



DIPLOMA ACCADEMICO DI I LIVELLO IN PIANOFORTE

# L'interpretazione romantica della forma-sonata

Candidato: *Alessandro Saccone*  
Maestro preparatore: *Maestro Alessandra Torchiani*  
Relatore: *Maestro Duilio D'Alfonso*  
Anno Accademico: 2022/2023

©2023 L'interpretazione romantica della forma-sonata

Stampato in proprio  
Soggetto alla licenza Creative Commons

# Indice

<b>1</b>	<b>L'interpretazione</b>	<b>6</b>
1.1	Il ruolo dell'interprete . . . . .	6
1.1.1	L'atto creativo . . . . .	6
1.1.2	Interpretazione ed esecuzione . . . . .	9
1.1.3	L'interpretazione pianistica e la ricerca timbrica . . . . .	11
1.1.4	L'interpretazione delle indicazioni del compositore . . . . .	18
1.1.5	L'interpretazione della polifonia . . . . .	22
1.1.6	L'interpretazione storica . . . . .	25
1.1.7	L'interpretazione in assenza di indicazioni . . . . .	27
1.1.8	La reinterprete . . . . .	29
1.2	I diversi tipi di interpretazione . . . . .	31
1.3	Il rapporto interpretazione-composizione . . . . .	33
<b>2</b>	<b>Ludwig van Beethoven e la Sonata in Re maggiore Op. 10 n. 3</b>	<b>35</b>
2.1	La giovinezza . . . . .	36
2.1.1	Il contesto storico: il Classicismo . . . . .	36
2.1.2	Il carattere . . . . .	37
2.1.3	Il rinnovatore . . . . .	39
2.2	La maturità . . . . .	42
2.2.1	Elementi di biografia . . . . .	42
2.2.2	La sordità . . . . .	44
2.2.3	Il testamento di Heiligenstadt . . . . .	46
2.3	La vecchiaia . . . . .	49
2.3.1	Fama e riconoscimento . . . . .	49
2.3.2	Il coro nella Nona Sinfonia . . . . .	50
2.4	La Sonata in Re Maggiore, Op. 10 n. 3 . . . . .	54
2.4.1	Analisi della Sonata Op. 10 n. 3 - I mvt. . . . .	54
2.4.2	Analisi della Sonata Op. 10 n. 3 - II mvt. . . . .	65
2.4.3	Il quartetto in La m, Op. 132 . . . . .	69

<b>3</b>	<b>Robert Schumann e la Sonata in Sol minore Op. 22</b>	<b>74</b>
3.1	Il critico . . . . .	74
3.1.1	Lo sfondo culturale . . . . .	74
3.1.2	La figura del critico . . . . .	76
3.1.3	Rapporto con il passato, forma e poesia . . . . .	78
3.2	Il compositore . . . . .	81
3.2.1	Reputazione . . . . .	81
3.2.2	La natura poetica della musica . . . . .	84
3.2.3	La spinta creativa . . . . .	86
3.2.4	Il dualismo formale . . . . .	89
3.3	L'interprete . . . . .	93
3.3.1	Vita, avvenimenti e decisioni . . . . .	93
3.3.2	La figura del pianista-artista . . . . .	95
3.4	La Sonata in Sol minore, Op. 22 . . . . .	98
3.4.1	La Sonata in Fa diesis minore, Op. 11 . . . . .	98
3.4.2	Analisi della Sonata Op. 22 . . . . .	106
	<b>Bibliografia</b>	<b>114</b>

# Prefazione

*Cosa sarebbe la forma rigida senza una grande, bella idea che le dia la vita?*<sup>1</sup>

Prettamente romantica è la volontà di soddisfare quello che Liszt ritiene essere il “duplice culto del Bello”, ossia “l’ideale del sentimento ed il positivo della forma”. Ed è proprio su questa duplicità tipica di una forma d’arte come quella delle Muse che è possibile semplificare un discorso così complesso come può essere quello del romanticismo in musica. Lo studio di una specifica forma, ossia la Sonata, vista in compositori che in vita hanno svolto rispettivamente il ruolo di anticipatore e di creatore dei caratteri romantici, potrà pertanto aiutarci nello scopo di approfondire una realtà così complessa, quale quella della rappresentazione dell’io lirico, ed in quello di perseguire la strada che ha portato i compositori a riempire il contenitore della forma del proprio sentimento interiore, delle proprie idee. Poiché trattare a parole un concetto così intricato e profondo quale l’interpretazione risulta impossibile, per ricostruire l’essenza di queste idee è perciò necessaria una fondata consapevolezza artistica in merito agli ideali principali incarnati dagli autori nonché un’accurata analisi della o delle figure che hanno rivestito nel loro tempo: approfondire tali aspetti sarà lo scopo di questa tesi.

Al fine di una comprensione totale e profonda dell’“interpretazione romantica” saranno presentate analisi comparate di esempi prelevati dal repertorio compositivo degli autori presi in considerazione al fine di evidenziare similitudini e discrepanze tra modalità di scrittura che hanno percorso vie stilistiche differenti le quali, nonostante la lontananza percettibile, necessitano di simili ed opportune considerazioni in quanto frutto del medesimo genio creativo.

---

<sup>1</sup>[11], citazione di Franz Liszt

# Capitolo 1

## L'interpretazione

### 1.1 Il ruolo dell'interprete

Parlare dell'interpretazione sarebbe riduttivo come è riduttivo tentare di rappresentare in un testo l'ineffabilità della musica, ed è per questo che tratterò di seguito solo alcuni degli aspetti principali di un tema che avrebbe tutto di cui vivere e niente di cui avere certezza. L'interpretazione è la comprensione dei fini ultimi di un'opera musicale, è il dialogo diretto i cui interlocutori sono i suoni, chi li ha pensati e chi li riproduce, è un viaggio interiore che attraversa non uno, ma più animi. Se Schumann ritiene di aver imparato più contrappunto da Jean Paul che dal suo maestro di musica vuol dire che non solo l'interpretazione ma anche la composizione sono frutto di un ben più articolato discorso che quello didattico. E se nella composizione questo è già risaputo, non si può dire lo stesso a riguardo della troppo poco approfondita interpretazione.

#### 1.1.1 L'atto creativo

Dare una definizione di cosa sia l'arte è possibile, ma rimarrebbe riduttivo. Nei secoli, infatti, sono stati in molti i teorici, i critici e gli esteti che hanno tentato di mettere per iscritto uno dei concetti più misteriosi ed intrinseci di significati nascosti della storia dell'essere umano come l'arte. L'arte, infatti, è intendibile come quel processo tipicamente umano che ha come scopo principale la comunicazione di sentimenti interiori complessi presso un pubblico che sia in grado di comprenderne il messaggio; più nello specifico essa svolge il ruolo di mezzo tramite cui è possibile che si verifichi la comunicazione tra creatore e pubblico. Non sono poche le perplessità che possono sorgere dalla lettura di una definizione come quella appena esposta, tra cui ad esempio la comprensione di cosa siano i sentimenti interiori complessi o di quali siano i

requisiti di comprensione del pubblico, sui cui dettagli non mi dilungherò in quanto poco affini agli scopi di questa tesi. La particolarità più importante sulla definizione che si può dare di arte, che ci fa intendere quanto questa sia effettivamente complessa, è un'altra, ed a primo impatto non sembra contenere nessuna controversia: si parla dell'utilizzo dei termini "messaggio" e "comunicazione" che potrebbero essere letti con un'accezione scorretta. La comunicazione, difatti, certamente avviene, ma quella che riguarda esplicitamente un messaggio, così come inteso comunemente e non nella sua accezione di messaggio artistico, non può direttamente essere definita arte. Questo perché la comunicazione di un messaggio per mezzo dell'arte è solo il più infimo degli scopi che si presuppone l'arte abbia, poiché un messaggio è un contenuto facilmente esprimibile anche razionalmente. Essendo infatti proprio nell'incomprensibilità che l'arte si rifugia quando viene definita, requisito senza il quale il mistero che circonda l'alone generato dall'atto creativo cesserebbe di esistere, riconoscere nel messaggio lo scopo primario dell'arte sarebbe una contraddizione con la sua definizione.

L'atto artistico non è unico, ma può esistere sotto varie forme che talvolta possono collaborare per dar vita a un'opera d'arte completa, come può essere il caso dell'Opera musicale o più correttamente del *Musikdrama* wagneriano, e la sua creazione e la sua trasmissione solitamente avvengono in due momenti distinti: si pensi al cinema, in cui la pellicola viene realizzata negli anni svariati mesi prima della sua trasmissione nelle sale, alla pittura, il cui atto creativo viene esposto solo successivamente alla sua creazione, o alla poesia, caso analogo della pittura. Si noti come in ognuno di questi esempi di forme d'arte la trasmissione della stessa non necessita dell'utilizzo di una figura aggiuntiva a quella dell'artista creatore dell'opera: quel tipo di frutto artistico, infatti, è come se avesse la capacità di autodiffondersi, risultando però comprensibile solo a chi ne ha studiato il linguaggio. Ma esiste anche il caso di forme d'arte in cui la figura dell'artista creatore, se isolata, non permetterebbe al suo frutto artistico di prendere vita e, quindi, di entrare in relazione con un pubblico. Si pensi, ad esempio, al teatro: la collaborazione di sceneggiatori, scenografi, macchinisti e istruttori non avrebbe significato di esistere senza la presenza di attori che siano in grado di diffondere il contenuto dell'opera d'arte. Un'altra forma d'arte di questo tipo è proprio la musica: le partiture, se non suonate, sono fogli di carta pregni d'inchiostro, il cui scopo artistico utile potrebbe essere quello figurativo, ma non certamente quello musicale. Con l'avvento delle nuove tecnologie è chiaramente possibile avere un calcolatore in grado di eseguire delle partiture anche senza l'ausilio di strumentisti in grado di leggere, ma se ragionassimo così allora accetteremmo anche che un inesperto possa suonare la musica allo stesso modo di un musicista professionista. Detto in altre parole, ammettere che esista un

modo automatico di dar vita a delle partiture, ma che non nasce dalla parte irrazionale della mente umana, bensì è meccanico e deriva da regole ben definite e algoritmiche estranee anche all'aletorietà, significherebbe ammettere che la partitura di per sé sia razionale, e per quanto detto prima, smetta di essere allora arte. È da questa affermazione che si comprende come un frutto artistico-creativo di natura musicale non possa esistere senza il suo corrispettivo, ossia quello artistico-interpretativo, di cui si parlerà tra poche pagine.

Per comprendere intanto le principali cause che muovono l'esigenza pratica di uno studio di tipo interpretativo si fanno di seguito delle considerazioni generali. Comprendere l'importanza di un ruolo quale quello dell'interprete nella

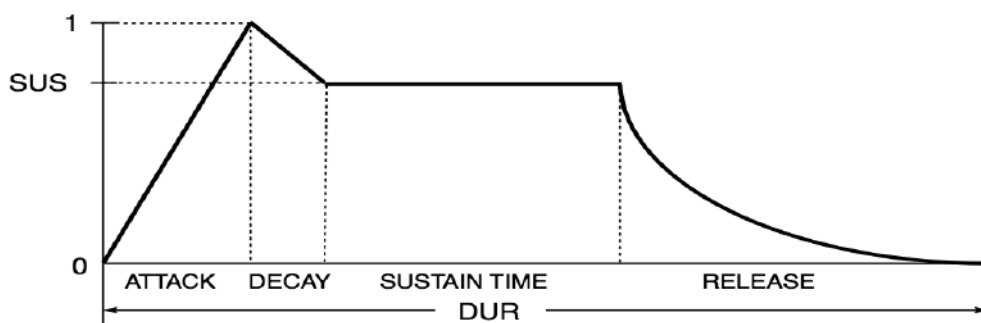


Figura 1.1: L'inviluppo ADSR: un suono nel corso della sua durata attraverso le quattro fasi rappresentate

musica non è scontato ed è comune che venga ignorato o male inteso. Nella musica l'interprete è colui il quale, per merito dei suoi studi espressamente interpretativi e non compositivi, come invece accade nel caso dell'artista-creatore, riesce a dar vita dopo un'attenta analisi ed una minuziosa ricerca ai significati nascosti dietro i simboli che sono stati ideati e composti da qualcun altro. In un certo senso l'interprete è colui che deve essere in grado di saper leggere oltre ciò che è scritto su di uno spartito, deve riuscire a comprenderlo. Ma allora cosa significa riuscire ad interpretare? La risposta a questa domanda, come spesso accade nella teorizzazione della musica, non è univoca, e soprattutto rimane meglio comprensibile specialmente tramite lo studio e la messa in pratica. Di seguito saranno elencati i ruoli principali che un musicista interprete, nella fattispecie un pianista, assume quando studia o lavora come tale così da permettere una teorizzazione basilare di un ruolo così particolarmente articolato. Per offrire un esempio della complessità della cura dell'interpretazione dei suoni si veda la Figura 1.1; da essa è visibile come un suono sia formato da quattro fasi che lo caratterizzano, ciascuna delle



quali, nonostante vari già in base a timbro, è comunque trattabile a piacere, in parte o del tutto, da un buon esecutore in base all'utilizzo opportuno della meccanica del suo strumento.



Figura 1.2: L'esempio è tratto dal II mvt. della Sonata in Sol minore, Op. 22 di R. Schumann. L'utilizzo delle scale, o di frammenti di esse nelle composizioni è un tratto distintivo dei migliori compositori: da una parte queste dimostrano la capacità del creatore dell'opera di usufruire di mezzi semplici per creare arte pura, dall'altra sottolineano la necessità di una figura, quale l'interprete, che sia in grado di ridefinirne la grandezza e di rappresentarne al meglio la resa

### 1.1.2 Interpretazione ed esecuzione

Per quanto si è potuto intendere finora, l'interpretazione, termine questo ambiguo nella nostra lingua, differisce dall'esecuzione, che consiste nella semplice riproduzione delle indicazioni poste su di un foglio in un linguaggio univocamente definito, per quanto questo sia possibile. Per comprendere meglio il concetto di interpretazione e differenziarlo, allora, è sicuramente utile aiutarci con delle considerazioni in merito ad aspetti che gli sono affini: tra tutti risultano d'interesse i cosiddetti *Performance Studies* e la cosiddetta *Reader-Response Theory*.

I Performance Studies sono una branca di studi interdisciplinari che analizza le performance in quanto atti culturali, rituali, eventi artistici, o comportamenti quotidiani. Pionieri come Richard Schechner e Victor Turner sono tra i primi a definire e promuovere questa nuova area di studio. Al centro della disciplina c'è l'idea che la performances sia ovunque e che ogni azione o comportamento possa essere analizzato come una "performance". Questo può includere riti religiosi, manifestazioni politiche, cerimonie matrimoniali, interazioni sociali quotidiane e molto altro che esula dal contesto artistico che traiamo in esempio. La ritualità e l'iterazione sono due concetti fondamentali

della teoria: le performances sono definite per articolarsi specialmente come riti ed in maniera circolare. Molta della letteratura relativa a questa branca di studi è di tipo sperimentale, e nell'ambito musicale studia le interazioni cerebrali dei musicisti durante varie fasi del loro processo artistico (creazione, esecuzione, movimento degli occhi, lettura estemporanea, gestualità). L'intersezione tra musica e Performance Studies risiede nell'idea già esposta secondo cui ogni musicista porti la sua interpretazione unica a un pezzo, che può variare a seconda del contesto culturale e storico, in base allo strumento, alla formazione e all'esperienza personale. I Performance Studies analizzano allora queste interpretazioni e come esse influenzano e sono influenzate da vari fattori, come l'identità personale e culturale che rappresenta una persona, o il contesto sociale in cui la Performance viene eseguita.

La Reader-Response Theory (teoria della risposta del lettore), invece, è un approccio critico che si concentra sulla ricezione e sull'interpretazione di un testo da parte del lettore piuttosto che sull'intento dell'autore. Secondo questa teoria, ogni lettore reagisce a un testo in maniera unica, a seconda delle sue esperienze personali, del suo background culturale e della sua comprensione personale. In altre parole, il lettore, ossia l'esecutore nel nostro ambito, diventa co-creatore dell'opera artistica che sta andando ad approfondire. Detto ancora in maniera differente, il lettore diventa a tutti gli effetti un secondo autore. La teoria nasce come reazione a certi approcci critici, come il *New Criticism*, che tendevano a concentrarsi esclusivamente sul testo letterario, e tra i nomi dei suoi principali sviluppatori figurano quelli di teorici come Stanley Fish, Wolfgang Iser e Hans-Robert Jauss. Le idee chiave di questa teoria, come anticipato, sono il ruolo attivo del lettore, che non risulta essere allora un mero ricevente, l'interpretazione personale e l'importanza della struttura del testo stesso, che impone limiti e direzioni sulle possibili risposte del lettore. In musica, la teoria risulta interessante se si affida all'interprete il ruolo di lettore.

L'introduzione di entrambe le teorie come affini e complementari, risulta molto valida se si pensa che i Performance Studies e la Reader-Response Theory hanno in comune l'idea centrale che l'interpretazione e la significanza emergano dall'interazione tra l'osservatore (o il lettore) e l'opera (sia essa una performance, un testo, o musica). Nel contesto dei Performance Studies, il pubblico gioca un ruolo cruciale nella costruzione del significato della performance, integrando e definendo un nuovo attore nel discorso: il pubblico, che come ogni lettore, trova la sua personale interpretazione a una performance. È grazie all'interesse per il modo in cui gli individui ricevono, interpretano e reagiscono alla performance o al contenuto musicale che si crea un terreno comune tra queste due discipline. Entrambe sostengono infatti che la significanza non sia statica, ma piuttosto emerga dal dinamico processo di

interazione e interpretazione.

L'interpretazione musicale nello specifico, allora, nasce ed evolve da queste due branche, i cui studi tutt'oggi risultano di chiara rilevanza scientifica ed interesse artistico, però definendosi poi autonomamente, così come verrà approfondito nei paragrafi seguenti.

### **1.1.3 L'interpretazione pianistica e la ricerca timbrica**

Il campo fondamentale del quale un interprete deve avere padronanza è quello della ricerca timbrica. Il caso dei pianisti è particolarmente articolato in quanto il loro strumento permette di avere l'intera estensione di un'orchestra, da cui si ottiene la possibilità di pensare al pianoforte come fosse non uno, ma molti strumenti. Si potrebbe dire che il pianista sia il direttore d'orchestra delle sue dita, e questo è contestualizzato se si pensa che il ruolo che ricopre un interprete di questo strumento sia quello di ricercare un suono diverso adatto ad ogni nota sullo spartito. Il campo della ricerca timbrica è vasto e caratterizza quello che è il vero stile di un interprete, criticabile poi in base al proprio gusto. È infatti difficile che esista una ricerca timbrica giusta o sbagliata, succede piuttosto che esista un interprete più attento e con più sfumature timbriche ed uno che invece le abbia coltivate di meno, suonando pertanto meno naturale e più meccanico, con meno variazioni timbriche. La ricerca timbrica, allora, è lo strumento di giudizio più efficace delle qualità di un interprete. Manca però ancora una spiegazione efficace di cosa caratterizzi la ricerca timbrica e di come si possa effettivamente trasformare un concetto quale il pensare il pianoforte come un'orchestra in un fatto reale. Per la comprensione di ciò, ci viene in aiuto la conoscenza della meccanica del pianoforte e della fisica di base, grazie alle quali siamo in grado di intendere come la differente pressione del tasto permetta una differente attivazione della meccanica, che congruente all'interazione con i fenomeni fisici quali l'attrito, la forza elastica delle molle nella meccanica e la gravità, permette un contatto differente tra la corda ed il martelletto, risultando in una vibrazione unica nel suo genere. Potrebbe capitare di pensare che la parte automatica dello sgancio del martelletto della meccanica si traduca nell'impossibilità di tentare di produrre un suono diverso in base al tocco del tasto, ma questa sarebbe una considerazione errata sia dal punto di vista empirico che soprattutto da quello concettuale: non si può pensare, infatti, che nella complessità e imprevedibilità delle leggi fisiche che regolano il nostro universo una piccola differenza alla base di un meccanismo non porti ad almeno una piccola differenza all'uscita del meccanismo stesso. È cioè sbagliato ritenere che il martelletto colpisca sempre allo stesso modo la corda solo perché il controllo del tasto arriva solo fino ad una parte del meccanismo: questa sezione non





Figura 1.4: Battute iniziali della Sonata Op. 10 n. 3 di L. van Beethoven, II mvt.

composizioni lente. Nella fattispecie qui, così come in moltissimi altri secondi movimenti di sonate, la decisione e il raggiungimento del suono determinano quasi la totalità della qualità esecutiva della composizione. Oltre ad essere segnato esplicitamente, la base fondamentale di un inizio del genere è senza dubbio un *legato* di qualità, ed è l'importanza del legato che spiega la presenza di questo esempio. Il legato, infatti, è per un pianista un'identità vera e propria, e spesso determina gran parte del suo tocco. L'importanza dello studio di un repertorio romantico, che ben si contrappone ad un repertorio pre-classico o novecentesco proprio per il rapporto di presenza del legato nelle composizioni, è proprio dovuta allo studio ed all'acquisizione da parte dell'interprete di questo tratto personale fondamentale per definire il proprio modo di suonare. L'idea di base di un buon legato è la ricerca di un suono che sia quanto meno staccato da quello precedente, ma che abbia comunque una sua indipendenza: la difficoltà nel raggiungere un buon compromesso è la chiave della descrizione di questo carattere interpretativo. Si badi che il legato non è solo l'inverso dello staccato, come è di uso comune pensare, ma è per l'appunto una qualità sonora specifica che può essere realizzata anche utilizzando sempre le stesse dita, e cioè staccando obbligatoriamente il suono precedente da quello successivo: la qualità del legato si vede infatti da come è stato curato il *release* del suono precedente e da come è stato definito l'*attack* di quello successivo.

Unione dei casi dei due esempi precedenti risulta essere l'esempio in Figura 1.5, in cui una buona qualità del legato deve essere fusa con un'ottima comprensione dell'intensione della frase già nella primissima battuta: il primo accordo, come tale, assume una certa importanza che viene bilanciata dal fatto che sia in levare, motivo che ci spinge a rivolgere l'attenzione sul secondo accordo, l'unico in battere, su cui quindi curiamo una forma di accento che va a scemare legando sull'ultima nota. Le battute seguenti, invece, rappresentano appieno il legato di cui si è discusso in precedenza, che in questo caso specifico è congiunto con un crescendo che porta al forte dell'ultima



Figura 1.5: Battute iniziali della Sonata Op. 10 n. 3 di L. van Beethoven, IV mvt.

nota della frase.



Figura 1.6: Battute iniziali della Sonata Op. 22 di R. Schumann, I mvt.

Dalla Figura in 1.6 un interprete accorto si renderebbe presto conto di un'altra delle difficoltà tipiche che si incontrano negli spartiti pianistici: la *ripetizione*, e più nello specifico in questo caso la ripetizione quasi ossessiva di un piccolo pattern che non varia ritmicamente, ma che segue l'armonia. La ripetizione assume una concezione fondamentale nella musica e nelle sonate, da una parte perché funge da elemento chiarificatore dell'espressione di un concetto musicale, senza cui non sarebbe possibile all'ascoltatore porre attenzione e ricordare bene un tema (si pensi all'area tematica P che necessita di essere richiamata nella Ripresa nel corso di una composizione in forma-sonata)<sup>1</sup>, dall'altra perché permette di formare una coscienza musicale nell'interprete che si trova a fronteggiarla; più nello specifico la difficoltà principale che deriva dall'esecuzione di una ripetizione è capire come renderla differente dalla prima volta che si è suonata. Questo non è chiaramente

<sup>1</sup>Si veda il Capitolo 2 per delucidazioni in merito alle basi dell'analisi di una forma-sonata secondo la teoria di Hepokosky e Darcy

semplice se si pensa che bisogna differenziare qualcosa che è scritta, spesso, in maniera pressoché identica a quella precedente. In questo caso specifico la ripetizione non prevede l'uso di un tema, ma più di un moto che ha ruolo d'accompagnamento: per evitare pesantezza nel gesto ripetitivo un interprete accorto capirebbe subito che la leggerezza della mano sinistra pregiudica totalmente la buona riuscita di questo inizio. Gli espedienti tecnici per realizzarla non sono scontati e necessitano di gran controllo e agilità.

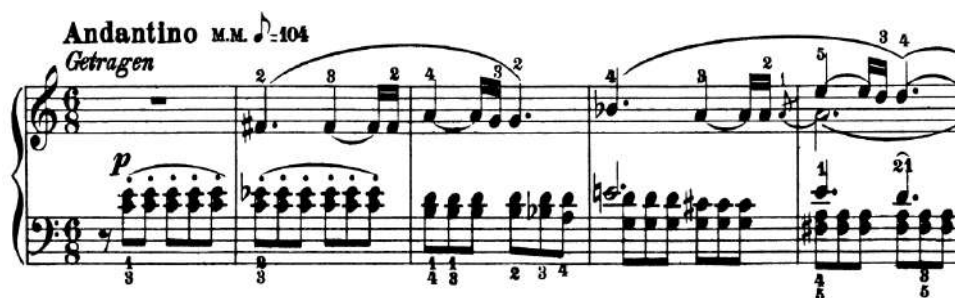


Figura 1.7: Battute iniziali della Sonata Op. 22 di R. Schumann, II mvt.

Il secondo movimento della Sonata in Sol minore Op. 22 di Schumann (Figura 1.7) mette a dura prova le capacità interpretative di chi intende cimentarsi nel suo studio. Oltre al fraseggio della mano destra, che deve assolutamente risultare molto legato e curato in tutta la sua evoluzione, è la mano sinistra a chiedere la miglior realizzazione possibile. Questo perché, come detto in parte anche prima, questa prevede un bicordo ripetuto, che non deve mai risultare un elemento di disturbo: una buona realizzazione si potrebbe ottenere suonando con l'ausilio del polso e tramite l'utilizzo del doppio scappamento, evitando così di apportare eccessiva energia al suono ripetuto. Da battuta 3, poi, si noterà anche l'introduzione nell'accompagnamento di una voce aggiuntiva: la cura rivolta verso le dinamiche di questa voce sono importanti da rendere. La difficoltà interpretativa di questo movimento deriva dalla sua composizione in più parti con realizzazioni differenti: si pensi all'esempio in Figura 1.8. Stavolta il piano dei colori sonori si divide in maniera diversa rispetto al caso precedente: la melodia è ancora composta da una sola nota, ma non procedendo prevalentemente per gradi congiunti risulta più complicata da legare; una viola sottolinea costantemente l'arrivo del precedente elemento melodico ricoprendo un intervallo di seconda, e un violoncello sottolinea l'armonia con discese cromatiche legate. Ancora, come visibile in Figura 1.9, lo stile cambia, invertendo i ruoli della "viola" e del "violino", fino all'arrivo di un punto abbastanza ostico (Figura 1.10) dove la salita della voce superiore è accompagnata da una voce intermedia





Assez modéré

PIANO

*p* doux et un peu gauche

Figura 1.11: Battute iniziali di Jimbo's Lullaby dal Children's Corner di C. Debussy

tature timbriche tipiche di un fagotto: sarà compito di un bravo interprete, allora, quello di realizzare questo scopo nel migliore dei modi. A battuta 4 si vede l'introduzione di un nuovo strumento, che ricorda molto l'esecuzione di un pizzicato di un gruppo d'archi. La novità più importante risulta però arrivare a battuta 9: il colpo grave di controfagotto unito all'impasto timbrico di un flauto con un clarinetto è smorzato dagli archi, divisi da chi suona pizzicando e chi con arco nelle voci centrali. Proseguendo nella composizione sarà possibile fare delle considerazioni simili a quelle appena descritte.

Infine, un ultimo esempio interessante che combina molte delle considerazioni fatte finora è quello in Figura 1.12: uno sguardo ormai più cosciente noterà repentinamente il basso ostinato, la cui realizzazione prevede una correttezza ritmica impeccabile; poiché questa parte assume un ruolo ritmico ed ha delle movenze ben strutturate (salto di ottava, arpeggio della triade),



Figura 1.12: Battute iniziali del Trio per pf., vl. e vc. in Sib maggiore di Mozart

è chiaro come Mozart voglia imitare con mezzi pianistici una delle funzioni fondamentali del violoncello, nonostante lo abbia nell'organico della composizione. Le doppie terze della voce superiore, invece, assumono particolare rilevanza nel loro corretto fraseggio: oltre all'imitazione in questo caso del violino, che pure ha già nell'organico, e che viene confermata dal fatto che la stessa melodia si ripropone al violino stesso poco di seguito, si parla in questo caso più nello specifico di dinamiche e accenti, sui cui concetti principali mi soffermerò poco di seguito.

#### 1.1.4 L'interpretazione delle indicazioni del compositore

Il motivo per cui il ruolo dell'interprete ha questo nome riguarda una delle sue funzioni principali: interpretare. La domanda sorge allora spontanea, e cioè, interpretare cosa e con quali modalità. Un'altra delle funzioni principali di questa figura consiste infatti nella comprensione approfondita delle idee del compositore. Se infatti è vero che il processo creativo nasce quasi spontaneamente, senza che il creatore si renda quasi conto dell'azione che deriva dal potenziale artistico che sta andando a formare, è anche vero che a posteriori ci dovrà essere allora un altro artista il cui scopo consiste nel comprendere quel che prima era rimasto indeciftrato. L'interpretazione, in questo senso, consiste allora in una attenta analisi della genialità compositiva che con gran probabilità neanche il compositore stesso era riuscito a comprendere appieno nella sua fase creativa<sup>1</sup>. Una delle tante modalità su cui agisce un'interpretazione di questo tipo è sicuramente quella della ricerca timbrica di cui pocanzi si è parlato, ma risulta probabilmente più definita la sua comprensione par-

<sup>1</sup>Questo non esclude, ovviamente, che il compositore a posteriori nelle vesti di interprete di se stesso possa essere in grado di rileggere approfonditamente il suo prodotto artistico

lando di come un interprete debba riuscire a decifrare le indicazioni poste sullo spartito dai compositori. Come prima, per semplicità, si procederà di seguito per mezzo di esempi, considerando nello specifico, i due compositori oggetto principale di questa tesi: L. van Beethoven e R. Schumann.

Si vedano, per cominciare, gli esempi in Figura 1.13 ed in Figura 1.15 che



Figura 1.13: Battute iniziali della Sonata in Re Maggiore, Op. 10 n. 3 di Ludwig van Beethoven

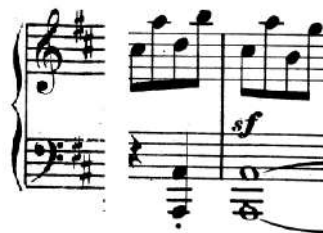


Figura 1.14: Battuta 12 della Sonata in Re Maggiore, Op. 10 n. 3 di Ludwig van Beethoven



Figura 1.15: Battuta 12 della Sonata in Re Maggiore, Op. 10 n. 3 di Ludwig van Beethoven

ci dicono molto sulla differenza tra il *forte* e lo *sforzato* beethoveniani. Più

nello specifico si veda come il primo sforzato, a battuta 4 della Figura 1.14, si trovi in *piano*: questo, oltre a suggerire l'esistenza di un piccolo crescendo non scritto, ci fa nascere dubbi sulla dinamica in cui lo sforzato è contestualizzato. Un interprete conoscitore di Beethoven saprebbe che situazioni del genere sono comuni nella sua scrittura. Lo sforzato beethoveniano è quasi unico nel suo genere, e la sua natura spesso brevissima, come anche su una sola croma come accade in Figura 1.14, ci suggerisce che il suo carattere non è eccessivo, ma estremamente calibrato ed equilibrato, così come è tipico nel Classicismo. Lo sforzato del compositore di Bonn è fatto da vicino alla tastiera, con intensità e dolcezza, e non risulta mai sgradevole, ma assume il carattere di un punto d'arrivo. Diversa, invece, è la scelta della peculiare dinamica del *fortissimo-piano* visibile in Figura 1.15; è infatti questo ad essere plausibilmente più carico d'enfasi, più improvviso, più inaspettato, senza che ci sia qualcosa a precederlo, ed il suo uso in tal maniera è tipico nella scrittura del compositore, a dimostranza di quanto sia importante per un interprete conoscere questo carattere. Ancora una volta, Beethoven non richiede mai un suono che sia eccessivamente distaccato dall'equilibrio dell'interpretazione, e quindi bisognerà calibrare accuratamente il tocco, ma considerando l'elemento un elemento con un'enfasi più slanciata rispetto ad uno sforzato, nonostante in altre scritture si potrebbe considerare l'esatto contrario.

Differente è invece il caso di Schumann, che utilizza delle dinamiche più



Figura 1.16: Inizio del primo movimento della Sonata in Sol minore, Op. 22 di Robert Schumann. La scritta in tedesco recita: “Più veloce che puoi”

fedeli e di semplice comprensione, ponendo molta attenzione sui punti dove desidera una determinata articolazione, come il semilegato, o dove desidera un determinato effetto di crescendo, diminuendo, rallentando e ritardando. L'interpretazione delle indicazioni di Schumann, infatti, si concentra più su un altro aspetto che sulle dinamiche: l'agogica. Si vedano le Figura 1.16, 1.17, 1.18 per rendersi conto di come, nell'intera Sonata in Sol minore, le



Figura 1.17: Coda del primo movimento della Sonata in Sol minore, Op. 22 di Robert Schumann. La scritta in tedesco recita: “Ancora più veloce”



Figura 1.18: Inizio del quarto movimento della Sonata in Sol minore, Op. 22 di Robert Schumann

agogiche siano eccessivamente spinte oltre l'eccesso; un interprete, in questo caso, conoscendo la storia ed il carattere di Schumann, però, saprebbe bene come interpretare queste scritte: e cioè come un'indicazione dell'enfasi e dello slancio di una composizione che è un viaggio nell'evoluzione dei suoni e nella loro ossessività. Nello specifico, queste indicazioni sono chiaramente quasi irraggiungibili così come segnate al metronomo, ma, come è stato appena detto, non è necessario che vengano lette in maniera letterale: un buon interprete, fornito di forte conoscenza storica e di letteratura musicale e di spirito critico, comprenderà la necessità ed il significato di indicazioni di questo tipo, interpretandole così come si deve<sup>1</sup>.

Sono moltissime altre le considerazioni che bisogna effettuare partendo da quelli che possono essere quasi definiti *consigli*<sup>2</sup> posti dai compositori sullo

<sup>1</sup>Inoltre, bisogna considerare che i pianoforti dell'epoca permettevano sicuramente un'agilità differente, dovuta al peso molto minore della tastiera

<sup>2</sup>Essendo che la resa di ciascuno di questi dipende da attente considerazioni degli interpreti

spartito, ma tutte dipartono dagli esempi che sono stati effettuati finora. Solo a scopo d'esempio verranno elencate di seguito altre notazioni fondamentali su cui è necessario fare attenzione quando si studia l'interpretazione di una composizione:

- il legato - ogni compositore ha un'idea di legato che va interpretata anche tecnicamente in maniera differente; si pensi, ad esempio, al legato di Chopin contro il legato di Mozart
- il semilegato - anche in questo caso, come nel legato, il puntino accompagnato dal simbolo curvo ha una realizzazione che dipende molto dalle intenzioni e dalle abitudini artistiche del compositore
- lo staccato - si pensi, ad esempio, ad uno staccato Scarlattiano contro uno staccato di Brahms, o Mendelssohn, o ancora ad uno di Bartòk
- i fraseggi - alcuni compositori tengono molto a specificare con cura i fraseggi che vogliono vengano realizzati, altri lasciano alla prassi storica l'andamento della frase, altri ancora la danno per scontata; bisogna avere accortezza nel determinare l'importanza del fraseggio in base alla cura che il compositore gli affida, definendo di conseguenza quanto potersene distaccare<sup>1</sup>
- le indicazioni dinamiche - specialmente per i crescendo, i diminuendi e per segnature come il *forzato*, il cui uso necessita ovviamente una differenziazione dallo sforzato
- altra notazione complementare specifica

### 1.1.5 L'interpretazione della polifonia

Uno degli ambiti interpretativi tipico prettamente dei pianisti, o comunque in un modo o nell'altro di tutti gli strumentisti polifonici<sup>2</sup>, è quello della comprensione e della resa della polifonia. In questo caso il discorso si fa più tecnico e meno fisico, in quanto per polifonia si intende la sovrapposizione di più linee melodiche ognuna delle quali è una voce a sé stante ed ha, pertanto, un trattamento unico e differente dalle altre voci. L'unico concetto

---

<sup>1</sup>Si fa qui riferimento alla possibilità di attuare un tipo di interpretazione che vede come strumento un pianoforte moderno su segnature scritte per un pianoforte ottocentesco o un fortepiano

<sup>2</sup>Si consideri che nonostante non sia possibile rendere le dinamiche su strumenti quali il clavicembalo o l'organo esiste comunque una cura polifonica attuabile, ovviamente differente dal caso del pianoforte

da capire per l'interpretazione di questo tipo è quello per cui tutto ciò che è stato detto o verrà detto in seguito sull'interpretazione vale su ogni singola linea melodica con considerazioni differenti tra loro in base all'importanza della voce ed all'effetto desiderato. Per comprendere meglio si offriranno di seguito due esempi prelevati dalle sonate oggetto della tesi.

Dalle battute in Figura 1.19 inizia un passaggio di durata qualche rigo di



Figura 1.19: Battute da 60 in poi del I mvt. della Sonata in Re Maggiore, Op. 10 n. 3 di Ludwig van Beethoven

pentagramma che viene ripresentato con un rapporto tonale chiaramente differente, come da prassi, nella Ripresa. Come è visibile in questo passaggio sono presenti 4 voci principali<sup>1</sup>, ognuna delle quali costituisce una linea melodica ben definita. Un primo problema consiste nell'aver una capacità di analisi che ci consenta di intendere quale sia la voce principale tra tutte. Una buona scelta consiste nell'affidare al basso il ruolo di voce principale: essendo discendente tonalmente, chiara, fraseggiata ogni 4 semiminime e ripetuta per tutto il passaggio è un'ottima candidata. Tra le 4 voci questa è quella che sicuramente riveste una dinamica più ampia, ma è anche quella più curata da un punto di vista di fraseggio e ricerca timbrica. La seconda voce più rilevante, che ancora una volta viene curata anche graficamente dall'autore che sceglie di legarla in modo esplicito, è il soprano: a suggerircelo è anche lo sforzato posto sul ritardo di minima che risolve sulla nota successiva. Anche in questo caso la cura timbrica e soprattutto del fraseggio fanno da caposaldo, ma ad essere davvero necessario è il giusto rapporto dinamico tra questa voce e la precedente: quanto più è curato, tanto più l'effetto sarà sentito. Le ultime due voci, che inizialmente sono una sola, sono rispettivamente il Contralto ed il Tenore, che svolgono un semplice ruolo di riempimento armonico: la cura del loro suono deve basarsi su questa considerazione.

Dalla Figura 1.20 è visibile una parte quasi corale di difficile interpretazione

<sup>1</sup>Queste per convenzione prendono il nome, dalla più grave alla più acuta, di Basso, Tenore, Contralto e Soprano.

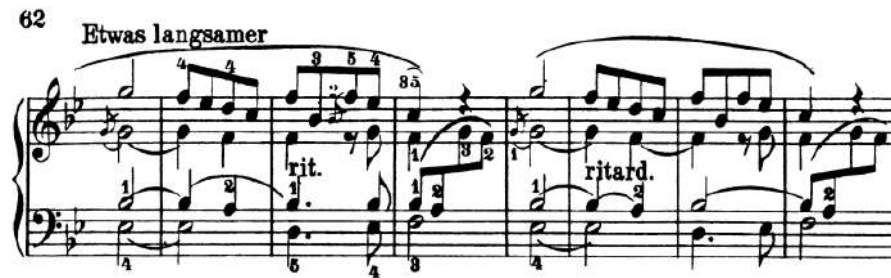


Figura 1.20: Battute da 29 in poi del IV mvt. della Sonata in Sol minore, Op. 22 di Robert Schumann

polifonica. Risulta chiaro che la voce principale sia qui il soprano, la cui cura, specialmente nel fraseggio dei salti, è determinante nel rendere l'ascolto piacevole o noioso. Il problema maggiore sono le altre voci, la cui importanza, e questo è opinabile, è in ordine dalla più rilevante alla minore come di seguito: basso, tenore, contralto. È empiricamente dimostrabile che una cattiva interpretazione, dinamica e timbrica, di queste voci anche se associata alla più bella esecuzione di quella superiore, rovini drasticamente l'effetto finale. Le dinamiche devono essere perfettamente calibrate, e con loro il fraseggio complessivo, che se non curato, andrebbe a disturbare considerevolmente quello della voce superiore.

Oltre alle considerazioni di questo tipo attuabili sull'esempio in Figura 1.8

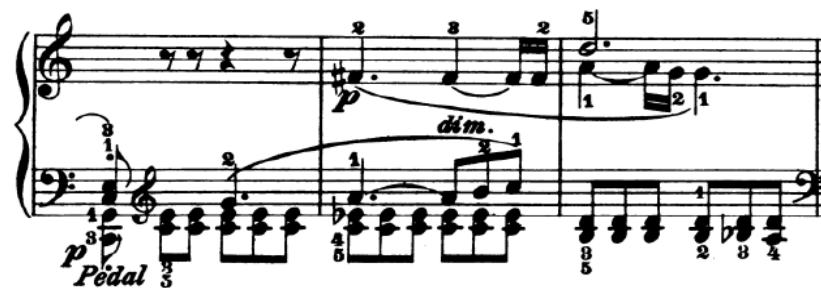


Figura 1.21: Undici battute prima della Coda del II mvt. della Sonata in Sol minore, Op. 22 di Robert Schumann

di cui si è parlato da un punto di vista timbrico, anche l'esempio in Figura 1.21 risulta utile. Qui il ruolo di accompagnamento è ovviamente svolto dalle terze al basso, ma inizialmente sembra già subentrare una melodia al Tenore<sup>1</sup>: l'interprete già sa che pochissimo avanti ci sarà la ripresentazione

<sup>1</sup>Si considera qui la terza come un'unica voce



del tema, ma questo non vale necessariamente per l'ascoltatore. Qui, allora, è capacità dell'artista saper rendere al meglio questa voce così da riuscire da una parte a far percepire questo come tema principale dall'altra dandogli quel senso di mistero che permetta di giocare con l'aspettativa sconvolgendola subito dopo. Una battuta seguente le due voci si sovrappongono fino a intrecciarsi: la resa del Re al quarto rigo di chiave di violino non deve assolutamente sovrastare in alcun modo il tema principale, costituito dal La al secondo spazio in bicordo.

Questo tipo di analisi interpretativa prende in considerazione non solo le capacità analitiche dell'interprete, ma soprattutto l'indipendenza delle sue dita: non si tratta, infatti, solo di indipendenza tecnica, ma si tratta soprattutto di padronanza timbrica, di tocco, di intensità e di tensione e peso di ogni singolo dito che è indipendente dalla condizione delle altre.

### 1.1.6 L'interpretazione storica

Per un critico come Robert Schumann accettare la presenza di errori sulla partitura era comparabile ad accettare la presenza di un taglio su una tela: tale affermazione non è valida solo per le edizioni dei testi che non rispettano il manoscritto, ma anche e soprattutto per la prassi esecutiva del periodo. Per prassi esecutiva del periodo si intende quell'insieme di regole spesso non scritte, ma tramandate oralmente da maestro in maestro, che ci spiegano come effettivamente uno spartito vada letto in luce di considerazioni che derivano dalle usanze del periodo di creazione di quell'opera. Questo significa che, nonostante la teoria musicale e la notazione usata in Europa siano rimaste quasi intoccate per secoli, la loro interpretazione non è stata sempre e comunque la stessa. L'evoluzione della pratica interpretativa musicale è paragonabile, nella creazione artistica, alla modifica del tessuto lessicale e sintattico di una lingua, se considerato però da un punto di vista di lettura e non di scrittura.



Figura 1.22: Prime due battute della Partita BWV 831 di J. S. Bach

Poiché le prassi più d'interesse sono quelle con cui siamo meno abituati, di

seguito verrà sfruttato un esempio celebre prelevato dalla letteratura tastieristica antica che permette appieno di comprendere la natura delle affermazioni svolte nell'ambito di questo tipo di interpretazione<sup>1</sup>, presente in Figura 1.22. Questa partitura è la partitura che Bach ha scelto di far stampare per

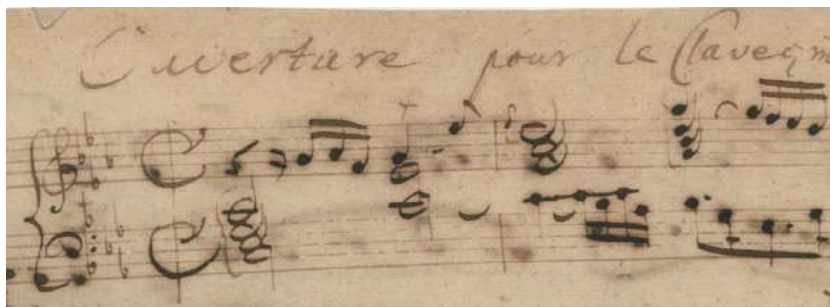


Figura 1.23: Prime due battute del manoscritto della Partita BWV 831a di J. S. Bach

permettere a coloro che non conoscessero lo stile francese, ossia una prassi esecutiva comune del Seicento, di riuscire a suonarla correttamente, e quindi, in questo caso specifico, a dare la giusta interpretazione alle durate delle note. La copia manoscritta della composizione, infatti, è quella in Figura 1.23: è chiaramente visibile da un confronto tra le due partiture come la prassi dell'epoca andasse a modificare l'esecuzione, e quindi l'interpretazione della partitura. Nello specifico, qui Bach usa una caratteristica molto specifica dello stile francese<sup>2</sup>, ossia l'*inégalité*, che proprio consiste nel segnare delle durate la cui esecuzione sarà differente in base a delle situazioni specifiche trattate in molti manuali dell'epoca. Così le prime tre note dopo l'arpeggio, nonostante siano delle semicrome, saranno eseguite come delle biscrome, e allo stesso modo tutte le figure simili seguenti.

Un altro degli aspetti principali che ci insegna un tipo di studio interpretativo volto alla correttezza storica è l'interpretazione della ripetizione. La *ripetizione* infatti, intesa come movente per fissare l'idea musicale ma anche come strumento per modificare l'interpretazione della composizione deriva

---

<sup>1</sup>Considerazioni simili possono essere effettuate, chiaramente, anche sulle composizioni prese in considerazione nell'intero svolgimento di questa tesi, mettendo però in conto che tra quei periodi, e cioè dal Classicismo in poi, la prassi fosse differente soprattutto sotto punti di vista differenti di cui già si è discusso approfonditamente

<sup>2</sup>J. S. Bach pur essendo rimasto tutta la vita in Germania conosceva a fondo gli stili francese ed italiano e la musica europea, grazie alla sua capacità di assorbire le informazioni provenienti dagli altri paesi ospitate in Germania: la conoscenza approfondita dello stile francese, infatti, deriva dal suo trasferimento a Lüneburg, da cui potette muoversi a Selle dove conobbe un'importantissima orchestra francese dell'epoca

proprio da una prassi storica<sup>1</sup>: questi strumenti teorici sono fondamentali sia per i musicisti che vogliono approcciarsi all'interpretazione di composizioni molto lontane da noi, come possono essere quelle nella musica antica, ma anche chiaramente per coloro che volessero ricercare approfonditamente una forte connessione col periodo Classico, Romantico o del secolo scorso, in base alle esigenze.

Si badi, infine, che però un buon interprete oltre a conoscere la prassi esecutiva del periodo debba essere in grado di ottenere un effetto simile su uno strumento che si è molto rinnovato negli anni: applicare sterilmente delle nozioni in uso anticamente su uno strumento differente dal nostro non porterebbe mai ad un risultato migliore; in questo senso un buon interprete, ancora, è in grado di interpretare le prassi dell'epoca, così da raggiungere l'effetto a cui queste aspiravano utilizzando però degli espedienti tecnici differenti<sup>2</sup>.

### 1.1.7 L'interpretazione in assenza di indicazioni

Le *aspettative* rivestono un ruolo fondamentale nelle arti e soprattutto nella musica. Queste permettono da una parte lo stare a proprio agio dell'ascoltatore, che vuole e si aspetta che siano soddisfatte, dall'altra l'attirare la sua attenzione tramite la ricerca del suo stupore con mezzi che sviino nei modi più particolari dalle aspettative stesse. Oltre che ad espedienti compositivi che permettano l'esaudirsi o l'allontanarsi da queste aspettative<sup>3</sup>, il ruolo fondamentale in questo *gioco* lo riveste proprio l'interprete: gran parte della sua capacità si deve basare su come coinvolgere artisticamente il pubblico e su come dare un senso generale ad una composizione.

Un esempio tipico della resa di un elemento estremamente prevedibile è l'interpretazione delle scale: nelle due sonate ci sono moltissimi esempi<sup>4</sup> della presenza di scale, uno degli elementi fondanti la teoria musicale occidentale, molto conosciuto, quindi prevedibile, e dunque quasi meccanico: la sua resa è tutta in mano dell'interprete, che in base al contesto deve sempre essere in

---

<sup>1</sup>Più anticamente, la ripetizione era per i cantanti quello che nel Settecento prese il nome di Da Capo, ausilio eccellente per la dimostrazione delle proprie capacità virtuosistiche

<sup>2</sup>Questa considerazione è valida per tutti i tipi di interpretazione di cui si è parlato finora

<sup>3</sup>Si pensi, ad esempio, alla simpatia di Händel, ai giochi di false riprese di Haydn e di Mozart, alla battuta corrispondente alla porzione di proporzione aurea di Bach, con sempre qualche armonia ardita o particolare, agli sviluppi lunghissimi di Beethoven che fanno domandare quando si arrivi alla tonica, o agli inizi ed ai finali misteriosi dei compositori romantici quali Schumann, Mendelssohn, Brahms e Chopin, considerabile romantico ai giorni nostri

<sup>4</sup>Solo due di essi sono riportati in Figura 1.24 ed in Figura 1.25 per semplicità



Figura 1.24: Esempio di una melodia composta interamente dai suoni di una scala prelevato da un passo del I mvt. della Sonata in Re Maggiore, Op. 10 n. 3 di L. van Beethoven



Figura 1.25: Esempio della melodia del soprano che è composta interamente dai suoni di una scala, prelevato da un passo del II mvt. della Sonata in Sol minore, Op. 22 di R. Schumann

grado di rinnovarla e di renderla qualcosa di unico e mai sentito prima. Se le aspettative ricoprono una parte delle cose non dette esplicitamente dal compositore, ciò che resta è composto dall'assenza della notazione complementare sullo spartito. È infatti chiaro che, anche se si volesse, e nella storia della musica si è fatto<sup>1</sup>, sarebbe eccessivo definire per ogni singolo suono tutte le sue caratteristiche. In questo caso, dopo un'attenta analisi, è ruolo dell'interprete quello di scegliere e determinare quale sia il miglior risultato dinamico e d'articolazione di un certo suono.

Ancora una volta ci aiutiamo con un esempio per comprendere meglio il concetto (Figura 1.26). Le questioni principali che vogliamo alzare riguardano nello specifico non tanto la dinamica quanto l'articolazione dei suoni delle primissime battute. Un caso particolare è il rapporto tra l'interpretazione di un celebre interprete, Glenn Gould, e la prassi esecutiva storica: se infatti la prassi dell'epoca, sul cembalo, prevedeva che in una situazione del genere

<sup>1</sup>Si pensi alla **serialità integrale** di P. Boulez



Figura 1.26: Prime battute della Fuga in Do minore del Clavicembalo Ben Temperato, Libro I, di J. S. Bach

le prime due semicrome venissero eseguite con uno staccato, per poi legare la seconda croma col terzo battere della battuta, Gould decide di fare l'esatto opposto, ossia di staccare le crome e legare le semicrome. Se da una parte la scelta è sicuramente peculiare, dall'altra rispetta sia la condizione di ricerca di un effetto antico su uno strumento moderno che soprattutto la condizione di ricerca di sorpresa e gioco con le aspettative dell'ascoltatore. Più nello specifico, un'interpretazione del genere sarebbe sicuramente risultata di cattivo gusto su una tastiera antica quale il clavicembalo, ma risulta di grande impatto su uno strumento così diverso come il pianoforte, su cui la composizione è stata portata senza che fosse stato il compositore a volerlo esplicitamente<sup>1</sup>. Infatti, la meccanica ed il suono più morbido del pianoforte unita ad un'ottima percezione dell'articolazione, poco tipica e inaspettata, fanno di questa scelta interpretativa una scelta perfettamente condivisibile, probabilmente anche da un punto di vista scolastico.

### 1.1.8 La reinterpretazione

Un ultimo elemento che è annoverabile tra i diversi tipi di interpretazione è la reinterpretazione: questa non è univocamente condivisa, e spesso non accettata a livello accademico. La reinterpretazione consiste nell'avere totale libertà interpretativa anche sulle volontà del compositore stesso, non rispettandole. Il motivo per cui non è una pratica rispettata tra gli studiosi è che l'artista che vuole reinterpretare si mette quasi nelle vesti di correttore dello spartito: è un po' come se un altro compositore volesse correggere la partitura di un grande del passato, non solo paragonandosi a lui, ma addirittura volendolo superare. Si badi che questo nulla ha a che fare con le compo-

<sup>1</sup>J. S. Bach decise di non scrivere quasi nessuna composizione per il nascente fortepiano, in quanto lo reputava inferiore alle tastiere già esistenti

sizioni che hanno per base le partiture di altri compositori, come avviene per le parafrasi di Liszt, gli studi di Liszt su Paganini, o soprattutto come accade con Busoni per Bach, il quale ha solo riadattato gli effetti bachiani sul pianoforte, senza la pretesa di volerlo sorpassare, ma anzi studiandolo a fondo così da valorizzarlo. Questa pratica reinterpretativa è spesso confusa con altre tecniche di interpretazione su cui si è discusso, e pertanto è bene che venga riconosciuta e contestualizzata solo se usata col suo scopo primario, ossia non tenere in considerazione le volontà del compositore, facendo di se stessi creatori di una partitura scritta da qualcun altro.

## 1.2 I diversi tipi di interpretazione

L'interpretazione come vista finora non si esaurisce ai singoli esempi che sono stati trattati, ma è ovviamente molto più espansa e complessa. Di seguito verranno brevemente descritti i diversi tipi di livello interpretativo che possono essere considerati quando ci si approccia in questo senso ad una composizione che si vuole andare a studiare.

- La *micro* interpretazione. Questo tipo di interpretazione è caratterizzata dallo studio attento dei particolari minori del brano. Un esempio di un approccio simile è la ricerca timbrica di un singolo suono o di un gruppo di pochi suoni, o ancora di una singola voce in una parte polifonica. Padroneggiare questo livello interpretativo significa padroneggiare la propria capacità generale di toccare lo strumento e di saper emettere, in qualsiasi situazione, un suono bello o perlomeno più che accettabile. Questo grado di interpretazione è uno dei più difficili da acquisire, e matura molto con l'età e la pratica attenta. A differenza degli altri livelli, però, richiede meno conoscenza del contesto analitico e storico di una composizione.
- La *media* interpretazione. Questo tipo di interpretazione si focalizza su aspetti di piccole strutture musicali, quali le frasi, o su brevi sezioni o ancora su un agglomerato di più voci. Un esempio di un approccio a questo livello di profondità può essere lo studio del legato o del portamento generale di una frase. Questo approccio all'interpretazione dà vita al brano, lo rende vivo, e permette di mantenere desto l'orecchio dell'ascoltatore, in quanto presuppone la creazione di un senso musicale generale (crescendi, rubandi, ritardandi, aumentandi, ect.) e l'articolazione delle differenze tra le varie sezioni di una composizione.
- La *macro* interpretazione. Rientrano in questa categoria interpretativa tutti i casi non trattati finora. Un esempio di macro interpretazione può essere la scelta di come eseguire un ritornello. Questo livello interpretativo lascia molto poco spazio al caso, e molto controllo alle scelte, che una volta prese verranno quasi sicuramente rispettate durante l'esecuzione. La cura del livello di astrazione più alto può sembrare una cosa da poco conto, ma l'attenzione che vi viene posta può influire molto sull'interpretazione concettuale.
- L'interpretazione *concettuale*. Questo tipo di interpretazione non necessita di competenze tecniche; è infatti caratterizzata da considerazioni di carattere generale che non devono essere raggiunte tecnicamente. Un

esempio di questo livello di interpretazione è il seguente. Si pensi al primo preludio del Clavicembalo Ben Temperato di J. S. Bach; questo è scritto in una tonalità che non è molto utilizzata in letteratura, il Do maggiore, e la scelta è chiaramente spinta dalle necessità imposte dalla composizione generale di tutta l'opera. Nonostante si possa inizialmente ritenere che il primo Preludio del libro abbia come aspetti rilevanti solo quelli che lo riguardano, si cadrebbe in errore ad evitare di comprendere tutto ciò che riguarda il **contesto** che questo Preludio genera e quello da cui questo Preludio diparte. Se si pensa infatti che questo Preludio, oltre che precedere la sua Fuga, apre il sipario all'intera composizione il modo di approcciarci cambia drasticamente. Questo tipo di astrazione dell'interpretazione non è utile immediatamente, ed i suoi effetti non sono verificabili, ma se si è compreso qualcosa della complessità dell'atto interpretativo si capirà immediatamente la rilevanza che può avere una conoscenza approfondita di un concetto come quello del contesto durante un'esecuzione; se si pensa, infatti, all'esecuzione come un meccanismo quasi automatico della mente che agisce in base al suo livello di educazione ed alle conoscenze acquisite negli anni, si capirà subito come l'approfondimento di concetti affini al contesto di un'opera possa solo che aiutare in questo processo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Si badi che, nonostante la trattazione descrittiva e che potrebbe voler sembrare esaustiva e precisa, l'interpretazione rimane pur sempre un atto artistico estemporaneo. In altre parole, lo studio dell'interprete più che servire per l'esecuzione, serve soprattutto alla sua formazione, così da consentirgli in futuro di avere in concerto un approccio migliore alle composizioni che va ad eseguire. Infatti, lo studio più che servire a consolidare delle scelte, serve ad istruire il cervello che, durante gli articolatissimi meccanismi che si attivano durante un'esecuzione, sarà sicuramente più consapevole e cosciente nel prendere certe scelte estemporanee, rendendo quindi l'esecuzione più controllata e ancor meno lasciata al caso



### 1.3 Il rapporto interpretazione-composizione

È chiaro ormai come l'artista-creatore e l'artista-interprete siano due figure assai articolate e con non poche differenze tra di loro, e questo era già risaputo anticamente. L'idea per cui un compositore sia il miglior esecutore di se stesso a priori è, infatti, molto scorretta, specialmente perché renderebbe allora l'interprete una figura poco utile o comunque destinata solo a rimettere in vita partiture del passato. Non è rara l'esistenza di grandi compositori del passato, ma anche del presente, che non fossero grandi interpreti: ne sono un esempio C. Debussy con le sue registrazioni che spesso hanno ben poco del Debussy che conosciamo, oppure S. Rachmaninoff, le cui registrazioni esulano dalla carica tipica delle sue partiture. Il senso di queste affermazioni è che non bisogna mai calibrare la propria interpretazione, oppure la storicità di essa, sulle registrazioni dei compositori, perché non è detto che questi, con o senza studi interpretativi alle spalle, siano stati i migliori a comprendere la propria musica. Per quanto queste considerazioni possano sembrare difficili da credere, è bene allora studiare il parere autorevole di qualche compositore del passato. Di seguito alcune delle citazioni di grandi compositori, critici e soprattutto interpreti dell'Ottocento quali F. Liszt e R. Schumann

*“Qualche compositore che crea musiche celestiali spesso non ha la capacità di eseguirle”*<sup>1</sup>

F. Liszt è stato un compositore di grande rilievo prima per la sua capacità tecnica, poi per quella interpretativa e solo molto in seguito, se non soprattutto dopo la sua morte, per la sua capacità compositiva. Oltre ad aver rivoluzionato il modo di pensare all'interprete, il suo parere risulta fondamentale se inserito in un contesto del genere.

*“Non è affatto detto (e anzi l'esperienza ci dimostra esattamente il contrario) che il compositore debba per forza eseguire le proprie opere nel modo migliore e più interessante, e ciò vale in particolare per le opere più recenti, le ultime composte, che egli non può ancora vedere obiettivamente. . . . è capitato varie volte che, imponendosi un simile compito, dei virtuosi-compositori abbiano totalmente storpiato le proprie opere.”*<sup>2</sup>

Si noti come Schumann, anche lui con forti e solide basi interpretative alle spalle ancora prima che compositive, sottolinei come l'esperienza insegna esattamente il contrario del parere per cui il compositore debba eseguire le proprie opere come il miglior interprete che esista. Risulta interessante,

---

<sup>1</sup>[11], citazione di F. Liszt

<sup>2</sup>Da [8], BNF, pg. 361

inoltre, l'idea per cui quanto più una composizione è stata concepita recentemente, tanto più il suo creatore non è in grado di avvicinarsi esternamente, perfettamente in accordo con le tesi esposte finora.

*“Da una simile arte esecutiva può imparare qualcosa il compositore stesso; riacquistiamo inoltre la nostra stima nei confronti degli esecutori”*<sup>1</sup>

Anche in queste parole Schumann ci tiene a sottolineare l'importanza del ruolo di interprete esecutore, che spesso viene dimenticato o messo sotto tono da quello del compositore.

In breve, il sunto di tutto questo discorso sta nel concetto per cui nella musica, come anche in altre forme d'arte, esiste una forte dualità di fondo tra *interprete* e *compositore*, che non permette a nessuno dei due, in maniera autonoma e senza studi specifici nel settore, di poter essere sia l'uno che l'altro. La trasmissione di quest'arte, infatti, come è stato dimostrato, è un processo di gran lunga differente dalla concezione di essa, e questo non può che necessitare di due menti esperte ognuna del proprio settore. La grandiosità di molti artisti del passato, specialmente dei romantici, si deve pertanto alla loro enorme versatilità che li ha visti nelle vesti di svariati incarichi, dal direttore artistico al compositore, dall'interprete al fondatore di scuole pianistiche e musicali, che però, come si vedrà, anche in quei casi, hanno lasciato più spazio ad una figura piuttosto che ad un'altra.

---

<sup>1</sup>Da [8], in merito all'interpretazione di Clara Novello di Händel, GS I, pg. 377

## Capitolo 2

# Ludwig van Beethoven e la Sonata in Re maggiore Op. 10 n. 3

*I beethoveniani già sentirono i movimenti delle sinfonie di Beethoven non come uno sviluppo basato su idee strutturali e costruttive, ma come uno sviluppo psicologico. In questo, allora, Beethoven era già un romantico.*

Nel ripercorrere la vita e le composizioni di questo grande musicista non si può ormai evitare di farlo nell'ottica della divisione in tre periodi delineata da *von Lenz*: è questa, infatti, una teoria che ben si addice con la crescita personale, psicologica e artistica di Beethoven. Ma è questo un caso isolato nelle arti? È questa un'analisi geniale, peculiare e fuori dal comune? La chiave delle risposte a queste domande risiede nel ricercare in Beethoven un aspetto che lo permetta di essere paragonato con altri grandissimi artisti, come ad esempio con Michelangelo. In questo caso, la chiave è l'età: entrambi gli artisti, infatti, hanno vissuto abbastanza a lungo da permettere un'evoluzione artistica tale da comprendere tre fondamentali periodi, che, quindi, sono le fasi artistiche *naturali* di qualsivoglia essere umano che abbia intrapreso strade creative nel corso della sua vita. Si pensi, ad esempio, alle tre pietà proprio di Michelangelo (Figura 2.1) che, nell'arte figurativa, rappresentano l'essenza ed i caratteri generali musicali di Beethoven nel fluire dei suoi tre periodi, così come sono stati definiti. Nel corso di questa breve trattazione sul maestro tedesco, allora, verrà ripresa l'ottica della divisione in tre periodi, specificando per ognuno una nomenclatura più efficace di una numerazione sequenziale.



Figura 2.1: Foto delle tre pietà di Michelangelo, ognuna raffigurante la medesima scena, ma tutte scolpite in periodi molto differenti. La prima pietà, quella Vaticana, rappresenta i frutti della tecnica, cioè del periodo artistico giovanile. La seconda pietà, quella Bandini, vede Cristo rappresentato con il corpo disarticolato, drammatico e diretto, privo di artifici; questo rispecchia la maturità artistica. Infine, la terza pietà, quella Rondanini, è incompiuta, forse volutamente, così dal rendere tutto grezzo, ruvido: è il tripudio della spiritualità. Considerazioni pressoché identiche possono essere svolte per altri artisti come ad esempio Tiziano, o nello specifico per altri musicisti, come chiaramente Liszt

## 2.1 La giovinezza

### 2.1.1 Il contesto storico: il Classicismo

*Classico*, dal latino *classicus, i*, ossia “cittadino della prima classe”, è un aggettivo che viene utilizzato per rappresentare qualcosa che vada bene sempre, e cioè privo di sfarzo, nello specifico qualcosa che sia universalmente riconosciuto essere **equilibrato**. Se tutto ciò che è classico nelle altre arti, come nella poesia e nell’arte figurativa, viene ricondotto ai Greci, lo stesso, per assenza di reperti, non si può dire della musica. Bisogna dunque trovare il giusto candidato, come periodo storico, a cui affidare questo aggettivo importante e pregno di significato: sono stati i romantici a scegliere il periodo che vede nascere ed evolversi le tre grandi figure di Haydn, Mozart e Beethoven. Le motivazioni di questa scelta sono molteplici, e sono tutte relative allo stile compositivo di questo che è stato chiamato il “trifoglio” di compositori classici; di seguito le principali:

- Lo stile intrecciato, che rappresenta un forte equilibrio tra melodia e

accompagnamento

- L'equilibrio tra la varietà del tessuto tematico, ritmico, fraseologico, armonico e combinati con l'unitarietà del materiale di base<sup>1</sup>
- L'impiego della *forma-sonata* come modalità di pensare, una forma per costituzione estremamente equilibrata<sup>2</sup>

Lo stile non nasce come diretta conseguenza dei periodi precedenti: come dice K. Dahlhaus, le epoche non viaggiano in fila indiana, ma sono intrecciate. È sua opinione, ma oramai riconosciuta, che la Germania del Nord (Berlino, Amburgo, Lipsia) abbia visto il passaggio diretto dallo stile *Empfindsamer* al Romanticismo, mentre quella del Sud (Austria, Boemia e Nord Italia) sia passata dallo stile galante al Classicismo, seguito poi dal Romanticismo.

Per ovviare alla secca e concisa definizione che ne è appena stata data, bisogna però considerare il Classicismo anche sotto altri punti di vista. Anzitutto, il Classicismo è il periodo che ha visto la nascita della forma più vasta e ben strutturata che la storia della musica abbia mai prodotto: la *forma-sonata*, di cui si parlerà più nel dettaglio prima dell'analisi della Sonata oggetto di questa tesi. In secondo luogo, il Classicismo, per la sua correttezza, per la sua razionalità, la sua concisione, il suo dettaglio e la sua cura, così come accade per i Romani verso i Greci, o per i medioevali verso i Romani, rappresenta un esempio. Poco di seguito si citerà l'affermazione per cui il Classicismo abbia ricevuto la sua definizione per merito della figura di L. van Beethoven: questo è vero se si pensa che lui, portando addosso il peso di insuperabile esempio per i posteri, sia stato il vero punto di riferimento di coloro che hanno scelto di affidare al suo periodo l'attributo di "classico".

### 2.1.2 Il carattere

Quando si parla di Beethoven l'immagine che ci sopraggiunge alla mente è per tutti più o meno la stessa: un uomo sulla quarantina con i capelli lunghi, mossi, non pettinati, e lo sguardo accigliato. È questa l'immagine che il Romanticismo ha voluto passarci di Beethoven. Ma la realtà è ben distante dalla concezione, e, come tutti gli esseri umani, ripercorre varie fasi della vita del compositore in cui il suo atteggiamento e carattere si sono modificati drasticamente. Questa cattiva idea che viene tramandata, infatti, ignora molte delle caratteristiche per così dire *benevoli* del maestro: si pensi già solo al

---

<sup>1</sup>Si fa qui riferimento all'utilizzo degli elementi iniziali come mattoni per la costruzione di tutta l'evoluzione di una forma-sonata

<sup>2</sup>Si pensi, ad esempio, alla sua struttura bilanciata con climax nei due terzi della composizione, ossia a conclusione dello Sviluppo

suo amore incondizionato per i fratelli, proprio loro colpevoli del suo cattivo ritratto, nonostante uno di loro, Carl, gli rubasse i manoscritti per venderli e lucrarci sopra, venendo poi perdonato ogni volta da Ludwig solo perché suo familiare (“Per quanto poco tu lo meriti [...] non dimenticherò mai che sei mio fratello e uno spirito buono scenderà su di te...”<sup>1</sup>). Anche l’opinione di Romain Rolland su Beethoven ci farebbe pensare l’esatto contrario di quello a cui siamo abituati: egli ritiene infatti che “se non ci fosse giunta una sola nota di lui, la sua memoria meriterebbe di perpetuarsi in quanto esempio di nobiltà e carattere, fedeltà ai migliori ideali, sentimento di giustizia e virile bontà, di coraggio e anche di realistica e vittoriosa accettazione della vita”<sup>2</sup>. Beethoven era molto diverso da come lo pensiamo anche nel comportamento e nella cura: da una sua testimonianza, appena d’arrivo a Vienna si preoccupò principalmente di tre cose, ossia di trovare un buon parrucchiere, un buon sarto ed un buon maestro di ballo. Inoltre, i prodotti artistici figurativi che lo ritraggono nel suo primissimo periodo vedono un giovane curato, che tiene all’aspetto ed al vestiario, in pose dritte, con sguardo sicuro. Ma alla luce di queste considerazioni, allora non sono chiari i pareri discordanti degli intellettuali che Beethoven lo hanno conosciuto, come questa di Goethe:

*Il suo ingegno mi ha stupefatto. Purtroppo, una personalità del tutto sfrenata, che non ha torto a trovare il mondo detestabile, ma in tal modo non lo rende più gradevole né a sé, né agli altri. D’altro canto, è molto da compiangere. L’udito lo abbandona, il che forse reca minor danno alla parte musicale dell’indole sua, che a quella sociale<sup>3</sup>*

Per Goethe, che comunque non era un assiduo ascoltatore del compositore, Beethoven era infatti un uomo dalla “personalità del tutto sfrenata” che trova “il mondo detestabile” e che per i suoi atteggiamenti non risultava una persona piacevole. E questo è senz’altro un parere molto comune tra i frequentatori del compositore. Non mancano poi altri esempi del carattere presuntuoso e umilivo tipici del Beethoven del secondo e soprattutto terzo periodo, come questa considerazione fatta nei confronti del principe Lichnowsky in una lettera: “Quello che Lei è, principe, lo è per caso o per nascita, quel che sono io, lo sono per me stesso: di principi ce n’è e ce ne saranno ancora migliaia; di Beethoven ce n’è uno solo”<sup>4</sup>, esempio dell’effettivo sentimento di incomprensione e di un briciolo, più che giusto ma male esposto,

---

<sup>1</sup>[1], citazione a pg. 1163

<sup>2</sup>[1], pg. 3

<sup>3</sup>Goethe a Carl Zelter nell’estate del 1812

<sup>4</sup>Beethoven al principe Lichnowsky

di megalomania. La chiave del tutto, pertanto, sta nel periodo. Dice infatti Piero Buscaroli in merito al carattere di Beethoven;

*Né il Testamento né l'Immortale amata riflettono il vero Beethoven, uomo **solido** e **virile** e, nell'intima sostanza, **equilibrato**, concreto; tastiera ricchissima e instabile di sentimenti, **aperto al riso**, allo scherzo, alla farsa, fosse pure la più spinta, all'**ironia** sugli altri non meno che su se stesso. E, in quanto innamorato e amante, **vulnerabile**, suscettibile, pronto a prender fuoco non meno che a spegnerlo<sup>1</sup>*

riferendosi chiaramente al personaggio nel suo primo periodo artistico. La descrizione di un grande musicologo e studioso come Buscaroli nei confronti di Beethoven, infatti, è sicuramente attenta e ragionata, e descrive con precisione quella che è la vera e più intima essenza del compositore. Quella che è conosciuta, invece, è la sua immagine romantica, è la sua trasfigurazione successiva ad uno degli eventi più disastrosi e dolorosi per un musicista del suo calibro: e cioè, come anticipato da Goethe, la perdita dell'udito. Quale uomo socievole, amante delle persone e della vita, a cui piace stare nella società, ma anche riservato e che non vuole cercare conforto negli amici, come era Beethoven, riuscirebbe a sopportare il peso di non riuscire più a stare in comunione con nessuno, dovendo chiedere più volte di ripetere durante una conversazione, sentendosi escluso e chiuso in una bolla durante qualsiasi incontro sociale? Beethoven reagì al suo problema isolandosi, e niente per un amante della società è più doloroso del silenzio e della solitudine. L'immagine del mondo è diventata presto, per il maestro, distopica, crudele e dolorosa, e l'unica via di fuga da esso sarebbe stata la musica, anch'essa però irraggiungibile sempre più col passare degli anni, fino ad essere definitivamente inudibile tra il 1816 ed il 1820, vero principale motivo del drastico cambiamento di carattere che è avvenuto in lui. Come sarà per Schumann, anche per Beethoven è stata la vita a scegliere al suo posto, e probabilmente, se non fosse accaduto quanto è accaduto, ora non sarebbe il compositore che è, preferendo una carriera da interprete piuttosto che da artista-creatore: rifugiatosi dentro i *suoi* suoni, invece, è riuscito a creare un legame ancora più forte con l'arte che riteneva fosse l'unica cosa che gli riusciva bene, come testimonia in più lettere, potendo così lasciare ai posteri una delle eredità più importanti nella storia della musica.

### 2.1.3 Il rinnovatore

Per quanto si possa percepire la figura di Beethoven come la diretta conseguenza dello stile musicale di Mozart e quindi di Haydn, cioè prettamente

---

<sup>1</sup>[1], pg. 43

classico per definizione, si cadrebbe in errore se non gli si riconoscesse il giusto distaccamento che il compositore ha scelto di generare dallo stile che ha caratterizzato il periodo: annoverarlo nel cosiddetto *trifoglio* di compositori classici equivale a renderlo una mera e diretta conseguenza dello stile degli altri due maestri che l'hanno preceduto. In questo Beethoven è un rinnovatore, e lo è stato già da principio, almeno già da dopo i suoi anni di formazione, cioè circa attorno alla fine del XVIII secolo.

*Solo davanti a Beethoven si può pensare la musica in termini altrettanto risolti di prima e dopo*<sup>1</sup>

Beethoven si trasferisce definitivamente a Vienna a partire dal 1792, e già quando arriva, un po' come Bach con la sua Germania, è un colto conoscitore di tutti gli stili europei: si pensi alla sua conoscenza dell'opera italiana derivante dallo studio con Salieri, a quella dell'opera francese, coltivata studiando le opere di Cherubini, all'apertura al pianismo londinese di Clementi, Cramer, Dussek ed alla sua dimestichezza con il contrappunto ottenuta grazie agli insegnamenti di Albrechtsberger. Tra le tantissime scelte stilistiche appena enunciate, che avrebbero definitivamente modificato il decorso storico della musica, il compositore di Bonn scelse di seguire il consiglio del conte Waldstain, e cioè quello di studiare con Haydn. La musica del primo periodo di Beethoven è colma di riferimenti estremamente classici, e per moltissimi versi è addirittura confondibile con le composizioni dei due compositori classici per eccellenza, ma ha già qualcosa di nuovo. Ha già quell'elemento che lo rende indistinguibile, e che, come la cellula iniziale da cui tutto diparte nella forma-sonata, si sarebbe poi evoluto verso il rinnovamento totale, nel secondo ma soprattutto nel terzo periodo. Al tempo nessuno si sarebbe aspettato una rivoluzione nell'ambito musicale, e questa rivoluzione fu condotta proprio nel nome di Beethoven.

Il riconoscimento da parte dei coevi è stato tutt'altro che semplice: nonostante l'enorme successo che subito riuscì ad ottenere nella capitale musicale europea durante il suo primo e secondo periodo, è soprattutto nel terzo periodo, anni di enorme cambiamento, che il pubblico iniziò a dare la colpa del suo "cattivo operato" alla sua sordità ormai avanzatissima, e questo soprattutto perché "*Le transizioni potevano risultare talmente repentine e inattese, che quanti contemplavano dal di fuori, senza conoscere l'intimo andirivieni di umori non controllati, potevano restarne sorpresi, costernati, offesi*"<sup>2</sup>. Non è raro, però, trovare questi stessi connotati compositivi anche nelle primissime composizioni dell'artista, come nelle prime Sonate per pianoforte: la differenza è come sono state contestualizzate e quanto sono state rese "nascoste".

---

<sup>1</sup>[1], pg. 27

<sup>2</sup>[1], pg. 33



Il seme di cui si è parlato già fu piantato, e già aveva iniziato il suo lungo percorso fino all'evoluzione più alta. È un'idea molto forte, ma è condiviso da molti musicologi che se Beethoven avesse assecondato le sue spinte biografiche ed interiori, al posto di sfogarle nella rigidità della forma e nel contrasto formale, che rappresentavano per lui un modo di evadere dalla sua realtà, avrebbero “fatto di lui, a pieno diritto, il principe del primo romanticismo”. Basti pensare che Carl Maria von Weber morì un anno prima di lui, e che la *Sinfonia Fantastica* fu eseguita nel 1830, dopo essere stata elaborata per lunghi anni.

Alla rivoluzione storica e artistica che Beethoven stava cominciando ad attuare, senza rendersene probabilmente conto, e questo lo dimostra il suo distacco totale dall'inizio del Romanticismo e da figure contemporanee quali F. Schubert o C. M. von Weber, si affianca quella nei modi di tenere la musica: l'avvento della direzione d'orchestra. È un grandissimo direttore come Furtwängler a testimoniarcelo quando parla di quella “nuova attività di concentrazione e collegamento dei suoni che proprio le Sinfonie di Beethoven, una volta passate dai saloni della nobiltà alle pubbliche arene, resero necessaria”. La pratica dell'orchestrazione, con Beethoven, si rinnovò definitivamente “nelle persone, negli scopi, nell'elevazione”<sup>1</sup>; basti pensare all'enorme rivoluzione attuata nella celeberrima *Nona Sinfonia*, nel cui ultimo movimento l'intera orchestra non sarebbe potuta bastare per esprimere il fortissimo contenuto musicale ed artistico che Beethoven voleva lasciarci come sua ultima e definitiva eredità.

In quanto al suo distacco dal frutto della sua rivoluzione, ossia dalla nascita effettiva del Romanticismo in musica, infine, non sono poche le considerazioni che possono essere fatte. La più interessante, forse, è quella che lo vede come un rinnovatore così spinto allo stremo da riuscire a superare persino quella che sarà stata la musica e lo stile di tutta la prima metà del XIX Secolo, un compositore, cioè, non a suo agio nei panni di romantico perché già oltre; a prova di ciò verrà trattata poco più avanti un'analisi di un suo celebre quartetto prelevato dal suo terzo periodo, che sembra quasi andare oltre i confini ancora non nati tra Romanticismo, scuole nazionali e primissimo Novecento. In un certo senso, allora, Beethoven è fuori dal decorso storico e non vive di classificazioni.

---

<sup>1</sup>[1], pg. 37

## 2.2 La maturità

### 2.2.1 Elementi di biografia

Ludwig nasce come figlio d'arte: il nonno, trasferitosi a Bonn nel 1732, era divenuto Kapellmeister del principe elettore di Colonia ed il padre Johann era musicista e tenore alla corte del principe arcivescovo elettore di Colonia. Già dall'infanzia il padre di Beethoven lo costrinse allo studio del violino e del pianoforte adottando metodi molto discutibili, ricorrendo con frequenza alla violenza psicologica e fisica<sup>1</sup>. Ludwig, tra l'altro, compiuta la maggiore età dovette richiedere parte dello stipendio del padre per far vivere e mangiare i fratelli, così da evitare che i soldi venissero tutti spesi nell'alcol. Addirittura, Beethoven credette per molto tempo di avere due anni in meno della sua corretta età, in quanto Johann, per mostrarlo più giovane e dunque più prodigioso, quasi per paragonarlo a Mozart, lo aveva convinto di ciò. Nonostante si possa a buon ragione costruire un corretto paragone tra Leopold per Amadeus Mozart e Johann per Ludwig van Beethoven, in quanto entrambi hanno spinto quanto più possibile la carriera dei figli, bisogna calibrare con cura le differenze tra i due genitori, in quanto il padre di Beethoven nulla ebbe di umano nei confronti del figlio. Ludwig si mostrò da subito essere un prodigio, ma ciò nonostante la sua istruzione sia musicale che generale fu burrascosa, e passò per mani di insegnanti poco capaci, almeno fino all'arrivo di Christian Gottlob Neefe, che lo avviò allo studio del *Clavicembalo ben temperato* di Bach.

Dopo essersi iscritto all'Università di Bonn, Beethoven fu notato dal conte Ferdinand von Waldstein, che lo portò una prima volta a Vienna nel 1787, anno in cui il giovane compositore ebbe un incontro con Mozart. Nel 1792, sempre il conte Waldstein, presentò Beethoven a Joseph Haydn, stabilitosi a Bonn in quegli anni. Egli, dopo aver notato le sue capacità di lettura e interpretazione, lo spinse a studiare con lui. Risale al 1792, data in cui Beethoven lasciò definitivamente Bonn, ma senza saperlo, la famosa lettera di Waldstein ormai celebre, nella quale è esposto l'ideale passaggio artistico del prodotto di Mozart per le mani di Haydn.

Gli anni successivi Beethoven si stabilì a Vienna, dove conobbe la fortuna come compositore, ma molto meno precocemente di Mozart. Già durante gli ultimi anni di studio con Haydn, Beethoven iniziò a sentirsi ristretto nell'ammalgama di regole che il maestro gli imponeva, forse già conscio del suo seme rivoluzionario, ma questo non fu un elemento pregiudicante la fortissima influenza che il maestro di Rohrau ebbe su di lui. Dal 1796 Beethoven divenne

---

<sup>1</sup>Si pensi agli episodi in cui in tarda notte Johann obbligava il figlio a svegliarsi per suonare il pianoforte o il violino per i suoi amici

un concertista itinerante, passando da Vienna a Berlino, a Dresda, Lipsia, Praga e Norimberga. Il pubblico apprezzava di lui le sue doti interpretative e la sua spiccata capacità improvvisativa, e quanto più cresceva la sua fama tanto più il divario tra mozartiani e neo-beethoveniani si faceva aspro. È questo il periodo a cui risalgono i suoi primi capolavori quali il primo Concerto per pianoforte e orchestra, la Sonata detta Patetica, la Prima Sinfonia. Il 1796, però, fu anche l'anno della scoperta di un'origine di sordità, di cui si parlerà approfonditamente di seguito. Risale invece al 1801 la scelta di cimentarsi nel genere operistico: ne è esempio il *Fidelio*, inizialmente mal accolto e che riuscì ad acquisire un po' di consenso solo alla sua ultima versione, la quarta. Dal 1805 Ludwig riuscì a iniziare a vincere la sua battaglia contro il suo male, riuscendo a trovare almeno per qualche tempo una vita sociale soddisfacente: questo atteggiamento si riversa nelle sue composizioni del periodo. Risale a questi anni anche la scelta di Beethoven di rendersi indipendente dal suo mecenate, il principe Carl Lichnowsky, col quale aveva vissuto ultimamente scontri vivaci. Di qui innanzi il compositore di Bonn riuscì ad affermarsi come artista indipendente, riuscendo anche a guadagnare molto, col vizio però di spendere tutto nei molti viaggi che amava vivere. Questa sua vena independentista fu sottolineata anche dal rifiuto della proposta di divenire Kapellmeister alla corte di Kassel avanzata da Girolamo Bonaparte, scelta aiutata sicuramente dal vitalizio di quattromila fiorini all'anno che gli furono offerti dal principe Kinsky e dal principe Lobkowitz per rimanere a Vienna. Purtroppo, la ripresa della guerra tra Francia e Austria nel 1809, però, pose Beethoven a trovarsi di nuovo in difficoltà nel trovare il punto d'incontro tra indipendenza e volontà di guadagnare.

Per quanto si creda popolarmente il contrario, Beethoven ebbe svariate relazioni con molte donne, generalmente sposate, senza mai trovare però quella della sua vita. Oltre alle conosciute Thérèse Malfatti e Giulietta Guicciardi, la donna che risulta essere la più interessante è la celeberrima *amata immortale* a cui Ludwig dedicò una lettera con destinataria ad oggi incerta. L'apice della sua popolarità fu raggiunto nel 1814, anno in cui fu riunito il congresso di Vienna, la cui decisione di esaltare Beethoven a musicista nazionale fu di grande ausilio. Fu in questi anni che il maestro tedesco cominciò a rendersi conto dei cambiamenti musicali in atto nell'epoca, ad esempio venendo in contatto con la musica di Gioacchino Rossini. Dopo la morte del fratello Kaspar Karl, nel 1815, Beethoven intraprese una lunga lotta di processi contro la moglie per ottenere la tutela esclusiva del nipote, che riuscì a garantirsi 5 anni dopo.

L'ultimo periodo del compositore è testimoniato soprattutto dai *quaderni di conversazione* che egli usò per comunicare con gli allievi, gli ammiratori ed i servitori che entravano a contatto con lui. In questo periodo, nello speci-

fico dal 1818, Beethoven decise di comporre la celeberrima Missa Solemnis in Re Maggiore, la cui creazione durò per 4 anni, e che ha come base un solido studio delle messe di Bach e dell'oratorio "Messiah" di Händel. Beethoven contrasse una polmonite bilaterale nel 1826, di ritorno a Vienna su un carro scoperto in una notte di pioggia, fatto che segnò definitivamente il suo logoramento fisico. Pare che la causa della sua morte fosse stata però cirrosi epatica. Molto interessante fu la conoscenza, in questi ultimi mesi, di Franz Schubert, che si rammaricò di aver scoperto così tardi. Nel 1827 fece testamento nominando il nipote Karl suo erede: il 23 marzo ricevette l'estrema unzione per poi morire tre giorni dopo, il 26 marzo. I suoi funerali furono svolti tre giorni dopo, e riunirono una folle enorme di persone, almeno ventimila.

### 2.2.2 La sordità

*Mi credete e chiamate ostile, intrattabile, misantropo, come mi trattate ingiustamente, voi non conoscete la causa segreta di ciò che vi pare. Fin dall'infanzia il mio cuore e intelletto furono per il tenero sentimento della benevolenza, per questa sempre fui pronto a grandi azioni. Pensate solo questo, che da 6 anni un incurabile male mi ha colpito, peggiorato da medici scemi [...] Nato con un temperamento ardente vivace ed anzi avido dei piaceri della società, dovei dapprima segregarmi e passar la mia vita da solo [...] Non mi riusciva di dire agli uomini, parlate più forte, gridate perché io sono sordo [...] la debolezza di un senso che in me dovrebbe esistere di una perfezione più alta...<sup>1</sup>*

Con la scoperta ed il peggioramento della malattia, il Beethoven allegro, vivace, studioso e socievole comincia a perdere i suoi connotati piacevoli, iniziando a ripudiare qualsiasi cosa iniziasse a non far più parte del suo mondo, sempre più intimistico. La malattia ebbe un ruolo determinante sia sul Beethoven uomo, come si può ben pensare vedendo l'evoluzione del suo carattere, o almeno quello che ha esternato in molte occasioni, che sul Beethoven compositore, come si esporrà brevemente di seguito. Il problema, infatti, "Aveva imprigionato un universo sonoro perfetto che, alimentato dalla memoria, era più che mai vivo; esaltato dalla fantasia, risultava perfettamente capace di rispondere alle richieste di un'ambizione inventiva in crescita, con poderoso accrescimento dell'energia cerebrale, a pareggiare la scala monumentale della nuova creazione"<sup>2</sup>. In un certo senso, la sordità lo ha spinto oltre, è cioè

---

<sup>1</sup>[1], citazione del compositore a pg. 440

<sup>2</sup>[1], pg. 31

anche merito suo se Beethoven è riuscito ad esplorare i nuovi confini superando le frontiere del Classicismo di Haydn e Mozart. Lo stesso Beethoven lo riconobbe, come testimoniano espressioni come “Io vivo nel regno dello Spirito”, ricorrenti nelle lettere e nelle conversazioni degli anni maturi. Lui stesso era arrivato a “rendersi conto che quel terribile male lo aveva messo in possesso di facoltà e mezzi, che gli altri musicisti non potevano neppure supporre. Che quel suo martirio conteneva il rovescio d’un beneficio e quasi dono, d’una potenza artistica irregolare e soltanto sua: l’accesso a soglie e visioni ad altri vietate”<sup>1</sup>.

Negli anni, durante il peggioramento, Beethoven si allenò sempre più a riuscire a distinguere quello che era il suo *udire lontano*, simmetrico al concetto dell’*udire profondo*, ossia dentro di lui, intimo più che mai. È per mezzo di questa consapevolezza della sua normalità ma superiore che la battaglia con il suo *demone maligno* lo comincia a veder vittorioso, portandolo a non vergognarsi più del suo problema. È allora vero che Beethoven non riuscì mai ad accettare la sua sordità? Sicuramente no, viste le considerazioni fatte finora, e visto il legame tra lui e la malattia che iniziò col tempo a rafforzarsi, aiutandolo a convivere, a riuscire a dividere il male per combatterlo al meglio. Si badi che questo atteggiamento non vada letto come volontà di ignorare, al contrario Beethoven si informò moltissimo sulla sua malattia, cambiando svariati medici, terapie e strumenti, rivolgendosi agli esperti più disparati, aiutando gli altri.

Le considerazioni fatte finora sono rafforzate dalle opinioni di esperti, quali quelle di R. Wagner che ne parla affermando che: “L’udito era il solo organo attraverso cui il mondo esterno penetrasse in lui, molestandolo: per l’occhio, il mondo gli era già morto da tempo. Che cosa mai poteva vedere il rapito sognatore mentre vagava con gli occhi sbarrati per le tumultuose vie di Vienna? Il sorgere e l’aggravarsi della sordità gli recò angoscia immensa, disponendolo alla malinconia più profonda. Ma quando subentra la sordità completa e con essa l’impossibilità di ascoltare novità musicali, non udiamo più da lui alcun lamento. Gli era reso più difficile il contatto con la vita della gente, che del resto non aveva più alcuna attrattiva per lui, e che sempre più decisamente fuggiva. Un musicista sordo! Possiamo immaginare un pittore cieco? Ma conosciamo il cieco veggente, Tiresia, che, chiuso alla visione del mondo dei fenomeni, contemplava con l’occhio dell’anima il centro dal quale tutti i fenomeni muovono; a lui somiglia ora il musicista sordo che, non disturbato dal suono della vita, ascolta solo armonie interiori, e dalle sue profondità parla ancora a quel mondo che ormai non ha più nulla da

---

<sup>1</sup>[1], pg. 50

dirgli.”<sup>1</sup>, o di Bilancioni, secondo cui: “Dire che per questo sordo sublime la musica costituiva il linguaggio interiore non è una metafora, un traslato, una perifrasi. Equivale a porre gli elementi funzionali e i centri del suo encefalo in attitudine di rispondere agli stimoli che partivano dall’intimo, invece che provenire dal mondo esterno”<sup>2</sup>. La cosa che risulta essere interessante è che quasi la totalità degli otologi si sia occupata del problema relativo alla sordità di Beethoven, cercandone di scoprire cause, rimedi, ipotizzandone nuove patologie in base alle più recenti scoperte, a dimostrazione del fatto che la rilevanza e l’eco della nota malattia dell’autore sia in qualche modo ricollegata alla sua grandiosità.

### 2.2.3 Il testamento di Heiligenstadt

È questo lo spazio riservato alla trattazione di ciò che più è umano di Beethoven, di ciò che più lo accomuna alla nostra specie: le debolezze e la sua sensibilità, di cui molto sappiamo specialmente per merito dell’epistolario e dei suoi celebri Quaderni, o nello specifico dei pochi esemplari giunti fino a noi.

Quello che è passato alla storia come *Testamento di Heiligenstadt* è una lettera, un testo del 1802 molto personale di Beethoven dedicato ai fratelli e mai inviato. La sua importanza si deve alla considerazione che ne è stata fatta da moltissimi studiosi nei Secoli: è per molti, infatti, un documento fondamentale per capire a fondo il Beethoven uomo ed in relazione, anche quello compositore. Per quanto il documento abbia un forte valore intimo, connotato da riflessioni molto profonde e che trapelano le condizioni psicologiche attuali, Beethoven stesso lo aveva ripudiato ed escluso, facendogli in automatico perdere quel valore autobiografico che diventa allora ingannevole. Secondo Piero Buscaroli, “La sua bassa qualità di esposizione e persuasione, il suo ripetere cose già scritte, un anno prima, agli amici, la sua insistenza sui due soli reali destinatari<sup>3</sup>, lo riduce alla funzione di un avviso, una *Bekanntmachung* clamorosa e psicologicamente minacciosa”. L’idea che ci si può fare allora è l’esatta via di mezzo tra queste considerazioni: il testo è frutto del forte sentimento improvviso, che necessitava di uno sfogo, e come tale ha del valore, ma non così profondo da divenire un solido riferimento per lo studio. La sbagliata considerazione biografica che si fa del Testamento deriva dalla volontà di Schindler di pubblicare il documento, atto che Beethoven mai avrebbe voluto fare: le motivazioni sono personali, voleva

---

<sup>1</sup>Richard Wagner, Nono volume dei *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, edizione di Lipsia

<sup>2</sup>[1], citazione prelevata da pg. 56

<sup>3</sup>Ossia, i fratelli

mostrare di essere stato erede e custode delle ultime intenzioni dell'enorme compositore nonché uomo quale era stato Ludwig. In seguito all'avvenimento, il testo passò di mano in mano a molti colti del tempo<sup>1</sup>, da cui venne a riconoscere una certa rilevanza mediatica, che portò un giornale di Lipsia a soprannominarlo con l'attuale nome con cui è passato alla storia, *Testamento di Heiligenstadt*. Per quanto tutte queste considerazioni siano correttamente prese in causa nell'analisi di una mancata lettera, non sono però sufficienti ad escluderne totalmente la rilevanza: questo è vero soprattutto nei riguardi di alcune importantissime considerazioni che vengono fatte da Beethoven e che perfettamente si riflettono con il suo modo di essere in arte. La più importante, forse, risulta essere la descrizione di quello che dovrebbe essere stato un mancato suicidio in virtù dell'asservimento all'arte.

*Tali avvenimenti mi portarono sull'orlo della disperazione, e poco mancò che ponessi fine alla mia vita. Solo lei, l'Arte, lei mi trattenne [...] e così conservai questa misera vita, misera davvero*

È questa un'affermazione che, se da una parte sottolinea tragicamente la difficoltà psicologica che spesso la vita pone dinanzi a molte persone, dall'altra offre l'*Arte* come enorme, efficace ed infallibile soluzione. Ma ancora più speciale risulta essere la concezione che ne fa Beethoven, tramite la quale riesce a comprendere di essere lui stesso un serbatoio d'arte così immenso da non valutare corretto per l'umanità sparire senza esaurirsi, o almeno senza provare a farlo quanto più riuscisse. In altre parole la grandezza di Beethoven sta nell'aver riconosciuto le sue potenzialità ed aver scelto poi di assecondarle per metterle al servizio dell'umanità, a qualsiasi costo.

È comunque chiaro che, nonostante la grandiosità della citazione, questa sia comunque da venir ben compresa, contestualizzata e maneggiata con cura: più avanti non sono pochi i passi in cui il compositore continua a “desiderare” che la morte lo raggiunga, specificando poi che debba venire a farlo ma il più tardi possibile. In questo senso la lettera diventa a tutti gli effetti uno sfogo personale, che molto ha a che vedere con le ragioni che hanno spinto il maestro a scriverla.

Un secondo elemento di incomprendimento risulta essere la mancanza, nella dedica ai fratelli, del nome del fratello farmacista: tale è stata spesso letta come odio nei confronti di quest'ultimo così forte da non permettergli di averne la capacità di scriverne il nome. Niente di più scorretto: i due fratelli, infatti, una volta trasferitisi a Vienna decisero, su consiglio del maggiore, di scegliere un solo nome tra i più che avevano, e Ludwig non aveva ricordo di quello scelto dall'altro fratello; ne è a dimostranza lo spazio che gli ha riservato nel

---

<sup>1</sup>Tra cui Franz Liszt

corso della lettera lasciato in bianco per essere poi riempito in seguito alla scoperta della scelta. L'esempio è utile a rendere il lettore capace di leggere dei contenuti e dei pareri con forte spirito critico, così da evitare che certe idee, come quelle comportamentali affidate al compositore, possano tramandarsi nella cultura popolare negli anni senza riuscire ad essere distolte. Ed il testamento, così come le lettere all'*amata immortale* o alle altre donne che Beethoven amava, ne sono un esempio. Così è errato il parere per cui Beethoven non ebbe mai avuto una donna al suo fianco per tutto il corso della sua vita, quando in realtà scelse di non protrarre mai per più di sette mesi una frequentazione (si vantava delle "mille e tre" che lo avevano sedotto senza farsi mai incatenare al vincolo del matrimonio).

La verità è che, come afferma Romain Rolland, "Ci hanno dato un Beethoven assurdo", a dimostrazione del fatto che censure e cancellazioni possono averla vinta anche cancellando fonti chiare ed eloquenti.



## 2.3 La vecchiaia

### 2.3.1 Fama e riconoscimento

Beethoven divenne per il romanticismo allo stesso tempo il punto di partenza e di arrivo: tutti avevano da imparare da lui e nessuno sarebbe stato mai in grado di superarlo, nemmeno lo smisurato ego di Wagner<sup>1</sup>; e questo era ed è universalmente riconosciuto. Quello su cui vuole concentrarsi questo paragrafo, pertanto, è la volontà di andare oltre ai semplici pareri tramandati di persona in persona per vedere da vicino le considerazioni e le parole spese in merito a questo caposaldo della storia della musica.

Le biografie scritte su questa importantissima figura hanno tutte una storia peculiare, e seguono perlopiù un approccio improntato a descrivere l'uomo, e non il compositore, e praticamente tutte concordano sul vedere Beethoven come *conditio sine qua non* sarebbe mai stato definito il periodo come periodo classico: è per questo che Beethoven è sia classico che romantico. Se da una parte, infatti, ha piantato i semi del nascente romanticismo, dall'altra ha dato modo al classicismo di venir definito.

Un parere di straordinaria importanza è quello di un importante letterato che poco si era avvicinato alla musica del suo periodo: Goethe. Nonostante non fosse il tipo da riconoscere a molti musicisti un gran raggio di doti, infatti, spende comunque lodevoli parole nei confronti del compositore, dicendo: “Non avevo mai visto un artista più concentrato, più energico, più profondo<sup>2</sup>”, con un'esperienza di vita ormai sessantatreenne, al cumine della sua diplomazia spirituale e mentale. Non meno forti risultano, inoltre, le parole che Franz Grillparzer spende all'ingresso del cimitero di Währing in occasione del funerale di Beethoven, dicendo che “Se ancora esiste un senso della Totalità in questo mondo andato in frantumi, raccogliamoci intorno alla sua tomba”. Non mancano sicuramente anche inesattezze ed imprecisioni spese nei confronti del compositore, come avviene nel celebre *La Sonata a Kreutzer* di Tolstoj, ma tutte messe a tacere dalla miriade di considerazioni spese invece a favore nel corso dei decenni dell'Ottocento da parte dei più grandi compositori dell'epoca. È il caso di Ferdinand Ries (“Senza voler offendere alcun compositore, defunto o vivente che sia, devo tuttavia affermare che nessuno ha mai posseduto una ricchezza e varietà di idee e un'originalità paragonabili a quelle presenti nelle creazioni beethoveniane”), di Richard Wagner (“Beethoven sapeva di non poter appartenere al mondo che come uomo libero. E il mondo doveva prenderlo com'era. Non si poteva avere

---

<sup>1</sup>Richard Wagner affermava, infatti, di essere il diretto prosecutore dell'opera di Beethoven, ma mai di averlo superato

<sup>2</sup>In una lettera a Zelter

da lui musicista altro che quello che lui voleva e quando a lui piaceva. Ma a lui piaceva una cosa sola. Incantare con le figurazioni del suo mondo interiore. Il mondo esteriore si spense per lui anche per la sua ingravescente sordità. Così, come un rapito sognatore, vagava con gli occhi sbarrati per le vie popolose della ridente Vienna”), di Clara Schumann (“Oggi la Marcia mi è parsa la parte più bella, solenne, grande, come sempre; tutto Beethoven mi fa questa impressione. Provo un sentimento del tutto personale per questi grandi maestri. Mozart lo amo in modo particolare. Beethoven però lo venero come un Dio, ma un Dio inaccessibile, che non diventa mai parte di noi”<sup>1</sup>), di Giuseppe Verdi (“Giuseppe Verdi, che non amava le onorificenze, quando il presidente del Beethoven Verein, Joseph Joachim, gli offerse nel 1889 la nomina a membro onorario dell’associazione, accettò dicendo: “Non posso in questo caso rifiutare l’onore che mi viene offerto! Si tratta di Beethoven! A tanto nome noi tutti ci prostriamo reverenti”<sup>2</sup>), di Robert Schumann (“Beethoven trova talvolta i suoi motivi nella strada per trasformarli in sentenze universali”), di Wilhelm Furtwängler (“L’opera di Beethoven rappresenta una forza spirituale che la Germania, senza di lui, non possiederebbe. Nessuno ha portato ad espressione con tanta efficacia la potenza e la grandezza del sentire tedesco”), e di moltissimi altri ancora, che hanno aiutato l’idea di Beethoven come maestro assoluto a espandersi e a rimanere immortale nei secoli.

### 2.3.2 Il coro nella Nona Sinfonia

*Mai una singola opera di un grande musicista ha suscitato tanta emozione nel mondo quanto la Nona Sinfonia: non soltanto tra i contemporanei, ma anche tra i posteri dopo ben più d’un secolo*<sup>3</sup>

L’ultima Sinfonia di Beethoven è il perfetto riassunto di tutti i suoi aspetti che sono stati presi in causa finora: per iniziare, si consideri già solo la rilevanza e l’enorme influenza culturale che questa composizione ebbe nei confronti dei compositori successivi, che, tra le altre cose, verrà di seguito brevemente analizzata in dettaglio.

Per comprendere le motivazioni personali che hanno spinto il grande compositore a rivoluzionare il genere della forma<sup>4</sup> bisogna partire da alcune fondamentali considerazioni: prima tra tutte la sua ascesi artistica, che gli permette di fare una musica non più per gli altri, ma per se stesso; con la scrittura

<sup>1</sup>In merito al concerto del 24.11.1842 a Lipsia

<sup>2</sup>Da una citazione di H. Berlioz

<sup>3</sup>Walter Riezler nel 1936

<sup>4</sup>Questa affermazione deve essere maneggiata con cura, come verrà esposto di seguito

specialmente tipica del terzo periodo, infatti, Beethoven comincia a parlare molto più a se stesso che agli altri. Ne sono prova anche le considerazioni mediche spese in merito all'argomento, secondo cui: "Dire che per questo sordo sublime la musica costituiva il linguaggio interiore non è una metafora, un traslato, una perifrasi. Equivale a porre gli elementi funzionali e i centri del suo encefalo in attitudine di rispondere agli stimoli che partivano dall'intimo, invece che provenire dal mondo esterno. [...] Quando Beethoven, privo di organi acustici periferici, medita la sua musica, il lavoro cerebrale è simile a quello che avviene nel pensiero di un matematico, o di un filosofo"<sup>1</sup>. Beethoven, in altre parole, arrivato ad un certo punto della sua vita comincia a esplorare sfere musicali che esulano dalle possibilità strumentali, volendosi focalizzare principalmente sull'*idea*; la musica, così, smette di essere al servizio dell'esecuzione per diventare, da potenziale, un atto già in se. Essendo l'idea estremamente personale, questa viene solo sviluppata senza la necessità di dover farsi semplice per venir compresa, è un'idea personale, privata, intima. È su queste basi che si fonda la grandezza di un'opera centenaria quale l'ultima Sinfonia del compositore. La rilevanza di una composizione del genere è ben comprensibile conoscendo i pareri dei romantici a riguardo, tra cui, a titolo d'esempio, quello di R. Wagner, che parla della Sinfonia affermando che "Divenne il mistico centro di attrazione d'ogni mio pensiero e sforzo" dopo averla ascoltata, o quello di J. Brahms, che quando Joachim gli osservò che la sua Serenata in re maggiore somigliava molto a una sinfonia, si rifiutò di considerarla tale, correggendolo "Serenata, ti prego". Con la Nona, la Sinfonia mutò i suoi connotati per sempre. Ma si badi che non cambiò il valore, ma solo il ruolo. La Nona rappresenta il "cippo terminale di una grande epoca artistica, che nessuno doveva oltrepassare"<sup>2</sup>, ed ossia ciò che ha permesso ai posteri di definire Classico il periodo di Beethoven e Romantico ciò che invece li riguardava attualmente. È nella Nona che si riassume tutto il frutto sia rivoluzionario che equilibrato che ha fatto discutere di Beethoven moltissimi esperti e non. Con la Nona, in altre parole, la Sinfonia raggiunge un limite insormontabile, che ha lasciato un buco decennale nella composizione del genere dopo l'ultimo esempio di Schumann, per poi ritornare in auge, ma con estremo rispetto, con Brahms e Bruckner, che non sono ripartiti dalle rivoluzioni di essa, ma sono tornati all'origine, al fulcro classico, rivisitandola in quel senso. La Nona è un punto d'arrivo con cui è impossibile confrontarsi, e solo con Mahler si avrà il coraggio di ripartire da dove si era fermata la storia per via di quell'evento.

La Sinfonia risulta di una portata così elevata, di una carica così innovativa,

---

<sup>1</sup>Guglielmo Bilancioni

<sup>2</sup>[1], pg. 1159

che persino il suo compositore stesso volle rigettarla: “Qualche tempo dopo la prima esecuzione della 9. Sinfonia, a una piccola cerchia di amici fedeli, tra i quali Carl Czerny, Beethoven si dichiarò convinto d’aver fatto un errore con l’ultimo movimento, e s’era deciso a sostituirlo con un pezzo strumentale che aveva già in mente”<sup>1</sup>. Questa concezione del coro della Nona come qualcosa di sbagliato nasce dalla paura di Beethoven di far diventare la Sinfonia qualcosa che non sarebbe dovuta essere: non sbagliava, considerando che nel futuro in molti hanno letto in essa qualcosa che non era. All’accennare alla volontà di scrivere una Decima Sinfonia, infatti, egli afferma che questa sarebbe stata ovviamente senza coro. Una paura che non seguiva però l’idea di Wagner per cui alla Nona doveva “immediatamente seguire l’opera d’arte dell’avvenire”, perfettamente coerente con quello che in effetti accadde, nel genere sinfonico, che non subì lesioni traumatiche (come si può vedere nelle Sinfonie di Schumann, Brahms e Bruckner) se non il suo naturale corso di sviluppo, e non.

Quindi, come tutto ciò che segna un paletto nella storia di un’arte, anche la Nona ha avuto sostenitori e critici che ci hanno visto il marcio: si tratta delle parole del compositore prima dell’inizio del canto del coro ed il rapporto della melodia con il testo di Schiller. In quanto al primo punto, Beethoven scrive: “Oh, amici, non questi suoni, intoniamone piuttosto altri più soavi e gioiosi!”. Si potrebbe pensare da queste parole, la volontà del compositore di *superare* la musica strumentale, limitata e che necessita pertanto dell’ausilio della voce umana: niente ci sarebbe di più sbagliato. Come già detto, infatti, e come in tutto il resto della vita del compositore, la volontà specifica di rivoluzionare non è mai stata esplicitata, e tantomeno quella di voler annichilire un genere musicale quale quello strumentale. Nulla sarebbe di più ingiusto che affidare quest’idea ad una mente geniale come quella del compositore di Bonn. L’affermazione va infatti contestualizzata: dopo duecentosei battute di terremoto, la fanfara che Schenker ha chiamato “del terrore”, le citazioni intrecciate dei tre movimenti che precedono, finalmente si può esporre la melodia della Gioia. È in questo senso che vanno interpretate le parole di Beethoven. Non è di certo la fine della musica strumentale! È un altro dei geniali esempi degli espedienti compositivi del compositore.

In quanto al testo, invece, deriva da un’Ode di uno dei poeti più amati di Beethoven: Schiller, posto affianco a Goethe, superati solo dall’immortale Omero. Ad una figura colta e cultrice di poesia come quella del maestro di Bonn, “un problema di parità tra parola e musica gli sarebbe parso ridicolo”<sup>2</sup>, e la poesia era già da tempo prediletta, candidata per essere usata già nella

---

<sup>1</sup>Leopold Sonnleithner nel 1864

<sup>2</sup>[1], pg. 1156

Settima e nell'Ottava, già presente nei pensieri del compositore, che come con la musica, si annota tutti i materiali per poi svilupparli delle volte anche svariati anni dopo<sup>1</sup>. Il testo, l'utilizzo del coro, sono per Beethoven, ancora una volta, degli espedienti musicali che servono a dare più forza a quello che è il finale del finale della sua vita: una rivoluzione, certo, ma sempre in chiave musicale e strumentale, ma con più vigore, più stupore e gioia. Che il testo valesse l'importanza che va attribuitagli si dimostra considerando che delle ventiquattro strofe ne usa solo nove collocandole arbitrariamente. Questa concezione del quarto movimento della Nona viene rafforzata ancora una volta da Wagner, che in merito spende queste parole: "Non sono le idee espresse dalle parole di Schiller che attirano la nostra attenzione, ma il timbro cordiale del coro, che ci attrae a unire la nostra voce a partecipare come comunità a un ideale servizio divino [...]". Non c'è infatti da stupirsi sull'utilizzo dello strumento vocale, le cui tecniche Beethoven ha maturato già nella composizione della *Missa*, ma piuttosto sullo stile e sulle volontà, sull'utilizzo intrecciato dei bassi, sullo sgomitarsi iniziale che si conclude con l'apogeo della speranza. Anche l'idea di Nietzsche, per cui l'accostamento del testo di Schiller con la musica di Beethoven risulta "del tutto *incongruent*"<sup>2</sup> allora va contestualizzato. Il termine, infatti, non esiste nel tedesco, così come il corrispettivo *congruente*, ed è stato generato da Nietzsche stesso prelevandolo dal latino *incongruens*, che sta per inadeguato: questo è perfettamente chiaro se si pensa che lo slancio e la grandezza dei versi di Schiller sono accostati alla schietta melodia popolare della Gioia, ma smette di esserlo se non si considerano gli espedienti armonici, timbrici e melodici che fanno della poesia un mezzo della trasmissione della magniloquente idea musicale.

*Beethoven non si è mai attenuto tanto fedelmente alle leggi della forma musicale e con rigore tanto spartano, come nelle ultime sonate e negli ultimi quartetti, le sue composizioni più originali e più ricche di fantasia*<sup>3</sup>

La citazione di von Bulow, infine, rappresenta ciò che più di beethoveniano possa esistere: la fortissima coesione tra regola e rivoluzione, che la Sinfonia rappresenta nel rapporto tra l'innovazione innegabile e l'idea che invece sta sotto.

Beethoven, come pochi, è stato in grado di creare qualcosa di eterno, di imparagonabile, di inestinguibile e immortale, e come tale è stato e sarà sempre ricordato come il maestro di tutti i maestri.

---

<sup>1</sup>L'embrione della melodia del cosiddetto Inno alla Gioia ebbe vita ben 13 anni prima della scrittura del quarto movimento della Nona Sinfonia

<sup>2</sup>Nachgelassene Fragmente, vol. 7, pg. 366

<sup>3</sup>Hans von Bulow, riportando quanto detto da J. Brahms

## 2.4 La Sonata in Re Maggiore, Op. 10 n. 3

La Sonata in Re Maggiore Op. 10 n. 3 è una composizione cominciata ad essere scritta nel 1795 ed appartenente al gruppo delle tre sonate opera 10, pubblicate nel 1798. Viste queste caratteristiche, pertanto, la Sonata sembra immettersi appieno in quello che, seguendo la definizione di von Lenz, è stato definito il primo periodo del compositore tedesco. L'analisi che si farà di seguito seguirà sia i canoni dell'analisi della *sentence* e del *period* esposti nella teoria di W. E. Caplin che quelli dell'analisi delle aree tematiche di una forma-sonata secondo la teoria di Hepokosky e Darcy, entrambi riferimenti dei quali si parlerà brevemente. Questi strumenti sono probabilmente i più efficaci per l'analisi di una composizione in stile classico come è il caso della Sonata, ed infatti è soprattutto tramite questi, laddove non siano in grado di offrire risposte semplici e razionalmente condivisibili, che si cercherà di dare prova della grandezza che ha fatto di Beethoven il vero predecessore dello stile romantico, che ci darà una prova che la sua musica, nonostante contenuta nei confini della rigidità della forma, sia stata anche in un primissimo periodo già pensata con caratteri ormai esterni da quelli dei diretti predecessori del maestro di Bonn, ossia F. J. Haydn e W. A. Mozart.

### 2.4.1 Analisi della Sonata Op. 10 n. 3 - I mvt.

#### *Tight-knit theme e la Sonata Theory*

Quando si parla di una delle più complesse e solide architetture strutturali della forma nella storia della musica quale la forma-sonata, tanto importante da aver dedicata lo sviluppo di una teoria che, nata da A. B. Marx, si è evoluta fino alle più recenti pubblicazioni, non si può evitare di ricorrere all'utilizzo di strumenti più che razionali nella sua analisi: quelli qui scelti derivano dalle teorie analitiche di Caplin e di Hepokosky e Darcy.

Il principio di un tipo di analisi formale, e non più solo armonica, nasce dalle esigenze di riconoscere le grandi strutture compositive adottate nei secoli che hanno aiutato i compositori a definire una solida base per le loro composizioni. La *forma*, infatti, altro non è che un espediente tecnico che serve a rendere una composizione musicale un qualcosa di comprensibile. Citando un esempio del capitolo precedente, relativo alle aspettative da un punto di vista compositivo, è proprio con la variazione della forma che queste si realizzano.

Nella definizione di una struttura complessa, specialmente se così vasta come quella della forma-sonata, sono presenti necessariamente molte altre sotto-

strutture: una di esse è il così detto *tema di 8 battute*<sup>1</sup>. Questo è un espediente compositivo molto utilizzato dagli scrittori classici che consiste nell'organizzare il tema di una composizione in 8 battute che seguono degli standard definiti dalla teoria. Nello specifico ce ne sono due in particolare:

- La *sentence*. Divisa in due semifrasi da 4 battute ciascuna: la presentazione (con un'idea base di 2 battute e la sua ripetizione di 2 battute)<sup>2</sup> e la continuazione (costituita dalla frammentazione, dove viene utilizzato e variato un frammento dell'idea base, e dal cadenzare che porta alla cadenza finale della sentence)
- Il *period*. Diviso anch'esso in due sezioni: l'antecedente (con due misure di un'idea base seguite da due misure di un'idea contrastante)<sup>3</sup> ed il conseguente, che ripropone l'idea base (le ultime battute hanno comunque lo scopo di cadenzare).

A queste strutture basilari vanno aggiunte altre strutture leggermente più complesse che prevedono, ad esempio, l'annidamento delle stesse, come è il caso dei *compound themes* (period con sentence interna e viceversa), o che prevedono il mescolamento delle caratteristiche dei due temi, come i temi ibridi.

Quello su cui, però, poniamo più attenzione è sicuramente la definizione della struttura nella sua interezza. In questo caso ci viene in aiuto la teoria di due analisti pubblicata nel 2006, e cioè la *Sonata Theory* di Hepokosky e Darcy. La forma-sonata<sup>4</sup> diventa, seguendo questa teoria, una forma divisa in tre parti fondamentali: *L'Esposizione*, *lo Sviluppo* e *La Ripresa*, seguita talvolta da una *Coda* finale. Si vedono di seguito le caratterizzazioni di ciascuna di queste sezioni.

- **Esposizione.** L'esposizione è divisa a sua volta in quattro aree tematiche principali, ognuna delle quali è contrassegnata da una sigla. Si badi che viene utilizzato *area tematica* perché non si parla necessariamente

---

<sup>1</sup>In inglese, come definito anche da Caplin, *tight-knit theme*

<sup>2</sup>La presentazione può essere:

- Esatta, se la ripetizione avviene variata solo qualche abbellimento scritto
- Statement-response, se è presente un chiasmo (I-V seguito da V-I)
- Sequential, se la ripetizione avviene trasportata su un grado diverso della scala

<sup>3</sup>L'antecedente si chiude sempre su una cadenza sospesa

<sup>4</sup>Si ribadisce qui che la forma-sonata è la forma del I mvt. di una sonata, una sinfonia, di un concerto o spesso di musica da camera classici. Potrebbe, in base a certe condizioni, essere anche la forma del II mvt. o del IV mvt.

di uno, o due temi, come è consuetudine pensare seguendo altre strade analitiche passate, ma si parla di temi che possono essere, citando un grande autore italiano, uno, nessuno o centomila. La prima area tematica, o modulo fondamentale, è l'area P (principale): essa ha il compito di esporre il o i temi principali nella tonalità di impianto della sonata. Ad esso segue l'area TR (transizione): lo scopo della transizione è quello di guadagnare energia e spostare la tonalità di impianto verso il V grado, essendo la sonata una forma armonicamente bipartita (tra I e V grado appunto). Essa è debolmente organizzata e tende a destabilizzare l'orecchio. Alla conclusione della TR, solitamente con una cadenza sospesa che prende il nome di *cesura mediana* e che può essere definita primo o secondo default, a seconda che avvenga, rispettivamente, sulla dominante della tonalità di arrivo o di quella di impianto, segue il modulo S (secondario): quest'area ha una forte identità, e risulta all'ascolto alternativa a P. S conclude necessariamente con una PAC<sup>1</sup> che prende il nome di *Essential Esponential Cadence*, ossia cadenza fondamentale dell'esposizione, a cui segue l'area C (closing section), che può avere anche una determinata struttura solida, e che ha lo scopo di concludere l'esposizione.

- **Sviluppo.** Lo sviluppo è contraddistinto da quella che viene definita *tonal instability*, cioè instabilità tonale, che consiste nello spostare l'attenzione su gradi diversi della scala, spesso il iv, il vi o altri modi minori caratterizzati da connotazioni ansiose. Lo sviluppo è costituito da un *precore*, che riprende gli elementi esposti in C, da un *core*, che è caratterizzato da un vasto utilizzo delle progressioni, e dalla conclusione. La conclusione avviene spesso con una cadenza sospesa sulla tonica, ed è strutturata come segue: è presente un prolungamento dell'armonia della dominante (detto *blocco sulla dominante*) che caratterizza l'interruzione armonica, a cui segue la *retransizione*, che ha lo scopo di portare nella tonalità di arrivo (quella di impianto), succeduta spesso ad un cosiddetto grande levare", in cadenza sospesa. Esiste la possibilità di porre una *falsa ripresa*, il cui scopo è quello di deludere le aspettative dell'ascoltatore.
- **Ripresa.** La ripresa rappresenta lo scopo di questo grande viaggio che è la forma sonata: ripresentare i temi S e C nella tonalità di impianto, e non in quella di dominante. La sua analisi si effettua facendo considerazioni sulle differenze nell'esposizione delle aree tematiche e dei temi rispetto all'Esposizione.

---

<sup>1</sup>*Perfect Authentic Cadence*, cadenza autentica perfetta



- **Coda.** All'intero svolgimento della forma-sonata può seguire una coda, che può essere basata su aree tematiche esposte (spesso su P) e che ha lo scopo di confermare la tonalità d'impianto e di caratterizzare il finale.

Le nozioni appena esposte sono quelle basilari della *Sonata Theory*, che non si esaurisce ma da qui diparte nel suo lungo sviluppo. Essendo uno strumento affine all'analisi che si svolgerà della sonata di Beethoven, di seguito verrà esposto allora un altro importante strumento, ossia la classificazione dei 5 tipi di forma-sonata che questi due analisti hanno rintracciato esistere nella letteratura classica.

- Tipo 1. Caratterizzata dall'assenza dello sviluppo<sup>1</sup>. Spesso è composta da una Introduzione<sup>2</sup> e da una Coda generale. Potrebbe avere solo la retransizione, utile per tornare alla tonalità d'impianto.
- Tipo 2. Caratterizzata dalla presenza di una Ripresa che però è troncata, cioè assente di P e TR. Alcune sonate di Mozart e molte di Scarlatti rientrano in questa tipologia.
- Tipo 3. È la forma-sonata standard.
- Tipo 4. Chiamato *rondò-sonata*, è un ibrido tra le due forme. La struttura è la seguente: AB (a cui corrisponde l'esposizione) AC (a cui corrisponde lo sviluppo) AB (a cui corrisponde la ripresa) A (a cui corrisponde la coda). Tutti i rondò di Beethoven sono costruiti con questa forma. Si noti come C fa da asse di simmetria della forma.
- Tipo 5. Chiamato *sonata-concerto*. È questa una forma più complessa, i cui caratteri principali sono argomento di un'analisi approfondita che esula dagli scopi di questa tesi. Ciò che la caratterizza è la presenza di una doppia esposizione, che deriva dalla necessità di avere esposta l'area tematica sia per il solista che per l'orchestra.

L'ordine numerico dei tipi è il seguente: dal più piccolo al più vasto. In un piano che rappresenta la tipicità delle varie forme, invece, un arco le caratterizza: le meno tipiche sono la 1 e la 5, seguite dalla 2 e la 4, seguite dalla più comune, quella standard.

---

<sup>1</sup>Le Ouverture di G. Rossini sono forme-sonata di tipo 1

<sup>2</sup>L'Introduzione è un espediente molto utilizzato nella composizione dei concerti, utile a fissare la tonalità ed ad avviare un corretto dialogo tra gli strumenti, orchestra e solista

## L'analisi del primo movimento - lo stile Classico

Il primo movimento della sonata Op. 10 n. 3 sembra seguire perfettamente i canoni stabiliti dalle teorie di analisi esposte in precedenza, ma non senza suscitare alcuni dubbi sulla loro rivoluzione. Di seguito verrà infatti trattata una sua analisi approfondita, dapprima con considerazioni errate sull'Esposizione che potrebbero sembrare condivisibili in base a quanto la teoria ha stabilito inizialmente, dappoi con le loro correzioni secondo quella che è la corretta interpretazione della struttura. La composizione ha inizio con ana-



Figura 2.2: Elemento creatore di tutto il movimento

crusi sul Re legato al Do diesis in prima battuta, da cui diparte l'esposizione della prima frase. L'area tematica P che ha qui inizio ed arriva fino a battuta 22 è caratterizzata da connotati che hanno definito le caratteristiche del classicismo: ci si riferisce all'utilizzo del cosiddetto *elemento creatore*, o ancor meglio alla cellula della forma-sonata. Questo elemento, rappresentato in Figura 2.2, è così definito perché rappresenta il punto da cui diparte tutta la composizione. Una delle caratteristiche compositive principali della forma-sonata classica, passata dapprima per mano di Haydn e successivamente a Beethoven<sup>1</sup> consiste nel lasciar germogliare un seme che viene esposto all'inizio proprio della composizione; è questa in realtà una prassi molto comune anche in stili più antichi, ma nel classicismo assume connotati facilmente riconoscibili e spesso plateali. In questo caso specifico la cellula iniziale è composta da un tetracordo discendente sui suoni di una scala maggiore che, con le dovute considerazioni, si ripresenterà molte e molte volte, variato ed evoluto, nel corso di tutto il movimento (si vedano le Figure 2.3 e 2.4 che offrono un esempio di ciò). Nonostante questo fortissimo connotato classico, che è anche presente nella sonata in Sol minore di Schumann<sup>2</sup>, però già in questo inizio Beethoven tiene a creare un elemento di distanza dal periodo;

<sup>1</sup>Si fa qui riferimento alla celebre lettera del conte Waldstein a Beethoven dove si menziona il trittico classico di Haydn, Mozart e Beethoven stesso

<sup>2</sup>La cellula di 4 suoni discendenti semiminima-due crome-semiminima



Figura 2.3: Esempio dell'utilizzo e dell'evoluzione dell'elemento creatore della sonata: si guardi la mano sinistra. Battuta 66, I mvt.



Figura 2.4: Esempio dell'utilizzo e dell'evoluzione dell'elemento creatore della sonata: si guardino entrambe le voci. Battuta 147, I mvt.

se infatti si volesse seguire l'analisi tramite le considerazioni di Caplin, più che opportune nell'area tematica principale di un'esposizione di una sonata classica, si farebbe moltissima fatica a rintracciare il tipo di tema di 8 battute qui usato, e queste sono le motivazioni:

- Per quanto si tenti di rintracciare un tema di 8 battute, per esempio da battuta 1 a battuta 8, sarebbe molto difficile comprenderne una struttura definita dalla teoria che sia conforme a tutte le regole sancite
- Il tema iniziale, esposto per il corso di 4 battute e non 8, si ripresenta variato ben 4 volte nel corso dell'area tematica P.

Da queste considerazioni sorge allora spontaneo adottare un'altra strategia di analisi, che prevede il riconoscimento della frase che viene esposta per la prima volta da battuta 1 a battuta 4, la seconda volta da battuta 4 a battuta 10, la terza volta da battuta 10 a battuta 16, e la quarta volta da battuta 16 fino alla conclusione di P, ben delineata dalla PAC presente sul fortissimo del Fa diesis.

L'inizio della fase TR è sicuramente peculiare: è infatti qui esposto un tema dolce e cantabile in modo minore, che si contrappone fortemente, come da prassi, a quanto enunciato finora. Questo tema segue tutti i canoni dell'analisi di Caplin, e più nello specifico è un period di esattamente 8 battute con conclusione su una cadenza sospesa, che rappresenta il vero inizio dell'area tematica, caratterizzandolo con progressioni e moti ascendenti e discendenti che portano ad una chiarissima cesura mediana sul trillo a battuta 52.

Da qui ha inizio l'area tematica S che, come era consuetudine, è simile ad



Figura 2.5: EEC dell'Esposizione della Sonata: è qui rappresentato lo sfalsamento melodia-armonia, tipico connotato di ampio utilizzo nel Romanticismo

un *piano dolce* mozartiano. Ancora una volta, però, Beethoven non smette di stupirci rimanendo in bilico tra la tradizione e l'innovazione: anche per questo tema, infatti, non è possibile rintracciare nessuna delle classificazioni analitiche dei temi. Detto in altre parole, i temi esposti nelle due aree tematiche più forti della forma sono entrambi esenti dalle tipiche regole rintracciate nelle composizioni classiche. L'area tematica si prolunga con l'ausilio di alcune progressioni che portano ad una discesa diatonica per ottave della mano sinistra, da battuta 87 in poi, che seguendo l'ordine armonico V64, I, ii, V, I, deciso, preciso e conciso come è tipico della scrittura del maestro, porta ad una forte EEC che, però, è sfalsata melodicamente (Figura 2.5): una decisione forte che, in qualche modo, potrebbe voler sottolineare la volontà del compositore di iniziare a pensare in una maniera differente dal solito.

L'Esposizione si conclude, poi, con un finale forte, seguito dalla codetta per minime a cui si aggiunge una seconda codetta che ripresenta più e più volte l'elemento creatore della sonata, fino a portare allo Sviluppo.

Per quanto l'analisi appena eseguita possa essere risultata facile da comprendere e da prevedere, non si rimarrà stupiti a pensare che la sua corretta versione, in accordo a quanto presupposto da C. Dahlhaus, si trovi in realtà in Figura 2.6. Più nello specifico, l'analisi qui esposta sfrutta un altro aspet-

Zone	S trimodulare					
	P + TR ' /	TM1	TM2 ' /	TM3 /	C1	C2
Battute	1	23	31	53	93	106
CE	<b>brillante</b> enunciato	<b>cantabile</b> enunciato	sviluppo	<b>scherzando</b> enun+sviluppo	brillante innodico	
Tonalità*	I vi: HC	iii: PAC	iii V: PAC	V: PAC		

' = MC1 e MC2

/ = EEC

\* In relazione al tono principale, Re maggiore

Figura 2.6: Immagine prelevata da [5]. Analisi dell'Esposizione del primo movimento della Sonata Op. 10 n. 3 di Beethoven. Per CE si intende il *carattere estetico*, concetto questo sottolineato da C. Dahlhaus: si noti come, diversamente dalla norma, il cantabile tipico dell'area S sia contenuto anche nel tema dell'area TR e come lo scherzando tipico di una Coda sia spostato invece sull'area TM3; in altre parole, lo sfasamento tipico del Romanticismo, come si vedrà con Schumann nel caso del rapporto armonia/melodia, si ritrova anche qui ma tra le funzioni formali ed il carattere estetico. Cioè, un altro esempio dell'innovazione beethoveniana

to meno basilare della teoria di Hepokosky e Darcy, ossia l'area tematica *S trimodulare*, il cui scopo è chiaramente quello di evitare che un tema così cantabile come quello affidato all'area TR venga inteso come appartenetegli. Secondo questa analisi, infatti, P e TR sono entrambi contenuti nelle prime 22 battute, immediatamente seguiti dall'area S tripartita in questi tre moduli:

- Modulo iniziale. Il modulo che introduce l'area S e che spesso può avere un carattere contrastante rispetto alla precedente transizione o al tema principale, così come avviene nella Sonata.
- Modulo di continuazione. Sezione che sviluppa ulteriormente il materiale presentato nel modulo iniziale, spesso attraverso tecniche come la sequenza o la variazione.

- Modulo di chiusura. Modulo finale dell'area S, che conferma la nuova tonalità e porta alla successiva area C.

Nella Sonata presa in esempio, pertanto, le cesure mediane diventano due, una a seguito dell'area TR precedente all'area S trimodulare, l'altra in seguito allo "sviluppo" della sezione TM2, mentre l'EEC rimane nella stessa posizione considerata anche nell'analisi precedente. Vista già solo l'Esposizione risulta allora solida la comprensione di come un'analisi classica, come quella che effettuiamo, nei confronti di un autore quale Beethoven segua dei criteri più specifici, complessi ed articolati di quella che può essere svolta sulla letteratura di altri classici per eccellenza, che siano essi maggiori o minori. Procedendo nell'analisi, lo Sviluppo segue perfettamente la tradizione classica, e sorprendentemente per lo stile compositivo tipico di Beethoven, è di dimensioni molto ridotte. Questo è caratterizzato infatti da:

- Un Precore di poche battute che riprende, variandolo, l'elemento creatore che lega la fine dell'Esposizione con l'inizio dello Sviluppo e che presenta anche una ripresa di P, ma con il fa naturale stavolta.
- Un Core che parte dalla tonalità di Si bemolle maggiore, passando per Re minore, Sol minore, Mi bemolle maggiore, per una sesta francese a battuta 166, arrivando alla cadenza sospesa della battuta seguente da cui ha inizio la prossima ed ultima fase.
- Una retransizione, caratterizzata dal blocco sulla dominante annunciata nella cadenza sospesa in conclusione del Core e che, con un accurato gioco di armonie di dominanti (V6, V, IV64, V34, V56, V7, V56) porta alla cadenza sospesa sulla corona, che conclude lo Sviluppo.

La Ripresa viene considerata paragonata al decorso dell'Esposizione: le differenze non sono troppe né rilevanti, ma è giusto esporle di seguito. L'area tematica P si ripropone uguale per poche battute, da battuta 184 a battuta 198, da cui cambia per raggiungere la cadenza sospesa precedente all'area TR. In quest'area tematica il temino esposto inizialmente nell'Esposizione è qui riesposto pressoché identico nella tonalità di Mi minore, a cui segue poi l'andamento per crome come all'inizio della sonata. Anche qui, da battuta 226, avviene una modifica della struttura generale della frase. Dall'area tematica S, ovviamente stavolta esposta nella tonalità d'impianto, sono presenti solo battute aggiuntive, come la 247, ed i passaggi della stessa area tematica dell'esposizione, ma trasportati. Anche la ESC<sup>1</sup> è ripresentata con

---

<sup>1</sup>Si badi che nella Ripresa la cadenza fondamentale dell'esposizione diventa la *Essential Structure Cadence*

lo stesso sfasamento come nell'Esposizione, ed il tema C presenta la sua prima codetta in Re maggiore, che viene poi variata per proseguire con una progressione per quinte discendenti che portano alla Coda, a battuta 300. La coda è caratterizzata dalla forte presenza di *sforzati*, tipico tratto beethoveniano, a cui segue un blocco sulla tonica, a battuta 329, succeduto infine dalla successione armonica I - IV - V7 - I che, tramite anche l'ausilio di una doppia appoggiatura cromatica, permette l'arrivo del finale maschile forte sui due accordi di Re maggiore, nei tempi forti della penultima battuta. L'ultimissima battuta è dedicata invece ad una pausa con corona che serve a preparare l'interprete, il pubblico e le tempistiche del suono per il diversissimo carattere del prossimo movimento, che necessita sicuramente di grande attenzione e coinvolgimento.

Viste le considerazioni di stampo "classico" appena effettuate, ci si concen-

The image displays three staves of musical notation. The first staff, labeled 'P', covers measures 1-4 and includes annotations 'a', 'q', 'k', and 'q'. The second staff, labeled 'TM1', covers measures 23-25 and includes annotations '#a' and '-#a'. The third staff, labeled 'TM2', covers measures 31-33 and includes annotations 'a' and '-a'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. Various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings are present.

Figura 2.7: Immagine prelevata da [5]. Le lettere sulla sinistra rappresentano l'area tematica, le note rappresentano una raffigurazione di alcuni dei temi esposti all'interno delle stesse. L'elemento preso in considerazione è l'elemento a, il tetracordo discendente, ma come è visibile dall'analisi ne esistono molti altri, come q e k, anch'essi con scopi affini a quelli della cellula iniziale

trerà ora su quelli che sono i caratteri che definiscono maggiormente i connotati compositivi dell'autore, e tra tutti approfondiremo l'idea già esposta di cellula iniziale, mattone e colonna portante non solo di tutto il componimento diviso in aree tematiche, ma anche della struttura stessa dell'intero movimento nella sua integrità. A dimostranza di quanto appena esposto, si considerino le Figure 2.7 e 2.8. Da queste, come già accennato con qualche

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a treble and bass clef staff. The systems are labeled on the left as TM2, TM3, C1, and C2. Measure numbers 41, 53, 93, and 106 are indicated above the first staff of each system. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'a' and '-k'. The key signature is two sharps (F# and C#).

Figura 2.8: Immagine prelevata da [5]. Come la Figura 2.7, per le altre aree del primo movimento

esempio in precedenza, è infatti visibile come la cellula costituita dal tetracordo discendente sia presente nell'area tematica TM1 sotto forma di melodia cantabile, con valori differenti, al basso dell'inizio dell'area TM2, trasposta ma sempre nella tonalità di Re maggiore, al soprano della stessa area tematica poco di seguito, ancora nella piccola frase ripetuta dell'area TM3, ed infine in C1 e a voci alterne in C2.

L'aspetto che risulta però essere il più interessante è quello che vede la cellula come un unico grande filo che collega in qualche modo tutte le fasi che attraversa la Sonata. Per comprendere al meglio il concetto, si consideri la Figura 2.9. La creazione di questo unico grande tema che procede senza interrompersi dall'inizio alla fine del movimento avviene chiaramente alla primissima battuta, in cui coincide con quello che è stato presentato come elemento creatore. Non si esaurisce però allo sforzato di battuta 4, proseguendo come voce interna per le battute seguenti, e come soprano a partire dal forte di battuta 10. Ancora, prosegue al piano di battuta 16, fino all'ultima ottava fortissimo a battuta 22. Anche nel primo modulo del blocco trimodulare il filo continua il suo sviluppo, anche se in maniera più fine, come rappresenta-





Figura 2.9: In rosso è evidenziato un esempio interessante e poco scontato del filo che costruisce la struttura dell'intero primo movimento della Sonata

to nella figura citata in precedenza. Seguono a questo la voce più acuta da battuta 41 a battuta 45, e la successione La-Sol diesis-(Fa)-Mi di battuta 54. La continuazione della trasmissione della melodia avviene a battuta 67, dove si evolve e trasforma, passando per le battute da 71 a 78, arrivando fino al crescendo da battuta 85 a battuta 93 ed al pianissimo già esposto di battuta 105. Per quanto possa sembrare poco intuitivo, il filo non si interrompe durante lo Sviluppo: questo passa, infatti, dal Si bemolle di battuta 133, a quello in battuta 137, al Do a battuta 147, al La bemolle a battuta 154, al Sol a battuta 157. La Ripresa, infine, presenta considerazioni simili a quelle appena esposte, con riguardo al trasporto del motivo dove necessario, a cui si possono aggiungere delle idee ormai ovvie riguardo le battute finali.

### 2.4.2 Analisi della Sonata Op. 10 n. 3 - II mvt.

Il secondo movimento della sonata Op. 10 n. 3 è un perfetto esempio del germe romantico che si stava sviluppando sempre più nel compositore: non solo i suoi connotati melodici che fanno del movimento uno dei più struggenti e profondi della letteratura pianista, ma anche quelli formali ed armonici (si pensi alla fortissima presenza di settime diminuite) sembrano suggerirci a gran voce i connotati di quello che una ventina di anni dopo sarebbe stato definito lo stile romantico. Di seguito verrà trattata un'analisi approfondita del movimento, mettendone in rilievo le caratteristiche critiche che sviano dalla correttezza teorica.

#### L'analisi del secondo movimento - i connotati romantici

Il secondo movimento è, come è tipico nelle sonate, un Adagio, ma, e questo è molto meno comune, è anche costruito in forma-sonata (più nello specifico



Figura 2.10: Terza battuta del II mvt.; oltre all'armonia di quarto grado si noti anche la presenza delle settime diminuite

una forma-sonata di Tipo 1). L'inizio del movimento, mesto e struggente, pone enfasi sulla tonalità principale presentandola, il Re minore, ed è l'inizio dell'area tematica P, che si protrae da qui per 8 battute. Il tema non sembra seguire uno dei canoni sanciti dalle teorie, e molto più particolarmente, pone molta enfasi su gradi diversi dal primo (come ad esempio il iv grado, usato più volte in secondo rivolto, come visibile in Figura 2.10). Già in queste primis-



Figura 2.11: Battute 20-21: una PAC che potrebbe rappresentare qui la presenza della EEC

sime battute uno degli elementi fondanti l'armonia è quello che sarà definito l'accordo romantico per eccezione: la settima diminuita. La sua presenza in questo movimento è così marcata tanto da diventare quasi un elemento tematico. Di seguito, da battuta 9, appare una prima stranezza: quella che dovrebbe rappresentare una fase transitiva, e quindi l'area tematica TR, è in realtà composta da un tema cantabile accompagnato con un'armonia relativamente semplice. Risulta, questa, sicuramente una scelta peculiare del compositore, che in un modo simile tende a voler andare oltre alle regole del gioco. In ciò, inoltre, è sicuramente presente una similitudine con quello che avveniva nel primo movimento. L'area si conclude con un primo default, questo tipico per definizione, a battuta 16. Sorprendentemente l'area S è in

Do maggiore, ma ciò che più ci allontana dall'analisi solita di questo tipo di composizioni è la grande difficoltà a rintracciare una EEC e dunque la conseguente zona tematica C: per quanto si possa ritenere infatti plausibile che la EEC si trovi tra battuta 20 e 21 (Figura 2.11), questo non può essere confermato, in quanto da battuta 21 in poi non è rintracciabile una nuova zona C, bensì vi è il continuo naturale del tema precedente esposto in S. La seconda PAC arriva a battuta 26, ma anche in questo caso non può rappresentare una EEC: al posto di un'area C, infatti, segue a questa cadenza una codetta che vuole portare alla conclusione dell'Esposizione, che quasi niente ha in comune con i caratteri tipici di una zona tematica C. Questo, forse, è uno degli esempi più chiari di superamento della forma da parte del maestro tedesco.

Segue a questa fase lo Sviluppo che inizia in Fa maggiore, caratterizzato da



Figura 2.12: Battute 66-67. Esempio della forte tensione ritmica che, accompagnata da un crescendo verso il forte, rende l'effetto di climax desiderato in questa sezione dal compositore

un core a cui segue una retransizione (battuta 40) e, ancora più conformemente alla teoria, un grande levare a battuta 44, che anticipa perfettamente l'arrivo della Ripresa.

La Ripresa contiene piccole modifiche rispetto all'esposizione (come da battuta 50, in cui cambia l'andamento del tema principale ed elimina 4 battute precedenti a TR) ed espone, come da prassi, l'area S nella tonalità d'impianto, ossia il Re minore. Differentemente dall'Esposizione qui la EEC è chiara e ben rintracciabile: si trova a battuta 65, e preannuncia l'arrivo di un nuovissimo C, ancora mai sentito prima, ma che nel pratico riprende il tema iniziale esplorando con esso nuove triadi (i, VI, Mi bemolle) ed arrivando ad una imponente zona di forte tensione, caratterizzata quasi esclusivamente da settime diminuite (battute 69-72, si veda la Figura 2.13 per un esempio concreto dell'andamento di questa sezione). Anche questo, come quelli esposti in precedenza, è un concreto esempio di anticipazione dei connotati tipicamente romantici da parte di Beethoven: l'utilizzo del climax verso la fine della composizione, e non tra Sviluppo e Ripresa come è tipico fare in una forma

estremamente lavorata e bilanciata come la forma-sonata, è un tipico connotato delle composizioni dagli anni 30' dell'Ottocento, che prende il nome di *forma sbilanciata* e rappresenta uno dei principali elementi di distacco dal Classicismo. Dopo un'alternanza di V e V/V, che ancora crea tensione fino alle battute finali, la composizione si conclude con una codetta da battuta 77 che riprende le caratteristiche iniziali del movimento e finisce con gran drammaticità.

Vale la pena soffermarsi, infine, sugli elementi che collegano e rafforzano

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'P' (Piano) and contains measures 1 through 8. It features a treble clef with a key signature of one flat. Annotations include 'q'' above the first measure, 'k' and '-k' below the first two measures, and 'a' below the third measure. The second staff is labeled 'TR' (Tromba) and contains measures 9 through 16. It features a treble clef with a key signature of one flat. Annotations include 'a' above the first measure, 'a' above the second measure, and '-a' above the third measure. The third staff is labeled 'S' (Saxophone) and contains measures 17 through 24. It features a treble clef with a key signature of one flat. Annotations include 'a' above the first measure and '-a' above the second measure. A double bar line is present at the end of the third staff.

Figura 2.13: Immagine prelevata da [5]. Anche in questo caso, come nel primo movimento, sono evidenziate le cellule strutturali dei temi esposti nelle varie aree tematiche.

fortemente la struttura di tutti e quattro i movimenti della Sonata: ormai non si rimarrà stupiti a scoprire che il tetracordo, la cellula iniziale, definisca anche molti dei temi di questo secondo movimento. Le stesse considerazioni possono essere effettuate per i restanti due movimenti della Sonata. Questo fortissimo equilibrio formale è uno degli elementi che allontana Beethoven da una classificazione affine al periodo romantico, ed è uno dei tanti esempi che mostra come questo grande autore sia stato in grado di ampliare le solidissime basi con cui è stato formato per sviluppare nuovissimi orizzonti, divenendo a

tutti gli effetti il ponte principale che ha permesso il concatenamento, almeno musicalmente parlando, tra il XVIII ed il XIX Secolo.

### 2.4.3 Il quartetto in La m, Op. 132

*A me sembra che Mozart abbia accettato il linguaggio del suo tempo e non si sia posto l'idea di una musica per l'avvenire. Beethoven, invece, il veemente desiderio di creare qualche cosa di nuovo l'ha avuto. Negli ultimi Quartetti ci sono sonorità pasifaliane, ma ebbe mai l'autore il preciso sentimento che dava la sua musica? L'occhio non basta, per sentire. Il tema della Grande Fuga mi è sempre parso alquanto sgradevole. Forse la sordità di Beethoven ha liberato la musica. Non si poteva continuare all'infinito con Mozart. Ci voleva un sordo per farci sentire qualche cosa di diverso...<sup>1</sup>*

Il “terzo periodo” di Beethoven è stato il frutto di una serie di capolavori che non furono compresi dai coevi di Beethoven, che ritenevano fosse stato un gran compositore, ma smesso di esserlo in questa fase della sua carriera. La motivazione di questa incomprensione risiede nella grandiosa “modernità” che Beethoven dimostrò di saper usare specialmente, ma non solo, nelle composizioni di questo periodo. Tra tutte è stata qui scelta l'Op. 132 in quanto perfetto esempio di come una struttura quale la forma-sonata fosse riuscita nella mente del compositore ad evolversi in tal modo da diventare quasi confrontabile con lo stile compositivo proprio di compositori di una decina di anni più tardi, tra i quali, fra tutti, lo stesso Robert Schumann. La comprensione delle idee di Beethoven in composizioni di questo genere è di fondamentale importanza affinché si sviluppi un adeguato atteggiamento interpretativo nei confronti delle opere del primo ma specialmente del secondo periodo, in quanto queste sono direttamente connesse ad uno sviluppo di una concezione che si è fatta via via sempre più matura, anche se già insita a priori nel suo prodotto artistico.

Il quartetto è composto da 5 movimenti, ognuno dei quali contiene più riferimenti agogici (il primo è un Assai sostenuto / Allegro / Adagio / Allegro): già nella sua macrostruttura esso si presenta come una rinnovazione della forma. Il primo movimento, in forma-sonata, inizia in maniera quasi criptica: tutto sembra non permetterci di rintracciare in maniera chiara l'effettivo inizio dell'Esposizione. Come è visibile in (2.14), infatti, sembrerebbe possibile affidare il tema principale a quello enunciato durante le prime battute, ma il cambio repentino di tempo e carattere ci fa scartare questa ipotesi. Si noti come le prime battute siano scritte in stile imitato: la tendenza ad

---

<sup>1</sup>Julien Green, Vers l'invisible, Journale 1958-66, 28 Febbraio 1964

Op. 132.

**Quartett N° 15.** Composit im Jahre 1825.

*Assai sostenuto.* *Allegro.*

Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello.

Figura 2.14: Inizio del quartetto

usare delle forme ibride (forma-sonata con fughe, variazioni ed altre forme antiche) è tipica delle composizioni di questo periodo. Nonostante queste considerazioni, si può affidare il ruolo di tema (con il titolo di “Tema 1”, e non tema principale, perché come si vedrà in seguito questo differisce dalle funzioni di un normale tema principale) a quello cantato inizialmente dal violoncello e poi riproposto sugli altri strumenti talvolta in moto contrario. Si badi agli intervalli tra le note del Tema 1; come si mostrerà poi, infatti, queste formano un seme dal quale il resto del movimento prenderà vita, sia nelle sue sezioni più docili, sia in quelle più forti: è questo un esempio di una delle più grandiose capacità di Beethoven.

L’Allegro sembra in stile di cadenza ed è unicamente affidato al violino: gli segue uno stile di marcia in cui la viola si inserisce quasi a voler finalmente esporre un primo tema principale, concludendolo però appena una battuta dopo. Qui, esposto dal violoncello, viene presentato per la prima volta quello che chiameremo “Tema 2” (visibile all’inizio della 2.15). Qualche battuta

TEMA 1  
TEMA 2

Original-Verleger: A.M. Schlesinger in Berlin. B. 51. Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Figura 2.15: Possibile tema P

dopo si tocca una tonalità a dir poco peculiare visto il la minore di impianto:



Figura 2.16: Possibile tema T

il fa minore, che poco innanzi diventa Fa maggiore (Figura 2.16). Viste le tante incertezze, l'unica certezza che rimane in una forma del genere è la ricerca della tonalità tipica dei temi secondario e conclusivo: nel caso di una composizione in modo minore, questo è o il V minore (mi minore) o il relativo maggiore (Do maggiore). Come visibile in Figura 2.17, però, si riesce ad



Figura 2.17: Possibile tema S o C

intravedere un vero e proprio tema in ritmo di gavotta, chiaro e melodico: sarà forse S? Se da una parte l'apparato melodico sembra suggerirci questo, dall'altra quello armonico sottostante sembra ancora rimandarci ad un tema transitorio: si noti come la trama melodicotematica stessa risulti intrecciata, e come quindi la dimensione armonica non sia più coordinata con quella tematica. Poco dopo si intravede la tonalità ricercata, il Do maggiore, ma solo con funzione di dominante: la tonalità confermata è, infatti, il Fa maggiore, e a dimostrarlo è il tema cantabile che Beethoven affida al violino. Segue un plausibile tema C (Figura 2.18) ed una fine dell'Esposizione senza ritornello (Figura 2.19): cosa, questa, decisamente atipica in composizioni del genere. Lo Sviluppo segue come di consueto, raggiungendo, tra le altre, la tonalità prima ambita, cioè il Do maggiore, per poi arrivare ad un tutti forte (Figura



Figura 2.18: Possibile tema C



Figura 2.19: Inizio dello Sviluppo

2.20), che a tutti gli effetti sembra essere una ripresa, ma in mi minore invece che in la minore, indi per cui non possiamo definire se sia una Ripresa o una seconda Esposizione. Anche nella “Ripresa” si passa alla tonalità sul sesto



Figura 2.20: Ripresa o seconda Esposizione

grado (come da La minore a Fa maggiore), cioè a Do M e la sequenza dei temi rimane invariata rispetto alla prima esposizione. Infine torna il tema in la minore (potremmo definire questa Ripresa o seconda Ripresa), e procede



secondo la **tradizione** della forma che vorrebbe il tema secondario e conclusivo sul I maggiore; la conclusione, previa una breve modulazione sulla fine della composizione, rimane in la minore. Si noti come in tutto il movimento Beethoven sia riuscito sempre a mantenere una forte coerenza tematica tipica del genere, pur stravolgendo totalmente la sua forma; la gestione della continuità dei temi indicati come “Tema 1-2-3-4” ne è un chiaro esempio.

Di tutto, l’aspetto che più connette l’estro beethoveniano alla matrice compositiva di Schumann è sicuramente la capacità di elaborare grandi forme partendo da un piccolissimo seme, componente principale di una moltitudine di temi ed altri fattori che concorrono alla creazione della composizione: l’esempio più eclatante di ciò, infatti, sono le macro-aree tonali toccate dal quartetto, ossia la-FA-mi-DO, le cui distanze formano gli intervalli delle note intermedie del tema delle primissime battute.

## Capitolo 3

# Robert Schumann e la Sonata in Sol minore Op. 22

Il seguente capitolo sarà diviso in modo da ricoprire indipendentemente ed in maniera approfondita le principali fasi artistiche che hanno coinvolto la vita del compositore: le figure che Robert Schumann ha rivestito nel corso della sua esistenza sono infatti state quelle di critico, compositore ed interprete.

### 3.1 Il critico

#### 3.1.1 Lo sfondo culturale

La figura dello Schumann critico prende forma e si evolve in un periodo culturale che vede come principale avvenimento storico la nascita del movimento di liberazione politico-culturale della “Giovane Europa”, attorno al 1830. L'importanza di questo evento e di questa data risiede nel fatto che entrambi fanno da spartiacque di un rinnovato rapporto tra arte e scienza: è questa una dualità che risulta di fondamentale importanza per studiare l'evoluzione e la nascita della concezione di critica musicale; cos'è la critica, infatti, se non una razionalizzazione della struttura e del contenuto di una lingua più elevata, quale quella artistica? Il 1830 è stato l'anno di superamento del pensiero di Hegel, fautore di una gerarchia che vede l'arte subordinata alla scienza, e di quello di Wendt, secondo il quale: “Ai nostri tempi la critica incide sia sul creatore che sul fruitore. Perciò a quest'ultimo viene spesso a mancare il vero godimento, il pieno e fiducioso abbandono e nel sereno sviluppo dell'altro si ingenerano confusione e turbamento”, superati con lo scopo di lasciar spazio a una volontà più liberale, proiettata verso la possibilità di esprimere nell'arte la situazione sociale della propria epoca, senza che ci fosse

coinvolgimento alcuno della scienza. Ed è proprio in un contesto del genere che il modello ideale nella letteratura diventa Jean Paul Friedrich Richter, lo scrittore dell'umorismo, spesso associato alla figura di L. van Beethoven, entrambi ritenuti in qualche modo precursori del nascente romanticismo ed entrambi geniali ed inesauribili fonti di ispirazione per il primo grande critico musicale, secondo cui infatti "...la massima potenza della genialità è la bellezza artistica del sentimento e dell'umorismo che troviamo spesso in Jean Paul e soprattutto in Beethoven e Schubert<sup>1</sup>".

Ed è in questo contesto che il compositore di Zwickau mostra la sua famosa e spesso presente *dualità* caratteristica: se da una parte, infatti, Schumann con la Giovane Germania (ramo tedesco della Giovane Europa) condivide la stretta connessione tra arte e vita, dall'altra nella sua recensione degli *Huguenots* di Meyerbeer condanna "tutti i difetti del suo tempo", evento a partire dal quale si confessa "veramente stufato della parola romantico", in quanto troppo identificata con "il materialismo di cui tanto si compiacciano i neoromantici francesi" e con il "disordine vago e nichilistico". Questo slancio ottimistico di inizio secolo, infatti, svanì alla sua metà. Ed il senso di concorrenza e di posizione economica da guadagnarsi quotidianamente con fatica contribuì a questo avvenimento. Allo stesso modo da un punto di vista musicale l'epoca fu definita improduttiva e molti degli ideali politici di Schumann svanirono (scelse ad esempio di dare le sue dimissioni dalla redazione della sua rivista musicale). Da tutto ciò probabilmente derivò la scelta del compositore di trasferirsi a Dresda (1844), così da potersi ritirare in un regno interiore, lontano dal caos lipsiano; descrisse infatti il suo periodo vissuto lì come: "Tempi meravigliosi. ... Felice colui che si trova bene tra le quattro pareti di casa, che ha davanti a sé la carta da musica e vi pitura composizioni stupende"<sup>2</sup>. Nonostante questa apparente idealità, però, Schumann visse questo periodo con un profondo distacco sociale dovuto alla sua sfiducia nei confronti dell'umanità, sempre più distante dai suoi ideali, da cui derivò il cambiamento nel suo modo di comporre, tipico di molte delle sue composizioni più famose (dall'irruenza contrapposta ad una serie di chiaroscuri alla limatura maniacale della struttura dell'opera). Il suo modo di agire introverso trovò come causa la reazione agli avvenimenti esterni che non riuscì ad accettare, e la grandezza di questa attitudine sta nella condizione per cui questo atteggiamento fonda in qualche modo il pensiero dei simbolisti francesi.

---

<sup>1</sup>Boetticher, *Einführung*, p. 237

<sup>2</sup>Da [8], BNF, pg. 242

### 3.1.2 La figura del critico

*In lui urgeva la necessità di un passo del genere per l'arte stessa*<sup>1</sup>

“La critica musicale offre un panorama terribile; ciò è dovuto al fatto che pochissimi musicisti sanno scrivere bene e che la maggior parte degli scrittori non sono veri musicisti, nessuno sa trattare in maniera adeguata l'argomento e per questo le lotte musicali spesso finiscono con un ritiro generale o con un abbraccio. Che vengano presto quei cavalieri che sanno combattere abilmente!”<sup>2</sup>

È così che R. Schumann descrive l'ambiente critico-musicale prima di sapere che ne sarebbe stato il padre fondatore. Prima del suo avvento, infatti, la critica musicale del diciannovesimo secolo veniva perlopiù svolta da letterati che di musica molto ascoltavano ma poco praticavano; imparzialmente non si può dare giudizio di ciò, ma è bene considerare qualche parere autorevole come può essere quello di un compositore, letterato e a sua volta critico come Liszt che può farci comprendere l'importanza del fatto che la critica musicale non vada mossa da letterati poco competenti, ma da musicisti che di arte vivono e si nutrono: “Il non artista può parlare solo delle sue impressioni individuali ed incerte, poiché egli non possiede le basi necessarie per motivarle” e ancora “Chi conosce bene il proprio mestiere saprà parlarne meglio”<sup>3</sup>. Ma non furono di certo le sole figure inesperte ad affliggere la critica musicale del periodo: il ruolo che svolgeva un'industria come quella della stampa, più modernamente che mai, infatti, rese i soldi e non più l'animo umano principali portatori di pensiero. La modernità della questione è perfettamente resa dalla chiara correlazione che può essere corrisposta tra un autore moderno quale Umberto Eco, secondo cui “I social media danno diritto di parola a legioni di imbecilli che prima parlavano solo al bar dopo un bicchiere di vino, senza danneggiare la collettività . . .”, ed un genio del passato quale Liszt, per cui: “Come una volta il conversare univa gli uomini attorno ad un accogliente camino . . . o attorno al tavolo di una fiaschetta o attorno ai banconi di una taverna, così oggi l'elemento di aggregazione è il giornale . . . Il giornale è diventato il megafono . . . e fa comunicare le persone con idee affini anche se sconosciute l'una all'altra.”. Soprattutto il giornale, allora, fu una delle principali cause di una critica svelta, incauta ed errata, che tra gli effetti negativi permise l'elogio di figure mediocri, l'inabissamento di menti eccelse e lo sviluppo di cattivo gusto per coloro che si fossero fidati eccessivamente di questo.

---

<sup>1</sup>[11], citazione di F. Liszt

<sup>2</sup>R. Schumann, *Raccolta di scritti sulla musica e sui musicisti*, vol. I, p. 72

<sup>3</sup>[11], citazione di F. Liszt

Detto in un contesto del genere, il grande merito di Schumann, pertanto, è stato sicuramente quello di aver trasformato la critica musicale in oggetto letterario di natura scientifica (“fino ad allora solo raramente si assisteva in Germania a qualcosa di scientifico, di ragionevole, di equo riguardo alla musica ...”) e di essere stato in grado di stimolare il lettore con immagini poetiche, facendo risultare gradevoli gli insegnamenti che si proponeva di impartire. Nonostante ciò, però, non ricoprì certamente una figura impeccabile: è chiaramente vero che qualche volta abbia ecceduto nel riconoscere le potenzialità di qualche compositore poi dimenticato o che qualche volta abbia duramente criticato l'estro geniale di qualche futura promessa (così come è però vero che in una letteratura di quattro volumi di scritti critici qualche considerazione erronea è più che accettabile). Ma non si esauriscono qui i meriti del compositore: si consideri infatti anche il suo eccezionale modo di fare critica. La sua imparzialità, mista all'esigenza che si alterna alla benevolenza delle sue trattazioni sono merito dell'invenzione di due personalità pensate in modo eccelso: Florestan ed Eusebius; e proprio in queste due figure si riassume come un ottimo critico dovrebbe operare nel suo mestiere del far critica. I due personaggi sono le personificazioni l'uno dei principi di “severità e della clemenza”<sup>1</sup> e l'altro “dell'aspirazione inflessibile al Bello assoluto e della tendenza alle deviazioni seducenti”<sup>1</sup>. Florestan è il personaggio beethoveniano per eccellenza, influenzato dalla figura di Kreisler; è il sostenitore del progresso musicale. Eusebius è poetico, sentimentale, pacato nel senso di Jean Paul, “gode più di rado, ma più lentamente e più a lungo”. Se Florestan rileva subito i problemi ed i difetti di un'opera, Eusebius ne scorge subito le bellezze. Ai due si affianca, inoltre, la figura di un mediatore che prende il nome di Meister Raro, connesso alla figura di Friedrich Wieck. Uno dei pregi più significativi di questo modo peculiare di operare deriva dal raggiungimento di una nuova e più semplice chiarezza: al contrario di quanto avveniva precedentemente, in cui tutti gli aspetti positivi e poi quelli negativi venivano elencati, dando sia ai sostenitori che ai diffamatori la parvenza di essere nel giusto, il severo giudizio dell'arte come astrazione di Florestan viene ora perfettamente compensato spazialmente e temporalmente dalla “valutazione benevola dell'artista”<sup>1</sup>eusebiana.

La più ampia manifestazione del fare critica di Schumann è sicuramente la *Die Neue Zeitschrift für Musik*, una “nuova rivista musicale” nel senso proprio del termine, nuova dal punto di vista stilistico e nel modo di fare critica. Il suo scopo sarebbe dovuto essere quello di innalzare il livello culturale sociale così da raggiungere il tanto ambito obiettivo di una società governata da artisti. Il nucleo della rivista risiede nel *Davidsbund*, idea del 1833, la “Lega di David” (emblema dell'antica tradizione dei Maestri cantori di Norimberga), la comunità di intenditori di musica, contrapposta ai Filistei

(termine che rappresentava gli abitanti autoctoni e non studenti delle città universitarie), coloro che fingono di capirne l'essenza, che ne rappresentano il cattivo esempio e che ritengono che non esista relatività nel modo di percepire la musica. È in questa rivista che compaiono per la prima volta i nomi di Eusebius, Florestano, Meister Raro e Cilia, Chiara o Chiarina, ossia Clara. La "Davidsbund", oltre a rappresentare un chiaro esempio di quelle società di musicisti che presero piede e caratterizzarono il Romanticismo musicale, è una rappresentazione del movimento giovanile e contiene i fondamenti del modo in cui Schumann voleva si facesse critica: la critica, per Schumann, oltre a rilevare la scientificità sostenuta dalle analisi di una composizione, doveva rilevarne soprattutto l'aspetto poetico. Come dice lui stesso, infatti: "Non celate nulla alla critica! In fondo ogni aspirazione artistica è approssimativa, non esiste alcuna opera d'arte che non sia passibile di miglioramento [...]"<sup>1</sup>. L'idea di base fu quella per cui la rivista dovesse essere diretta da artisti praticanti, mentre lo scopo principale fu quello di "ricordare con vigore l'epoca antica e le sue opere, attirare l'attenzione sul fatto che solo ad una fonte tanto pura si possano rafforzare nuove bellezze artistiche; lottare contro il più recente passato in quanto epoca anti-artistica - (quella rappresentata dal gusto salottiero di Kalkbrenner, Herz e Hünten) -, [...]; infine preparare una nuova epoca poetica e contribuire ad affrettarne l'avvento"<sup>2</sup>. Inizialmente la rivista si occupò principalmente di musica pianistica oltre che di grandi opere, lasciando poco spazio alla musica vocale, che sarà incrementato insieme a quello riservato alla musica da camera negli anni seguenti la sua nascita. L'impegno e la passione di Schumann nel redigerla sono rappresentate dal suo modo di agire: criticava le critiche dei collaboratori, li incitava ed incoraggiava, rifiutava opinioni discordanti dalla sua concezione, puntava ad un obiettivo chiaro con forte determinazione nel raggiungerlo.

### 3.1.3 Rapporto con il passato, forma e poesia

*Non chiamarmi più un secondo Jean Paul o un secondo Beethoven; potrei veramente detestarti per un momento; voglio essere dieci volte da meno di altri, ma essere qualcosa soltanto da me<sup>3</sup>*

Se da una parte Schumann riteneva che fossero necessari nuovi capolavori musicali, che la sua epoca sarebbe stata in grado di produrre, dall'altra voleva che questi fossero paragonati alla musica del passato, che ebbe la fortuna

<sup>1</sup>Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, vol. 2, pg. 267, R. Schumann

<sup>2</sup>Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, vol. 1, pg. 37, R. Schumann

<sup>2</sup>[11], citazione di F. Liszt

<sup>3</sup>Da [8], 24 Gennaio 1839, Jbr, pg. 299

di approfondire: nello specifico, per il Maestro, questa musica offriva un solido ancoraggio alla produzione artistica contemporanea. Un tratto tipico schumanniano che ci aiuta a comprendere il suo rapporto con la appena riscoperta del passato musicale è la sua concezione di integrità di un'opera: riteneva che ammettere errori nelle stampe o nelle edizioni successive ai manoscritti, non revisionate dal compositore, fosse equivalente ad ammettere che ci fosse un taglio su una tela; non a caso, fu anche tra i primi a partecipare alla fondazione della *Bach-Gesellschaft*. Questo suo rapporto con ciò che è stato descrive pienamente l'idea secondo la quale l'artista dovesse evitare di incorrere nel rischio dell'autoisolamento (in cui fu coinvolto ad esempio Beethoven), in virtù di una rinnovata morale artistica e di un innovativo rapporto con la società musicale, presente e non. Anche nel presente Schumann è consapevole dello scopo e dell'utilità della musica, e questo è perfettamente comprensibile da concezioni quali quella per cui l'arte del periodo fosse raffinata e molto più espressiva, in grado di poter superare ciò che è stato raggiunto nell'epoca classica (dal *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, vol. 1, pg. 232), o da affermazioni come: "spesso sono così temerario da credere che la musica in quanto linguaggio dell'anima sia ancora ai suoi inizi". Si badi infatti che, qualsiasi sia la classificazione che se ne è fatta, la musica rimarrà sempre la stessa ed unica, e consequenzialmente unico è il suo modo di interpretarla in senso ampio. La capacità di comprendere il decorso storico e di digerire le poche apprezzate critiche che riceveva, infatti, risiede proprio nella convinzione del compositore che la musica dovesse essere fatta ora per rimanere per sempre, e non per essere singolare: da qui il distacco con l'evento rossiniano e l'inserimento nel contesto pienamente romantico. Tra gli autori più apprezzati del proprio periodo o di quello immediatamente precedente da Schumann sono sicuramente annoverati Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Paganini e Berlioz, tutti però un gradino sotto J. S. Bach ("Secondo la mia convinzione non è possibile riuscire ad afferrare completamente Bach, è incommensurabile" <sup>1</sup> e "Da uno soltanto tutti potrebbero sempre attingere di nuovo, da J. Sebastian Bach!" <sup>2</sup>). Bach, difatti, rappresentava per Schumann l'essenza della musica nel suo significato universale. Non si può escludere che con il senno di poi, se avesse dovuto classificare i compositori, il maestro avrebbe scelto di porre Bach nell'età a lui coeva se non dopo, in quanto già meritevole di aver raggiunto lo scopo della sua era: questo è un esempio di come le classificazioni siano funzionali solo da un punto di vista didattico. A Bach ed in genere al barocco si deve infatti l'enorme merito di aver raggiunto quel modo di pensare gli stati d'animo

---

<sup>1</sup>A Keferstein, 31 Gennaio 1840

<sup>2</sup>*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, vol. 1, pg. 18

tipico del romanticismo che non è schematizzato, lontano dalle classificazioni ritmico-melodiche tipiche di tutta la musica dai greci al Seicento.

In quanto alla critica, la poesia assume un'accezione straordinaria in Schumann: se è vero che “la ragione sbaglia, il sentimento no”<sup>1</sup>, la struttura della composizione, e con essa la sua analisi, formano solo il contorno del seme poetico da cui si evolve una situazione musicale. Il compositore, in accordo ai romantici, riteneva che quanto più qualcosa fosse razionale, vincolato, meno sarebbe stato allora poetico, pregno d'arte; da qui il suo ripudio per la musica a programma. A questo proposito interesse enorme per il compositore era di scoprire se i contenuti evocati all'ascolto di una composizione corrispondessero a quelli del compositore: ne nasce il rinnovato modo di fare critica, che si svolge più in senso intenzionale che estensionale (indaga il come più del cosa) e soprattutto ne nasce l'idea che ognuno viva a modo proprio il senso di una composizione indipendentemente dal compositore. In perfetto accordo con le idee beethoveniane, poi, anche per Schumann i titoli avrebbero avuto il solo scopo di dare un'indicazione riguardo il contorno di una melodia, in quanto “è stato detto che una buona musica non ha bisogno di simili indicazioni. certo che no, ma non ne perde nemmeno nulla del suo valore [...]”<sup>2</sup>. Il grande quesito che si origina da questa disquisizione, e che rimane senza risposta certa, allora, è comprendere se sia il carattere individuale o l'idea poetica a dare forma ad un contenuto musicale.

Visti i gusti compositivi ed il modo di fare critica, infine, è interessante notare come un carattere di comunione tra questi due aspetti risieda nella forza caratteristica di Schumann, nel suo focoso spirito, nella sua forte energia, che sono costantemente contrapposte alle voci interiori, ai sostenuti (che non scadono mai in un mero sentimentalismo che lui stesso ripugnava). L'opera d'arte, infatti, per essere lieta rischia di diventare insignificante: affinché sia originale deve essere lacerata. Ne nasce un rinnovato rapporto con la musica per i coevi; scrive Karl Gutzkow nei suoi *Säkularbildern*: “Da quando non ci si può più dedicare con abbandono all'ideale, come nei tempi antichi, il bello si comunica per mezzo del brutto, la verità per mezzo della menzogna. Ne deriva che tutta la nostra arte moderna ha un accento speciale e che ci vuole cultura per riconoscerne la profondità e l'essenza nel suo isolamento.” pg. 245 È proprio in questa originalità che riesce a mantenere un confronto con la tradizione ciò che potremmo definire lo stile del periodo, e soprattutto quello del compositore.

---

<sup>1</sup>Da [8], GS I, p. 25

<sup>2</sup>Da [8], GS I, pg. 361



## 3.2 Il compositore

“L’opera storicamente più nuova . . . ha un atteggiamento critico, in parte antitetico, di fronte a quella precedente, ma ne conserva le esperienze innovative essenziali. Il primo compositore in cui si può individuare un’evoluzione di questo genere è Beethoven; dopo di lui il primo in cui ricompare con altrettanta chiarezza è Schumann”<sup>1</sup>

### 3.2.1 Reputazione

*. . . la musica di Schumann si rivolge in modo particolare agli animi meditativi, agli spiriti seri che non si fermano alla superficie e sanno immergersi nella profondità delle acque per cercarvi la perla nascosta. Più si penetra nel suo pensiero, più vi si scopre forza e vita; più lo si studia, più si è colpiti dalla ricchezza e dalla fecondità che all’inizio erano sfuggite.*<sup>2</sup>

L’ammirazione nei confronti del compositore nato a Zwickau è rilevante, specialmente se consideriamo la reputazione che si era creato nell’ambiente critico-musicale dell’epoca: seppur esista qualche critica atroce nei suoi confronti (come scrive un anonimo nei suoi riguardi: “Che disgrazia per noi se R. Schumann avesse degli adepti, perché saremmo allora minacciati da una serie di opere scritte per farci provare disgusto della musica”), non sono poche le parole più che celebrative che sono state spese in merito. Tra tutti citiamo quelle di Liszt, che dal 1840 (a parte una lite discussa in presenza di Wagner riguardo idee differenti in merito alla figura di Moscheles) intrattenne dei meravigliosi rapporti di amicizia e di lavoro con Schumann. Il compositore ungherese ci tiene a specificare come il collega non sia solo l’autore di alcuni celebri capolavori, ma sia un vero e proprio *pensatore in musica*. Nello specifico gli dà l’ambito ruolo di “erede” di Beethoven (“proviene da B. per linea diretta”), affidandogli il compito di essere divenuto col compositore nato a Bonn stesso “il capo del movimento da lui rappresentato e il padre di quell’impulso che . . . ha fatto evolvere in maniera così energica la musica tedesca”. Se sullo Schumann critico Liszt spende parole lodevoli: “La critica di Schumann è un bell’esempio di uno spirito essenzialmente severo ma negli effetti benevolo, esigente con l’arte e indulgente con gli artisti, . . . , che a colui che molto vuole perdona molto, e ne risveglia la vena e la perseverante ambizione”, anche sul lato musicale non manca di stima ritenendo che il suo merito sia stato quello di aver dato “un fondamento poetico a una parte della

---

<sup>1</sup>[8], pg. 89

<sup>2</sup>[11], citazione di F. Liszt

musica strumentale, collocandovi un titolo e creando in certo qual modo immagini prospettiche”. Ovviamente non mancano critiche anche da parte dello stesso collega e amico, che pur considerando l’infinito affetto incondizionato e l’incapacità di serbare rancore, parla del Bello in alcune sue composizioni, ritenendo che paia “nascosto sotto l’involucro di una singolarità simmetrica, la quale non concorda con l’entusiasmo struggente e infocato del sentimento ...”, riferendosi probabilmente alle *lipsiate*, cose degne del conservatorio conservatore di Lipsia, scritte dall’autore.

Riguardo la missione artistica di Schumann, riuscire a penetrare la forma classica con il romantico sembrerebbe essere stato il suo scopo principale: sorge spontaneo chiedersi se per i colleghi contemporanei questo obiettivo fosse stato o meno raggiunto; ancora una volta è Liszt a rispondere a questo dubbio, in maniera però sorprendente: il compositore ungherese, infatti, si trova incerto sul fatto che lo scopo “sia stato realizzato, se era mai da realizzare, o se deve essere ancora realizzato”, rendendo implicitamente l’idea che, a parer suo, il raggiungimento di quel merito non fosse ancora stato riconosciuto dai coevi.

Liszt visto come critico non è però stato l’unico, in merito all’argomento risulta allora di interesse scoprire i pareri dei critici susseguiti alla figura di Schumann: dopo averne letto qualcuno risulta sorprendente notare come per molte delle menti più autorevoli del 900’ sussistessero forti incomprensioni sulle propulsioni e sulle motivazioni che hanno portato alle scelte compositive di Schumann. Su questo tema, infatti, questi uomini brillanti si sono a lungo dibattuti, e illustri musicisti e critici della portata di Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, Charles Rosen e Carl Dahlhaus hanno motivato in più modi le loro recensioni negative riguardo l’operato del compositore tedesco. Nello specifico Schoenberg ritiene che la musica delle grandi forme schumanniane risulta un ottimo esempio delle caratteristiche negative delle composizioni post-beethoveniane; Shenker non ha mai pubblicato nessuna analisi su alcun passaggio dalle composizioni strumentali di Schumann; Rosen usa il primo movimento dell’op.17 per “dipingere la morte dello stile classico”<sup>1</sup>; per Dahlaus la Sinfonia "Primavera" incarna la debolezza strutturale di molte sonate dell’800’. Tutti pareri, pertanto, che in un modo o nell’altro trovano incongruenze nel paragone dell’opera di Schumann con quella dei grandi classici: Haydn, Mozart e Beethoven; ed è proprio su questo aspetto che sussiste il problema. La gran parte delle forme-sonata scritte da Schumann, infatti, vede nella grande forma la possibilità di estendere lo sguardo verso nuovi orizzonti, costruendosi per assolvere a nuovi compiti; dalla forma-sonata Schumann ha preso la fertilità tematica, i forti contrasti

---

<sup>1</sup>Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*; p.451

e le profonde relazioni per coltivarci poi il proprio personalissimo stile. Ogni forma-sonata di Schumann risulta infatti essere una concezione individuale, dipendente interamente dall'evoluzione dei suoi temi e delle sue idee. In altre parole, per il compositore la forma-sonata è stata il veicolo della sua eccelsa e complessa profondità creativa, e questo fa da base ad ogni considerazione che verrà fatta in merito al suo modo di scrivere musica in questo stile.

Riguardo l'opinione dei grandi compositori che l'hanno succeduto, infine, bisogna considerare che se al suo tempo Schumann era stato un genio incompreso (se non da personaggi come, ad esempio Liszt, che già per le composizioni giovanili esprimeva giudizi lodevoli, definendo il *Carnaval* "una delle opere più grandi che conosca"), gettò le fondamenta per una serie di movimenti artistici successivi che videro in lui le radici della propria poetica. Tra questi il famoso Gruppo dei Cinque, di cui Musorgskij nello specifico, che ammirava la fantasia schumanniana: è chiaro che un ciclo come quello dei *Quadri di un'esposizione* non sarebbe esistito senza il precedente di Schumann; anche Čajkovskij, Grieg, Smetana e Dvořák sono stati influenzati dal compositore. In Francia, Schumann è considerato il successore di Beethoven, ammirato da C. Frank, G. Fauré e Ravel, e colui che Debussy citava nel suo desiderio di conquistare un posto nella letteratura pianistica "alla sinistra di Schumann o alla destra di Chopin" <sup>1</sup>. Per i simbolisti, inoltre, Schumann fu un precursore, e così la sua musica, tanto che la "forma veramente più conforme al genio segreto della poesia *non è un discorso, ma un canto sillabico ...*" <sup>2</sup>. Sono da menzionare inoltre Schoenberg, Berg, Bartók e compositori contemporanei, tutti concordi sull'importanza che il compositore di Zwickau abbia avuto nello sviluppo musicale fino ai nostri giorni. Non mancano, però, pareri contrastanti in periodi posteriori alla morte del maestro tedesco anche nei compositori: il dibattito tra neo-tedeschi wagneriani e schumanniani ne è un esempio, poiché fu aspro anche nel periodo di Nietzsche (che rimproverava Schumann di avere un gusto meschino volto all'ubriacatura del sentimento, contrapposto al grande stile di Wagner che meno si cura di ciò che è più individuale). Wagner stesso attizzò il fuoco dicendo del compositore che "sprofondò nell'inerzia" e "perse inconsapevolmente la sua nobile libertà" <sup>3</sup>, accuse che poi furono smentite e corrette dal grande sinfonista G. Mahler, che imparò molto sul come fare sinfonie dal maestro.

In conclusione, dal punto di vista del rapporto con il pubblico si parlerà meglio successivamente, ricordando ora che da una parte doveva costituire una forte intesa col compositore, dall'altro però era troppo arretrato artisti-

---

<sup>1</sup>Lettera ad André Durand del 1907, C. Debussy

<sup>2</sup>Camille Maclair, Schumann et les poètes in *La religion de la Musique*, pg. 114

<sup>3</sup>Sämtliche Schriften und Dichtungen, VIII, pg. 256, R. Wagner

camente per comprenderlo. Se infatti Schumann da un lato riuscì ad ottenere una parte di consensi grazie alla rappresentazione della sua opera *Das Paradies und die Peri*, dall'altro, nonostante l'aiuto di Clara, Mendelssohn e dei trascrittori di arrangiamenti che pagò appositamente, la sua musica strumentale rimaneva prevalentemente incompresa.

### 3.2.2 La natura poetica della musica

Schumann è sicuramente ricordato da tutti come il musicista che per primo, seguendo la scia di un'azione già intrapresa da Beethoven seppur più dettata da un impeto geniale che da razionalità, è stato in grado di ottenere quel congiungimento delle arti della musica e della letteratura: da una parte la tendenza dei musicisti del diciannovesimo secolo ad essere eruditi umanisti e dall'altra il suo fantasioso estro lo hanno spinto a ricercare una soluzione a questa sua necessità di trovare un legame più profondo tra musica, poesia e letteratura. Schumann, pertanto, fu per primo l'esempio per cui, citando Liszt, "si poteva essere contemporaneamente un musicista significativo ed uno scrittore esperto". Si badi però che, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, egli non fu il primo ad avere quest'idea: pertanto il suo merito non è stato tanto quello di creare un'usanza d'ora in poi tipica per i romantici, bensì "il suo merito, che non per questo è meno importante, ... consiste nell'averla difesa [l'idea] nei suoi scritti critici, nell'averla messa in pratica nelle sue composizioni con un gusto scelto, di essersene impadronito"<sup>1</sup>.

Quello del rapporto tra la musica e le altre forme d'arte è sempre stato un tema molto delicato e dibattuto, perciò risulta fondamentale studiarne gli aspetti principali per comprendere appieno i cambiamenti avvenuti in questo periodo. Nel diciannovesimo secolo, infatti, la musica stava iniziando ad osservare un numero sempre maggiore di praticanti, e l'idea per cui le arti figurative fossero considerate la più alta forma di nobilitazione dell'essere umano con la poesia al suo fianco stava affievolendosi: cominciava, invece, a farsi strada nell'opinione comune la concezione per cui l'unica forma d'arte capace di non farsi "sfuggire nessuno degli stati d'animo più intimi di noi stessi"<sup>1</sup>, volendoli cogliere in tutte le loro forme, era proprio la musica. E questo risultato fu raggiunto anche grazie a quel processo di unificazione profonda tra arte e scienza: la necessità colmata di una sintassi ed una semantica musicale riflesse i cambiamenti che stavano avvenendo in quel periodo. L'idea che anche per i filosofi sarebbe stata insita nella mente degli uomini di lì innanzi fu quella per cui "la musica dovrebbe essere definita il linguaggio universale dell'umanità, attraverso il quale l'umano sentimento può essere comunicato in modo altrettanto comprensibile a tutti gli animi, offrendo tra l'altro alle diverse nazioni i dialetti più svariati, nella misura in cui il loro modo espres-

sivo corrisponde allo spirito dell'uno e dell'altro"<sup>1</sup>. E non si può negare che l'inizio di questa nuova era musicale fosse stato avviato proprio dalla spinta propulsiva di Beethoven. In altre parole, come ci insegna F. Liszt, il merito del Romanticismo è stato quello di far crescere la musica, quello di essere stato il periodo in cui la musica è uscita dalla sua fase d'infanzia per poter finalmente entrare in quella virile. Fu predizione comune, da qui in poi, quella di ritenere che le sorti della musica sarebbero state grandiose: e così fu. E "Schumann è uno di questi veggenti, ... che avviò quello sviluppo che sarebbe stato proprio dell'artista del futuro, che, spogliandosi del passato, avrebbe assunto nuove forme"<sup>1</sup>, di quel nuovo artista che avrebbe avuto la fede, l'abnegazione e la avventatezza di uscire fuori dagli schemi musicali sanciti da Bach ed Handel.

Chiaramente non mancarono le critiche nei confronti di Schumann per aver attuato appieno questa nuova riforma, per così dire, tra poesia e letteratura e musica, come per esempio lui stesso dice: "Qua e là i titoli per pezzi musicali sono stati biasimati ed è stato detto: «una buona musica non ha bisogno di tale avvertimento»"<sup>2</sup>, rispondendo però in seguito: "Certo no; ma quanto meno non ci perde e il compositore previene così in modo più sicuro che non ci si sbagli sul suo carattere. Non lo fanno i poeti quando cercano di rivelare tutto il senso di una poesia nel titolo che le danno? Perché non devono fare così anche i musicisti? Ma che un tale accenno attraverso le parole abbia un senso e sia elegante; in questo modo si può dedurre la cultura di un musicista ... L'Ave Maria di Henselt dà l'esempio di come un titolo ben scelto può innalzare l'effetto della musica. Senza un tale titolo viene suonata dall'esecutore come se fosse uno studio di Cramer ... Beethoven non si è forse servito dell'espressione: «poetato da...» invece che «composto da...» per i titoli dell'ouverture in do maggiore? ... non si devono sottovalutare troppo gli influssi casuali e le impressioni che vengono dall'esterno. Inconsapevolmente, accanto alla fantasia musicale c'è un'idea, accanto all'orecchio l'occhio; e questo, l'organo sempre attivo, man mano che la musica va avanti, tra le risonanze e i suoni scorge dei contorni che possono trasformarsi e concentrarsi tanto da diventare figure ben definite. ... Non posso tralasciare di raccontare che una volta, durante una marcia schubertiana, un amico col quale suonavo, alla mia domanda se non vedeva davanti a sé vere e proprie figure, rispose: «certamente, mi trovavo a Siviglia, ma più di cent'anni fa, tra uomini e donne che andavano su e giù, con vestiti a strascico, scarpe con la punta rivoltata, spade etc.». Stranamente le nostre visioni coincidevano in tutto fuori che nella città."<sup>2</sup>. Ed è così che Schumann riesce ad esprimere, difendere e giustificare in poche semplici e dirette parole le sue idee e la sua poetica.

Tutti si trovano d'accordo sul ritenere che la musica è invisibile ed eterea.

E proprio da questo nasce la sua incomprensibilità, ancora oggi attualissima, che trova sfogo nell'allontanamento da ogni cerchia di persone, specialmente da quelle che più sarebbero dovute esserle affini; un po' perché essendo incomprensibile se ne percepiscono solo i tecnicismi, un po' perché può sembrare irraggiungibile. Schumann, tra tutti, ha il merito di aver ridotto il distacco tra l'inconsistenza della musica e la sua consistenza. Lo strumento letterario svolge un ruolo fondamentale in questa rinnovata comprensibilità, eppure in sua assenza rimane da considerare che “Se resta solo la musica, musica autosufficiente, non ci si lambicchi il cervello ma la si apprezzi”<sup>2</sup>, ossia che il titolo non è sempre e per forza necessario. Un autorevole esempio per comprendere appieno l'importanza del nuovo mezzo comunicativo usato dal compositore risulta chiaro dalle parole di Liszt: “Chi potrebbe decidere se le Scene infantili, l'Album per la gioventù, con i loro pezzi brevi ma completi e artisticamente perfetti, avrebbero avuto lo stesso effetto se fossero stati accompagnati da titoli obsoleti come Bagatelle, Divertissement?”<sup>1</sup>.

### 3.2.3 La spinta creativa

*“Può darsi che parecchio di ciò che mi sono costate le lotte per Clara sia contenuto nella mia musica. È stata quasi soltanto lei a render possibili il Concerto, la Sonata, i Davidsbündlertänze i Kreisleriana e le Novelletten”*<sup>1</sup>

Risulta chiara l'importanza che è stata ricoperta da una figura come quella di Clara nel corso della carriera e dello sviluppo artistico del compositore. Ed è proprio a Clara che Schumann rivela la sua spinta motrice, affermando che a toccarlo dal vivo è “tutto ciò che accade nel mondo, la politica, la letteratura, le persone;”, in assoluta coerenza con quella che è la figura dell'intellettuale romantico, continuando poi: “rifletto a modo mio su tutto ciò che vuole trovare uno sfogo, una via d'uscita mediante la musica”<sup>2</sup>. Ancora alla futura moglie il compositore scrive con lo scopo di difendere il loro rapporto, consigliando di comportarsi più “genialmente”, mostrando il vigore che gli avrebbe concesso di scappare dal modo fino ad allora “borghese” di farsi trattare. La citazione risulta fondamentale se si pensa che è proprio in queste due parole che il compositore riassume un'idea essenziale che ha molto a che vedere con la sua concezione di arte ed artista: esse, infatti, corrispondono alle due lingue proprie dell'arte stessa.

*“Vi sono due lingue dell'arte: quella comune, terrena, quella che la maggior parte dei discepoli dell'arte impara a parlare a scuola, con l'impegno e la*

<sup>2</sup>Da [8], R.Schumann, op. cit., vol. I, p.17, p.73, p.52 e p.142

<sup>1</sup>A. H. Dorn, 5 Settembre 1839

<sup>2</sup>13 Aprile 1838

*buona volontà, e quella superiore, ultraterrena, quella che se la ride dei più ferrei studi e che può essere solo innata nell'uomo. La lingua inferiore ... segue un corso ... assolutamente artificiale; la lingua superiore è invece un tumultuoso torrente in mezzo a una foresta, nato in un selvaggio scroscio in un luogo vicino alle nuvole .... I profeti parlavano questa lingua, ed essa è anche la lingua degli artisti; perché gli artisti sono dei profeti”*<sup>1</sup>

Risulta di nostro interesse ricapitolare brevemente le esperienze vissute dal compositore che hanno avuto come obiettivo la creazione delle tre sonate per pianoforte: è un avvenimento questo che ha avuto inizio a partire dal 1833 fino al 1838, periodo in cui Schumann decise di diventare un critico cimentandosi inoltre nel problema della forma sonata; “i problemi delle forme” divennero un *topos* nella produzione del compositore di questo periodo. In questi anni videro la loro nascita i *Papillons* Op. 2 ed il *Carnaval* Op. 9, due delle composizioni più celebri dell'autore e che riflettono appieno la poetica del frammento di cui si parlerà poco innanzi. La giovinezza del maestro e l'utilizzo di questa nuova tecnica compositiva lo portarono di lì a poco a criticare queste due splendide composizioni (considerò i *Papillons* “troppo minuscoli e rapsodici per tenerli in gran conto” e disse a proposito del *Carnaval*: “Cara Clara ... Spesso suoni il *Carnaval* a coloro che non conoscono nulla di mio ... non sarebbe meglio suonare i *Phantasiestücke*? Nel *Carnaval* si passa continuamente da un pezzo all'altro, cosa che non tutti possono sopportare. Nei *Phantasiestücke* ci si può distendere confortevolmente ...”<sup>2</sup>, in quanto se i *Papillons* rappresentano “la farfalla che vola in alto nell'aria”, come suggerito dall'amico E. A. Becker, questa farfalla è troppo leggera per reggere l'impegno artistico di una composizione più profonda). La difficoltà di rendere un insieme di piccole composizioni un'unione con valore artistico (che già avveniva da un punto di vista tematico, si vedano le *sfinzi* del *Carnaval*) si ripresentò nell'Op. 13, gli *Studi Sinfonici*: un ciclo di studi ognuno dedicato ad un problema tecnico (nulla di nuovo considerando la produzione del periodo di Moscheles e Chopin), legati tra di loro come fossero delle variazioni. Ed è proprio nel nome di Variazione che Schumann insiste cercando di evitarlo, in quanto ritenuto ossoleto per quell'epoca. Da qui si può dire che l'uso della variazione a principio, come un tema che diventa il centro di uno svolgimento travolgente complessivo, risulterà caratteristico di tutta la produzione schumanniana futura. A costituire una svolta nella poetica del compositore sono le Op. 17, 15, 16 e 21 (rispettivamente la *Fantasia in do maggiore*, le *Kinderszenen*, i *Kreisleriana* e le *Novelletten*, che è come se fossero nate da sole secondo un processo naturale, stupendo il maestro stesso

---

<sup>1</sup>Da [8], GS I, p.355

<sup>2</sup>Da [8], JBR, pg. 298

nello scorgere in esse come le voci si rispondano, come si invertano i ritmi, come si organizzino in trame complesse che sono piene “di un’eloquenza che viene dal cuore, e fa questo effetto a tutti coloro cui la faccio sentire”<sup>1</sup> (“Affluiva in me e io vi univo il mio canto - e allora il più delle volte riusciva. Gioco con le forme. Da circa un anno e mezzo ho come l’impressione di essere in possesso del segreto; è così strano)”<sup>2</sup>.

Questa strada che ha condotto Schumann dai Papillons alle Novelletten mostra qual è stata la sua ricerca di principi formali e di innovazione nell’espressione; ma il problema della forma sonata ha origini precedenti: risale infatti al tentativo fallito di scrivere una Sinfonia (la *Sinfonia in Sol minore*), a cui Schumann si avvicinò abbandonando successivamente l’idea. Dopo questo fallimento sono numerosi gli scritti che testimoniano la volontà del compositore di dare nuove forme alla sonata. Secondo Schumann, infatti, “non dovremmo ripetere per secoli sempre le stesse cose, ma mirare anche al nuovo. Si scrivano dunque sonate o fantasie (che importa il nome!) ma non si dimentichi la musica . . .”<sup>3</sup>. In questa ricerca la forma diventa un concetto ampliato in relazione con la tradizione, un recipiente esteriore che deve contenere la poesia. Se infatti è vero che nel Classicismo l’arte rappresentava un forte nesso tra unità formale e libertà del soggetto artistico, nel Romanticismo ciò non è più vero; ora l’arte deve rappresentare stati d’animo che variano di continuo. Il contenuto, derivante dalle esperienze di vita, ora si oppone alla forma e la vince. E questo contenuto può derivare dalla fantasia stimolata dagli eventi esterni.

*“Si sbaglia di certo se si crede che i compositori si approntino penna e carta nel misero proposito di esprimere, descrivere, dipingere questo o quello. Non vanno però sottovalutate le casuali influenze e impressioni provenienti dall’esterno. Inconsciamente, accanto alla fantasia musicale agisce spesso un’idea, accanto all’orecchio l’occhio, e questo, l’organo sempre attivo, fra un suono e l’altro trattiene saldamente certi contorni che col procedere della musica possono prendere consistenza e svilupparsi in chiare forme.”*<sup>4</sup>

La dissoluzione della struttura, allora, viene controbilanciata da altri espedienti, come l’unificazione tematica (si veda il ritmo croma-semicrome e poi quello di timpani nella *Sonata in Fa diesis minore, Op. 11*). Molto caratteristiche delle sonate per pianoforte sono le indicazioni che quasi minacciano di strabordare dalle possibilità esecutive degli interpreti (come le indicazioni agogiche della *Sonata in Sol minore, Op. 22*, rappresentanti dello slancio

---

<sup>1</sup>Da [8], JBR, pg. 274

<sup>2</sup>Da [8], JBR, pg. 280

<sup>3</sup>Da [8], GS I, pg. 394

<sup>4</sup>Da [8], GS I, pg. 84



travolgente tipico del modo di comporre di Schumann). Ma è specialmente nella *Fantasia in Do maggiore* che si notano tutti quegli espedienti compositivi che da lì innanzi il compositore userà nella scrittura di pezzi in forma sonata: le figure tematiche sono dapprima solo accennate per poi assumere dimensioni sempre più vaste e disegni sempre più evidenziati. Dice Schumann: “Il conseguente non corrisponde quasi mai all’antecedente, la risposta alla domanda . . . La musica sembra voler ritornare alle sue origini primordiali, quando ancora non la opprimeva la legge del rigore della battuta, ed elevarsi . . . ad una superiore interpunzione poetica (come nei cori greci, nel linguaggio della Bibbia, nella prosa di Jean Paul)”<sup>1</sup>. Per quanto la *Fantasia* abbia segnato il punto più alto dello sviluppo nel campo della sonata, infine, *Humoreske* Op. 20 ne determinerà una svolta: in essa l’umorismo, inteso come “fusione di intimità e spirito”<sup>2</sup>, al tempo una delle categorie estetiche più rilevanti, è raggiunto tramite espedienti musicali e determina lo scopo principale della composizione; inoltre è riassunta nella seconda parte tutta la poetica musicale di Schumann: oltre ai due consueti pentagrammi se ne presenta un terzo, denominato “*Immer Stimme*”, ossia “Voce Interiore”, che rappresenta un canto interno che è possibile avvertire senza che venga esplicitamente esposto, e che da molti interpreti viene accennato vocalmente.

### 3.2.4 Il dualismo formale

*“Come si potrebbe disconoscere che Schumann, invece di cercare, osare, conquistare, inventare, anelava ad armonizzare il suo senso assolutamente romantico, sospeso tra gioia e dolore, la sua tendenza interiore verso il bizzarro e il fantastico, che spesso assumeva tonalità cupe e torbide, con la forma classica, mentre proprio questa forma, con la sua chiarezza e regolarità, si allontanava dalla sua disposizione spirituale!”<sup>1</sup>*

Uno dei meriti che hanno sicuramente reso Robert Schumann un pilastro della storia della musica è quello che lo riconosce come primo portatore di un’idea che squarcia senza timore la solidità classica: è proprio con lui, infatti, che l’io epico tipico del Classicismo ebbe la sua trasformazione nell’io lirico tipico invece del nascente Romanticismo. L’aspetto più interessante è probabilmente che, nonostante egli abbia rivestito il ruolo di portatore di questo gravoso orgoglio, gli fu necessario comunque un ritorno vigoroso e puntuale alla forma classica: la Sonata che andremo a trattare sarà un importante esempio di ciò. Si noti come ancora una volta è richiamato in causa l’aspetto più identificativo della figura schumanniana: la *dualità*, ma stavolta

---

<sup>1</sup>Da [8], GS I, pg. 74

<sup>2</sup>Da [8], BNF, pg. 166

espressa come bilanciamento tra queste due ere fondamentali della musica, Romanticismo e Classicismo. Schumann era ben cosciente dell'antinomia tra atteggiamento "poetico" e atteggiamento "prosaico", intendendo nel primo la superiorità artistica e nel secondo la banalità della vita. Se la critica è espressa mediante il concetto di prosa, la poesia deve necessariamente prenderne parte per innalzarla a più alto strumento di aiuto per gli artisti. Di qui la volontà di cercare non solo lo scheletro formale di una composizione, ma la sua vera essenza poetica, di cui già abbiamo trattato.

Il contributo che Schumann ha dato affinché potesse svilupparsi nella sua profonda maturità questo nuovo modo di fare musica, ossia quello romantico, è sicuramente riassumibile nel concetto di *frammento*. È stata proprio la **poetica del frammento**, infatti, lo strumento di più grande rilevanza nell'opera del compositore, e nello specifico, l'elemento fondante la natura del *ciclo*, la nuova struttura che fa da pilastro alle composizioni giovanili del maestro.

Prima l'ampia discussione che tratteremo a breve nell'analisi di uno Schumann dai connotati più classici, risulta doveroso mostrare qui i caratteri analitici essenziali che mostrano come il maestro sia stato in grado di comporre rispettando il principio di frammentarietà tipico dei suoi cicli sia liederistici che pianistici. L'esempio più rilevante e sorprendente, a mio avviso, risulta essere il primo frammento (lied) preso dalla raccolta *Dichterliebe* del 1840 (posteriore alla data della Sonata in Sol minore, ma ritraente uno degli Schumann più romantici). Per altri esempi sulla maschera romantica del compositore si vedano tutti i cicli sia pianistici che liederistici, nonché la maggior parte della produzione cameristica e orchestrale.

### *Im wun derschönen Monat Mai*

Se dovessimo elencare gli aspetti fondanti una composizione in stile classico inizieremmo la lista con "Introduzione": il netto distacco con il classicismo è allora già presente dalle primissime note, che rappresentano la mancanza effettiva di un qualunque tipo di incipit; è proprio su questa mancanza che verte gran parte della poetica del frammento.

Come visibile in Figura 3.1 le prime due note formano un intervallo di settima maggiore: lo scopo di Schumann risulta chiaramente quello di attirare l'attenzione del pubblico su qualcosa che però, realisticamente, sembra già essere iniziato. Come è visibile, infatti, il primo accordo non sembra affermare la tonalità per rappresentare con chiarezza il punto di partenza: ammesso che la composizione sia in fa diesis minore la prima battuta afferma un IV<sup>6</sup>, e non un I come ci si potrebbe aspettare da una qualunque composizione classica. Si noti come il pianoforte ricopra ora un ruolo che ben si distacca

*Langsam, zart.* R. Schumann, Op. 48, Heft 1.

Singstimme.

Pianoforte.

*p*

Ped.

Figura 3.1: Inizio del primo Lied di Dichterliebe

dall'accompagnamento schubertiano: un nuovo tipo di accompagnamento che lo ritrae pari alla voce, e che quindi gli toglie il compito di commentatore fuori scena. Un'analisi più attenta dell'intera composizione, inoltre, porterebbe alla scoperta dell'assenza di una qualsiasi cadenza autentica nella tonalità d'impianto: da qui la frammentarietà, la mancanza dell'intero di cui però possiamo immaginare la forma.

Il tratto più stupefacente della composizione, però, risiede sicuramente nell'ultima battuta. Come visibile in Figura 3.2, infatti, la composizione

ri - tar - dan - do

Ped. \*

Figura 3.2: Finale del primo Lied di Dichterliebe

termina su due degli stati di tensione più forti: sulla sensibile (Mi diesis al soprano) e sul  $V^7$ ; l'effetto evocativo è sicuramente quello della dispersione del frammento, che sembra imitare quella di un canto lontano o di un fumo che svanisce poco dopo.

Tratta questa breve analisi, si noti, allora, la forte similitudine che sussiste fra lo stile compositivo e l'uso dell'accezione di "frammento": esso, come la composizione, non ha né inizio né fine, è scheggiato, vive di una connessione eterea con il suo corrispettivo intero, e può contenere comunque la parte di mosaico più bella dell'intera raffigurazione.

## 3.3 L'interprete

### 3.3.1 Vita, avvenimenti e decisioni

Per comprendere al meglio la via interpretativa intrapresa dal compositore è bene prima interrogarsi su quali esperienze di vita lo abbiano condotto a determinate decisioni: qui di seguito, pertanto, verrà brevemente ripercorsa la biografia del compositore. Robert Schumann nacque da una famiglia benestante, con il padre imprenditore (fondatore di una casa editrice) e con la madre figlia del chirurgo municipale di Zeitz. Dacché il padre incoraggiò subito la predisposizione del figlio alla letteratura ed alla musica (si faceva suonare qualcosa ogni giorno dopo pranzo), la madre respingeva questa idea. Pare addirittura che il padre tentò di mettersi in contatto con Carl Maria von Weber così da istruire al meglio il figlio: sia la sua morte che quella di Weber, però, furono gli eventi che portarono Robert, in una prima fase della sua vita, a scegliere di assecondare le volontà della madre. Nello specifico scelse infatti di iscriversi all'Università per studiare giurisprudenza, abbandonandola quattro semestri successivi. A scuola non fu mai brillante, ma ciò che colpiva di lui era l'assoluta certezza di diventare in futuro un uomo famoso e di successo; da qui la sua predilezione per uomini di genio e la sua smisurata passione per la letteratura e per la musica. Cominciò a studiare pianoforte a sette anni con un insegnante mediocre (il baccelliere Kuntsch), che si dichiarò presto inadatto ad educare un genio di quel calibro. Le prime composizioni, che videro luce quando l'artista aveva solo 12 anni, erano perlopiù fondate sulla base di quelle di Mozart, Rossini, Haydn, Moscheles e Pixis, ed avevano la particolarità di riuscire a descrivere meglio delle parole caratteri e personaggi (Schumann, infatti, sottolineava sempre l'inadeguatezza della parola rispetto alla capacità di espressione del pianoforte). Verso i quattordici anni la vivacità infantile tipica di Robert venne meno per dar spazio al suo carattere taciturno ed introverso che lo accompagnerà per il resto della vita: il suo diario (originale a livello artistico-letterario) divenne il mezzo di comunicazione più usato per esprimersi. Nonostante l'immenso affetto che provava nei confronti della madre, la scelta di abbandonare l'università con la promessa di riuscire a vivere come musicista lo mise in uno stato di continua tensione. In quanto al padre, dopo la sua sconvolgente morte a ricoprirne la figura fu il maestro Friedrich Wieck, padre della futura moglie Clara, della cui poeticità Schumann perse presto fiducia, generando un allontanamento che da Wieck fu sentito come la perdita di un figlio adottivo, e che fu un motivo per cui i rapporti tra i due si fecero sempre più aspri. La forte natura caotica di Schumann ravvisibile nel suo modo di gestire i rapporti (esplicitata nella grafia illeggibile, e causa delle accuse di

Wieck, secondo cui il compositore non sarebbe stato in grado di mantenere una moglie ed una famiglia) era bilanciata dalla sua ferrea disciplina (quasi ossessiva considerando che componeva in determinati periodi dell'anno ed in certi momenti del giorno). Ciò che più fu deleterio alla vita di Robert fu il continuo senso di inferiorità verso l'impossibilità di dirigere e nei confronti del successo di Clara. Esiste un episodio in cui qualcuno osò affermare che la donna avesse contribuito all'ascesa dello Schumann compositore, che in risposta si alzò e se ne andò. In aggiunta, le sue critiche nei confronti delle interpretazioni della moglie erano solitamente acerbe. Non sorprende, inoltre, che Clara dovette ridurre la sua attività concertistica, fatto che portò la coppia a vivere con più o meno gravi problemi economici. Se il rapporto con Clara fu una delle cause della malattia che lo portò a tentare il suicidio, ci si può ricollegare a buona ragione anche la figura di Brahms, soggiogato dal fascino della signora Schumann e molto presente nella casa della coppia. Considerati i dolori e le incapacità di raggiungere i propri obiettivi, risalta ancora una volta la duplicità tipica di cui si è parlato ampiamente: il maestro nascondeva la sua insoddisfazione sotto certe idee, come che preferisse la calma da compositore che la vita da direttore, o che non volesse affatto essere capito dal pubblico del tempo. Nonostante il suo essere introverso il suo amore per gli uomini era forte ("Amo gli uomini, soprattutto se mi fuggono, eppure vorrei poterli stringere tutti al mio cuore . . ." <sup>1</sup> [forse]), e lo dimostrano le "serate schumanniane", famose nelle società degli artisti, allegre, composte da bicchieri di alcol, sigari, discussioni e musica. Anche quello per i bambini era un forte amore dell'artista: oltre ad avergli concesso ampio spazio nell'insieme delle sue opere ed essere considerato uno degli iniziatori della musica romanticheggiante per bambini, l'affettuosa partecipazione alla vita dei suoi figli ne è la prova. Potremmo dire in un certo senso che Schumann avesse molto di fanciullesco, ed un paragone con Pascoli non sarebbe del tutto inadeguato in questo contesto. Il compositore, inoltre, amava molto le donne, tanto da trovare "almeno carina ogni ragazza, anche la più brutta;" <sup>2</sup>. Come didatta Schumann potè ricoprire la figura di insegnante di lettura della partitura, pianoforte e composizione presso il conservatorio di Lipsia, ma non tutti i suoi allievi ne furono soddisfatti. Il suo *modus operandi* consisteva nel non proferire parola, mostrare la giusta via di suonare suonando e nel far correggere i compiti di composizione confrontando i materiali con quelli degli autori da cui prelevava la parte da arricchire; non si può dire perciò che abbia fondato una scuola come potrebbe essere quella di Chopin, di Liszt o di Mendelssohn. La malattia della mano destra (dovuta a dei terribili

---

<sup>1</sup>Da [8], TB I, pg. 142

<sup>2</sup>Da [8], TB 1, pg. 273

esercizi di estensione dei flessori di indice e medio volti ad ottemperare la loro debolezza genetica con la cosiddetta “macchina del sigaro”), che “provocò una specie di paralisi delle dette dita al punto che . . . non obbedivano più alla volontà”<sup>1</sup> fino ad arrivare a portare improvvisi dolori a tutto il braccio, portò alla fine della carriera da concertista, a cui però Schumann non rispose con angoscia, ma che accettò come evento del destino (“Non ti preoccupare a causa del dito! Comporre posso anche senza di esso e non sarei certo più felice quale concertista itinerante - non vi ero tagliato per natura.”<sup>2</sup>). Questo, la miopia, i disturbi reumatici ed emorroidali, furono tutti fattori che portarono alla sua spiccata misantropia, oltre che alla sua già congenita ipertensione che man mano continuò ad aggravarsi. La paura di pandemie in seguito alla morte del fratello e della cognata per malaria lo gettò poi in un costante stato di ansia e panico che unito all’angoscia tipica del periodo lo portarono ad avere allucinazioni uditive nel sonno e problemi fisici sempre più presenti. Tutto ciò unito all’insoddisfazione di non essere riuscito a tenere fede alle promesse fatta alla madre (di fare carriera come interprete) e a Wieck (di riuscire a mantenere una moglie ed una famiglia) ed alla costante consapevolezza di venire sottovalutato e dal non aver ottenuto mai il dovuto riconoscimento lo portarono al tentato omicidio nel Reno: il ritratto che ne esce è quello di un uomo con “un viso singolarmente gonfio, occhi sbarrati e pupille dilatate”<sup>3</sup>. A seguito del suo salvataggio, vivrà il resto della sua vita in una clinica psichiatrica, tra una visita di un amico ed un’altra, rivedendo Clara una sola volta poco prima della sua morte, temendo altrimenti di poterle fare del male.

### 3.3.2 La figura del pianista-artista

È stato Liszt a trasformare la figura del pianista-compositore (rappresentata in passato da pianisti quali Dussek, Hummel, Field, Kalkbrenner, Moscheles, e nel presente da Chopin e Thalberg) nella figura di pianista-interprete che attualmente viene rivestita dagli esecutori. Ed è proprio Schumann che enfatizza questo distacco tra capacità compositive e capacità interpretative quando parla di un Liszt con cui ancora non aveva avuto occasione di approfondire un rapporto, che diventerà poi saldo e duraturo, dapprima considerandone la bravura interpretativa, nella famosa recensione del 1836 della *Sinfonia fantastica* di Berlioz a riguardo della sua riduzione pianistica (“Quest’arte dell’interpretazione . . . la multiforme varietà di tocco che esige, l’efficace uso del pedale, il chiaro intrecciarsi delle singole parti, il riassumere le masse,

---

<sup>1</sup>H. J. Rothe, Neue Dokumente, pg. 5

<sup>2</sup>Alla madre, 19 Marzo 1834

<sup>3</sup>Jean-Joseph-Bonaventure Laurents

in breve: la conoscenza dei mezzi e dei *molti segreti che ancora nasconde il pianoforte* - tutto ciò può essere opera solo di un Maestro, e di un genio dell'interpretazione quale Liszt è da tutti considerato”), dappoi sottolineando come le due figure di compositore ed interprete fossero in realtà scisse nella recensione degli *Studi op 1* e dei *Grandi Studi* del 1839 (“Se ... egli come pianista ha raggiunto un'altezza stupefacente, come compositore è però rimasto su un piano inferiore; questo fatto creerà sempre una sproporzione ...” e ancora: “...io ritengo per certo che Liszt, ..., sarebbe potuto diventare un compositore assai significativo, se solo avesse dedicato alla composizione e a se stesso il medesimo tempo che invece ha voluto consacrare allo strumento e agli altri Maestri.”). È interessante notare come il compositore fosse riuscito ad ottenere un importante merito, ossia quello di essere stato tra i primi musicisti a scindersi in un'altra perfetta *dualità*: quella di artista e di critico. Sorge allora una domanda: quale è stata l'influenza più esplicita sul panorama dell'evoluzione musicale, quella di uno Schumann critico o quella di uno Schumann artista? Seppur considerata l'opinione dell'amico Franz Liszt, secondo cui la critica per Schumann rivesta un ruolo fondamentale come suscitatrice di forze ignote e raggiunga appieno il piano della composizione, la domanda risulta comunque troppo elevata e di difficile risoluzione.

All'inizio della sua carriera musicale, come abbiamo visto, Schumann aspirava a diventare un virtuoso del pianoforte. Differentemente dal coevo Liszt, però, lui riteneva la tecnica come mera meccanica, distinta nettamente dai fini poetici di una composizione. In questo senso, il pianista rimaneva ancorato ad una concezione interpretativa di tempi passati. Il suo interesse riguardo il modo di suonare era vivo, e lo testimoniano la continua ricerca di confronti con gli altri allievi di Wieck nonché con altri virtuosi ascoltati nelle città europee in cui ha vissuto. La serenità con cui Schumann ha accettato la sua impossibilità di proseguire la carriera interpretativa per via dei problemi alla mano destra è a dimostrazione del fatto che probabilmente aveva cominciato a dubitare delle sue doti come virtuoso. Riguardo il suo stile interpretativo la testimonianza di Hieronymus Truhn è puntuale: “Muoveva le dita con una velocità quasi terrificante, come se formiche corressero su e giù per la tastiera; suonava i suoi lavori, ..., senza troppi rilievi, ma con abbondante impiego di entrambi i pedali. Va da sé che in questo non si deve vedere una mancanza di gusto; suonava con tanto pedale solo per aiutare il pianoforte a sollevare le sue deboli ali. Schumann sapeva molto bene come si deve suonare il pianoforte, ma era nel suo carattere trattare la parte tecnica, materiale.”<sup>1</sup>. Era elogiata l'abilità della mano sinistra nell'effettuare salti, e tutto il pianismo di Schumann è riassumibile come uno sviluppo della tecnica

---

<sup>1</sup>Da [8], DVB, pg. 74



di Hummel.

Un altro aspetto che vede Schumann nelle vesti di interprete è stato il suo ruolo di direttore d'orchestra: questa attività sarebbe combaciata perfettamente con quella concertistica della moglie. Il primo tentativo fu la direzione della prima assoluta della *Peri* a Düsseldorf. L'esperienza degli orchestrali è deducibile dalla testimonianza del primo violino dell'orchestra, David. Scrive egli infatti: "Non potevo tradurlo in qualcosa di terreno. . . . Schumann ha fatto quattro prove d'orchestra della *Peri* e avrebbe potuto farne ancora altre dieci e nulla sarebbe migliorato. L'unica persona che capiva qualcosa delle sue osservazioni era la sua bacchetta, che teneva sempre davanti alla bocca quando parlava, tutti gli altri non sentivano nulla e così tutti i lipsiensi dovettero metterci la loro buona volontà affinché al concerto le cose andassero in modo passabile". Questa terribile esperienza fu riconosciuta dal maestro, che nonostante tutto continuò ad essere rispettato per il suo atteggiamento pacato e la sua necessità di essere trattato con dolcezza, e quando queste non fossero bastate, interveniva allora l'autorità di Clara che assisteva a molte delle prove del marito. Anche nel modo di dirigere si notano la meticolosità e la precisione del compositore, che vengono però meno quanto più si esplicita la sua introversione, che sfociava nel non cercare il contatto diretto con i musicisti ed i membri del coro, dovuto anche alla sua forte miopia che non gli consentiva di distogliere lo sguardo dallo spartito durante l'esecuzione. Tutto ciò portò il compositore a rifiutare la possibilità di proseguire una carriera come direttore. Viste queste premesse possiamo dedurre che in generale la figura dello Schumann interprete non ha avuto il tempo di evolversi, così come quella dello Schumann critico ne ha avuto meno di quella del compositore: con queste nozioni è possibile adesso una comprensione più solida dell'analisi della Sonata in Sol minore op. 22.

### 3.4 La Sonata in Sol minore, Op. 22

*“Nelle sue più belle pagine si possono intravedere tracce di sangue. In alcuni punti lo si sente quasi in lite con il proprio genio, a cui vuole cingere la vecchia corazza degli antenati, benché non gli si addica e benché ne ostacola i movimenti, ed egli, malgrado la sua allacciatura, mantiene un portamento e un’andatura che non era propria di nessuno degli avi per i quali l’armatura fu battuta.”*<sup>1</sup>

Come accennato in precedenza, la Sonata in Sol minore di Schumann, differentemente dalle altre due per il medesimo strumento (Sonata in Fa diesis minore e Concerto per pianoforte senza orchestra) sembra rivolgersi più ad un confronto con lo stile classico che con quello romantico. Fu scritta tra il 1835 ed il 1838 in parallelo alle altre due (ed a parte dei cicli pianistici di cui già si è parlato). In un certo senso, allora, il ritorno al classicismo sembra quasi una necessità per uno Schumann completamente immerso nel genere più classico esistente, di cui avrebbe cercato di ritrovare un forte connotativo romantico. Data la duplice possibile natura dell’analisi della composizione, pertanto, di seguito verrà presentata una duplice evidenza interpretativa dell’analisi, quella classica e quella romantica. Prima, però, come da obiettivo, si presenterà un’analisi della prima sonata in modo da mostrare ai lettori somiglianze e differenze tra due stili compositivi in qualche modo differenti. Nel procedere con questa verranno utilizzati gli strumenti offerti dalla teoria delle regioni tonali di Schoenberg, in quanto più adatti a raggiungere lo scopo di cui si è appena detto.

#### 3.4.1 La Sonata in Fa diesis minore, Op. 11

##### **I princìpi, le motivazioni e le limitazioni della teoria delle regioni tonali di Schoenberg**

La teoria delle regioni tonali di Schoenberg nasce da un rinnovato rapporto del teorico nei confronti dell’armonia e dell’analisi: essa vede la sua prima enunciazione, infatti, in *Funzioni strutturali dell’armonia* e non nel celeberrimo *Manuale di armonia* di qualche anno prima. In quanto frutto di un pensiero che si è andato via via sempre più maturando, l’introduzione di questo nuovo concetto rivoluzionario nel modo di considerare le tonalità è sicuramente assimilabile ad un innesco iniziale del meccanismo che avrebbe portato il compositore da lì a poco ad elaborare la famosa teoria della dodecafonia.

L’idea principale della teoria delle regioni tonali muove verso la convinzione che in una stessa composizione non esistano più tonalità alternantesi

tra di loro, bensì che tutto il materiale armonico si muova attorno ad un solo ed unico centro tonale: ciò prende il nome di *monotonalità*. Come viene spiegato dal compositore, infatti:

*Il concetto di regione è una conseguenza logica del principio della monotonalità, secondo il quale ogni digressione dalla tonica viene considerata sempre nell'ambito della tonalità in base a un rapporto che può essere diretto o indiretto, vicino o lontano. In altre parole, in un pezzo di musica esiste solo una tonalità, e ogni sua parte che un tempo veniva considerata come tonalità diversa è soltanto una regione, un contrasto armonico nell'ambito della stessa tonalità.*

Detto ancora in altre parole: qualunque modulazione all'interno di una composizione può essere vista in ogni caso come subordinata alla tonalità d'impianto, e il materiale armonico-tematico viaggia verso altre regioni tonali, continuando ad avere però come unico riferimento, più o meno distante, la regione di partenza.

Potrebbe sembrare scontato, ma non è inopportuno sottolineare che ogni centro tonale contiene al suo interno un percorso che permette di raggiungere qualunque altra "tonalità" (ossia regione d'ora innanzi) a partire da quella iniziale. In Figura 3.3 è visibile uno schema generale di tutte le regioni a cui può sopraggiungere una tonica.

Per riassumere, Schoenberg esplora cosa c'è oltre i limiti della teoria classica, scoprendo i rapporti di una tonalità con quelle che definisce "le proprie parti, che vengono svolte come tonalità a sé stanti", ossia le regioni. Si badi che l'autore non vuole negare l'esistenza della modulazione, bensì vuole motivare la possibilità, tipica specialmente della musica dell'Ottocento, di toccare suoni estranei, più o meno, a quella che viene definita la tonalità d'impianto. La modulazione, infatti, è contemplata e può verificarsi: come scritto nel suo manuale questa prende piede quando una tonalità riesce ad appropriarsi del significato di quella che l'ha preceduta per mezzo di una conferma forte (una PAC, ad esempio). Si noti che in questo caso, però, come è tipico di un buon modo di comporre ma proprio di un approccio inesperto alla musica, la modulazione deve avvenire previa ricerca di accordi in comune, ossia previa ricerca di un percorso adatto al raggiungimento della tonalità (cioè della nuova regione in cui stabilire stavolta il nuovo riferimento); data la rappresentazione grafica della teoria, per esempio, questo scopo può essere raggiunto muovendosi prima verso le tonalità adiacenti a quella centrale (che sono sempre ad una terza minore verso destra o sinistra o ad una quinta giusta verso l'alto o il basso senza considerare il passaggio dalla stessa tonalità maggiore/minore). Schoenberg pertanto tiene a sottolineare l'importanza di utilizzare una coerenza armonica nella definizione di un nuovo centro tonale,



## *Abbreviazioni*

<b>T</b>	= tonica (maggiore)
<b>D</b>	= tonalità della dominante
<b>SotD</b>	= tonalità maggiore sulla sottodominante
<b>t</b>	= tonalità minore sulla tonica
<b>sotd</b>	= tonalità minore sulla sottodominante
<b>v</b>	= tonalità minore sul V grado
<b>sopd</b>	= tonalità minore sulla sopradominante
<b>m</b>	= tonalità minore sulla medianta
<b>SopD</b>	= tonalità maggiore sulla sopradominante
<b>M</b>	= tonalità maggiore sulla medianta
<b>nap</b>	= (sesta) napoletana (secondo grado abbassato)
<b>dor</b>	= dorico
<b>ST</b>	= tonalità della sopratonica
<b>♭M</b>	= tonalità maggiore sulla medianta abbassata
<b>♭SopD</b>	= tonalità maggiore sulla sopradominante abbassata
<b>♭MD</b>	= tonalità della dominante della medianta abbassata
<b>♭m</b>	= tonalità minore sulla medianta abbassata
<b>♭sopd</b>	= tonalità minore sulla sopradominante abbassata
<b>♭mv</b>	= tonalità minore sul V grado della medianta abbassata

*NB*: le lettere maiuscole si riferiscono al modo maggiore, le minuscole al modo minore.

Figura 3.4: Descrizione dei termini

### **Analisi della Sonata Op. 11 secondo la teoria delle regioni tonali: Esposizione**

La Sonata è un perfetto esempio di un uso adatto di questa analisi, in quanto esplora un ampio spettro di temi su regioni tonali differenti. In Figura 3.5 è possibile visionare le regioni tonali della tonalità d’impianto della Sonata.

La melodia iniziale evidenzia tre note principali: il Fa diesis, il La ed il Re diesis (che, tra l’altro, sono i tre centri tonali della composizione); in fa diesis minore l’uso del Re diesis è sicuramente peculiare <sup>1</sup>: un’analisi tradizionale avrebbe avuto non poche difficoltà a spiegare le motivazioni dell’introduzione di una nota “estranea” alla tonalità d’impianto, ma quella i cui mezzi ci sono stati esposti da Schoenberg ci permette subito di dare un senso a questo suono, che è sia tonica di una tonalità direttamente collegata al relativo

---

<sup>1</sup>Il Re diesis appartiene alla scala di Fa diesis minore melodico, è chiaro; però oltre ad essere estraniato da un contesto di scala, viene enfatizzato: il suo uso è allora “peculiare” per l’importanza che gli viene affidata

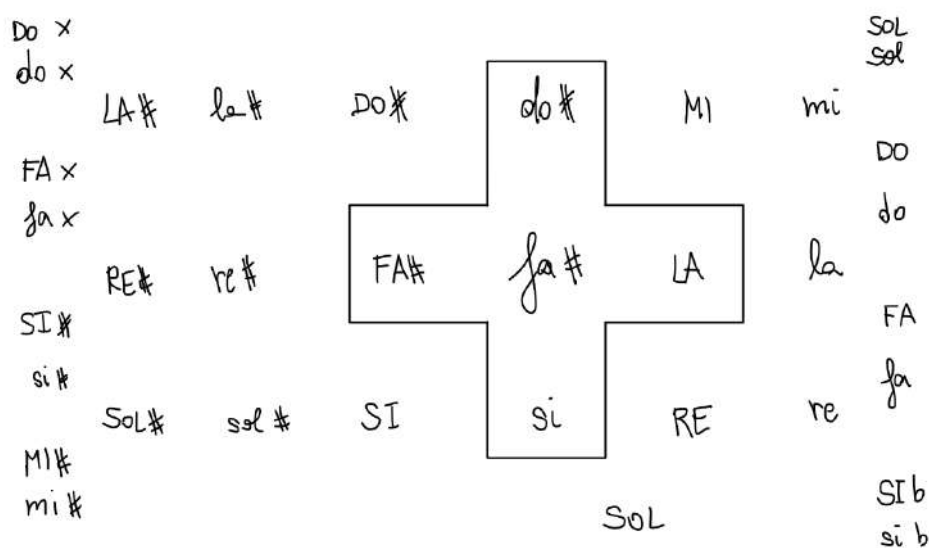


Figura 3.5: Tavola delle regioni del Fa diesis minore. In minuscolo le regioni minori, in maiuscolo quelle maggiori

maggiore di quella d'impianto che una nota già presente in tutte le tonalità interne alla croce (ad esclusione del La maggiore). Potrebbe, inoltre,



Figura 3.6: Inizio dell'Esposizione della Sonata

sembrare particolare l'uso delle aree tonali del La e del Re diesis, in quanto sono collegate da una relazione di tritono: in realtà ciò avviene già in alcuni esempi classici di forma-sonata, ma mai prima che non fosse stata affermata la polarità delle due tonalità principali; come ci si può aspettare, Schumann evidenzia l'intervallo di tritono prima dell'arrivo del secondo centro tonale, il che rende questa sonata, probabilmente, l'esempio del più veloce uso di due tonalità in relazione di quarta aumentata tra tutte le esposizioni fino ad

allora esistite.

Per quanto si possa criticare Schumann di non riuscire a far avvertire quel senso di arrivo proprio del secondo tema di una forma-sonata (come ritenuto da personaggi dello spessore di C. Rosen o di G. Vitercik), in quanto il La maggiore arriva solo dopo un passaggio verso il già citato Re diesis (Mi bemolle), lo si farebbe senza tenere in considerazione che la tonalità d'impianto sia solo lievemente accennata dal compositore, che subito vi ha introdotto note cosiddette estranee, evitando pertanto già dall'inizio di dichiarare in maniera precisa quale sia stata la tonica da cui siamo dipartiti; tra queste note per così dire inaspettate sono presenti il Mi diesis (l'alterazione più lontana della tavola delle regioni, ma comunque presente nel prospetto del Fa diesis)<sup>1</sup>, il Fa doppio Diesis (poco più vicina del Mi diesis), ed il La diesis (che ha lo stesso legame col centro tonale del Re diesis). Altri elementi di confusione nell'affermazione della tonica, inoltre, risultano essere l'accordo di I su basso di V proprio nelle primissime battute ed il forte senso di instabilità armonica dato dal tema che sembra continuare a vagare senza trovare un punto di riposo.



Figura 3.7: Battuta 59 a seguire

Nonostante l'incertezza iniziale (che si schiarisce più tramite una visione totale delle regioni di una tonalità piuttosto che nell'ambito di una tonalità stessa), lo scopo del tema, come in una classica forma-sonata, rimane sicuramente quello di raggiungere il ii o il iv grado così da avvicinarsi al V grado per affermare la seconda sezione della struttura. Ciò sembra non voler verificarsi con la trasformazione del citato Fa doppio diesis in Sol naturale seguito dalla rimozione del Re diesis (Figura 3.7) che tende a far allontanare l'ascol-

---

<sup>1</sup>Un accorto lettore si renderà immediatamente conto del fatto che il Mi diesis sia il settimo grado opportunamente alterato nella tonalità di Fa diesis minore: ancora una volta si ricerca la sua valenza in un prospetto di regione tonale, nonostante il suo uso sia già giustificato

tatore dall'aspettativa di un possibile arrivo alla dominante <sup>1</sup>. Continuando nel movimento, l'uso dei cromatismi citati e di nessi tonali differenti è l'elemento fondante della scrittura, entrambi aspetti che la teoria delle regioni tonali, diversamente da altre, riesce a spiegare e contestualizzare come già esposto. Il tema iniziale viene riproposto da Schumann ben tre volte, ognuna delle quali in maniera sempre più enfatica fino al fortissimo di battuta 95, da cui ha inizio la fase di transizione. Da battuta 104 in poi sembra finalmente essere esposta ripetutamente una possibile cadenza (mediante la ripetizione della settima di dominante di Si), che però ancora una volta non risolve sul I, bensì diventa sesta tedesca di Mi bemolle minore. (Figura 3.8).



Figura 3.8: Accordo di Si<sup>7</sup> ripetuto

Già fino a questo punto della Sonata risulta rilevante notare come l'inserimento improvviso e a primo impatto decontestualizzato di così tanti suoni estranei alla tonalità d'impianto (come nelle primissime battute), le false relazioni verso altre tonalità nonché il cambio repentino tra accordi con funzioni differenti (come il cambio di alterazione del La diesis in La naturale in Figura 3.8) risultino incomprensibili da un'analisi di tipo classico; la teoria delle regioni tonali, allora, rappresenta un metodo efficace di comprensione di un nuovo modo di scrivere musica, *esplicitamente* più romantico che classico. Il tratto più interessante sotto questo punto di vista arriva sicuramente nel seguito: la modulazione improvvisa (confermata dal cambiamento dell'armatura in chiave) alla tonalità di Mi bemolle minore. Sebbene infatti la regione tonale del Re diesis minore sia abbastanza vicina a quella iniziale (anche se fuori dalla croce, di solo un passo) e sia enarmonicamente equivalente a quella del Mi bemolle minore, la scelta di usare la tonalità di Mi bemolle minore potrebbe portare ad una incomprensione sulle volontà del compositore. Le ragioni di questa scelta risiedono sicuramente nella possibilità dal Mi bemolle di formare l'intervallo di tritono con il La maggiore che è la tonalità

<sup>1</sup>Il Re diesis infatti appartiene alla tonalità del V grado della tonalità d'impianto, e la sua naturalizzazione porta l'ascoltatore a modificare le sue aspettative



di arrivo della seconda parte dell'esposizione nonché dell'intero movimento. Ora, seguendo una prassi analitica tipica di queste forme ci si dovrebbe indagare sulle motivazioni che hanno spinto Schumann a modulare sul sesto della tonalità minore in modo minore: l'analisi di Schoenberg, invece, mostra chiaramente la forte vicinanza delle due regioni. La modulazione dal Mi bemolle minore al La maggiore dal *Più lento* in poi ripresenta nuovamente i tratti essenziali dell'inizio della composizione; tra tutti la tendenza ad evitare di far pensare che sia prossimo l'arrivo alla tonalità finale (compiuta in questo caso con l'ausilio di progressioni di quinta discendente). Si noti che sia guardando la modulazione nella sua interezza (ossia partendo dal fa diesis minore e arrivando al La maggiore mediante il Mi bemolle minore) che guardandola come sola modulazione dal Mi bemolle minore al La maggiore, si può ricostruire un prospetto delle regioni tonali perfettamente in accordo alle teorie di Schoenberg. La modulazione avviene con l'esposizione di un nuovo tema lirico da battute 146 in poi (ancora contenente tutti i caratteri fondamentali costituenti il tema iniziale, come ad esempio l'alternanza Re diesis-Re, o le digressioni ad altre tonalità).

### **Analisi della Sonata Op. 11 secondo la teoria delle regioni tonali: Sviluppo e Ripresa**

Il problema maggiore dello Sviluppo risiede nel comprendere come si possa far percepire chiaramente la cadenza verso la Ripresa se il tema iniziale non comincia sulla tonica, o perlomeno non in maniera chiara. Il metodo che Schumann adotta per risolvere questa avversità, forse di derivazione schubertiana, consiste nell'ideare lo Sviluppo come un lungo ponte modulante dove un passaggio, ossia proprio il tema iniziale, ricorre trasposto di volta in volta. In Figura 3.9 è visibile un'analisi dettagliata di tutti i temi riproposti e delle tonalità in cui vengono riproposti: a partire da questa risulta d'interesse l'applicazione dei principi dell'analisi che stiamo utilizzando. Dallo schema evidenziamo soprattutto: nella prima uguaglianza l'uso della regione del Mi naturale nella sequenza Re-Mi-fa diesis (il relativo maggiore del quinto minore); nella seconda uguaglianza l'uso della regione di La diesis, un passo dopo quella del V maggiore di fa diesis; l'uso della regione del re diesis, un passo a sinistra del Fa diesis maggiore; l'uso della lontana regione del fa, comunque presente nella tavola.

Come ci si potrebbe aspettare da questo stile compositivo, se lo scopo dello Sviluppo è quello di presentare il V grado della regione tonale finale, Schumann fa di tutto per evitarlo (o al massimo lo cita implicitamente come accade da battuta 222 a battuta 279). La Ripresa vede la ripresentazione del tema iniziale, la parte in Mi bemolle minore esposta in Do diesis minore,

THE TRANSPOSED PASSAGES:	
mm. 176–205 = 30 sequence (based on first theme and falling fifth): f♯–A, b–D, E7–A7, D–E–f♯	= mm. 280–309 = 30 transposed up a whole step (some figuration changes): g♯–B, c♯–E, F♯7–B7, E–F♯–g♯
mm. 206–09 = 4 based on e♭ theme; G♯, V/c♯	= mm. 310–13 = 4 transposed: A♯, V/d♯
mm. 210–13 = 4 same theme; c♯–f♯	(=) mm. 314–19 = 6 transposed: d♯–g♯; then to F♯
mm. 214–21 = 8 dominant of c♯ (based on falling-fifth motive)	(=) mm. 320–31 = 12 dominant of F♯, then F♯ (same motive)
<b>THE CENTRAL PASSAGE:</b> mm. 222–39 = 18 first theme in c♯	<b>THE RECAPITULATION:</b> mm. 332ff.: Recapitulation of first theme
mm. 240–67 = 28 modulating: e♭–V/f	
mm. 268–79 = 12 introduction theme: f–a♭ (=g♯)	

Figure 2: Schumann, Piano Sonata in F♯ Minor, op. 11, movt. I, development.

Figura 3.9: Prospetto delle regioni in cui vengono ripetuti elementi tematici nello Sviluppo

qualche omissione e la modifica del tema lirico in modo tale da permettere la conclusione del movimento, in fa diesis minore.

In definitiva, possiamo affermare che la considerazione finale più rilevante che deriva dall'analisi appena svolta consiste nel fatto che per quanto Schumann abbia ricercato un'ambiguità tonale (che è sicuramente un elemento fondante della sua poetica musicale nonché un elemento tematico principale di questa sonata), lo abbia comunque scelto di fare entro certi limiti di vicinanza o lontananza delle tonalità: nessun'altra teoria come quella delle regioni tonali avrebbe permesso di formare e riconoscere certi limiti.

### 3.4.2 Analisi della Sonata Op. 22

#### Analisi formale - l'equilibrio classico

Per quanto Schumann sembri usare un modo di comporre totalmente *sui generis*, in realtà non sono poche le testimonianze che provano la profonda ammirazione nonché lo studio impegnato di composizioni in forma-sonata di autori appartenenti al periodo classico quali Beethoven, Haydn, Mozart e Hummel. Differentemente da molte altre composizioni in forma-sonata (tra tutte ad esempio la prima Sonata per pianoforte in Fa diesis minore) la cui struttura non è chiara ad un primo sguardo, la Sonata in Sol minore potrebbe



visione, però, non si darebbe la dovuta importanza alla cadenza a conclusione di battuta 23. Da battuta 24, pertanto, ha inizio l'area TR, tipicamente agitata e armonicamente instabile, così come è tipico (ma ancora di più nello stile schumanniano). Da battuta 48 si approda già nella tonalità di Si b maggiore, quella di arrivo, ma solo con funzione enfatica della cadenza che porterà all'area S a battuta 57: si noti come l'arpeggio con funzione di riempimento e soprattutto l'uso della conclusione di TR come slancio dell'inizio di S siano ereditati direttamente dalla tradizione classica. Il tema S è forse l'esempio più chiaro di una scrittura classica: viene rievocato qui, infatti, il "p dolce" mozartiano; l'idea per cui il tema in P debba essere vigoroso e virile, e quello in S debba invece essere dolce e femminile rappresenta quanto di più scolastico possa esistere (e se vogliamo, incorretto nella letteratura), la scelta di riproporlo allora porterebbe a ritenere che si possa considerare secondo una vena umoristica. La retransizione che richiama P in battuta 83, testimonianza della mancanza di un'area C, poi è un chiaro riferimento al modo di agire tipico della fine delle esposizioni delle sonate classiche.

Per quanto già l'Esposizione sia pregna di elementi che ricordano, taluni vagamente talaltri più solidamente, il modo di comporre forme-sonata nel secolo precedente, è lo Sviluppo ad esserne sicuramente l'esempio più concreto. Esso è infatti costruito su P (P-based), in accordo alle teorie di rotazione di Hepokoski e Darcy, ed è presentato come una serie di progressioni che procedono per quinte ascendenti e poi discendenti. Dopo quella che sembrerebbe essere quasi una falsa ripresa a battuta 174, molto tipica specialmente nello stile haydniano, lo Sviluppo si conclude infine su un arpeggio del V di Sol minore che ricorda fortemente la stessa cadenza conclusiva dell'area TR a cui segue la Ripresa. La Ripresa ripercorre con precisione l'itinerario dell'Esposizione, fino a battuta 270, in cui ha inizio la retransizione della Coda che porta alla Coda a battuta 295. Sia la retransizione che la coda che si richiama agli elementi di P sono connotati tipici del modo di comporre classico.

### Connotazioni romantiche

*“Per riassumere, molte delle forme-sonata di Schumann offrono un ben definibile mix di caratteri tradizionali ed innovativi”<sup>1</sup>*

Una delle connotazioni più caratteristiche delle forme-sonata di Schumann è sicuramente il fatto che ognuna di esse vive di una struttura propria, in diretta connessione con la variabilità delle idee e del genio creativo del compositore; le sue composizioni in forma-sonata, infatti, vanno viste come strutture in

---

<sup>1</sup>[10], pp. 189-210

grado di circondare la diversità degli elementi della sua fantasia (anche perché Schumann non ha mai studiato la composizione di questa forma in senso accademico). Nonostante ciò è però possibile individuare in tutte queste dei caratteri di somiglianza o di differenza che possono fornirci un prospetto generale sul suo modo di comporre, e quindi di conseguenza su come interpretarlo. Questa sonata non è l'unica infatti a presentare ampiamente connotati del genere appartenenti al classicismo: il Quartetto per archi in La maggiore, op. 41 n. 3 ne è un esempio; e questo non è un caso considerando che Schumann stesso afferma di aver studiato a fondo i quartetti del trio classico (presumibilmente sempre da autodidatta). Nonostante l'avvicinamento con lo stile di metà Settecento, però, la Sonata con Schumann cerca di esplorare nuovi confini. Si potrebbe dire, infatti, che della forma-sonata classica in lui rimanga la struttura che sottende i nuovi fini che il compositore ha progettato per questo genere. Non è più il contrasto tonale a fare da padrone, ma lo diventano nuovi elementi. L'analisi tramite il prospetto delle regioni tonali della prima Sonata ne è sicuramente un chiaro esempio. Tra tutti, l'elemento più caratteristico, di cui già si è intravisto il germogliare in Beethoven, è l'uso del seme che può essere melodico, tematico, ritmico o armonico e che diventa il vero protagonista dell'evoluzione tipica della forma-sonata, che adesso è solo la struttura che fa da contenitore e crea dei limiti nella definizione delle aree tematiche costruite ormai in maniera completamente rinnovata. La tendenza ad usare temi sempre rinnovati, ricostruiti o completamente reinventati da zero sono chiari esempi di questo nuovo modo di scrivere le sonate e le forme-sonata. Un carattere di somiglianza tra la sua Sonata "più classica" e le altre composizioni di questo genere risulta, allora, sicuramente l'incertezza e la voluta difficoltà ad identificare con rapidità e senza dubbi le varie sezioni che compongono la struttura: per più volte la Ripresa tarda ad arrivare (figura) e la Coda arriva solo dopo un passaggio inaspettato, instabile e decontestualizzato (figura); il risultato è la distruzione delle aspettative dell'ascoltatore, obiettivo questo perfettamente in linea con i connotati musicali del periodo. Anche la chiarezza dei contrasti tonali sembra venir messa in crisi: si veda la riproposizione del tema iniziale in più sezioni della sonata in più tonalità che viene affrontata come una reminiscenza del germoglio iniziale (figura). Per quanto la Sonata in Sol minore possa sembrare più affine ad una classificazione classica, bisogna quindi ricercare in essa tutti quegli aspetti che la rendono la dimostrazione del fatto che Schumann trattasse individualmente ogni sua composizione basandosi sulle esigenze che questa stessa gli presentava. Un aiuto in una tale ricerca può essere sicuramente dato dalla definizione delle caratteristiche generali che derivano dall'analisi di tutte le forme-sonata nella produzione del compositore. Tra questi: è possibile un'alterazione della struttura tipica, come la ripetizione di Sviluppo e

Ripresa (come accade nel Quartetto per archi in Fa Maggiore, op. 41 no. 2, finale), o come l'assenza del ritornello nell'Esposizione (come nell'Allegro op. 8); può esserci o troppa o troppo poca varietà tematica in Esposizione e Ripresa (la varietà tematica nelle zone P, TR e S della Sonata in Sol minore è considerevole); la Ripresa segue più o meno fedelmente l'Esposizione, con qualche variazione, secondo un approccio di derivazione beethoveniana, ma quando è necessario (come nella prima Sonata, ad esempio), può seguire un'evoluzione propria in base alle esigenze di cui si è parlato poc'anzi; come già presente in composizioni quali la sinfonia Eroica e la Sonata Appassionata di Beethoven, c'è la tendenza a considerare la Ripresa un nuovo inizio e non una conclusione: l'arrivo ad essa con un accordo alterato rispetto all'aspettativa è tipico in queste composizioni, come anche l'uso di espedienti quali la fusione dei temi (come avviene nella Sinfonia "Primavera"); frequente è l'uso di un tema lirico come apertura del secondo gruppo tematico, a cui spesso segue un improvviso passaggio rapido (ben visibile nella Sonata in Sol minore in figura), e in assenza di esso, il suo uso nello Sviluppo; il richiamo del tema prima della Ripresa (24 battute prima nel caso specifico della Sonata in Sol minore); le caratteristiche tonali di cui si è accennato, tra cui sono da aggiungere: forti riferimenti alla seconda area tonale durante la prima area tematica (nella Sonata in Sol minore invece viene nascosta, sia nella prima che nella seconda area); la tendenza ad evitare di affermare la seconda area tematica (come nella Sonata per violino in La Minore, op. 105); la conclusione dell'Esposizione su due tonalità diverse a seconda che debba essere ripetuta o che cada sullo Sviluppo; la ricerca di un nesso complesso tra le due aree tonali (come avviene nella Sonata in fa diesis minore); l'assenza di un qualunque esempio in cui la tonalità d'inizio e di fine fosse differente.

Di seguito, infine, più nello specifico una serie di esempi di connotati non-classici che si possono ritrovare all'interno del primo movimento della Sonata presa in considerazione.

- La melodia che viene esposta in P potrebbe essere analizzata anche mediante gli strumenti che ci fornisce Caplin, ma questo non con poche difficoltà o licenze, che non dovrebbero essere tipiche della tradizione sonatistica classica.
- Tutta l'area P è caratterizzata dall'ossessiva ripetizione dell'arpeggio del basso: questa tensione data dalla ripetitività e dall'agitazione delle semicrome trova il suo massimo sfogo da battuta 24 in poi (l'inizio dell'area TR), in un crescendo la cui stabilità viene raggiunta a battuta 48, poco prima della cadenza verso l'area S.

- Il tema P ed il tema S sono le due perfette rappresentazioni dei caratteri di Florestan ed Eusebius.
- Caratteristica è la mancanza di una cesura mediana che suggerisce una direzione a mo' di *Fortspinnung*, probabilmente sinonimo dell'agitazione tipica di tutto il movimento.
- L'arrivo al Si b maggiore prima della cadenza verso l'area tematica S anche non sfugge all'attenzione dell'ascoltatore: nello specifico non risulta indifferente la sua struttura, che dà enfasi alla dominante secondaria.
- La mancanza dell'area C segna sicuramente un solco con la tradizione: non che non ci siano esempi nel repertorio classico, ma l'assenza della cadenza fondamentale dell'esposizione prima e della ripresa poi funge quasi da dissolvitore della forma.
- Il tema S, seguendo ancora la teoria di Caplin, sembrerebbe tentare di rappresentare una struttura in forma di *sentence*: da battuta 59 a battuta 66 vi è la presentazione, divisa in 4 battute di idea base, la cui ripetizione in forma di risposta avviene nelle successive 4 (questo mantenendosi molto larghi nella definizione), seguita poi da altre 4 battute di continuazione a cui manca la cadenza.
- Di tutto, però, l'aspetto meno classico è, forse, la mancanza di un'area tematica C: l'assenza della cadenza in S il cui scopo sarebbe stato quello di portarci nella nuova area tematica ne è la prova. È chiaro allora come Schumann se da un lato tenti di abbracciare la tradizione, dall'altro cerchi di rivoluzionarla.





Tra i contenuti utilizzati per scrivere questa Tesi ne sono presenti alcuni non esplicitamente citati. Tra di essi: [2], [3], [4], [6], [7], [9], [12], [13], [14], [15]

# Bibliografia

- [1] Piero Buscaroli. *Beethoven*. Mondadori Libri S.p.A., Milano, 2020.
- [2] Mario Carrozzo e Cristina Cimagalli. *Storia della Musica Occidentale 2*. Armando, Roma, 2012.
- [3] Mario Carrozzo e Cristina Cimagalli. *Storia della Musica Occidentale 3*. Armando, Roma, 2009.
- [4] Cristina Cimagalli. *Appunti del corso di Storia della Musica 2*.
- [5] Duilio D'Alfonso. *Appunti del corso di Analisi delle forme compositive, a.a. 2021/2022*.
- [6] Duilio D'Alfonso. *Appunti del corso di Analisi delle forme compositive, a.a. 2022/2023*.
- [7] Duilio D'Alfonso. *Appunti del corso di Fondamenti di Composizione II*.
- [8] Arnfried Edler. *Schumann e il suo tempo*. ETL s.r.l., Torino, 1991.
- [9] James Hepokoski e Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonat*. 2011.
- [10] Joel Lester. "Robert Schumann and Sonata Forms". In: *19th-Century Music* 18.3 (1995), pp. 189–210.
- [11] Franz Liszt. *Robert e Clara Schumann*. Passigli Editori, Firenze, 2013.
- [12] Arnold Schoenberg. *Funzioni strutturali dell'armonia*. Il Saggiatore, Milano, 1967.
- [13] Arnold Schoenberg. *Manuale di Armonia*. Il Saggiatore, Milano, 1963.
- [14] Robert Schumann. *Scritti Critici*. Le Sfere, 2009.
- [15] Elvidio Surian. *Manuale di Storia della Musica, vol. III. Volontè e Co* s.r.l, Milano, 2015.