

bollettino del g • a • t • m

semestrale di analisi e teoria musicale



edito dal gruppo di analisi e teoria musicale
spedizione • in • abbonamento • postale -50%

□ ANNO III □ NUMERO 1 □ MONOGRAFIE GATM 1996 □

b o l l e t t i n o

del

g • a • t • m

3.1

giugno 1996

Il G.A.T.M. (Gruppo Analisi e Teoria Musicale) non è un'associazione a cui ci si possa iscrivere a titolo personale. Gli unici soci ufficiali sono cinque associazioni musicologiche:

- Società Italiana di Musicologia (SIdM)
- Società Italiana per l'Educazione Musicale (SIEM)
- Società Italiana di Etnomusicologia (SIE)
- Associazione Italiana di Informatica Musicale (AIMI)
- Ramo italiano dell'International Association for the Study of Popular Music (IASPM)

Il G.A.T.M. ha sede presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli studi di Bologna, via Galliera 3, 40121 Bologna.

Scopo del G.A.T.M. è divulgare le conoscenze analitiche e teoriche in campo musicale, mantenendo rapporti con tutti coloro che sono interessati all'argomento. Le occasioni d'incontro non sono di tipo cerimoniale (come le assemblee degli iscritti), ma sono le concrete riunioni di studio (convegni, seminari, gruppi di lavoro, ecc.), di cui viene data notizia a tutti gli abbonati al *Bollettino del G.A.T.M.*.

Il *Bollettino del G.A.T.M.* appare semestralmente con due numeri di carattere diverso. Quello di primavera è monografico, dedicato ad un tema di particolare rilievo sul quale si ritiene opportuno proporre aggiornamenti o approfondimenti. Il numero autunnale contiene una rassegna bibliografica dei libri e degli articoli d'interesse analitico apparsi in ambito internazionale nel corso dell'anno precedente.

Per ricevere il *Bollettino del G.A.T.M.*

Per ricevere i due numeri annuali del *Bollettino* è sufficiente versare £. 20.000 sul conto corrente postale n. 23163405, intestato a G.A.T.M., via Galliera, 3, 40121 Bologna.

Per chi è iscritto ad una delle cinque associazioni costituenti il G.A.T.M. (SIdM, SIEM, SIE, AIMI, IASPM), l'invio è ridotto a £. 10.000 (nella causale del versamento, indicare a quale Società si è già iscritti).

Bollettino del G.A.T.M., anno III, n. 1 1996

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Redazione:

Mario Baroni, Rossana Dalmonte
con la collaborazione tecnica di
Fabio Regazzi

Composizione esempi musicali:

Maurizio Cappellari, Roberto Grisley
Francesco Badaloni, Michela Rossetti
Johannella Tafuri

Direttore Responsabile:

via Galliera 3 - 40121 Bologna

Redazione e Amministrazione:

Giordano Montecchi

Grafica di copertina:

Baiesi Centro Servizi Editoria,

Stampa:

via Broccaindosso 2/c, Bologna

**I classici dell'analisi
e la *Mondscheinsonate* di
Ludwig van Beethoven**

a cura di Egidio Pozzi

INDICE

premessa

6

Francesco Scarpellini Pancrazi

Le fonti della Sonata op. 27 n. 2

7

Maurizio Giani

Appunti sulla ricezione analitica
della Sonata *Al chiaro di luna*

19

Egidio Pozzi

La lettura di un grafico schenkeriano:
il primo movimento della *Mondscheinsonate*

29

Marco Renoldi

Aspetti del contributo di Schenker allo studio delle strutture tonali.
Un'analisi del secondo movimento della Sonata op. 27 n. 2

46

Giorgio Sanguinetti

Motivo e forma nel terzo movimento della Sonata op. 27 n. 2

64

Mario Carrozzo Wilma D'Ambrosio

La teoria musicale di Hugo Riemann
e l'analisi della Sonata op. 27 n. 2

79

Bibliografia

118

PREMESSA

La pubblicazione di questo numero del Bollettino si colloca nell'ambito delle attività svolte dal *gruppo sull'analisi schenkeriana* del GATM che è stato in questi anni una valida occasione di incontro, discussione e verifica per alcuni studiosi interessati all'approfondimento delle teorie di Heinrich Schenker.

Il progetto nasce in occasione dell'incontro che il *gruppo* organizza nel giugno del 1995 presso la Scuola Popolare di Musica di Testaccio di Roma, incentrato sul confronto tra le diverse interpretazioni analitiche della *Mondscheinsonate* di Ludwig van Beethoven. Non tutte le relazioni presentate in tale circostanza hanno potuto trovar posto in questa pubblicazione e quindi ci è sembrato opportuno concentrare l'attenzione su due dei metodi analitici "classici": quello di Heinrich Schenker e quello di Hugo Riemann.

A questo nucleo centrale abbiamo aggiunto due articoli. Uno passa in rassegna numerose analisi realizzate tra Ottocento e primo Novecento, particolarmente interessanti non solo perché riguardano alcuni tra i più importanti teorici del tempo, ma anche perché presentano il contesto in cui si collocano tanto il pensiero riemanniano quanto le innovazioni metodologiche schenkeriane. L'altro articolo descrive le fonti della Sonata, nella convinzione che la conoscenza dell'autografo, degli abbozzi e delle prime edizioni possa essere di grande utilità nel lavoro analitico.

Due criteri di fondo ci sono stati di guida: anzitutto il dovere di presentare il più fedelmente possibile le idee dei due autori che abbiamo preso in considerazione, sfidando anche certe asperità del loro pensiero; in secondo luogo la necessità di offrire interpretazioni molteplici dello stesso testo musicale. Il primo criterio doveva evitare il rischio di una divulgazione troppo semplificata, il secondo doveva assicurarci contro i pericoli del dogmatismo. Molte idee sono risultate assai ardue da esporre in una presentazione sintetica come questa. Ci auguriamo solo di essere riusciti a presentarle con la dovuta chiarezza.

Egidio Pozzi

Bologna, 10-15 giugno 1996

LE FONTI DELLA SONATA OP. 27 N. 2 (*)

Questo articolo, che precede alcuni saggi d'analisi sulla Sonata op. 27 n. 2 di Ludwig van Beethoven, vuole affrontare il problema del testo originale, e quindi delle fonti, in relazione all'analisi di un brano musicale. È scontato che lo studioso interessato all'analisi, come e forse ancor più dell'interprete, desideri e debba fondare la sua indagine su di un testo musicale autentico, frutto diretto e non corrotto della volontà del compositore. Oggigiorno le migliori edizioni *Urtext* promettono di esaudire questo desiderio, ed entro certi limiti, soprattutto se paragonate alle edizioni del passato, mantengono la loro promessa. Tuttavia spesso anche questi limiti possono non essere sufficienti al lavoro in dettaglio necessario all'analisi e, come vedremo concretamente proprio nell'esempio della Sonata op. 27 n. 2, bisogna ammettere che non sempre è possibile stabilire in tutti i suoi particolari e in modo inequivocabile il testo musicale autentico di una composizione. Inoltre il tipo di carta, il colore, il tratto dell'inchiostro usato e la paginazione del manoscritto possono rivelare particolari interessanti sulla genesi del lavoro e sui suoi diversi stadi compositivi. È quindi importante che lo studioso possa consultare le fonti per partecipare attivamente alla loro valutazione critica ed essere in grado di prendere in prima persona quelle decisioni che in qualche modo influenzeranno la condotta e i risultati della sua analisi. Qui di seguito, dopo alcune informazioni essenziali sulla Sonata op. 27 n. 2, daremo una breve descrizione delle fonti esistenti utili a ricostruire il testo musicale della composizione (Autografo, Edizione Originale e cinque fogli di schizzi) e con alcuni esempi significativi mostreremo la problematicità di tale ricostruzione.

La *Sonata quasi una Fantasia per il clavicembalo o pianoforte* op. 27 n. 2, in $\text{Do}\flat$ minore, fu composta da Ludwig van Beethoven nell'anno 1801 [KINSKY-HALM 1955, 67-68] e fu pubblicata nel marzo 1802 dall'editore Giovanni Cappi a Vienna. La sonata è costituita da tre movimenti: *Adagio sostenuto* ($\text{C}\flat$, 69 battute), *Allegretto* (3/4, 60 battute) e *Presto agitato* (C, 200 battute).¹

* Le battute dall'Autografo sono riprodotte grazie al permesso della Beethovenhaus a Bonn. Ringrazio, per la disponibilità e la gentilezza dimostrata nei miei confronti, il Direttore, Sieghard Brandenburg, a cui devo la ricognizione delle filigrane e della foliazione del manoscritto, e la Bibliotecaria, Friederike Grigat, della Beethovenhaus a

È dedicata alla damigella contessa Giulietta Guicciardi (1776-1848), allieva di Beethoven, della quale probabilmente, nel periodo compreso fra il luglio 1801 e l'inverno 1802, egli era stato innamorato.² Tuttavia nel 1852, la contessa Guicciardi, sposata dal novembre 1803 con il conte Wenzel Robert Gallenberg, in una conversazione con Otto Jahn, ricordava come in origine il pezzo destinato a lei fosse un altro, il Rondò per pianoforte in Sol maggiore (divenuto poi op. 51 n. 2), e che solo dopo averlo voluto, o dovuto, precipitosamente offrire alla contessa Henriette von Lichnowsky, Beethoven avesse deciso di dedicarle la Sonata [THAYER 1970, 291].³

L'Autografo della sonata

L'Autografo (A), del quale sinora sono state pubblicate due riproduzioni in facsimile — la prima nel 1921, in bianco e nero, a cura di Heinrich Schenker, e la seconda nel 1970, a colori, a cura di Keisei Sakka

Bonn; Elisabeth Dunkl, Bibliotecaria della sezione musicale dell'Istituto Storico Germanico a Roma e Christine Streubühr; Marian Zwiercan, Vice-Direttore della Biblioteka Jagiellonska e A. Mieltska della Uniwersytet Jagiellonski a Kraków; Simone Groß della C. F. Peters a Frankfurt; Alba Crea del Conservatorio "Corelli" di Messina; la Biblioteca della Gesellschaft der Musikfreunde a Vienna e la Staatsbibliothek di Berlino. Ringrazio inoltre Susanna Pasticci e Egidio Pozzi.

¹ Il titolo *Mondscheinsonate* [Sonata al chiaro di luna], universalmente noto, non è originale: pare dovuto al critico musicale Ludwig Rellstab che, secondo Wilhelm von Lenz, intorno al 1830 paragonò «quest'opera a una barca che visita, in un chiaro di luna, i siti selvaggi del Lago dei Quattro Cantoni in Svizzera» [LENZ 1909, 199]. Si ritiene precedente il titolo *Laubenssonate* [Sonata della pergola] dovuto, sempre a detta di Lenz, a una voce viennese secondo cui «Beethoven, innamorato di *mademoiselle* Guicciardi, aveva improvvisato l'adagio sotto la pergola di un giardino» [LENZ 1909, 195-196]. Esiste infine un collegamento con una poesia del poeta Johann Gottfried von Seume dal titolo *Die Beterin* [Colei che prega] in cui una fanciulla prega per il padre mortalmente ammalato: sembra che un amico di Beethoven, Georg Christoph Grosheim di Kassel, attorno al 1816 o 1817 gli avesse proposto di adattare il testo della poesia di von Seume alle note dell'*Adagio sostenuto*, e che Beethoven avesse accettato (senza mai realizzare il progetto) [THAYER 1970, 297; FRIMMEL 1916, 44-45].

² Si veda la lettera di Beethoven a Franz Gerhard Wegeler del 16 novembre 1801 [ANDERSON 1985, 66-68, n. 54], e inoltre le lettere precedenti, a Karl Amenda del 1 luglio 1801 [63-65, n. 53] e a Wegeler del 29 giugno 1801 [57-62, n. 51]. Si veda anche la lettera riprodotta e discussa in TYSON 1973, 1-17.

³ Nessun riferimento, diretto o indiretto, alla Sonata op. 27 n. 2 si ritrova nelle lettere di Beethoven [ANDERSON 1985]. Nei quaderni di conversazione sin qui pubblicati, nel Quaderno 84 (prima metà di febbraio 1825), per mano del nipote Karl si trova un accenno alla ristampa dell'editore Cappi, avvenuta in quell'anno, della *Sonata quasi una Fantasia* op. 27 e della *Fantasia* op. 77 [KÖHLER 1968-93, vii, 138 e 385]. L'allievo Carl Czerny riporta invece questa frase del Maestro: «Tutti parlano sempre della Sonata in Do ♯ minore! Ho certamente scritto cose migliori. Ecco, la Sonata in Fa ♯ maggiore [op. 78], qualcosa di diverso!» [CZERNY 1963, 13].

— dall'anno 1898 è custodito nell'Archivio della Beethovenhaus a Bonn (coll.: BNba SBH 526) [SCHMIDT 1971, 223-224]. Esso, costituito da 16 fogli in formato oblungo (mm. 227x308), 32 pagine, numerate con grafia diversa da quella beethoveniana, con 8 pentagrammi su ogni pagina, è attualmente incompleto: mancano le prime tredici battute del primo movimento *Adagio sostenuto* (un foglio mancante all'inizio del manoscritto?)⁴ e le ultime tre battute (195-197) del terzo movimento *Presto agitato* (un foglio mancante alla fine del manoscritto?). Le pagine 3 e 28 sono vuote: ad un esame diretto del manoscritto appare evidente dai piccoli fori rimasti come Beethoven, per coprire quanto scritto a pagina 2 e a pagina 29, avesse inserito e cucito il foglio 2 (pagine 3 e 4) su pagina 2 e il foglio 14 (pagine 27 e 28) su pagina 29.⁵

Gli schizzi della sonata

Secondo Johnson-Tyson-Winter [1985] gli schizzi della *Mondscheinsonate* dovevano essere contenuti nel Quaderno di schizzi n. 17 dell'*Auktionskatalog* del 16 agosto 1827, detto *Sauer* dal nome del commerciante d'arte viennese Ignaz Sauer che lo acquistò nell'asta del 5 novembre 1827. Purtroppo il quaderno, composto probabilmente da 96 fogli, fu, del tutto o in parte, smembrato dallo stesso acquirente allo scopo di realizzare un guadagno vendendone separatamente i singoli fogli; a tutt'oggi, ne sono stati rintracciati ventidue, sparsi in ben quattordici località diverse in Europa e negli Stati Uniti. I primi cinque — fogli 1-5 nella ricostruzione data da Johnson-Tyson-Winter [1985] (di cui i fogli 1, 3 e 5 riprodotti in facsimile da Schenker)⁶ — contengono schizzi del

⁴ Purtroppo con il primo foglio dell'Autografo è andata perduta l'indicazione di tempo dell'*Adagio sostenuto* con l'interessante avvertenza sull'uso del pedale, che possiamo quindi leggere solamente nell'Edizione Originale: [sopra al primo sistema] *Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e Senza Sordino* [in mezzo al primo sistema] *Semper pianissimo e Senza Sordino*. I possibili significati di questa frase sono due: 1) il pedale destro, di risonanza, deve essere tenuto abbassato (e quindi "senza sordini" = smorzatori alzati) ininterrottamente per tutto il brano. 2) il pedale destro deve essere usato (cambiandolo dove necessario) per tutto il brano. In effetti nel terzo movimento Beethoven prescrive l'uso del pedale non per tutto il brano, ma solo in alcuni punti da lui precisamente indicati con *senza sordino*. Per l'uso dei pedali in Beethoven si veda NEWMAN 1988, 231-252.

⁵ Nel facsimile curato da Schenker [1921] la paginazione originale del manoscritto non è stata rispettata: infatti non vi sono riprodotte le pagine vuote 3 e 28, e risulta quindi impossibile intuire come i fogli 2 e 14 fossero stati cuciti sulle pagine 2 e 29. Invece il facsimile curato da Keisei Sakka [1970], purtroppo più difficilmente reperibile, oltre ad essere a colori, riproduce fedelmente la paginazione originale.

⁶ [SCHENKER 1921, 34-39]. I cinque fogli con gli schizzi per il *Presto agitato* si trovano: n. 1, Bonn, Beethovenhaus, Mh 66; n. 2, Modena, Biblioteca Estense; n. 3, Cambridge, Fitzwilliam Museum; n. 4, Sandwich, Mass., proprietà di Harold Hutcheson;

Presto agitato della Sonata op. 27 n. 2: dieci pagine in tutto con schizzi per l'esposizione (primo e secondo gruppo), per lo sviluppo, per la fine della ripresa e della coda, oltre a due brevi schizzi in Si minore e uno per l'op. 33 n. 5.

Di notevole interesse è l'esistenza di un breve schizzo, cinque sole battute, in Si minore, contenuto nel foglio 139 *recto* del cosiddetto *Kafka Sketchbook*, in realtà una miscellanea di fogli di schizzi utilizzati da Beethoven dal 1786 al 1799 e venduti nel 1875 al British Museum da Johann Kafka [KERMAN 1970, I, fol. 139r; II, 255-256; SCHMIDT 1969, 72, n. 185]:



Es. 1

In queste cinque battute si trova un'idea musicale che sarà poi presente nell'*Adagio sostenuto*. Il foglio 139, per il tipo di carta [KERMAN 1970, I, xxvii; JOHNSON-TYSON-WINTER 1985, 519], per l'inchiostro utilizzato [COOPER 1987, 328] e per il fatto di contenere nel suo *verso* un primo abbozzo del primo tema del finale del *Trio* op. 1 n. 3 [NOTTEBOHM 1887, 27], è datato attorno al 1793!⁷

L'Edizione Originale della sonata

La prima edizione o Edizione Originale (EO) fu pubblicata dall'editore Giovanni Cappi (numero di lastra 879) a Vienna, nel marzo 1802:⁸

n. 5, presso gli eredi di Fritz Hunziker (Berna ?) [JOHNSON-TYSON-WINTER 1985, 120]. Per il foglio n. 1 vedi SCHMIDT 1969, 57, n. 113; per i fogli nn. 3-5 vedi SCHMIDT 1969, 101, n. 314; 104, n. 333; 100, n. 309. Il foglio n. 2 non si trova in SCHMIDT 1969.

⁷ Contrariamente a quanto ipotizzato da Edward J. Dent [DENT 1973, 157], non sembra invece ricollegabile alla Sonata op. 27 n. 2 lo schizzo (coll.: Beethovenhaus, Bonn, NE 149) in cui Beethoven ha copiato le parti vocali, più una sola battuta dell'accompagnamento in terzine dei violini, del terzetto che conclude la scena iniziale del primo atto del *Don Giovanni* di Mozart (batt. 176-193, morte del Commendatore): Friederike Grigat, del Beethoven-Archiv a Bonn, mi informa infatti che Beethoven fece questa copia, assieme ad altre, negli anni 1803-1804 durante la composizione di *Leonore* (op. 72, prima versione).

⁸ La pubblicazione venne annunciata, assieme a quella della Sonata op. 26 (numero di lastra 880) e quella della Sonata op. 27 n. 1 (numero di lastra 878), nella *Wiener Zeitung* del 3 marzo 1802 [FRIMMEL 1916, 46; KINSKY-HALM 1955, 63, 66, 67]. Dopo il 1806

SONATA quasi una FANTASIA / per il Clavicembalo o Piano=Forte / composta e dedicata / alla Damigella Contessa / GIULIETTA GUICCIARDI: - DA - Luigi van Beethoven / Opera 27: N.º. / In Vienna presso Gio. Cappi Sulla Piazza di St. Michele N.5. / 1879. / [d.] f 1. 30.

Probabilmente come *Stichvorlage* (copia per l'incisore)⁹ non venne utilizzato l'Autografo, bensì una sua copia fatta preparare da Beethoven [SCHMIDT 1976, II, vii; HAUSCHILD 1994, 30]. Nel manoscritto mancano del tutto infatti quelle annotazioni tipografiche che è possibile ritrovare nel caso di altri autografi¹⁰ e inoltre esso, nel 1827, si trovava ancora in casa di Beethoven, cosa che fa pensare che nel 1802 egli ne avesse mandato in tipografia una copia.¹¹ Infine, nell'Edizione Originale, oltre ad alcune correzioni evidentemente effettuate sulla lastra attribuibili all'intervento del compositore (la correzione delle quinte parallele *La $\flat$ -Mi $\flat$* e *Sol $\flat$ -Re $\flat$* , con il $\flat$ del Re cancellato che ha lasciato una leggerissima traccia, a batt. 19 del secondo movimento, e l'aggiunta, effettuata pur in mancanza di apposito spazio, dei tratti di staccato a batt. 4 e dei segni di h all'inizio delle batt. 78 e 80 del terzo movimento) si ritrovano alcune discordanze con l'Autografo troppo evidenti ed importanti per poter essere attribuite a sviste o alla volontà dell'incisore; ciò rafforza l'ipotesi

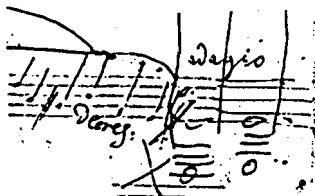
Cappi pubblicò una ristampa dell'Edizione Originale, utilizzando le stesse lastre e lo stesso frontespizio e modificando solamente un piccolo particolare, il numero civico nel suo indirizzo: *Sulla Piazza di San Michele N.4.* [KINSKY-HALM 1955, 68]. Per il presente lavoro sono stati consultati due copie dell'Edizione Originale e due sue ristampe: una copia conservata nella Bayerische Staatsbibliothek a Monaco (coll.: 2 Mus. pr. 2695, Beibd. 2, peraltro mancante dell'ultima pagina con le batt. 183-200 del finale, facsimile in SAKKA 1970); una copia conservata nella Österreichischen Nationalbibliothek a Vienna, (coll.: S.H.Beethoven 134, facsimile in JEFFERY 1989); una copia della ristampa posteriore al 1806, di cui sopra, conservata nella Biblioteca del Conservatorio "Cherubini" a Firenze (coll.: E-V-145), e infine la ristampa di Cappi e Czemy, numero di lastra 1134, databile 1826-28 [KINSKY-HALM 1955, 68] conservata nell'Archivio della Beethovenhaus a Bonn (coll.: Smlg. Helferich 26b). Il testo musicale di queste quattro copie è identico e si è potuto constatare che per la loro incisione sono state utilizzate le stesse lastre, le quali sono molto rovinate e presentano incrinature molto profonde nelle due ristampe. Di conseguenza credo che nel caso della Sonata op. 27 n. 2 si possano escludere correzioni di Beethoven effettuate dopo la prima impressione dell'Edizione Originale (come sembra che sia accaduto per esempio per il Quartetto op. 95 e per i *Lieder* op. 98 [TYSON 1962]).

⁹ Per essere stampato il testo musicale doveva essere inciso su lastre di metallo, e l'incisore lo ricopiava o dall'autografo stesso, o da una sua copia appositamente preparata da un copista. Per una introduzione a questo argomento si veda TYSON 1979.

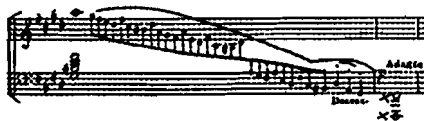
¹⁰ Quelli delle op. 24, 50, 53, 57 e 97 [KINSKY-HALM 1955].

¹¹ Gli autografi delle op. 28, 33, 34, 37, 50, 53, 77, 78, 79 e 97, dopo l'incisione rimasero negli archivi della casa editrice [KINSKY-HALM 1955].

dell'esistenza di una copia per l'incisore (ora perduta) sulla quale Beethoven avesse effettuato, o fatto effettuare, delle correzioni.¹² La più ovvia di queste discordanze è la differenza, solo formale, dell'indicazione per l'esecuzione dell'*Allegretto* (A: *la prima parte solamente una volta*; EO: *la prima parte senza ripetizione.*);¹³ un'altra, certamente significativa, si trova a batt. 187 del terzo movimento:



Es. 2, A: III, batt. 187-189



Es. 3, EO: III, batt. 187-188

Si noti come nell'Autografo Beethoven avesse inizialmente prolungato la barra orizzontale di croma sino all'ultima nota della battuta, il Sol, per poi accorciarla (erasa, con traccia ancora visibile) sino al Re; l'esempio 3 mostra la terza versione del passo come si trova nell'Edizione Originale, con la barra di croma che arriva solo fino al Si $\sharp$ e il Re è già una semiminima. Il confronto delle tre versioni può essere utile al momento di dover stabilire una divisione ritmica interna per l'esecuzione di tutto il gruppo di crome discendenti (27 crome nella versione dell'Edizione Originale, 30 e 28 crome nelle due versioni dell'Autografo).

Altre discordanze sembrano invece essere indipendenti dalla volontà di Beethoven; tuttavia, inevitabilmente, l'ammettere l'esistenza di una copia usata come *Stichvorlage* rende meno incisivo il confronto tra le due fonti in nostro possesso, poiché qualsiasi discrepanza nell'Edizione Originale può essere attribuita indifferentemente, e senza possibilità di verifica alcuna, sia ad un intervento del compositore in fase di copiatura dell'Autografo che a sviste del copista o dell'incisore.

¹² A favore della presenza di un copista e di una copia potrebbe giocare la concomitante mancanza del primo e dell'ultimo foglio del manoscritto, che potrebbero essere stati tolti dal compositore stesso per evitare un eventuale furto o frode da parte del copista. Sappiamo per certo infatti, da una lettera di Beethoven del 13 dicembre 1823 al principe Nikolaus Galitzin, che così avvenne nel caso del Gloria della *Missa solennis* op. 123 [ANDERSON 1985, 1092-1093, n. 1244].

¹³ Poiché vi si potrebbe ravvisare una discordanza, descriviamo anche come appare nelle due fonti l'indicazione di tempo del finale. In A: [sopra l'inizio del primo rigo, col punto] *Presto*. [4 cm. a destra sopra l'inizio delle note] *agitato*; in EO: [lato sinistro del primo sistema] *Presto* [sotto] *Agitato*. Nell'Autografo, dunque, il tempo del movimento potrebbe essere "presto", e "agitato" solamente una indicazione di carattere.

Accertato dunque come l'Autografo e l'Edizione Originale siano in molti casi discordanti e la collazione sia disturbata dalla probabile esistenza di una copia dell'Autografo intermedia, siamo di fronte a tre possibilità: 1) stabilire di seguire esclusivamente la versione dell'Autografo quale espressione sicuramente diretta della volontà di Beethoven (sebbene mancante di tredici battute dell'*Adagio sostenuto* e di tre battute del *Presto agitato* ed accettandone anche le incongruenze); 2) stabilire di seguire esclusivamente la versione dell'Edizione Originale in quanto corretta e perfezionata in fase di incisione tramite la probabile copia dallo stesso compositore (ma anche possibilmente peggiorata dal copista e dall'incisore); 3) seguire ora la versione dell'Autografo, ora quella dell'Edizione Originale, cercando di ricostruire una versione (congetturale) in teoria superiore a quelle (autentiche) delle due fonti. Quest'ultimo è il criterio editoriale moderno inaugurato, per quanto riguarda le sonate di Beethoven, nell'edizione di Carl Krebs del 1898 (Breitkopf, Leipzig, la prima *Urtext*), perfezionato poi da Heinrich Schenker (Universal, Wien 1921-23) e adottato nelle *Urtext* odierne. Tuttavia il risultato, inevitabile, è che invece di un "testo originale" si ricostruiscono più "testi originali", tanti quanti sono i loro curatori, testi discretamente diversi, entro certi limiti, l'uno dall'altro, e questo è il caso delle sei *Urtext* moderne che abbiamo consultato per la Sonata op. 27 n. 2.¹⁴

Un caso molto interessante, che ha delle dirette implicazioni analitiche e esecutive, mi sembra quello della posizione della forcella di crescendo-decrescendo nelle batt. 16, 18, 28, 29, 30, 31, 52 e 54 dell'*Adagio sostenuto*. Il problema è stabilire dove porre il culmine della forcella, sul terzo oppure sull'ultimo quarto di ogni battuta:¹⁵ come si può immaginare il risultato espressivo sarà nei due casi molto diverso. La posizione della forcella nell'Autografo sembra indicare chiaramente il culmine del crescendo sull'ultimo quarto nel gruppo delle battute centrali 28-31 (esempio 6), ma lascia adito a dei dubbi nelle batt. 16, 18 (nell'esposizione) e 52, 54 (passo parallelo nella ripresa).

Nella batt. 16 (esempio 4) il culmine sembra riferito al terzo quarto, ma nella batt. 18 (esempio 5) ci si può chiedere se la forcella si debba riferire alla parte della mano sinistra (chiaramente terzo quarto) oppure a quella della mano destra (ultimo quarto). L'ambiguità si ripete nella batt. 52 (esempio 7), dove tuttavia l'apice della forcella oltrepassa il terzo quarto

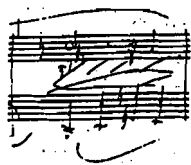
¹⁴ Peters, Frankfurt 1948 (Carl Adolf Martienssen); Henle Verlag, München 1952 (Bertha Wallner); Litolf/Peters, Frankfurt 1973 (Lothar Hoffmann-Erbrecht, con note interpretative di Claudio Arrau); Henle Verlag, München 1976 (Hans Schmidt); Peters, Leipzig 1977 (Johannes Fischer); Wiener Urtext Edition, Wien 1994 (Peter Hauschild, con note interpretative di Boris Bloch).

¹⁵ Si vedano anche MIES 1957, 46 e UNVERRICHT 1960, 66.

della mano sinistra, mentre nella batt. 54 (esempio 8) il culmine del crescendo sembra riferito chiaramente all'ultimo quarto. Nell'Autografo inoltre, a pagina 2, si trovano almeno due versioni, poi coperte, di tutto il passo delle batt. 27-36, ma proprio le batt. 28-31 sono identiche anche nella posizione delle forcelle alla versione definitiva a pagina 4 (e cioè con il culmine del crescendo sull'ultimo quarto).

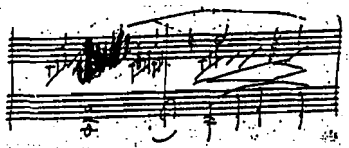


Es. 4, A: I, batt. 15-16

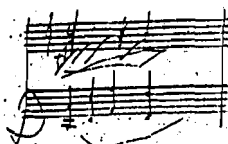


Es. 5, A: I, batt. 18

Es. 6, A: I, batt. 28-31



Es. 7, A: I, batt. 51-52



Es. 8, A: I, batt. 54

Nell'Edizione Originale la situazione è diversa, con l'apice della forcilla chiaramente sul terzo quarto nelle batt. 16, 18 (esempio 9), 52, 54 (esempio 11), e 29, "dopo" il terzo quarto nella batt. 30 e "prima" dell'ultimo quarto nelle batt. 28 e 31 (esempio 10):



Es. 9, EO: I, batt. 16-18



Es. 10, EO: I, batt. 28-31



Es. 11, EO: I, batt. 52-54

Qual'è dunque la "versione autentica" di questi passi voluta da Beethoven? Come possiamo stabilirlo? Personalmente mi sembra che la versione dell'Autografo (con una tendenza generale verso l'ultimo quarto) sia musicalmente più interessante, e si potrebbe notare come il risultato espressivo dato dal culmine del crescendo sull'ultimo quarto venga poi ricreato dagli sforzati nel *Trio* e soprattutto dagli sforzati sull'ultimo quarto nel *Presto agitato*. Inoltre la versione dell'Autografo confermerebbe il grafico che Schenker riporta nel commento al suo facsimile, soprattutto per quanto riguarda il *Do♯* dell'*Urlinie* nelle batt. 30 e 31 [SCHENKER 1921, iv].¹⁶ E tuttavia, anche se la versione dell'Edizione Originale mi sembra dovuta più all'incomprensione dell'incisore che non a nuove disposizioni di Beethoven, non si può escludere a priori proprio quest'ultima eventualità: come si vede una "versione autentica", allo stato attuale dei fatti, non esiste!

In conclusione, dato per scontato che l'effetto della posizione della nostra forcella debba essere inserito nel contesto metrico generale del brano — il quale oscilla tra battute scandite da una semibreve (batt. 1, 2 etc.), da due minime ("2+2", batt. 3, 4, 7, 8 etc.), da una minima con il punto e una semiminima ("3+1", batt. 5, 6, 10, 11 etc.) e tra battute dove sono presenti quattro semiminime ("1+1+1+1" con o senza sovrapposizione di un "3+1", oltre alla batt. 57, appunto le battute con la forcella, il cui scopo dovrebbe essere quello di delineare un "2+2" o un "3+1") — la scelta di una delle due versioni è personale, e lo studioso o l'interprete deve maturarla grazie all'esame diretto ed accurato delle fonti. Come

¹⁶ Il grafico di Schenker viene ripreso e commentato nell'articolo di Egidio Pozzi nel presente volume (vedi esempio 4). Tuttavia è curioso notare come lo stesso Schenker, nella sua edizione della sonata, riporti l'apice della forcella sempre sul terzo quarto (o nei suoi dintorni)!

mostreremo con uno schema, se ci si volesse affidare ad una *Urtext*, il risultato dipenderebbe da quale *Urtext* (e cioè da quale curatore) avremmo scelto. Per la collocazione delle forcelle prenderemo in considerazione le sei *Urtext* di cui sopra, pubblicate dopo la guerra (1948-1994), precedute da quella pionieristica del 1898 curata da Carl Krebs (Breitkopf, Leipzig) e da quella curata da Schenker (Universal, Wien 1921-23): ¹⁷

Battute	16	18	28	29	30	31	52	54
A:	III	IIIms/IVmd	IV-	IV	IV-	IV-	IVmd/III+ms	IV
(A, pag. 2):			IV	IV-	IV-	IV		
EO:	III-	III	IV-	III	III+	IV-	III	III
Krebs:	III	III	III	III	III	III	III	III
Schenker:	III	III	III+	III	III+	III+	III+	III+
Martiens.:	III-	III-	III	III	III	III	III-	III-
Wallner:	III	III	IV-	IV	IV-	IV-	IV-	IV-
Hoffm.-Er.:	III-	III-	III-	III	III-	III-	III	III
Schmidt:	IV-	IV-	IV-	IV	IV-	IV-	IV-	IV-
Fischer:	III	III	III/IV	IV-	III/IV	III/IV	III+	III+
Hauschild:	III	IV -	IV-	IV	IV-	IV-	IV-	IV

Nelle altre ventisei edizioni consultate, uscite nell'arco di circa cento anni (1828-1927),¹⁸ il culmine delle forcelle in tutte le otto battute in questione è immancabilmente sul terzo quarto, nei casi migliori leggermente spostato a destra sulla seconda nota della terzina, nelle batt. 28, 30 e 31.

Effettivamente è proprio nel caso delle indicazioni dinamiche che l'Autografo si rivela la fonte più accurata e più ricca di significati e dove, al contrario, molte delle discordanze nell'Edizione Originale sembrano dimenticanze o inesattezze dell'incisore. Ecco un altro esempio interessante, a batt. 62 dell'*Adagio sostenuto*, pure riguardante una forcella di crescendo (esempio 12). Beethoven inizialmente aveva scritto questa forcella fra il rigo della mano destra e quello della mano sinistra; essa è stata poi erasa (con traccia ancora visibile) e riscritta sopra al rigo della mano destra. La corrispondente forcella di decrescendo a batt. 63 si trova

¹⁷ Nello schema le abbreviazioni indicano: III = terzo quarto; IV = quarto quarto; III- = prima del terzo quarto; III+ = dopo il terzo quarto; IV- = prima del quarto quarto; III/IV = fra il terzo e il quarto quarto; md = mano destra; ms = mano sinistra

¹⁸ Fra queste le più importanti sono le edizioni di Tobias Haslinger (Wien 1828-1832?), Carl Czerny (Simrock, Bonn 1856), Franz Liszt (Holle, Wolfenbüttel 1857), Ignaz Moscheles (Hallberger, Stuttgart 1858-59?), Breitkopf (Leipzig 1862-63), Peters (Leipzig 1867), Ferdinand Hiller (Leuckart, Leipzig 1870), Hans von Bülow (Cotta, Stuttgart 1871), Carl Reinecke (Breitkopf, Leipzig 1878), Gustav Damm (Steingraber, Leipzig 1878), Charles Klindworth (Bote & Bock, Berlin 1884), Hugo Riemann (Simrock, Berlin 1885), Eusebius Mandyczewski (Eberle, Wien 1888), Eugen d'Albert (Forberg, Leipzig 1902-1904), Alfredo Casella (Ricordi, Milano 1919), Arur Schnabel (Ullstein, Berlin 1927).

anche nella stessa posizione, mentre le due forcelle simili alle batt. 64 e 65 si trovano sotto al rigo della mano sinistra, dando vita, con la distribuzione del crescendo-decrescendo prima alla sola parte della mano destra, poi alla sola parte della mano sinistra, ad uno straordinario effetto dinamico, la cui intenzionalità è dimostrata dalla correzione di batt. 62:



Es. 12, A: I, batt. 62



Es. 13, A: I, batt. 62-63

Effetto poi annullato nell'Edizione Originale dove, probabilmente per mancanza di spazio, la forcella delle batt. 62-63 (ma non quella delle batt. 64-65) viene riportata in mezzo ai righi (esempio 13). Le edizioni posteriori collocano infine entrambe le forcelle delle batt. 62-65 in mezzo ai righi, fino al recupero, in quella di Schenker (1921-23), della versione dell'Autografo. Si può notare quindi come gli interventi arbitrari dell'incisore nell'Edizione Originale, e in misura ancora maggiore le modifiche apportate nelle edizioni posteriori (sia che esse riguardino le note, l'articolazione, le indicazioni dinamiche) siano generalmente frutto di quella tendenza a banalizzare il pensiero beethoveniano smussandone le irregolarità, che costituisce certamente la principale causa di corruzione del testo originale [SCARPELLINI PANCRAZI 1986].

Un'altra situazione molto problematica si trova alle batt. 37-44 e 48-58 dell'*Allegretto*, dove le legature di valore, sia della nota pedale alla mano sinistra (prima *Lab*, poi *Reb*), che della voce più bassa della mano destra, sono tracciate disordinatamente e saltuariamente nell'Autografo, e dove la versione dell'Edizione Originale, nonostante sembri più ordinata (versione della copia?) non risolve completamente i dubbi. Soprattutto la versione dell'Autografo è così complessa nella sua incoerenza (e comunque interessantissima!) che non è possibile dare una idea chiara di tutta la questione senza riprodurre il passo per intero come si trova nelle due fonti. Essendo ciò impossibile per ovvi motivi di spazio, ci limiteremo a mostrare un solo particolare, già discusso da Schenker nell'introduzione al suo facsimile [SCHENKER 1921, v]: nelle batt. 37, 41, 49 e 53 la posizione del *fp*, che nell'Autografo (esempio 14) è sempre chiaramente riferito alla nota legata (*Lab* prima e *Reb* poi), nell'Edizione Originale, esclusa la batt. 49, diventa ambigua (esempio 15), e l'indicazione sembra riferirsi a tutto il bicordo:



Es. 14, A: II, batt. 37-(38)

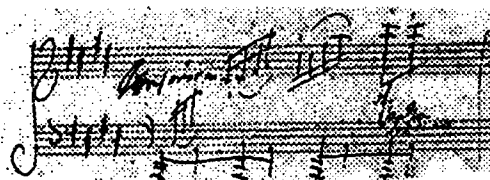


Es. 15, EO: II, batt. 37-41

Prima che Schenker notasse questo particolare, pochissime edizioni avevano potuto intuire la giusta posizione del *fp*, cosa che, oltre a mettere in rilievo due note strutturalmente importanti sia nell'*Allegretto* che nel *Trio*, può risultare utile per ricostruire la posizione delle legature di valore dell'intero passo.

Come si accennava all'inizio, la paginazione del manoscritto può rivelare particolari interessanti sulla genesi del lavoro: nel caso della Sonata op. 27 n. 2, la paginazione e le filigrane dei sedici fogli che costituiscono l'Autografo, assieme ad un'indicazione di Beethoven cancellata, concorrono a confermare l'ipotesi che l'*Adagio sostenuto* nascesse in un primo momento come pezzo a sé stante.¹⁹

Infine altre indicazioni ci vengono dall'aspetto dell'inchiostro:²⁰ nel *Presto agitato* le indicazioni di pedale *Senza sordino* ("senza smorzatori", cioè con pedale di risonanza) e *Con sordino* sono state inserite da Beethoven sicuramente in un secondo momento, dopo aver terminato la stesura del brano. Tutte queste indicazioni (diciannove *Senza sordino* e altrettante *Con sordino*) infatti sono state scritte con un inchiostro più chiaro, e con un tratto decisamente più grosso, di quello usato per la notazione del brano (esempio 16):



Es. 16, A: III, batt. 69

¹⁹ Questa ipotesi viene avanzata nel mio articolo "La genesi del primo movimento della Sonata op. 27 n. 2 di Ludwig van Beethoven", di prossima pubblicazione.

²⁰ Per uno studio sugli inchiostri di Beethoven si veda COOPER 1987. Sempre a proposito di inchiostri e penne, si veda anche JOHNSON-TYSON-WINTER 1985, 65-66. Per una conclusione sull'uso del doppio ritornello nella forma sonata beethoveniana, resa possibile dalla ricognizione del diverso colore dell'inchiostro nell'autografo della Sonata op. 53, si veda SCARPELLINI PANCRAZI 1994.

APPUNTI SULLA RICEZIONE ANALITICA DELLA SONATA AL CHIARO DI LUNA

Per esaminare in modo sistematico la storia delle analisi della Sonata op. 27 n. 2 beethoveniana si renderebbe necessario un intero volume simile a quello che il lettore tiene tra le mani.¹ I limiti di spazio consentono di offrire non più di un preludio a tale storia; si è comunque riservata una certa attenzione alle pubblicazioni appartenenti alla categoria che Bent [1994, I, xiv] chiama *elucidatory*: volte cioè ad esplicitare la musica in termini contenutistici piuttosto che tecnico-costruttivi. Giova dire subito, pertanto, che tutte le esposizioni ottocentesche (e qualcuna novecentesca) che qui citeremo sono, più che analisi, vere e proprie sintesi del contenuto poetico dell'opera, la cui sostanza mirano a tradurre nel *medium* linguistico mediante personificazioni, metafore e un'aggettivazione sorvegliata; in questo contesto i dettagli compositivi sono affrontati solo marginalmente, ovvero per discutere problemi di esecuzione.²

Musica e biografia

Al pari di altre consorelle, la seconda Sonata *quasi una fantasia* porta il fardello di un titolo da cui non sembra più separabile, titolo che ne ha condizionato in modo notevole la ricezione. Secondo Lenz il primo a parlare di *Mondscheinsonate* fu lo scrittore e critico Ludwig Rellstab, che avrebbe paragonato l'opera ad una barca che costeggia al chiaro di luna le insenature del lago dei Quattro Cantoni [LENZ 1909, 199]; e la frase ricorre all'infinito nella letteratura secondaria, sino all'aperto diletto [BLOM 1968]. Basandosi sulla testimonianza di Lenz, Newman [1963, 518] dà per certo che si tratti di un testo scritto nel 1832; tuttavia, stando a Biamonti [1968, 319, in nota], l'unico accenno del genere tra gli scritti di Rellstab compare in un opuscolo su Liszt del 1842, in cui il critico, descrivendo un'esecuzione della sonata, parla del suo particolare «colorito notturno [...] simile ad un fosco paesaggio incantato illuminato dal chiarore lunare [*Mondenschimmer*]».

¹ Cfr., per il caso dell'op. 57, l'indagine comparativa di Hohenegger [1992] (recensita a pagina 19 del bollettino GATM, 1995, II/2).

² Quando nel celebre studio del 1852 Wilhelm von Lenz definisce il finale dell'op. 27 n. 2 «une coulée de lave enflammée» [LENZ 1909, 209] dichiara implicitamente che una segmentazione puntuale del brano non ha senso per coglierne l'essenza; e la sua posizione vale per moltissime altre.

Quali che ne siano l'originaria dizione ed il contesto in cui venne formulata per la prima volta, l'espressione è comunque indicativa dell'impatto determinato dalla singolare articolazione della sonata, apparentemente priva di un primo movimento "regolare".³ Questa presunta "assenza", che conferisce un rilievo eccezionale all'*Adagio sostenuto*, pone il problema del suo rapporto col finale ed in subordine quello circa la funzione strutturale e la valutazione estetica da attribuire all'*Allegretto*, situato tra due movimenti tanto più complessi. Nel corso dell'Ottocento, con echi che si riverberano ancora nei primi decenni del nostro secolo, tutta la questione è stata spesso affrontata nell'ambito di un'esegesi polarizzata sul nesso espressione/biografia. Uno dei *topoi* della letteratura critica è infatti lo sfortunato amore di Beethoven per la contessa Giulietta Guicciardi, dedicataria dell'opera, presto identificata con l' "immortale amata" cui il compositore indirizzò tre lettere leggendarie, rese note dopo la sua morte (ma oggi si ritiene che la destinataria fosse più probabilmente Josephine Brunswick). Il rapporto alla biografia si intreccia in modo fondativo con l'analisi volta anzitutto ad esplicare i sentimenti suscitati dalla musica; rispetto a tale operazione, il riferimento a dati biografici che sembrano far intravedere un analogo atteggiamento emotivo in Beethoven funziona da conferma e da legittimazione: esso garantisce il tranquillo prelievo del contenuto semantico. L'esposizione percorre così un doppio circolo ermeneutico, insieme soggettivo ed oggettivo, mettendo capo ad un intreccio narrativo abbastanza ben definito. Un'interpretazione "classica" è in tal senso quella contenuta nella biografia beethoveniana di Marx, apparsa nel 1859. L'*Adagio* è ai suoi occhi un lamento sulla rinuncia all'amore («das leise, leise Lied entsagender Liebe; es ist ein Abschied von aller Hoffnung der düstenden Seele»);⁴ l'*Allegretto* descrive la separazione materiale degli amanti («O denke mein! - ich denke dein!»); nel *Presto agitato*, infine, il turbine della vita riprende implacabile il proprio corso [MARX 1902, 106-107]. L'analisi si conclude con parole significative: «Questo dice la Sonata in Do# minore a coloro che ne comprendono il linguaggio» [MARX 1902, 107; corsivi miei]. Se qui è rappresentata in modo esemplare la veduta che diremmo "armonicistica" del nesso musica/biografia, viceversa Alexander Ulibischeff può esser considerato il portabandiera di quanti nel corso dell'Ottocento denunciarono una frattura

³ Marx [1902, 106] informa che questo modo di considerarne l'architettura era assai diffuso ai suoi tempi. Ancora Demus [1970, 94] sentirà il bisogno di accennarvi, dichiarando questa posizione «degni di Beckmesser».

⁴ Ripreso alla lettera da Leoni [1920, 87]: «sommessa canzone d'amore [...] congedo dell'anima assetata». Cfr. anche ULIBISCHEFF 1859; MARX 1863, ed. 1912; SCUDERI 1926; ROLLAND 1928; CORTOT 1939 (un quadro sintetico in ROSENBERG 1957 e BLOM 1968). Ciò consente per inciso saldatura col titolo famigerato e ulteriore deriva esegetica: Beethoven l'avrebbe improvvisato al chiaro di luna davanti a Giulietta.

tra l'assetto formale della sonata ed il suo contenuto. Dopo aver dato conto dei brani estremi suppergiù nei termini di Marx, ed aver ribadito che tra essi sussiste «una relazione palese e un tagliente contrasto», egli aggiunge con *nonchalance*: «Dimenticavo di dire che la sonata ha uno Scherzo [...] Ci si meraviglia che appartenga ad un'opera con cui ha poco o nulla a che vedere» [ULIBISCHEFF 1859, 136-137]. Questa posizione ci permette di valutare in che misura l'esegesi ancorata alla biografia funzioni nell'Ottocento da vero e proprio concetto regolativo, evidente ed indiscusso: qualora sorgano difficoltà nel far collimare il piano compositivo e quello narrativo è la musica, *non la sua esposizione critica*, a suscitare dubbi.⁵ Manomissioni della sonata non dovevano essere infrequenti: per Ludwig Berger, pianista e compositore appartenente alla generazione di Beethoven, l'*Allegretto* addirittura distruggeva l'unità dell'opera ed era necessario ometterlo [MARX 1902, 184].

Alla fine del secolo questo tipo di ermeneutica non sarà più accolto come un'ovvietà, anche se rimarrà difficile sottrarsi del tutto al suo orizzonte. Nello studio sulle sonate beethoveniane apparso il 1896 Carl Reinecke mostra un'aperta insofferenza verso titolo e programma poetico; ma subito dopo, chiedendosi stizzito cosa c'entrino secondo e terzo movimento col "chiaro di luna", tradisce un assenso implicito all'idea che il titolo conservi qualche legittimità per l'*Adagio* [REINECKE 1912, 48].

Nel panorama ottocentesco la posizione di Franz Liszt fa invece storia a sé. Si deve quasi senz'altro a Lenz la prima menzione del suo aforisma sull'*Allegretto*, anch'esso ripetuto *ad infinitum*: «une fleur entre deux abîmes»⁶ [LENZ 1909, 199]. Benché siano forse l'esegesi più breve mai formulata del *Chiaro di luna*, queste cinque parole ne contengono nondimeno una valutazione globale. Esse dicono anzitutto che agli occhi di Liszt la sonata forma implicitamente un'unità; poi, che quest'unità risulta visibile proprio grazie all'*Allegretto*. Infatti, se ci si colloca nel punto di fuga schiuso dal secondo movimento, abitando la sua alterità, è possibile trovare un comun denominatore agli altri due: questo denominatore è il loro tratto "abissale", ciò che permette di articolare una simmetria nella eterogeneità. L'alterità dell'*Allegretto* viene fondata su un carattere espressivo, che traducendo la metafora proposta da Liszt

⁵ Non è improbabile che gli equivoci sulla posizione dell'*Allegretto* siano derivati anche dall'influsso di esecuzioni scorrette: il fatto che Ulibischeff scriva "Scherzo" fa pensare che lo si suonasse ad un tempo molto rapido. La tradizione fu evidentemente dura a morire, se ancora nelle lezioni di Alfred Cortot, raccolte in volume nel 1934 da Thieffry, si leggono raccomandazioni sulla necessità assoluta di adottare un tempo moderato, e parole di fastidio per l'ostinazione con cui in Francia ci si ostinava a eseguirlo come pezzo brillante [CORTOT 1939, 101]. Analoghi suggerimenti in Fischer [1958, 46].

⁶ Da Liszt sembra discendere la caratterizzazione dell'*Allegretto* offerta da Reinecke, che lo definisce un "ponte dorato" verso il finale [REINECKE 1912, 50].

potremmo definire la sua “grazia”. Nell’essere irriducibile ai due abissi che delimita, la grazia costituisce un fragile ma decisivo punto di bilanciamento della costruzione. Per apprezzare sino in fondo questo punto di vista era necessario quantomeno interpretare con elasticità il rapporto musica/biografia; non per caso il suo più pedante e corvivo assertore, Ulibischeff [1859, 137] sentì il bisogno di criticare l’immagine del fiore, considerandola non pertinente.

Una delle pochissime segmentazioni del primo movimento reperibili nella letteratura ottocentesca appare in un volumetto del 1863, in cui Marx propone una struttura tripartita con due presentazioni del tema - chiamato semplicemente *melodie* (batt. 5-28) - separate da un interludio il cui segmento iniziale Marx interpreta come un’“appendice” (*Anhang*: batt. 29 [sic]⁷-32) [MARX 1912, 183].

Colore ed articolazione

Uno dei primi critici a cogliere l’importanza decisiva del timbro nella costruzione dell’*Adagio sostenuto* sembra esser stato Berlioz, in un articolo scritto nel 1835 per il *Journal des Débats*. La sua descrizione, pur senza mai parlare di “colore” o di “sonorità”, è di fatto guidata dalla massima attenzione al ruolo di questo parametro nell’economia dell’insieme:

La mano destra dispiega (*étale*) dolcemente ampi accordi dal carattere solenne e triste, la cui durata permette alle vibrazioni dello strumento di estinguersi ogni volta gradualmente; sopra, le dita inferiori della mano destra arpeggiano un disegno d’accompagnamento ostinato la cui forma si mantiene pressoché inalterata dalla prima all’ultima battuta, mentre le altre dita fanno udire una sorta di lamento, un’efflorescenza melodica di questa cupa armonia [BERLIOZ 1844, 363].

Quanto ai problemi di tocco e di articolazione dell’*Adagio*, stando alle informazioni di Lenz e Marx sembra che un’accentuazione decisa delle note del tema sopra le terzine fosse considerata del tutto normale. Il primo ricorda come una volta, durante una lezione, Liszt gli avesse afferrato il pollice destro per liberare il mignolo, cosicché «le *Sol dièse* résonna libre sur son *Erard* comme le son argenté voilé de tristesse d’un cor» [LENZ 1909, 199]. Marx raccomanda massima leggerezza ed uniformità nella resa delle terzine, e descrive invece il Sol# come una «voce estranea (*fremde Stimme*) che si intromette nel discorso» [MARX 1912, 183].

È opportuno citare in questo contesto Edward Cone, che ha posto di recente il tema della voce strumentale in modo del tutto nuovo con la

⁷ Si tratta di una evidente svista: il nuovo elemento melodico di quest’appendice compare già sul secondo quarto di batt. 28. .

nozione di *temporary agent* riferita a certi passi solistici che nella letteratura sinfonica assumono temporaneamente il carattere di personaggi (come l'oboe o il corno inglese nella *Sinfonia fantastica* di Berlioz). Secondo Cone nell'*Adagio* la melodia è un agente di questo genere, ma "implicito" in quanto viene proiettata dal medesimo strumento, sorge dall'accompagnamento e vi affonda di nuovo. Quindi, per rendere giustizia alla plasticità di queste relazioni è necessario evitare ogni soverchia accentuazione nella resa del soprano [CONE 1974, 99-102]. La posizione, come si vede, sotto questo profilo presuppone il rovesciamento della tradizione ottocentesca testé accennata.

Approcci ermeneutici nel Novecento

La monografia di Paul Bekker esce a Berlino nel 1911, allorché il culto romantico di Beethoven, ormai scaduto nel *kitsch*, continua a imperversare nella letteratura e nelle arti figurative.⁸ Si comprende bene il desiderio dell'autore di farla finita con quelle "sciocche leggende": il contenuto della musica beethoveniana viene affrontato nell'intrecciarsi dell' "idea poetica" con la coerenza e l'organicità dell'architettura. Di qui un marcato interesse verso gli aspetti formali, e il tentativo di definire un piano di articolazione concettuale immanente: l'op. 27 n. 2 costituisce anzitutto una «reazione all'opera precedente [la Sonata in Mi♭, op. 27 n. 1], radicata in impulsi puramente artistici» [BEKKER 1912, 143-144]. Con atteggiamento controcorrente Bekker sbriga il primo movimento in poche parole, e concentra tutta l'attenzione sul finale, considerato il baricentro della composizione: dove trionfa la grande forma sonatistica, riplasmata però a partire da un principio nuovo nella costruzione del tema principale:

Questo tema non appare più, come in precedenza, una realtà già pronta, data sin dal principio: esso si sviluppa davanti ai nostri occhi, sotto le dita dell'esecutore, come l'andamento iniziale — in apparenza solo preludante — del finale in Do ♯ minore, che si forma e diventa tema solo a poco a poco, mediante ripetizioni periodiche [BEKKER 1912, 145].

Da ora in poi Beethoven ci farà dunque assistere all' "atto della generazione" (*Gebärungsakt*) del tema: una strumentazione concettuale derivata alla lettera dal Wagner di *Oper und Drama*.⁹

⁸ Rimanendo nell'ambito del nostro tema, ricorderò i romanzi *Sonate in cis-moll* di Gerhard von Amyntor (1900) e *Quasi una Fantasia* di Johann Nordling (1911); poi il quadro *Sonate au clair de lune* di Benjamin Constant, esposto al Salon parigino del 1900, e ancora la litografia omonima di Franz Stassen, del 1904. Prod'homme [1937, 130] cita un altro romanzo, *The Moonlight Sonata*, del 1911, ma senza precisarne l'autore.

⁹ «Nelle sue opere più importanti egli [Beethoven] non pone affatto la melodia come qualcosa di già pronto sin dal principio, ma fa sì che essa per così dire si generi sotto i

Mentre gli studi analitici di minore importanza [LEONI 1920; SCUDERI 1926] ripetono stancamente i temi dell'esegesi di tipo biografico, il crescente interesse verso i dati strutturali è evidente ad esempio nella vasta monografia di Romain Rolland [1928, 162-170], dove il quadro tradizionale si arricchisce di considerazioni inedite: come l'idea che nell'*Adagio* la mano sinistra disegni non tanto un supporto armonico quanto un vero e proprio secondo canto rispetto alla destra, grazie al quale risulterebbe un contrappunto dalla precisa valenza emotiva (il tema del soprano rappresenta la "resistenza" dell'ideale protagonista, la sua volontà di opposizione, quello del basso la "resa") con un punto di intersezione situato alle batt. 60 sgg. (ripresa al grave del ritmo puntato della voce superiore). Rolland nota anche che nello sviluppo del finale manca il lavoro tematico, e interpreta quei brandelli del tema che vanno alla deriva come l'«immagine fedele di una disfatta interiore» [ROLLAND 1928, 168].

Le due principali monografie beethoveniane apparse in Germania verso la metà degli anni Trenta disegnano un singolare ossimoro. Quella di Arnold Schering è la prima di un trittico [SCHERING 1934; 1936; 1938] volto a dimostrare, con intrigante mescolanza di fedeltà alle fonti documentarie e delirio ermeneutico, che tutte le opere maggiori di Beethoven si attengono a precisi programmi ispirati a Omero, Shakespeare, Goethe, Schiller. Nella fattispecie, la Sonata *Al chiaro di luna* farebbe parte, insieme alle op. 27 n. 1, 28 e 31 n. 1 e 2, di un vasto progetto incentrato su Shakespeare, e costituirebbe una traduzione in suoni di *King Lear*. L'*Adagio* e l'*Allegretto* vanno riferiti secondo Schering all'atto II, scena 7 (risveglio di Lear; questi riconosce Cordelia che lo assiste piangendo); il *Presto*, alla scena 3 dell'atto V (il delirio di Lear con Cordelia morta tra le braccia) [cfr. BIAMONTI, 1968, 320].

Walter Riezler, invece, pone risolutamente Beethoven sotto le bandiere della "musica assoluta". Anche dalle brevi osservazioni sull'op. 27 n. 2 emerge un inquadramento dei fenomeni musicali in una meditata rete concettuale. Nell'*Adagio*, ad esempio, Riezler vede non «un giuoco decorativo con un'idea semplice, ma una struttura costruita sicuramente con mano leggerissima»; e subito dopo vi sottolinea «l'allargamento della sfera del Do ♯ minore» [RIEZLER 1977, 190-191], una riflessione che rivela tutta la sensibilità dell'autore per il ruolo strutturante dei campi armonici (come conferma ad usura la splendida analisi del primo movimento dell'*Eroica* nell'appendice al volume).

Solo tre anni fa sono apparsi i frammenti del libro su Beethoven cui Theodor W. Adorno lavorò dal 1938 sino alla morte. Sul *Chiaro di luna* si leggono vari accenni di aforistica densità, inquadriati nel progetto

nostri occhi; egli ci introduce in questo atto della generazione, presentandocelo nella sua necessità organica» [WAGNER 1984, 113].

complessivo di compenetrare la musica di Beethoven e la filosofia hegeliana¹⁰ [ADORNO 1993, 52, 87, 91-92, 125, 259]. Lo stato del materiale non consente di sviluppare un discorso particolarmente articolato; in questa sonata, secondo Adorno, Beethoven pone non solo l'atmosfera (*Stimmung*) del romanticismo, ma il superamento del suo stesso cosmo formale. Gli elementi di questa posizione vanno individuati nella particolarità dell'*Adagio*, che mescola forma strumentale e *Lied*, e nella mancanza di contrasti (si veda, nello stesso movimento, il flusso omogeneo di terzine). Inoltre la seconda eccedente alle batt. 19 e 32 dell'*Adagio* gli suggerisce una riflessione sul ruolo decisivo svolto nella scrittura beethoveniana dall' "elemento minimo" (*das Kleinst*; una categoria sviluppata da Adorno soprattutto nell'analisi della *neue Musik*): l'intervallo è da lui interpretato come un "allontanamento" (*Abweichung*) dalla seconda maggiore e minore [ADORNO 1993, 52, 87].

All'inizio degli anni Settanta, Joerg Demus [1970, 91-97] riattiva il tema della "voce del compositore", che qui, eccezionalmente, parlerebbe in prima persona svelando un segreto tratto malinconico del suo carattere. Un altro accenno radicalizza la traccia "sentimentale" in senso simbolico: i numerosissimi Sol♯ ribattuti nel finale (batt. 2, 120, 138-139, 193-196) potrebbero costituire una segreta allusione a Giulietta Guicciardi (in tedesco Sol♯ = Gis). Molto più stimolanti le note coeve redatte da Glenn Gould per il proprio disco, dove con scrittura brillantissima (scampoli: la «grazia esitante» del tema del primo movimento, l'«allettante ambivalenza» del Re♭ maggiore del secondo, etc.) è disegnato il quadro, invero coerente con l'immagine tradizionale, di una sonata costruita come «un continuo crescendo emotivo» [GOULD 1988, 101].

Analisi formali e tematiche

Daremo ora uno sguardo agli importanti contributi di Tovey [1931, 104-107], Réti [1978, 91-93] e Rosenberg [1957, 179-192]. Tovey offre un'analisi molto dettagliata, definendo i materiali tematici, le strutture fraseologiche e le aree formali battuta per battuta. La cosa migliore da fare è riprodurla sinteticamente mantenendo la forma tabellare dell'originale (i numeri a sinistra indicano le battute; il maiuscolo nell'indicazione dei gradi indica accordo maggiore, il minuscolo, accordo minore):

¹⁰ Progetto dichiarato nel modo più sonoro: «Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie» [ADORNO 1993, 36].

- Adagio** sostenuto (Do ♯ minore; melodia continua con elementi di sviluppo e ripresa)
- 1-4 Introduzione, affermazione di Do ♯ minore ("colorato" a batt. 3 con Re ♯)
- 5-8 Periodo di 4 battute basato sulla figura puntata (croma puntata-semicroma-minima puntata), con modulazione al III
- 9-14 Periodo di 6 battute, con modulazione iii-Do- ♯vii
- 15-22 Passaggio al maggiore di ♯vii (dominante di iii o III) con nuova figura (batt. 16-17) che si chiude sul iv
- 23-27 Clausola col tema di b. 5-7 alla sottodominante
- 28-41 "Preparazione sulla dominante" per la ripresa con impiego a batt. 28-31 di una figura analoga a quella di batt. 16-17, e comparsa del ♯II a batt. 39
- 42-45 Ripresa di batt. 5-8
- 46-50 Ritransizione alla tonica
- 51-54 Figura di batt. 16-17 alla tonica maggiore con ♯II sullo stesso basso
- 55-59 Continuazione; la melodia sprofonda verso la chiusa
- 60-69 Coda su tonica e dominante, con la figura di batt. 16-17 alla tonica maggiore (batt. 51-54) seguita da quella puntata, stavolta nel basso (batt. 60-65). L'allusione a batt. 62-65 alla figura già esposta a batt. 32-37 offre a Tovey il destro per un'osservazione acutissima: l'allusione ha il potere di «accentuare il significato drammatico di quel passaggio, trattandolo come se non fosse più provvisto di carattere tematico (*themeless*)».

Allegretto (Re ♭ maggiore; movimento lirico con *Trio* ed a capo)

Articolato in 4 periodi di 8+8+8+12 battute; il *Trio* consta invece di 8 (=4+4) + 16 (=2+2+4+2+2+4) battute. Tovey fa interessanti osservazioni sulla configurazione ritmica dell'*Allegretto* (in 3/4), riscrivendone l'inizio in forme diverse in tempo 6/4 (così da collocare il tempo forte sia sulla seconda sia sulla quarta nota, Do₄ e Mi ♭₄), per sottolineare che Beethoven si decise per la battuta più breve forse per avere accenti simili sulle due note.

Presto agitato (Do ♯ minore; forma sonata)

Primo gruppo (tonica)

- 1-20 Tema A (batt. 1-8), iterazione del V su nuova figura e riaffermazione di A con moto verso il V del v

Secondo gruppo (dominante minore)

- 21-28 Tema B con ripetizione in variazione sincopata
- 29-36 Progressioni discendenti ai toni relativi, con lo schianto di ♯II a batt. 33
- 37-42 Chiusa interrotta, ritorno di ♯II, espansione della cadenza nelle ultime 6 battute
- 43-48 Nuovo tema, ampliato a batt. 49-56
- 57-62 Tema di cadenza

Sviluppo

- 65-101 Tema A (batt. 65-70), sul I grado interpretato come V del iv, tema B (batt. 71-86) da Fa ♯ minore a Sol maggiore (♯II locale), riconduzione alla dominante di Do ♯, raggiunta a batt. 87 con nuovo cantabile

Ripresa. Primo gruppo

- 102-115 = batt. 1-14

Secondo gruppo

- 116-157 Esatta ripresa alla tonica di batt. 21-62, salvo il La ♯ a batt. 135 (una distrazione per ♯?) e batt. 39-40 compresse in batt. 134

Coda

- 157-200 Tema A (batt. 159-166), tema B (batt. 167-176), parte cadenzale (batt. 177-189), conclusione col tema di cadenza (batt. 190-200).

L'analisi di Réti si legge nel suo saggio del 1951 dedicato al processo tematico, inteso come elemento centrale della musica d'arte. Réti si propone di dimostrare che i diversi movimenti di una composizione sono connessi da un'identica sostanza musicale (una sorta di sub-tematica). Ciò avviene anche all'interno dei singoli movimenti: temi contrastanti alla superficie possono risultare identici nella sostanza [RÉTI 1978, 4-5]. L'analisi del *Chiaro di luna* è inserita nella parte prima, dove vengono studiate le categorie di trasformazione che rendono possibile l'omogeneità tematica: inversioni, retrogradazioni, cambi di tempo, ritmo, etc. Per prima cosa Réti "estrae" il tema dell'*Allegretto* da quello dell'*Adagio*. Quest'ultimo viene riprodotto così:

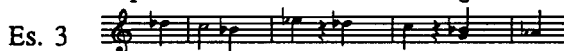


Il procedimento si espone a qualche sospetto: il Re# proviene infatti dall'arpeggio. Ma Réti ne giustifica l'inserimento nel tentativo di spiegare in sede psicologica il processo di elaborazione; e si tratta di un vero *point d'honneur*, dato che il processo tematico è per lui un evento cosciente della creazione.

Questo tema, ancora vivo nella mente del compositore dopo la conclusione del movimento, crescendo gradualmente in fluidità e velocità passa da un tempo in quattro ad uno in tre. Così la melodia originale, trasposta in un registro più acuto, diventa [RÉTI 1978, 91]:



È da questa traccia, ritagliata la parte indicata con la graffa, che deriverà per ampliamento della parte centrale il tema dell'*Allegretto*:



Il secondo momento dell'analisi inquadra il rapporto tra *Adagio* e *Presto*: il contorno melodico di uno dei temi del finale (batt. 43 sgg.) coincide infatti con quello del primo movimento (batt. 5 sgg., trasportato una quinta sopra) [RÉTI 1978, 92]:



L'ampio studio di Rosenberg [1957, 179-192] affronta questioni ermeneutiche, stilistiche e strutturali. Rosenberg è tra l'altro l'unico studioso tra quelli esaminati ad aver considerato la fortuna dell'esegesi di (o attribuita a) Rellstab ed il titolo della sonata alla luce della simbologia romantica (luna ed acque — il lago dei Quattro Cantoni — come metafore dell'inconscio), e a ritenere la tematica "notturna" pertinente anche per il finale. Molto originale è soprattutto la sua analisi del primo movimento: Rosenberg lo considera come una *Liedform* tripartita, ma sovvertendo la concezione tradizionale che vede nella prima sezione (batt. 1-28) una linea melodica preceduta da 5 battute d'introduzione, interpreta queste ultime come una vera e propria idea fondamentale (*Grundgedanke*) cui fanno seguito 4 brevissime variazioni (I: batt. 5-10; II: batt. 10-15; III: batt. 15-23; IV: batt. 23-28). La segmentazione trae legittimità anche dalla struttura accordale delle batt. 5-15, che presentano variazioni armoniche della concatenazione del *Grundgedanke*. Interessanti confronti con Schubert e Mozart, infine, collocano la sonata in una rete di rapporti intertestuali, delineando uno squarcio di storia dell'influenza musicale: il *Chiaro di luna* si riverbera implicitamente nel finale della Sonata in La maggiore D 959 e in *Erlkönig*, esplicitamente in *An den Mond* (dove oltre agli arpeggi riecheggia persino il titolo del modello); ma a sua volta sembrerebbe far intravedere un precursore, il Mozart del *Don Giovanni*. Rosenberg [1957, 185] ricorda che già lo studioso mozartiano Georges de Saint-Foix aveva notato un legame tra l'*Adagio* e la scena della morte del Commendatore (atto I, 1: «Ah, soccorso!...»: arpeggi a terzine dei violini sostenuti da accordi tenuti di archi e fiati). A conferma di questa dipendenza, nella letteratura critica più recente ritorna con una certa insistenza l'accenno ad un quaderno di abbozzi in cui Beethoven ha annotato il passo, trasportandolo dall'originaria tonalità di Fa minore al "lunare" Do♯ minore; e con altrettanta insistenza si è collegata la trascrizione ai primi appunti della sonata.¹¹ Ma si tratta, almeno per l'ultima affermazione, di una leggenda esegetica: come precisa il contributo di Scarpellini in questo stesso volume (nota 7), la stesura di questo abbozzo sembra posteriore alla composizione della *Mondscheinsonate*.

¹¹ Cfr. per esempio FISCHER [1958, 45-46] e CARLI BALLOLA [1967, 147], dove è per giunta indicata erroneamente, per il passo mozartiano, la tonalità di Re minore (Ballola è stato probabilmente tratto in inganno dall'armatura di chiave, che ha un solo b, e dal lungo pedale di dominante che prepara la tonica Fa). Sempre in tema di influssi mozartiani, si deve a Prod'homme [1937, 130] l'individuazione di un nesso tra le batt. 57 sgg. del *Presto agitato* e la fine dell'aria di Costanza (n. 10), nel *Ratto dal serraglio*.

LA LETTURA DI UN GRAFICO SCHENKERIANO: IL PRIMO MOVIMENTO DELLA MONDSCHENSONATE

La presentazione dei dati analitici in forma grafica costituisce uno degli elementi più caratteristici ed originali del pensiero teorico di Heinrich Schenker. Le sue opere propongono una grande quantità di grafici che esemplificano un determinato concetto o presentano un'interpretazione analitica in un modo spesso molto più chiaro di una qualsiasi descrizione verbale.¹

Il significato strutturale di queste analisi in forma grafica è strettamente collegato al concetto di *Fernhören* (ascoltare a distanza). Tale concetto, che secondo Wilhelm Furtwängler rappresenta il fulcro del pensiero schenkeriano [FURTWÄNGLER 1977, 190], indica la capacità di ascoltare una composizione non battuta per battuta, ma nella sua forma complessiva. Volendo istituire un parallelismo con le arti figurative, si potrebbe paragonare questo "ascolto ad ampio raggio" alla visione di un dipinto: a differenza dell'osservazione ravvicinata, che consente lo studio dei minimi dettagli, la visione a distanza permette di apprezzare la forma complessiva delle immagini rappresentate. Questa capacità — problematica in un'arte come la musica che, a differenza della pittura, non si dispiega nello spazio ma nel tempo — può essere potenziata da un grafico analitico in cui siano riassunti e sintetizzati sia i profili del materiale tematico sia le principali relazioni armonico-contrappuntistiche del pezzo. In tal modo il significato strutturale di un determinato passaggio potrà essere interpretato non solo attraverso lo studio dei singoli eventi presenti in partitura — ovvero attraverso una "osservazione ravvicinata" — ma anche alla luce del discorso musicale complessivo rappresentato dai grafici dei livelli medi dell'analisi.²

¹ La possibilità di elaborare analisi grafiche autoconsistenti, caratteristica della fase matura della produzione schenkeriana, venne esplicitata chiaramente nelle *Fünf Uralin-Tafeln* pubblicate nel 1932. Nella prefazione Schenker chiarisce infatti che «la presentazione in forma grafica ha raggiunto un grado di sviluppo tale da rendere del tutto superflua l'aggiunta di un commento esplicativo» [SCHENKER 1969, 9]. A questo proposito Felix Salzer ha rilevato che mentre la descrizione verbale spesso deve limitarsi alla spiegazione di un evento alla volta, la rappresentazione grafica di un'analisi — utilizzando lo stesso tipo di linguaggio dell'opera che intende spiegare — permette di condensare in un unico quadro la complessità delle relazioni strutturali della composizione che si sta analizzando. [SCHENKER 1969, 15].

² È possibile che Schenker abbia mutuato questi concetti dalla teoria della pura visibilità elaborata nel campo delle arti figurative da Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand e dal

Sulla *Mondscheinsonate*, appartenente ad una fase della produzione beethoveniana caratterizzata da un forte interesse verso la ricerca formale [WINTER 1977, 120; LOCKWOOD 1988, 182], Schenker non ci ha lasciato lavori completi ed esaustivi, bensì alcuni grafici e qualche osservazione analitica espressa nel corso di lavori di stampo teorico. Il presente articolo propone pertanto di realizzare una sorta di “ricostruzione del processo analitico” che, partendo dalle indicazioni di Schenker, permetta di avere un quadro completo ed esauriente del pezzo in questione. I grafici analitici che verranno proposti approfondiscono le indicazioni schenkeriane utilizzando anche alcuni suggerimenti dedotti dall’osservazione del facsimile del manoscritto beethoveniano.

Schenker e la *Mondscheinsonate*

L’esame dell’intero *corpus* della produzione teorica di Schenker ci consente di stabilire che egli si è occupato di questa sonata non solo in occasione dell’edizione completa delle sonate di Beethoven [BEETHOVEN 1921-23], ma almeno in altre due circostanze. La prima risale al 1921 quando pubblicò, all’interno di una collana di rarità musicali diretta da Otto Erich Deutsch, l’edizione in facsimile della *Mondscheinsonate* e di tre fogli di schizzi, corredandola di un ampio e dettagliato apparato critico [SCHENKER 1921]; la seconda durante la stesura del suo ultimo lavoro, *Der freie Satz*, pubblicato postumo nel 1935 [SCHENKER 1979]. All’interno di quest’opera, che contiene la formulazione più completa della sua teoria della musica tonale, è possibile individuare ben dodici grafici analitici che si riferiscono alla sonata in questione; negli esempi 1a-e sono riportate cinque delle sei figure relative al primo movimento:³

pittore Hans von Marées. Partendo dal presupposto secondo cui «il principio dell’arte non è [...] né la bellezza, né il concetto, né l’imitazione, e neppure il sentimento, ma la visibilità [...]» [CROCE 1948, 238], questa teoria si proponeva di codificare una critica d’arte basata su fondamenti oggettivi ed esercitò una forte influenza su alcuni dei più importanti storici dell’arte operanti nella Vienna *fin de siècle* come Franz Wickhoff, Alois Riegl, Max Dvorák e Julius von Schlosser [SCIOLLA 1995, 5-6].

³Le figure riportate nell’esempio 1 a-e sono rispettivamente le figure 7a; 54,3; 56,1b; 76,7 e 77b di SCHENKER 1979. La sesta figura, che non è stata riprodotta nell’esempio 1, contiene una descrizione delle prime undici misure del pezzo dal punto di vista dell’articolazione fraseologica e metrica [SCHENKER 1979, figura 149,4].

batt. 5 23 26 27 28 33 35 38 42 49 50 51

(arp) $\overset{\wedge}{3}$ $\overset{\wedge}{2}$ (= $\overset{\wedge}{3}$ - $\overset{\wedge}{2}$) || $\overset{\wedge}{3}$ $\overset{\wedge}{2}$ $\overset{\wedge}{1}$

(NB: 5 - 5 - 5)

($\sharp 3$. 4 - 4 - . $\sharp 3$)

I II I II V - I

(= I - IV V - I)

(A1 B - A2)

Es. 1a: primo livello medio

(= 8 $\sharp 7$ 6 5 4 3 2 1)

$\sharp 3$ 5 - 5 - 5 - 5 - 5 - 5

I (IV - II V I) II - V - I

Es. 1b: batt. 55-60

batt. 5 10 12 15

(upc)

5 - 6 - 5

I

Es. 1c: batt. 5-15

(nv)

Down: I () III

Es. 1d: batt. 5-9



Es. 1c: batt. 16-17

Il primo livello medio⁴

Ai fini dell'analisi complessiva del pezzo la prima figura riprodotta nell'esempio 1 è sicuramente la più significativa, poichè mette in luce le principali tecniche di prolungamento che, secondo Schenker, determinano la configurazione dell'intero movimento.⁵ Nella figura (esempio 1a) sono evidenziate tre sezioni: la prima, indicata con A₁, che comprende il prolungamento del $\bar{3}$ e la terza lineare discendente Re $\sharp$ $\bar{4}$ -Do $\sharp$ $\bar{4}$ -Si $\sharp$ $\bar{3}$;⁶ la seconda, indicata con B e contenente il prolungamento della dominante; la terza, A₂, con la ripresa e il completamento della linea fondamentale. Il grafico evidenzia la prima nota dell'*Urlinie*,⁷ il Mi $\flat$ di batt. 27, che viene

⁴ Nella teoria della musica tonale di Heinrich Schenker le fasi di evoluzione di una composizione musicale vengono rappresentate da diversi livelli strutturali: il "livello profondo", che contiene la struttura fondamentale (*Ursatz*), ovvero il "codice genetico" della composizione; il "livello medio" (spesso suddiviso in ulteriori livelli di elaborazione compositiva), dove osserviamo i prolungamenti principali della struttura fondamentale; il "livello esterno", che rappresenta il pezzo quasi nella sua forma completa e presenta le relazioni armonico-contrappuntistiche essenziali. Nel nostro caso la figura riportata nell'esempio 1a presenta non solo l'*Ursatz* del pezzo, ma anche la fase iniziale dell'*Auskomponierung* (elaborazione compositiva); per questo motivo viene indicato come "primo livello medio". Per una descrizione più esaustiva delle tecniche e dei più importanti termini dell'analisi schenkeriana si veda DRABKIN-PASTICCI-POZZI 1995.

⁵ Le "tecniche di prolungamento" sono quei procedimenti che permettono di «espandere organicamente un suono o un accordo» [DRABKIN-PASTICCI-POZZI 1995, 33].

⁶ In questo e nei prossimi articoli verrà usata la notazione Do₃ = Do centrale. Il termine "terza lineare discendente" indica un «movimento diatonico per gradi congiunti che, attraverso un ambito intervallare dato, realizza lo spostamento di una nota, di un registro o di una voce verso note, registri, note differenti» [BENT-DRABKIN 1990, 330]. Nella teoria di Schenker le successioni lineari, intervenendo ad ogni livello di elaborazione compositiva, hanno una notevole importanza: infatti «ogni singola nota della successione ha la possibilità di creare, man mano che si procede verso i livelli più esterni del tessuto musicale, altre successioni di ordine inferiore, generando in maniera organica una straordinaria proliferazione di diminuzioni» [DRABKIN-PASTICCI-POZZI 1995, 89].

⁷ L'*Urlinie* ("melodia primordiale di una composizione tonale" o, più semplicemente "linea fondamentale") è la voce superiore dell'*Ursatz* e consiste in una successione

elaborata attraverso un lungo arpeggio di tonica. Tale arpeggio comprende la prima nota del tema principale (il Sol $\sharp_3$ a batt. 5), il Do $\sharp_4$ (a batt. 23, primo suono della seconda ripetizione) e il Mi $_4$ di batt. 27, introdotto dalla nota di passaggio Re $\sharp_4$ (sostenuta dalla dominante) e indicato da Schenker come il $\hat{3}$ sostenuto dalla tonica (Do $\sharp$ minore).

Nell'ambito dell'esposizione della teoria della musica tonale proposta in *Der freie Satz*, Schenker introduce la figura riprodotta nell'esempio 1a per spiegare la possibilità di rintracciare un motivo del livello medio anche nel livello esterno. Uno dei suoi allievi più autorevoli, Ernst Oster, approfondisce le considerazioni del maestro osservando che il lungo arpeggio ascendente che conduce al suono principale costituisce uno dei motivi più importanti non solo del primo movimento (dove compare ad esempio, nella prima terzina del pezzo), ma dell'intera composizione, poichè esso ritorna, come motivo del livello medio, anche negli altri due movimenti.⁸ La ricerca di relazioni tra diversi livelli strutturali è uno degli aspetti più caratteristici dell'analisi schenkeriana e si ricollega a quel pensiero organicistico che anima l'intera produzione teorica di Schenker.

Tomando alla figura riprodotta nell'esempio 1a, possiamo osservare che il prolungamento del $\hat{3}$ è seguito dalla sezione centrale B che, interpretata da Schenker come l'elaborazione compositiva del $\hat{2}$ sostenuto dalla dominante, separa l'esposizione iniziale del tema principale dalla sua ripresa a batt. 42. Un'attenta lettura del grafico, insieme ad alcune considerazioni esposte nella parte conclusiva di *Der freie Satz*, ci permettono di chiarirne l'interpretazione analitica. Secondo Schenker, infatti, l'interruzione della linea fondamentale⁹ (indicata dalla doppia stanghetta alla fine della sezione B) è preceduta sia da una voce interna che prolunga il Si $\sharp_3$ attraverso una nota di volta superiore,¹⁰ sia dalla

melodica discendente per gradi congiunti. Nei grafici i gradi della scala che costituiscono l'*Urlinie* sono evidenziati graficamente con un numero sormontato da un " ^ ".

⁸ «[...] Le batt. 1-5 presentano in anteprima la struttura fondamentale dell'intero movimento [...] La terzina Sol $\sharp_2$ -Do $\sharp_3$ -Mi $_3$ della batt. 1 diventa l'arpeggio Sol $\sharp_3$ -Do $\sharp_4$ -Mi $_4$ (batt. 5-27) che condurrà al $\hat{3}$ [...] Confrontando l'arpeggio Lab $_3$ -Reb $_4$ -Fa $_4$ del secondo movimento (figura 110,b3) con quello Sol $\sharp_4$ -Do $\sharp_5$ -Mi $_5$ del *Finale* (figura 40,4) si deduce che tale arpeggio è il motivo unificante di questa *Sonata quasi una fantasia* [...]» [SCHENKER 1979, 16, nota 8 di Oster; cfr. OSTER 1983, 192; per le due figure citate si veda SCHENKER 1979, figura 40,4 e 110,b3].

⁹ Il concetto di "interruzione della linea fondamentale" viene usato da Schenker per «descrivere il caso in cui una linea fondamentale non completa la sua discesa, ma si interrompe sull'armonia di dominante e ricomincia la discesa a partire dalla nota principale per poi concluderla definitivamente sulla tonica» [DRABKIN-PASTICCI-POZZI 1995, 65].

¹⁰ Nel grafico schenkeriano questa voce interna è sintetizzata dalle note Si $\sharp_3$ -Do $\sharp_4$ -Si $\sharp_3$ e viene evidenziata dalle gambette rivolte verso il basso.

riproposizione di due eventi già ascoltati in precedenza:¹¹ i due suoni strutturali $Mi_4-Re \#_4$ e la successione lineare di prima specie $Re \#_4-Do \#_4-Si \#_3$.¹²

L'elaborazione compositiva della dominante è seguita dalla ripresa della linea fondamentale (in corrispondenza della riproposizione del tema principale a batt. 42) e dal completamento della sua discesa a batt. 51. In questa sezione del pezzo possiamo tuttavia rilevare una relativa semplificazione nell'esposizione del materiale tematico. Non assistiamo infatti ad una ripresa integrale delle batt. 6-27 poichè viene ripreso solo il tema principale, successivamente ripetuto nella tonalità del relativo maggiore. Nel grafico schenkeriano questa semplificazione viene evidenziata dal salto consonante $Sol \#_3-Mi_4$, in sostituzione dell'arpeggio iniziale [SCHENKER 1979, 16, nota 8 di Oster].

Il secondo e terzo livello medio

Per chiarire e completare l'interpretazione schenkeriana l'esempio 2 propone un grafico della condotta delle parti relativo alla prima sezione del pezzo (A_1 , batt. 1-28), comprendente l'introduzione (batt. 1-5), l'esposizione del tema principale (batt. 6-10), la prima ripetizione variata del tema principale (batt. 11-15), un episodio intermedio (batt. 16-23) e la seconda ripetizione del tema principale (batt. 24-28).

L'analisi del tema principale — descritta da Schenker nella figura riprodotta nell'esempio 1d e qui ripresa nella prima parte dell'esempio 2 — mette in evidenza i due tipi di prolungamento cui viene sottoposto il suono iniziale $Sol \#_3$: il primo è realizzato dalla nota di volta superiore La_3 , il secondo dalla successione lineare discendente di terza $Sol \#_3-Fa \#_3-Mi_3$. A questo proposito è interessante rilevare che gli stessi tipi di prolungamento (e nello stesso ordine) vengono usati in una voce interna nelle prime quattro misure del pezzo.

¹¹ Nei capitoli di *Der freie Satz* dedicati allo studio della forma, Schenker sottolinea che: «La sezione centrale può nascere anche da una semplice espansione del V $\#_3$ [...], [vedi esempio 1a]. In questo caso l'espansione viene realizzata attraverso un ingegnoso parallelismo, in quanto il $Mi_4-Re \#_4$ della seconda parte costituisce una sorta di eco del $Mi_4-Re \#_4$ (3-2) della prima parte. (Alle batt. 38-39 il parallelismo fra le sezioni si estende anche alla successione discendente di terza $Re \#_4-Do \#_4-Si \#_3$) » [SCHENKER 1979, 132].

¹² Per "successione lineare di prima specie" si intende quella successione che prolunga una nota appartenente alla linea fondamentale.

Le medesime tecniche di prolungamento vengono inoltre applicate anche al basso dove la terza lineare discendente nell'introduzione (Do $\sharp_2$ -Si $\flat_2$ -La $\flat_2$) è seguita, alle batt. 5-7, dalla nota di volta inferiore Si $\sharp_2$. Sia l'introduzione che il tema principale si chiudono con una cadenza perfetta: la prima nella tonalità principale (a cui si sovrappone, in una voce interna, la discesa 3-2-1, Mi $\flat_3$ -Re $\sharp_3$ -Do $\sharp_3$); la seconda nella tonalità del relativo maggiore (con la discesa 3-2-1, Sol $\sharp_3$ -Fa $\sharp_3$ -Mi $\flat_3$, in Mi maggiore).

La prima ripetizione del tema (batt. 11) propone alcune varianti significative. Dopo il passaggio in minore e la ripetizione dell'inciso iniziale (la figura che comprende la croma puntata, la semicroma e la minima puntata) possiamo infatti rilevare la mancanza di quella terza lineare discendente che nell'esposizione concludeva il tema principale; tale terza lineare viene sostituita con un suono nuovo, il Fa $\sharp_3$, prolungato con note di volta superiori e inferiori. Secondo l'interpretazione di Schenker queste battute sono caratterizzate da un movimento di seconda (Sol $\sharp_3$ -Fa $\sharp_3$, vedi la figura riportata nell'esempio 1c) che si conclude con il salto discendente al Si $\flat_2$ di batt. 15. Dal punto di vista della condotta delle parti questo Si $\flat_2$ è la nota finale della terza lineare discendente Re $\flat_3$ -Do $\sharp_2$ -Si $\flat_2$ che compare alle batt. 14-15 in una voce interna ¹³ (cfr. il grafico dell'esempio 2 poco prima della batt. 16). L'interpretazione analitica del terzo livello medio presenta pertanto una voce superiore e una voce interna: la prima voce evidenzia il prolungamento principale (il Fa $\sharp_3$), mentre la seconda evidenzia la terza discendente (Re $\flat_3$ -Do $\sharp_2$ -Si $\flat_2$). La linea melodica della prima ripetizione del tema, che utilizza la prima e l'ultima nota delle due voci, viene rappresentata nel secondo livello medio con il simbolo del dispiegamento ().¹⁴

L'episodio intermedio (batt. 16-23) è caratterizzato da un prolungamento del Si $\flat_3$ realizzato attraverso note di volta superiori e inferiori (vedi la figura riportata nell'esempio 1e). È interessante osservare che la stessa tecnica di prolungamento usata alle batt. 16-23 determina, secondo Schenker, l'accordo sul IV grado presente alla batt. 16 e alla batt. 18, poichè anche le due voci interne (Re $\sharp_3$ -Mi $\flat_3$ -Re $\sharp_3$ e Fa $\sharp_3$ -Sol $\sharp_3$ -Fa $\sharp_3$)

¹³ Tale terza lineare corrisponde ad una discesa 3-2-1 nella tonalità di Si minore.

¹⁴ Il "dispiegamento" è uno dei simboli più problematici dell'analisi schenkeriana e può facilmente essere confuso con il salto consonante. Questa tecnica di prolungamento «consiste nella disposizione in un'unica linea melodica di suoni che in un livello più profondo costituiscono voci diverse di uno stesso accordo [...] Il dispiegamento ha luogo nei casi in cui un accordo, o più spesso una serie di accordi, vengono elaborati in senso orizzontale in modo tale che il suono di una voce risulti collegato, attraverso un qualsiasi movimento melodico, a un suono di un'altra voce [...]» [DRABKIN-PASTICCI-POZZI 1995, 110].

possono essere interpretate come il risultato di un prolungamento condotto per mezzo di note di volta.

La seconda ripetizione del tema principale (batt. 24) conduce, come avevamo già avuto modo di osservare, al primo apice melodico indicato da Schenker come suono principale dell'*Urlinie*, il Mi_4 di batt. 27. In questa parte del pezzo l'interpretazione analitica proposta nel secondo e terzo livello medio ricalca quella delle sezioni precedenti. La peculiarità di queste battute va tuttavia cercata nel fatto che le due tecniche di prolungamento (la nota di volta e la terza lineare) vengono applicate in una forma "inversa" rispetto a quella del tema principale: mentre infatti quest'ultimo è basato su una nota di volta superiore seguita da una terza lineare discendente, alle batt. 24-27 ci troviamo di fronte ad una nota di volta inferiore seguita da una terza lineare ascendente. Questi dati analitici evidenziano alcune caratteristiche strutturali particolarmente significative. Innanzitutto per quanto riguarda il rapporto tra le due esposizioni tematiche possiamo rilevare che esse risultano simili a causa della comune derivazione motivica e della ripresa degli elementi ritmici, ma si differenziano per la "direzione" del loro movimento. In secondo luogo l'inversione delle figurazioni che costituiscono l'ossatura del tema principale e il raggiungimento di un apice melodico confermano la particolarità della seconda ripetizione del tema principale, non a caso indicata da Schenker come evento strutturalmente prioritario.

L'esempio 3 propone un grafico analitico relativo alla sezione centrale del pezzo (B: batt. 27-42) e a quella conclusiva (A₂: batt. 42-51). Mentre l'inizio della sezione centrale, introdotta dalla terza lineare $Re\#_4-Do\#_4-Si\#_3$, non pone particolari problemi,¹⁵ alcune difficoltà possono insorgere nel momento in cui si voglia interpretare la replica del $\hat{3}-\hat{2}$ indicata da Schenker nella figura riprodotta nell'esempio 1a. Controllando il facsimile dell'autografo beethoveniano è possibile rilevare, in corrispondenza di queste battute, la presenza di una serie di cancellature che dovettero costringere il compositore a riscrivere l'intero foglio. Nel commento all'edizione in facsimile della *Mondscheinsonate* Schenker ha interpretato queste cancellature come testimonianza di un travaglio compositivo:

¹⁵ Il prolungamento del $Si\#_3$ viene realizzato prima con un salto consonante di terza discendente verso il $Sol\#_3$ (suono iniziale di un motivo che riprende la figurazione di note di volta che avevamo osservato alle batt. 15-17) e poi con un motivo di terza che inizia sulla sua nota di volta superiore (il $Do\#_3$ a batt. 30 e 31). È opportuno sottolineare che il prolungamento del $Si\#$ con la nota di volta $Do\#$ (rispettivamente a batt. 28 e 30) corrisponde alla parte iniziale di quella voce interna che Schenker aveva indicato nel suo grafico (esempio 1a) con le gambette verso il basso.

II livello
medio

32 32 32 1

32a lin.

7

Do fm: I V I III I VI

batt. 28 33 35 38 42 49 50 51

III livello
medio

Do fm: I V I

VI II V I

MI: II V I

Do fm: V III VI

A 2 relativo maggiore e ritroso

ripresa tema principale

III ripetizione del tema principale

sezione centrale

B

Es. 3: sezione B, batt. 28-42 e A 2, batt. 43-51

[...] vengono provati degli arpeggi, in diverse posizioni e con una nota iniziale diversa da quella che verrà scelta successivamente; tali arpeggi non portano comunque ad un risultato soddisfacente [...] Ciò che Beethoven aveva in mente viene espresso attraverso l'*Urlinie* dell'esempio 4a che, in confronto alla semplicità dell'esempio 4b, sottende un movimento delle note di volta molto più ampio [SCHENKER 1921, iv].

Es. 4: batt. 28-38

L'esempio 5 propone una lettura di questi arpeggi che dovrebbe contribuire a chiarire il motivo per cui Schenker percepiva la prevalenza dei due suoni strutturali $\hat{3}-\hat{2}$. Questo esempio è articolato su tre sistemi: quello più in basso riproduce le batt. 32-37 della sonata, quello centrale la direzione ascendente e discendente del movimento musicale, quello superiore l'interpretazione analitica. Il Mi_4 è non solo la nota più acuta delle prime due misure, ma è anche quella in cui viene invertita la direzione dell'arpeggio, da ascendente a discendente, come si può osservare dalle frecce che compaiono nel sistema centrale. Lo stesso tipo di considerazioni permette di sottolineare la predominanza dei $Re\sharp_4$ alle batt. 35-36 e alla batt. 37. Nel sistema superiore — che sintetizza graficamente il significato strutturale delle batt. 32-37 — il prolungamento del $Si\sharp_3$ è seguito, a batt. 33, da un $Do\sharp_4$ che sale al Mi_4 ; questa nota prima viene prolungata prima con un arpeggio discendente di tonica e successivamente con un accordo di settima diminuita. La discesa al $Re\sharp_4$ — il suono scelto da Schenker per rappresentare i diversi $Re\sharp$ presenti alle batt. 35-36 — si verifica nelle ultime tre battute, dove compare un accordo di settima diminuita con funzione di dominante della dominante.

Un altro passaggio problematico è costituito dalla seconda successione lineare di terza $Re\sharp_4-Do\sharp_4-Si\sharp_3$ che nella figura riportata nell'esempio 1a viene collocata da Schenker nel registro obbligato, ovvero nello stesso registro dell'*Urlinie*. Al contrario della prima successione lineare di terza ($Re\sharp_4-Do\sharp_4-Si\sharp_3$), che compare nella partitura alle batt. 28-29 nello stesso registro indicato dal grafico, la seconda la possiamo trovare solo nel basso (le semiminime $Re\sharp_2$ e $Do\sharp_2$ di batt. 37 e il $Si\sharp_1$ di batt. 38).

The image displays three staves of musical notation, likely for a piano or organ. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a box labeled 'A 2)' and '(=3)'. The second staff continues the melodic line with a box labeled 'A 2)'. The third staff shows a more complex melodic line with a box labeled 'A 2)' and '(=3)'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Es. 5: batt. 32-37

La trasposizione al registro superiore di questa seconda successione lineare ha però una sua motivazione nella condotta delle parti. L'esempio 3 sottolinea infatti che in corrispondenza delle batt. 33-38, avviene uno scambio delle voci (indicato dalle linee che si incrociano). La "melodia fondamentale" ¹⁶ scende nella voce inferiore e ripropone per tre volte la successione $Re\sharp_2-Do\sharp_2-Si\sharp_1$,¹⁷ il $Fa\sharp_3$ della voce interna (provieniente dal $Sol\sharp_3$ di batt. 33) diventa invece la voce superiore ed è, allo stesso tempo, la settima di dominante che, prolungata con il motivo di terza $Fa\sharp_2-Sol\sharp_2-La_2-Sol\sharp_2-Fa\sharp_2$, risolverà sul Mi_2 di batt. 42.¹⁸ A questo punto dovrebbe risultare chiara anche la funzione a cui assolvono le due voci che abbiamo identificato: la melodia fondamentale rappresenta il prolungamento principale che conclude la parte centrale del pezzo (e corrisponde alla linea melodica indicata da Schenker nella figura riprodotta nell'esempio 1a), mentre l'apparente voce superiore delle batt. 38-42 (che corrisponde alla terza lineare $Sol\sharp_3-Fa\sharp_2-Mi_2$ nel secondo livello medio dell'esempio 3) collega la sezione centrale con la successiva.

Come avevamo già avuto modo di osservare, la ripresa del materiale tematico è accompagnata da una certa semplificazione dell'elaborazione compositiva determinata da una riduzione del numero di ripetizioni del tema principale e dal fatto che il percorso armonico risulta notevolmente abbreviato.

Ma c'è di più. Nel terzo livello medio dell'esempio 3 si può osservare che l'unica ripetizione del tema principale — quella che anche in questo caso conduce ad un apice melodico attraverso una "inversione" della direzione della successione lineare — viene proposta in una forma più sintetica rispetto a tutte le ripetizioni precedenti: non solo perché è caratterizzata esclusivamente dalla successione ascendente (senza nota di volta), ma anche e soprattutto perché questa parte sembra contenere e riassumere tutti gli eventi compresi tra le batt. 16 e 27. A questo tipo di conclusione si può arrivare osservando che la seconda ripetizione del tema principale è basata non più su una terza lineare, ma su una quarta, poiché comprende anche quel Si_3 che a batt. 16 dà inizio all'episodio intermedio.

Il grafico proposto nell'esempio 3 si conclude con il completamento

¹⁶ Il termine "melodia fondamentale" serve per distinguere una successione melodica presente nei livelli medi (e quindi dotata di una certa importanza strutturale) dalla "linea fondamentale" che è un fenomeno specifico del livello profondo [DRABKIN-PASTICCI-POZZI 1995, 46].

¹⁷ L'alterazione cromatica discendente che compare nella terza ripetizione di questa successione richiama gli analoghi passaggi cromatici presenti nella prima parte del pezzo (batt. 9-10 e 15).

¹⁸ Questo prolungamento viene indicato nel grafico con una legatura.

della discesa dell'*Urlinie* alle batt. 50-51. Si noti che nel secondo livello medio il $\text{Re}\sharp_4$ è una nota implicita,¹⁹ la cui introduzione è legittimata dall'armonia di dominante e dalla presenza del $\text{Si}\sharp_3$ e del $\text{Re}\sharp_4$, una nota, quest'ultima, che all'interno del pezzo viene spesso usata come fondamentale dell'accordo sul secondo grado abbassato.

L'interpretazione analitica della sezione conclusiva del pezzo, che non viene analizzata nel grafico di Schenker riprodotto nell'esempio 1a, viene proposta nell'esempio 6. Le batt. 52-55 ripropongono gli eventi delle batt. 16-19, che vengono interpretati come un prolungamento del $\hat{1}$ (il $\text{Do}\sharp_4$ di batt. 51), mentre nelle batt. 55-60 assistiamo ad una discesa d'ottava per gradi congiunti (cfr. la figura riprodotta nell'esempio 1b).²⁰ Nell'ultima parte infine (batt. 60-69) il prolungamento dell'armonia di tonica viene condotto in due fasi successive. Nella prima fase, corrispondente alle batt. 60-62, possiamo rilevare una terza lineare ascendente che determina, nel secondo livello medio, un ulteriore arpeggio di tonica. Le ultime sette battute del pezzo propongono invece due diversi tipi di prolungamento: quello del $\text{Do}\sharp_3$ condotto attraverso due note di volta inferiori (i due $\text{Si}\sharp_2$ a batt. 63 e 65) e quello del $\text{Sol}\sharp_3$, realizzato con una serie di arpeggi ascendenti e discendenti (batt. 62-65).²¹ L'ultima ripetizione dell'arpeggio di tonica si trova nelle note iniziali delle due terzine della seconda metà della batt. 67 e sul battere della 68: nel secondo livello medio dell'esempio 6 si può osservare che tale arpeggio, discendente e con funzione di chiusura, sembra quasi una risposta ai due arpeggi discendenti evidenziati, nella voce superiore, in corrispondenza delle batt. 62 e 64.²²

¹⁹ L'introduzione di una nota che non compare in partitura ma è necessaria per sintetizzare il significato strutturale di un certo passaggio «è praticabile solo nei casi in cui l'aggiunta [...] sia legittimata dall'esigenza di completare il movimento di una voce strutturalmente importante, e a condizione che tale procedimento non contravvenga ai criteri di una corretta condotta delle parti» [DRABKIN-PASTICCI-POZZI 1995, 96-97].

²⁰ È importante, precisare che l'elaborazione di questa discesa lineare d'ottava con una progressione $\hat{3}-5$ consente di evitare una successione di quinte parallele. Tale successione viene evidenziata dalle parentesi quadre che compaiono nella figura riprodotta nell'esempio 1b.

²¹ La scelta del $\text{Sol}\sharp$ come nota prevalente all'interno degli arpeggi di batt. 62 e 64 può essere compresa osservando che anche in questo caso essa rappresenta l'apice melodico della frase ascendente e il punto di inversione della direzione degli arpeggi.

²² Nel manoscritto beethoveniano questa sezione presenta alcune cancellature significative. Inizialmente il compositore pensava di riprendere gli arpeggi di batt. 33 subito dopo la batt. 59; solo in un secondo momento egli pensò di introdurre prima le batt. 60-61 (che insieme al $\text{Sol}\sharp_3$ di batt. 62, vengono interpretate nell'esempio 6 come una terza lineare ascendente) e successivamente gli arpeggi, trasformandone però la cellula base da $\text{Mi}-\text{Do}\sharp-\text{Sol}\sharp$ (batt. 33) a $\text{Sol}\sharp-\text{Mi}-\text{Do}\sharp$ (batt. 62 e 64).

(8 7 6 5 4 3 2 1)
 II livello medio
 Do: 1 (8 7 6 5 4 3 2 1)
 batt: 51 55 60 62 64 67
 III livello medio
 Do: 1 (8 7 6 5 4 3 2 1)
 batt: 51 55 60 62 64 67
 coda 1 coda 2 coda 3

Es. 6: sezione conclusiva, batt. 51-69

La funzione conclusiva di questa ultima parte del pezzo risulta abbastanza evidente, tanto più se si tiene conto del fatto che la coda dovrebbe costituire un'ulteriore sviluppo «che però [...] rappresenta la meta in sé invece di portare ad una meta» [DAHLHAUS 1990, 117]. Questa caratteristica è particolarmente evidente alle batt. 52-55 che ripropongono una parte dello sviluppo, ovvero le batt. 16-19 dell'episodio intermedio. La differenza sta nel fatto che mentre in precedenza queste battute costituivano uno sviluppo indirizzato tonalmente verso il IV grado ora, riproposte nella tonalità principale, non introducono alcun movimento tonale poichè risultano, come quelle che le seguono, completamente stazionarie. Ma l'interpretazione schenkeriana mette in evidenza — anche in questo caso — qualcosa di più, ovvero il contributo essenziale di queste battute all'equilibrio del pezzo dal punto di vista dei registri utilizzati. Infatti l'unico movimento di una certa importanza presente nei livelli medi di questa ultima parte del pezzo — ovvero la discesa d'ottava a batt. 55-60 — collega il registro acuto, dove erano collocati gli apici melodici del tema principale con il registro centrale, quello in cui era stato presentato, nelle prime battute, il tema principale.

Conclusioni

L'analisi schenkeriana, quindi, fornisce delle risposte molto convincenti in merito alla coerenza dell'organizzazione dei materiali e alla loro organicità. Mentre nel primo livello medio l'arpeggio Sol $\sharp$ 3-Do $\sharp$ 4-Mi $\flat$ sembrerebbe costituire un riferimento essenziale non solo per il primo movimento ma anche per i due successivi, la nota di volta e la terza lineare, evidenziate dall'analisi del tema principale, costituiscono l'elemento comune a tutte le sezioni del primo movimento (ad eccezione delle batt. 55-60, che contribuiscono all'equilibrio complessivo del pezzo nel modo sopra accennato).

Tuttavia questa analisi può rispondere anche ad un ulteriore quesito. L'allontanamento dagli schemi tradizionali della sonata — evidente fin dall'inizio del pezzo con la sostituzione del tipico Allegro di sonata con un Adagio — ha sollecitato la curiosità di molti studiosi beethoveniani. Notando un collegamento esplicito tra il primo e il secondo movimento, rappresentato dall'indicazione «attacca subito il seguente» presente anche tra tutti i movimenti della sonata precedente (op. 27 n. 1), Paul Mies ha ipotizzato che tale indicazione possa spiegare il titolo *Sonata quasi una fantasia* assegnato dall'autore ad entrambe le composizioni. Infatti la tendenza a collegare movimenti diversi avvicina questi pezzi più al genere della fantasia che a quello della sonata [MIES 1967, 247; cit. in LOCKWOOD 1992, 188]. Anche nella *Fantasia* op. 77, composta da

Beethoven qualche anno dopo, troviamo un atteggiamento simile, ma portato alle sue estreme conseguenze poiché le diverse sezioni che compongono il pezzo giustappongono tonalità, metri e figurazioni tematiche notevolmente diverse [DRABKIN 1980, 389-390].

Anche se l'ipotesi di Mies risulta convincente, sarebbe il caso di domandarsi, invertendo i termini del ragionamento, che cos'è che trasforma un insieme di pezzi diversi per metro e tematismo in una unica composizione.²³ In altre parole il vero problema delle due sonate op. 27 non dovrebbe essere quello di spiegare l'indicazione *quasi una fantasia*, quanto piuttosto quello di cercare i nessi logici tra le diverse parti. In questa prospettiva l'analisi schenkeriana costituisce un valido strumento di indagine per l'interpretazione di questo genere di problemi. Infatti al di là della multiforme varietà dei fenomeni di superficie, l'analisi condotta in questo studio evidenzia la straordinaria economia dei materiali e l'organicità dei procedimenti di elaborazione compositiva in un pezzo che, nella sua originalità formale, anticipa gli sviluppi della tarda sperimentazione beethoveniana.

²³ Tale varietà pare venisse ulteriormente ampliata dalle esecuzioni dell'epoca: Berlioz, parlando delle esecuzioni lisztiane della *Mondscheinsonate* ne ricordava una in cui il compositore «aggiunse trilli e tremoli, accelerò e rallentò l'andatura, turbandone la mesta tranquillità con veementi accordi [...]» [NEWMAN 1972, 194].

ASPETTI DEL CONTRIBUTO DI SCHENKER ALLO STUDIO DELLE STRUTTURE TONALI. UN'ANALISI DEL SECONDO MOVIMENTO DELLA SONATA OP. 27 N. 2

Poco meno di trenta anni separano la pubblicazione del primo volume delle *Neue musikalische Theorien und Phantasien* dal più celebre terzo volume *Der freie Satz* [La composizione libera] pubblicato nel 1935, pochi mesi dopo la morte di Heinrich Schenker. Sebbene questo testo contenga la formulazione più completa e definitiva delle teorie schenkeriane, i vari stadi della loro evoluzione trovano espressione in una serie notevole di pubblicazioni che alternano lavori di carattere speculativo, in cui Schenker enuncia i principi su cui si sarebbe retto il proprio edificio teorico, ad analisi di intere composizioni, in cui i principi elaborati trovano applicazione concreta. Una repentina quanto profonda svolta nella riflessione teorica schenkeriana è testimoniata, all'inizio degli anni venti, dalla pubblicazione dell'analisi della Sonata op. 101 di Beethoven, la prima a proporre rudimentali tecniche di riduzione lineare in forma grafica. Da allora, per dirla con Oswald Jonas, e per quindici anni, il problema della

chiarificazione e della formulazione della teoria si impossessò del suo creatore come un demone. Egli sentì che la sua missione era quella di presentare al mondo questa sua visione dei capolavori musicali, e di rivelare le leggi dell'arte così come le vedeva dispiegate nelle opere dei grandi compositori — e solo in quelle — secondo il suo motto *semper idem sed non eodem modo* ("sempre lo stesso ma non allo stesso modo") [SCHENKER 1979, xvi].

Tuttavia il lento ma costante e ininterrotto progresso della teoria schenkeriana pone gli studiosi di fronte ad alcuni problemi. Sempre proteso verso quella che intravedeva come la meta finale, Schenker dedicava poco tempo alla revisione e alla rielaborazione dei lavori pubblicati e delle idee in essi contenute. Spesso alcuni concetti non erano ancora pienamente sviluppati al momento della pubblicazione, e solo in lavori successivi trovano una definizione più precisa. Inoltre, per le stesse ragioni, Schenker tendeva a mantenere, nelle opere della maturità, la terminologia utilizzata in precedenza, anche se nel frattempo l'evoluzione della teoria aveva comportato una trasformazione dei concetti ad essa sottesi. In sostanza, sempre secondo le parole di Jonas,

la teoria di Schenker era sottoposta ad un incessante processo di crescita e sviluppo, e il suo autore, sempre occupato con un nuovo lavoro, non poteva nemmeno prendere in considerazione l'ipotesi di rivedere quelli già completati [SCHENKER 1980, vi].

Tutto ciò spiega, in parte, le difficoltà che spesso il lettore incontra leggendo i testi di Schenker, nonostante alcuni dei suoi discepoli si siano impegnati per ovviare a questo problema. Tuttavia, per ragioni che non è possibile qui approfondire, la trasmissione delle idee schenkeriane è avvenuta essenzialmente per via orale, da insegnante ad allievo, e, salvo rari e non sempre encomiabili casi [FORTE-GILBERT 1982; NEUMEYER-TEPPING 1992], l'intento didattico ha finito per soccombere negli scritti degli studiosi. Ma al di là di tutto, rimane il fatto che Schenker consegnò le sue straordinarie riflessioni sulle strutture della musica tonale ad una notevole mole di scritti che, almeno in Italia, attendono ancora di essere studiati, e che le sue idee, a distanza di sessant'anni, sono ancora vive ed attuali, e sono servite da punto di partenza di tutta una serie di approfondimenti in varie direzioni. Si pensi ad esempio allo studio del ritmo: per molto tempo si è sostenuta la tesi della totale assenza, nella teoria schenkeriana, di una accurata riflessione sul ritmo, ma in realtà diversi teorici di area schenkeriana hanno dimostrato, in anni relativamente recenti, quanto Schenker abbia da dirci sull'argomento se solo si fa lo sforzo di seguire in profondità il filo delle sue riflessioni.

Nel presente studio si cercherà di illustrare tre diversi aspetti del contributo di Schenker allo studio delle strutture tonali, avendo come punto di riferimento il secondo movimento, *Allegretto*, della Sonata op. 27 n. 2 di Beethoven. In particolare, oltre ad una indagine su alcune caratteristiche di natura ritmica della sua sezione centrale (*Trio*), verrà posto l'accento su due concetti dell'analisi schenkeriana tanto importanti quanto poco enfatizzati: il primo, quello di "cadenza ausiliaria", riguardante il campo dell'armonia, il secondo, quello di "ripetizione nascosta", appartenente alla sfera motivico-tematica.

Cadenza ausiliaria

La Sonata op. 27 n. 2 è stata, fin dalla sua nascita, fonte di innumerevoli commenti, descrizioni, esegesi, interpretazioni (addirittura pettegolezzi, se pensiamo alle varie ipotesi e illazioni nate attorno alla figura di Giulietta Guicciardi, dedicataria dell'opera, da alcuni individuata come la leggendaria "immortale amata") che nella maggior parte dei casi avevano il sapore dell'esercizio giornalistico o letterario, più che della

vera indagine delle sue strutture tonali.¹ E se i due movimenti esterni hanno scatenato l'immaginazione dei commentatori, l'*Allegretto* è stato spesso liquidato con accenni fulminei, dalla celebre definizione di Liszt, «un fiore tra due abissi», a quella più recente di Giovanni Carli Ballola che lo descrive come un «fugace sorriso». Coloro che vi si sono soffermati in maniera più analitica hanno spesso posto l'accento sulla scelta che Beethoven fa della tonalità di Re^b maggiore, contrapposta al Do[#] minore dei movimenti esterni, e sulla cadenza in La^b che caratterizza le sue prime quattro misure.

Che una composizione inizi, come in questo caso se si pensa al primo accordo come ad un IV⁶ di La^b maggiore, fuori dalla tonica, non costituisce, di per sé, un evento straordinario. È infatti possibile che un brano possa essere tonalmente coerente anche in assenza di un accordo di tonica ai suoi limiti estremi. Ovviamente è molto meno problematico omettere la tonica iniziale che non quella finale, essendo questa, per definizione, una meta di natura armonica. Tuttavia il fenomeno meriterebbe, da parte dei teorici, una maggiore attenzione: se è stato infatti possibile per Alfredo Casella tracciare i lineamenti di una «evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta» [CASELLA, 1924] sarebbe a maggior ragione possibile indagare la pratica dell'esordio fuori dalla tonica. Da infrazione alla norma quale era nel periodo classico, la cui esigenza di equilibrio e di logica della sintassi armonica escludevano a priori un uso intensivo di tale espediente, esso infatti si presenterà con sempre maggiore frequenza nel romanticismo e tardo romanticismo.

Così, se pochi sono gli esempi rintracciabili nelle opere di Mozart e Haydn, Beethoven ne fa un uso decisamente più continuo: tutte le tre sonate dell'op. 31, per esempio, contengono un movimento che inizia fuori dalla tonica. I suoi predecessori, tuttavia, altrettanto spesso iniziavano temi e sezioni all'interno di un movimento con un accordo che non era quello del I grado della tonalità ad esso relativa, creando così una specie di surrogato di inizio fuori dalla tonica.

Dal canto loro, teorici come Donald F. Tovey o come Schönberg hanno sottolineato che una composizione può essere governata da un'unica tonalità e che non necessariamente questa deve essere identica al primo accordo del pezzo. Anche Schenker, che più di Schönberg e Tovey concepiva le opere d'arte musicali in termini di un'unica, profonda «diatonia» che abbracciava tutte le «tonalità» del livello esterno, affrontò tali problematiche, e, nonostante i suoi scritti sull'argomento siano, come non di rado capita, brevi e stringati, e le idee espresse in forma, per così dire, rapsodica, cionondimeno credo che siano anche i più acuti e

¹ Su questi aspetti si veda, in questo numero, il saggio di Maurizio Giani.

penetranti. Egli affronta l'argomento per la prima volta nel suo manuale di armonia, laddove parla del concetto di "inversione armonica": dopo aver mostrato esempi di temi che hanno una tonica di partenza e si muovono in direzione della dominante, Schenker cita alcuni casi, fra cui l'*Allegro* dalla Sonata op. 31 n. 3 di Beethoven e l'inizio di *Warum* op. 12 n. 3 di Schumann, in cui «lo sviluppo armonico ha inizio da un qualsiasi accordo che non è quello di tonica e di lì si muove verso il I grado» [SCHENKER 1980, 34-37]. Più avanti egli osserva che il tema principale del secondo gruppo tematico del Sestetto op. 18 di Brahms non ha una tonica di apertura ed è strutturato dalla successione III-VI-V-I di Fa maggiore [SCHENKER 1980, 291-293]. Negli scritti successivi Schenker non affrontò l'argomento in modo diretto fino ai §§ 244 e 245 di *Der freie Satz*: è qui che compare il termine "cadenze ausiliarie" (*Hilfskadenzen*).

Se l'argomento non è trattato in modo organico da Schenker, tuttavia è possibile, soprattutto dagli esempi contenuti nelle sue analisi, individuare alcune condizioni necessarie perché si possa parlare di cadenza ausiliaria: si tratta infatti di successioni armoniche che iniziano con un accordo che non è quello di tonica (anche se, come si vedrà più avanti, con una importante eccezione relativa proprio al secondo movimento del *Chiaro di luna*), che prolungano il loro accordo di arrivo, ovvero la tonica finale, e che infine sono, tanto dal punto di vista armonico-tonale quanto in termini di moto delle parti e motivico-tematico, separate da ciò che le precede. Quest'ultima condizione, ovviamente superflua nel caso di cadenze ausiliarie collocate all'inizio della composizione, non vuole negare, per quelle che si incontrano nel corso del brano, la possibilità di una connessione con ciò che le precede attraverso la voce superiore o su un livello più remoto di struttura, ma semplicemente sottolineare che la logica di tali successioni non risiede sulla superficie della musica ma deve essere investigata a livelli intermedi. La figura 110, che accompagna i due paragrafi citati in *Der freie Satz*, mostra alcuni esempi astratti di cadenze ausiliarie, e Schenker commenta:

Sarebbe un ostacolo troppo grande per la sintesi se ogni trasferimento di una forma di struttura fondamentale dovesse iniziare con  o con .

Il processo di transizione da una armonia all'altra è reso più fluido dalla soppressione del I grado, il primo suono dell'arpeggio del basso [SCHENKER 1979, 88 e figura 110].

Venendo al brano oggetto della nostra indagine, la prima frase dell'*Allegretto* (batt. 1-8) è articolata in due semifrase ciascuna strutturata da una cadenza ausiliaria: la prima prolunga La^b maggiore, la seconda Re^b maggiore. Come già accennato, si tratta però di una situazione particolare,

in quanto il primo accordo in levare (IV⁶ di La^b) è interpretabile, almeno inizialmente, come tonica di Re^b in primo rivolto. È esattamente ciò che fa Tovey nel suo *Companion to Beethoven's piano sonatas*: in primo luogo egli definisce l'*Allegretto* come «lyric Da Capo movement in the tonic major» interpretando così la tonalità del movimento centrale in funzione del Do[#] minore dei due esterni; in secondo luogo definisce la prima frase come «un distico epigrammatico che gioca sull'antitesi tonica - dominante e sottodominante - tonica.» [TOVEY 1931, 105]. Dal canto suo Riemann parte da identiche considerazioni sulla tonalità di Re^b maggiore, per poi richiamare l'attenzione sulla cadenza a La^b, interpretato come enarmonico di Sol[#] maggiore, dominante della tonalità d'impianto del primo movimento:

Dopo l'accordo di Do[#] minore che conclude il primo movimento, la nota iniziale del secondo si percepisce ovviamente non come Re^b ma come Do[#] [...]. Ma poiché le prime cadenze determinano subito la tonalità della dominante di Do[#] maggiore (Sol[#] maggiore), qualsiasi ascoltatore rinuncerà correttamente a seguire il Do[#] maggiore ed effettuerà la trasformazione enarmonica che sostituisce il La^b maggiore (con quattro^b) al Sol[#] maggiore (con otto [#]) [RIEMANN 1920, II, 247-248].

L'esempio 1 riproduce le analisi di Tovey e Riemann insieme alla numerica riportata sotto al grafico di figura 110, batt. 3 di *Der freie Satz*. Le tre interpretazioni riflettono approcci diversi: Tovey enfatizza il movimento tra gli accordi che stanno ai limiti delle due semifrasi, mentre Schenker, coerentemente con la funzione della cadenza ausiliaria che è quella di prolungare l'accordo di arrivo, colloca il V grado e il I grado rispettivamente alla fine della prima e della seconda semifrase; Riemann, il cui sistema di cifratura degli agglomerati verticali non indicava, a differenza di Schenker, dei livelli strutturali bensì subordinazione di funzioni armoniche, sembra voler porre l'accento sulla ripetizione della medesima successione armonica, dapprima nella tonalità della dominante poi in quella della tonica. Per certi versi, anche se con importanti differenze concettuali, le analisi di Schenker e Riemann si somigliano: entrambi, al contrario di Tovey, interpretano l'accordo iniziale in levare come appartenente alla tonalità di La^b maggiore, e dunque la successione armonica come cadenza ausiliaria.

Tovey T → D S → T

Riemann (S D $\sharp$ $\sharp$) D (Sp D $\sharp$ $\sharp$) D S D $\sharp$ $\sharp$ T Sp D $\sharp$ $\sharp$ T

Schenker Rek: V → I
 (= La): V → D (= II - V → D)

La possibilità per una composizione di iniziare strutturalmente al di fuori della tonica, nonostante l'accordo di tonica sia letteralmente presente sulla superficie della musica, è una risorsa compositiva estremamente importante, ma in questi casi il confine tra una interpretazione o l'altra è talmente sottile che la scelta deve essere fondata su elementi che coinvolgono la struttura tonale più ampia e il disegno tematico. Ciò che appare interessante nelle riflessioni di Riemann è la relazione che egli stabilisce non solo tra il Do♯ minore del primo movimento e il Re♭ maggiore del secondo, cosa che del resto fa anche Tovey, ma anche tra la cadenza a La♭ delle prime quattro misure, reinterpretata enarmonicamente come Sol♯, e il Do♯ minore del primo movimento, di cui Sol♯ è dominante. In questo senso il La♭ / Sol♯ costituisce una sorta di ponte che collega le due opposte sponde del primo e del secondo movimento. Tuttavia l'analisi di Schenker mi sembra colga con maggiore precisione non solo la cadenza ausiliaria che conduce al La♭ di batt. 1-4, ma anche la più ampia cadenza ausiliaria V-I di Re♭ maggiore che abbraccia l'intera prima frase (si veda più avanti l'esempio 2 e la relativa discussione). Ma quale è, se esiste, il legame più profondo che tiene insieme i due movimenti e che giustifica l'esigenza, avvertita da Beethoven, di gettare un ponte tra l'uno e l'altro?

Fin dal primo volume delle sue *Neue musikalische Theorien und Phantasien* Schenker aveva attribuito una grande importanza al concetto di ripetizione. È infatti attraverso la ripetizione che la musica si arricchisce di un tessuto di associazioni e connessioni interne che costituiscono il vero e proprio mondo interiore di una composizione, perché la musica, a differenza delle altre arti, non esprime in maniera inequivocabile alcuna

associazione col mondo esterno. È proprio questa assenza di un qualsiasi legame esteriore e diretto con la “natura” che, secondo Schenker, ha per secoli costretto la musica alla subordinazione nei confronti della parola, in quanto finché fu la parola a «interpretare la musica e a determinarne le dimensioni, la musica stessa fu dispensata dall’obbligo di interpretare e sviluppare se stessa.» [SCHENKER 1979, 99]. Ma, si chiede Schenker all’inizio di *Harmonielehre*,

da cosa la musica dovrebbe trarre la possibilità di creare delle associazioni di idee, visto che non le è stata data dalla natura? Ci sono voluti molti esperimenti, e la fatica di molti secoli, per creare questa possibilità. Ma finalmente fu scoperta. Era nel motivo [SCHENKER 1980, 4].

All’inizio del proprio itinerario di esplorazione delle leggi che regolano il dispiegamento delle strutture tonali, dunque, Schenker vedeva nel motivo, inteso come «una serie ricorrente di suoni», il principale strumento al servizio del principio di ripetizione, a sua volta «fondamento della musica come arte [in quanto] dà origine alla forma musicale proprio come l’associazione di idee con una forma della natura crea altri tipi di arte» [SCHENKER 1980, 5]. Schenker parla anche di «forme più libere di ripetizione e imitazione [...] che non cancellano il magico effetto dell’associazione» [SCHENKER 1980, 7], ma sarà solo con *Der freie Satz* che egli rivedrà il concetto di ripetizione alla luce della propria teoria dei livelli strutturali, e contemporaneamente ripudierà il concetto convenzionale di motivo. Nel capitolo riguardante gli eventi specifici del livello esterno, infatti, la ripetizione è, insieme ad altri, uno strumento per ottenere «relazioni organiche nella diminuzione», grazie ora all’intervento del contrappunto che infonde direzione e chiarezza non solo alla dimensione orizzontale ma anche agli aspetti ritmici e armonico-verticali di una successione di suoni. E così, prosegue Schenker, «per secoli la musica si è evoluta attraverso la scuola del canone, della fuga e di altre forme imitative». Ma la ripetizione, se da un lato si arricchiva di procedimenti per inversione, aumentazione o contrazione e rimaneva facilmente percepibile all’orecchio proprio perché dal riconoscimento l’orecchio trae soddisfazione, dall’altro «rimaneva sempre sulla superficie»: infatti, «cosa v’è di più semplice che riconoscere la ripetizione di una breve successione di suoni comunemente definita “motivo”?» [SCHENKER 1979, 99]. Ma alla fine la facilità con cui l’orecchio percepiva queste ripetizioni superficiali portò, secondo Schenker, alla perdita di interesse per le primitive forme di imitazione, «specialmente dal momento in cui, nelle mani di compositori poco dotati di talento, divennero stereotipate e prevedibili». Finché «nuove forme di ripetizione si rivelarono ai

compositori di genio», le quali, nonostante fossero altrettanto chiare e comprensibili delle prime,

rimasero meno accessibili, in quanto non offrivano al creatore e all'ascoltatore la stessa facilità di percezione. Erano altrettanto efficaci delle semplici ripetizioni; provenivano, come queste, dalla medesima relazione di sangue di affermazione e variazione [...] ma rimasero nascoste. E tuttavia furono proprio queste ripetizioni nascoste che liberarono la musica dalla limitazione della stretta imitazione e indicarono la via a segmenti più ampi e mete più distanti: in tal modo anche le strutture tonali più estese potevano essere basate sulla ripetizione! [SCHENKER 1979, 99 corsivi miei].

Dunque la teoria dei livelli strutturali estende la propria influenza anche sul concetto di ripetizione: non è più necessario ripetere un "motivo" sulla superficie della musica per creare il tessuto di associazioni che le dà vita, anzi, le ripetizioni più importanti, quelle che creano organicità e coerenza in una composizione, non sono, o almeno non sono solo, quelle letterali presenti sul livello esterno, ma soprattutto queste ripetizioni nascoste, in cui la superficie della musica non sembra affatto ripetere se stessa e la connessione si colloca a livelli più remoti di struttura. E per Schenker uno dei compiti dell'analisi è proprio quello di scoprire queste relazioni e connessioni per poterle poi manifestare nell'interpretazione: «è ormai tempo — dice — che impariamo a riconoscere queste ripetizioni come i più importanti elementi generatori di sintesi, così da poter essere in grado di esprimerle anche nell'esecuzione» [SCHENKER 1979, 100].

Il concetto di ripetizione nascosta, sebbene abbia attirato scarse attenzioni, appartiene alla tradizione degli studi schenkeriani. Oswald Jonas, allievo di Schenker a Vienna negli anni Venti, nella sua *Introduction to the theory of Heinrich Schenker*, mostra, analizzando la *Fantasia* in Re minore K. 397 di Mozart, come essa possa influenzare il corso dell'intera composizione «e costituire un vero e proprio contenuto poetico-programmatico»² [JONAS 1982, 5-7]. Ernst Oster, che di Jonas fu allievo, scrisse poi un bellissimo articolo, in cui, ricercando le ragioni per cui Chopin avesse voluto impedire la pubblicazione della *Fantasia-Improvisato* (pubblicata postuma dal suo amico Julian Fontana), le trova

² La prima edizione di questa raccomandabilissima introduzione alle teorie schenkeriane fu pubblicata nel 1934 da Saturn-Verlag, Vienna, con il titolo, rovesciato rispetto a quello inglese che a sua volta riprende quello della seconda edizione del 1972, di *Das Wesen des musikalischen Kunstwerks: Eine Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*. Jonas conosceva ovviamente tutti gli scritti di Schenker, tranne *Der freie Satz*, all'epoca ancora in lavorazione. Si tratta dunque di una introduzione dal valore eccezionale, in quanto Schenker poté leggerla e valutarla. E tutto il suo apprezzamento è contenuto nella dedica che egli volle apporre sulla copia che regalò alla moglie: «Alla mia cara LieLiechen, nonna di questo libro-nipotino. Nonno Heinrich.»

nella consapevolezza, da parte di Chopin, di quanto la sua composizione fosse debitrice di un'altrettanto celebre composizione di Beethoven, la Sonata *Al chiaro di luna*: così l'analisi di Oster mostra, e secondo me in modo assai convincente, come la *Fantaisie-Improptu* di Chopin «sia stata ispirata e fortemente influenzata» [OSTER 1983, 191] proprio dalla Sonata op. 27 n. 2 di Beethoven. Dei tre movimenti di cui si compone la sonata, è soprattutto con il finale che la composizione di Chopin manifesta, in modo più evidente, il legame diretto, ma, e ciò ci riguarda più da vicino, Oster mostra come tutti i tre movimenti siano percorsi dallo stesso motivo che si ripresenta a diversi livelli di struttura: quello costituito dalle tre note con cui si apre la Sonata, l'arpeggio Sol $\sharp$ -Do $\sharp$ -Mi, e che si ritrova, più o meno "nascosto", nella *Fantasia-Improvisato*.

Nel secondo movimento l'arpeggio, che si distende lungo tutte le prime 23 misure dell'*Allegretto*, costituisce l'ascesa iniziale (*Anstieg*) al primo suono della linea fondamentale, ed è espresso nella forma enarmonica maggiore della tonalità d'impianto della sonata. Ecco allora che la connessione fra il movimento centrale e quelli esterni va ben al di là del semplice rapporto enarmonico fra le tonalità di Do $\sharp$ e di Re $\flat$ evidenziato da Tovey, e anche della relazione dominante che esiste fra il La $\sharp$ /Sol $\sharp$ delle prime quattro misure dell'*Allegretto* e la tonalità del primo movimento. L'esempio 2, un grafico del moto delle parti di batt. 1-24, mostra come Beethoven utilizzi la tecnica della cadenza ausiliaria per prolungare, nelle prime otto misure, il La $\flat$ ₃ e il Re $\flat$ ₄ che costituiscono i primi due suoni dell'arpeggio. Il Re $\flat$ ₄ del primo accordo diventa, in quello successivo, la settima del V grado che, come indicano sia la freccia sia la numerica posta sotto al grafico, viene trasferita al basso, dove risolve sul primo rivolto della tonica di La $\flat$ maggiore. Di lì ha inizio quello che Schenker chiama un trasferimento di una delle forme di struttura fondamentale ad un livello esterno, in questo caso nella tonalità di La $\flat$: la discesa subordinata a partire da $\hat{5}$, indicata tra parentesi, è qui sostenuta da una cadenza ausiliaria che ha inizio con una tonica in primo rivolto. Coerentemente con la definizione data in precedenza, tale cadenza ausiliaria prolunga dunque il La $\flat$ ₃ di arrivo (batt. 4). Il tutto si ripete, alle batt. 4-8, in Re $\flat$ maggiore, producendo quindi un conseguente prolungamento del Re $\flat$ ₄ di batt. 8.

Ad un livello successivo, le prime otto battute costituiscono, a loro volta, una cadenza ausiliaria V-I di Re $\flat$ maggiore. In questo caso la cadenza ausiliaria non è accompagnata alla voce superiore da un trasferimento di una forma di struttura fondamentale, ma propone le due note dell'ascesa iniziale, La $\flat$ ₃ e Re $\flat$ ₄. Nella seconda frase, batt. 17-24, il Re $\flat$ ₄ viene inizialmente prolungato attraverso un movimento di terza discendente che

porta nella voce interna $\text{Si}\flat_3$ (e l'intera tessitura segue il movimento discendente per decime parallele col basso e per seste con la voce interna), e poi uno scambio di voci tra le parti esterne prolunga il $\text{Mi}\flat_4$ di passaggio che porta finalmente al Fa_4 , primo suono della linea fondamentale e anche coronamento della ripetizione allargata e *nascosta* del motivo dell'arpeggio. Si noti che in realtà il Fa strutturale è collocato, con uno scarto repentino, un'ottava sotto, che è quella in cui avviene la discesa della linea fondamentale. Il gioco dei registri, in modo del tutto beethoveniano, prosegue poi nel *Trio*, dove dal Fa_3 di batt. 37 parte una successione lineare di terza in cui, contrariamente a quanto avvenuto in precedenza, il $\text{Mi}\flat$ (batt. 38) e il $\text{Re}\flat$ (batt. 40) sono altrettanto repentinamente proiettati all'ottava superiore.

È plausibile parlare di *ripetizioni nascoste* fra i movimenti della Sonata? Esiste questo tessuto interno di connessioni ed associazioni che creano il *mondo interiore* della composizione beethoveniana (e, come suggerisce Oster, anche della *Fantasia-Improvisato* di Chopin)? Noi crediamo di sì, soprattutto perché queste relazioni si collocano a livelli intermedi di struttura e non si trovano solo sulla superficie della musica: come dice Schenker esse costituiscono il «fondamento di strutture tonali anche molto estese». E crediamo anche che la loro individuazione sia di estrema importanza per l'interprete, che ha il compito di restituirci, nell'esecuzione, l'immagine organica della composizione. Dopo tutto si tratta di una "Sonata quasi una Fantasia", ovvero una composizione concepita, probabilmente, come un'unica, grande e *fantastica* elaborazione del semplice arpeggio iniziale del primo movimento. E perfino Schönberg, che pensava che il motivo iniziale di una composizione potesse determinare gran parte degli eventi successivi (si veda il concetto di *Grundgestalt*), potrebbe sottoscrivere una tale ipotesi, sebbene egli si riferisse solo a "motivi" che appartengono alla superficie della musica.

Per chi fosse ancora scettico avremmo in serbo un ultimo argomento. All'inizio del *Trio* Beethoven colloca l'indicazione dinamica *fp* in posizione strana: sembrerebbe infatti riferirsi precisamente al $\text{La}\flat_1$ della mano sinistra. Tale indicazione viene poi reiterata a batt. 41. Nella seconda frase del *Trio* una analoga indicazione compare a batt. 49 e 53 esattamente a fianco della nota $\text{Re}\flat_2$. Infine, dopo il crescendo sul $\text{Sol}\flat$ di volta, il *piano* arriva sul Fa di batt. 59: l'arpeggio è di nuovo lì, presente in tutta la sezione centrale del secondo movimento, anche se in maniera quasi subliminale. E mai come in questo caso vale il detto: «non c'è peggior sordo di chi non vuol sentire!»

batt.: [4] [8] [16] [20] [23] [24]

ascesa iniziale: Lab = Sol # Reb = Do #

(= Lab) ♯ 4 ♯ 4 ♯ 3 ♯ 2 ♯ 1) (= Reb) ♯ 3 ♯ 4 ♯ 3 ♯ 2 ♯ 1)

6 7 4 6
2

6 7 4 6
2

6 7 4 6
2

(Lab: IV⁶ V - ⁴/₂ I⁶ II⁶ V D) (Reb) IV⁶ V - ⁴/₂ I⁶ II⁶ V D

Reb V ——— I ——— I-II⁶—V

Es. 2

Il ritmo schenkeriano

A conclusione del proprio articolo introduttivo alle teorie di Schenker del 1959 (successivamente riapparso nel 1977), Allen Forte, dopo aver auspicato che le idee di Schenker potessero diventare presto oggetto di approfondimento da parte dei teorici più attenti, individuava «cinque problemi relativi alla teoria musicale che ancora aspettano di essere risolti» indicando anche come, in ciascun caso, l'approccio schenkeriano avrebbe potuto contribuire alla loro risoluzione. Al primo punto dell'elenco Forte lamentava la totale mancanza di una teoria del ritmo della musica tonale:

pochi aspetti della musica tonale sono più oscuri del ritmo. Certo, gli studi sull'argomento non mancano, ma in generale si tratta di estese descrizioni di eventi scontati che si verificano sulla superficie della musica, [...] o elaborazioni metafisiche che hanno poco significato per il teorico, il cui problema principale è rappresentato dalla funzione strutturale degli eventi che di solito definiamo "ritmici" [FORTE 1977, 24].

Incontrando il favore di molti, ma anche, come logico, non pochi ostacoli sul loro cammino, le idee schenkeriane cominciavano allora ad aprirsi la strada del mondo musicologico ed accademico americano, ma già fin dall'inizio fu chiaro che il problema prioritario degli studi sul ritmo era quello di costruire una teoria che prendesse le mosse dalle osservazioni di Schenker sulla struttura tonale: dunque non un teoria del ritmo "di superficie", ma, per così dire, una teoria dei livelli ritmici. Dovettero però passare quasi vent'anni prima che Carl Schachter, allievo di Ernst Oster e di Felix Salzer, con i suoi tre articoli su "Ritmo e analisi lineare" pubblicati su tre successivi numeri della rivista *Music Forum*, affrontasse in maniera organica la questione del "ritmo schenkeriano" [SCHACHTER 1976; 1980; 1987].

Una delle critiche più frequentemente sollevata alle teorie di Schenker, al di là di quelle, ovviamente numerosissime ma ormai un po' consunte, sui concetti di *Ursatz* e di *Urlinie*, è proprio quella di non essersi occupato del ritmo. In realtà, come sottolinea anche Schachter, tale opinione è dovuta soprattutto al fatto che molto del pensiero schenkeriano rimane comunque virtualmente ignoto alla gran parte dei musicisti, oltre che a molti teorici, perché se è vero che Schenker non arrivò mai a formulare una teoria del ritmo organica e sistematica quale quella che elaborò per le strutture tonali, è altrettanto vero egli si occupò di ritmo molto più di quanto i suoi critici non vogliano farci credere.

In *Der freie Satz* infatti Schenker suggerisce, tratteggiandone appena i contorni, una nuova e radicale teoria del ritmo della musica tonale basata

sul concetto di ritmo tonale e sulla sua teoria dei livelli strutturali. Con il tono tipico che Schenker usa quando sa di fare delle affermazioni che disorientano il lettore, al § 21, intitolato *La natura aritmica della struttura fondamentale*, egli scrive: « Il ritmo non può esistere nella struttura fondamentale così come non può esistere in un esercizio di contrappunto severo basato sul *cantus firmus* », spiegando poi che:

Solo nel momento in cui, attraverso le elaborazioni del moto delle parti, le successioni lineari appaiono alla voce superiore e in quella inferiore del livello medio, solo a quel punto l'esigenza di creare un contrappunto tra le voci dà luogo ad una organizzazione ritmica. Tutto il ritmo nella musica nasce dal contrappunto e solo da esso. Ogni singolo livello del livello medio ha il proprio ritmo specifico, in base al grado di elaborazione del proprio contenuto contrappuntistico. Dunque anche il ritmo va incontro ai propri stati di trasformazione finché non raggiunge il livello esterno, così come fanno il metro e la forma, che sono anch'essi il risultato finale di una progressiva differenziazione contrappuntistica [SCHENKER 1979, 15].

Tuttavia, come detto, le sue osservazioni sul ritmo sono disseminate qua e là in *Der freie Satz*, e il lettore deve ricostruire il sottile filo logico che le collega. Una di queste osservazioni, tanto folgorante quanto tipicamente schenkeriana, è contenuta al § 174, nella parte in cui Schenker parla del livello esterno:

Dato che il contrappunto delle specie non conosce né il vero ritmo né il vero metro, non c'è possibilità di utilizzare note di passaggio accentate, ovvero note di passaggio collocate su un tempo forte in una vera situazione metrica. Tuttavia si potrebbe forse pensare alla dissonanza di passaggio sul terzo tempo della misura in una terza specie come all'origine della nota di passaggio accentata (*Kontrapunkt I*, II/3, § 1, es. 332) [SCHENKER 1979, 63].

Non è facile districarsi nella lapidaria prosa schenkeriana e cogliere il significato di queste affermazioni: cosa significa «vera situazione metrica», e perché il contrappunto delle specie non conosce «né il vero ritmo né il vero metro»? William Rothstein, uno degli studiosi schenkeriani più impegnati sul fronte del ritmo, ci aiuta, nella sua importante tesi di dottorato, a ripercorrere il filo delle idee di Schenker. La differenza fondamentale tra il contrappunto severo e la composizione libera, osserva Rothstein, oltre ovviamente a tutto l'apparato normativo che caratterizza il primo,

sta nella esclusione, dal contrappunto delle specie, di ogni livello ritmico e metrico superiore a quello della battuta. Non ci sono infatti

frasi [...] né niente che corrisponda al ritmo fraseologico della composizione libera [ROTHSTEIN 1981, 50].

Ora, dato che quando Schenker si occupa del ritmo e del metro nella composizione libera lo fa soprattutto dal punto di vista dell'organizzazione su ampia scala, delle strutture dei livelli successivi a quello esterno, e

dato che nel contrappunto delle specie il livello ritmico e metrico superiore a quello della singola misura è del tutto assente, è probabilmente questa mancanza ciò a cui Schenker allude quando dice che il contrappunto delle specie non conosce né il "vero ritmo" né il "vero metro" [ROTHSTEIN 1981, 50].

Sull'esempio di Schenker, anche Schachter e altri teorici, non solo di area schenkeriana, che si sono occupati di ritmo, hanno concentrato la loro attenzione sull'organizzazione metrica che va oltre il livello della singola misura. Il metro è per definizione una organizzazione di pulsazioni che hanno una durata equivalente, e, come detto, senza una successione di almeno due livelli di pulsazioni, organizzati sulla base della presenza o assenza di accento, non esiste. Ma una successione regolare di gruppi di misure equivalenti dal punto di vista della durata dà luogo a ciò che viene definito "ipermetro". Dunque, ad un livello più ampio di quello della misura singola, il ritmo musicale si rivela organizzato in due componenti analoghe e allo stesso tempo distinte: le cosiddette "ipermisure" (che sono delle unità di natura metrica costituite da misure così come le misure sono costituite da tempi) e le "frasi", ovvero delle unità di natura tonale che contengono successioni armoniche complete e un movimento melodico corrispondente.

Sulla base di queste osservazioni, e anche di vari tentativi effettuati da teorici quali Roy Travis, Cooper e Meyer e Wallace Berry di utilizzare la riduzione dei valori delle note e delle ipermisure come strumento analitico, Carl Schachter ha messo a punto una tecnica di riduzione grafica che integra, nei cosiddetti grafici di riduzione ritmica, la classica analisi schenkeriana dei livelli strutturali con quella della struttura metrica. Coordinando così le riduzioni ritmiche con i livelli più profondi di struttura tonale, diviene possibile porre in evidenza l'andamento degli eventi tonali in relazione a quelli ritmici: come scrive infatti Schachter

i dettagli — tanto quelli ritmici quanto quelli tonali — spesso rivelano il loro significato solo se percepiti come parte di qualcosa di più ampio; per capire il livello esterno, bisogna prendere in considerazione quello intermedio. Inoltre, se si vogliono prendere in considerazione le strutture ritmiche più ampie, si deve, quasi inevitabilmente, evitare una analisi ritmica che si concentra solo sul livello esterno [SCHACHTER 1980, 201].

Tornando infine all'oggetto della nostra analisi, e a conclusione di questa breve indagine su tre aspetti poco approfonditi della teoria schenkeriana, vorremmo portare un esempio di riduzione ritmica applicata alla sezione centrale (*Trio*) del secondo movimento del *Chiaro di luna*. L'esempio 3 mostra tre livelli di analisi: il primo in basso, indicato con la lettera c), è un grafico del moto delle parti, gli altri due sono delle riduzioni ritmiche.

Nonostante il *Trio* si articoli in due frasi (o, se si vuole, sezioni) non c'è alcuna interruzione al termine della prima, in quanto essa, partendo dal Fa₃ di batt. 37 ($\hat{3}$) arriva ad una conclusione sulla tonica a batt. 44. La seconda frase, che riprende il $\hat{3}$ della linea superiore ma, continuando il gioco dello spostamento di registro di cui si parlava in precedenza, lo porta all'ottava superiore, è di lunghezza doppia rispetto alla prima, e questo, considerando il *Trio* in se stesso, produce una specie di squilibrio ritmico fra le due sezioni. Tovey legge l'articolazione interna di questa seconda frase come $8 (2 + 2 + 4) + 8 (2 + 2 + 4)$, affermando che «il secondo segmento di 8 misure [...] si raggruppa attorno alla tonica» [TOVEY 1931, 105] e individuando così una segmentazione perfettamente simmetrica. In realtà, come mostra il grafico del moto delle parti, dopo le prime quattro misure che prolungano la tonica, la seconda frase introduce a batt. 49 la sottodominante che, come rileva anche Tovey, ha una funzione «di passaggio» in quanto sostiene la nota di volta Sol₃ della voce superiore, la quale viene a sua volta prolungata per 8 battute fino all'arrivo della dominante cadenzale a batt. 58. La struttura tonale propone dunque, per questa seconda frase, una articolazione affatto diversa da quella individuata da Tovey: abbiamo infatti tre segmenti di cui il primo e l'ultimo di 4 battute e quello centrale, caratterizzato dal prolungamento della sottodominante, di 8.

La riduzione ritmica indicata alla lettera b) mostra più chiaramente le irregolarità ritmiche che caratterizzano il *Trio*. In questo grafico ad ogni minima puntata della partitura corrisponde una semiminima. Abbiamo così sei ipermisure di quattro battute ciascuna che costituiscono le 24 battute del *Trio*. Ovviamente non c'è nulla di irregolare nei gruppi di 4 misure che costituiscono le ipermisure e, al di là dello squilibrio esistente fra la prima e la seconda frase, la superficie della musica appare realmente simmetrica e regolare, al punto da aver tratto in inganno anche Tovey. Tuttavia una più attenta osservazione del livello b) mostra come lo squilibrio tra le due sezioni sia determinato proprio dalla grande espansione del IV grado, che occupa ben due ipermisure. Come si giustifica, a fronte della regolarità della superficie, la sproporzione esistente fra le due sezioni?

a) ② ③ ④ — Expansion —

b) ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

c) ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

37 41 45 49 53 57

I — V I I⁻⁸ — 17 IV⁶ — VI⁴⁻³ I

Es. 3

Già i teorici del Settecento avevano riconosciuto che uno schema metrico può subire processi di alterazione, ovvero espansioni o contrazioni, senza tuttavia perdere di efficacia. In particolare, i processi di contrazione generano una maggiore fluidità del flusso ritmico collegando fra loro i vari segmenti ed evitando così una eccessiva segmentazione della superficie musicale. Per contro, ed è questo il nostro caso, l'espansione asseconda il processo di prolungamento tonale fornendo, per così dire, lo "spazio" per tali prolungamenti. Il contributo più importante che Schenker ha dato allo studio del ritmo è probabilmente il concetto di *Dehnung* (espansione), al quale dedica il § 297 di *Der freie Satz*. [SCHENKER 1979, 124]. Tale idea spiega diversi casi di irregolarità e squilibrio ritmico che producono gruppi di 5, 7 o 11 misure. Alcuni di questi gruppi derivano, secondo Schenker, dall'espansione di un elemento della struttura tonale al di là di quello che dovrebbe essere il suo normale valore, un'idea che, in un certo senso, ha qualcosa in comune con quelle di Riemann sui processi di trasformazione degli schemi metrici. Va detto però che Schenker, a differenza di Riemann, non pensava affatto che tutti i gruppi irregolari di misure fossero una trasformazione dell'unico prototipo di frase possibile, ovvero quella di 8 battute: Schenker, infatti, considera «espansioni apparenti» quei gruppi di 6, 10 o 12 misure, e a volte anche gruppi di 5 o 7 misure, «che servono organicamente la diminuzione», [SCHENKER 1979, 124] vale a dire nei quali il ritmo tonale della diminuzione determina il numero di battute. In questi casi i segmenti di tempo regolari scompaiono dalla superficie della musica e l'ascoltatore deve intuire la presenza di una struttura metrica regolare al di sotto della irregolarità della superficie.

Dal canto suo Carl Schachter ha mostrato che, viceversa, processi di espansione possono dare luogo a segmenti che a livello esterno appaiono regolarissimi, come quelli di 8 battute, ma che derivano da raggruppamenti più piccoli di misure. [SCHACHTER 1986, 45-49]. E questo è ciò che avviene nella seconda frase del nostro *Trio*. Anche qui abbiamo infatti 16 battute che, come ha fatto Tovey, potrebbero essere analizzate come due semplici segmenti di 8, perché l'espansione della sottodominante occupa, a livello b, due ipermisure. Ma la comprensione del ritmo fraseologico di una composizione non è soltanto una questione di conteggio delle battute e di segmentazione in periodi di 8 misure. Il grafico presentato al livello a ricostruisce la regolarità metrica del *Trio* a livelli profondi di riduzione ritmica: qui la sottodominante viene ricondotta a quello che sarebbe il suo valore "normale", eliminando quindi l'espansione e riportando la lunghezza del brano a due frasi di due ipermisure ciascuna. Si noti però che la collocazione del IV grado sul battere della quarta ipermisura provoca lo spostamento della dominante cadenzale, che si viene così a trovare sul secondo e terzo tempo dell'ipermisura stessa. Si tratta di una sincope, e

quindi di una irregolarità ritmica, che, in questo caso, arriva a livelli profondi di riduzione. C'è dunque in questo *Trio* una sorta di dialettica di regolarità e irregolarità, che coinvolge anche le strutture metriche più profonde e che non è individuabile attraverso una analisi ritmica del livello esterno; e, forse, questa sincope a livello così alto in qualche modo si riflette sulle numerose sincopi che costituiscono la caratteristica più evidente del ritmo di superficie.

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.



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 *Urfurien-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: $\hat{3}-\hat{2} \parallel \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$) 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

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 $\text{Re}\sharp\text{-Si-Sol}\sharp$ 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 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.

2 [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 2, 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

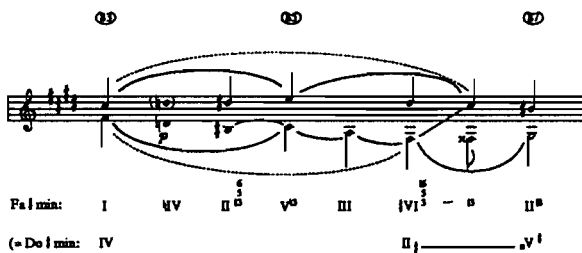
una cadenza V-I alle batt. 64-65. L'esempio 4a (dove ogni misura rappresenta due battute di musica) mostra una mia interpretazione dell'elaborazione del dispiegamento. Ad un livello più esterno a quello indicato da Schenker il movimento è accompagnato da una parte interna: le note Mi $\sharp_3$ -Fa $\sharp_3$ 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

Es. 4b

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



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 renderne 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*

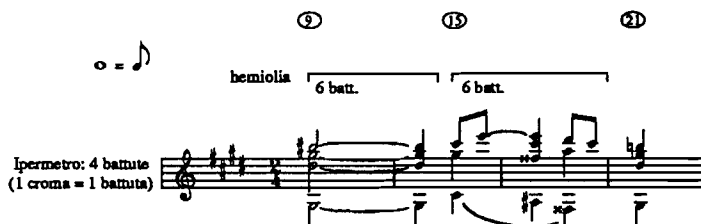
freie Satz; tuttavia, se Schenker avesse pubblicato un'analisi completa della sonata molto probabilmente avrebbe ampiamente trattato anche queste battute.

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.

[illegible]

Es. 7



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 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 Sol $\sharp$ ₄, riaffermato come lo era stato il Re $\sharp$ al termine dell'esposizione, inizia un movimento ascendente che viene interrotto. Alle batt. 159-166 il 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 $\sharp$ IV⁷ che sembra voler sfociare su V⁶₄. Ciò non avviene: l'alterazione cromatica viene corretta *al contrario*, e il $\sharp$ VII⁴₃ (batt. 165) che ne risulta rivela che il La $\flat$ di batt. 166 è una nota di volta che fa ritorno al Sol $\sharp$ su I (a batt. 167, poi a batt. 171 nel suo registro). La spinta ascensionale del Sol $\sharp$, che cerca di raggiungere il Do $\sharp$, così frustrata, riprende a batt. 171 in direzione della nota di volta 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 Do $\sharp$ ₅, seconda nota dell'arpeggio, è finalmente raggiunto a batt. 181 (esempio 7b), e il $\frac{3}{4}$ strutturale è raggiunto a batt. 183, sopra un V⁶₄ 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 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 hemiola 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 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.

musicale» il complesso di relazioni che intravede in questo sistema totalizzante: il che implica l'uso della nozione di funzione e l'adozione di simboli *ad hoc* per la formalizzazione del decorso armonico e ritmico-metrico. Tali simboli gli consentono di indagare la struttura di ciascun oggetto musicale astraendo da esso quanto basta per concentrarsi sulla sua morfologia.³ Per altro verso, la nozione di «logica musicale» comporta l'apertura di un credito nei confronti della dimensione psicologico-mentalistica. È vero, infatti, che Riemann ha pagato un tributo al pensiero ottocentesco, fondando inizialmente la sua teoria sulle premesse delle scienze naturali [cfr. WOLFF 1955; SOLIE 1978; BURNHAM 1992, 1; SERRAVEZZA 1989, 415-416] e subendo l'influsso degli studi teorico-musicali di Hermann von Helmholtz, Moritz Hauptmann e Arthur Joachim von Oettingen [HARRISON 1994]. Ma è vero anche che, sin dai primi scritti, egli tenterà di far luce, piuttosto che sulle relazioni fisico-acustiche fra i suoni, sulle attività mentali più o meno consapevoli che presiedono alla composizione e all'ascolto della musica. In tal modo, a garantire la "logicità" del decorso musicale, subentra l' "ascolto attivo", ossia il riconoscimento dei nessi funzionali tra gli eventi. Ascolto attivo che è pure il fondamento dell'attività analitica: proprio nella prefazione al volume dedicato all'analisi delle sonate beethoveniane, Riemann sottolinea che «si possono attribuire i simboli funzionali (*bezeichnen*) solo a ciò che realmente si sente» [RIEMANN 1920, I, 1]. Da qui i costanti richiami (numerati anche nell'esempio di analisi sintetizzato di seguito) al modo in cui le facoltà percettive naturali dell'uomo tendono a organizzare il flusso musicale. Laddove le teorie dell'armonia e del ritmo si erano occupate soprattutto di classificare più o meno gerarchicamente gli eventi (le note di un accordo rispetto a una fondamentale, gli accordi rispetto a un centro tonale, i vari livelli della struttura fraseologica), Riemann si concentra sin dall'inizio anche sull'indagine dei processi cognitivi attivati dalla loro successione nel tempo [RIEMANN 1874; 1888], ossia individua «nella soggettività il luogo teorico essenziale della problematica della musica» [SERRAVEZZA 1989, 417].

1. La teoria dell'armonia

Fra tutti i sistemi teorici elaborati da Riemann, quello riguardante l'armonia ha avuto la diffusione più ampia e ha esercitato gli influssi più duraturi. È anche quello, però, che fa registrare la più lunga evoluzione. La ventina fra libri e articoli su questo argomento si dipana lungo quarantaquattro anni, dal 1872 al 1916, e delinea una concezione assai

³ Il modello è quello filosofico della logica formale, che studia la struttura delle proposizioni e le loro relazioni interne astraendo dal loro contenuto.

articolata dell'armonia: a parte i fondamentali scritti di indirizzo storico (RIEMANN 1977 è tuttora un testo base su questo argomento), la teoria riemanniana si muove parallelamente sul piano speculativo e su quello pratico, piani che l'autore sovente compenetra pur mantenendoli sempre distinti,⁴ e risente degli interessi e delle competenze molteplici dell'autore. La presente (telegrafica) disamina si riferisce prevalentemente al pensiero riemanniano maturo e prenderà le mosse in particolare dai due principi basilari (quello del dualismo e quello delle funzioni) e dalle teorie connesse delle dissonanze e delle modulazioni.

Il principio dualistico

I suoni sono sempre uditi quali rappresentanti di *Klänge*, cioè di accordi consonanti, in particolare maggiori (*Klänge superiori*) e minori (*Klänge inferiori*) [RIEMANN 1977, 218].

Il termine *Klang* nella teoria riemanniana si riferisce a una nota fondamentale combinata con la sua dodicesima e con la sua diciassettesima superiori o inferiori (e relative trasposizioni di ottava): nel *Klang* del Do₃, ad esempio, sono inclusi anche il Sol₄ e il Mi₅, ovvero il Fa₁ e il La_{b-1}. Dunque una qualsiasi nota ha sei interpretazioni possibili: ha facoltà di rappresentare uno dei sei *Klänge* di cui può far parte, in quanto prima, terza o quinta di un *Klang* superiore o inferiore:

<i>Klänge superiori</i> (maggiori)			<i>Klänge inferiori</i> (minori)		
↑ Sol	↑ Mi b	↑ Do	Do	Mi	Sol
Mi	Do	La	La b	Do	Mi b
Do	La b	Fa	↓ Fa	↓ La	↓ Do

Es. 1

Il principio della "rappresentatività armonica" (*Klangvertretung*) è della massima importanza per la comprensione del concetto riemanniano di dissonanza e se ne riparerà a quel proposito. Qui mette conto sottolineare che l'accordo maggiore (dato dalla compresenza dei suoni che compongono il *Klang* superiore; nell'esempio: Do-Mi-Sol) e quello minore (dato dalla compresenza dei suoni che compongono il *Klang* inferiore: Do-La^b-Fa) hanno una genesi vettorialmente opposta (la "prima nota" dell'accordo è Do in ambedue i casi), e che quindi i sistemi tonali maggiore e minore sono l'esatta antitesi l'uno dell'altro. Ciò si esprime nella particolare cifratura riemanniana degli accordi maggiori e minori, indicati

⁴RIEMANN 1877, 1893, 1906 e 1916 possono essere considerati i capisaldi della teoria riemanniana dell'armonia.

rispettivamente posponendo il simbolo “+” e antepo-
nendo il simbolo “ ° ”
alla “prima nota” dell’accordo (quindi $\text{Do}^+ = \text{Do-Mi-Sol}$; $^\circ\text{Do} = \text{Fa-La}^\flat\text{-Do}$). Ma la teoria dualistica riemanniana non è così rigida da considerare il Do come fondamentale dell’accordo $\text{Fa-La}^\flat\text{-Do}$: di fatto, qui, le nozioni di fondamentale (Fa) e di “prima” dell’accordo (Do) sono distinte. Facciamo notare che nel modo maggiore, a differenza che nel minore, la “prima” e la fondamentale coincidono.⁵

Le tre funzioni armoniche

Le successioni accordali (e anche melodiche, dal momento che queste mostrano il principio della successione degli accordi in forma più semplice) sono udite principalmente in riferimento alle relazioni degli accordi con un *Klang* principale (...) la tonica) rispetto al quale questi accordi armonicamente correlati si rendono comprensibili. Le due armonie principali in questione (...) sono la dominante (quella più strettamente correlata al *Klang* per salto di quinta ascendente) e la sottodominante (quella più strettamente correlata al *Klang* per quinta discendente), poiché con queste si può dar luogo a una melodia puramente diatonica» [RIEMANN 1977, 218].

Per Riemann, quindi, l’evento sonoro, armonico o melodico che sia, non è comprensibile musicalmente se non in quanto riferibile direttamente a un centro tonale (la tonica, simboleggiata con T), oppure in quanto esplica una funzione che rispetto a quella della tonica può essere di due tipi: dominante (D) o sottodominante (S). Quindi la successione di triadi Do^+ , Fa^+ , Sol^+ , Do^+ nella tonalità di Do maggiore verrà indicata con la successione dei simboli funzionali $\text{T}^+ \text{S}^+ \text{D}^+ \text{T}^+$ (l’aggiunta del + per gli accordi maggiori è facoltativa). Similmente, le funzioni delle triadi $^\circ\text{Mi}$, $^\circ\text{La}$, $^\circ\text{Si}$, $^\circ\text{Mi}$ in La minore sono indicate come $^\circ\text{T}$, $^\circ\text{S}$, $^\circ\text{D}$, $^\circ\text{T}$ (si osservi che qui la triade $^\circ\text{Si}$ ha la terza naturale $\text{Sol}_\natural$, la cui alterazione in $\text{Sol}_\sharp$ comporta la trasformazione della triade da minore a maggiore e quindi l’adozione dei simboli $\text{Mi}[+]$ e, rispettivamente, $\text{D}[+]$). Va da sé che la funzione di uno stesso accordo potrà cambiare a seconda del centro tonale con cui è messo in relazione: $^\circ\text{La}$, ad esempio, avrà la funzione di $^\circ\text{T}$ in Re minore e di $^\circ\text{S}$ in La minore. Qualora i suoni della triade non siano tutti presenti (come nel caso di una monodia), le singole note verranno interpretate funzionalmente a seconda del *Klang* di cui sono considerate

⁵ L’evoluzione delle concezioni teoriche di Riemann, che a partire dal 1905 rinunciò a riferire la contrapposizione fra modo maggiore e minore al fenomeno dei suoni armonici, è tratteggiata da SEIDEL [1991] e MICKELSEN [1977] (questi dà anche conto delle relazioni fra Riemann e gli altri teorici dell’armonia).

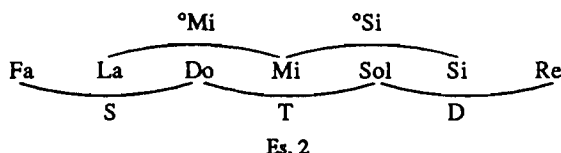
rappresentanti.

Le consonanze apparenti e le dissonanze

È possibile concepire due tipi di rappresentatività armonica (*Klangvertretung*) allo stesso tempo. Nondimeno, uno degli accordi è sempre preminente e la rappresentatività dell'altro appare come [...] un disturbo della consonanza del *Klang* principale, come una dissonanza [RIEMANN 1977, 218].

Le frasi che abbiamo riportato risultano a prima vista problematiche. Cercheremo quindi di chiarirle in quanto essenziali per la comprensione dei concetti e degli esempi analitici che proporremo in seguito. Il principio della *Klangvertretung* consente di ridurre tutte le combinazioni accordali alle tre funzioni di T, S e D. Nella tonalità di Do maggiore, ad esempio, gli accordi sul Do, sul Fa e sul Sol costituiscono le triadi principali, mentre tutte le altre sono triadi secondarie. Le funzioni di queste ultime, tuttavia, possono sempre essere ricondotte a quelle principali, interpretando gli accordi secondari come accordi *paralleli* o di *cambio di sensibile*⁶ in cui l'introduzione di un elemento estraneo (ovvero la sostituzione di una nota) ha creato un "disturbo" alla funzione prevalente, producendo una modifica della funzione stessa che deve essere segnalata attraverso un'aggiunta al simbolo funzionale principale:

Ciascuna delle triadi secondarie della tonalità costituisce una [...] rappresentazione simultanea di due dei tre accordi principali: uno è inteso come il contenuto armonico principale (consonanza), l'altro come un'aggiunta esterna (dissonanza) [RIEMANN 1977, 218].

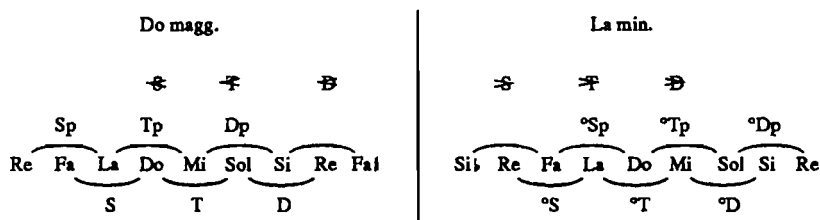


Nell'esempio 2 abbiamo riferito questi concetti alla tonalità di Do maggiore. In tale tonalità, la triade La-Do-Mi (°Mi) si considera una combinazione delle triadi di T e S. Se si pensa il bicondo Do-Mi come il contenuto armonico principale (derivato dall'armonia di T) e il La l'aggiunta esterna (derivata dall'armonia di S), il simbolo funzionale sarà Tp (parallelo dell'accordo di T). Viceversa, se si considera il bicondo La-Do (derivato dall'armonia di S) come il contenuto armonico principale e il Mi

⁶ Qui, per sensibile, s'intende la nota a distanza di semitono dalla "prima" dell'accordo.

come l'aggiunta esterna (derivato dall'armonia di T) il simbolo funzionale sarà $\mathfrak{S}$ (accordo di cambio di sensibile della S). Lo stesso dicasi per la triade Mi-Sol-Si ($^{\circ}\text{Si}$), i cui simboli funzionali potranno essere Dp (parallelo dell'accordo di D) o $\mathfrak{T}$ (accordo di cambio di sensibile dell'armonia di T).⁷ L'attribuzione del significato funzionale, e quindi anche la scelta fra due simboli funzionali che si riferiscono a una medesima triade, dipende ovviamente dall'analisi del contesto di cui una certa armonia fa parte.

Queste le ragioni per cui Riemann considera gli accordi secondari come "consonanze apparenti", intendendo con ciò che la consonanza non dipende solo dalle relazioni acustiche fra i suoni, ma anche dalla funzione attribuita a un accordo all'interno della tonalità (gli unici veri accordi consonanti di una tonalità sono quelli principali di T, D, e S). Per maggiore chiarezza, nell'esempio 3 proponiamo un quadro riassuntivo, con la simbologia relativa, sia per il modo maggiore che per quello minore:



Es. 3

Come si vede, gli accordi di $\mathfrak{D}$ e $\mathfrak{T}$ (corrispondente all'accordo di sesta napoletana) introducono note estranee alla scala diatonica, in quanto le prime dei *Klänge* di D e $^{\circ}\text{S}$ (rispettivamente Sol e La) devono essere sostituite dalle note a distanza di semitono (rispettivamente inferiore e superiore).

Gli accordi di settima e di nona non rappresentano per Riemann che un'estensione del medesimo principio, per cui, ad esempio, la presenza del Fa nell'accordo di settima di dominante in Do maggiore è un "disturbo" (e quindi una dissonanza) provocata dall'aggiunta della prima dell'accordo di S (Fa) alla triade di D. Nella simbologia funzionale la presenza delle dissonanze è segnalata mediante l'aggiunta di esponenti numerici corrispondenti all'intervallo che intercorre tra la dissonanza e la "prima"

⁷ Gli accordi di cambio di sensibile nel modo minore, stante la disposizione speculare dell'armonia, si ottengono sostituendo alla "prima" dell'accordo la nota adiacente a distanza di semitono *superiore* (ad es: $^{\circ}\text{T}$ [La-Do-Mi] diventa $\mathfrak{T}$ [Fa-La-Do] grazie alla sostituzione del Mi con il Fa).

dell'accordo. Per il modo minore le cifre sono scritte in caratteri romani.⁸ Le eventuali alterazioni di una nota dell'accordo vengono segnalate dai simboli "<"(ascendente) e ">"(discendente); la settima di dominante, in quanto dissonanza naturale, non è accompagnata da alcun segno di alterazione. L'esempio 4 mostra alcuni dei casi contenuti nelle riduzioni analitiche riemanniane. Si osservi che, quando la "prima" dell'accordo risulti soppressa, il simbolo presenta una barra obliqua o verticale; i simboli funzionali armonici fra parentesi tonde si riferiscono all'armonia immediatamente seguente, quelli fra parentesi quadre indicano gli accordi elisi all'interno di una successione armonica:

D ⁷	accordo di settima di dominante (Do magg/min: Sol-Si-Re-Fa) ⁹
D ⁷	accordo di settima di dominante secondaria (dominante della dominante) (Do magg/min: Re-Fa♯-La-Do)
S ⁶	accordo di sottodominante con la sesta aggiunta (Do magg: Fa-La-Do-Re)
S ^{VII}	sottodominante minore con settima aggiunta (La min: Si-Re-Fa-La)
D ⁷ >	accordo di dominante secondaria senza prima (Re) con quinta e nona abbassate (Do magg/min: Fa♯-La♭-Do-Mi♭; gli intervalli di quinta e di nona sono quelli che intercorrono fra il Re - soppresso - e, rispettivamente, il La♭ ed il Mi♭)
♯ IX<	accordo di sottodominante minore senza prima (La) e con nona innalzata (La min: Sol♯-Si-Re-Fa; l'accordo va considerato in senso discendente, dunque l'intervallo di nona è quello che intercorre tra La soppresso e Sol♯)
(D ⁷)S	accordo di sottodominante preceduto dalla propria settima di dominante (Do magg.: Do-Mi-Sol-Si♭; Fa-La-Do)
(D ⁷)[Sp]	accordo di settima di dominante del Sp eliso (Do magg.: La-Do♯-Mi-Sol)

Es. 4

Si osservi anche che l'accordo di quarta e sesta sulla dominante nelle formule cadenzali è considerato da Riemann non come un rivolto dell'accordo di T, ma come un accordo di dominante con doppia appoggiatura superiore della terza e della quinta, e pertanto indicato con D⁶₄ (D⁶₄ < per il modo minore).

Le nozioni di consonanza e dissonanza sono forse quelle che maggiormente distinguono il pensiero riemanniano da quello dei teorici precedenti. Come si è visto, infatti, Riemann ridimensiona fortemente le basi acustiche di questi fenomeni, potendo la medesima triade essere qualificata come consonante o dissonante a seconda del contesto tonale in cui compare: riaffiorano così i connotati psicologico-cognitivi della sua

⁸ Si ricordi che nel modo minore gli intervalli vanno considerati in senso discendente a partire dalla nota tradizionalmente considerata quinta dell'accordo. La presenza dei numeri romani rende superfluo il simbolo ° caratteristico degli accordi minori.

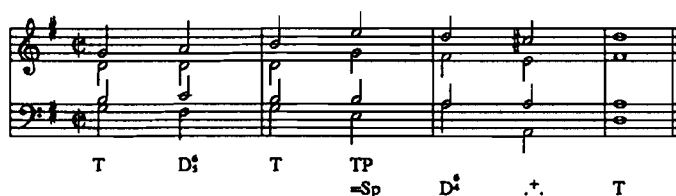
⁹ Le sottolineature evidenziano qui, quando essa è presente, la "prima" dell'accordo.

teoria armonica, dovuti in particolare all'integrazione della teoria della *Klangvertretung* (mutuata da Helmholtz [1863]) con la convinzione di Oettingen [1866] che la dissonanza nasca dalla simultaneità di due accordi. Ne risulta anche una stratificazione delle nozioni di consonanza e dissonanza: se nel corso di un pezzo una triade principale (in sé consonante) viene percepita come D o S, ciò implica che questo accordo non sarà inteso per se stesso, ma in funzione di un rapporto tensivo pseudo-dissonante rispetto all'accordo di T, «*il che significa non esservi altra consonanza assoluta all'infuori della tonica stessa*» [RIEMANN 1906, 146 corsivo nostro].

La modulazione

La modulazione non è che la reinterpretazione di un accordo il cui significato precedente è sostituito da quello assunto nella tonalità d'arrivo. Pertanto essa consiste soprattutto nel trasferimento del significato di tonica ad un nuovo accordo [RIEMANN 1977, 219].

Riemann, infatti, indica la modulazione sotto forma di sostituzione del simbolo funzionale:¹⁰



Es. 5

Qui, in corrispondenza dell'accordo Mi-Sol-Si nella seconda metà della seconda battuta, si verifica la sostituzione della funzione di parallelo dell'accordo di tonica (Tp) di Sol maggiore con quello di parallelo dell'accordo di sottodominante (Sp) di Re maggiore, il che comporta la modulazione dalla prima tonalità alla seconda. «Dal punto di vista psicologico, tuttavia, la modulazione per Riemann non significa un cambiamento di tonica, ma soltanto un ulteriore allontanamento da essa» [MICKELSEN 1977, 67]: per estensione dello stesso principio che lega la nota principale di un accordo alle note secondarie (la terza, la quinta e le note collegate in modo più indiretto), infatti, anche l'accordo di tonica sarà correlato agli accordi accessori (a distanza di quinta, di terza, ecc.) e la tonalità principale alle altre tonalità (quelle della quinta o della terza

¹⁰ Il simbolo ".." indica la ripetizione della funzione precedente; il "+" sta ad indicare che la doppia appoggiatura risolve su un accordo con terza maggiore.

superiore e inferiore, ecc.) che ricorrono nella composizione. In altre parole, i rapporti logici (cioè psicologico-cognitivi non meno che acustico-fisiologici) che intercorrono fra le singole altezze di un pezzo musicale non sono di natura diversa da quelli che ne configurano il piano tonale complessivo. Il che equivale a porre il *Klang* della tonica come principio generatore dell'intero sistema armonico-musicale [cfr. RIEMANN 1887, 30-31, cit. in MICKELSEN 1977, 69-70].

2. La teoria del ritmo e del metro ¹¹

La teoria del ritmo occupa probabilmente la posizione centrale nel vasto panorama degli interessi teorici riemanniani. È tanto più sorprendente, allora, come è altrove già stato rilevato [BENT-DRABKIN 1990, 114; WALDBAUER 1989, 333] che essa sia stata a lungo negletta anche dagli studiosi che si sono occupati di questo versante teorico.¹² Eppure essa fa parte integrante della nozione di musica come dispiegamento ciclico e pluristratificato di una "energia vitale" (*Lebenskraft*), dispiegamento necessario perché le successioni armoniche acquistino un senso pienamente musicale. Non a caso la teoria ritmica riemanniana fa riferimento tanto a quella di alcuni teorici della musica e della composizione (Joseph Riepel, Heinrich Christoph Koch, Moritz Hauptmann, Mathis Lussy, Jérôme-Joseph de Momigny) quanto all'opera di studiosi che, come il sociologo Karl Bücher [1909], sostenevano che la scansione regolare del ritmo avviene senza un rigoroso controllo consapevole ed è determinante per lo sfruttamento ottimale del potenziale energetico fisico-psichico umano. Sulla base di tali ipotesi Riemann stabilì l'esistenza di un "tempo medio", un valore base (*Zahlzeit*) preesistente nella coscienza a qualunque percezione acustica e corrispondente all'incirca a 70-80 battiti regolari al minuto. Le successioni regolari di eventi che si discostano da questa media, mantenendosi però tra le 60 e le 120 scansioni al minuto, sono percepite come "rapide" o "lente" e tali variazioni di andamento contraddistinguono la *rhythmische Qualität* delle diverse composizioni [RIEMANN 1903b, 7]. Quando, poi, la frequenza degli eventi sonori regolari oltrepassa questi limiti, l'istinto ritmico tenderà a raggrupparli o a frazionarli, per ristabilire il valore-base come termine di riferimento (proprietà che Riemann qualifica come «relatività dell'attività ritmica»).

¹¹ RIEMANN 1884, 1900 e 1903b, sono la base degli studi riemanniani sul ritmo.

¹² Tuttavia non sono mancati tentativi di semplificazione (D'INDY 1903), rivisitazioni e aggiornamenti (WALDBAUER 1989; WIEHMAYER 1917, 1925a e 1925b; APFEL-DAHLHAUS 1974) della teoria riemanniana. Sentori di questa teoria si ritrovano nell'opera di molti teorici del primo Novecento, Ernst Kurth e Alfred Lorenz tra questi.

Il fatto che il nostro senso ritmico organizzi le successioni di suoni rapportandole a una scansione "media" implica che i suoni che coincidono con essa sono relativamente più importanti di quelli che si trovano in posizione intermedia tra due scansioni: qualunque composizione musicale presenterà, perciò, una incessante alternanza tra unità ritmiche "pesanti" e "leggere", forti e deboli, antecedenti e conseguenti, ossia fra eventi la cui importanza è avvertita come più o meno decisiva all'interno delle successioni ritmiche.

In generale [...] i valori "leggeri" vanno intesi alla stregua di premesse a quelli "pesanti" che li seguono [...] In altre parole: ciascun valore "leggero" costituisce sostanzialmente un'anacrusi di quello "pesante" successivo. Il flusso musicale consiste nella successione continua di proposte e risposte; la fase di risposta è quella conclusiva di una struttura autonoma. Il peso maggiore ricade sulla seconda unità conclusiva. "Pesante" equivale così a "conclusivo", "di risposta" [RIEMANN 1902-3, I, 25].

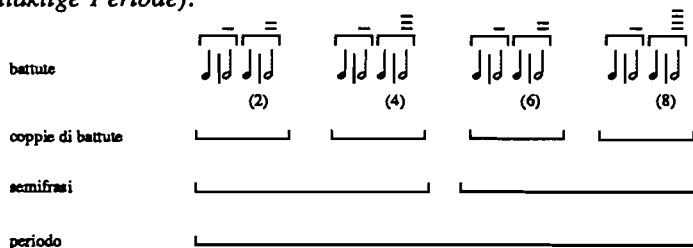
ovvero conseguente. La differenziazione reciproca delle unità ritmiche in base al rispettivo "peso" è definita da Riemann *metrische Qualität* [1903b, 10].¹³

La distinzione tra il momento arstico e quello tetico all'interno di una singola unità ritmica introduce alla nozione di "battuta" (*Takt*), la cellula dell'attività ritmica la cui fase di espansione o "anacrusi" (*Auftakt*) nella notazione è separata dal punto di massima intensità o "baricentro" (*Schwerpunkt*) tramite la stanghetta $\overline{\text{J}}\text{J}$.¹⁴ La medesima relazione leggero/pesante si riproduce ad un livello superiore allorché si ha una successione di due battute, che dà luogo ad una "coppia" (*Zweitaktgruppe*). E così dicasi per la successione di due coppie di battute

¹³ La cellula ritmica originaria per Riemann [1903b, 198] è il giambo, in cui il valore ritmicamente "pesante" ha anche la durata maggiore. Quando la polifonia rese riconoscibile il suono portatore del ritmo attraverso l'avvicendamento degli accordi e non più attraverso il solo prolungamento della durata, anche le successioni isoritmiche «ebbero diritto di cittadinanza» [RIEMANN 1903b, 10]. Tuttavia pure in esse rimangono tracce dell'antico *ictus*, nella forma di un minimo prolungamento del suono accentato, principio che rappresenta la base della teoria riemanniana della dinamica e dell'agogica: in strettissima connessione con la teoria ritmico-metrica, il profilo dinamico-agogico (tipico di tutte le unità fraseologiche) è caratterizzato da un *crescendo* e *accelerando* nella fase arstica dell'unità fino al baricentro, eventualmente seguiti da un *decrecendo* e *ritardando* in presenza di una desinenza (vedi oltre). Naturalmente, tali turbamenti nella regolarità della pronuncia saranno proporzionati alle unità fraseologiche a cui si riferiscono, e i principi dinamico-agogici soggetti a numerose e importanti complicazioni — secondo quanto è dettagliatamente indicato in RIEMANN 1884.

¹⁴ In tutto il presente testo, quindi, il termine "battuta" indicherà la cellula ritmica a cavallo di stanghetta (levare/battere); per i segmenti compresi fra le due stanghettes si userà il termine "misura".

che danno luogo a una “semifrase” (*Halbsatz*) e di due semifrasi (protasi e apodosi) che danno luogo allo schema ideale del “periodo di otto battute” (*achtaktige Periode*):



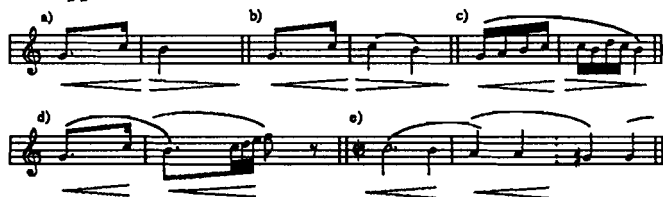
Es. 6

I numeri posti al di sotto delle stanghette (2, 4, 6, 8) stanno ad indicare la collocazione delle battute più pesanti all'interno di ciascuna coppia, ma simboleggiano anche le funzioni metriche ai livelli superiori. Infatti più grande è l'unità metrica considerata, maggiore è il peso della battuta che ne include il baricentro.¹⁵ Esiste perciò una gerarchia di “pesi”: al livello inferiore sono le battute 1, 3, 5 e 7, a quello immediatamente superiore quelle 2 e 6 (conclusive soltanto a livello di coppia), poi la 4 (che conclude anche la protasi) e infine la 8 (conclusiva a livello di coppia, di apodosi e di periodo) [RIEMANN 1903b, 12-13]. Ovviamente, il periodo di otto battute può a sua volta combinarsi in gruppi di sedici, trentadue battute ecc. [RIEMANN 1884, 8]. Più che la gerarchizzazione fra le unità fraseologiche (già nota ad altri teorici precedenti), proprio il gioco di “pesi” diversi e interdipendenti riconosciuto all'interno del periodo rappresenta forse il contributo più importante e innovativo di Riemann alla teoria del ritmo musicale.

Dopo la *rhythmische Qualität* e la *metrische Qualität*, l'“importanza della giusta determinazione dei confini dei motivi” costituisce il terzo dei principi alla base della teoria ritmica riemanniana (cfr. nota 17). Si osservi innanzitutto la differenza esistente fra le nozioni di “battuta” (*Takt*) e “motivo” (*Motiv*): mentre la successione delle battute determina la dinamica metrico-ritmica astratta sottesa al decorso musicale secondo la successione di “pesi” metrici suddetta, i motivi rappresentano le unità in cui è possibile segmentare il continuum melodico-armonico concreto secondo considerazioni di ordine ritmico (presenza di note lunghe o di pause al termine delle unità), melodico (uso di salti, cambiamenti di direzione del profilo, ripetizioni di note) e sulla base della *metrische*

¹⁵ Come baricentro di una unità metrica andrà sempre considerato il “battere” della battuta che la conclude.

Qualität (cioè della differenziazione fra note “pesanti” e “leggere”) [RIEMANN 1900]. I motivi sono di regola collocati a cavallo di stanghetta, come le battute — e quindi possono coincidere con quelle, nel qual caso Riemann parla sovente di “motivi-battuta” (*Taktmotive*). Essi possono tuttavia essere anche di dimensioni tali da includere più di una battuta, come è evidenziato, nelle riduzioni analitiche riportate di seguito, attraverso le legature che li delimitano. E possono non terminare con la nota-baricentro: accanto alle desinenze (*Endungen*) “maschili” (esempio 7a), infatti, sono possibili varie forme di desinenze “femminili”, in cui il motivo distribuisce l’appoggio tetico fra due note (b). Oppure, la desinenza può dilatarsi su un maggior numero di note (c) e prendere la forma di una struttura motivica agganciata al baricentro ma autonoma (*Anschlussmotiv*: motivo aggregato) (d). In quest’ultimo caso si registra la creazione di un baricentro “supplementare” del motivo [RIEMANN 1903b, 17], il che può essere evidenziato anche tramite l’inserimento di una stanghetta fittizia, su un tempo di battuta originariamente debole (come nel caso 7e, dove il baricentro supplementare viene a cadere sulla terza nota della misura): ¹⁶



Es. 7

Nelle desinenze femminili la dilatazione della fase di estinzione provoca una trasformazione nella funzione ritmica delle note coinvolte, da arstica a tetica (è il caso del Si nell’esempio 7b).

Come all’interno dei motivi-battuta, alterazioni di peso si verificano anche all’interno dei periodi. Secondo il sistema riemanniano, le norme che presiedono alla costruzione dei motivi sono campo di indagine della *Rhythmik*, la quale prende in considerazione le origini del motivo-battuta “regolare” e tutte le modifiche a cui è soggetta la sua struttura. La *Metrik* si occupa invece della conformazione delle unità superiori al motivo-battuta, fino al periodo.¹⁷ Anch’essa contempla una disamina delle

¹⁶ Gli esempi a-d sono tratti da RIEMANN 1903b, 17.

¹⁷ Si sarà notato che Riemann attribuisce ai termini “ritmica” e “metrica” un significato non sempre convenzionale. La *rhythmische Qualität*, si è detto, distingue le composizioni a seconda della maggiore o minore rapidità del tempo che le caratterizza in rapporto al tempo medio naturale della percezione umana, mentre la *Rhythmik* affronta i problemi legati alla determinazione delle dimensioni dei motivi (ovvero alla “micro-

possibili deroghe dallo schema simmetrico di otto battute, classificando una serie di configurazioni particolari.

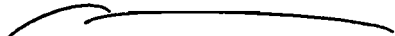
Le "appendici" (*Anhänge*) sono ripetizioni (letterali o no) dell'elemento finale di una unità fraseologica ed hanno la funzione di confermare la cadenza, pertanto sono dette anche "iterazioni cadenzali"¹⁸ (*Schlussbestätigungen*); possono prodursi ripetendo l'ultimo motivo di una coppia (in tal caso i simboli impiegati saranno: 2a, 2b, 2c...), l'elemento finale di una semifrase (4a, 4b, 4c...) o di un periodo (8a, 8b...). L' "unità" così ottenuta presenta una insistenza sull'elemento tetico (successione di accenti: debole-forte-forte). La conferma della funzione conclusiva di una cadenza non implica necessariamente la ripetizione della medesima armonia: si può anzi verificare uno slittamento della cadenza (*Schlussverschiebung*) verso un'altra funzione armonica o tonalità. Riemann denomina "innesto" (*Verschränkung*) una contrazione tra due unità fraseologiche consecutive (indicata con i simboli 8=1, 8=2 o 8=4, se fra due periodi; con 4=5 o 4=6, se fra due semifrasi), che porta l'ultima battuta della prima unità a coincidere con una delle battute della seguente. Un particolare tipo di innesto, che Riemann definisce "interpolazione" (*Einschlaltung*), si ha allorché il motivo conclusivo di un segmento viene reinterpretato attribuendogli un peso ritmico inferiore (2=1a; 4=2a; 8=4a): ciò ha l'effetto di trasformare il conseguente in un secondo antecedente e quindi di determinare strutture ternarie (successione: debole-debole-forte). L' "elisione" (*Elision* o *Auslassung*), invece, consiste nella soppressione dell'elemento debole di una unità fraseologica, quali l'anacrusi di un motivo-battuta, o il primo motivo di una coppia, o la prima semifrase di un periodo (successione: forte-debole-forte). Riemann rintraccia un tipo di inizio "autonomo" rispetto al periodo principale di otto battute nel "sipario" (*Vorhang*) che apre il primo movimento della Sonata op. 27 n. 2 di Beethoven: si tratta della sola fase tetica di un periodo, che funge da introduzione al tema principale. Per "anacrusi generale" (*general Auftakt*) Riemann intende invece una battuta o una coppia di battute aventi una funzione arcaica non riferita solo all'unità metrica immediatamente seguente, ma a tutta una sezione o a un intero pezzo.

Come corredo alla sua teoria sulla struttura fraseologica, Riemann sviluppa una simbologia grafica del tutto personale, che riassumiamo nella tavola seguente (in aggiunta a quelli che si riferiscono alla nomenclatura

attività" determinata all'interno di essi dalla mescolanza di valori di diversa durata). La *Metrik* si occupa invece della struttura del periodo o, più precisamente, della successione di unità interne al periodo, che si distinguono reciprocamente per la loro *metrische Qualität*, cioè per il loro diverso peso.

¹⁸ Per alcuni termini caratteristici della teoria riemanniana si veda BENT-DRABKIN 1990, 112-114.

appena esaminata, nell'esempio 8 è inserita la spiegazione di alcuni simboli presenti nell'analisi riportata di seguito):

motivo	
elisione	
motivo aggregato	
anacrusi generale	
innesto	
battuta con funzione di desinenza ¹⁹	
battuta in cui prevale la funzione arscica ²⁰	
accento agogico ²¹	
accento dinamico	
guide ²²	

Es. 8

Nell'analisi dell'op. 27 n. 2 di Beethoven, Riemann utilizza un tipo di riduzione analitica che riporta l'intera linea melodica della sonata su un unico pentagramma. Al di sopra e al di sotto di esso, rispettivamente, le legature segnalano l'estensione dei motivi, le cifre arabe tra parentesi tonde, invece, la successione delle funzioni metriche, nonché i procedimenti perturbativi della simmetria fraseologica (vedi Appendice).

¹⁹ Si tratta di una desinenza che si prolunga per l'intero motivo debole che segue il baricentro di una coppia di battute; questo motivo-battuta viene così agganciato a quello precedente anziché quello successivo.

²⁰ Le unità "pesanti" associano ad una funzione tetica, rispetto a un certo livello, quella arscica nei confronti del livello successivo. Ad esempio, all'interno di un periodo, la battuta 6 ha una funzione tetica rispetto alla coppia di battute 5-6, ma anche un valore arscico rispetto alla battuta 8 (quella del livello superiore che la segue più da vicino). Questo simbolo indica la prevalenza della seconda funzione sulla prima.

²¹ L'accento agogico richiede un lieve indugio su una nota, di solito il baricentro, cui segue una desinenza "femminile".

²² Cesure tra le unità fraseologiche di piccole dimensioni.

3. L'interazione stratificata fra armonia e ritmo ²³

Nella realtà musicale così come si configura nella teoria riemanniana, gli aspetti armonici e ritmico-fraseologici rappresentano di fatto un tutt'uno suscettibile di essere scomposto soltanto a scopi didattici o di studio. Così come, ad esempio, una medesima melodia può alludere a differenti successioni armoniche a seconda dell'accentuazione ritmica che le viene conferita [RIEMANN 1902-3, I, 22], può anche avvenire che la funzione metrica di un'unità fraseologica si trasformi da tetica ad arstica grazie all'intervento di un'armonia appropriata [RIEMANN 1889, I, 62]. Ciò testimonia che quelli dell'armonia (e della melodia, che ne è per Riemann un'emanazione) e della metrica sono versanti diversi di un unico flusso energetico.

Di alcuni fattori di articolazione tra le diverse unità musicali si è già detto. Tuttavia il più importante di essi è, per Riemann, il cambiamento d'accordo: «le fasi tetiche in generale sono portatrici degli effetti armonici» ed «in forza di questi anche degli effetti conclusivi di articolazione» [RIEMANN 1900, 42 e 44]. Ciò significa che i momenti in cui si verifica un cambiamento d'armonia sono percepiti come quelli determinanti nella distinzione tra fasi arstiche e tetiche ai diversi livelli fraseologici e che il significato di un determinato segmento è dato dall'armonia situata sul suo baricentro, cioè sulla tesi dell'ultimo dei motivi di una coppia (2), di una semifrase (4) o di un periodo (8) [RIEMANN 1900, 45]. Contravvenire a questo principio, ossia introdurre un nuovo accordo su una fase arstica e prolungarla su quella tetica successiva, dà luogo a un innaturale effetto di sincope, tanto più forte quanto maggiore è il peso ritmico della fase tetica interessata.

Riemann, inoltre, combina questi principi con quelli che concernono la dinamica delle successioni armoniche, affermando che ci sono due tipi di percorsi armonici:

- a) *quello positivo, di evoluzione*, che parte dall'armonia di tonica per raggiungere un altro accordo che abbia con essa una relazione comprensibile (T-D; T-S); b) *quello negativo, di involuzione*, che ritorna alla tonica partendo da un'armonia estranea ad essa [RIEMANN 1889, I, 51].

Tutto ciò «implica che da principio la tonica è arstica e la dominante tetica, mentre alla fine o comunque al termine degli elementi di maggiori dimensioni il rapporto è rovesciato» [APFEL-DAHLHAUS 1974, I, 64]. Per

²³ Le relazioni tra armonia e strutture metrico-formali, già trattate concisamente in RIEMANN 1877, sono approfondite prevalentemente in RIEMANN 1889 e 1900, mentre RIEMANN 1902-3 è dedicato soprattutto allo sviluppo motivico-melodico.

Riemann, quindi, le formule cadenzali che iniziano e terminano sulla tonica rappresentano il fondamento formale della musica.

Un evento sonoro avente funzione metrica conclusiva «si trasforma nel contrario di una conclusione, cioè in un rappresentante dello sviluppo armonico positivo, non appena si collochi in corrispondenza di esso un'armonia diversa da quella di tonica (cioè una dominante o una sottodominante)» [RIEMANN 1889, I, 61]. In altre parole, la comparsa di un'armonia di dominante o di sottodominante sulla tesi di un qualunque elemento fraseologico (ad esempio il battere del quarto motivo-battuta, fase tetica della protasi, cioè della semifrase di proposta) implica l'attesa del rientro della tonica in corrispondenza del momento in cui interviene la fase tetica dell'elemento fraseologico di livello superiore (ad esempio sull'ottavo motivo-battuta, baricentro dell'apodosi, cioè della semifrase di risposta, e del periodo).²⁴ Ma anche l'elemento fraseologico seguente del medesimo livello invece di concludere alla tonica può chiudersi su un'armonia diversa da essa. Il risultato «è che *la forma rimane aperta*, cioè si dà luogo a una struttura di livello superiore, a un'ulteriore simmetria» (se al termine del primo periodo c'è una modulazione alla D, la T sarà attesa alla fine del secondo periodo). «Le strutture che introducono su valori aventi una funzione metrica tetica armonie che per la loro funzione tonale non possono essere conclusive» determinano perciò «un ampliamento dei modelli-tipo di allontanamento e riavvicinamento alla tonica» [RIEMANN 1889, I, 61-62]. La comparsa dell'armonia finale di un periodo, poi, potrà essere anticipata o ritardata rispetto alle attese indotte dallo schema metrico-armonico a seguito di eventuali turbative della simmetria (elisioni, innesti, appendici, ecc.), dando luogo così a un decorso metrico-armonico più o meno serrato.²⁵

I percorsi armonici "positivo" e "negativo" possono quindi avere un respiro più ampio ed occupare, anziché lo spazio di un periodo, unità di dimensioni ancora superiori, ad esempio sezioni o intere composizioni. Come corrispettivo dell'incremento dimensionale delle unità metriche coinvolte, si avrà allora una tonicizzazione²⁶ delle armonie estranee raggiunte nel percorso armonico positivo, coerentemente con l'assunto che la modulazione «altro non è che un movimento armonico di grandi

²⁴ Cfr. la riduzione analitica del periodo I (battute 1-8) del secondo movimento della Sonata op. 27 n. 2 riportata in appendice.

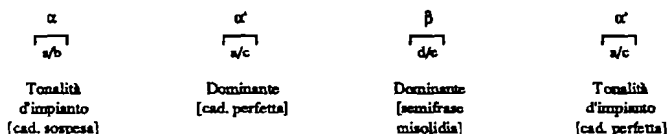
²⁵ Si confronti più oltre con quanto affermato da Riemann a proposito della struttura fraseologica del periodo IV del *Presto agitato* conclusivo: questo periodo è ampliato attraverso la quadruplica iterazione della 6a battuta, che ritarda lungamente l'arrivo della cadenza finale (cfr. mis. 28-43).

²⁶ Per tonicizzazione s'intende la momentanea attribuzione della funzione di tonica ad un qualsiasi accordo, come quando, ad esempio, al posto di una cadenza sospesa si ha una modulazione alla tonalità della dominante.

proporzioni» [RIEMANN 1889, I, 68]. E come i cambi di accordi avvengono in corrispondenza delle unità tetiche, allo stesso modo le cadenze che affermano le nuove tonalità dovranno coincidere con i motivi-battuta che concludono le semifrasi, i periodi o le sezioni: il senso di "proposta" così conferito a queste unità implicherà un percorso "negativo" a ritroso verso la tonica, occupante unità di dimensioni simili.

Riemann [1889] introduce gradualmente alla comprensione delle grandi forme come amplificazione di strutture elementari di piccole dimensioni. Una delle strutture più semplici è composta da due periodi, il primo con modulazione alla dominante, il secondo con ritorno alla tonica, ciascuno diviso in due semifrasi:

la prima semifrase rimane nella tonalità d'impianto, la seconda conduce alla tonalità della dominante, la terza rimane alla dominante (semifrase che qui è detta misolidia per l'impiego della settima minore) ma manifesta una netta aspirazione a tornare alla tonica, la quarta infine chiude nuovamente alla tonalità d'impianto. In questa struttura è anche caratteristica la disposizione del materiale tematico, cioè l'inizio della prima, seconda e quarta semifrase con la stessa coppia di battute *a* e la chiusa della seconda e quarta semifrase con la coppia *c*:



Es. 9

Questo schema mostra un "elemento intermedio" autonomo di sviluppo [β] e presuppone attraverso ciò l'effetto del "ritorno" di un'idea principale; se si considera che la seconda semifrase *a/c* è solo una ripetizione modificata di *a/b*, questo modello appare come il prototipo della più complessa tra le forme, la forma sonata [RIEMANN 1889, I, 71].

Lo schema riproduce infatti in scala ridotta il decorso armonico essenziale e le articolazioni formali tra le sezioni del tema principale (α) e di quello secondario (α'), dello sviluppo (β) e della ripresa (α'); ma, ciò che più conta, delinea i rapporti di dipendenza funzionale tra le sezioni, argomento su cui si tornerà in sede di conclusioni.

4. L'analisi riemanniana della *Mondscheinsonate* ²⁷

Nelle prime pagine della sua analisi, Riemann passa in rassegna i retroscena che le biografie di Wilhelm von Lenz [1852] e Alexander W.

²⁷ Il presente paragrafo sintetizza le pagine 236-261 di RIEMANN 1920, II.

Thayer [1866-79; 1907-8] associano alla nascita della sonata.²⁸ Oltre alle vicende che si riferiscono ai titoli apocrifi di *Laubensonate* (*Lauben* = pergolato), o a quello di *Mondscheinsonate* [*Sonata al chiaro di luna*], Riemann discute la possibile relazione fra il primo movimento e la lirica *Die Beterin* [*La devota*] ²⁹ di Johann Gottfried Seume (1763-1810):

Per quanto sia difficile contestare l'autenticità di tale riferimento, la *Mondscheinsonate* manterrà il suo titolo tradizionale e non verrà ribattezzata *Die Beterin*. Sarebbe del resto completamente inutile cercare di ricavare dalla poesia di Seume un'interpretazione programmatica dell'*Allegretto* in Re $\flat$ magg e del *Presto* finale [pp. 238-239].

In funzione del carattere solenne del primo movimento, Riemann invita gli interpreti a mantenere un andamento non troppo lento sin dal "sipario" iniziale (mis. 1-5) e di eseguire la sovrapposizione dei ritmi attenendosi strettamente alla notazione, senza accrescere o ridurre il valore della semicroma: raccomandazione, questa, già presente nell'analisi della *Marcia funebre* della Sonata op. 26 [RIEMANN 1920, 181].

La somiglianza con la *Marcia funebre* dell'op. 26 non si limita al ritmo puntato, ma si estende al fatto che la melodia è costretta in un ambito assai ridotto: solo una terza minore al di sopra e una terza maggiore al di sotto del Sol $\sharp_3$ iniziale nella protasi del secondo periodo [mis. 52-91]³⁰ e nell'apodosi [mis. 92-151], e soltanto verso il grave fino al Si₂ a partire dal Sol $\sharp_3$. Va ancora rilevato, però, come la costante insistenza sulla medesima altezza, l'iterazione della nota, sia determinante per il carattere del pezzo [...] Esclusivamente a partire da questo clima generale, da questa fissità di fondo, si arrivano ad apprezzare pienamente le inflessioni ascendenti e discendenti della curva melodica. Mi riferisco in particolare all'effetto ottenuto là dove le seconde minori superiori ed inferiori vengono conquistate quasi con uno sforzo estremo³¹ (III 1 sgg. [mis. 15-17]: Si₃-Do₄-La $\sharp_3$ -Si₃; VII 1 sgg. [mis. 51-53]: Do $\sharp_4$ -Re₄-Si $\sharp_3$ -Do $\sharp_4$; armonie T⁺ - $\mathfrak{B}$ - $\mathfrak{D}^{9\flat}$ - T). L'accordo di sesta napoletana ($\mathfrak{B}$) è forse tanto impiegato, in questo movimento, quanto lo è complessivamente nel resto della produzione beethoveniana (I 7, II 7, III 1, 3, 6, VI 7, VII 1, 3). La sostituzione della tonalità parallela Mi maggiore³² (raggiunta alla quarta battuta del secondo periodo) con la sua

²⁸ Il lettore potrà trovarne notizia nell'articolo di Scarpellini del presente volume.

²⁹ Il cui testo consiste nella preghiera di una figlia per la guarigione del padre mortalmente malato.

³⁰ Si legga 52 = secondo tempo della 5a misura.

³¹ Per quanto riguarda le abbreviazioni che seguiranno, esse si riferiscono al periodo e alle battute (ricordiamo che, salvo eccezioni, la battuta inizia sempre dal levare che precede la stanghetta). Ad esempio, III 1 significa: prima battuta del terzo periodo.

³² Nella terminologia riemanniana la nozione di "parallelo" si estende anche alla tonalità.

variante Mi minore,³³ fa l'effetto dell'immersione in un abisso senza fondo, che rispetto alla tonalità d'impianto Do ♯ minore rappresenta la tonalità della controterza minore [...]³⁴ In ogni caso, una modulazione singolare. Nell'apodosi del IV periodo e nell'intero periodo V intervengono armonie dispiagate ampiamente su più ottave mediante accordi spezzati che alimentano da sole tutto l'interesse musicale, dando luogo così ad un forte contrasto rispetto alla limitata mobilità della melodia riscontrata altrove. Si rilevi in particolare la gigantista linea che sale dal Re $\frac{1}{2}$ al Re $\frac{3}{5}$ [mis. 32-35] e di nuovo discende fino al Si $\frac{1}{1}$ (periodo IV, 8=5, fino al periodo V, 3 sgg.) [mis. 35-39]. È notevole lo sfruttamento intensivo del registro grave (cfr. le mie osservazioni sul *Largo e mesto* dell'op. 10 n. 3³⁵). Poiché, a parte i suddetti arpeggi, la melodia sale solo uno o due toni al di sopra dell'ottava centrale (raggiungendo il Re₄ dissonante nel periodo VII e il Re $\frac{4}{4}$ e il Mi₄ nel periodo IV) e si mantiene preferibilmente in un tipico registro di contralto (alla fine persino in un registro di basso profondo, giù fino al Do $\frac{1}{1}$), il colore complessivo va definito come decisamente scuro e si può davvero intendere la composizione come un *Nachstück* (Nocturne). Per questo motivo il titolo di *Mondscheinsonate* difficilmente cadrà in disuso [pp. 240-241].

Dopo aver sottolineato l'ovattata sonorità pianistica richiesta da Beethoven per questo movimento (*delicatissimamente e senza sordino*, cioè con il pedale di risonanza), Riemann osserva che la delimitazione dei motivi e la delineazione della struttura periodale del pezzo non presenta particolari difficoltà. Le uniche alterazioni della simmetria sono

³³ «La variante di una tonalità cambia il modo con l'alterazione della terza, conservando la prima e la quinta dell'accordo di tonica» [RIEMANN 1906, 79, nota 1].

³⁴ L'espressione "controterza minore" allude al passo di controterza (cioè di terza ascendente, opposta all'orientamento vettoriale discendente - in quanto minore - del primo accordo) necessario per passare dalla "prima" nota dell'accordo di tonica di partenza Do ♯-Mi-Sol ♯ (si ricordi che la "prima" dell'accordo di Do ♯ minore è il Sol ♯ e non il Do ♯) alla "prima" dell'accordo di tonica di arrivo Mi-Sol-Si (Si). Quanto all'"abisso senza fondo", l'espressione si riferisce alla sensazione di istantaneo sprofondamento prodotto dal collegamento fra la tonalità di Do ♯ minore con quella di Mi minore: un passo di tre quinte nella direzione della sottodominante, la cui opposizione alla dominante nel sistema dualistico si esercita nel medesimo "oscuro" versante della controarmonia in cui il minore si oppone al maggiore (vedi nota 41) [cfr. RIEMANN 1906, 223].

³⁵ Qui Riemann afferma che il carattere profondamente malinconico del *Largo e mesto* è basato, oltre che sulla tonalità minore, sul registro in cui è collocata la melodia: «Quando ho denominato "grave" il registro della melodia intendevo con ciò sottolineare il fatto che il pianoforte, nel momento in cui fu inserito nelle formazioni cameristiche, fu considerato uno strumento con un registro di soprano (o di flauto) [...] E di certo anche nelle sonate mozartiane per pianoforte questo carattere sopranile è evidentemente assai spiccato [...] Muzio Clementi, Emmanuel Aloys Förster e Beethoven superarono per primi questa fase, il cui riemergere in Karl Czerny fu stigmatizzato da Beethoven ("Troppo piccolo")» [RIEMANN 1920, I, 358].

rappresentate dalle aggiunte delle mis. 25-26 (2^a) e 48-49, 57-58 (6^a), nonché dagli innesti (rispettivamente 8=5 e 4=5) nei periodi IV e V (mis. 31-32 e 38-39). A conclusione, Riemann fornisce lo schema che sintetizza l'articolazione fraseologica e il percorso armonico essenziale, insieme alla riduzione analitica su pentagramma dell'intera linea melodica dell'*Adagio sostenuto* corredata dalla segmentazione in motivi e dall'analisi delle funzioni metriche e armoniche (gli schemi riassuntivi del primo e del terzo, più la riduzione analitica di tutti e tre i movimenti, sono riportati in Appendice).

Il secondo movimento, l'*Allegretto*, è composto da sette periodi: quattro (aaba) nella prima parte (A) e tre nel *Trio* (B), cui segue la ripresa della parte A iniziale. La resa del carattere leggiadro del pezzo è legata, per Riemann, soprattutto ad una esatta comprensione del ritmo prevalente $\underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}}$ (che nel periodo II si trasforma nel sincopato di batt. 9-16), ritmo che impone all'*Allegretto* un andamento piuttosto rapido: le minime e le semiminime, in una alternanza di lunghe e brevi che conferisce al pezzo un carattere di "graziosa mobilità", saranno rispettivamente più veloci e più lente in rapporto al normale polso (70-80 M. M.; cfr. RIEMANN 1902-3, I, 24). La "leggera scorrevolezza" dell'*Allegretto* è confermata da alcune peculiarità ritmiche e dinamiche dovute alla presenza di figure in sincope che Riemann concepisce come anticipazioni dei tempi forti successivi:

Il *Trio* si presta particolarmente ad illustrare la natura dell'anticipazione determinata dalla sincope:



[...]La situazione diventa quanto mai interessante nella seconda parte del *Trio* (periodi VI e VII) in cui [...] si presenta ripetutamente una doppia funzione fraseologica del terzo quarto, poiché le desinenze femminili sono legate e richiedono un'accentuazione in quanto inizi dei motivi successivi ³⁶



Es. 11

³⁶ Secondo la teoria riemanniana le note con doppia funzione fraseologica richiedono degli sforzi [RIEMANN 1920, 74-75].

Beethoven, però, esige un *pp* per la seconda parte del *Trio* e sopprime gli altrimenti necessari e copiosi *sforzati*. Poiché le armonie di $\text{Si}^{\flat 7}$ - $\text{Mi}^{\flat 7}$ - $\text{La}^{\flat 7}$ - $\text{Re}^{\flat 7}$ - $\text{Sol}^{\flat}$ [mis. 45-49] percorrono rapidamente per metà il circolo delle quinte in senso discendente, il moto armonico avvalora l'impressione di fluida scorrevolezza prodotta dall'assenza di note melodiche sui tempi forti delle battute [p. 247].

L'*Allegretto*, all'ascolto, sembra iniziare in $\text{Do}^{\sharp}$ maggiore, ovvero nella variante maggiore (vedi nota 33) della tonalità del primo movimento:

Ma poiché le prime cadenze determinano subito la tonalità della dominante di $\text{Do}^{\sharp}$ maggiore ($\text{Sol}^{\sharp}$ maggiore), qualsiasi ascoltatore rinuncerà giustamente a seguire il $\text{Do}^{\sharp}$ maggiore ed effettuerà la trasformazione enarmonica che sostituisce il $\text{La}^{\flat}$ maggiore (con quattro $\flat$) al $\text{Sol}^{\sharp}$ maggiore (con otto $\sharp$). Chi ha davanti la notazione beethoveniana è aiutato anche dal fatto che la trasformazione avviene sin dall'inizio del pezzo [...] $\text{Re}^{\flat}$ maggiore è una tonalità notturna: come tale si addice al tempo centrale della *Mondscheinsonate* più della luce abbagliante del $\text{Do}^{\sharp}$ maggiore [...] ³⁷ «Un fiore tra due abissi»: così Liszt definisce questo *Allegretto* - un'immagine che ritrae in poche parole l'intera sonata e basta a coglierne l'essenza, oltretutto a mettere a tacere qualsiasi gretto censore [pp. 248-249].

Dopo aver proposto la riduzione analitica del secondo movimento, Riemann, nell'analisi del terzo, dedica i maggiori sforzi a individuare la struttura ritmica e metrica dei periodi I e IV:

Il secondo "abisso", il *Presto agitato* conclusivo in $\text{Do}^{\flat}$ minore (4/4), è un *Nachtstück* come il primo movimento. Il suo clima, però, non è solenne e grave, ma passionale, turbinoso, agitato. Adolph Bernhard Marx ne ha forse espresso l'essenza nel modo più pertinente (*Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke* [Avviamento all'interpretazione delle opere pianistiche di Beethoven], p. 187): «Bisogna seguitare a vivere, infelici nel turbine di un'esistenza disperata e inquieta, e a spendere le ultime forze nella foga della supplica, in un vano lamento che annaspa nel vuoto. Questo è il senso del finale. Già altrove, nella Sonata in Fa minore op. 2, Beethoven non ha trovato altro sbocco per la sua vita interiore».

Il riferimento al finale dell'op. 2 è degno di nota. In realtà il febbrile ondeggiare degli arpeggi ascendenti e discendenti e i potenti accordi richiamano fortemente, lì, l'espressione di una selvaggia disperazione. Marx trascura soltanto un elemento caratteristico: quel «vano annasparsi nel vuoto» nel finale dell'op. 27 n. 2 risalta con crudezza ancora maggiore che nell'op. 2 n. 1, in quanto nel primo caso i due accordi in

³⁷ L'attribuzione di determinati contenuti espressivi alle diverse tonalità è frequente nel pensiero teorico del tardo Settecento, come dimostrano gli scritti di Koch, Christian F. D. Schubart, Johann P. Kimberger e Francesco Galeazzi [cfr. RATNER 1980, 59-60, 398].

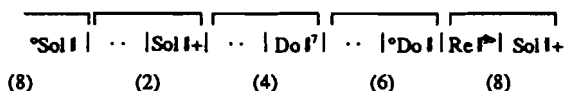
sforzato annaspiano davvero, per così dire, nel nulla, situati come sono alla fine di una misura, prima della pausa che inizia quella successiva.



Es. 12

Naturalmente l'ondeggiante arpeggio ascendente si intende in *crescendo* (è una reminiscenza dei «crazzi» di Mannheim; cfr. vol. I pagina 85 ³⁸) e raggiunge il *forte* in vetta, dopodiché la nuova battuta riprende ogni volta dal *piano*. Tuttavia i motivi-battuta, non essendo interni alla misura [*volltätig*] non terminano con l'ottava cromatica, ma solo con la prima nota della misura seguente: si estendono, cioè, ininterrottamente a partire dal secondo sedicesimo, fino al baricentro successivo (quindi con 15 sedicesimi di anacrusi), rappresentando l'*ethos diastaltico* nella forma più pura, ³⁹ di modo che il costante *crescendo* risulta ovvio (cfr. *Musikalische Dynamik und Agogik* [Dinamica e agogica musicali], p. 12) [pp. 251-252].

L'analisi della struttura del periodo I parte da due presupposti: a) il motivo a cavallo delle mis. 8-9 (cadenza sospesa sull'accordo di Sol[♯]) è il baricentro del periodo e dunque va attribuita ad esso la funzione metrica (8); b) i motivi i cui baricentri coincidono con le prime quattro pause (mis. 1, 3, 5, 7) corrispondono ai cambi d'armonia e quindi hanno la funzione di unità "pesanti" all'interno delle coppie: vanno numerati con (2), (4), e (6). Essendo, tuttavia, il periodo composto da nove battute anziché otto, dopo aver scartato alcune ipotesi di segmentazione poco soddisfacenti, Riemann propone di attribuire alle mis. 1-9¹ le seguenti funzioni fraseologiche:⁴⁰



Es. 13

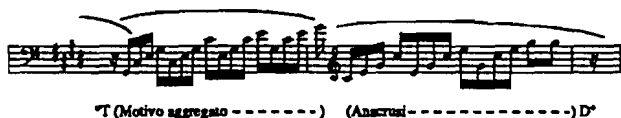
³⁸ Riemann riferisce il rapido e ampio arpeggio iniziale della Sonata in Fa minore op. 2 n. 1 di Beethoven ad un *topos* della scuola di Mannheim, che egli definisce appunto *Mannheimer Rakele*, ripreso sovente nel repertorio del classicismo viennese.

³⁹ L'*ethos diastaltico* era, secondo Aristide Quintiliano, il tipo di espressione musicale destinato ad esaltare ed eccitare gli animi, e i motivi accentati sull'ultima nota (*abbetonte*) sono per Riemann [1884, 12] quelli dall'impatto emotivo più diretto.

⁴⁰ Le graffe indicano un'ipotesi di segmentazione secondo le coppie di battute.

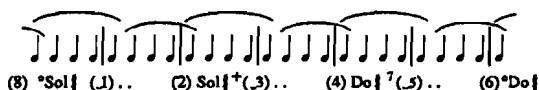
Così facendo, il baricentro di ciascuna coppia di battute coincide con la pausa di semicroma. Tuttavia

intendere i vastissimi arpeggi sempre solo come anacrusi delle successive pause di semicroma è pretendere troppo dalle nostre facoltà ricettive [...]. Probabilmente è più giusto considerare una parte dell'arpeggio di due battute come desinenza [= motivo aggregato] e soltanto il resto come anacrusi, e precisamente operando una divisione sul primo tempo forte raggiunto:



Es. 14

Ciò dà luogo, tuttavia, a una conformazione metrica molto rara: il pezzo inizia con una pausa che rappresenta il baricentro di una battuta di peso ritmico superiore (8), baricentro cui si aggancia il primo motivo della frase considerato come motivo aggregato [...] Qui, nell'op. 27 n. 2, addirittura l'intero primo motivo-battuta è agganciato alla battuta 8 iniziale e con ciò diviene necessaria l'indicazione (.1), eventualità che non mi si era mai presentata prima d'ora. Spero che dopo questa spiegazione si comprenderà la struttura della frase che impone di interpretare come aggregati i motivi-battuta 3 e 5:



Es. 15

[pp. 254-255]

Segue la discussione sull'articolazione del periodo IV (mis. 28-43):

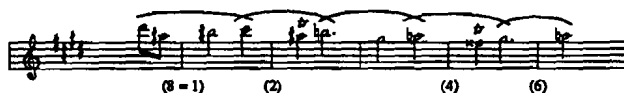
La struttura del IV periodo è ardita, con la deviazione imposta al motivo conclusivo del periodo III:



da cui si ricavano il nuovo motivo:

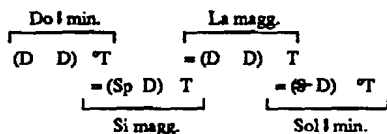


e la doppia valenza fraseologica della nota finale:



Es. 16

Come si evince dalla mia analisi, ciascuno di questi motivi di tre note innestati l'uno nell'altro costituisce una cadenza completa.



Es. 17

Ad essi, invece di una quinta figurazione analoga che sarebbe potuta essere più o meno:



Es. 18

segue una iterazione ampliata della quarta cadenza (Sol# minore: $\text{Sol}^\# \text{D}^\# \text{T}$)[...] Questo "episodio" non è altro che l'attacco dell'apodosi del periodo IV con l'elisione della quinta battuta, duplice iterazione della sesta (6a, 6b) e, all'ottava battuta, arrivo sull'accordo di Mi+ con cadenza d'inganno [mis. 37]. Dopodiché l'apodosi viene ripresa all'ottava inferiore e ampliata di due battute, chiudendo ora definitivamente sul Sol# minore [mis. 43] L'ampliamento consiste nel fatto che la sesta battuta con $\text{Sol}^\#$ è riproposta quattro volte (6c, 6d, 6e, 6f) prima che le battute 7 e 8 concludano. Non si trascuri la costante forte anacrusicità della struttura motivica che, per quanto possibile, rimane accentata al termine [*abbetoni*]:



Es. 19

e dunque ha un effetto assai febbrile ed agitato [pp. 258-259].

L'analisi di Riemann contiene ancora considerazioni su altri periodi del *Presto agitato* conclusivo, ma non è possibile darne conto dettagliatamente in questa sede. Lo schema riassuntivo e la riduzione analitica riportate in appendice consentono, a chi lo desidera, di avere un'idea della parte di analisi qui omessa.

5. Alcune annotazioni conclusive

Anche ad una lettura così rapida è evidente che Riemann inquadra la sonata proprio secondo le due prospettive il cui rapporto reciproco è proverbialmente considerato più problematico, e cioè quelle di orientamento formalistico (indagine sulla struttura del pezzo inteso come puro gioco di forme) ed ermeneutico (che intende la composizione come veicolo di significati estrinseci). L'operazione sembra anzi stabilire una connessione tra i due piani, se non subordinare alla loro interdipendenza il valore artistico dell'opera, ricercando le funzioni espressive delle scelte tecnico-compositive beethoveniane e, per converso, individuando le implicazioni in termini di struttura formale del senso sotteso alla musica.

Il "senso" è qui evidentemente rappresentato dal carattere di *Nachtstück* attribuito a questa sonata, connotazione che, sebbene apocrifa, la tradizione ha preferito come riferimento ad altri pur plausibili e documentati rinvii alla biografia beethoveniana. Riemann se ne domanda il perché e trova la risposta in alcuni caratteri musicali della composizione: nel primo movimento, la particolare sonorità pianistica richiesta, l'uso intensivo dell'accordo di sesta napoletana, il singolare decorso armonico, la delimitata escursione melodica, la regolarità della struttura fraseologica, vengono da lui interpretate come altrettante allusioni ad un campo semantico corrispondente ad un colore cupamente "notturno". A tutto ciò si può aggiungere la considerazione che il percorso "positivo" di allontanamento dalla tonica, struttura armonica portante della prima sezione (A) dell'*Adagio sostenuto*, non conduce alla dominante superiore ma a quella inferiore (cfr. lo schema riassuntivo in Appendice), il cui rapporto diretto con la tonica si esplica nell'oscuro versante della controarmonia ⁴¹ [RIEMANN 1977, 218]. Indirettamente ciò ha anche l'effetto di permettere di contrapporre alla °T la °D - e non il relativo maggiore - nel turbinoso *Presto* conclusivo, così che i piani tonali complessivi dei due movimenti esterni (i due "abissi") possono essere differenziati senza tuttavia fare mai ricorso al modo maggiore se non per fugacissime apparizioni. Non diversamente, del resto, Riemann rileva alcuni dei presupposti musicali della disperata agitazione indicata da Marx come la cifra espressiva peculiare del terzo movimento, ad esempio, nella

⁴¹ Nella concezione dualistica dell'armonia riemanniana non vengono contrapposti soltanto gli orientamenti vettoriali degli accordi maggiori e minori (rispettivamente ascendenti e discendenti), ma anche le relazioni che intercorrono tra la T e la D (salto di 5a ascendente) e tra la T e la S (salto di 5a discendente). Al mondo dell'armonia e degli accordi, le cui relazioni si esplicano in senso ascendente, "positivo" (modo maggiore, moto armonico verso la D), si contrappone specularmente quello della "controarmonia" e dei "contraccordi", le cui relazioni si esplicano in senso discendente, "negativo" (modo minore, moto armonico verso la S) [cfr. anche BURNHAM 1992, 8-9].

singolare articolazione fraseologica del tema iniziale e nel ritmo sincopato di quello secondario (mis. 21 sgg.), sincopazione persistente negli accordi che nell'apodosi del periodo IV (mis. 37-41) accompagnano le "eccitate" successioni di semicrome *abbetonte*.⁴² Anche qui, però, fra le righe dello schema riportato in Appendice sono lasciate all'intuizione del lettore molte altre utili indicazioni analitiche: a titolo esemplificativo, se ne sottolineeranno alcune concernenti il ruolo dei diversi segmenti nell'organizzazione morfologica complessiva, le loro articolazioni reciproche, nonché alcune particolarità armonico-fraseologiche del periodo IV, funzionali alla definizione del suo particolare carattere.

Si è detto che per Riemann uno dei fattori di articolazione più semplici tra i motivi è rappresentato dalla presenza di note di durata relativamente maggiore in corrispondenza dei valori "pesanti", che sottolineano il baricentro ritmico attraverso l'incremento della durata e la stasi. La modifica della simmetria del periodo attraverso l'iterazione cadenzale non rappresenta che un'estensione del medesimo principio ritmico a livello di metrica ed in quanto tale è un procedimento da considerarsi fisiologico in un decorso fraseologicamente convincente [RIEMANN 1903b, 246]. Così a livelli dimensionali ancora superiori, quelli più propriamente formali, le fasi tetiche sono enfatizzate mediante l'aggiunta di periodi o addirittura di sezioni intere che hanno la funzione di bilanciare le spinte propulsive (arsiche) a lunga gittata, a mo' di appendici di portata macroscopica.

Lo schema riassuntivo del terzo movimento offre una verifica immediata di questi principi. Ne diamo qui una possibile lettura esplicativa che ne agevoli l'interpretazione a chi intenda rendersi conto approfonditamente delle relazioni tra i singoli periodi e la forma complessiva del terzo movimento.

Il primo periodo del *Presto agitato* si conclude con una triplice conferma della cadenza sospesa sulla dominante della tonalità d'impianto (7a-8a, 7b-8b, 8c). Il percorso armonico "positivo", ossia l'allontanamento dall'accordo di tonica che occupa il periodo I, implica l'attesa di un percorso inverso, "negativo", nei periodi successivi: questi, viceversa, amplificano il senso "interrogativo" complessivo modulando alla tonalità della dominante e dunque estendendo la dialettica arsi/tesi a un livello armonico e fraseologico ulteriore. La funzione metrica del periodo II è quella di un antecedente rispetto ai periodi III e IV (tema secondario), che hanno entrambi funzione di conseguenti (si osservi anche l'innesto 8=1, mis. 28-29, che ha l'effetto di attenuare la cesura fra questi due periodi); in questo caso l'articolazione al termine del gruppo ternario dei periodi II-III-IV è sottolineata attraverso il particolare tipo di interpolazione che Riemann denomina "indugio sulla penultima" (*Stillstand auf der Penultima*) [RIEMANN 1903b, 259 sgg.], ossia insistendo sul baricentro della penultima coppia di motivibattuta (6a, 6b, 6c ecc.). A un livello ancora superiore, cioè rispetto a tutta la prima

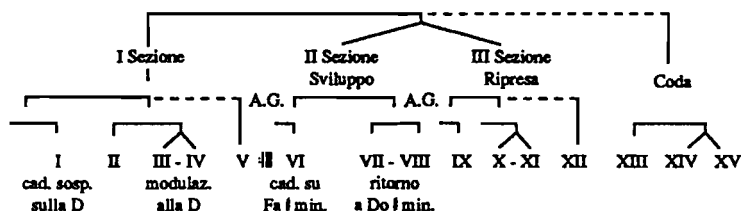
⁴² Vedi nota 39.

sezione di esposizione, i periodi II, III e IV rappresentano complessivamente il conseguente, ovvero la fase tetica della prima sezione, amplificata attraverso il periodo V (vedi Appendice):⁴³



Es. 20

Si osservi come Riemann ha evidenziato in Beethoven la volontà di differenziare le modalità e il peso delle articolazioni a seconda del livello a cui si riferiscono: le cesure più incisive sono situate al termine del periodo I (mis. 14) e al termine del periodo V (mis. 63), e la seconda è più netta della prima (sei iterazioni cadenzali contro tre). Tentando di graficizzare l'intero schema riassuntivo, si può avere il seguente quadro delle relazioni esistenti fra i periodi e le sezioni (A.G.= anacrusi generale):



Es. 21

Come si vede il percorso "positivo" di allontanamento dalla tonalità d'impianto occupa la prima sezione, quello "negativo" la seconda. L'accordo di tonica di Do# minore è riconquistato a VIII 8d (mis. 102). Tale battuta è, però, anche la prima del periodo IX: duplicità di funzione che Riemann evidenzia nello schema riassuntivo ripetendone il simbolo (8d) al termine della seconda sezione e all'inizio della terza (ciò sta ad indicare che fra queste due sezioni è quindi inserito un motivo-perno). Questo particolare assimila ulteriormente il rapporto funzionale che lega la seconda e la terza sezione (e cioè lo sdoppiamento della fase tetica a livello macroformale) a quello che ad un livello inferiore intercorre fra le coppie di periodi III-IV, X-XI e XIV-XV: queste coppie rappresentano i conseguenti, nelle rispettive sezioni, e sono tutte agganciate al loro interno mediante l'innesto 8=1. Tali innesti fra unità conseguenti, peraltro, vanno distinti da quelli riscontrati da Riemann fra le sezioni I e II e fra la sezione III e la coda, in quanto le battute 8f in comune fra i periodi V e VI e fra i periodi XII e XIII fanno parte in entrambi i casi di coppie di battute (7f-8f, mis. 63²-65¹ e 157²-159¹) che fungono da

⁴³ Nei grafici seguenti le graffe segnalano i rapporti del tipo antecedente-consequente ai vari livelli fraseologici; la biforcazione della linea verticale indica che la funzione tetica a un certo livello è assolta da due segmenti consecutivi (struttura temaria: antecedente-primo conseguente-secondo conseguente); la linea tratteggiata suggerisce il rapporto di dipendenza rispetto all'unità precedente dell'elemento avente funzione di appendice a ciascun livello fraseologico.

anacrusi generale (*Generalaufsatz*) dei periodi seguenti (rispettivamente VI e XIII) e al contempo deviano il percorso armonico (*Schlussverschiebung*) sull'ultima iterazione della cadenza dei periodi precedenti (rispettivamente V e XII). La funzione metrica (A.G.) e il concomitante slittamento della cadenza armonica di queste coppie di battute sono coerenti con il delicato ruolo di giuntura ad esse affidato - le coppie si trovano infatti l'una tra l'antecedente (sezione I) e i due conseguenti (sezioni II e III), l'altra fra il secondo conseguente e l'appendice (coda), e sono destinate ad articolare gli snodi principali del pezzo.

Fin qui si è interpretata l'analisi armonico-fraseologica di Riemann in funzione della morfologia del pezzo. Essa può anche dar ragione, tuttavia, del suo clima espressivo: se osserviamo l'agitazione che anima l'insolita struttura metrica delle coppie di motivi del tema principale notiamo che essa non si è spenta, ma si è tradotta in un'articolazione irregolare interna al tema secondario. Entrambe le semifrase che compongono il periodo IV, infatti, alternano le coppie di motivi secondo il modulo forte/debole/forte (elisione del primo e del quinto motivo), sistole ritmica accentuata mediante l'innesto reciproco di tutti i motivi battuta. Il periodo, cioè, sembra precipitarsi verso l'ottava battuta, quando la progressione armonica delle mis. 29-32 si interrompe bruscamente e ci si imbatte nell'inatteso "indugio sulla penultima" coppia di battute (6a, 6b ecc.), con l'improvviso e inquietante effetto di stasi su una coppia di battute "leggera" e l'insistenza sull'armonia di sesta napoletana che ne consegue.

In conclusione, i principi teorici di partenza hanno dato luogo a una griglia analitica in grado di svelare le alterazioni della regolarità del decorso musicale e di interpretarle riferendole da un lato al modello morfologico di riferimento (in questo caso la forma sonata), dall'altro al carattere convulso ed agitato riconosciuto come peculiare al finale. Con ciò l'analisi di Riemann mantiene una posizione distinta tanto dalla critica impressionista d'inizio secolo quanto dalla lettura strutturalista dell'opera di Beethoven che si affermò a partire dagli anni Venti del '900. Anzi, la dicotomia fra l'approccio formalista e quello ermeneutico qui viene risolta, o meglio trascesa, in quanto l'interesse, più che sul pezzo in sé, si concentra sulle isomorfie riconosciute fra la struttura dell'opera musicale e il modo in cui la percezione umana organizza lo scorrere del tempo [cfr. SOLIE 1978, 180-181].

APPENDICE

Riportiamo qui di seguito gli schemi riassuntivi del primo e del terzo movimento, e le riduzioni analitiche dei tre tempi della Sonata tratti, rispettivamente, dalle pagine: 242, 252-253, 242-245, 249-250, 261-272 di RIEMANN 1920, II.

In funzione di una più agevole lettura delle riduzioni analitiche si ricordi che la funzione metrica delle singole battute (cioè delle unità a cavallo di stanghetta), è indicata al di sotto del pentagramma mediante le cifre 2, 4, 6, 8, relative al "tipo ideale" del periodo di otto battute. Per i simboli che segnalano i fenomeni perturbativi della simmetria fraseologica (elisioni, innesti, ecc.), si vedano le p. 91-92. Si osservi, comunque, che l'*Adagio sostenuto* si apre con un periodo che registra l'elisione delle prime tre battute (infatti, alla prima battuta è apposto il numero 4): Riemann ha riscontrato che spesso brevi unità fraseologiche consimili fungono, come qui, da introduzione ai temi principali, e le ha denominate *sipari* (cfr. p.91). Si ricordi, ancora, che le legature al di sopra del pentagramma indicano le dimensioni dei motivi. Talvolta esse si estendono per due battute: ciò può avvenire sia perché il motivo in questione è refrattario a una ulteriore frammentazione (cfr. p. 89-90), sia perché Riemann ritiene di dover sottolineare, più che l'articolazione che intercorre fra due motivi consecutivi, l'unità fraseologica di dimensioni immediatamente superiori (coppia di battute). I numeri romani posti al di sopra del pentagramma indicano la successione dei periodi.

Schema riassuntivo del primo movimento

Per Riemann i periodi regolari di 8 battute sono simboleggiati con I-8. Se nella protasi si riscontra qualche turbativa della simmetria (ad esempio, nel periodo I, l'elisione delle prime 3 battute), la prima semifrase viene isolata graficamente dalla seconda attraverso una virgola. Ciò accade anche se la protasi si conclude con una modulazione formalmente rilevante (cfr. col periodo II: 1-4, 5-8). La virgola interviene, anche, ogni qualvolta si interrompe la successione regolare delle battute nel periodo a causa di innesti, aggiunte, elisioni ecc. Si ricordi, infine, che questo schema riassuntivo non è che una sintesi della riduzione analitica che segue e la sua comprensione è subordinata al confronto con quella.

I	[mis. 1-5 ¹]	(Introduzione)	4, 5-8 (Do [♯] min.)
II	[mis. 5 ² -15 ¹]	(tema)	1-4 (alla parallela Mi magg.), 5-8, 7a-8a (a Si min. attraverso Mi min.).
III	[mis. 15 ² -23 ¹]	(transizione)	1-8 (da Si magg. a Fa [♯] min., °S)
IV	[mis. 23 ² -35 ²]:		1-2, 2 ^a -4, 5-8 (=5a), 5a-8a (da Fa [♯] min., ritorno a Do [♯] min., conclusione su Sol [♯] 9>)
V	[mis. 35 ² -42 ¹]	(ritorno da D ⁹ alla °T)	1-4 (=5), 5-8.
VI	[mis. 42 ² -51 ³]	(=II)	1-6, 6 ^a -8 (tutto in Do [♯] min. con deviazione verso la parallela alla batt. 4).
VII	[mis. 51 ⁴ -69]	(=III)	1-6, 6 ^a -8, 5-8a, 7-8b, 7-8c, 8d (tutto in Do [♯] min.)

Riduzione analitica del primo movimento

Adagio sostenuto

The score is an analytical reduction of the first movement, featuring musical notation with various annotations for performance. It is organized into five systems, each with a Roman numeral (I to V) indicating a section. The notation includes treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers in parentheses, and articulations are marked with 'T' (tutti) and 'Sp' (sforzando). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

I

(4) T (6) Sp

II

D⁷ 6> 3 (8) T

D⁷ (2) T *S = Sp D² .+. (4) T -3> = *S (6)

(D⁷ ..) D⁷ (8) T S^{va} D² .+. (8a)

III

T = T (2) T (4) T = T

IV

D⁷ T (6) D² 4. 3 (8) T

D⁷ .. (2) T = S (2a) D⁷ .. T S^{va} (4)

D⁷ .. (6) T .. (8 = 5a)

V

(6a) T (8a) D²

36 .. (2) .. °S

38 D^b °S (4=5) D^b =8 (6)

40 D T VII(=II) S^{va} D^r (8)

42 °T .. D^r .. (2) °T °S = Sp

46 D^r .+. (4) T .. D^r (6) T = °Tp D^r T (6a)

48 VII(=III)

D^r °T =8 D^r (8) °T =8 °T =8 D^b (2) T

54 =8 D^b T (Sp) D^r °Tp S^{va} D^r °T T^r S^{va} .. D^r .+. (8)

58 °T - D^r - °T - D^r - °T -

66 (8b) (8c) (8d) *attacca subito il seguente*

D^r .. °T

Riduzione analitica del secondo movimento

Allegretto (J | J.)

I

(S D[♯] .+) D (Sp D[♯] .+) S D[♯] .+

II

T Sp D[♯] .+ (8) T (S D[♯] .+) (2) D (Sp D[♯] .+) (4)

III

D S D[♯] .+ T Sp D[♯] .+ T (Sp) (2)

D[♯] D (Sp D[♯]) S .. D[♯] T D[♯] .. T Sp (8)

IV

D[♯] .+ (S D[♯] .+ D (Sp D[♯] .+ D S D[♯] .+ (6)

T S D[♯] .+ (6a) T S D[♯] .+ (6b) D[♯] D[♯] (8)

Trio. V.

T T D[♯] T .. D[♯] (2) (4) (6)

VI

.. (8) T (D[♯]) [Sp] (D[♯]) [D] D[♯] (D[♯]) (4)

VII

S (6) (D[♯] ..) S .. (2)

Allegretto da capo

D[♯] .+ (4) D[♯] S D[♯] .+ T (8)

Schema riassuntivo del terzo movimento

PRIMA SEZIONE, periodi I-V:

I	[mis. 1-14 ¹]	(tema principale)	8, 1, 2, 3, 4, 5, 6-8, 7a-8a, 7b-8b, 8c (cadenza sospesa su Sol $\sharp^*$)
II	[mis. 14 ² -21 ¹]	(transizione)	2, 3, 4, 5, 6-8 (cadenza perfetta in Sol $\sharp$ min.)
III-IV		(tema secondario)	
III	[mis. 21 ² -29]		1-8 (=1)
IV	[mis. 28 ² -43 ¹]		1-4, 6, 6a, 6b-8, 6c, 6d, 6e, 6f, 7-8.
V	[mis. 43 ² -65 ¹]	(chiusa)	1-4, 3a-4a, 5-8, 7a-8a, 7b-8b, 7c-8c, 7d-8d, 7e-8e, 7f-8f

SECONDA SEZIONE, (sviluppo), periodi VI-VIII:

VI	[mis. 64 ² -71 ¹]	8f, 1, 2, 3, 4 (=6), 6-8 (cadenza su Fa $\sharp$ min)
VII	[mis. 71 ² -79 ¹]:	1-8 (Sol magg.)
VIII	[mis. 79 ² -102 ¹]	1-8, 5a-8a, 5b-8b, 5c-8c, 6d-8d (ritorno a Do $\sharp$ min.)

TERZA SEZIONE, (ripresa dei temi), periodi IX-XII:

IX (=I)	[mis. 99 ⁴ -116 ¹]:	8d, 1 etc. come sopra -8c (=7), 8d (cadenza sospesa su Sol $\sharp^*$) (omissione periodo II).
X (=III)	[mis. 116 ² -123]:	1-8 (=1).
XI (=IV)	[mis. 123 ² -137 ¹]	1-4, 6, 6a, 6b-8, 6c, 6d, 6e, 7-8.
XII (=V)	[mis. 137 ² -159 ¹]:	(chiusa) 1-4, 3a-4a, 5-8, 7a-8a, 7b-8b, 7c-8c, 7d-8d, 7e-8e, 7f-8f.

CODA, periodi XIII-XV:

XIII	[mis. 158 ² -167 ¹]:	8f, 1, 2, 3, 4-8.
XIV	[mis. 167 ² -175 ¹]:	1-8 (=2).
XV	[mis. 174 ³ -200]	2-4, 5, 6, 7, 6a, 7a, 6b, 7b, 4 ⁸ (cadenza con note finali prolungate), 7a-8a, 7b-8b, 7c-8c, 7d-8d, 8e, 8f.

Riduzione analitica del terzo movimento

Presto agitato

I

(8) °T (1) v (2)

D simile sempre (3) v (4)

(D') (5) v (6)

(7) v (8)

D $\frac{6}{4}$ S^{va} (8a) D

(8b) (8c) (2)

II

(15) °T sempre simile v (4)

(17) v (6)

(18) D' (8)

III (2. Tema)

(21) °T °T D' (2) °T

57 T .. D' (8c) T .. D' (8d)

58 (Anacrusi generale)

59 T D' T D' (8c) T (8d)

60 T .. (8) T simile

61 f (2) 7. = D' f

62 f (4-6) T

63 VII (2. Tema)

64 D' f (8) T

65 (4) D' T D T

66 VIII

67 D' (6) T f (8) T

68 (2) T f (4) T

69 f (6) T f D' (8) D'

Musical score for a piece, likely a symphony, featuring ten staves of music. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Below the staves, there are numerous annotations in Italian and musical symbols, including 'Tp', 'S', 'D', 'D'', 'T', 'IX', 'L8c', 'cresc.', 'rind.', 'occ. fino a L8c', 'X (suppressione dello sviluppo)', and various numbers in parentheses like (6), (8a), (8b), (8c), (8d), (8=1), (2), (4), (6), (6a), (6b), (6c), (6d). The score is written in a single system with ten staves.

134

XII (=V)

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. (1993), *Beethoven. Philosophie der Musik (= Nachgelassene Schriften, I, 1)*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- ANDERSON Emily (1985), *The letters of Beethoven. Collected, translated and edited with an introduction, appendixes, notes and indexes by Emily Anderson*, 3 voll., Norton, New York.
- APFEL, Ernst - DAHLHAUS, Carl (1974), *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, 2 voll., Katzschler, München.
- AZZARONI, Loris (1991) (a cura di), *La teoria funzionale dell'armonia*, CLUEB, Bologna.
- BEETHOVEN, Ludwig van (1921-23), *Klaviersonaten. Nach den Autographen und Erstdruckten rekonstruiert von Heinrich Schenker*, Universal, Wien; ed. ingl. come *Complete piano sonatas*, Dover, New York 1975.
- BEKKER, Paul (1912), *Beethoven*, 2a ed., Schuster & Loeffler, Berlin.
- BENT, Ian (1994) (a cura di), *Music analysis in the nineteenth-century*, 2 voll., Cambridge University Press, Cambridge.
- BENT, Ian - DRABKIN, William (1990), *Analisi musicale*, a cura di Claudio Annibaldi, EDT, Torino; ed. orig. London 1980.
- BERLIOZ, Hector (1844), *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, vol. I, Labitte, Paris.
- BIAMONTI, Giovanni (1968), *Catalogo cronologico e tematico delle opere di Beethoven, comprese quelle inedite e gli abbozzi non utilizzati*, ILTE, Torino.
- BLOM, Eric (1968), *Beethoven's piano sonatas*, Da Capo Press, New York.
- BÜCHER, Karl (1909), *Arbeit und Rhythmus*, 4a ed., Teubner, Leipzig.
- BURKHART, Charles (1978), "Schenker's 'motivic parallelisms' ", *Journal of Music Theory*, XXII/2, pp. 145-175.
- BURNHAM, Scott (1992), "Method and motivation in Hugo Riemann's history of harmonic theory", *Music Theory Spectrum* XIV/1, pp. 1-14.
- CARLI BALLOLA, Giovanni (1967), *Beethoven*, Sansoni-Accademia, Milano.
- CASELLA, Alfredo (1924), *L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta*, Chester, London.
- CONE, Edward T. (1974), *The composer's voice*, University of California Press, Berkeley.

COOPER, Barry (1987), "The Ink in Beethoven's 'Kafka' sketch miscellany", *Music and Letters*, 68, pp. 315-332.

CORTOT, Alfred (1939), *Corso d'interpretazione*, Curci, Milano.

CROCE, Benedetto (1948), "La teoria dell'arte come pura visibilità", *Nuovi saggi di estetica*, Laterza, Bari, pp. 233-257; ed. orig. Bari 1911.

CZERNY, Carl (1963), *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, ("Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500", Band IV, Kapitel 2-3), a cura di Paul Badura-Skoda, Universal, Wien.

D'INDY, Vincent (1903), *Cours de composition musicale (1897-98)*, vol. I, Durand, Paris.

DAHLHAUS, Carl (1990), *Beethoven e il suo tempo*, EDT, Torino; ed. orig. Laaber 1987.

DEMUS, Jörg (1970), "Sonata quasi una fantasia op. 27/2 Cis-moll", in Paul Badura Skoda - Jörg Demus, *Die Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven*, Brockhaus, Wiesbaden, pp. 91-97.

DENT, Edward J. (1973), *Mozart's operas. A critical study*, Oxford University Press, London; ed. orig. London 1913.

DRABKIN, William (1980), voce "Fantasia" in *The new Grove dictionary of music & musicians*, a cura di Stanley J. Sadie, vol. VI, Macmillan, London, pp. 389-392.

DRABKIN, William - PASTICCI, Susanna - POZZI, Egidio (1995), *Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.

FISCHER, Edwin (1958), *Le sonate per pianoforte di Ludwig van Beethoven*, De Santis, Roma.

FISCHER, Johannes (1977), *Beethoven. Zwei Sonaten, Es-Dur Opus 27 Nr. 1, Cis-Moll Opus 27 Nr. 2, für Klavier. Nach den Quellen herausgegeben von Johannes Fischer*, Peters, Leipzig.

FORTE, Allen (1977), "Schenker's conception of musical structure", in *Readings in Schenker analysis and other approaches*, a cura di Maury Yeston, Yale University Press, New Haven and London, pp. 3-37; ed. orig. in *Journal of Music Theory* 1959, III/1.

FORTE, Allen - GILBERT, Steven E. (1982), *Introduction to Schenkerian analysis*, Norton, New York.

FRIMMEL, Theodor (1916), "Beethovens Cis-moll Sonate", *Beethoven-Forschung*, 6-7, pp. 39-95.

FURTWÄNGLER, Wilhelm (1977), *Suono e parola*, Fogola, Torino; ed. orig. Wiesbaden 1954.

- GOLDWURM, Giuliano (1995), "L'analisi schenkeriana e la forma sonata", *Rivista Italiana di Musicologia* XXX/1, pp. 135-169.
- GOULD, Glenn (1988), *L'ala del turbine intelligente. Scrutti sulla musica*, a cura di Tim Page, Adelphi, Milano.
- HARRISON, Daniel (1994), *Harmonic function in chromatic music*, The University of Chicago Press, Chicago-London.
- HAUSCHILD, Peter (1994) (a cura di), *Beethoven. Klaviersonate Op. 27/2, nach den Quellen*, Wiener Urtext Edition, Wien.
- HELMHOLTZ, Hermann von (1863), *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Vieweg, Braunschweig.
- HOHENEGGER, Maximilian (1992), *Beethovens Sonata Appassionata op. 57 im Lichte verschiedener Analysemethoden*, Lang, Frankfurt.
- JEFFERY, Brian (1989) (a cura di), "Piano sonata, opus 27, no. 2 ('Moonlight')", in *Ludwig van Beethoven. The 32 piano sonatas in reprints of the first and early editions*, vol. II, Tecla Editions, London.
- JOHNSON, Douglas - TYSON, Alan - WINTER, Robert (1985), *The Beethoven sketchbooks*, Clarendon Press, Oxford.
- JONAS, Oswald (1982), *Introduction to the theory of Heinrich Schenker. The nature of the musical work of art*, a cura di John Rothgeb, Longman, New York.
- KERMAN, Joseph (1970) (a cura di), *Ludwig van Beethoven. Autograph miscellany from circa 1786 to 1799: British Museum Additional Manuscript 29801 ("The Kafka sketchbook")*, 2 voll., British Museum, London.
- KINSKY, Georg - HALM, Hans (1955), *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, Henle, München.
- KÖHLER, Karl-Heinz - HERRE, Grita - BECK, Dagmar (1968-1993), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, 10 voll., VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
- LASKOWSKI, Larry (1978), *Heinrich Schenker, An annotated index to his analyses of musical works*, Pendragon Press, Stuyvesant.
- LENZ, Wilhelm von (1852; 1909), *Beethoven et ses trois styles*, Bernard, St. Petersburg 1852; rist. a cura di Michel D. Calvocoressi, Legoux, Paris 1909.
- LEONI, Sergio (1920), *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, Bocca, Milano.
- LOCKWOOD, Lewis (1988), "I primi schizzi della Sinfonia Eroica", in *Beethoven*, a cura di Giorgio Pestelli, Il Mulino, Bologna, pp. 63-184; ed. orig. in *The Musical Quarterly*, 1981, 67.

LOCKWOOD, Lewis (1992), "The problem of closure", in *Beethoven. Studies in the creative process*, Harvard University Press, Cambridge; ed. orig. in *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, Henle, München 1987.

MARX, Adolph B. (1863; 1912), *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, Janke, Berlin 1863; nuova ed. a cura di E. Schmitz, Bosse, Regensburg 1912.

MARX, Adolph B. (1902), *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, vol. I, Reinecke, Leipzig.

MICKELSEN, William C. (1977), *Hugo Riemann's theory of harmony and history of music theory, book III by Hugo Riemann translated and edited by William C. Mickelsen*, University of Nebraska Press, Lincoln-London.

MIES, Paul (1957), *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, Henle Verlag, München.

MIES, Paul (1967), "... Quasi una fantasia", in *Colloquium Amicorum, Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, a cura di S. Kross e H. Schmidt, Beethovenhaus, Bonn, pp. 239-249.

NEUMEYER, David - TEPPING, Susan (1992), *A guide to Schenkerian analysis*, Prentice Hall, Englewood Cliff, N.Y.

NEWMAN, William S. (1963), *The sonata in the classic era*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

NEWMAN, Williams S. (1972), "Liszt's interpreting of Beethoven's piano sonatas", in *The Musical Quarterly*, LVIII/2, pp. 185-209.

NEWMAN, William S. (1988), *Beethoven on Beethoven. Playing his piano music his way*, Norton, New York.

NOTTEBOHM, Gustav (1887), *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze*, Rieter-Biedermann, Leipzig.

OETTINGEN, Arthur J. von (1866), *Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik*, Gläser, Dorpat-Leipzig; rist. come *Das duale Harmoniesystem*, Siegel, Leipzig 1913.

OSTER, Ernst (1983), "The *Fantaisie-Improptu*: A tribute to Beethoven", in *Aspects of Schenkerian theory*, (a cura di David Beach), Yale University Press, New Haven and London, pp. 189-207: ed. orig. in *Musicology* 1947, I/4.

PROD'HOMME, Jacques-Gabriel (1937), *Les sonates pour piano de Beethoven*, Delagrave, Paris.

RATNER, Leonard G. (1980), *Classic music. Expression, form, and style*, Schirmer Books, New York.

REINECKE, Carl (1912), *Die Beethoven'schen Claviersonaten. Briefe an eine Freundin*, Reinecke, Leipzig.

RÉTI, Rudolph (1978), *The thematic process in music*, Greenwood Press, Westport.

RIEMANN, Hugo (1874), *Über das musikalische Hören*, diss. Universität di Göttingen, poi pubblicata come *Musikalische Logik*, Andrä, Leipzig.

RIEMANN, Hugo (1877), *Musikalische Syntaxis. Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig; rist. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1971.

RIEMANN, Hugo (1884), *Musikalische Dynamik und Agogik*, Rother, Hamburg - St. Petersburg.

RIEMANN, Hugo (1887), "The Nature of Harmony", in John Comfort Fillmore, *New Lessons of Harmony*, Presser, Philadelphia; tit. orig. "Die Natur der Harmonik", in *Sammlung musikalischer Vorträge*, a cura di Paul Graf von Waldersee, serie 4/40, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1882.

RIEMANN, Hugo (1888), *Wie hören wir Musik?: drei Vorträge*, Hesse, Leipzig; rist. del 1890 come *Grundlinien der Musik-Aesthetik (Wie hören wir Musik?)*; del 1903 come *Katechismus der Musikästhetik*; del 1921 come *Katechismus der Musik-Aesthetik*.

RIEMANN, Hugo (1889), *Katechismus der Kompositionslehre. Musikalische Formenlehre*, Hesse, Leipzig, in 2 voll.; 5a ed. come *Grundriss der Kompositionslehre*, 1905.

RIEMANN, Hugo (1890), *Handbuch der Fugen-Komposition (Analyse von J. S. Bach "Wohltemperiertem Klavier" und "Kunst der Fuge")*, 3 voll., Hesse, Leipzig; rist. 1914³, I e II voll. in uno; trad. ingl. parziale, *Analysis of J. S. Bach's Wohltemperiertes Klavier*, Augener, London, s. d.

RIEMANN, Hugo (1893), *Vereinfachte Harmonielehre, oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, Augener, London; trad. ingl. di H. Bowering come *Harmony Simplified*, Augener, London 1896; rist. University Microfilms, Ann Arbor, 1968.

RIEMANN, Hugo (1898), *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX Jahrhundert*, in 3 voll., Hesse, Leipzig; rist. Bosse, Regensburg 1967 (dalla 2a ed. del 1921); trad. ingl. delle parti I e II a cura di Raymond Hagg come *History of music theory*, University of Nebraska Press, Lincoln 1962; trad. ingl. della parte III in MICKELSEN 1977.

RIEMANN, Hugo (1900), *Vademecum der Phrasierung*, Hesse, Berlin, 2a ed. (ma l'edizione citata nel testo è la 4a, s. d.); 1a ed. con C. Fuchs, *Katechismus der Phrasierung (praktische Anleitung zum Phrasieren)*, 1890; 8a ed. come *Handbuch der Phrasierung*, 1912.

RIEMANN, Hugo (1902-3), *Grosse Kompositionslehre*, 2 voll., Spemann, Berlin-Stuttgart.

RIEMANN, Hugo (1903a), *Beethovens Streichquartette*, Schlesinger, Berlin.

RIEMANN, Hugo (1903b), *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig; rist. anast. Sändig, Niederwalluf 1971; ripr. in facs. Sändig, Vaduz 1985.

RIEMANN, Hugo (1905), "Das Problem des harmonischen Dualismus", in *Neue Zeitschrift für Musik*, 1-4, pp. 3-5, 23-26, 43-46, 67-70.

RIEMANN, Hugo (1906), *Manuale d'armonia*, Breitkopf & Härtel, Leipzig; trad. ital. a cura di G. Setaccioli dalla 3a ed. (1897); 1a ed. come *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*, 1880; 2a ed. come *Handbuch der Harmonielehre*, 1887.

RIEMANN, Hugo (1916), "Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen' ", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1914-15*, 21-22, pp. 1-16; rist. Lessing, Wiesbaden 1965.

RIEMANN, Hugo (1918), *Storia universale della musica*, S.T.E.N., Torino, trad. ital. di E. Bongioanni; 5a ed. riveduta ed ampliata a cura di A. Cimbro, Capra, Torino 1939; ed. orig. *Katechismus der Musikgeschichte*, Hesse, Leipzig 1888; 6a ed. come *Abriss der Musikgeschichte*, 1918.

RIEMANN, Hugo (1920), *Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Aesthetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*, 3 voll., 4ta ed., Hesse, Berlin; 1a ed. 1918-1919.

RIEMANN, Hugo (1977), *Theory of harmony*, trad. ingl. della III parte di RIEMANN 1898, in MICKELSEN 1977, pp. 51-238.

RIEMANN, Hugo (1991a) (con lo pseudonimo di Hugibert Ries), "Logica musicale. Contributo alla teoria della musica", in AZZARONI 1991, pp. 25-34; ed. orig.: "Musikalische Logik. Ein Beitrag zur Theorie der Musik", *Neue Zeitschrift für Musik* 1872: 34, pp. 279-282 e 35, pp. 287-288.

RIEMANN, Hugo (1991b), "Riforma della teoria dell'armonia", in AZZARONI 1991, pp. 35-47; ed. orig. "Die Neugestaltung der Harmonielehre", *Musikalisches Wochenblatt* 1891: 40, pp. 513-14; 41, pp. 529-31 e 42, pp. 541-43.

RIEZLER, Walter (1977), *Beethoven*, Rusconi, Milano; ed. orig. Berlin - Zürich 1936.

ROLLAND, Romain (1928), *Beethoven, les grands époques créatrices*, Sablier, Paris.

ROSENBERG, Richard (1957), *Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. Studien über Form und Vortrag*, vol. I, Graf Verlag, Olten und Lausanne.

ROTHSTEIN, William N. (1981), *Rhythm and the theory of structural levels*, Ph.D. diss., Yale University, UMI, Ann Arbor.

SAKKA, Keisei (1970) (a cura di), *Ludwig van Beethoven. Faksimile-Ausgabe des Autographs und der Original-Ausgabe der Sonata quasi una Fantasia "Mondschein" op.27 No. 2*, Ongaku no tomo edition, Tokio.

SALZER, Felix (1982), *Structural hearing. Tonal coherence in music*, Dover, New York.

SCARPELLINI PANCRAZI, Francesco (1986), *Il testo della Waldstein-Sonate di Beethoven e la sua fortuna editoriale*, Università di Perugia, Quaderni di Esercizi n.1, Perugia.

SCARPELLINI PANCRAZI, Francesco (1994), "Il doppio ritornello nelle sonate di Beethoven: considerazioni su di una correzione autografa", in *Cecilia per Nino Pirrotta*, a cura di Maria Antonella Balsamo e Giuseppe Collisani, Flaccovio, Palermo, pp. 281-297.

SCHACHTER, Carl (1976), "Rhythm and linear analysis: A preliminary study", *The Music Forum*, IV, a cura di Felix Salzer, pp. 281-334.

SCHACHTER, Carl (1980), "Rhythm and linear analysis. Durational reduction", *The Music Forum*, V, a cura di Felix Salzer, pp. 197-232.

SCHACHTER, Carl (1987), "Rhythm and linear analysis: Aspects of meter", in *The Music Forum*, VI, a cura di Felix Salzer, pp. 1-60.

SCHENKER, Heinrich (1921) (a cura di), *Ludwig van Beethoven. Sonate Op.27 Nr. 2 (Die sogenannte Mondscheinsonate). Mit drei Skizzenblättern des Meisters. Herausgegeben in Faksimile-Reproduktion*, Universal Edition, Wien.

SCHENKER, Heinrich (1921-1924), *Der Tonwille*, 10 fascicoli, Tonwille Flugblätterverlag, Wien; rist. Hildesheim 1990.

SCHENKER, Heinrich (1926), "Vom Organischen der Sonatenform", in *Das Meisterwerk in der Musik*, vol. II, Drei Masken Verlag, München, pp. 46-49; rist. dei tre volumi in uno, Hildesheim 1980.

SCHENKER, Heinrich (1956; 1979), *Der freie Satz*, Universal, Wien, 2a ed. 1956; ed. orig. Wien 1935; ed. ingl. *Free composition (Der freie Satz)*, a cura di Oswald Jonas, Longman, New York 1979.

SCHENKER, Heinrich (1969), *Five graphic music analyses (Fünf Urfurien-Tafeln)*, Dover, New York; ed. orig. *Fünf Urfurien-Tafeln*, Universal, Wien 1932.

SCHENKER, Heinrich (1980), *Harmony*, a cura di Oswald Jonas, University of Chicago Press, Chicago; ed. orig. *Harmonielehre*, Cotta, Stuttgart 1906.

SCHENKER, Heinrich (1987), *Counterpoint: A translation of 'Kontrapunkt'*, a cura di John Rothgeb, 2 voll., Schirmer, New York; ed. orig.: *Kontrapunkt*, 2 voll., Stuttgart 1910.

SCHERING, Arnold (1934), *Beethoven in neuer Deutung*, Kahnt, Leipzig.

SCHERING, Arnold (1936), *Beethoven und die Dichtung*, Junker und Dünhaupt, Berlin.

SCHERING, Arnold (1938), *Zur Erkenntnis Beethovens*, Triltsch, Würzburg.

SCHMIDT, Hans (1969), "Verzeichnis der Skizzen Beethovens", *Beethoven Jahrbuch*, 6 (1965-1968), pp. 7-128.

- SCHMIDT, Hans (1971), "Die Beethovenhandschriften des Beethovenhauses in Bonn", *Beethoven-Jahrbuch*, 7 (1969-1970) pp. VII-XXIV e 1-443.
- SCHMIDT, Hans (1976) (a cura di), *Beethoven. Klaviersonaten*, 3 voll., Henle Verlag, München.
- SCIOLLA, Gianni C. (1995), *La critica d'arte del Novecento*, UTET, Torino.
- SCUDERI, Gaspare (1926), *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, Bocca, Milano.
- SEIDEL, Elmar (1991), "L'armonistica di Hugo Riemann", in AZZARONI 1991, pp. 93-158; ed. orig. "Die Harmonielehre Hugo Riemanns", *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, a cura di Martin Vogel, Bosse, Regensburg 1966.
- SERRAVEZZA, Antonio (1989), "Helmoltz, Stumpf, Riemann. Un itinerario", *Rivista italiana di Musicologia*, XXIV/2, pp. 347-422; rist. in Antonio Serravezza, *Musica e scienza nell'età del positivismo*, Il Mulino, Bologna. 1996.
- SITÀ, Maria Grazia (1995), *La prassi del preludio improvvisato per tastiera tra Sette e Ottocento*, relazione letta al secondo convegno annuale della Società Italiana di Musicologia, Fiesole 27-29 ottobre.
- SOLIE, Ruth (1978), recensione di MICKELSEN 1977 in *19th Century Music*, II/2, pp. 178-185.
- THAYER, Alexander W. (1866-79; 1907-8; 1970), *Ludwig van Beethovens Leben*, 5 voll.: I-III a cura di H. Dieters, Berlin 1866-79; IV-V a cura di H. Riemann, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907-8; rev. a cura di Elliot Forbes con il titolo *Thayer's Life of Beethoven*, Princeton University Press, Princeton, 2 voll., 1964, rist. 1970.
- TOVEY, Donald F. (1931), *A companion to Beethoven's piano sonatas*, Associated Board, London.
- TYSON, Alan (1962), "Beethoven in Steiner's shop", *The Music Review*, 23, pp. 119-127.
- TYSON, Alan (1973), "Beethoven to the Countess Susanna Guicciardi: A new letter", in *Beethoven Studies*, a cura di Alan Tyson, Norton, New York, pp. 1-17.
- TYSON, Alan (1979), "Steps to publication - and beyond", in *The Beethoven companion*, a cura di Denis Arnold e Nigel Fortune, Faber and Faber, London 1979, pp. 459-489.
- ULIBISCHEFF, Alexander (1859), *Beethoven, seine Kritiker und seine Ausleger*, Brockhaus, Leipzig; ed. orig. *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, Leipzig-Paris 1857.
- UNVERRICHT, Hubert (1960), *Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik*, Bärenreiter, Kassel.
- WAGNER, Richard (1984), *Oper und Drama*, a cura di K. Kropfinger, Reclam, Stuttgart.

WALDBAUER, Ivan (1989), "Riemann's periodization revisited and revised", *Journal of Music Theory*, 33, pp. 333-91.

WIEHMAYER, Theodor (1917), *Musikalische Rhythmik und Metrik*, Heinrichshofen, Magdeburg.

WIEHMAYER, Theodor (1925a), *Die Auswirkung der Theorie H. Riemanns*, Heinrichshofen, Magdeburg.

WIEHMAYER, Theodor (1925b), "Über die Grundfragen der musikalischen Rhythmik und Metrik", in *Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig, 4-8 Juni 1925*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, pp. 445-459.

WINTER, Robert (1977), "Plans for the structure of the *String Quartet in C sharp minor* op. 131", in *Beethoven Studies*, a cura di Alan Tyson, Oxford University Press, Oxford, pp. 106-137.

WOLFF, Hellmuth Christian (1955), "Hugo Riemann, der Begründer der systematischen Musikbetrachtung", in *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage*, a cura di Walther Vetter, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, pp. 265-70.