

Giorgio Sanguinetti

MOTIVO E FORMA NEL TERZO MOVIMENTO DELLA SONATA OP. 27 N. 2

Sul terzo movimento dell'op. 27 n. 2, come sul resto della Sonata, non esiste un'analisi completa di Schenker, del tipo di quelle pubblicate su *Der Tonwille* o su *Das Meisterwerk in der Musik*. Schenker trattò piuttosto diffusamente di questa sonata su *Der freie Satz*, ma con intenti diversi da quelli che ha di solito una analisi specificamente dedicata ad un pezzo: più per illustrare una teoria generale della musica tonale, quindi, che per aiutare a comprendere una singola composizione. Nell'indice di *Der freie Satz* troviamo, a proposito del terzo movimento di questa sonata: un grafico molto sintetico del livello intermedio dell'intero movimento (figura 40,4); un grafico un poco più dettagliato delle batt. 25-37 (figura 104,3) e un esempio musicale delle batt. 58-59, in riferimento alla esecuzione (figura 140,1). Oltre a ciò si trovano, sparsi nel testo, una decina di riferimenti al terzo movimento di poche righe ciascuno.¹ In aggiunta a ciò, Ernst Oster se ne occupò nel 1947 in uno studio di analisi intertestuale in cui dimostrò la derivazione della *Fantaisie-Improptu* (postuma, ma op. 66) di Chopin dalla *Sonata quasi una fantasia*, ed in particolare dal terzo movimento [OSTER 1983, 189-208]. Anche l'analisi di Oster è però parziale: la zona del secondo tema e la sezione di sviluppo sono praticamente ignorate, non essendo funzionali allo scopo dell'articolo. Sarà dunque necessario, nel dar conto della visione schenkeriana di questo movimento, completare le letture dei due capiscuola in riferimento particolarmente alle zone lasciate scoperte.

La lettura del livello intermedio dell'intero movimento che dà Schenker in figura 40,4 (qui riportata come esempio 1) è estremamente sintetica, tanto che addirittura non prende in considerazione ben 84 battute: da batt. 87 a batt. 171, e riduce lo sviluppo a tre sole note. Ciò può a ragione scandalizzare chi pensi di trovarsi di fronte ad una analisi tesa a illuminare ogni aspetto del pezzo. Tuttavia non era questo lo scopo di Schenker, che quando voleva fare ciò dedicava anche un intero volume ad un singolo pezzo (come nel caso dell'analisi dell'*Eroica* che occupa da sola tutto il secondo volume di *Das Meisterwerk*): qui Schenker intende mostrare, attraverso un brano che egli riteneva per molti versi esemplare, parecchi tratti comuni a molti pezzi scritti in forma di sonata. Il grafico di figura

¹ Chi voglia sapere che cosa Schenker ha scritto su un dato pezzo non può fare a meno di consultare lo strumento bibliografico fondamentale, che è LASKOWSKI 1978.

40,4 è quindi sintetico nel modo più letterale del termine, offre cioè una sintesi precisa della condotta delle voci e dei loro rapporti gerarchici, e va tenuto presente, durante lo studio più dettagliato che faremo, come una mappa dell'intera composizione. Osservandolo, si nota che gli eventi strutturali non coincidono sempre con le suddivisioni formali tradizionali in una sonata. Ciò che, dal punto di vista lineare, caratterizza questo pezzo come sonata è in primo luogo l'interruzione $\hat{3}-\hat{2}||\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, poi l'elaborazione compositiva del primo $\hat{2}$ per mezzo di una quinta lineare discendente, infine l'alterazione cromatica della terza di V durante lo "sviluppo".² La suddivisione convenzionale (esposizione - sviluppo - ripresa, abbreviate nell'esempio 1 con "Exp.", "Dev." e "Recap.") mantenuta, sia pure tra parentesi, anche da Schenker, ci sarà utile per maneggiare più agevolmente il brano.

Es. 1: livello intermedio

Esposizione (batt. 1-64)

Il motivo che apre il terzo movimento è lo stesso che apre i due movimenti precedenti: l'arpeggio ascendente Sol \sharp -Do \sharp -Mi (che nell'*Allegretto* diventa Lab-Reb-Fa, come si dimostra nell'articolo di Marco Renoldi, grazie al fenomeno della "ripetizione nascosta").³ Questo motivo dà forma, a vari livelli, a tutta la prima parte dell'esposizione, quella governata da $\hat{3}$ e dai suoi prolungamenti (che tradizionalmente si denomina "primo tema" o simili). L'esempio 2 mostra i livelli gerarchici del motivo dell'arpeggio. In primo luogo il motivo si trova in superficie, nei primi tre sedicesimi di batt. 1; ad un livello superiore, si trova tra le

² Sulla visione schenkeriana della forma sonata i titoli disponibili in lingua italiana sono: il capitolo 9 in DRABKIN-PASTICCI-POZZI 1995 (basato su un saggio di Schenker [1926]) e GOLDWURM 1995.

³ Per la concezione schenkeriana di motivo, ed in particolare per le idee di "ripetizione nascosta" e di "annidamento", cfr. BURKHART 1978.

prime note di ogni quartina all'interno delle batt. 1-2; ad un livello ancora più elevato, costituisce l'ascesa strutturale al Mi_5 di batt. 16 (la prima nota della struttura fondamentale, cfr. esempio 1), e le sue componenti sono sottolineate dagli accordi sforzato della mano destra (batt.4, batt.6). Prima di arrivare a questa nota, però, l'arpeggio si interrompe sulla dominante: il $Do\sharp$, penultima tappa dell'arpeggio, cede alla sua nota di volta inferiore che viene ampiamente elaborata nelle batt. 9-14 (cfr. esempio 3a, a pagina 68).⁴ Qual'è il significato di quest'arpeggio interrotto? Per Oster «lo scopo di questa dominante interposta è quello di isolare e ritardare l'arrivo del punto culminante, il Mi^3 , intensificandone così l'impatto emotivo» [OSTER 1983, 193].⁵ Ciò è sicuramente vero: l'arrivo del Mi dopo la fermata, è allo stesso tempo improvviso ma anche atteso, sentito come una logica conseguenza di quello che precede. Ciò che a mio parere Oster sottovaluta è l'importanza del movimento discendente del basso $Do\sharp$ - Si - La - $Sol\sharp$, cioè il tetracordo discendente, uno dei principali modelli di improvvisazione del tardo Settecento.⁶ Per la verità Oster menziona questo movimento discendente come la causa delle armonie locali alle batt. 3 e 8, ma senza rilevare l'importanza del tetracordo che mi sembra assuma in tutta la sonata un vero valore motivico [OSTER 1983, 192-193]. Qui il tetracordo, discendendo alla dominante divisoria, impone una sosta più o meno sensibile sulla dominante. L'interazione tra arpeggio e tetracordo è, a mio modo di vedere, una componente decisiva, anche se forse non l'unica, della decisione di interrompere l'ascesa dell'arpeggio verso la prima nota strutturale.

Es. 2

⁴ Questo esempio, che rappresenta un grafico di livello esterno dell'intera esposizione, presenta alcuni tratti che richiedono una spiegazione. 1) Le note nere unite da barre orizzontali, simili a gruppi di crome, costituiscono delle entità motiviche; 2) trattandosi di un grafico di livello esterno molto vicino alla superficie della musica (del tipo quindi delle *Urfonie-Tafeln* di Schenker) le stanghette di battuta sono mantenute, ma ogni "battuta" rappresenta quattro battute, salvo quando indicato diversamente.

⁵ Il Mi^3 di Oster corrisponde al Mi_5 nella indicizzazione usata in Italia.

⁶ Per un contributo recente sull'importanza del tetracordo discendente nella pratica dell'improvvisazione cfr. SITÀ 1995. Un altro esempio di impiego di tetracordo discendente, molto vicino alla *Sonata quasi una fantasia* anche per l'impiego dell'arpeggio, si trova all'inizio della *Fantasia in Re minore* di Mozart.

Il $\hat{3}$, una volta raggiunto, secondo il grafico di Schenker cede il passo a $\hat{2}$, dopo due sole battute. Qui c'è una discrepanza tra figura 40,4 di *Der freie Satz* e l'andamento reale del basso, com'è rappresentato nell'esempio 3a: Schenker infatti legge il basso come ascendente da $\text{Do}\sharp$ a $\text{Re}\sharp$ a $\text{Sol}\sharp$ (I-II-V), mentre nella musica com'è scritta è discendente, e non vi è traccia del $\text{Re}\sharp$. Al posto di questa nota, infatti, il basso compie un arpeggio discendente $\text{Do}\sharp$ - $\text{La}\sharp$ - $\text{Fa}\sharp$: tutte e tre queste note sono presenti nell'arpeggio di batt. 19-20, la cui fondamentale è quel $\text{Re}\sharp$ letto da Schenker. L'intervallo dissonante di quinta diminuita $\text{Do}\sharp_2$ - $\text{Fa}\sharp_1$, che delimita l'arpeggio discendente, risolve sulla terza minore $\text{Sol}\sharp_1$ (batt. 21)- Si_1 (batt. 23): questa successione è indicata sul grafico con i simboli del dispiegamento. Neppure il $\text{Re}\sharp_5$ ($\hat{2}$) a batt. 19 è letteralmente presente nel registro obbligato, ma è implicito, e solo a batt. 21 appare nell'ottava inferiore. Si noti che l'armonia su cui il $\hat{2}$ implicito si sostiene non è quella di V, ma di $\text{II}\sharp_3^{\sharp 5}$ (cfr. esempio 1). A questo proposito Schenker dice lapidariamente: «Molto spesso, come in questo caso, $\hat{2}$ su V è preceduto da un II che lo tonicizza, con l'effetto di V-I nel tono della dominante». Questo è tutto quello che resta, nella visione di Schenker (e, almeno in questo caso, anche in quella di Beethoven) dell'idea del “ponte modulante”: una tonicizzazione del V grado che, a volte può persino essere assente. Infatti Schenker, dopo aver fatto notare come sia perfettamente possibile anche la successione diretta da $\hat{3}$ a $\hat{2}$, cioè senza neppure quella parvenza di “ponte modulante” costituito dalla tonicizzazione di V, aggiunge: «In questo senso, anche la tecnica tanto vituperata dei grandi maestri, di far seguire direttamente $\hat{2}$ a $\hat{3}$, è perfettamente adeguata alla forma sonata, cioè alla divisione strutturale che la crea» [SCHENKER 1956, 206].

Col trasferimento all'ottava inferiore di $\hat{2}$ (batt. 21) inizia il “secondo tema” nella tonalità locale di $\text{Sol}\sharp$ minore (la dominante minore). Uno sguardo alla musica renderà subito evidente la ricchezza e la varietà delle diminuzioni che vanno da questo punto sino alla doppia barra, il che rende troppo riduttiva la tradizionale visione a comparti della forma, anche se espressa nella versione aggiornata: dire “secondo gruppo tematico” anziché “secondo tema” non migliora di molto la comprensione della musica. Schenker è tassativo a questo proposito: «Solo il prolungamento della divisione strutturale può portare alla forma sonata» [SCHENKER 1979, 134]. Il prolungamento di $\hat{2}$ (che segna il confine della divisione strutturale, o interruzione: $\hat{3}$ - $\hat{2}$ || $\hat{3}$ - $\hat{2}$ - $\hat{1}$) è di regola costituito, nella sonata, da una quinta lineare, che da sola è in grado di fornire il materiale per questa sezione.

Es. 3a: esposizione, batt. 1-64

Violin I: IV^{a} V^{a} I

Violin II: IV^{a} V^{a} II^{a} I^{a} V
 (= Solo min.: I V)

Viola: I, 2, 3 — 4 : 1, 2, (1, 2) 3, 4;

Violoncello: IV^{a} V^{a} I^{a} II^{a} III^{a} IV^{a} V^{a} VI^{a} VII^{a} VIII^{a} IX^{a} X^{a} XI^{a} XII^{a}

Violin I: (4) 3 2 1)

Violin II: 6 6 M 6 M 6
4 3 2 3 2 3 3

Viola: (4) 3 2 1)

Violoncello: (4) 3 2 1)

Violin I: IV^{a} V^{a} I^{a} II^{a} III^{a} IV^{a} V^{a} VI^{a} VII^{a} VIII^{a} IX^{a} X^{a} XI^{a} XII^{a}

Violin II: IV^{a} V^{a} I^{a} II^{a} III^{a} IV^{a} V^{a} VI^{a} VII^{a} VIII^{a} IX^{a} X^{a} XI^{a} XII^{a}

Viola: IV^{a} V^{a} I^{a} II^{a} III^{a} IV^{a} V^{a} VI^{a} VII^{a} VIII^{a} IX^{a} X^{a} XI^{a} XII^{a}

Violoncello: IV^{a} V^{a} I^{a} II^{a} III^{a} IV^{a} V^{a} VI^{a} VII^{a} VIII^{a} IX^{a} X^{a} XI^{a} XII^{a}

Es. 3a: esposizione, batt. 1-64

Nel nostro caso la quinta lineare si ripete in forme differenti e consecutive. Schenker, nella sua analisi riportata nell'esempio 1, segna solo due ripetizioni della quinta lineare, che indica con la doppia numerazione di battuta (batt. 33-37, 37-43). In realtà esistono più quinte lineari, come ora cercheremo di dimostrare.

Battute 21-32. Iniziano con il "secondo tema" più riconoscibile: l'arpeggio discendente $\text{Re}\sharp\text{-Si}\text{-Sol}\sharp$ che, come dice Oster, «risponde all'arpeggio ascendente con uno nella direzione opposta» [OSTER 1983, 193].⁷ L'arpeggio, che dapprima ha luogo nel registro inferiore, è in realtà composto da due distinti arpeggi discendenti "annidati" ⁸ a due diversi livelli: si vedano, nell'esempio 3a, i due gruppi di tre "crome" (contrassegnati dalla barra di unione superiore ed inferiore) che vanno da batt. 19 a batt. 23. L'arpeggio di livello più profondo è ulteriormente integrato con la linea del basso tramite uno scambio di voci con la terza ascendente del basso $\text{Sol}\sharp\text{-La}\sharp\text{-Si}$ (batt. 21-23 e batt. 25-27: vedi le linee incrociate nell'esempio 3a), che, come si è già visto, a sua volta risolve il dispiegamento della quinta diminuita $\text{Do}\sharp\text{-La}\sharp\text{-Fa}\sharp$ (batt. 15-20). La ripetizione del "secondo tema", non riportata nell'esempio 3a, ha luogo nell'ottava superiore, ed il $\text{Re}\sharp_5$, così raggiunto a batt. 25, costituisce la nota di partenza della successione lineare di quinta le cui altre note sono il $\text{Do}\sharp_5$ di batt. 29, il Si_4 di batt. 30, il La_4 di batt. 31 ed il $\text{Sol}\sharp_4$ di batt. 32. L'andamento discendente del basso accompagna la successione di quinta discendente con seste parallele. Le sincopi di batt. 30 e 32 non sono soltanto un modo di creare varietà, ma nascono dalle appoggiature superiori che insistono su ogni primo movimento delle batt. 22-28, e che non ho riportato nel grafico per non sovraccaricarlo di dettagli.

Battute 33-43. Il frammento contiene al suo interno le due discese lineari indicate da Schenker nel suo grafico. La prima nota della prima discesa non è espressa: il $\text{Re}\sharp_5$ che apriva la prima successione a batt. 25 funge da prima nota anche per questa seconda successione. Anche la seconda nota di questa quinta lineare compare in modo un po' indiretto: al suo posto, a batt. 33, si afferma con grande evidenza un La , e solo con la penultima nota della battuta il $\text{Do}\sharp$ è effettivamente raggiunto. Causa di questo dislocamento temporale tra la vera seconda nota della quinta lineare ed il La , sua parte interna, è certamente la necessità di raccordare in modo melodicamente fluente la nota conclusiva della precedente successione

⁷ Non sempre quello che tradizionalmente è riconosciuto come "secondo tema" corrisponde ad un prolungamento di $\dot{2}$ su V . Un esempio noto è quello della Sonata *Waldstein* di Beethoven, dove il "secondo tema" in Mi maggiore risulta dalla forte tonizzazione di III , resa necessaria dall'inconsueto (in maggiore) percorso del basso I-III-V-I [SCHENKER 1979, 139-140, nota di Oster].

⁸ Cfr. nota 3.

lineare, il Sol \sharp_4 , con la seconda nota della nuova successione lineare, Do \sharp_5 . A proposito della "cadenza d'inganno" di batt. 37 si osserva che la nota del basso di batt. 35, Do \sharp , è prolungata per mezzo di una terza lineare ascendente Do \sharp -Re \sharp -Mi (batt. 34-37). Il Re \sharp $\frac{2}{3}$ di batt. 36 non è quindi una dominante che viene deviata dalla sua normale risoluzione su I per "ingannare" l'ascoltatore, ma un semplice accordo di passaggio all'interno del prolungamento del Do \sharp . La ripetizione della quinta lineare porta con sé un'espansione metrica: il gruppo di quattro battute che conteneva la prima successione (batt. 33-37) si espande in un gruppo di sei battute (batt. 37-43), conseguenza dell'accoppiamento dei registri alle batt. 39-41. Si noti, nel confronto tra le due ripetizioni, il gioco di complementarità delle note implicite: la prima volta è il Si ad essere sottinteso (batt. 36) la seconda volta il La \sharp (batt. 42).

Battute 43-57. Ognuna delle discese di quinta è variata in un suo modo peculiare: ora è la nota di volta (batt. 53-54) a variare l'ultima versione della successione di quinta che ha luogo alle batt. 53-57. L'esempio 3b chiarisce anche la derivazione dello scambio di voci di batt. 43 (e delle sue ripetizioni) da quello di batt. 21-23. Al termine della discesa la riaffermazione del Re \sharp_5 nei suoi due registri (batt. 59, batt. 61) costituisce lo scopo della coda dell'esposizione. Tale conferma della priorità di $\hat{2}$ si avvale di una "reminiscenza" dell'arpeggio discendente che apriva la prima successione di quinta (il "secondo tema" alle batt. 21-28, vedi esempio 3c).

Es. 3b

Sviluppo (batt. 65-101)

La teoria [convenzionale] assegna alla sezione intermedia della forma sonata, che chiama sviluppo, e che è di circa due terzi la lunghezza della sezione principale, il compito di "elaborare" il materiale "motivico", di cambiare di tonalità e di contenere idee compiute. Tutte queste pretese nei confronti dello sviluppo, fondate solamente sull'idea di "motivo", sono assolutamente infondate. Il suo solo e unico obbligo nei confronti della divisione strutturale è quello di portare a termine il cammino verso

2̂ [sostenuto da] V#³. Ciò può aver luogo assicurando al V la terza maggiore (sensibile) (Figura 40,4) [SCHENKER 1956, 208-209; cfr. GOLDWURM 1995, 140, nota 4].

Con ciò Schenker fa piazza pulita dell'idea stessa di sviluppo tematico, una concezione tipica del bagaglio culturale di ogni musicista. Il compito dello sviluppo, nel caso di sonata in modo minore (si veda l'esempio 1) è solo quello di correggere la terza della triade di dominante, in modo da avere la sensibile. Se si tratta solo di questo, si può obiettare, perché un compositore non potrebbe innalzare direttamente la terza, anziché scegliere un cammino così tortuoso per una cosa in fondo così semplice? L'obiezione è ragionevole, ma non tiene conto del profondo radicamento nel contrappunto delle opere classiche. Il contrappunto vieta espressamente l'alterazione cromatica di una nota. E anche se questa, nella composizione libera, avviene spesso al livello esterno — i passi cromatici sono una realtà frequente — a livello più profondo l'alterazione diretta di una nota viene generalmente evitata. È come se le leggi del contrappunto rigoroso acquistassero sempre più validità più ci si allontana dalla superficie della musica. Se ora esaminiamo il grafico di Schenker da noi riportato come esempio 1 notiamo che Beethoven evita di cromatizzare direttamente il Si e raggiunge la sensibile per mezzo di una terza lineare che parte da 2̂, Re#-Do#-Si# nella voce superiore, mentre nel basso la fondamentale dell'accordo di dominante è raggiunta da una terza ascendente Mi#-Fa#-Sol#. La prima nota del basso, Mi#, è legata dal simbolo del dispiegamento al Sol# che la precede; insieme costituiscono una doppia nota di volta incompleta del Fa#, che chiarisce la natura di dominante del Sol#, attraverso la successione IV-V.

Passiamo ora ad esaminare l'elaborazione compositiva di questo passo (per lo sviluppo non ho ritenuto opportuno, a causa delle molte ripetizioni, presentare un unico e completo grafico del livello esterno: gli esempi 4, 5 e 6 basteranno a chiarire la condotta delle voci nei punti cruciali). Le due note del dispiegamento, Sol#₁ e Mi#₁ sono lontane fra loro ben 11 battute: la prima nota si trova infatti a batt. 59, al termine dell'esposizione, e la seconda a batt. 70, alla sesta battuta dopo la doppia barra. Pur ammettendo che l'attraversamento di una suddivisione formale da parte del dispiegamento è perfettamente lecito in una visione organicistica della musica, una tale idea è tuttavia fonte di non poche difficoltà. Nelle righe che seguono cercherò di trovare una giustificazione a questa proposta analitica di Schenker. Anche riuscendo — e non è facile — a udire un collegamento così remoto, resta un problema: come considerare le note del basso, e le armonie, che stanno tra batt. 59 e batt. 70? E' evidente che Schenker rifiuta la soluzione più semplice, quella di udire cioè

una cadenza V-I alle batt. 64-65. L'esempio 4a (dove ogni misura rappresenta due battute di musica) mostra una mia interpretazione dell'elaborazione del dispiegamento. Ad un livello più esterno a quello indicato da Schenker il movimento è accompagnato da una parte interna: le note Mi \sharp_3 -Fa \sharp_3 e Sol \sharp_3 -La $_3$, collegate nel grafico a due a due come crome. Il basso a sua volta procede con coppie di note analoghe (Sol \sharp -La e Mi \sharp -Fa \sharp) che formano con quelle interne un caso particolare di scambio doppio di voci (cfr. esempio 4b tratto da SCHENKER 1979, figura 43,c4). In questo modo il Do \sharp di batt. 65-66 non appare come una risoluzione della dominante precedente, ma come un prolungamento (Do \sharp -Si-La) del La di batt. 69.

Es. 4a

I^b (= Fa \sharp min.) V^b IV^b V^b VII^b VII^b I^b

Es. 4b

6 - 6 10 - 10

La seconda tappa dello sviluppo è l'elaborazione della nota di passaggio della successione di terza, il Do \sharp (vedi esempio 1, parte superiore a batt. 71). L'esempio 5 e il 6 mostrano la condotta delle voci rispettivamente alle batt. 71-83 e 83-87.

Es. 5

71 78 79 81 82 83

ant. nv ant.

5 - 6, 5 - 6, 7 - 6

Pa I min: I IV II[♯] V[♯] III IVI[♯] - II[♯]
 (= Do I min: IV II, _____, v I

Es. 6

La tecnica 5-6, che evita le quinte parallele Fa \sharp -Do \sharp / Re \flat -Sol \flat porta ad un movimento di nota di volta in entrambe le voci (rispettivamente Re e Mi \sharp) elaborato da un prolungamento di terza lineare al basso e da due anticipazioni alla parte superiore, che riconduce il tutto esattamente al punto di partenza. A questo punto il basso inizia un arpeggio discendente che lo porta dal Fa \sharp ₁ (batt. 83) al Fa \sharp dell'ottava più bassa (batt. 86) attraverso Do \sharp e La (batt. 85) allo scopo di raggiungere il registro grave adatto al lungo pedale di dominante (batt. 87-99). Col raggiungimento della sensibile, a batt. 87, lo scopo dello sviluppo è stato raggiunto: la tonalità di Sol \sharp minore, destabilizzata dalla terza maggiore, viene ora ad essere percepita come la dominante di Do \sharp minore che torna ad essere il centro tonale del pezzo. Nelle battute che ancora rimangono, fino alla ripresa, Beethoven ripete, in senso ascendente e discendente, le tre note della successione lineare fondamentale dello sviluppo: Re \sharp -Do \sharp -Si \sharp , ora non più nascoste dall'elaborazione compositiva ma ben udibili alla superficie della musica (batt. 90 e 94-99); quasi che il compositore, giunto al termine dello sviluppo, abbia sentito il bisogno di rendere la vicenda in estrema sintesi.

Ripresa e coda (batt. 102-200)

La terza ed ultima delle suddivisioni di questo movimento di sonata è quella forse più difficile da leggere, anche perché è quella che maggiormente si discosta dall'idea tradizionale di forma sonata. Ripresa e coda sono qui indissolubilmente legate, al punto che la prima sembra costituire una preparazione della seconda, dove i veri eventi strutturali accadono. Osservando la figura 40,4 di Schenker (esempio 1) si nota che le batt. 87-171 non compaiono nel suo grafico: quasi cento misure di musica escluse dall'analisi, quasi fossero di nessuna importanza! In realtà, dal punto di vista della condotta delle voci, queste battute non contengono eventi strutturali dello stesso rango di quelli presenti nel grafico di *Der*

freie Satz; tuttavia, se Schenker avesse pubblicato un'analisi completa della sonata molto probabilmente avrebbe ampiamente trattato anche queste battute.

Ora che, con la fine dello sviluppo, è terminata l'elaborazione compositiva del $\hat{2}$ strutturale è necessario, per dar corso al piano generato dall'interruzione, che si ritorni al $\hat{3}$; per parallelismo con l'esposizione ciò dovrebbe avvenire tramite la ripetizione dell'arpeggio che tuttavia per molte battute viene ostacolato da un esteso prolungamento del Sol \sharp (esempio 7).

Dopo la fermata sul Si \sharp_4 (batt. 110) l'arpeggio riparte dal Sol \sharp_4 , che ora diventa la nota di partenza delle quinte lineari del "secondo tema". Questa ripetizione del secondo gruppo tematico suona in modo molto diverso rispetto alla prima volta. Mentre l'arrivo dell'arpeggio discendente a batt. 21 suonava come un punto d'arrivo, come una meta lungamente preparata ed attesa, qui lo stesso tema sembra piuttosto preparare l'arrivo di un evento più importante (come effettivamente accade). Tale impressione può essere in parte dovuta ad una reinterpretazione retrospettiva — ovviamente da parte di chi conosce già la sonata, come l'esecutore — ma anche ad avvenimenti precedenti. Mentre le batt. 21-64 costituiscono l'elaborazione compositiva di una nota strutturale appena raggiunta (il Re \sharp_5 , $\hat{2}$) le batt. 116-158 elaborano la prima nota dell'arpeggio su cui già si basa tutta la prima parte della ripresa, riducendo così l'elemento di novità che in una ripetizione è già scarso di per sé. Il secondo gruppo tematico pare così quasi isolato dalla condotta delle voci, messo tra parentesi, più che integrato nel complesso. Una considerazione di natura metrica conferma quest'impressione. Fin dall'inizio del pezzo le battute si organizzano in gruppi (che chiamiamo "ipermetri") di quattro battute. Nell'esposizione l'inizio del terzo di tali gruppi coincide con il Si \sharp sul battere di batt. 9 (esempio 8). L'elaborazione di tale nota oltrepassa il confine dell'ipermetro e occupa anche le prime due battute di quello successivo, in modo che la ripresa dell'arpeggio (batt. 15) occupa le ultime due battute - metricamente deboli - del gruppo. Il successivo gruppo - o ipermetro - di quattro battute inizia (batt. 17) nel mezzo del movimento discendente del basso (notare che il $\hat{3}$ strutturale cade sulla battuta più debole dell'ipermetro) che raggiunge la meta (il Sol \sharp) solo a batt. 21. Solo a questo punto i gruppi metrici di battute tornano a coincidere con le suddivisioni dell'andamento ritmico, del contenuto tematico e della scrittura strumentale, i quali dividono le batt. 9-20 in due gruppi di sei battute: il primo contiene la fermata sul Si \sharp , il secondo la discesa del basso verso V.

107 109 110 116 151 152 158 167 175

6 battute

nv incompl.

nv incompl.

(b. 116 - 151) (b. 152 - 158)

4 + 2 batt.

6 battute

nv incompl.

I V I I IV I I I I I I IV I IV

(divisione di quinta sup.)

(divisione di quinta inf.)

Es. 7

176 177 180 181 200

6 battute

6

(b. 191 - 200)

I V I I IV I I I I I IV I IV

(divisione di quinta sup.)

(divisione di quinta inf.)

⑨
⑬
⑳

hemiola 6 batt. 6 batt.

Ipermetro: 4 battute
 (1 croma = 1 battuta)

Es. 8

Si può pensare a questo conflitto come ad una grande *hemiolia* (4+4+4 contro 6+6) che si esprime non a livello di movimenti entro le battute ma a livello di battute entro gli ipermetri (esempio 8), il cui compito è di integrare la fermata, la ripresa dell'arpeggio e l'inizio del secondo gruppo tematico in un unico organismo metrico di alto livello strutturale. Tutto ciò manca completamente nel passo corrispondente della ripresa: le sei battute successive all'arrivo sul $\text{Si}\sharp$ (batt. 110-115) sono un'espansione di un gruppo di quattro battute, dopo di che un regolare gruppo di 4 battute inizia in coincidenza con il "secondo tema". E' evidente che nella ripresa l'integrazione del secondo gruppo tematico con ciò che lo precede risulta molto più debole rispetto all'esposizione.

Dopo il termine della ripresa (batt. 151) il $\text{Sol}\sharp_4$, riaffermato come lo era stato il $\text{Re}\sharp$ al termine dell'esposizione, inizia un movimento ascendente che viene interrotto. Alle batt. 159-166 il $\text{Do}\sharp$ della voce superiore non deve essere confuso con la seconda nota dell'arpeggio: questo suono è in realtà una nota di copertura sotto la quale avviene il movimento delle parti strutturalmente primario. Tale movimento è uno scambio delle voci che porta, a batt. 163, ad un $\sharp\text{IV}^7$ che sembra voler sfociare su V^6_4 . Ciò non avviene: l'alterazione cromatica viene corretta *al contrario*, e il $\sharp\text{VII}^4_3$ (batt. 165) che ne risulta rivela che il $\text{La}\flat$ di batt. 166 è una nota di volta che fa ritorno al $\text{Sol}\sharp$ su I (a batt. 167, poi a batt. 171 nel suo registro). La spinta ascensionale del $\text{Sol}\sharp$, che cerca di raggiungere il $\text{Do}\sharp$, così frustrata, riprende a batt. 171 in direzione della nota di volta $\text{La}\flat$ che è raggiunta a batt. 177 preceduta da uno scambio di voci simile a quello precedente. A questo punto i tempi si stringono: il $\text{Do}\sharp_5$, seconda nota dell'arpeggio, è finalmente raggiunto a batt. 181 (esempio 7b), e il $\hat{3}$ strutturale è raggiunto a batt. 183, sopra un V^6_4 che acquista in tal modo

una inaudita potenza.⁹ Oster insiste sulla straordinaria rilevanza di questo Mi₅, punto culminante insieme strutturale ed emotivo della composizione, il cui arrivo Beethoven ha preparato con maestria incomparabile. Il tetracordo del basso, che inizia la discesa a batt. 151, sarebbe in grado di raggiungere in modo convincente il V₄⁶ già alla fine di batt. 164 (quello di batt. 161-162 è di passaggio). La ragione dell'inserimento delle batt. 167-182 risiede dunque altrove, e cioè nella necessità di esprimere l'arpeggio ascendente, al cui completamento è subordinato il percorso tonale: i due motivi, tetracordo e arpeggio, sono come legati assieme dallo stesso destino. La direzione degli arpeggi si inverte già a partire da batt. 177; al raggiungimento del Mi (batt. 183) l'arpeggio completo si presenta in forma rovesciata: Mi-Do♯-Sol♯, su più ordini di grandezza. Al suo termine la scala cromatica delinea, con la nota sul battere delle batt. 185 e 186, la triade di V₃⁵: Sol♯₁-Si♯₂-(Re♯) il cui completamento è il $\hat{2}$ strutturale che tuttavia, pur essendo implicito nel registro obbligato, qui appare solo fuggevolmente nella volata di batt. 187 nelle ottave inferiori. Dal punto di vista della condotta delle voci solo da qui in poi ha senso parlare di coda, in quanto le batt. 190-200 esprimono soltanto l'esigenza di ricordare i registri su cui si è svolta la composizione: dal Do♯₃ di batt. 190 al Do♯₅ di batt. 199 che Schenker indica come registro obbligato della discesa lineare.

Come accennavo all'inizio, e come ha rilevato per primo Oster, i tre movimenti della *Sonata quasi una fantasia* sono basati sopra lo stesso motivo dell'arpeggio ascendente Sol♯-Do♯-Mi, che nel caso dell'*Allegretto* diventa Lab-Reb-Fa. A questo motivo aggiungerei, sia pure in modo subordinato all'arpeggio, il tetracordo discendente Do♯-Si-La-Sol♯, che, analogamente all'arpeggio, nell'*Allegretto* diventa Reb-Do-Sib-Lab. I due motivi sostengono ruoli differenti nei tre movimenti: nel terzo movimento, come abbiamo visto, il tetracordo costituisce l'elemento motivico nel basso del tema principale; nel primo movimento il tetracordo accompagna, al basso, l'esordio del pezzo, e la prima affermazione dell'arpeggio; nell'*Allegretto*, invece, il tetracordo diventa una diminuzione di superficie, nella voce superiore. Le affinità di superficie tra i vari movimenti si spingono fino a repliche quasi letterali del medesimo passo. Nel terzo movimento le batt. 137-141, versione trasposta delle batt. 43-47, possono essere lette come (motivicamente) formate dal tetracordo discendente Mi-Re♯-Do♯-Si♯, (presente, a livello di superficie, a batt. 137 e

⁹ L'arrivo sul Mi è ulteriormente rafforzato dal fatto che questa nota cade in un battere ipermetrico che risolve una hemiolia di 2 per 6 battute, simile a quella che si verifica a batt. 9-20 (cfr. le graffe orizzontali nell'esempio 8). Ricordo che la prima comparsa del $\hat{3}$ cade invece su una battuta metricamente debole all'interno dell'ipermetro (batt. 16).

nelle sue ripetizioni).¹⁰ Lo stesso motivo discendente ricorre, non trasposto, nella parte superiore delle batt. 27-28 nel primo movimento, un punto non trascurabile nell'economia del pezzo (contiene gli eventi strutturalmente più rilevanti della prima metà dell'*Adagio sostenuto*).

Una presenza così pervasiva del motivo (o dei motivi) può forse avere importanti conseguenze sulla struttura profonda. Già Oster si è interrogato sull'unità motivica della sonata:

Qual'è il significato di ciò, il significato dell'elaborazione, dell'espansione di un semplice motivo? La risposta è tanto sorprendente quanto semplice: le prime tre note dell'intera sonata presentano lo stesso motivo. Si tratta, in altre parole, del motivo principale della "Sonata quasi una fantasia", il motivo sul quale Beethoven improvvisa [OSTER 1983, 192].

Un aspetto del terzo movimento che io penso sia una conseguenza dell'arpeggio mi pare vada messo in rilievo. Il *Presto agitato* presenta una caratteristica piuttosto inconsueta per i movimenti di sonata in modo minore: l'assenza totale di un'area tematica nel relativo maggiore. Il III grado non compare mai, neppure fuggevolmente accennato. Un tale disegno tonale, che nel *corpus* delle sonate per pianoforte di Beethoven è condiviso solo dalla Sonata op. 31 n. 2 (in entrambi i movimenti estremi) e dal finale dell'op. 57, appare per la prima volta nell'op. 27 n. 2.¹¹ Non mi sento di escludere che tale inconsueto piano tonale sia dovuto, in qualche misura, alla scelta di una struttura fondamentale $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ che, rispetto a quella da $\hat{5}$, si presta meno alla tonicizzazione del III grado. In sostanza, la scelta dell'arpeggio come motivo che agisce a più livelli, ed in particolare a quelli profondi, ha imposto un tipo di struttura fondamentale inconsueta per un movimento di sonata: ma, in questo caso, l'esigenza dell'unità motivica ha avuto la meglio sulla "normalità" della struttura tonale.

¹⁰ Il termine "tetracordo" indica soltanto un'entità motivica, e non va in nessun caso confuso con una successione lineare di quarta (anche se in taluni casi le due entità possono coincidere). Le successioni lineari sono, appunto, linearizzazioni di intervalli verticali che si sviluppano nel tempo: nel passo in questione nessuna armonia è in grado di comprendere le note estreme dei tetracordi.

¹¹ Anche se nel primo movimento della sonata op. 111 il grado armonico tonicizzato non è III bensì VI, la medianta inferiore, l'effetto di un'area tematica in maggiore è tuttavia presente.

LA TEORIA MUSICALE DI HUGO RIEMANN E L'ANALISI DELLA SONATA OP. 27 N. 2

L'analisi delle composizioni classiche, che pure fa parte dei programmi di conservatorio, non gioca di fatto nella didattica un ruolo proporzionato alla sua importanza. Ciò deve cambiare, può cambiare e cambierà! [RIEMANN 1877, 62].

Tanta *vis polemica* in difesa dell'analisi musicale può forse stupire in un personaggio che, come Hugo Riemann (1849-1919), è più noto da noi come storico o teorico della musica che come analista.² In realtà, anche prescindendo dalle monumentali opere dedicate espressamente all'analisi musicale [RIEMANN 1890; 1903a; 1920], tutti i suoi scritti di orientamento teorico e storiografico sono disseminati di annotazioni analitiche. L'analisi, anzi, si pone come momento di sintesi estrema e di verifica dell'imponente sistema storico-teorico-pratico che Riemann andò via via edificando, momento in cui convergono pure le problematiche relative alla didattica della composizione e dell'esecuzione musicale [cfr. RIEMANN 1877, 62-63; 1900].

Riemann, del resto, occupa una posizione strategica nell'ambito degli studi musicologici: assomma in sé i talenti dello storico, del pedagogo, del compositore, del musicista pratico, del teorico e del ricercatore in un momento in cui, per di più, le singole componenti della teoria musicale (gli studi sulla ritmica, sulla metrica, sul fraseggio, sulle forme, sull'armonia, sul contrappunto - e, ancora, sulle teorie della dinamica e dell'agogica, introdotte da Riemann) tendono a combinarsi in un unico sistema. Dunque, al di là dei suoi aspetti più caduchi, la teoria riemanniana rivela lo sforzo di integrare in modo organico tutte le problematiche della storiografia, della teoria e della pratica musicale, quali si andavano delineando nello scorcio del XIX sec., affidando all'analisi l'incombenza di individuare l'azione di tali sinergie nel fenomeno musicale concreto.

Proprio in quanto organicamente articolato, Riemann denomina «logica

¹ Benché il presente lavoro sia stato concepito congiuntamente e svolto in costante intesa, la sua stesura è stata così suddivisa: Mario Carrozzo ha redatto i §§ 1, 2 e 5; Wilma D'Ambrosio ha redatto l'introduzione e i §§ 3 e 4.

² L'esigua parte della produzione riemanniana tradotta in italiano comprende: un unico volume di teoria dell'armonia [RIEMANN 1906] e altri testi sull'argomento [1991a e 1991b]; un'unica analisi (quella della Sonata op. 14 n. 2 di Beethoven, apparsa in BENT-DRABKIN 1990, 172-198); un solo testo storiografico [1918]. Manca qualunque traduzione italiana, invece, dei contributi riemanniani alle teorie della ritmica e della metrica, del fraseggio, della dinamica e dell'agogica.