, altrimenti la forma binaria non può dirsi completa
<b>II</b>	<b>Episodio</b>	Un periodo (che potrebbe anche essere una forma binaria completa, ma non è necessario) di carattere contrastante e in una tonalità diversa dal soggetto principale della I parte
<b>III</b>	<b>Soggetto principale</b>	Ripetizione, del soggetto principale, intera o parziale, con o senza variazioni e/o abbellimenti.

Se a questa forma ternaria completa si aggiunge un secondo episodio e poi ancora una ripetizione del soggetto principale, intera o parziale, abbiamo un Rondò.

<b>IV</b>	<b>Episodio</b>
<b>V</b>	<b>Soggetto principale</b>

È evidente che, in questo caso, le parti sono cinque anziché tre. In una forma ternaria il soggetto principale non si ripete mai più di due volte, mentre nel Rondò mai meno di tre. L'articolazione formale di Tovey messa a confronto con il modello di Rondò di Prout, sembra corrispondere in ogni parte. In realtà, vedremo che non è così.

Il principale elemento di disaccordo è da ricercarsi nella I parte della struttura formale, cioè in quella forma binaria che, costituendo il nucleo generatore della forma ternaria, lo è indirettamente anche del Rondò. Nel caso dell'*Adagio* di Beethoven i due periodi completi, costituenti la forma binaria, sono il tema principale e la sua riproposizione ad un'ottava più alta e con un'armonia più ricca. In sostanza quindi, si tratta della ripetizione di un unico periodo e di conseguenza il requisito imprescindibile dei due periodi, è soddisfatto solo in apparenza.

Altro elemento di disaccordo: il terzo periodo, battute 17-23, che nell'analisi di Tovey costituisce il primo episodio del Rondò, non presenta sufficienti elementi di diversificazione dal tema principale. Un episodio, per definirsi tale, deve essere completamente distinto dal soggetto principale ed essere più o meno contrastante per carattere e tonalità<sup>21</sup>. L'episodio in questione, a parte la differente tonalità, (*fa* minore: la relativa minore della tonalità d'impianto) per Prout ha più elementi di similitudine che di contrasto con ciò che l'ha preceduto. È essenzialmente per queste ragioni che egli interpreta l'*Adagio* come una forma ternaria che ha come prima parte un'ampia forma binaria costituita da quattro periodi: tema principale, ripetizione del tema, terzo periodo e ripetizione del periodo di apertura. I quattro periodi, che potremmo considerare come due "periodi composti", sono interpretabili tematicamente come: A A\* B A.

<sup>21</sup> Benché Prout non chiarisca cosa intenda con *contrastante per carattere*, dagli esempi proposti nel corso della trattazione, si può affermare che il termine *carattere* si riferisca principalmente all'aspetto ritmico-melodico. A tal proposito confronta *Musical Form...*, op. cit., pp. 155-157 §314, pp. 161-163 §321-322 e p. 184-185 § 351.

Una volta che sono state identificate le unità principali di un brano, Prout le sottopone a confronto per stabilirne, attraverso i tre procedimenti costruttivi fondamentali della ricorrenza, del contrasto e della variazione, il grado di differenza o di somiglianza. Gli aspetti variativi del motivo/tema sono molteplici in quanto le possibilità combinatorie possono interessare un singolo aspetto o più aspetti contemporaneamente e riguardare l'armonia piuttosto che la melodia ed essere a carico della durata delle note, della direzione (inversione), del tempo (aumentazione e diminuzione) e della tonalità.

La parte II di questa forma ternaria è un episodio costituito dalle battute 37-44 e dal *link* delle battute 45-50. Il carattere dell'episodio presenta un certo margine di contrasto con il tema principale, accentuato dalla modulazione in *fab* che per questioni di praticità Beethoven scrisse nella tonalità enarmonica di *mi* maggiore. Il fatto che l'episodio abbia la stessa tonica del soggetto principale, cioè *lab*, ma in minore anziché in maggiore, è un altro elemento caratteristico della forma ternaria. Il *link* che, in questo caso collega l'ultimo periodo della parte II con il primo della parte III, funge da preparazione alla ripetizione della parte I, cioè al ritorno del tema principale. Quindi la sua connotazione risulta essere abbastanza appropriata al contesto.

L'interpretazione di Prout della forma di questo *Adagio* può essere sintetizzata nello schema di seguito:

<b>I</b>	FORMA BINARIA AMPLIATA	PERIODO 1 - A	1-8	Lab mag.
		PERIODO 2 - A*	9-16	
		PERIODO 3 - B	17-23	Fa min. – Mib
			23-28	Cadenza
<b>II</b>	EPISODIO	PERIODO 4 A	29-37	Lab mag.
		NUOVO EPISODIO	37-44	Lab min. – Mi mag. (Fab mag.)
		<i>LINK</i>	45-50	
<b>III</b>	RITORNO DELLA I PARTE	RITORNO DELLA I PARTE	51-66	Lab mag.
		CODA	68-73	

In sintesi: mentre per Tovey l'*Adagio* è un Rondò, per Prout è una forma ternaria che ha come prima parte una forma binaria completa ampliata. Nell'interpretazione di Prout quindi, è proprio la forma binaria, l'elemento discriminante della sua analisi. Essa, infatti, determina l'appartenenza dell'*Adagio* al modello ternario piuttosto che a quello ternario ampliato al quale, secondo la teoria di Prout, il Rondò appartiene. La forma binaria perciò si configura come presupposto fondante dei modelli morfologici ai quali le diverse forme vengono di volta in volta rapportate.

Pur rifiutando l'idea che le opere dei grandi maestri possano essere ridotti a “stampi prefabbricati”, Tovey si serve per le sue analisi di quegli stessi termini con i quali la tradizione identifica le varie forme ed opera il raggruppamento delle frasi in modo molto simile a quei modelli da lui tacciati di astrazione. Per l'avversione ad ogni forma di sistematizzazione, Tovey non fornisce e né utilizza alcuno schema che possa, in qualche modo, fungere da riferimento ed orientare le analisi, come accade per il suo connazionale.

Questo che, per certi versi, potrebbe rappresentare un limite ai fini del confronto diretto tra i due teorici inglesi, offre la chiave di lettura del confronto stesso. Qui non si tratta di stabilire se sia più corretta l'interpretazione dell'*Adagio* proposta da Prout piuttosto che quella di Tovey. Qui la diversa interpretazione scaturisce a partire dai destinatari: per Prout gli studenti di composizione, per Tovey il potenziale fruitore delle sale da concerto. L'analisi della forma, in altri termini, “prende forma” su piani diversi: quello prettamente teorico-didattico per Prout e quello esteso per Tovey. Dal punto di vista del rapporto tra materiale e forma, Prout cerca di individuare un aspetto variativo nel momento in cui mette a confronto le battute 17-23 con il tema; per Tovey, invece, non è interessante indagare le possibili derivazioni del

materiale e le sue considerazioni, quindi, tengono conto solo dell'aspetto di superficie, in ogni caso diverso per profilo tematico ed aspetti ritmico-armonici. Proprio questo determina il differente risultato dell'analisi condotta dai due autori: mentre l'attenzione degli studenti di composizione viene incentrata sui processi variativi della composizione, quella dell'ascoltatore "ingenuo" è legata al procedere temporale dei materiali musicali esposti.

Nel primo caso l'analisi si giustifica in termini prettamente teorici, nel secondo, quasi esclusivamente empirici. Prout e Tovey offrono due interpretazioni che si rivelano soddisfacenti nei rispettivi ambiti. Se le motivazioni addotte da Prout, che interpreta l'*Adagio* come forma ternaria che ha come prima parte una forma binaria completa ampliata, sono soddisfacenti dal punto di vista teorico-didattico, non è detto che lo siano altrettanto dal punto di vista uditivo. Un modo efficace per comprendere la differente impostazione dei due teorici è quella di pensare alla differenza che c'è tra udire le battute 1-37 come l'alternanza di elementi contrastanti (tema ed episodi per Tovey) e udirle, cioè intenderle, come forma complessivamente unitaria nonostante la presenza di elementi di contrasto (Prout).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ian BENT, William DRABKIN, *Analisi musicale*, (edizione italiana a cura di C. Annibaldi), Torino, EDT, 1990.
- Mario CARROZZO – Wilma D'AMBROSIO, *La teoria di Hugo Riemann e l'analisi della sonata op. 27 n. 2*, "Bollettino del G.A.T.M.", III/1, 1996, pp. 79-117.
- Thomas CHRISTENSEN, *The Cambridge history of Western music theory*, New York, Cambridge University Press, 2002.
- Edmund GURNEY, *The Power of Sound*, London, Smith, 1880; reprint *The Power of Sound with an introductory essay by E. T. Cone*, New York, Basic Books, 1966 (edizione consultata).
- Ebenezer PROUT, *Harmony its Theory and Practice*, London, Augener & Co., 1889.
- Ebenezer PROUT, *Musical Form*, London, Augener & Co., 1893.
- Ebenezer PROUT, *Applied Forms: a Sequel to 'Musical Form'*, London, Augener Ltd, 1895.
- Giuseppe SELLARI, *Sir Donald Francis Tovey. Un'introduzione alla vita, alle opere e al pensiero musicale*, Università degli Studi "La Sapienza", Roma, A.A. 2002-2003 (luglio);
- W. SHAW, 'Ebenezer Prout', in *The New Grove dictionary of music and musicians*, vol. 15, 315-316, London, Macmillan, 1980.
- Donald Francis TOVEY, *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*, with an Editorial Preface by Hubert J. Foss, London, Oxford University Press, 1944.
- Donald Francis TOVEY, *A Companion to Beethoven's pianoforte Sonatas (Bar-to-bar analysis)*, London, Association Board of the Royal Schools of Music, 1931.