



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in Musicologia

**Strutture formali nelle sonate per violino e pianoforte
di Robert Schumann**

Relatore: Prof. Gianmario Borio

Correlatore: Prof.ssa Ingrid Pustijanac

Tesi di laurea di:

Lilian Comuzzo

Matricola N. 496684

A.A. 2024/2025

Sessione straordinaria

Abstract

L'obiettivo di questa tesi è esaminare la gestione della forma musicale da parte di Robert Schumann attraverso l'analisi dei primi movimenti delle sonate per violino e pianoforte *op. 105* e *op. 121*. La scelta di concentrarmi sui primi movimenti è dovuta alla volontà di esplorare che cosa intendesse Schumann per "forma sonata", ossia quale fosse la sua personale interpretazione di questa forma. La tesi è suddivisa in quattro parti: una breve introduzione, un capitolo dedicato alla genesi e all'analisi del primo movimento della *Sonata in La minore op. 105*, una terza parte dedicata alla genesi e all'analisi del primo movimento della *Sonata in Re minore op. 121* e una sezione conclusiva in cui si prende in esame l'impatto dell'analisi sull'esecuzione, commentando anche alcune incisioni. Ci sarà inoltre un breve spazio dedicato alla ricezione di queste due composizioni e in generale delle opere mature di Schumann. La prima conclusione a cui sono giunta è che non vi è alcun intento da parte di Schumann di distruggere la forma bensì un tentativo di interpretarla a livello personale e di espanderla. La seconda conclusione è la conferma di un mio sospetto, ossia che molte opere di Schumann, soprattutto quelle mature, siano state ingiustamente trascurate, probabilmente anche a causa della sua malattia mentale. Al di là di questo, neanche alcune sue opere giovanili sono state comprese (come per esempio la *Sonata per pianoforte in Fa# minore op. 11*, che viene citata come esempio per dimostrare come Schumann non fosse in grado di gestire le grandi forme). Nulla di più erroneo, a mio parere; tra gli obiettivi di questa tesi c'è anche quello di dimostrare come Schumann avesse una padronanza tale della forma sonata da permettergli di espanderla e di interpretarla a modo suo.

Abstract (English)

The aim of this dissertation is to examine Robert Schumann's management of musical form through the analysis of the first movements of the sonatas for violin and piano *op. 105* and *op. 121*. The choice of focusing on the first movements is due to the will of exploring what Schumann meant by "sonata form", i.e. what was his personal interpretation of this form. The dissertation is divided in four parts: a brief introduction, a chapter dedicated to the genesis and analysis of the first movement of the *Sonata in A minor op. 105*, a third part with the genesis and analysis of the first movement of the *Sonata in D minor op. 121* and a concluding section with the examination of the impact of the analysis on performance, also by commenting some recordings. There will also be a brief space dedicated to the reception of these two compositions and in general of Schumann's late works. The first conclusion I

reached is that Schumann didn't mean to destroy musical form but rather to interpret it in a personal way and to expand it. The second conclusion was the confirmation of a doubt of mine, i.e. that many compositions by Schumann, especially the late ones, have been unfairly disregarded, maybe also due to his mental illness. Beyond that, we can also find some early works which have not been understood (such as, for example, the *Sonata for piano in F-sharp minor op. 11* which is mentioned as an example to prove that Schumann was not able to manage large forms). Nothing could be further from the truth in my opinion; one of the aims of this dissertation is to prove that Schumann had reached such a mastery over sonata form to make him able to expand it and to interpret it in his own way.

Indice

Abstract	2
1. Introduzione	6
1.1 Robert Schumann e la forma sonata	8
1.2 Differenza tra forme <i>statiche</i> e forme <i>dinamiche</i>	11
1.3 Struttura rigida vs. struttura allentata	12
2. Sonata per violino e pianoforte op. 105 n. 1 in La minore	
2.1. La genesi della Sonata op. 105 e il ruolo di Ferdinand David	13
2.2. Analisi del I movimento: <i>Mit leidenschaftlichem Ausdruck</i>	16
2.3. Breve premessa terminologica	17
2.4. ESPOSIZIONE	17
2.5. SVILUPPO	35
2.6. RIPRESA	46
2.7. Codetta e gruppo di coda	48
2.8. Riflessioni conclusive sul primo movimento dell'op. 105	52
3. Sonata per violino e pianoforte op. 121 n. 2 in Re minore	
3.1. Genesi e ricezione della Sonata op. 121	54
3.2. Analisi del I movimento: <i>Ziemlich langsam - Lebhaft</i>	60
3.3. Introduzione: <i>Ziemlich langsam</i>	61
3.4. ESPOSIZIONE: <i>Lebhaft</i>	63
3.5. SVILUPPO	86
3.6. RIPRESA	95
3.7. Gruppo di coda	97
3.8. Riflessioni conclusive sul primo movimento dell'op. 121	101

4. L'impatto dell'analisi sull'esecuzione	102
4.1. <i>Sonata in La minore per violino e pianoforte op. 105</i>	106
4.2. <i>Sonata in Re minore per violino e pianoforte op. 121</i>	113
4.3. Riflessioni conclusive sull'interpretazione dell'op. 105 e 121	121
Ringraziamenti	124
Bibliografia	125

Introduzione

L'obiettivo di questa tesi è quello di ripercorrere gli ultimi anni di vita del compositore Robert Schumann ed esplorarne la gestione della forma musicale attraverso l'analisi dei primi movimenti delle sonate per violino e pianoforte. Si tratta di due opere mature, scritte a fine carriera e che non ebbero il successo che a mio parere avrebbero meritato. Alcuni ritengono che le condizioni di salute critiche degli ultimi anni di vita di Schumann ne abbiano compromesso anche le abilità compositive e la sua capacità di gestire la forma. Questa è, a mio avviso, non soltanto una semplificazione, ma proprio un errore di valutazione. Schumann è stato vittima di affermazioni che sono state poi date per assodate, diventando a tutti gli effetti dei luoghi comuni, senza che ci si prendesse la briga di verificare se corrispondessero al vero. Uno dei più diffusi è "Schumann non è in grado di gestire le grandi forme, si perde". A questo proposito, riporto le parole del pianista Carlo Zecchi presenti nella prefazione all'edizione Curci della *Sonata per pianoforte in Fa# minore op. 11* (composta tra il 1833 e il 1835, edizione riveduta del 1840):

»Da tale laborioso processo creativo risulta che Schumann non era proprio naturalmente predisposto a un tale genere di composizioni di vaste proporzioni architettoniche e come egli si sforzasse di trovare la sua propria strada e di risolvere i problemi che ad esse composizioni sono legati, attraverso episodi di alto interesse pianistico e di originale contenuto lirico o drammatico. Ma se egli trovò difficoltà a mantenersi nella forma e nei limiti dei suoi grandi predecessori, ha mostrato una straordinaria originalità inventiva nella scelta e nello sviluppo dei temi, dando vita agli episodi secondari, attraverso modulazioni dallo "charme" inusitato, ha insomma supplito col profondo contenuto lirico del suo genio inventivo e coll'interesse pianistico a quella che potrebbe sembrare una deficienza nel piano architettonico.«¹

Mi chiedo come si faccia ad affermare che Schumann presentasse una "deficienza nel piano architettonico" o che "non era proprio (...) predisposto a (...) composizioni di vaste proporzioni architettoniche". Vi sono in realtà diversi indizi a favore dell'ipotesi che Schumann abbia deciso di esplorare ed espandere le potenzialità della forma con grande consapevolezza e maturità compositiva. Alcune composizioni, infatti, mettono in luce una gestione della forma molto personale, difficile da comprendere, e con cui mi sono scontrata fin dal primo brano che ho iniziato ad analizzare. Il fatto che però sia difficile capire quale

¹ Carlo Zecchi, Prefazione all'edizione Curci della *Sonata in Fa# minore op.11* di Schumann, Milano, Ed. Curci, 1965.

sia la modalità di Schumann di interpretare la forma, non significa però che lui non fosse in grado di farlo, solo che la comprensione dei processi compositivi richiede un'analisi approfondita.

Buona parte del repertorio schumanniano viene spesso evitata dagli interpreti, forse per gli stessi motivi. Durante i miei studi in conservatorio, una frase che ho sentito spesso, pronunciata soprattutto da parte di pianisti, era la seguente: "Schumann preferisco evitarlo, è 'scomodo'". Anche in questa affermazione ritroviamo l'influsso di un pregiudizio abbastanza diffuso secondo cui Schumann, non essendo un pianista concertista (a differenza per esempio di Liszt e Chopin), non fosse in possesso di tutte le competenze necessarie per poter scrivere per pianoforte. In realtà ritengo che Schumann avesse una modalità di scrittura che trascendeva la tecnica pura e che lo portò a sacrificare la comodità a favore dell'espressività, e questo riguarda sia la scrittura strumentale sia la gestione della forma. Il problema della "scomodità" (formale ma anche strumentale) è un dato di fatto, ma non è di certo da imputare a presunte carenze compositive o di strumentazione da parte del compositore. A cosa è dovuta quindi questa "scomodità", che ha fatto sì che sia evitato da molti musicisti e musicologi, odiato e amato, forse sottovalutato per certi aspetti ma anche temuto? Possiamo davvero dire che non fosse in grado di gestire le grandi forme? Non si tratta forse di una soluzione troppo semplice ad un problema che probabilmente è troppo complesso per essere liquidato in questo modo? Del resto lo stesso Antonio Rostagno mette in luce come negli anni la scrittura di Schumann diventi via via più problematica e di difficile comprensione andando verso una "frantumazione delle forme, che perdono identità e significati".²

Pur essendo d'accordo sulla problematicità della scrittura che peraltro aumenta col passare del tempo, di nuovo mi sento di affermare con una certa sicurezza che il suo obiettivo non fosse affatto quello di distruggere la forma, ma piuttosto di elaborarla in modo personale, espandendola, sfumandone i contorni, ibridando le strutture, senza alcuna volontà però di annientarla.

² Antonio Rostagno, "Tardo stile" e "opera tarda" *Gesänge der Frühe: compimento di un percorso o svolta a vie nuove* in *Rivista di Analisi e Teoria musicale*, anno XVI n. 2, Roma, LIM editrice srl, 2010.

Robert Schumann e la forma sonata

La scelta di concentrarmi sui primi movimenti è dovuta alla volontà di esplorare che cosa intendesse Schumann per “forma sonata”, ossia quale fosse la sua personale interpretazione di questa forma. La prima domanda che ci dobbiamo fare è perché Schumann, dopo aver scritto tanti brani caratteristici, decida di riprendere in mano la forma sonata e di scrivere quindi delle sonate per violino e pianoforte, anziché proseguire nella stessa direzione che lo aveva portato a comporre nel 1849, quindi pochi anni prima, i *Fantasiestücke* per clarinetto e pianoforte op. 73, le tre romanze per oboe e pianoforte op. 94 e i *Fünf Stücke im Volkston* per violoncello e pianoforte. È come se a fine carriera Schumann avesse deciso di tornare alle origini, alle strutture tradizionali, come evidenziato anche da August Reissmann che ci segnala come nella maggior parte dei compositori avvenga l’opposto, ossia che il rigore formale prevalga in età giovanile e perda di importanza man mano che ci sia avvia verso una maturità compositiva:

»In den ältesten Werken der großen Meister von Bach bis Schumann begegnet uns so viel Fremdes, ihnen nicht eigentlich Ureigenes, was ihnen die „Schule“ erst zugeführt hat, dass es nicht immer leicht ist, ihre Eigentümlichkeit zu erkennen. Erst in den späteren Werken und nur in demselben Maße, in dem es ihnen gelingt das Fremde abzustreifen und die „Schule“ sich dienstbar zu machen, kommt ihre Individualität in ihrer ganzen Größe zur Erscheinung. Bei Schumann ist es fast umgekehrt. (...) Bei jenen Meistern tritt die Technik mehr und mehr zurück, während sie bei Schumann allmählig größere Gewalt gewinnt, so dass unter ihrer Herrschaft am Ende die eigene Individualität fast untergeht.« [Nelle opere giovanili dei grandi maestri da Bach fino a Schumann, ci imbattiamo in talmente tante estraneità, ossia in brani che non sono frutto dell’individualità degli autori ma piuttosto di ciò che gli è stato trasmesso dalla “scuola”, che non è sempre facile ritrovarvi la loro personalità. Solo nelle opere mature e solo nella misura in cui riescono ad eliminare ciò che è estraneo e a mettere la “scuola” al loro servizio, solo allora viene alla luce l’individualità dei compositori in tutta la sua grandezza. In Schumann avviene quasi l’opposto. (...). In tali maestri la tecnica passa sempre di più in secondo piano, mentre in Schumann acquista sempre più potere, fino a prendere quasi il sopravvento sulla sua individualità.]³

La scelta di dedicarsi a questa forma potrebbe quindi essere dettata da una volontà da parte di Schumann di conferire a queste composizioni un'articolazione più solida e complessa di

³ August Reissmann, *Robert Schumann: Sein Leben und seine Werke*, Berlin, Zweite, verbesserte Auflage, Verlag von I. Guttentag (D. Collins.), 1871, pp. 19-20.

quello che potevano avere i *Fantasiestücke* op. 73 (che risalgono al 1849) o i *Märchenbilder* op. 113 (composti nel 1851, nello stesso periodo in cui Schumann si stava dedicando alle prime due sonate per violino e pianoforte):

»La superiorità della forma sonata rispetto a tutte le altre forme di presentazione del pensiero musicale viene intesa dai teorici del XIX secolo non solamente come il risultato di un progresso della storia orientato al raggiungimento della perfezione ma anche come una funzione specifica nel sistema delle forme. Questa convinzione è direttamente connessa alla centralità che essi attribuivano all'esperienza beethoveniana.«⁴

Tra l'altro, secondo Charles Rosen "Dopo Beethoven la sonata divenne il veicolo del sublime (...). La pietra di paragone dell'abilità tecnica era la fuga, ma quella della grandezza era la sonata" poiché "solo per mezzo della sonata (...) si potevano realizzare le più ampie ambizioni musicali" e ancora "La musica nella sua manifestazione più alta era la sonata."⁵

Questa sono alcune delle ipotesi per cui Schumann potrebbe aver deciso di dedicarsi nuovamente alla forma sonata a fine carriera. La sua interpretazione di questa forma è però personale. Vedremo che in certi casi non è possibile applicare la teoria della forma alla lettera perché sarebbe controproducente. Ciò però non significa che Schumann volesse distruggere questa forma. Purtroppo, leggendo questi autori, mi sono resa conto che in parte loro stessi sono caduti vittime di alcuni luoghi comuni. A cominciare da Charles Rosen che nella Sonata in Fa# minore vuole vedere un tentativo distruggere la forma⁶, a seguire August Reissmann che ci dice che nelle opere mature di Schumann la tecnica prende il sopravvento sulla sua individualità⁷, e probabilmente lo sostiene perché considera brani rappresentativi della personalità e dello stile di questo compositore solo quelli brevi e caratteristici. Non so se Reissmann in tal senso si riferisse all'invenzione tematica, alla gestione delle armonie o alle tecniche di elaborazione motivica, ma comunque mi sento di dire che in alcuni brani di maggiore complessità l'individualità di Schumann si manifesta tra le altre cose proprio nella modalità stessa di gestire la forma: per quanto riguarda l'op. 105 e l'op. 121 la personalità del compositore emerge anche dalla sua interpretazione del concetto di forma sonata. E

⁴ Gianmario Borio, *L'impronta della filosofia hegeliana sulla teoria della forma musicale del XIX secolo* in *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, a cura di Letizia Michielon, Trieste: Edizioni dell'Università di Trieste, 2018, p. 120.

⁵ Charles Rosen, *Le forme sonata*, EDT SRL, Torino, 2011, p. 388.

⁶ C. Rosen, *Le forme sonata*, 2011, p. 388.

⁷ A. Reissmann, *Robert Schumann: Sein Leben und seine Werke*, 1871, pp. 19-20.

comunque, anche in questo caso, i temi e le armonie non sono di certo banali o poco rappresentativi della personalità dell'autore. Peraltro l'op. 105 e 121 non sono delle eccezioni: Schumann ha scritto anche altri brani in forma sonata che sono dei capolavori e che di certo non hanno nulla da invidiare ai brani brevi e caratteristici; basti pensare alle sonate per pianoforte op. 11 n. 1 e Op. 14 n. 3 (*Concerto senza orchestra*) ma anche i quartetti per archi op. 41, tanto per fare qualche esempio. Vero è però che l'ultimo brano in forma sonata prima dell'op. 105 (1851) risale al 1842⁸ e quindi chiedersi come mai l'autore abbia voluto, dopo nove anni, tornare alle origini, è lecito. Un'ulteriore motivazione potrebbe risalire al fatto che in tutto quel tempo Schumann avesse avuto modo di elaborare ulteriormente la sua concezione di questa forma e volesse quindi lasciarne una testimonianza. Infine, la maggior parte dei compositori non specializzati in strumenti ad arco giunsero a dedicarsi specificatamente al violino solo nella maturità, questo vale per esempio per J. Brahms e L. van Beethoven. Il motivo principale è che la scrittura per violino è complessa e richiede uno studio molto approfondito. Quindi quella di scrivere per violino e oltretutto di misurarsi di nuovo con la forma sonata rappresenta una duplice sfida per un compositore giunto al culmine della sua maturazione artistica.

All'interno di questa tesi esporrò le mie riflessioni su ciò che avviene nei primi movimenti delle sonate per violino e pianoforte op. 105 n. 1 e dell'op. 121 n. 2, mettendo a confronto le opinioni espresse dai teorici a proposito dell'applicazione della *Formenlehre*, in particolare con riferimento alla forma sonata, durante il Romanticismo. Tenterò di scoprire se, per i brani che analizzerò, si possa davvero parlare di un declino della cultura formale ("Niedergang der formalen Kultur")⁹ o addirittura di una distruzione della forma ("Die Zerstörung der Form in Romantik und Moderne")¹⁰.

⁸ Quintetto per pianoforte, due violino, viola, violoncello op. 44 in Mib Maggiore, composto tra settembre e ottobre del 1842.

⁹ Karl Blessinger, *Versuch über die musikalische Form*, in: *Festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sandbergers*, hg. von Alfred Einstein u. a., München: Hof-Musik-Verlag, 1918, p. 19.

¹⁰ Si intitola così un capitolo del testo *Grundzüge der Musikalischen Formenlehre* in cui Karl Blessinger affronterà il problema della gestione della forma nel periodo romantico e in quello successivo (Karl Blessinger, *Grundzüge der Musikalischen Formenlehre*, Stuttgart: J. Engelshorn Nachf., 1926).

Differenza tra forme *statiche* e forme *dinamiche*

Partiamo da quanto Hans Mersmann osservò a proposito della differenza tra le forme romantiche e le forme classiche:

»Die klassische Form ist im Einzelnen rhythmisch, im Gesamtaufbau aber arhythmisch (nämlich architektonisch), die romantische dagegen tendiert im Einzelnen zum Arhythmischen, dafür ist ihr Gesamtbau rhythmisch (dynamisch).« [La forma classica è caratterizzata da una ritmicità dell'elemento singolo, ma nel complesso è aritmica (ossia architettonica), la forma romantica, al contrario, tende ad essere aritmica nel dettaglio, ma la sua costruzione complessiva è ritmica (dinamica).]¹¹

Secondo Mersmann, nel Romanticismo, il dettaglio, l'istante, prevale sul tutto. Nella forma classica ogni singolo elemento contiene virtualmente il tutto e pertanto la costruzione formale complessiva risulta monolitica, stabile, in tal senso aritmica, statica. Nella forma romantica, invece, il dettaglio e l'istante prevalgono sul tutto. Questo fa sì che la struttura sia instabile, e quindi dinamica. Allo stesso tempo, il singolo elemento è statico, aritmico, perché non contiene in se stesso il tutto. Ho interpretato la sua visione nel seguente modo: la "staticità" dei singoli elementi presenti nelle forme "romantiche", è probabilmente causata dalla loro instabilità e della mancanza di propulsione provocate dalla presenza di strutture allentate. Allo stesso tempo, la mancanza di stabilità degli stessi conduce ad una forma che è in se stessa dinamica. Al contrario, i singoli elementi che compongono le forme classiche, grazie alla loro forza propulsiva, sono dinamici, mentre l'architettura formale risulta statica, grazie all'organicità e alla rigidità della struttura delle singole componenti.

Per quanto riguarda i due primi movimenti dell'op. 105 e op. 121, non mi sentirei di parlare di forme "dinamiche" nel senso di "disorganiche". Nell'op. 105 per esempio, che sarà il primo brano che prenderò in esame, è come se Schumann avesse voluto fondere le caratteristiche di un Allegro di Sonata, in cui la priorità è l'organicità della forma, e quelle di un secondo movimento lento, in cui domina l'espressività.

¹¹ Rudolf von Tobel, *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Bern: P. Haupt, 1935, p. 293.

Struttura rigida vs. struttura allentata

Integro la riflessione sulla differenza tra forme statiche e forme dinamiche riportando quanto esposto da Arnold Schönberg in merito alla distinzione tra strutture rigide e strutture allentate nel testo *Der musikalische Gedanke [Il pensiero musicale]*.¹² Riguardo ai primi movimenti dell'op. 105 e dell'op. 121, si potrebbe quindi affermare che quelle strutture che dovrebbero essere *rigide*, come il tema principale, siano qui un po' *allentate*:

»Hauptsachen werden „festgeformt“ sein müssen (...), werden mehr ruhend als gehend sein, werden weniger *Abschweifungen* aufweisen und sie deutlich als solche charakterisieren, werden die *Wiederholungen* der *Grundgestalten* sichtlich in erster Linie machen, um durch oftmalige Vorführung das *Merken* zu erleichtern: werden im Allgemeinen scharf umgrenzt sein, nicht irgendwie anfangen, nicht irgendwie oder wann aufhören, werden den Hauptgedanken zwar knapp, aber doch mit der erforderlichen Breite der Ausführlichkeit zeigen, deutlich *akzentuiert* und *artikuliert*.« [Gli elementi principali dovranno avere una "struttura rigida" (...), saranno statici piuttosto che dinamici, esibiranno un minor numero di *digressioni* e le caratterizzeranno chiaramente come tali, renderanno riconoscibili le *ripetizioni* delle *figure fondamentali*, essenzialmente allo scopo di facilitarne la *memorizzazione*, per merito di frequenti enunciazioni: in generale, saranno delimitati in modo netto, non cominceranno in un modo qualsiasi, non termineranno in un modo o in un momento qualsiasi, mostreranno l'idea principale in modo sì conciso, ma con la necessaria *estensione* e *ricchezza* di dettagli, con una chiara *accentuazione* e *articolazione*.]¹³

Questo passaggio sulla caratterizzazione degli elementi principali è illuminante, in quanto Schönberg sostiene che questi debbano avere una struttura rigida, dove per "rigida" intende:

»Festgeformt ist ein Satz dann, wenn seine *kleineren Bestandteile* nicht die Tendenz haben, sich von einem fühlbaren Centrum (z. B. einem harmonischen) zu entfernen, sondern sich sozusagen: rund um dasselbe anordnen. (Concentrische Tendenz) [...].« [Un brano ha una conformazione rigida quando i suoi *elementi costitutivi più piccoli* non hanno la tendenza ad allontanarsi da un

¹² Il termine "(struttura) *allentata*" rappresenta la traduzione di ciò che Arnold Schönberg ne *Der musikalische Gedanke* definisce *Lockere (lose) Formung* per contrapporla alla *Feste Formung*, struttura rigida (Arnold Schönberg, *Der musikalische Gedanke. Il pensiero musicale*. Testo tedesco a fronte. Roma: Astrolabio Ubaldini, 2011, pp. 116-120). Anche in *Einführung in die musikalische Formenlehre* Erwin Ratz contrappone "locker Gefügetes" (struttura allentata) a "fest Gefügetes", struttura rigida, che solitamente caratterizza il tema principale, l'*Hauptgedanke*" (cfr. *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien: Universal Edition A.G., 1968, p. 21).

¹³ Arnold Schönberg, *Der musikalische Gedanke. Il pensiero musicale*. Testo tedesco a fronte. Roma: Astrolabio Ubaldini, 2011, pp. 152-154.

centro percettibile (ad esempio un centro armonico), bensì tendono, per così dire, a disporsi intorno ad esso. (Tendenza centripeta)].¹⁴

Inoltre sottolinea come gli elementi principali richiedano di essere ripetuti più volte:

»Hauptsachen verlangen eine öftere Vorführung der zu entwickelnden Gestalten [...].« [Gli *elementi principali* richiedono una più frequente enunciazione delle figure che sono oggetto di sviluppo].¹⁵

Vedremo che all'interno di questi due primi movimenti, il motivo principale viene ripetuto molte volte. Potrebbe essere che queste frequenti ripetizioni siano dovute ad un tentativo di compensare alla presenza di strutture allentate, ossia di consolidare elementi che altrimenti si perderebbero all'interno di un'impalcatura che non viene più gestita seguendo rigidamente le regole della teoria della forma, ma interpretata in maniera più libera e personale. Questo aspetto emerge chiaramente fin dall'inizio del primo movimento dell'op. 105, ossia del primo brano che analizzerò all'interno di questa tesi.

Sonata per violino e pianoforte op. 105 n. 1, in La minore

La genesi della Sonata op. 105 e il ruolo di Ferdinand David

Mi sono interessata a Ferdinand David per la prima volta mentre stavo scrivendo la mia tesi di laurea triennale di violino in conservatorio. Si tratta di un autore in cui quasi tutti gli studenti di violino si imbattono prima o poi dato che la sua trascrizione per violino e pianoforte (risalente al 1843) della famigerata *Ciaccona in Sol minore per violino e basso continuo* attribuita a Tomaso Antonio Vitali (1706) è molto conosciuta e apprezzata. Cosa c'entra questo con Schumann? C'entra, perché secondo la ricostruzione di Hans Kohlhase¹⁶, il violinista e compositore Ferdinand David avrebbe avuto un ruolo centrale nell'indurre Schumann alla composizione della sonata per violino e pianoforte op. 105, o perlomeno questo trapela da uno scambio di lettere avvenuto intorno al 1850 tra David e Schumann nel 1850, e quindi compatibile con la genesi della sonata che risale al 1851.

¹⁴ Arnold Schönberg, *Der musikalische Gedanke. Il pensiero musicale*. Testo tedesco a fronte. Roma: Astrolabio Ubaldini, 2011, pp. 116-119.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Violista e musicologo tedesco, autore del testo *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen.*, Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung Wagner, 1979.

»Deine Fantasiestücke für Piano und Clarinette gefallen mir ungemein; warum machst du nichts für Geige und Clavier? Es fehlt so sehr an etwas gescheidtem Neuen und ich wüsste Niemand der es besser könnte als Du. Wie schön wäre es wenn du jetzt noch etwas derartiges machtest was ich Dir dann mit Deiner Frau vorspielen könnte.« [I tuoi Fantasiestücke per pianoforte e clarinetto mi piacciono immensamente; perché non scrivi qualcosa per violino e pianoforte? Si sente la mancanza di qualcosa di intelligentemente innovativo e non mi viene in mente nessuno che lo possa fare meglio di te. Come sarebbe bello se tu componessi qualcosa del genere e io lo potessi suonare con tua moglie].¹⁷

Nello specifico, sembra che sia stata composta tra il 12 e il 16 settembre 1850 a Düsseldorf. Ciò è confermato anche da un appunto di Clara presente nel diario di casa Schumann:

»Ich hatte recht vermutet, Robert hat eine neue Sonate für Klavier und Violine komponiert, doch lernte ich sie noch nicht kennen, da sie jetzt beim Notenschreiber ist.« [Non mi sbagliavo, Robert ha composto una nuova sonata per pianoforte e violino, che tuttavia non ho ancora avuto modo di conoscere, dato che si trova dal copista].¹⁸

Il 25 settembre del 1851, dopo aver potuto visionare la sonata, Clara la commenta così:

»Roberts neue Sonate (...) habe ich nun kennen gelernt und ich bin sehr entzückt davon. Der ganze Charakter der Sonate gefällt mir außerordentlich, und ich kann gar nicht erwarten, bis Wasielewski kommt, dass ich sie mit ihm spielen kann.« [Ho avuto modo di conoscere la nuova sonata di Robert e ne sono entusiasta. Tutto il carattere della sonata mi piace straordinariamente e non vedo l'ora che arrivi Wasielewski in modo da poterla suonare con lui.].¹⁹

Il 15 ottobre 1851 Wasielewski rientrò da un viaggio e il giorno seguente la sonata fu eseguita. Ecco il commento di Clara dopo la prima esecuzione:

»Es ließ mir keine Ruhe, ich musste gleich heute Roberts neue Sonate probieren. Wir spielten sie und fühlten uns ganz besonders durch den ersten sehr elegischen, sowie den zweiten

¹⁷ Werner Schwarz, *Eine Musikerfreundschaft des 19. Jahrhunderts. Unveröffentlichte Briefe von Ferdinand David an Robert Schumann*, in *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, Kassel etc. 1966, p. 297, citato da Hans Kohlhase in *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*. Bd. 2., Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung Wagner, 1979, p.158.

¹⁸ Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*. Band 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1920, p. 264, citato da H. Kohlhase in *Die Kammermusik Robert Schumanns*. Bd. 2., 1979, p. 158.

¹⁹ Ivi, p. 158.

lieblichen Satz ergriffen, nur der dritte Satz, etwas weniger anmutige, mehr störrische Satz wollte nicht so recht gehen.« [Non potei aspettare, dovetti provare la nuova sonata di Robert oggi stesso. La suonammo e fummo commossi specialmente dal primo movimento, così elegiaco, e dal secondo, così soave, solo il terzo movimento, meno grazioso e docile, non voleva funzionare.]²⁰

Anche Wasielewski riferisce in merito a questa prova:

»Schon am zweiten Tag nach meiner Rückkehr von Dresden brachte Schumann die A-moll-Sonate op. 105 zum Vorschein, die seine Gattin dann auf der Stelle mit mir durchspielte. Im Ganzen zeigte sich Schumann von der Ausführung befriedigt; nur das Finale konnte ich ihm nicht zu Danke spielen. Es wurde noch dreimal durchgenommen, doch Schumann meinte, er habe eine andere Wirkung von der Geigenpartie erwartet. Ich vermochte ihm nicht genügend den störrischen, unwirschen Ton des Stückes wiederzugeben. Die Sonate hatte übrigens als Komposition nicht ganz seinen Erwartungen entsprochen, weshalb er eine zweite, 'bessere', zu machen beschloss“.« [Già al secondo giorno dal mio ritorno da Dresda, Schumann diede alla luce la sonata in La minore op. 105, che la sua consorte suonò subito insieme a me. Nel complesso, Schumann si mostrò soddisfatto dell'esecuzione; solo il finale non riuscii a suonarlo come desiderava. Lo eseguii altre tre volte ma Schumann disse che la parte del violino suonava in modo diverso da come se l'era immaginata. Secondo il suo parere non ero riuscito a esprimere il carattere recalcitrante e brusco del brano. La sonata inoltre non aveva del tutto soddisfatto le sue aspettative, motivo per cui aveva deciso di scriverne una seconda, "migliore"].²¹

Tuttavia, secondo Hans Kohlhase il commento di Schumann era inteso ironicamente, dato che se la sonata non gli fosse piaciuta, probabilmente non l'avrebbe pubblicata nel giro di poche settimane:

»Wenige Wochen nach Entstehung der A-moll Sonate äußerte Schumann lächelnd in seiner gutherzigen Weise: 'die erste Violinsonate hat mir nicht gefallen; ich habe denn noch eine zweite gemacht, die hoffentlich besser gerathen ist', und mit diesen Worten brachte er seine D-moll-Sonate (op. 121) zum Vorschein [...].« [Poche settimane dopo la nascita della sonata in La minore, Schumann si espresse in merito, sorridendo nel suo tipico modo bonario: "La prima sonata per violino non mi è piaciuta; ne ho tuttavia composto una seconda, che spero mi sia riuscita meglio" e con queste parole, diede alla luce la sonata in Re minore (op. 121)].

²⁰ B. Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 1920, p. 264 e ss., citato da H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns*. Band 2., 1979, pp. 158-159.

²¹ Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Aus siebzig Jahren*, Stuttgart und Leipzig, 1897, p. 125 citato da H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns*. Band 2., 1979, p. 159.

Il fatto, però, che l'esecuzione della sonata in questione non sia stata priva di problemi, è testimoniato da numerose annotazioni di Clara presenti all'interno del diario di casa Schumann.

Nel marzo del 1852 invece, dopo l'esecuzione della la sonata insieme a F. David, Clara riferisce come solo in quel momento fosse venuto fuori il carattere peculiare dell'ultimo movimento.²² Il 18 maggio del 1853 Joseph Joachim eseguì la parte per violino della sonata all'interno di una piccola cerchia, e secondo Clara suonò in maniera meravigliosa, esattamente come lei l'aveva sempre immaginata.²³ Inoltre, sempre nel diario, Clara riporta come il 23 marzo 1853 Joachim avrebbe eseguito la sonata in maniera così commovente "dass es einen an die innersten Saiten des Herzens schlug" [da toccare nel profondo le corde del cuore].²⁴

La *Sonata op. 105* fu pubblicata nel 1852 presso F. Hofmeister²⁵ ed eseguita per la prima volta pubblicamente il 21 marzo del 1852, a Lipsia, da Clara Schumann e Ferdinand David.²⁶

Sonata per violino e pianoforte op. 105 n. 1, in La minore

Analisi del I movimento:

***Mit leidenschaftlichem Ausdruck* [con espressione appassionata]**

Tentare di incasellare questo brano in strutture formali rigide può risultare controproducente e si rischia di andare a sbattere contro un muro e/o di farsi prendere dallo sconforto. Questo però non significa arrendersi subito all'idea che tanto Schumann, come altri romantici, punti a distruggere la forma, o peggio ancora, dire che ormai era impazzito e quindi non più lucido, e che quindi è inutile scervellarsi nell'analisi. Nulla di più falso, a mio avviso. In realtà, dopo aver analizzato il primo movimento a fondo, sono giunta alla conclusione che la struttura è tutto sommato abbastanza lineare, ma va compresa;

²² B. Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*. Band 2, Leipzig, 1920, p. 267 e ss., citato da H. Kohlhase in *Die Kammermusik Robert Schumanns*. Band 2., 1979, p. 159.

²³ Ivi, p. 278, citato da H. Kohlhase in *Die Kammermusik Robert Schumanns*. Band 2., 1979, p. 159.

²⁴ Ivi, p. 279, citato da H. Kohlhase in *Die Kammermusik Robert Schumanns*. Band 2., 1979, p. 159.

²⁵ Alfred Dörffel, *Literarisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Tonwerke von Robert Schumann*, Beilage zum Musikalischen Wochenblatt, Leipzig: Fritsch, 1870, p. 25.

²⁶Theodor Müller-Reuter, *Lexikon der deutschen Konzertliteratur, Ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde*, C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, 1909, p. 190.

Schumann infatti reinterpreta la teoria della forma a modo suo: la elabora, la sviluppa, per certi versi la trasfigura ma non la abbandona.

Analizzando questo primo movimento, ciò che mi è parso è che non sempre ci sia una chiara distinzione tra struttura rigida e struttura allentata, a partire dai problemi che nascono nell'identificazione della conformazione del tema principale. È proprio il tentativo di applicazione di strutture rigide a temi a cui solitamente sono destinate strutture allentate a renderne complessa l'analisi.

Breve premessa terminologica

Prima di addentrarmi nel lavoro analitico, faccio qualche precisazione sul lessico. Indicherò con "Frase" ciò che nella terminologia di Schönberg e dei suoi allievi²⁷ (tra cui anche Erwin Ratz²⁸) viene definito "Satz" o "Sentence". Per contro utilizzerò il termine "frase" con "f" minuscola (o in alternativa: proposizione) ciò che i teorici indicano con "Phrase".

Inoltre alternerò l'utilizzo del termine "progressione" con quello di "sequenza", adattando la parola tedesca "Sequenz". Questo per evitare un numero eccessivo di ripetizioni ma anche perché penso che la parola tedesca sia per certi versi quasi più esplicativa della traduzione italiana.

ESPOSIZIONE

Osservando l'incipit, ciò che salta immediatamente all'occhio è la presenza dell'indicazione *Mit leidenschaftlichem Ausdruck*, solitamente tradotto "con espressione appassionata". Più che di indicazione agogica in questo caso parlerei di indicazione espressiva dato che non vi è un riferimento diretto alla velocità di esecuzione. Tuttavia sicuramente viene suggerita un'interpretazione non rapida o affrettata, che renda possibile la sottolineatura di tutti gli elementi espressivi presenti nel brano. Sappiamo che nella forma sonata classica, invece, il primo movimento solitamente è un *Allegro*, tant'è che in alcuni testi musicologici, il termine "forma sonata" è sostituito con "Forma dell'*Allegro* di Sonata".²⁹ L'indicazione *Mit leidenschaftlichem Ausdruck* rappresenta quindi un indizio importante e vedremo come le strutture formali, pur non venendo distrutte, dovranno adattarsi all'espressività in particolare del primo tema e in generale di tutto il brano. Interessante a questo proposito

²⁷ A. Schönberg, *Fundamentals of musical composing*, 1988, edited by Gerald Strang and Leonard Stein, London.

²⁸ Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien: Universal Edition A.G., 1968.

²⁹ Per esempio nel testo di Walter Piston, *Armonia*, Torino, EDT, 1989, p. 446.

notare che l'op. 105 consta di tre movimenti, a differenza dell'op. 121 dove ne troviamo quattro. Inoltre nell'op. 105 il secondo movimento non è lento, bensì un *Allegretto* in forma di Rondò. Forse è per questo che Schumann in questa sonata ha voluto fondere le caratteristiche di un primo movimento di sonata con quelle di un tempo lento. Ecco quindi un primo esempio di reinterpretazione personale della forma da parte di Schumann, di modo che questa si adatti alle sue esigenze espressive.

Tema principale

Struttura generale

La difficoltà che si riscontra nell'analizzare questa sezione (e in generale tutto questo primo movimento) è in buona parte dovuta al fatto che Schumann lavora costruendo più piani autonomi che si sovrappongono o si intersecano, e nella seconda parte di questa tesi vedremo che questo accade anche nell'op. 121. Per quanto concerne il tema principale del primo movimento dell'op. 105, vedremo che la struttura è complessa e schematizzabile in due modi differenti:

- ad un livello generale e quindi macroscopico
- in componenti più piccole, ossia ad un livello che io ho definito "microscopico".

Per chiarezza, utilizzerò i prefissi "macro" e "micro" a seconda che io stia facendo riferimento alla struttura generale o alle componenti più piccole.

La struttura macroscopica del tema principale è costituita da una sorta di Frase che si compone di un modulo (batt. 1-10), sua ripetizione (batt. 11-19) e liquidazione (batt. 19-27). Il macro-modulo delle batt. 1-10 è a sua volta segmentabile in una ripartizione 5+5 che rispecchia la struttura di un Periodo. Questo è composto da un micro antecedente (batt. 1-5) e da un micro-consequente (batt. 6-10).

Anche la ripetizione del macro-modulo delle batt. 11-19 ha una sua ripartizione interna ed è formata da un micro-modulo (batt. 11-16) e dalla sua ripetizione (batt. 16-19). A bat. 19 ha poi inizio la liquidazione. A bat. 16 troviamo un imbricamento, nel senso che la fine del modulo coincide con l'inizio della sua ripetizione. Vedremo che questo tipo di sovrapposizioni sono molto frequenti all'interno dell'op. 105 e 121.

So che chi mi leggerà ora inizierà a pensare che mi contraddico e che prima dico che è inutile incasellare questo brano in strutture rigide e poi di fatto invece è esattamente ciò che sto facendo, ma è mia ferma convinzione che Schumann abbia sì reinterpretato la forma e le strutture tradizionali in maniera personale e seguendo peculiari esigenze espressive, ma senza per questo abbandonarle: sarebbe troppo comodo abbandonare il riferimento della teoria della forma solo perché non la si può applicare alla lettera. Qui di seguito propongo uno schema riassuntivo che illustra entrambe le strutture, quindi sia quella macroscopica che quella microscopica:

Struttura macroscopica

Frase		
macro-modulo	ripetizione	liquidazione
Batt. 1-10	Batt. 11-19	19-27
I6 - IV	V56/V - V	V7 - I
(batt. 9-10)	(batt. 18-19)	(batt. 26-27)

Struttura microscopica

Periodo (batt. 1-10)		Frase (batt. 11-27)		
micro-antecedente	micro-consequente	micro-modulo	ripetizione	liquidazione
Batt. 1-6	batt. 6-10	batt. 11-16	batt. 16-19	19-27
V6 - I	I6 - IV	V2 - I6	V56/V - V	V - I - V7 - I (batt. 19-22)
(batt. 4-5)	(batt. 9-10)	(batt. 15-16)	(batt. 18-19)	bII6N - VII7 - VI (batt. 23-25) V56/IV - IV - V7 - I (batt. 25-27)

Può sembrare azzardato attribuire al primo tema la struttura della Frase, ma la sezione che va da bat. 19 a bat. 27 presenta caratteristiche talmente simili a quelle che troveremmo in una liquidazione che non ho trovato un'altra spiegazione.

Nella sezione che segue, illustrerò più in dettaglio la struttura, concentrandomi su quella macroscopica ma inserendo anche alcuni riferimenti alle articolazioni interne (ovvero alla struttura microscopica).

Analisi armonico-strutturale

Le batt. 1-10 possono quindi essere considerate un macro-modulo, seguito dalla sua ripetizione (batt. 11-19) dopo la quale ha inizio la liquidazione (batt. 19-27). Il macro-modulo, se si osserva l'armonia senza tenere conto del profilo melodico, sembra in realtà terminare sul battere di bat. 9, dove troviamo una cadenza imperfetta (IV - I46 - V2 - I6) ma la chiusura è ritardata dal pianoforte che porta avanti il discorso musicale fino a bat. 10. Infatti il macro-modulo, come abbiamo visto, può essere a sua volta diviso in un Periodo 5+5: nel micro-antecedente la melodia è nel violino e termina a bat. 5; a bat. 6 la Hauptstimme passa nella mano destra del pianoforte (una sesta maggiore sopra rispetto alle batt. 1-6) e prosegue fino a bat. 10. Questo è un primo esempio di creazione di piani autonomi: se si osserva solo l'armonia senza tenere conto della Hauptstimme, il primo blocco sembra terminare a cavallo tra bat. 8 e 9, dove troviamo anche una cadenza imperfetta V34-I6 di La minore. Il pianoforte però porta avanti il discorso musicale e ritarda la conclusione di questa sezione.

Fin da bat. 1 c'è un'oscillazione tra minore e maggiore, pur restando nella tonalità d'impianto: dopo il I grado, La minore, troviamo un accordo di Fa maggiore (VI) per poi tornare subito su un I a bat. 2. L'intervallo di quarta ascendente presente nella testa del tema (Do - Fa) richiama il movimento dominante tonica e sembra volerci far credere che stiamo andando in Fa maggiore, cosa che però non avviene. Questo espediente crea una lieve instabilità tonale, perché il tema, pur essendo in La minore, in qualche modo include in sé anche Fa maggiore. L'ambiguità (tonale, modale e formale) rappresenta uno i tratti caratteristici del brano.

A bat. 11 ha inizio la ripetizione del macro-modulo dove la Hauptstimme passa di nuovo al violino (trasposta una quinta sopra rispetto alle batt. 1-10): dal punto di vista melodico, troviamo un materiale molto simile a quello presente nelle batt. 1-10, ma cambia completamente l'armonia: al posto del I grado che avevamo trovato a bat. 1, a bat. 11 compare un accordo maggiore con la settima (V56 di Fa), che a sua volta ci conduce in una tonalità maggiore, Fa maggiore, VI grado di La minore. La presenza di accordi maggiori porta ad un cambio di atmosfera: l'accordo di settima di dominante di bat. 11 rende l'inizio della ripetizione del modulo molto più tensivo ma, allo stesso tempo, la sua risoluzione in una tonalità maggiore lo rende più solare. Schumann dà quindi una breve marcatura in

maggiore (batt. 11-13) ma poi si ritrae quasi subito (a bat. 14). Vedremo che l'alternanza tra minore e maggiore rappresenta una delle cifre stilistiche del brano.

A bat. 2 è presente un movimento di seconda minore discendente e vedremo che l'utilizzo di questo intervallo costituisce un altro elemento caratteristico del brano.

La seconda minore di bat. 2 (Mi - Re#) è prodotta dalla presenza di una nota sfuggita estranea all'armonia, il Re# appunto, che va a creare un intervallo di quarta eccedente con il basso, un tritono, che però non risolve.³⁰ La mancata risoluzione del tritono contribuisce ad aumentare la tensione. Queste caratteristiche fanno sì che il movimento di semitono discendente della melodia del violino provochi l'effetto di un *lamento*³¹.

L'effetto dolente causato dalla seconda minore discendente è però completamente assente all'inizio della ripetizione del macro-modulo (batt. 11-13), nonostante vi sia lo stesso tipo di intervallo. Come mai? Principalmente per due motivi: innanzitutto, come abbiamo visto, c'è un passaggio in maggiore dato che a bat. 11 troviamo una settima di dominante (Do7) che risolve su un accordo di Fa maggiore (V7 - I di Fa maggiore) e come anticipato, questo passaggio in maggiore provoca un importante cambio di atmosfera. Inoltre in questo caso l'intervallo di seconda minore discendente è collocato tra le note Si_b e La, dove il Si_b rappresenta la settima dell'accordo di settima di dominante di bat. 11 (V34, Do - Mi - Sol - Si_b). L'intervallo di semitono discendente si trova quindi tra la settima e la sua risoluzione, movimento che inevitabilmente produce un senso di appagamento. Peraltro, la settima non scende neanche subito ma solo nella battuta successiva (a bat. 12, sul secondo quarto); di conseguenza il ritardo della risoluzione ne accentua ulteriormente il senso di appagamento. È interessante notare come lo stesso intervallo, collocato in contesti armonici diversi,

³⁰ Dato che si tratta di una nota sfuggita.

³¹»Un caso particolare di seconda si rintraccia nella seconda minore discendente che viene chiamata dagli autori la "nota dolente". L'esempio che ci è mostrato è tratto dal "Trovatore" di Verdi ed è la parte di una zingara che sta bruciando al rogo ed esclama "Ah!": siamo in tonalità di la minore, l'esclamazione avviene sulle note fa-mi, prima sul V grado, poi sul I. Il senso osservato è quello del lamento, che appunto, secondo loro «l'espressione orale del lamento è un'emissione breve, appena discendente, abitualmente ripetuta» (Stefani et al. 1990, 126). Aggiungono che tale percezione di lamento non deriva dal solo intervallo di semitono, ma soprattutto dalla funzione cadenzale che, toccando VI e V grado della scala minore, porta con sé il senso di "minore" malinconico e instabile. Si fa notare che il senso di lamento non è annullato nemmeno in un contesto "post-tonale" come può essere l'exaudi della Sinfonia dei salmi di Stravinsky.« *Musica e Pubblicità: un'ipotesi retorica di Alessandro Miani. Capitolo 2.1: Semiologia della Musica. 2.1.2. Gli intervalli e il loro significato.* Tesi di laurea di II Livello. Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia. A.A. 2009-2010. Facoltà: Scienze della comunicazione. Relatore: Stefano Calabrese.

produca un effetto completamente differente tale da portare ad una modifica contenuto emotivo dell'intervallo stesso.

Tra bat. 14 e 16, il modulo viene ricondotto in La minore, come anticipato dal Sol# presente nella parte del violino nella seconda metà di bat. 13 e anche dal movimento discendente del Mi nel basso, sensibile di Fa maggiore.³² A bat. 14 troviamo quindi un IV seguito da un II6 di La minore, che procederà verso un V, poi V2, per poi risolvere armonicamente, seppure in maniera imperfetta, a bat. 16 su un I6. Tale cadenza è sufficiente per tornare in La minore, a conferma del fatto che il passaggio in Fa maggiore delle batt. 11-13 rappresenta solo un'oscillazione: la tonalità di riferimento del tema principale rimane quella d'impianto.

Una volta riconfermato La minore, a bat. 16 inizia la ripetizione del micro-modulo, dove la *Hauptstimme* passa nuovamente al pianoforte, questa volta nella mano sinistra, nel basso. Anche in questo caso, com'era accaduto nelle batt. 9-10, la conclusione viene ritardata, questa volta dal pianoforte, che porta avanti il discorso musicale fino a bat. 19. Quindi di nuovo vi è una sovrapposizione di piani: da un lato l'armonia, che sembra farci credere che la sezione si concluda sul battere di bat. 16, dove troviamo una cadenza V2- I6. Dall'altro la melodia che invece termina a bat. 19 in un contesto armonico decisamente meno conclusivo: alla fine di bat. 18 troviamo un accordo di settima di dominante (Si - Re# - Fa# - La, ossia V56/V) che risolve su un V di La minore a bat. 19. Di fatto si tratta di una cadenza sospesa, che infatti produce un'apertura. Non a caso è proprio a bat. 19 che ha inizio la liquidazione, riconoscibile dal fatto che vi è una contrazione del tema (a bat. 19 appunto) e la ripetizione del frammento nelle tre battute che successive (batt. 20-22). Segue una lunga cadenza che va da bat. 23 a bat. 27 (\flat II6N³³ - VII7 - VI - V56/IV - IV - V7 - I) che conferma nuovamente e in maniera inequivocabile la tonalità d'impianto, La minore. L'arrivo (a bat. 23) della sesta napoletana provoca un effetto sorprendente, quasi brusco.³⁴ La risoluzione della settima di sensibile di bat. 24 (Sol# - Si - Re - Fa) su un accordo di Fa maggiore (bat. 25), quindi su un

³² La presenza di una sensibile che scende, con le dovute eccezioni, può essere considerata un segnale che quella stessa nota ha perso la sua funzione di sensibile e che è avvenuto il passaggio ad un'altra tonalità.

³³ La cifratura \flat II6N fa riferimento al II grado napoletano, costituito da un accordo maggiore costruito sul II grado abbassato della tonalità di riferimento ed è tipico del modo minore; detto anche "sesta napoletana" perché di solito compare in primo rivolto.

³⁴ Il cambio radicale di atmosfera è dovuto al fatto che improvvisamente ci troviamo davanti ad un accordo tonalmente molto lontano da La minore (una triade di Mib maggiore) e l'effetto sorprendente è accentuato dal fatto che si tratti di un accordo maggiore. È una caratteristica insita all'accordo di sesta napoletana.

VI, anziché su un I, rappresenta una cadenza d'inganno e rievoca quell'oscillazione tra La minore e Fa maggiore caratteristica del primo tema. Tuttavia la sezione si conclude in maniera perentoria con una cadenza composta IV – V7 – I. Si tratta quindi di una cadenza forte: nella parte pianistica delle batt. 23-27 troviamo una serie di accordi ognuno dei quali presenta uno *sforzato* o l'indicazione dinamica *f*. Il violino, da parte sua, esegue quella che è una sorta di cadenza nel senso virtuosistico del termine, seppure molto compatta, e anche in questo caso la dinamica è *forte* e sono presenti degli *sforzati* o degli accenti sui tempi forti. Il V7 in stato fondamentale e la risoluzione tetica in posizione melodica di ottava sul battere di bat. 27 ne accentuano ulteriormente il carattere conclusivo. Di fatto Schumann, inserendo questa sezione (batt. 19-27) che presenta caratteristiche simili a quelle di una liquidazione, introduce mobilità nel tema ma alla fine non rinuncia ad una chiusa perentoria (a bat. 27) che segnala in modo inequivocabile la fine del primo blocco strutturale.

Problemi

La prima difficoltà che ho riscontrato è stata quella di identificare la struttura del tema principale, che di fatto è una costruzione che presenta alcune caratteristiche riconducibili ad un Periodo ma la cui struttura macroscopica alla fine è più vicina a quella della Frase. L'ambiguità della struttura del primo tema è stata evidenziata anche da Hans Kohlhasse nella sua analisi:

»Die außerordentlich dichte Binnenstruktur des Hauptsatzes lässt sich weder auf eine Periode noch auf eine dreiteilige Liedform zurückführen.« [La struttura interna straordinariamente compatta del tema principale non risulta riconducibile né ad un Periodo né ad una Liedform tripartita].³⁵

Inizialmente avevo scartato l'idea che la macrostruttura del tema principale potesse essere quella di una Frase, in quanto questa ipotesi porterebbe con sé alcune incongruenze o quantomeno richiederebbe diversi adattamenti. Il primo punto riguarda la ripetizione del modulo avviene tardi rispetto a quanto ci si aspetterebbe, ossia solo a bat. 11.³⁶ In secondo luogo, se si ipotizza che la liquidazione sia tra bat. 19 e bat. 26/27 per un totale di 8 battute, verrebbe da chiedersi come mai sia così breve, dato che antecedente e conseguente, ossia

³⁵ H. Kohlhasse, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*. Bd. 2., 1979, p.161.

³⁶ In realtà una sorta di ripetizione del modulo avviene già a bat. 6 nella parte del pianoforte, ma quella è la struttura microscopica. In questo caso stavo facendo riferimento alla struttura macroscopica.

modulo e ripetizione, coprivano un totale di 18 (8+2+8) battute. Siamo ben lontani dal modello proposto da Erwin Ratz (2×2) + 4.³⁷

L'altro aspetto riguarda il carattere del tema, che non è monolitico, ben radicato e scolpito, come spesso avviene nei primi temi delle forme sonata, ma piuttosto è lirico e disteso, come potrebbe avvenire in un secondo movimento o eventualmente nel tema secondario³⁸. Nei temi cantabili, infatti, è più frequente l'utilizzo del Periodo rispetto al *Satz*, proprio perché la Frase è propulsiva [*vorwärtstreibend*]³⁹, dinamica, mentre il Periodo, anche grazie alla sua conformazione simmetrica, ha qualcosa di statico [*in sich ruhendes*]⁴⁰. Tuttavia, anche per ipotizzare che si tratti di un Periodo sarebbero necessarie alcune forzature. Innanzitutto, se così fosse, il conseguente avrebbe dovuto concludersi a bat. 19, dove però troviamo una cadenza sospesa alla dominante (V - V/V), mentre il Periodo teoricamente dovrebbe terminare con una cadenza perfetta o con qualcosa di simile. Su questo potremmo anche sorvolare se non fosse che a bat. 19 di fatto inizia quella che ha tutta l'aria di essere una liquidazione: a bat. 19 vi è la contrazione del tema principale che viene ripetuto, in sequenza, per tre volte (batt. 20-22) e da bat. 23 in poi il processo di frammentazione procede facendo diventare il motivo di base sempre più materico, finché non rimangono solo arpeggi ascendenti e discendenti ed esso perde tutti i suoi elementi caratteristici, di cui rimangono solo residui, conformemente alle caratteristiche della liquidazione descritte da Schönberg.⁴¹ In un certo senso quella di bat. 19 è una sorta di cesura, ma la chiusura sul V grado di fatto apre ad altri sviluppi. Aggiungo che, se è vero che sono soprattutto i mezzi armonici a determinare se una struttura sia più o meno stabile⁴², sarà difficile ignorare le cadenze presenti tra bat. 23 e bat. 27 che inequivocabilmente confermano di nuovo la tonalità d'impianto, motivo per cui ho definitivamente escluso che il conseguente potesse concludersi a bat. 19. In definitiva forse l'ipotesi più corretta è che si tratti di una struttura ibrida, che presenta sia caratteristiche del Periodo che della Frase. Nel complesso, però, la macrostruttura a mio avviso si avvicina di più a quella di una Frase.

³⁷ E. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 1968, p. 21

³⁸ Ivi, p. 24.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ »Liquidation consists in gradually eliminating characteristic features, until only uncharacteristic ones remain, which no longer demand a continuation. Often only residues remain, which have little in common with the basic motive.« A. Schönberg, *Fundamentals of musical composing*, 1988, edited by Gerald Strang and Leonard Stein, London, p. 58.

⁴² Ivi, p. 21.

Transizione (batt. 27-37)

Analisi armonico-strutturale

Dopo la lunga cadenza delle batt. 23-27, ha quindi inizio la transizione. Dalla seconda metà di bat. di 27 a bat. 30/31 troviamo una prima progressione, il cui modulo, che contiene elementi del tema principale, è in La minore e viene poi replicato in Mi maggiore nelle due battute successive (seconda metà di bat. 29 e bat. 30/31). Nella seconda metà di bat. 31 ha inizio un'altra progressione, il cui modulo va dalla prima metà di bat. 31 a bat. 32. Questo modulo è ulteriormente frazionabile in due micro-moduli: il primo (seconda metà di bat. 31) è affidato al pianoforte e viene proposto quattro volte mentre il secondo, assegnato al violino, viene replicato due volte ed è quindi presente per un totale di tre volte. Il macro-modulo compare quindi tre volte e mezzo: infatti, per uscire dalla progressione si ripresenta il micro-modulo del pianoforte, ossia la prima metà del macro-modulo.

Nel primo modulo (batt. 31-32) troviamo un V - #VI⁴³, nella sua ripetizione (batt. 32-33) VI⁷⁴⁴ - V6, nella seconda ripetizione (batt. 33-34) V6 - I#3 7. Il I#3 7 è un accordo di La minore "maggiorizzato" e a cui viene aggiunta la settima in modo da diventare un V7 di Re e infatti sul battere di bat. 35 troviamo un accordo di Re minore che deve essere già interpretato come II di Do maggiore, come verrà confermato nelle battute successive. Di fatto si tratta di una progressione diatonica, dato che rimaniamo nell'area tonale di La, ma l'alterazione del I grado di bat. 34 porta ad una virata improvvisa prima verso Re minore per poi portare in Do maggiore. La luminosità di questa sezione (batt. 35-37) è sorprendente e dà origine a molti dubbi che approfondirò meglio nel prossimo paragrafo.

Problemi

Individuare l'inizio e soprattutto poi la fine della transizione è stato difficile quasi quanto scegliere dove far terminare il tema principale. Anche dopo aver preso una decisione, sono consapevole del fatto che gli interrogativi aperti sono ancora tanti. Come spiegato nel paragrafo in cui ho analizzato il primo tema, ho escluso che la transizione potesse aver inizio a bat. 19. Quindi il fatto che questa cominci a bat. 27 non è più in discussione. Cerchiamo ora di capire perché alla fine ho deciso di farla terminare a bat. 37.

⁴³ Un VI alterato dato che al posto del Fa naturale troviamo un Fa#.

⁴⁴ La stranezza di questo accordo è giustificata dal fatto che ci troviamo all'interno di una progressione, in cui la replica pedissequa di un determinato modulo può portare alla presenza di armonie insolite.

Il problema è rappresentato dalle battute 35-37 perché è difficile capire se appartengano ancora alla transizione o se costituiscano già l'incipit di un secondo gruppo tematico. Infatti troviamo qui una lunga cadenza che porta a Do maggiore, e di solito nelle sonate in cui il primo tema è in minore, si passa in maggiore solo in corrispondenza dell'arrivo del secondo tema, proprio per evitare il rischio di oscurarlo. Questo potrebbe farci credere che il secondo tema inizi proprio qui, a bat. 35. Perché alla fine ho escluso questa ipotesi? E perché Schumann dovrebbe aver scelto di passare in maggiore prima dell'arrivo del secondo tema, con l'inevitabile rischio di oscurarne l'arrivo?

Innanzitutto la sezione che va da bat. 35 a bat. 37 presenta caratteristiche molto simili al tema principale: di fatto è lo stesso materiale proposto in maggiore, motivo per cui difficilmente potrà acquisire un'autonomia strutturale rispetto al primo tema. A questa affermazione si potrebbe obiettare ipotizzando che in questa sonata non vi sia un secondo tema, o che questo sia puramente derivato dal primo ma non sono d'accordo, e cercherò di spiegarne il motivo nel capitolo inerente al tema secondario.

Inoltre nelle batt. 35-37 troviamo una lunga cadenza composta che porta a Do maggiore e la sensazione di approdo che si prova all'arrivo del I6 a bat. 38 è innegabile, ben diversa dall'effetto "sospensivo" presente nelle battute precedenti.

Infine, un altro dubbio potrebbe nascere dal fatto che se si decidesse di collocare l'inizio della transizione a bat. 27 e la fine a bat. 34, questa consterebbe di sole otto battute. Ora, sappiamo che con ogni probabilità Schumann non ragiona in termini di simmetrie, proporzioni e rapporti numerici, ma già ipotizzando che l'inizio di questo blocco strutturale sia collocato a bat. 27 e che termini a bat. 37 ci troveremmo davanti ad una transizione molto breve. Se addirittura la facessimo terminare a bat. 34, questa sarebbe costituita solamente da otto battute. Quindi anche questa constatazione, unitamente alle ragioni precedentemente esposte, mi ha fatto propendere per la scelta di collocare la fine della transizione a bat. 37.

Simmetrie, rapporti numerici e proporzioni: un'altra ipotesi (poi scartata)

Inizialmente avevo preso in considerazione anche l'ipotesi che la transizione iniziasse a bat. 19, ancora nella tonalità d'impianto come talvolta accade nella prima parte della

Überleitung.⁴⁵ Del resto, transizione e liquidazione hanno in comune la possibilità di sviluppare elementi tematici e di possedere una struttura allentata. In questo caso avremmo a che fare con una transizione di 19 battute, quasi lo stesso numero del tema principale. L'ipotesi che la transizione iniziasse a bat. 19 si basava anche sul fatto che non riuscivo a giustificare la sezione da bat. 19 a bat. 27, in quanto nel Periodo non è prevista la presenza di una liquidazione. Nel momento in cui ho contemplato l'idea che si potesse trattare di una Frase, queste otto battute non rappresentavano più un problema. Inoltre, come già evidenziato in precedenza, la cesura sul battere di bat. 27 è piuttosto netta, più adatta a segnare la conclusione di un blocco formale che ad una cadenza intermedia all'interno della transizione. Certamente a livello di simmetria nel numero di battute avrebbe più senso se si collocasse l'inizio della transizione a bat. 19, e se quindi transizione e tema principale avessero circa lo stesso numero di battute, ma con ogni probabilità Schumann non ragiona basandosi su simmetrie, rapporti numerici o proporzioni. Allo stesso tempo, però, non abbandona le funzioni dei blocchi strutturali della forma sonata classica che invece sono molto chiare. Semplicemente si prende la libertà di non rispettare la proporzionalità tra le varie parti, il che porta a situazioni come questa in cui ad un tema principale molto esteso (27 battute) si contrappone una transizione brevissima (batt. 27-37, undici battute).

L'ipotesi di Hans Kohlhase

Dopo aver svolto la mia analisi, ho avuto modo di leggere anche quella di Hans Kohlhase, in cui sostiene l'ipotesi che le batt. 27-30 costituirebbero una sorta di prolungamento dell'*Hauptthema*:

»Der Hauptsatz (T. 1-27) hat einen Anhang (T. 27-31), der zu ihm motivisch keinen Bezug aufweist.« [Il tema principale (batt. 1-27) ha un prolungamento (batt. 27-31) che non presenta alcun collegamento motivico con esso.]⁴⁶

mentre la transizione propriamente detta inizierebbe addirittura a bat. 31 e avrebbe un'estensione di sole sei battute:

⁴⁵ E. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 1968, p. 21.

⁴⁶ H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*. Bd 1., 1979, p. 145.

»Die eigentliche Überleitung ist extrem kurz (T. 31-35).« [La transizione vera e propria è estremamente corta (batt. 31-35)].⁴⁷

Questa ipotesi però presenta diversi problemi: innanzitutto, come approfondito nel capitolo precedente, nelle battute 23-27 troviamo una lunga cadenza che ha tutta l'aria di essere la conclusione di un segmento strutturale. Kohlhase ipotizza che queste battute costituiscano una sorta di "Anhang" [prolungamento] del tema principale, e probabilmente intende che si tratta di una specie di codetta. In questo caso però si tratterebbe di una codetta molto anomala, per due motivi: innanzitutto la codetta dovrebbe comparire a chiusura dell'Esposizione, dopo che entrambi i temi sono stati presentati, e non al termine del tema principale come in questo caso; in secondo luogo, dovrebbe consolidare il materiale precedentemente esposto, non presentare un'apertura verso ciò che arriva dopo; e invece è esattamente questo che succede dato che troviamo una progressione modulante, mezzo compositivo adatto più ad una transizione piuttosto che ad una codetta. Tra l'altro questi aspetti sono evidenziati da Kohlhase stesso, che prima definisce questa sezione come "Anhang" del primo tema per poi ritrattare, sottolineando che la presenza di una progressione modulante fa sì che le batt. 27-31 potrebbero essere considerate anche come parte della *Überleitung*:

»Der Anhang ist als Sequenz angelegt. Während das Modell die Tonika bestätigt, erfolgt durch eine Sequenzierung eine Modulation zur Dominante E-dur. Die Funktion des Anhangs ist ambivalent, da er durch die Modulation in die Dominante gleichzeitig als Anfang der Überleitung zum Seitenthema angesprochen werden kann.« [Il prolungamento è strutturato come una progressione. Mentre il modulo conferma la tonica, segue, tramite una progressione, una modulazione alla dominante Mi maggiore. La funzione del prolungamento è ambivalente dato che, tramite la modulazione alla dominante, può essere considerato anche l'inizio della transizione al tema secondario.]⁴⁸

Questa osservazione suggerisce che lui stesso non fosse del tutto convinto della sua ipotesi.

La fine della transizione viene collocata da Kohlhase a bat. 35. Risolve le incongruenze riguardanti la sezione 35-37, affermando che questa sonata sia priva di tema

⁴⁷ H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*. Bd 1., 1979, p.145.

⁴⁸ Ibidem.

secondario. Su questo mi trovo in totale disaccordo e avrò modo di approfondire questo aspetto nel prossimo paragrafo.

Il tema secondario (batt. 38-59)

Struttura generale

Dopo essere quindi approdato in Do maggiore, a bat. 38 fa il suo ingresso il secondo tema. Si tratta di un tema monolitico, scolpito e propulsivo. La sua incisività è sottolineata anche dai segni di articolazione presenti sia nella parte del violino che in quella del pianoforte a bat. 38 e a bat. 42 che suggeriscono un attacco del suono *marcato*. Presenta quindi caratteristiche molto diverse dal tema principale e in tal modo può assolvere la funzione di contrasto che la teoria della forma ritiene fondamentale per il tema secondario. È diviso in una prima sezione di quattro battute (batt. 38-41) seguita dalla sua ripetizione espansa (batt.42-51) e da quella che potrebbe essere considerata una sorta di liquidazione (batt. 51-59) che si conclude una codetta (batt. 59-64).

Ecco qui di seguito uno schema riassuntivo della struttura del secondo tema:

Frase			
Modulo	Ripetizione	Liquidazione	Codetta
Batt. 38-42	batt. 42-51	batt. 51-59	batt. 59-65
V2 - I6 (Do +)	V6 - I (La -)	V2 - I6 (Do +)	V6 - I (La -)

Ora spiegherò in dettaglio come ho l'ho individuata.⁴⁹

Analisi armonico strutturale

In corrispondenza delle ripartizioni formali segnalate ci sono delle cadenze che vanno a produrre delle cesure: tra bat. 41 e 42 troviamo un V2 - I6 di Do maggiore. A bat. 42 ha inizio la ripetizione del modulo, che però viene espanso tramite un lungo pedale di dominante che si prolunga fino a bat. 50 e a cavallo tra bat. 50 e 51 troviamo una cadenza V6 - I di La minore. La sezione tra bat. 51 e 59 ha tutta l'aria di essere una liquidazione: qui troviamo

⁴⁹ In primo luogo, analizzando l'armonia: rimango dell'idea che non sia possibile svolgere un'analisi formale accurata se non si tiene conto delle concatenazioni accordali. In corrispondenza dei blocchi strutturali importanti vi devono essere delle cesure armoniche che vadano a confermare ciò che ci suggerisce la melodia.

dapprima l'estrazione di un elemento che può essere ricondotto sia al primo sia al secondo tema e in seguito, come era avvenuto dopo l'esposizione del primo tema, il materiale viene scomposto in arpeggi, fino a perdere le sue caratteristiche. Il fatto che la struttura sia quella di una Frase è coerente anche con le caratteristiche decisamente propulsive di questo tema, in netto contrasto con il tema principale.

La liquidazione termina in Do maggiore ma la codetta, di cui parlerò meglio in seguito, ci ricondurrà in La minore, che di fatto resta la tonalità di riferimento, come si evince anche dallo schema del paragrafo precedente. Da questo risulta che vi è un'alternanza tra Do maggiore e La minore ma se lo analizziamo in dettaglio vediamo che ci sono tante altre movimentazioni armoniche: inizia in Do maggiore per poi andare su un II56 alterato (V/V, a bat. 38) che risolve su un I di Sol maggiore (V grado di Do), subito smentito da un Fa^b presente all'interno di un accordo di Re minore in primo rivolto, II6 di Do, che ci riporta infatti in Do maggiore, tonalità in cui rimane fino a bat. 42, dove inizia la ripetizione del modulo. Quest'ultimo subisce alcune modifiche: inizialmente troviamo di nuovo un I6 di Do maggiore, seguito da un V/V che risolve su un V, poi però il V (Sol maggiore) anziché spostarsi su un II, ossia su un accordo di Re minore come era accaduto a bat. 39, va su un Do7, ossia su un V7 di Fa (bat. 43) che però non risolve su un I, bensì su un VI6 di Fa maggiore (quindi su un accordo di Re minore, bat. 44). Il concatenamento accordale tra bat. 42 e 43 si può interpretare in due modi: se si attribuisce al Do# del pianoforte una funzione esclusivamente melodica di appoggiatura (e all'accordo soprastante Mi - Sol - Sib quella di ritardo), il Do7 seguito da un accordo di Re minore possono essere interpretati come V7 - VI6 di Fa maggiore. Tuttavia, sul battere di bat. 43, il Do# va a produrre con la mano destra del pianoforte un accordo di settima diminuita (Do# - Mi - Sol - Sib) che rappresenta un VII7 di Re minore, quindi per un momento viene toccata anche questa tonalità. Questa situazione si reitera tra bat. 45 e 46. L'accordo di Re minore diventa poi un II di Do che si sposta su un accordo di Sol maggiore, V di Do, e infatti ci riporta in Do maggiore, in cui resta fino a bat. 50 dove invece troviamo una nuova deviazione verso La minore. Nella sezione successiva ritroviamo anche delle deviazioni verso Re minore (batt. 53, 55-56 57-58). La liquidazione termina poi in Do maggiore. Quindi, in sintesi, il secondo tema inizia in Do maggiore ma poi passa per Sol maggiore, Fa maggiore, Re minore e La minore. All'ascolto si percepisce chiaramente che la conclusione di questo segmento strutturale avviene a bat.

59, dove infatti troviamo una cadenza V – I (con settima di passaggio nel pianoforte e ritardo 6-5 nel violino) di Do maggiore. Poi la codetta però ci riporta in La minore.

Di fatto viene sfruttato sia il circolo delle quinte sia quello delle terze: da Do maggiore si passa a Sol maggiore (circolo delle quinte in senso ascendente), poi passando per un Do⁷ si va in Fa maggiore (circolo delle quinte in senso discendente); in seguito si scende di terza (Re minore) e, passando di nuovo per un Do maggiore, si va anche in La minore.

Problemi e possibili contestazioni

Vi sono una serie elementi potrebbero essere usati come argomenti per avvallare l'ipotesi secondo cui in questa sonata non vi sarebbe un secondo tema con autonomia strutturale, proprio perché troppo simile al primo, sia dal punto di vista melodico che armonico. Ora mi avvierò a spiegare perché ho comunque escluso questa possibilità.

Il primo problema già ampiamente discusso è quello di individuare dove abbia inizio il secondo tema, ossia di dove termini la transizione, vista l'ambiguità delle battute 35-37 che irrompono come uno squarcio di luce nell'oscurità, tanto da poterci far credere che l'inizio del tema secondario (o del secondo gruppo tematico) avvenga qui. Tuttavia il materiale qui proposto è di fatto lo stesso del tema principale ma in maggiore, caratteristiche che mal si adattano ad un tema secondario che invece dovrebbe essere diverso dal primo. Inoltre è impossibile ignorare la sensazione di approdo che si prova a bat. 38, grazie alla cadenza V2-16 a cavallo tra bat. 37 e 38 che finalmente ci conduce in Do maggiore, altra ragione per cui alla fine ho escluso che le battute 35-37 potessero far parte del secondo tema.

Il secondo potenziale problema è che se è vero che le battute 35-37 di fatto si basano su materiale del tema principale, ciò vale però anche per le battute successive: la *Hauptstimme* presente nella mano destra del pianoforte, a partire da bat. 39 riprende le note di bat. 6 (seconda metà), 7 e 8, ossia di fatto ripropone il primo micro-consequente presente nell'esposizione del primo tema. Anche la scrittura pianistica rievoca l'accompagnamento del tema principale. Inoltre, sia nella parte del violino che in quella del pianoforte, si ripresentano le sincopi che già avevamo trovato nel primo tema (come legate a cavallo di battuta o delle due pulsazioni all'interno delle singole battute). Di fatto però tutto questo non rappresenta un vero problema: nella teoria della forma si parla di "derivazione

contrastante” quando per esempio un determinato tema viene appunto costruito a partire dall’elaborazione di un altro con cui però continua a conservare molte affinità. Il riutilizzo di materiale del tema principale permette di assicurare unità al brano e ripetere un elemento più volte consente di consolidarlo. Il secondo tema, a differenza del primo, è infatti piuttosto debole dal punto di vista melodico: di fatto il motivo è costituito da un frammento di una battuta e mezza (batt. 38-39, poi di nuovo 42-43) e non presenta una melodia pregnante come quella del tema principale. La continua riproposizione di materiale del primo tema permette di garantire una coesione interna e di dare unità all’architettura formale.

Un’altra contestazione potrebbe riguardare l’instabilità armonica di questo tema in cui ci si sposta in continuazione da una tonalità ad un’altra. L’esposizione di un tema richiede infatti un contesto tonale stabile. In realtà però, questi passaggi seguono una precisa logica che si attiene da un lato al circolo delle quinte, dall’altro alla modulazione per terze, e in ogni caso come abbiamo visto la tonalità da prendere come riferimento resta quella d’impianto (come confermato dalla codetta che termina in La minore). Ciò è coerente anche con il concetto di “derivazione contrastante” appena illustrato.

Infine si potrebbe mettere in dubbio il fatto che la struttura del secondo tema sia quella di una Frase. Del resto, la presunta liquidazione contiene di nuovo scomposizioni di materiale del tema principale, mentre il motivo proprio del tema secondario è qui assente. Tuttavia, nel momento in cui il materiale del primo tema è stato integrato anche nel secondo, a questo punto quello stesso materiale diventa parte di entrambi i temi, motivo per cui è comprensibile che nella liquidazione lo ritroviamo.

L’ipotesi di Kohlhase

L’inizio della sezione del tema secondario viene collocato a bat. 35. Io ho escluso questa ipotesi perché la sezione 35-37 è troppo simile al tema principale e quindi non può avere un’autonomia strutturale. Come risolve Kohlhase? Ipotizzando che in questa sonata non vi sia alcun tema secondario, per due motivi: innanzitutto sostiene che non vi sia una stabilità tonale sufficiente perché possa essere esposto un tema, dato che l’approdo a Do maggiore viene, secondo lui, ritardato il più possibile e consapevolmente evitato, mentre il punto di riferimento latente resta la tonalità di La minore. Inoltre afferma che il materiale melodico presente in questo blocco sia costituito da “thematische Floskeln”, “frasi tematiche vuote”, delle quali nessuna può essere identificata come tema secondario:

»Der Satz erhält kein Seitenthema! Die für den Formtypus wesentlich modulatorische Entwicklung zu einer zweiten, differenten harmonischen Fläche ist zwar vorhanden, doch tritt deren Tonika lediglich als latenter Bezugspunkt in Erscheinung. Die harmonische Progression der Exposition ist geradezu dadurch gekennzeichnet, dass der Eintritt von C-dur bewusst vermieden wird. « [Il (primo) movimento non ha un tema secondario! Nonostante sia presente la transizione modulatoria ad una seconda, differente, area tonale, la tonica resta il punto di riferimento latente. La progressione armonica dell'esposizione è caratterizzata dal fatto che l'ingresso di Do maggiore sia evitato consapevolmente.]⁵⁰

Non sono d'accordo, anche se alcune delle sue affermazioni sono del tutto condivisibili. Intanto: è vero che la tonalità di La minore ricompare, per esempio a bat. 50-51, dove troviamo peraltro anche un Sol# che sale a La; tuttavia vi sono diverse cadenze che con fermano la tonalità di Do maggiore (V2-I6, a bat 37-38, poi di nuovo a bat. 41-42 e a bat. 59) e in ogni caso l'aspetto tonale in questo caso non è un argomento sufficiente per dimostrare la totale assenza di un tema secondario, anche perché le modulazioni sono disposte con una logica ben precisa e hanno un andamento centripeto, non centrifugo come accade nelle sezioni per definizione instabili come per esempio la transizione o lo Sviluppo.

Riguardo all'affermazione su presunte "frasi tematiche vuote" tali per cui nessuna di queste possa essere considerata come (secondo) tema, sono anche in questo caso in disaccordo: è vero che in questa sezione torna del materiale del tema principale e che il tema secondario è sicuramente meno pregnante, ma non mi azzarderei a dire che questo è completamente assente. Sicuramente è più debole (per la sua ambiguità tonale, per la sua inferiore pregnanza melodica e anche perché ripropone diversi elementi del tema principale) ma non per questo possiamo negarne l'esistenza.

⁵⁰H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*. Bd 1, 1979, pp. 144-145.

Codetta (batt. 59-64)

Dopo la conclusione del secondo tema (a bat. 59, con una cadenza V- I6 di Do maggiore), ha quindi inizio la codetta che si estende dalla seconda metà di bat. 59 fino a bat. 64. Questa sezione ha una durata quindi abbastanza breve e poiché la coda “più è corta più diminuisce di complessità”⁵¹, non si trovano grandi movimenti accordali o deviazioni armoniche, ma solo residui di elementi tematici precedenti. Nella parte del violino vi è l'estrazione del movimento discendente di seconda minore presente nel primo tema.

Es. 1, inizio codetta, batt. 59-62, violino



Es. 2, incipit, batt. 1-3, violino



La parte del pianoforte è molto materica e presenta caratteristiche molto simili ad alcuni elementi della transizione, in particolare a quelli presenti nelle batt. 27-28.

Es. 3, inizio codetta, batt. 59-60



Es. 4, inizio transizione, batt. 27-28



Il modulo delle batt. 59-61 viene dapprima proposto in Do maggiore, terminando con una concatenazione armonica tonalmente debole (III6 - VI): l'accordo Mi-Sol-Si presente

⁵¹A. Schönberg, *Fundamentals of musical composing*, 1988, p. 185.

sull'ultimo ottavo di bat. 60, un III⁶ (accordo particolarmente instabile) di Do, va poi a risolvere su un VI che coincide anche con il I di La minore. Lo stesso modulo viene ripetuto ed espanso tra bat. 61 e 64, terminando con una cadenza che conferma la tonalità di La minore. Le batt. 65-67 non fanno secondo me parte della codetta ma se si prende come riferimento la "prima volta", ossia la prima esecuzione del ritornello, fanno parte dell'Esposizione, se ci si basa invece sulla "seconda volta" fanno già parte dello Sviluppo.

Dubbi e perplessità

Il fatto che la codetta ci riconduca in La minore potrebbe farci venire qualche dubbio. Perché concludere l'Esposizione nella tonalità del primo tema? Perché il secondo tema è troppo movimentato dal punto di vista armonico? Oppure forse perché in fondo il baricentro del secondo tema è La minore, al di là dell'instabilità tonale? O addirittura perché questa sonata, come sostiene Kohlhase, un secondo tema in realtà non ce l'ha? Del resto secondo Charles Rosen, alla luce della "più moderna sensibilità romantica" il passaggio dal minore al relativo maggiore non corrisponde neanche ad una modulazione, e di fatto è come se si restasse nella stessa tonalità.⁵² Pur non essendo d'accordo con questa affermazione, in questo caso è corretto prendere La minore come tonalità di riferimento anche per il tema secondario, anche se al suo interno vi sono modulazioni continue. È inoltre probabile che Schumann, riconducendo gradualmente in La minore, abbia voluto preparare il ritorno del primo tema: un passaggio in minore non preparato avrebbe provocato un cambio di atmosfera troppo repentino, che inevitabilmente avrebbe compromesso il carattere fluido del brano.

SVILUPPO (batt. 65-113)

Introduzione

Per stabilire se questo Sviluppo presentasse delle particolarità, ossia delle caratteristiche insolite (al di là delle irregolarità strutturali tipiche di questa sezione), ho preso come riferimento le descrizioni di Erwin Ratz all'interno del testo *Einführung in die musikalische Formenlehre* [Introduzione alla teoria della forma]⁵³ e di Arnold Schönberg in *Fundamentals of musical composition* [Elementi di composizione musicale]⁵⁴.

⁵² C. Rosen, *Le forme sonata*, EDT SRL, Torino, 2011, p. 391.

⁵³ E. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 1968.

⁵⁴ A. Schönberg, *Fundamentals of musical composition*, 1988.

Ratz ci dice che lo Sviluppo dovrebbe constare di tre parti: la prima, che spesso riprende il primo tema, dovrebbe avere la funzione di modulare dalla tonalità che troviamo al termine dell'Esposizione in quella che costituisce il nucleo vero e proprio dello Sviluppo; la seconda quella di creare un modello di sequenza/progressione cui segue un processo di liquidazione fino all'arrivo alla dominante della tonalità d'impianto); la terza è caratterizzata dal permanere sulla dominante e spesso ha anche la funzione di preparare la Ripresa.⁵⁵ Inoltre, Schönberg ci segnala che nello Sviluppo raramente si trova la germinazione di qualcosa di nuovo, ma piuttosto elaborazioni e riproposizioni di elementi già presenti all'interno dell'Esposizione:

»The customary term 'development', for this section, is a misnomer. It suggests germination and growth which rarely occur. The thematic elaboration and modulatory 'working out' (*Durchführung*) produce some variation, and place the musical elements in different contexts, but seldom lead to the 'development' of anything new.« [Il termine corrente di «sviluppo» o «svolgimento» per questa sezione è erroneo: esso suggerisce infatti la germinazione e la crescita, che si hanno di rado. L'elaborazione tematica e la «conduzione» (*Durchführung*) modulante producono una certa variazione e pongono gli elementi musicali in contesti diversi, ma di rado conducono allo «svolgimento» di qualcosa di nuovo.]⁵⁶

Nell'analizzare lo Sviluppo dell'op. 105 non ho riscontrato grandi irregolarità, anzi, direi che è piuttosto in linea con le indicazioni di questi due teorici⁵⁷. In effetti vedremo che Schumann ha optato per una distribuzione regolare e periodica dei gruppi di battute, quasi a compensazione del subbuglio dell'Esposizione.

Questa sezione è principalmente caratterizzata dall'elaborazione di elementi presenti all'interno dell'Esposizione (estratti da primo e secondo tema ma anche dalla transizione) all'interno di sequenze e frammentazioni. Una particolarità è rappresentata dalla scelta di collocare al termine dello Sviluppo un pedale di Do, III grado di La, al posto di un eventuale pedale di dominante. Peraltro ricorre l'armonia di III7 (comparso per la prima volta a bat. 11), V7 di Fa, e quindi ritroviamo quell'oscillazione tra La minore e Fa maggiore presente fin dall'esposizione del primo tema. Queste alternanze creano instabilità armonica, mentre un pedale di dominante avrebbe facilitato l'arrivo della Ripresa, perché il primo tema

⁵⁵ E. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 1968, p. 33.

⁵⁶ A. Schönberg, *Fundamentals of musical composition*, 1988, p. 200.

⁵⁷ Anche se si tratta di indicazioni generiche, rappresentano comunque un buon punto di partenza.

avrebbe fatto il suo ingresso in un contesto tonale stabile. Si tratta quindi di una particolarità ma non tale per cui si possa parlare di una distruzione della forma. Di fatto lo Sviluppo assolve alla sua funzione, che è quella di elaborare il materiale presente nell'Esposizione.

Struttura generale

La struttura generale dello Sviluppo è caratterizzata da un'articolazione periodica, ossia divisa perlopiù in gruppi di otto battute. Fanno eccezione le quattro battute di introduzione iniziali, la progressione delle battute 75-81 (formata da sette battute) e la preparazione alla ripresa (costituita da quattro battute) che troviamo al termine dello Sviluppo:

- Batt. 65-75: (4+)8 battute
 - Batt. 65-68: introduzione con modulo che riprende l'incipit del tema principale
 - Batt. 68-71: riproposizione modulo al pianoforte trasportato una settima sopra con deviazione verso Re maggiore
 - Batt. 71-75: progressione con modulo di una battuta (che compare quattro volte)
- Batt. 75-81: progressione 3+4 con materiale estratto dal tema principale
- Batt. 81-88: 2 progressioni:
 - Batt. 81-84: progressione con modulo di una battuta proposto quattro volte (derivato dalla compressione del modulo della progressione precedente)
 - Batt. 84-88: progressione con materiale estratto dalla transizione (il modulo inizia nella seconda metà di bat. 84 e termina a metà di bat. 86. Viene ripetuto una volta)
- Batt. 88-95: progressione con materiale estratto dal tema secondario e dalla transizione (modulo: batt. 88-91; riproposto tra bat. 92 e 95)
- Batt. 96-103: progressione con materiale estratto dal tema principale
- Batt. 104-113:
 - Batt. 104-106: progressione con materiale estratto del tema principale (con modulo di una battuta, proposto due volte)
 - Batt. 106-108: progressione con modulo derivato dalla progressione precedente (modulo di una battuta, proposto due volte)

- Batt. 108-110: compressione del modulo + riconduzione a La minore
- Batt. 110-113: pedale e preparazione alla Ripresa.

La prima sezione (batt. 65-75) riprende il primo tema e la sua struttura è tutto sommato abbastanza regolare, compatibilmente col fatto che ci troviamo all'interno dello Sviluppo. Questa parte a bat. 71 passa temporaneamente per un Re maggiore, che in realtà diventa un V7 di Sol, poi va appunto in Sol minore e termina con una modulazione a Do minore. Segue una lunga serie di sequenze e frammentazioni progressive di materiale presente nell'Esposizione (batt. 71/72-103) per poi concludere con una sezione che ha la funzione di preparare la Ripresa (batt. 104-109) caratterizzata, come anticipato nel paragrafo precedente, da un pedale, ma non di dominante come ci si potrebbe eventualmente aspettare, bensì di Do, III grado di La. Questo espediente crea ambiguità: il pedale di dominante, che spesso si trova al termine dello Sviluppo, serve proprio ad agevolare il ritorno nella tonalità d'impianto. Un pedale di III grado, al contrario, rende questa parte tonalmente instabile e l'assenza di una cesura netta rende difficile l'individuazione della conclusione dello Sviluppo e dell'inizio della Ripresa. Questa scelta di smussare il passaggio tra una sezione e l'altra crea fluidità strutturale, ed è proprio questo l'obiettivo di Schumann: costruire stati di ambiguità. Il compositore utilizza la *Formenlehre* come riferimento ma poi la interpreta e la applica in maniera personale e funzionale all'espressività del brano, di cui fluidità strutturale rappresenta uno dei tratti caratteristici.

Qui di seguito analizzerò in dettaglio tutte le sezioni di cui si compone lo Sviluppo per dimostrare che nel complesso Schumann si attiene in maniera abbastanza fedele a quanto i teorici, in primis Adolf Bernhard Marx, avevano osservato nelle sonate di L. van Beethoven riguardo alla funzione di questa sezione: di fatto, prima ripropone l'inizio del primo tema, poi elabora una parte del materiale presente nell'Esposizione (primo tema, secondo tema e transizione) all'interno di progressioni, infine lo frammenta progressivamente per poi ricondurci verso la tonalità d'impianto e preparare la Ripresa. È vero che la riconduzione è indebolita dalla presenza del pedale di Do, ma vedremo che il ritorno in La minore ad un certo punto avviene, anche se in maniera non perentoria.

Prima parte (batt. 65-74):

Riproposizione di materiale del primo tema e modulazione a Sol minore

Nonostante la doppia sbarra di bat. 68, lo Sviluppo ha in realtà inizio a bat. 65, dove viene riproposto materiale del primo tema, come spesso accade nella prima parte della *Durchführung*.⁵⁸ Le batt. 65-67, come anticipato nel paragrafo sulla codetta, hanno una duplice funzione: da un lato completano la rilettura dell'Esposizione, che senza questa sezione sarebbe privata di tre battute del tema principale; al termine della seconda lettura, diventano invece parte dello Sviluppo e svolgono una sorta di funzione introduttiva.

Le battute 65-67 sono molto simili alle batt. 1-3 ma non proprio identiche: la parte del violino è uguale, al pianoforte troviamo invece una trasposizione delle battute 6-8. Neanche bat. 4 e bat. 68 coincidono: la differenza principale sta nel fatto che al termine di bat. 4, il violino porta avanti il discorso musicale introducendo una croma accentata sul levare di battuta 5, ossia sull'ultimo ottavo di bat. 4, mentre a bat. 68 troviamo una pausa che interrompe il flusso e infatti verrà presa un'altra direzione. Ricordiamo, inoltre, che nell'Esposizione il micro-antecedente si prolunga fino a bat. 5, mentre nel caso dell'inizio dello Sviluppo consta di quattro battute (batt. 65-68).

Per quanto riguarda la struttura, ho individuato una prima articolazione formale che va da bat. 65 a 74 e che a sua volta è divisibile in tre parti. Vedremo inoltre che le tre sezioni si intersecano:

modulo		ripetizione		progressione
4 batt.	+	4 batt.	+	4 batt.
Batt. 65-68		Batt. 68-71		Batt. 71-74

Abbiamo quindi una struttura 4+4+4 ma compressa all'interno di 7 battute grazie a varie sovrapposizioni che ora illustrerò.

La prima parte si conclude a bat. 68 con un V6 di La minore, quindi con una cadenza sospesa. Qui viene accorciato quello che all'inizio dell'Esposizione era un antecedente (batt. 1-5); troviamo quindi quattro battute al posto delle cinque presenti nell'Esposizione.

⁵⁸ E. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 1968, p. 36.

La ripetizione del modulo presenta delle ambiguità sia strutturali che armoniche: ancora una volta Schumann costruisce piani autonomi che si intersecano. A bat. 68 troviamo infatti una prima sovrapposizione: prima che il motivo del violino possa concludersi, il pianoforte fa il suo ingresso riproponendo lo stesso frammento una settimana sopra. In tal modo la *Hauptstimme* per un momento è presente contemporaneamente sia nel violino che nel pianoforte e bat. 68 include quindi in sé la conclusione del modulo ma anche l'inizio della sua ripetizione. L'armonia di questa parte è però tonalmente instabile: a bat. 68 troviamo un V6 di La minore ma poi c'è un progressivo allontanamento. A bat. 69 infatti, dopo il V6 di bat. 68, compare a sorpresa e in maniera del tutto improvvisa un accordo di Sol minore con la settima. Il passaggio in minore di bat. 69 è inoltre enfatizzato dall'effetto dolente dell'intervallo di seconda minore discendente Sib - La nella parte del violino. Viene quindi estratto anche l'elemento del semitono discendente, intervallo che ha un ruolo molto importante nella conformazione del tema principale e che ricorre in tutto questo primo movimento.

Le batt. 69-70 sono molto instabili e oscillano tra La minore e Sol minore, fino a portarci a bat. 71 su un accordo di Re maggiore con la settima, V7 di Sol, che infatti a bat. 72 risolverà su un I di Sol minore. Le oscillazioni presenti tra bat. 69 e 71 sembrano quindi finalizzate a condurci in questa tonalità.

A bat. 71 c'è un altro embricamento, perché prima che la ripetizione del modulo nella mano destra del pianoforte possa concludersi, nella seconda metà della battuta il violino anticipa ciò che avverrà nelle battute successive: viene qui estratto un elemento del secondo tema, presente nelle batt. 39/41 (una terzina la cui ultima croma è legata alla successiva a cavallo di battuta o della pulsazione). Questo costituisce parte del modello di una progressione modulante che si estenderà fino a bat. 74/75 e che ci condurrà in Do minore. La progressione vera e propria inizia a bat. 72 e il modulo, costituito di una battuta, viene proposto per un totale di tre volte.

Di fatto questa sezione ha una tendenza centrifuga, visto che c'è un progressivo allontanamento dalla tonalità d'impianto (si parte da La minore per andare in Sol minore e infine concludere in Do minore).

SVILUPPO

Seconda parte (batt. 75-103):

Progressioni, frammentazioni e deflagrazioni

Analisi armonico-strutturale

A bat. 75 ha inizio una progressione, costituita da un modulo di quattro battute (batt. 75-78) che viene poi riproposto tra batt. 78 e 81. Di nuovo troviamo un embricamento, nel senso che la fine del modulo e l'inizio della sua ripetizione si trovano all'interno della stessa battuta (bat. 78). Troviamo qui l'estrazione di un elemento del primo tema (l'intervallo di seconda minore discendente presente nel violino tra bat. 75 e 77) mentre l'arpeggio discendente (mano destra del pianoforte, batt. 75-77 e violino, batt. 78-80) ricorda batt. 27-28 della transizione (un arpeggio discendente alternato ad una nota perno che, tramite polifonia spezzata, va a creare un'ulteriore linea melodica). Durante la riproposizione del modulo (trasposto una quarta sotto), violino e pianoforte invertono i ruoli, e infatti l'arpeggio passa nella parte del violino mentre l'intervallo di seconda minore discendente si trova ora nel pianoforte. A bat. 81 ha inizio un processo di frammentazione, poiché il macro-modulo viene accorciato e ridotto da quattro battute a due.

Batt. 84-88 ripropongono la parte del pianoforte delle batt. 59-62 della codetta.

Es. 5, batt. 59-61, codetta, pianoforte



Es. 6, batt. 84-86, Sviluppo, pianoforte



Di fatto si tratta di un'altra progressione, il cui modulo ha inizio nella seconda metà di bat. 84 e si estende fino alla prima metà di bat. 86, mentre la sua ripetizione, accorciata, ha inizio sulla seconda metà di questa stessa battuta e termina sul battere di bat. 88. Questa articolazione risulta evidente se si osserva la linea melodica in crome presente nella mano destra del pianoforte. Sia il modulo che la sua trasposizione terminano con una cadenza d'inganno (V7 - VI di Fa maggiore, bat. 85/86, V7 - VI di Re minore, bat. 87/88). L'utilizzo

di cadenze d'inganno è un altro modo per rievocare l'alternanza tra maggiore minore, ricorrente nel corso di tutto questo primo movimento.

A bat. 88 ha inizio un'altra progressione, costituita da un macro-modulo di quattro battute (batt. 88-91), che viene riproposto tra bat. 92 e 95. Il violino in parte riprende il materiale di bat. 71 e ss. dello Sviluppo e rievoca anche vagamente batt. 39-41 del secondo tema, ma di fatto questa parte è molto materica e ci segnala la presenza di una frammentazione progressiva: la scomposizione e la deflagrazione dei frammenti melodici porta ad una graduale perdita di caratteristiche tematiche, fino a diventare materiale puro.

A bat. 97 ricompare di nuovo il materiale di bat. 71, presente, come abbiamo appena visto, anche nella progressione delle batt. 88-96. Troviamo qui di nuovo una sorta di sequenza mascherata dal fatto che violino e pianoforte si scambiano il materiale in maniera irregolare, rendendo difficile l'individuazione del modulo. Ci troviamo davanti ad una struttura che di per sé dovrebbe essere rigida (quella della progressione) ma che qui si presenta in una forma "allentata": una sorta di modulo c'è e il materiale viene in qualche modo riproposto, ma in maniera irregolare e un po' disorganica.

Dopo vari tentativi, sono quindi riuscita ad identificare il modulo della progressione (illustrato nell' Es.7) che è collocato tra bat. 96 e 97 e dal punto di vista ritmico è formato da un arpeggio ascendente di semicrome, seguito da un movimento cromatico discendente di due crome (di cui la seconda viene ripetuta) e due semiminime col punto (a distanza di semitono discendente).

Es. 7 (batt. 96-96, parte pianistica)

The musical score for the piano part, labeled 'Modulo progressione', is written in 3/4 time. It begins with a dynamic marking of *f*. The first measure contains an ascending arpeggio of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second measure contains a descending chromatic line of eighth notes: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third measure contains two dotted half notes: C4 and B3, with a semitone interval between them. The score includes fingerings (1, 2, 1, 1, 5, 4, 5, 4) and a key signature change to one flat (Bb) in the second measure.

Torna quindi l'elemento di seconda minore discendente. Prima che il modulo possa concludersi, il violino e la mano destra del pianoforte incalzano a bat. 97 (un altro embricamento) e inizia la ripetizione.

Es. 8 (Batt. 96-97: ripetizione del modulo nel violino e nella mano destra del pianoforte → incalzano prima che l'esposizione del primo modulo si sia conclusa)

Batt. 96-97:
Ripetizione del modulo
nel violino e nella mano destra
del pianoforte (che incalzano
prima che l'esposizione del
primo modulo si sia conclusa)

A bat. 99 il violino e la mano destra del pianoforte entrano di nuovo prima che la ripetizione del modulo si sia conclusa. Di fatto vi è la riproposizione di un elemento che tiene insieme questa sezione, ma in maniera talmente irregolare e disorganica, da farle perdere le caratteristiche di una progressione. Qui si che c'è una sorta di "distruzione" di una struttura formale, in questo caso di quella della sequenza, che gradualmente perde i suoi contorni; è importante ricordare però che ci troviamo nel cuore dello Sviluppo, che per definizione è caratterizzato da un'instabilità armonica e strutturale. Diverso sarebbe il discorso se ci trovassimo in una sezione destinata ad essere formalmente stabile.

SVILUPPO

Terza parte (batt. 104-113)

Pedale e preparazione alla Ripresa

Analisi armonico-strutturale

A bat. 104 ha inizio un pedale di Do che si estenderà fino a bat. 110. Su questo pedale è costruita di nuovo una sorta di sequenza, il cui modulo è costituito da una battuta (bat. 104) che viene ripetuto in senso ascendente (una seconda maggiore sopra) a bat. 105 poi di nuovo, leggermente modificato, a bat. 106 e bat. 107. Il modello è costituito dalla parziale riproposizione di bat. 1 del primo tema (le prime due note sono trasportate una terza sopra)

e dal punto di vista ritmico è costituito da una semiminima col punto + semiminima + croma:

Es. 9 (bat. 104, modulo progressione, violino)



Es. 10 (bat. 1, violino)



Tra bat. 108 e 109 ha inizio una cadenza che ci condurrà in La minore: sulla seconda metà della battuta, compare a sorpresa un'armonia di Mi maggiore con la settima (V7 di La) che si prolungherà fino a bat. 109, fino a risolvere su un I6 di La minore a bat. 110. Tuttavia il fatto che ciò avvenga su un pedale di Do crea instabilità tonale e certamente non crea un contesto favorevole al ritorno del tema principale. La funzione di questo pedale è probabilmente proprio quella di ritardare l'approdo a La minore, che in realtà avviene già a bat. 110 ma con un I6. Segue una riproposizione del tema principale in forma dilatata fino ad assumere la sua forma ritmica originale (se si esclude la legatura presente tra bat. 113 e 114) a bat. 114, dove compare anche l'indicazione espressiva *Etwas zurückhaltend* e dove, a mio avviso, ha inizio la Ripresa.

Osservazioni

Come anticipato, compatibilmente col fatto che ci troviamo in una zona irregolare di per sé, la struttura di questo Sviluppo è abbastanza organica, articolata principalmente in gruppi di otto battute, in cui sono proposte una serie di progressioni che elaborano materiale estratto dall'Esposizione. La difficoltà sta nell'individuarela.

La suddivisione periodica viene interrotta solo in tre momenti: all'inizio, dove troviamo un segmento di quattro battute (batt. 65-68), nella progressione delle batt. 75-81 (formata da sette battute) e durante la preparazione alla Ripresa (costituita da quattro battute, 110-113) al termine dello Sviluppo.

Il problema delle batt. 65-68 è già stato affrontato e come abbiamo visto ho "risolto" ipotizzando che queste tre battute avessero due funzioni: durante la prima esecuzione completano la rilettura dell'Esposizione ma poi, al termine della seconda lettura, entrano a far parte dello Sviluppo e assumono una funzione di introduzione.

Troviamo poi un secondo momento in cui al posto di otto battute ne troviamo sette, ma viene mantenuta l'articolazione 4+4, tramite una sovrapposizione: bat. 78 infatti coincide sia con la fine del primo modulo, sia con la sua ripetizione. Quindi l'articolazione periodica è in un qualche modo mantenuta.

Infine, la preparazione alla Ripresa delle batt. 110-113 consta di quattro battute anziché di otto e queste di fatto hanno la funzione anche di concludere lo Sviluppo: quindi in questa macro-sezione troviamo sia quattro battute di introduzione, sia quattro battute di chiusura.

Una particolarità è rappresentata dal pedale di Do, III grado di La minore, al termine dello Sviluppo, e questa scelta crea un contesto armonico instabile, certamente non una situazione ideale per favorire il ritorno del tema principale. A cosa dobbiamo quindi questa decisione? Ci sono secondo me due motivi: la presenza del pedale di Do unitamente alla comparsa del Sib a bat. 104 dà una marcatura in Fa maggiore e poi si ritrae subito, e abbiamo visto come l'oscillazione tra minore e maggiore costituisca una cifra stilistica del brano (in particolare tra La minore e Fa maggiore). Inoltre, come anticipato in precedenza, Schumann ha l'obiettivo di creare fluidità strutturale. La presenza di questo pedale rende difficile l'individuazione della Ripresa anche perché contribuisce a creare ambiguità tonale. La prima cadenza che possa ricondurre alla tonalità d'impianto è a cavallo tra bat. 109 e 110. A battuta 109 in effetti compare un V di La minore, che risolve poi su un I6 a bat. 110, ma questa cadenza è indebolita dal fatto che ci troviamo ancora nella regione del pedale di Do. Questa situazione di instabilità armonica come vedremo rende difficile l'individuazione della fine dello Sviluppo e quindi anche dell'inizio della Ripresa. Il motivo del tema principale ricompare proprio a bat. 110, ma dilatato: lo stesso motivo che all'inizio dell'Esposizione si estendeva per due battute, qui viene espanso per aggravamento fino a durare tre battute e mezzo. Poi, nella seconda metà di bat. 113, si pone un ulteriore problema: troviamo infatti un'anticipazione del Do di bat. 114 e quindi il motivo da tetico, come compariva nell'Esposizione, per un momento diventa anacrusico. Quindi sia l'armonia che il materiale motivico-tematico danno informazioni ambigue e per certi versi contrastanti. Nonostante la presenza della legatura e della conseguente anacrusi, ho collocato l'inizio della Ripresa a bat. 114, dove il primo tema fa il suo ritorno in punta di piedi, come confermato dall'indicazione espressiva *Etwas zurückhaltend*, per poi tornare nella sua forma originale a bat. 116, dove compare l'indicazione agogica *Im Tempo*.

RIPRESA (batt. 114-176)

Nonostante la difficoltà di individuarne l'inizio esatto, la prima parte della Ripresa è molto simile all'Esposizione. A bat. 114 e 115 il tema ricompare ancora dilatato, ossia spalmato su due battute anziché su una. Inoltre il basso, anziché rimanere fermo su La, si sposta su un Fa per poi tornare su La al termine della battuta: quindi quell'armonia di Fa maggiore che a bat. 1 compariva su un pedale di tonica e quindi era ambigua, qui diventa strutturale, rievocando così quell'alternanza tra minore e maggiore caratteristica del brano.

A partire da bat. 116 (e fino alla prima metà della transizione) troviamo una Ripresa molto fedele dell'Esposizione: batt. 116-118 sono identiche alle batt. 65-67 che corrispondono alle prime tre battute della "seconda volta". Da bat. 118 a bat. 147 non ho trovato differenze e ciò che stupisce è la letteralità della ripresa del tema principale, che sembra stare in opposizione con tutto ciò che aveva fatto Beethoven almeno dalle op. 31: i primi cambiamenti rilevanti all'interno di questa Ripresa si riscontrano a bat. 148, ossia nella seconda parte della transizione, che per forza deve essere cambiata dato che la tonalità del secondo tema non potrà coincidere con quella che avevamo trovato nell'Esposizione. A bat. 148 troviamo un Fa#7, V7 di Si, che a bat. 149 risolve su un accordo di Si minore, II di La maggiore. Segue una cadenza II - II56 - V - V2 -I6 di La e la transizione modificata termina infatti a bat. 150: a bat. 151 fa ingresso il tema secondario, appunto nella tonalità di La maggiore. Se si esclude il cambio di tonalità, non vi sono differenze rilevanti tra Esposizione e Ripresa neanche riguardo al secondo tema. L'instabilità armonica si ripropone: parte da La maggiore, passa poi per Mi maggiore (circolo delle quinte in senso ascendente, batt. 152-153), torna in La (batt. 153-156) per poi toccare brevemente Re maggiore (circolo delle quinte in senso discendente, bat. 156 e 159) e Si minore (una terza sotto, bat. 158-160). Peraltro tra bat. 158 e 160 si ripropone quell'oscillazione tra maggiore e minore presente fin dall'Esposizione del primo tema.

La differenza principale tra Esposizione e Ripresa non sta tanto nel modo in cui vengono riproposti primo tema, transizione, secondo tema e codetta, bensì nella presenza di un lungo gruppo di coda che ha inizio a bat. 177 e si estenderà fino a bat. 209.

Problemi

Il primo problema, come anticipato, è quello di stabilire dove la Ripresa abbia inizio, ossia se a bat. 110, a 114 o addirittura a 116. Il primo momento utile è bat. 110, dove ricompare il motivo del primo tema e si torna nella tonalità d'impianto con una cadenza V-I6. Perché ho dunque escluso questa possibilità? Principalmente per due motivi: in primo luogo, a bat. 110 è ancora presente il pedale di Do, che di fatti indebolisce la cadenza V-I6 a cavallo di bat. 109 e 110. Inoltre, è vero che il motivo del primo tema ricompare a bat. 110, ma in maniera talmente dilatata da non essere neanche del tutto riconoscibile. Anche all'ascolto si percepisce che in questa sezione c'è un'atmosfera di sospensione, come se lo Sviluppo non si fosse ancora concluso. C'è da dire però, che questo clima "sospeso" è presente anche nelle prime tre battute dell'Esposizione, dove infatti avevamo trovato un pedale di tonica, quindi questa argomentazione potrebbe non risultare del tutto efficace.

A bat. 114 ritroviamo l'indicazione espressiva *Etwas zurückhaltend*. Se andiamo a vedere l'Esposizione, scopriremo che troviamo la stessa indicazione a bat. 63, ossia nelle due battute che precedono la rilettura primo tema, dove compare l'indicazione *Im Tempo*. Questo potrebbe farci credere che bat. 114 e 115 facciano ancora parte dello Sviluppo, e che la Ripresa vera e propria sia da collocare a bat. 116, dove ricompare anche l'indicazione *Im Tempo* che nell'Esposizione avevamo trovato in corrispondenza dell'arrivo del primo tema, a bat. 65. Perché però ho alla fine scartato anche l'ipotesi di collocare la Ripresa a bat. 116? Perché questo significherebbe rimuovere la testa del tema, che compare invece a bat. 114. È vero che appare in forma ancora dilatata, ma qui il motivo del tema principale è perfettamente riconoscibile. Anche la presenza di un accordo di La minore in stato fondamentale suggerisce che ci troviamo in una zona armonicamente stabile, decisamente più adatta all'ingresso di un tema rispetto a bat. 116. C'è da dire però che manca una cadenza forte tra bat. 113 e 114 che possa preparare il ritorno del tema principale: di fatto a bat. 113 troviamo un II7 - I, seguito da un altro I a bat. 114, quindi troviamo anche una sincope armonica, accentuata da quella presente nella parte del violino che, come si è detto, trasforma l'attacco del motivo principale da tetico ad anacrusico. Per queste ragioni il dubbio rimane. Probabilmente non c'è una risposta definitiva, anche perché di nuovo Schumann sfuma i contorni ed evita cesure nette per rendere fluido il passaggio da una sezione all'altro.

Un altro problema riguardo alla struttura della Ripresa è rappresentato dalla doppia sbarra di bat. 148, perché qui ha inizio quella parte ambigua che non si capisce bene se appartiene alla transizione o se fa già parte del secondo tema. Ebbene, vi confesso che quando ho analizzato questa sezione per la prima volta, per un momento ho pensato seriamente di aver sbagliato a collocare l'arrivo del secondo tema DOPO queste tre battute. Voglio dire, la domanda sorge spontanea: perché Schumann avrebbe dovuto mettere una doppia sbarra seguita da un cambio di armatura nel bel mezzo della transizione? Non è più probabile che volesse segnalarci che qui si conclude un blocco strutturale, in questo caso la transizione? Posto che gli interrogativi sono ancora aperti e se ne può discutere, valgono le stesse argomentazioni illustrate all'interno dell'analisi dell'Esposizione: nonostante la presenza della doppia sbarra e del cambio di armatura, queste tre battute hanno caratteristiche troppo simili al tema principale, a differenza del materiale delle batt. 152 e ss. che è monolitico, scolpito, e propongono un motivo molto diverso da quello principale. Ne ho discusso ampiamente quando ho analizzato l'Esposizione e non ci sono grandi differenze qui, se si esclude la presenza della doppia sbarra e del cambio di armatura. Certo, il dubbio rimane, ma vale quanto detto in precedenza: nel momento in cui l'obiettivo del compositore è quello di creare fluidità strutturale, non sempre è facile individuare le conclusioni dei blocchi, proprio perché in alcuni casi mancano delle cesure sufficientemente nette che diano dei segnali chiari.

Codetta e gruppo di coda (batt. 173-209)

Codetta (batt. 173-177)

Tra bat. 173 e 176 troviamo una codetta molto simile a quella delle batt. 59-64, che differisce da quest'ultima per le armonie e per la brevità: ha una durata di quattro battute a differenza delle sei dell'Esposizione (dove peraltro compariva anche l'indicazione espressiva *Etwas zurückhaltend*). Riguardo alla tonalità, siamo in La maggiore ma nel passaggio tra bat. 173 e 177 il V risolve su un VI grado abbassato, quindi su un accordo di Fa maggiore. Con ogni probabilità, la codetta viene accorciata proprio perché poi ha inizio un lungo gruppo di coda che si estenderà fino a bat. 209. La funzione della sezione successiva è di ricondurre nella tonalità d'impianto, quindi in La minore, ma anche di consolidare il materiale precedentemente esposto.

Gruppo di coda: prima parte (batt. 177-188)

In corrispondenza dell'inizio del gruppo di coda, troviamo di nuovo una doppia sbarra e un cambio di armatura che ci segnalano il ritorno in La minore. Di fatto vi è un passaggio improvviso, non preparato⁵⁹, accentuato dalla presenza della cadenza V - ♯VI, e il VI grado abbassato ha di per sé una grande potenza espressiva. Nonostante la presenza di un pedale di tonica già a partire da bat. 173 (nel violino e dopo il cambio di armatura, lo ritroviamo nella mano destra del pianoforte), l'approdo a La minore è ritardato dalla presenza di un accordo di Fa maggiore che si estende da bat. 177 a 180. In questo caso vi è quindi non solo un'alternanza ma proprio una compresenza di La minore e Fa maggiore.

Nella codetta e nella prima sezione del gruppo di coda (batt. 177-188) troviamo frammenti del primo tema, che viene qui consolidato ulteriormente. In particolare, nelle batt. 179-180 troviamo le prime due battute del motivo principale, con la parte del violino identica alle prime due battute dell'Esposizione. Cambiano però gli accordi: mentre a bat. 1 e 2 l'armonia oscillava tra La minore e Fa maggiore, nelle bat. 179-180 troviamo subito un accordo di Fa maggiore che si estende per due battute e che va in contrasto con l'effetto dolente della seconda minore discendente di bat. 180.

A bat. 183 e 184 nella parte del violino viene riproposto un frammento del primo tema, ma modificato: ritroviamo l'intervallo di sesta minore presente anche tra bat. 13-14 (questa volta tra le note Mi e Do) seguito da una seconda minore (come nel motivo principale), per poi concludere con una seconda maggiore al posto della seconda minore di bat. 180. La presenza di una seconda maggiore in sostituzione della seconda minore permette di contrastare l'effetto di lamento che avevamo trovato a bat. 180.

Da bat. 181 a bat. 184 troviamo un lungo accordo di quarta e sesta che si prolungherà per quattro battute, seguito poi da una sesta eccedente italiana (batt. 185-188), prima in stato fondamentale, poi in primo rivolto. Questi due accordi hanno la funzione di preparare l'arrivo della dominante. Il fatto che ciascuno di questi due accordi si prolunghi per quattro battute contribuisce ad aumentare l'effetto sospensivo di queste armonie e quindi a rafforzare la cadenza.

⁵⁹ È anche vero però, che per passare dal modo maggiore al parallelo minore non è per forza necessario fare una vera e propria modulazione, dato che si tratta di un cambio di modo.

Nelle batt. 185-188 il violino ripropone un frammento del tema principale (di nuovo le prime due battute) arricchite del suono perno La che rinforza il pedale di tonica già presente nella mano destra del pianoforte. Importante precisare che il pedale della mano destra del pianoforte si estende per tutta questa prima parte di coda, da bat. 177 a bat. 188. Altro fatto degno di nota è la reiterazione di un intervallo di seconda minore anche nel basso del pianoforte ma capovolto (si tratta di una seconda minore ascendente). Questo è un altro elemento che contribuisce creare coerenza e a consolidare il materiale.

Gruppo di coda: seconda parte (batt. 189-209)

Il procedimento di frammentazione del materiale (già iniziato a bat. 173 ma soprattutto da bat. 177) raggiunge un suo culmine a bat. 189 dove non vi è più nulla di riconducibile ad un tema: solo scale ascendenti e discendenti e accordi, quindi solo materiale allo stato puro, privato di tutte le sue caratteristiche.

Nelle bat. 193-195 ricompare un residuo di un elemento che richiama la liquidazione del tema principale (batt. 25-26 dell'Esposizione e batt. 139-140 della Ripresa) e quindi anche questa parte contribuisce a consolidare il materiale esposto in precedenza.

A partire da bat. 189 inizia la preparazione alla cadenza finale e troviamo un'alternanza di V7 - I6 - IV56 Ted. (sesta eccedente tedesca) - V che poi a bat. 195 finalmente risolve su un I di La, ma "maggiorizzato": qui compare infatti un pedale di tonica che ci fa credere che siamo già giunti alla fine, ma la conclusione viene ritardata dall'alterazione del primo grado e dall'aggiunta di una settima che trasformano il I di La in un V7 di Re. Anche la tonicizzazione temporanea del IV grado, in questo caso Re minore, è un metodo molto comune per preparare e rafforzare la cadenza finale di un brano. L'oscillazione tra La minore e Re minore prosegue fino a bat. 205, dove troviamo ancora un accordo di La "maggiorizzato" che poi vira bruscamente verso La minore a bat. 206, dove ha inizio la cadenza finale vera e propria. A bat. 206, 207 e 208 avviene un'ultima rievocazione del motivo principale (nella parte del violino e nella linea superiore della mano destra del pianoforte), dove ricompaiono le note Do, Fa e Mi. A bat. 106 troviamo un I in stato fondamentale, seguito da un VI (bat. 207), collegamento che richiama l'alternanza minore e maggiore avevamo trovato fin dalle prime battute dell'Esposizione e che poi torna continuamente in tutto questo primo movimento.

Un aspetto degno di nota è la conclusione del brano: gli ultimi due accordi sono un V (bat. 208) seguito da I46 (bat. 209), collegamento che non so neanche se si possa chiamare cadenza dato che termina con un I grado in secondo rivolto, uno degli accordi più instabili e meno risolutivi di tutto il sistema tonale. Questa scelta testimonia la volontà di non concludere in modo netto questo primo movimento, ma in maniera sospensiva, aperta, forse anche alla luce di una concezione della Sonata in cui i movimenti sono tutti collegati l'uno all'altro: nelle sonate classiche ogni movimento aveva una sua indipendenza, ma andando verso il Romanticismo ci si avvicina sempre di più ad una concezione ciclica della sonata, che non costituisce più un insieme di brani sostanzialmente autonomi, bensì una serie di movimenti collegati tra loro da un legame talmente stretto da rendere difficile l'esecuzione isolata di uno solo di essi, come in questo caso. Tale aspetto raggiungerà il suo culmine nella sonata in Si minore di Liszt, dove gli ormai quattro movimenti della sonata verranno fusi in uno solo.

Tuttavia può anche essere che la scelta di terminare con una conclusione aperta fosse dovuta alla scelta del compositore di rendere fluida anche la fine del brano, coerentemente con ciò che avviene in tutto questo primo movimento.

Riflessioni sulla codetta e sul gruppo di coda

Questa sezione in realtà non presenta delle grandi irregolarità e di fatto assolve alla sua funzione: consolida il materiale esposto in precedenza, non introduce nulla di nuovo, troviamo un pedale di tonica...in realtà l'unico elemento particolare è l'accordo conclusivo, un I46, ma anche in questo caso non si tratta di qualcosa di così rivoluzionario dato che la concezione ciclica della sonata era già presente in L. van Beethoven.

Un dubbio riguardo alla struttura della coda potrebbe nascere dalla decisione se considerare la codetta come parte della Ripresa o appartenente al gruppo di coda, di fatto però le funzioni sono quelle illustrate: la codetta (di quattro battute) conclude la Ripresa però prepara anche l'arrivo di un'altra coda molto più lunga che possa consolidare il materiale precedentemente esposto ma anche ricondurre nella tonalità d'impianto, e quelle quattro battute non sarebbero state sufficienti per raggiungere questo scopo. Vale quindi quanto detto già per tante altre situazioni di questo brano, in cui l'embricamento diventa un elemento caratteristico: l'ipotesi più sensata è che si tratti di zone fluide, motivo per cui queste parti possono essere considerate sia parte

del blocco precedente sia di quello successivo. In questo caso quindi, la codetta può essere considerata come parte della Ripresa ma anche come appartenente alla Coda.

Riflessioni conclusive sul primo movimento dell'op. 105

In conclusione, questa sonata non presenta delle caratteristiche tali da far pensare ad un declino ("Niedergang der formalen Kultur"⁶⁰) o addirittura di distruzione ("Die Zerstörung der Form in Romantik und Moderne")⁶¹ della forma. Nonostante si possa dire che l'intensità lirica e l'istante prevalgano sull'importanza della struttura⁶², non avviene quanto menzionato da Karl Blessinger e Hans Mersmann, ossia che vi sia un'alterazione dell'equilibrio della forma causa di una Ripresa accorciata o di uno Sviluppo troppo breve. Non è ciò che riscontriamo in questo movimento, dove troviamo una Ripresa che in realtà è abbastanza fedele all'Esposizione, anche nella durata, e non è affatto accorciata, anzi, è anche seguita da un lungo gruppo di coda di 32 battute che prolungano ulteriormente la durata di questa sezione. Inoltre, lo Sviluppo, che secondo Mersmann nelle forme romantiche si riduce di volume, poiché i temi sono privati della loro forza propulsiva (*Triebkraft*)⁶³, consta di 48 battute; perciò non mi pare che si possa parlare di uno Sviluppo breve, soprattutto se lo si confronta con esempi appartenenti al Classicismo come per esempio i primi movimenti delle *Sonate per pianoforte KV 310 e KV 332* di W.A. Mozart o della *Sonata per pianoforte in Fa minore op. 2 n. 1* di L. van Beethoven, in cui teoricamente la forma sonata dovrebbe raggiungere il culmine della perfezione strutturale. L'equilibrio, da questo punto di vista, è quindi mantenuto. Ciò che invece rende la forma un po' meno stabile, è da un lato la predominanza dell'espressività e della cantabilità dei temi ma soprattutto la gestione del passaggio da un blocco formale all'altro: forse, proprio per evitare di interrompere il flusso dei temi o ostacolarne la liricità, spesso non troviamo cadenze sufficientemente forti e tali da provocare cesure che permettano di identificare con certezza la divisione tra i blocchi formali. Ciò crea non pochi problemi, soprattutto teorici, perché ostacola l'identificazione della conformazione interna, sia in termini di riconoscimento dei

⁶⁰ K. Blessinger, *Versuch über die musikalische Form*, in: *Festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sandbergers*, hg. von Alfred Einstein u. a., München: Hof-Musik-Verlag, 1918, p. 19.

⁶¹ K. Blessinger, *Grundzüge der Musikalischen Formenlehre*, 1926.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Cfr. Hans Mersmann, *Sonatenformen in der romantischen Kammermusik*, in: *Festschrift für Johannes Wolf zu seinem 60. Geburtstage*, hg. von Walter Lott, Helmuth Osthoff und Werner Wolfheim, Berlin: Breslauer, 1929, p. 112.

temi (a volte non è così facile identificarli) e della loro struttura (non sempre risulta evidente se il tema in questione presenti la struttura di un *Satz* o di un *Periodo*) sia nella collocazione dell'inizio e della fine delle macrosezioni (per esempio dello Sviluppo e della Ripresa, ma anche della transizione e del secondo tema). Inoltre, ci sono vere e proprie zone fluide che possono essere considerate come appartenenti a due sezioni contemporaneamente: è questo il caso delle batt. 35-37 (corrispondenti alle batt. 149-151 dello Sviluppo), che possono essere considerate sia parte della transizione sia del secondo tema (o secondo gruppo tematico), oppure della codetta di batt. 173-176, che può essere considerata appartenente alla Ripresa ma anche già parte del lungo gruppo di coda finale. Schumann in alcuni casi posiziona la doppia sbarra e quindi in qualche modo ci segnala dove avviene un cambiamento netto, ma spesso questo viene anticipato da alcune battute che lo preparano, e che quindi non è facile definire. Di fatto l'embricamento e la sovrapposizione, come la costruzione di piani autonomi, sono tutti elementi caratteristici del brano, che pur prendendo come riferimento la teoria della forma tradizionale, che di per sé sarebbe rigida, viene qui reinterpretata, allentata, ma non per questo distrutta o dimenticata: come abbiamo visto, i contorni e i tratti caratteristici della forma sonata, anche se sfumati, sono ancora ben riconoscibili, nulla a che vedere con un'ipotetica frantumazione della forma.

Come al solito però, il processo di analisi dà origine a tante domande. Nel corso della seconda parte della tesi, in cui analizzerò il primo movimento dell'op. 121, ossia della seconda sonata per violino e pianoforte di Schumann, tenterò di comprendere meglio il pensiero di questo compositore, per capire se esista un filo conduttore per quanto riguarda la sua modalità di gestire la forma in questi due brani. Non pretendo di fugare ogni dubbio sugli interrogativi che inevitabilmente si porranno, ma sicuramente tenterò di fare delle ipotesi e di argomentarle, in modo da dare l'occasione anche a chi legge di porsi allo stesso modo delle domande e darsi delle risposte. Spetterà poi ad ognuno di noi prendere una decisione, anche se in alcuni casi, come abbiamo visto, è davvero difficile.

Sonata per violino e pianoforte op. 121 n. 2, in Re minore

Genesi e ricezione della Sonata op. 121

La sonata op. 121 è dedicata all'amico violinista Ferdinand David. Il 9 ottobre del 1853 Schumann ne spedì una copia a David insieme ad una lettera:

Lieber David!

Du erhältst hier die Sonate, die ich dir zugeeignet habe. Du magst sie als Erinnerungszeichen an im jugendlichen Alter verlebte schöne Stunden freundlich annehmen. (...)

Dein alter Freund

R. Schumann

[Caro David!

Ecco qui la sonata che ti ho dedicato. Che tu possa accoglierla amichevolmente come ricordo delle belle ore passate insieme in gioventù.

Il tuo vecchio amico

R. Schumann]⁶⁴

Troviamo un indizio in merito al dedicatario della sonata fin dalle prime quattro note del motivo principale: Re - La - Fa - Re, che nella notazione tedesca corrispondono a DAFD e fanno riferimento al nome di "David", dove F sta per V (dato che la "V" in tedesco solitamente si pronuncia come una "F").

La *Sonata op. 121* è più estesa dell'op. 105, come confermato anche dalla denominazione "Große Sonate" [grande sonata]. Consta infatti di quattro movimenti anziché tre e anche i singoli tempi sono più lunghi (il primo, su cui mi concentrerò in questa tesi, è costituito da 295 battute contro le 209 del primo movimento dell'op. 105). Questa sonata non è stata apprezzata quanto l'op. 105: il periodo differente di pubblicazione sicuramente ha influito. Infatti il compositore non era più molto apprezzato dal comitato di Düsseldorf e il 7 novembre 1853 era stato invitato a limitarsi a dirigere solo le proprie musiche.⁶⁵ Poiché la *Sonata op. 121* fu pubblicata nel dicembre del 1853, quindi il mese successivo, sicuramente la ricezione di questa composizione ne fu compromessa. Lo stesso vale per tutte le opere successive.

⁶⁴ H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*. Bd. 2, 1979, p. 186.

⁶⁵ Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1982, überarbeitete und erweiterte auflage 2008, pp. 61-62.

È interessante notare come a volte la ricezione di un determinato compositore sia così fortemente influenzata da fatti biografici che non hanno nulla a che vedere con il valore artistico o con le caratteristiche tecniche dell'opera stessa.

Nel caso di Robert Schumann ma anche di Ludwig van Beethoven, la ricezione delle composizioni è stata fortemente condizionata dalla malattia che ha colpito entrambi quando avevano raggiunto o stavano raggiungendo la maturità. Nel caso di Beethoven, conosciuto principalmente per il periodo cosiddetto "eroico", le opere mature non sono state del tutto comprese. Alcuni, come Adolf Bernhard Marx, autore di una biografia su Beethoven⁶⁶, si sono messi in discussione, e hanno ammesso i loro limiti nella comprensione di determinate composizioni. Buona parte dei critici, biografi e storiografi, al contrario, ha giustificato la difficoltà a comprendere determinate opere con la sordità del compositore, come se la malattia potesse aver offuscato le sue capacità compositive.⁶⁷ Destino molto simile è toccato a Robert Schumann, sua patologia mentale ha in parte causato il mancato apprezzamento delle sue ultime composizioni. Hans Kohlhase riporta come la malattia di Schumann abbia influito anche sulla ricezione dell'op. 121:

»Op. 121 wurde, wie generell das Spätwerk Schumanns, bis in unsere Tage mit Schumanns Geisteskrankheit in Verbindung gebracht.« [L'op. 121, come in generale le opere tarde di Schumann, è stata messa in relazione alla sua malattia].⁶⁸

L'op. 121 di Schumann fu pubblicata nel dicembre del 1853⁶⁹ ma, stando alle annotazioni presenti nei diari di casa Schumann, fu terminata nel 1851:

»November 1851
Die 2te Son.[ate] ziemlich beendet.«

[Novembre 1851
Seconda sonata perlopiù terminata.]⁷⁰

⁶⁶ Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven, Leben und Schaffen*, Berlin, O. Janke, 1901.

⁶⁷ Non a caso L. van Beethoven ha fatto di tutto per tenere nascosta la sua malattia, probabilmente proprio perché immaginava che ci sarebbero state delle conseguenze anche per il suo lavoro.

⁶⁸ H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Bd. 2., 1979, p. 187.

⁶⁹ A. Dörffel, *Literarisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Tonwerke von Robert Schumann*, 1870, p. 29.

⁷⁰ Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. III, *Haushaltsbücher*, Teil 2, 1847-1856, Anmerkungen und Register, hrsg. von Gerd Neuhaus, Basel und Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern (1 Jan. 1987), p. 576.

Il biografo Philipp Spitta commentò in modo non particolarmente lusinghiero le due sonate per violino e pianoforte:

»(Die beiden Violinsonaten sind) düstere, leidenschaftliche Kompositionen, die man kaum ohne penliche Empfindung hören kann.« [(Le due sonate per violino e pianoforte) sono composizioni cupe, appassionate che difficilmente si possono ascoltare senza provare una sensazione di imbarazzo].⁷¹

Clara rispose al commento di Spitta tentando di difendere il marito ma risulta evidente che lei stessa si era fatta condizionare da questa opinione negativa:

»Das kann man doch nicht von der A=moll=Sonate und dem 2., 3. Und 4. Satz der D=Moll=Sonate sagen? Nur der erste Satz der D=Moll=Sonate hat etwas rhythmisch Peinliches.« [Ciò non si può dire della sonata in la minore e del secondo, terzo e quarto movimento della sonata in re minore? Solo il primo movimento della sonata in re minore ha qualcosa di ritmicamente imbarazzante].⁷²

Di tutt'altra natura furono le opinioni di Joseph Joachim, come si evince da una lettera scritta ad Arnold Wehner, direttore musicale dell'università di Göttingen:

»Nicht unterlassen will ich aber, Dich auf die neue Sonate (D moll) aufmerksam zu machen (...); sie ist für mich eine der schönsten Schöpfungen der neuern Zeit, in ihrer herrlichen Einheit der Stimmung und Prägnanz der Motive. Sie ist voll hoher Leidenschaft (...). Du mußt sie spielen; am liebsten einmal mit mir!« [Non posso non richiamare la tua attenzione sulla nuova sonata (re minore) (...); è secondo me una delle più belle creazioni del nuovo periodo, nella sua straordinaria unitarietà dell'atmosfera e nella pregnanza dei motivi. È piena di elevata passione. La devi assolutamente suonare; preferibilmente insieme a me!]⁷³

In termini simili si espresse anche Franz Liszt in una lettera a Joachim:

»Die 2te Pianoforte und Violin Sonate von Schumann habe ich mit wahren Interesse mit Remeny gespielt. In den Lob, was Du von mir davon gesagt hast, stimme ich mit Vergnügen ein.« [Ho

⁷¹ Philipp Spitta, *Ein Lebensbild Robert Schumann's*, Leipzig, 1882, p. 85.

⁷² B. Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2, Leipzig, 1920, p. 266.

⁷³ Joseph Joachim, Johannes Joachim und Andreas Moser, *Briefe von und an Joseph Joachim*, Berlin, J. Bard, 3 Bde., Bd. 1., 1911, p. 74 e ss.

suonato con grande interesse la seconda sonata per violino e pianoforte con Remeny. Mi unisco con piacere alle lodi che ne hai decantato.]]⁷⁴

Ciononostante, la *Sonata op. 121* non riuscì ad imporsi, come confermato dal violinista e critico musicale Wilhelm Joseph von Wasieliewski:

»Eine allgemein durchgreifende Wirkung hat dies bedeutende Kunstwerk nicht gehabt, und manche Künstler vermochten zu demselben damals kein rechtes Verhältnis zu gewinnen.« [In generale quest' importante opera non ebbe un effetto significativo e alcuni artisti non sono stati in grado di costruire un buon rapporto con essa.]]⁷⁵

Alla *Sonata op. 121*, ne seguì un'altra, inizialmente scritta in collaborazione con Albert Dietrich e Johannes Brahms. La sonata era dedicata a Joseph Joachim e fu denominata F.A.E, dal motto scelto dallo stesso Joachim "frei aber einsam" (= "libero ma solo"). Di questa Schumann scrisse il secondo movimento (un intermezzo) e l'ultimo. Dai diari di casa Schumann risulta che l'ultimo movimento sia stato terminato il 23 ottobre 1853⁷⁶, pochi giorni prima del concerto in cui era prevista l'esecuzione della *Fantasia op. 131 per violino e orchestra* di Schumann, occasione in cui i tre amici avevano intenzione di consegnargli la partitura della F.A.E.⁷⁷ Joachim avrebbe poi dovuto indovinare chi avesse composto ciascun movimento. Non è chiaro se la sonata sia stata eseguita il 28 ottobre del 1853 o successivamente, e se sia stata suonata per la prima volta da Joachim e Clara o da Joachim e Brahms. In ogni caso sembra che Joachim abbia riconosciuto subito gli autori dei vari movimenti. Schumann decise in seguito di scrivere altri due movimenti in autonomia in modo da dar vita ad una terza sonata interamente composta da lui. Stando alle annotazioni presenti sui diari, tale processo ebbe inizio il 29 ottobre 1853 e terminò il 31 ottobre dello stesso anno.⁷⁸ La partitura della terza sonata per violino e pianoforte venne spedita molto presto come testimonia una lettera di Joachim a Schumann del 29 novembre 1853:

»Die Ergänzung der Sonate paßt prächtig in ihrer concentrirt-energischen Weise zu den übrigen Sätzen. Das ist jetzt freilich ein anderes Ganze!« [Il completamento della sonata si abbina bene e

⁷⁴ J. Joachim, J. Joachim und A. Moser, *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 1., 1911, p. 99.

⁷⁵ W. J. von Wasielewski, *Aus siebzig Jahren*, p.126

⁷⁶ "Finale z.d. Sonate fertig" [Finale della sonata terminato]. R. Schumann, *Tagebücher*, Bd. III, *Haushaltsbücher*, Teil 2, p. 639.

⁷⁷ H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Bd. 2., 1979, p. 210.

⁷⁸ R. Schumann, *Tagebücher*, Bd. III, *Haushaltsbücher*, Teil 2, p. 640.

in modo concentrato ed energico ai due restanti movimenti. Adesso è senz'altro un'altra totalità!]⁷⁹

Anche Clara si espresse positivamente in merito:

»Wir (Clara Schumann und Joachim) spielten Roberts dritte Sonate in A=moll (...). Heute war er begeistert und ich mit ihm.« [Noi (Clara Schumann e Joachim) suonammo la terza sonata in La minore (...). Oggi era entusiasta e io con lui.]⁸⁰

Il 18 aprile 1854 scrive:

»...ich spielte mit Joachim Roberts Manuskript A=moll Sonate - mit gleicher Begeisterung als damals vor 6 Wochen.« [Suonai con Joachim il manoscritto di Robert della sonata in La minore con lo stesso entusiasmo di allora, di tre settimane fa].⁸¹

Ma se la loro opinione era questa, come mai furono proprio Clara Schumann e Joseph Joachim ad opporsi alla pubblicazione, che infatti avvenne cento anni dopo la morte?⁸² Anche la sonata F.A.E. fu pubblicata solo nel 1935. Destino simile toccò al concerto per violino la cui prima esecuzione, che Schumann aveva in mente di proporre per il 27 ottobre 1853, non avvenne poiché il comitato si oppose. Il 27 febbraio del 1854 Schumann tentò il suicidio buttandosi nel Reno e in seguito fu ricoverato in psichiatria a Endenich. In una lettera del 17 novembre 1854, Joachim espresse a Schumann il desiderio di eseguire il concerto:

»Könnte ich Ihnen doch Ihr Dmoll Concert vorspielen.« [Se solo potessi suonarLe il Suo concerto in re minore].⁸³

A cui Schumann il 25 novembre 1854 rispose:

⁷⁹ J. Joachim, J. Joachim und A. Moser, *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 1., 1911, p. 110.

⁸⁰ B. Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2, p. 304 e ss.

⁸¹ Ivi, p. 312.

⁸² H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Bd. 2, 1979, p. 212.

⁸³ J. Joachim, J. Joachim und A. Moser, *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 1., 1911, p. 228.

»Oh könnt ich mein D-moll Concert von Ihnen hören.« [Se solo potessi sentire il mio concerto in re minore suonato da Lei].⁸⁴

Il tono delle lettere è molto accorato e affettuoso, motivo per cui risulta difficile da credere che non vi fosse alcuna intenzione da parte di Joachim di suonarlo. Sta di fatto che il concerto non fu eseguito e restò nelle mani di Joachim che molti anni dopo, nel 1898, in una lettera al suo biografo Andreas Moser, gli segnalò come il concerto mostrasse segni di affaticamento mentale da parte del compositore e in seguito ne illustrò le debolezze all'interno di vari passaggi, nel tentativo di giustificarne la mancata pubblicazione.⁸⁵

Alla morte di Joachim, la partitura fu ceduta dai figli alla Staatsbibliothek di Berlino. Nel 1937, i figli permisero la pubblicazione da parte di Schott e a cura di Georg Schünemann.⁸⁶ In pieno periodo nazista, il concerto destò l'interesse di Goebbels, ministro nazista della propaganda, che lo considerava "l'anello di congiunzione mancante tra quello di Beethoven e di Brahms" (ovviamente il concerto dell'ebreo Mendelssohn non fu neanche preso in considerazione) e quindi un "contributo importantissimo per l'immagine della cultura e della musica 'germanica'".⁸⁷ La prima esecuzione avvenne il 26 novembre 1937 da parte di Georg Kulenkampff con i Berliner Philharmoniker diretti da Karl Böhm.⁸⁸ Il mese seguente fu eseguito anche dal celebre violinista Yehudi Menuhin presso la Carnegie Hall di New York e dalla New York Philharmonic Orchestra diretta da John Barbirolli. Nonostante il concerto per violino sia stato nel frattempo riabilitato, tutt'oggi viene eseguito molto raramente, soprattutto se lo si confronta con altri esemplari (per esempio con il concerto per violino di J. Brahms). In alcuni casi è difficile rimuovere un marchio negativo, anche se dettato esclusivamente da fattori biografici.

Sicuramente il contesto è stato importante: abbiamo visto come Schumann non fosse molto apprezzato come direttore d'orchestra a Düsseldorf al punto tale che il comitato lo invitò a limitarsi a dirigere esclusivamente le proprie musiche (7 novembre 1853).⁸⁹ In risposta a questo trattamento, il giorno dopo decise di non presentarsi al concerto che avrebbe dovuto

⁸⁴ J. Joachim, J. Joachim und A. Moser, *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 1., 1911, p. 231.

⁸⁵ Lettera di Joseph Joachim ad Andreas Moser del 5 agosto 1898 in J. Joachim, J. Joachim und A. Moser, *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3., 1911, p. 486-488.

⁸⁶ Piero De Martini, *Schumann. L'ultimo capitolo*, Milano, Il Saggiatore, 2020, p. 205.

⁸⁷ Ivi p. 205.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ A. Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, 2008, pp. 61-62.

dirigere. Il commento “miserable Menschen hier” [(ci sono) persone miserabili qui]⁹⁰ riportato all’interno dei diari di casa Schumann, fa riferimento a questo sgradevole episodio. È molto probabile che la perdita di fama unita all’aggravarsi della sua malattia mentale abbiano condizionato in particolare la ricezione della *Sonata in Re minore op. 121*, che fu pubblicata soltanto nel 1853⁹¹, della *Sonata in La minore WoO 2* e del *Concerto per violino WoO* (opere postume). Su queste ultime due composizioni non mi soffermerò in questa sede poiché richiederebbero un approfondimento a parte. Per quanto riguarda l’op. 121, nel corso dell’analisi e del confronto anche con l’op. 105, proveremo a capire se ci possano essere stati anche motivi legati alla forma che potrebbero aver influito sul mancato riconoscimento del valore artistico della *Sonata in Re minore*.

Sonata per violino e pianoforte op. 121 n. 2, in Re minore

Analisi del I movimento:

***Ziemlich langsam - Lebhaft* [Abbastanza lento - Vivace]**

Abbiamo visto come sia stato difficile nel corso dell’analisi dell’op. 105 identificare delle strutture riconducibili alla teoria della forma. Ecco, l’op. 121 presenta criticità simili, anche se vedremo che le macro-sezioni sono più semplici da identificare. Nonostante le libertà che si prende il compositore, dopo varie riflessioni ho deciso di tenere comunque come riferimento le strutture classiche; nei paragrafi inerenti ai problemi approfondirò e argenterò i procedimenti utilizzati. Anche se è necessario forzare un po’ la teoria della forma per ritrovare delle strutture tradizionali, ho comunque deciso di utilizzare la *Formenlehre* come riferimento, anche a costo di fare qualche compromesso, e questo principalmente per due motivi: in primo luogo Schumann è cresciuto nel pieno di quella tradizione (teorica e tecnica) e sarebbe astruso ipotizzare una sua fuoriuscita e comunque bisognerebbe spiegare quale sistema sintattico sostituirebbe quello precedente; in secondo luogo, non mi pare che stia operando un processo di distruzione delle strutture tradizionali, anzi, direi che le sta elaborando in maniera personale, facendole sue; quindi fare riferimento

⁹⁰ R. Schumann, *Tagebücher*, Bd. III, *Haushaltsbücher*, Teil 2, 1847-1856, p. 642.

⁹¹A. Dörfel, *Literarisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Tonwerke von Robert Schumann*, Beilage zum *Musikalischen Wochenblatt*, 1870, p. 29.

agli archetipi classici ci permette di comprendere meglio il suo processo di personalizzazione e in qualche modo anche di superamento della teoria della forma.

Introduzione: *Ziemlich langsam* (batt. 1-20)

Struttura generale

Tutta la sezione che va da bat. 1 a bat. 20 è di fatto una lunga introduzione al tema vero e proprio, che fa il suo ingresso a bat. 21. Si tratta però di un'introduzione tematica, perché vi troviamo un'anticipazione del tema principale anche se vedremo che ci sono molte differenze, a cominciare dal metro che qui è $\frac{3}{4}$ (mentre a bat. 21 lo troviamo in $\frac{4}{4}$). Le varie sezioni possono essere segmentate in una struttura macroscopica e in una microscopica, così come avveniva nell'op. 105:

Macrostruttura

“Periodo”

9+12

Antecedente

Batt. 1-9

VII7 (9)/V - V (batt. 5-6)

Consequente

Batt. 9-20

V7/V - V - V9 (batt. 18-20)

Come si evince da questo schema, all'interno dell'introduzione sono presenti battute in cui troviamo sia la conclusione di una determinata sezione, sia l'inizio della successiva. Vedremo che la presenza di sovrapposizioni ed embricamenti è molto frequente all'interno di questo brano.

Analisi agogica, semiografica e armonico-strutturale

Il motivo principale è presente sia nella parte del violino che del pianoforte ed è decisamente scolpito, costituito da accordi staccati, come confermato anche all'indicazione *Kurz und energisch*, dalla dinamica (*forte*) e dai segni di articolazione (chiodi). La prima sezione va da bat. 1 a bat. 8/9, è divisa in 6 + 3. C'è infatti una prima presentazione del tema che termina a bat. 6 cui segue una cadenza del violino che si conclude a bat. 9 dove ha inizio la ripetizione del tema. Tra bat. 4 e 5 troviamo una cadenza sospesa IV - V e l'inizio di un *diminuendo*, seguiti da un VII7/V - V. Il pedale di dominante e il *diminuendo* tra bat. 5-6 preparano

l'arrivo della cadenza del violino delle batt. 6-8, dove la dinamica *piano* trasforma quello che dovrebbe essere un episodio virtuosistico in un momento introspettivo.

Dopo bat. 8 inizia la seconda parte che termina a bat. 20 e troviamo due piani diversi: da un lato quello dell'armonia che suggerisce una suddivisione 6 (batt. 9-14) + 6 (batt. 15-20); dall'altro quello del violino, ora *Hauptstimme*, che è suddiviso in 4+4+4. A bat. 9 troviamo la ripetizione del tema principale, questa volta nella parte del pianoforte, e la dinamica *piano* produce una sorta di effetto eco rispetto alla prima presentazione. Il violino in questo caso non raddoppia più il pianoforte ma espone un nuovo motivo che, a differenza di quello principale, è decisamente dolce e cantabile. Tra bat. 12 e 13 troviamo di nuovo una cadenza sospesa IV - V (come tra bat. 4 e 5), cui segue, a sorpresa, un accordo che provoca una virata verso Sol minore, nello specifico un VII7 (Fa# - La - Do - Mib), anche se poi si sposta subito in Fa maggiore. A bat. 13 il tema viene quindi riproposto inizialmente in Sol minore per poi andare in Fa maggiore a bat. 15, ma già nella battuta successiva si ritrae in Re minore. Qui ritroviamo una caratteristica presente anche nell'op. 105, dove frequentemente si passava in maggiore per poi tornare quasi immediatamente in minore.

Una peculiarità è rappresentata dalla presenza di accordi di settima nona in corrispondenza delle cesure: ne troviamo uno poco prima della cadenza del violino, a bat. 5 (Sol# - Si - Re - Fa, una nona di dominante incompleta dato che manca la fondamentale, il Mi ⁹²) e un altro a cavallo tra bat. 19 e 20, anche in questo caso poco prima della cadenza del violino. In quest'ultimo caso si tratta di un V9 di Re: La - Do# - Mi - Sol - Sib. Il La compare al basso nella forma di un'acciaccatura ma è presente anche nella parte del violino, all'interno dell'accordo, motivo per cui non può essere interpretato come nota estranea all'armonia.

Come cadenza conclusiva del secondo segmento (batt. 18-19), troviamo nuovamente con una cadenza sospesa, questa volta V7/V - V, seguita da un accordo di nona di dominante in *sf* che ha la funzione di preparare un'altra cadenza del violino (batt. 19/20). Il *diminuendo* delle battute che precedono quest'ultima sezione fa sì che l'arrivo di un accordo così tensivo (V9), oltretutto in *sf* e *fortissimo*, provochi un effetto dirompente e molto espressivo.

⁹² La nona di dominante incompleta, ossia privata della sua fondamentale viene di solito definita "settima di sensibile" o "settima diminuita". Tuttavia in questo caso il pedale del La presente nel violino provoca comunque l'effetto sonoro di una nona.

L'indicazione "*Schneller*" [più veloce] nella parte del violino rende ancora più incisivo questo cambio di atmosfera.

Problemi

Come abbiamo detto si tratta di un'introduzione *tematica*, che da un lato ha la funzione di preparare l'arrivo dell'Esposizione vera e propria (batt. 21 e ss.), dall'altro ci dà un'anticipazione del tema principale che peraltro viene esposto in maniera abbastanza strutturata. L'introduzione è una sezione normalmente caratterizzata da un'instabilità sia livello formale che armonico ma poiché in questo caso vi ritroviamo il tema principale, la struttura è un po' meno libera se confrontata con un'introduzione tradizionale.

Si presenta qui una criticità nel definire la macrostruttura, che io ho definito "Periodo" ma dove la presenza delle virgolette ci fa capire che si tratta di una definizione problematica. È vero che troviamo due parti quasi simmetriche (9+12) che presentano caratteristiche simili tra di loro e che in un qualche modo possono essere ricondotte ad un antecedente e ad un conseguente, ma quest'ultimo presenta al suo interno un'espansione e un'articolazione un po' particolare: il segmento delle batt. 1-6, che possiamo chiamare *a*, compare una sola volta nell'antecedente, mentre nel conseguente lo troviamo due volte (*a'*: batt. 9-13; *a''*: batt. 13-18/19). Tuttavia è importante precisare che l'introduzione tematica non necessita necessariamente l'impiego di strutture rigide, anzi, il gioco è proprio quello di fare entrare il materiale tematico in modo preliminare, non ancora ben strutturato.

ESPOSIZIONE: *Lebhaft* (batt. 21-96)

Primo tema (batt. 21 -43)

Analisi agogica e semiografica

A bat. 21 fa il suo ingresso il tema principale, che, come abbiamo visto, è stato anticipato nell'introduzione ma che qui compare in modo pienamente strutturato. Il carattere del tema cambia a partire da bat. 21, innanzitutto perché è presente un cambio di metro che ci porta a passare dal ritmo ternario di $\frac{3}{4}$ al ritmo quaternario di $\frac{4}{4}$. Gli accordi strappati in *forte* dell'introduzione cedono il posto ad un andamento molto più fluido e scorrevole: mentre nell'introduzione avevamo trovato su ciascuna nota dei chiodi, qui, nella parte del violino, non sono presenti segni di articolazione e al posto della dinamica *forte* troviamo un *piano*

crescendo. Il pianoforte non raddoppia più il tema ma accompagna con morbidezza il violino alternando scale e arpeggi legati. Sono inoltre presenti degli accenti nella mano destra del pianoforte, ma sempre in levare, e questo contribuisce ad ammorbidirne l'effetto dato che in questo modo la pulsazione non viene più marcata come invece avveniva nell'introduzione. Le armonie sono le stesse ma il basso qui si muove di grado congiunto e vengono alternati accordi in stato fondamentale a rivolti; questo contribuisce a rendere più scorrevole l'andamento generale. Nelle prime sei battute invece gli accordi erano quasi tutti in stato fondamentale e questo aveva l'effetto di rendere il tema molto marcato. Anche qui il motivo principale è scolpito per via dei salti, ma come abbiamo visto si tratta di una versione decisamente più fluida rispetto a quella dell'introduzione.

Struttura generale

Anche all'interno di questa sezione possiamo identificare due tipi di ripartizione che di nuovo ho definito macro e microscopica. Inoltre vedremo che ci sono momenti di sovrapposizione, ossia dove una o più battute coincidono sia con la fine di una determinata sezione sia con l'inizio della successiva. La macrostruttura può essere suddivisa in 8+8+8 con modulo (batt. 21-28), ripetizione (29-36) cui segue una sezione che presenta alcuni tratti della liquidazione (batt. 36-43).

Queste macro-sezioni possono a loro volta essere segmentate in componenti più piccole: le prime otto battute si possono suddividere in 4+4 e rispecchiano la struttura del Periodo, mentre le successive 15 sono divisibili in 4+4+8 e hanno una struttura più libera, che ricorda un po' quella della Frase.

Macrostruttura

(batt. 21-43)

8+8+8

modulo (batt. 21-28)	ripetizione (batt. 28-36)	“liquidazione” (batt. 36-43)
-------------------------	------------------------------	---------------------------------

Cadenze principali:

V - VI - \flat II N. di Re- (bat. 28)	I - VII ⁵⁶ 9/V (batt. 35-36)	V7 - I (batt. 42-43)
--------------------------------------------	--------------------------------------------	-------------------------

Modulazioni (per accordo comune diatonico):

\flat II N. di Re- = VI di Sol - Cadenza in Sol-: VI - II ⁵⁶ - V - I (batt. 28-30)	I di Re- = IV di La- Cadenza in La-: IV - VII ⁵⁶ 9 (batt. 35-36)	IV ⁴⁶ di La- = I ⁴⁶ di Re- Cadenza in Re-: I ⁴⁶ - V7 - I ⁴⁶ - VII ⁷ 9 - V7 - I (batt. 40-43)
----------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Struttura microscopica

Periodo

Batt. 21-28

4+4

micro-antecedente (batt. 21-24)	micro-consequente (batt. 25-28)
------------------------------------	------------------------------------

Cadenze principali:

V - I - II di Fa+ (bat. 24)	V - VI - \flat II N. di Re- (bat. 28)
--------------------------------	--------------------------------------------

Modulazioni per
accordo comune diatonico:

II di Fa+ = IV di Re- (bat.24)	\flat II N. = VI di Sol- (bat. 28)
-----------------------------------	-----------------------------------------

Struttura non riconducibile né ad un Periodo né ad una Frase

batt. 28-43		
4+4+8		
micro-modulo 1	micro-modulo 2	“liquidazione”
	(“falsa” ripetizione)	
(batt. 29-32)	(batt. 33-36)	(batt. 36-43)
Cadenze principali:		
VII34 - I6 - I#3 56 di Re-	IV - VII56 9/V di La-	V7 - I di Re-
(bat. 32)	(batt. 35-36)	(batt. 42-43)
Modulazioni:		
I#3 56 di Re- = V56 di Sol- (bat. 32)	I di Re- = IV di La- (bat.35)	IV46 di La- = I46 di Re- (bat. 40)
(per accordo comune alterato)	(per accordo comune diatonico)	(per accordo comune diatonico)

Analisi armonico-strutturale

Abbiamo detto che la macrostruttura può essere suddivisa in 8+8+8 con modulo (batt. 21-28), ripetizione (29-36) e “liquidazione” (batt. 36-43).

A livello microscopico troviamo invece primo blocco che va da bat. 21 a bat. 28 (riconducibile ad un Periodo) ed un secondo, che va da bat. 29 a bat. 43 (con una struttura più libera). La prima sezione è in linea con l’articolazione del Periodo dato che la possiamo dividere in 4+4. Nelle batt. 21-24 il violino espone il motivo principale e tra bat. 24 e 28 viene riproposta la sua trasposizione una quinta sopra dalla mano destra pianoforte. A bat. 24 si conclude quindi il micro-antecedente e a bat. 25 ha inizio il micro-consequente che si estenderà fino a bat. 28. All’organizzazione formale del Periodo si sovrappone però un altro piano autonomo e indipendente: la parte del violino, che dovrebbe terminare l’esposizione del motivo principale a bat. 24, in realtà si prolunga fino a bat. 26, provocando uno sfasamento. A bat. 25 infatti, prima che il violino abbia terminato l’esposizione della melodia, fa ingresso la mano destra del pianoforte riproponendolo il motivo principale delle batt. 21-24 trasportato una quinta sopra. Troviamo quindi una prima sovrapposizione: le batt. 25-26 da un lato costituiscono un prolungamento della melodia nel violino, dall’altro coincidono con l’inizio della ripetizione del motivo principale nel pianoforte.

Per quanto riguarda la conclusione del micro-consequente e in generale del Periodo, l'armonia non ci aiuta molto, o meglio, lo fa se consideriamo l'ultimo quarto di bat. 28 come appartenente alla sezione successiva. A quel punto a bat. 28 troveremmo una cadenza d'inganno V - VI, mentre l'accordo di Mib maggiore lo dovremmo considerare già appartenente alla sezione successiva. Approfondirò l'argomento nel paragrafo dedicato ai problemi.

Tra bat. 28 e 29 ha inizio il secondo macro-blocco che, come anticipato, ha una struttura tutt'altro che lineare: anche in questo caso troviamo il motivo principale che si estende per quattro battute, peccato che poi a bat. 33 non troviamo una ripetizione nel modulo e neanche una tipologia di conseguente compatibile con la struttura del Periodo: di fatto il micro-antecedente è seguito da un conseguente "aperto" ed espanso, che si concluderà a bat. 43. Non si può parlare di Frase dato che manca la ripetizione del modulo, ma dal punto di vista della conformazione la sezione compresa tra bat. 33 e bat. 43 ha delle caratteristiche che possono far pensare ad una liquidazione: il materiale delle batt. 34-35 viene riproposto leggermente modificato a bat. 36 e 37. Lo stesso procedimento si applica nelle batt. 38-39 dove bat. 39 è molto simile a bat. 38. Non si può però parlare di progressione, di fatto è più che altro una ripetizione modificata, e questo aspetto potrebbe far pensare ad una codetta. Però l'accorciamento delle unità è tipico della liquidazione: si passa dall'articolazione di quattro battute a due (34-35+36-37), poi ad unità di una battuta (batt. 38-39). Questa suddivisione è confermata dalle armonie.

Batt. 40-41 hanno la funzione di preparare la cadenza che conclude l'esposizione del primo tema. Se riassumiamo l'andamento armonico da bat. 40 a bat. 43 vedremo che queste battute vanno a formare una lunga cadenza composta (I46 - V7 - I46 - V7- I46 - VII7 - V7 e poi finalmente I a bat. 43) che ci segnala in maniera inequivocabile la conclusione del primo tema. La struttura del tema principale apre quindi lo spazio a molti interrogativi a cui ora proverò a rispondere, fermo restando che si tratta di ipotesi, anche se ho cercato di argomentarle e di motivarle.

Problemi

I problemi, come anticipato, sono molti, ma vediamo di procedere con ordine. Li affronterò in ordine cronologico e non di importanza.

Riscontriamo una prima difficoltà nel tentativo di individuare la fine del micro-antecedente: a bat. 24 troviamo una cadenza V - I di Fa maggiore ma sull'ultimo quarto della battuta è presente un II grado che deve essere già interpretato come quarto di Re minore, come confermato dalla cadenza presente nella battuta successiva (V-VI). Però l'attacco del motivo è tesico, sia a bat. 21 che a bat. 25 e 29, pertanto ha più senso chiudere alla quarta battuta (bat. 24). Quindi l'accordo di Sol minore, con la sua funzione sottodominantica, ha in qualche modo anche lo scopo di preparare la cadenza della sezione successiva. Lo stesso problema si ripresenta a bat. 28 dove troviamo un V-VI, mentre l'ultimo quarto è un accordo di Mib maggiore, II grado napoletano di Re minore⁹³, che corrisponde ad un VI di Sol minore. Anche questo accordo di fatto prepara l'arrivo della sezione che segue. Questo rappresenta un problema perché sia a bat. 24 che a bat. 28 la cadenza si trova collocata sui primi tre quarti della battuta, mentre l'ultimo ha la funzione di preparare la battuta che segue. Quindi la cesura armonica avviene prima della conclusione effettiva.

Un'altra ambiguità è causata dalla melodia del violino di bat. 25-26, anche se è importante fare una precisazione: anche se dal punto di vista melodico si percepisce un prolungamento, di fatto ciò che troviamo a bat. 25 è anche un rinforzo del motivo esposto dal pianoforte a partire dalla stessa battuta; infatti le prime due note del motivo trasposto, La e Mi, sono raddoppiate dal violino. Quindi queste due battute da un lato creano la sovrapposizione di un altro piano (nella parte del violino) che è di 6 (4+2)+2 battute, ma allo stesso tempo rinforzano il motivo esposto dal pianoforte; hanno quindi una duplice funzione.

Es. 11, batt. 25-26, rinforzo e prolungamento del violino

⁹³ L'accordo di sesta napoletana dovrebbe essere in primo rivolto quindi il fatto che qui compaia in stato fondamentale rappresenta una particolarità.

Riguardo alla macro-struttura, una volta individuata la ripartizione 8+8+8 l'idea che si tratti di una sorta di Frase non sembra più così strana. Certo, la ripetizione del macro-modulo è molto libera e la parte assimilabile ad una liquidazione assomiglia un po' anche ad una codetta, ma tutto sommato la struttura della Frase è riconoscibile. Inoltre, abbiamo visto che il primo blocco (batt. 21-28) è assimilabile ad un Periodo 4+4, e fin qui è tutto abbastanza chiaro. Il problema si presenta quando si cerca di definire la micro-struttura del secondo blocco (batt.29-43), perché di fatto abbiamo un modulo (batt. 29-32), abbiamo anche una sorta di liquidazione (batt. 36-43) ma manca una vera e propria ripetizione del primo modulo, necessaria perché si possa parlare di "Frase". In questo caso si tratta di una conformazione più libera. Forse la si può considerare una struttura ibrida tra Periodo e Frase.

L'ipotesi di Hans Kohlhase

Abbiamo visto che nelle batt. 25-28 il motivo principale viene riproposto una quinta sopra. Questo tipo di trasposizione fa pensare, secondo Hans Kohlhase, ad un soggetto di fuga e in tal caso quella di bat. 25-26 la sua risposta alla dominante.⁹⁴ In effetti, anche le mutazioni sono coerenti con quella che sembra essere una risposta di un tema di fuga *tonale* anziché *reale*⁹⁵ e dove la risposta deve essere necessariamente adeguata per far sì che non ci si allontani dalla tonalità d'impianto.⁹⁶ Tuttavia si tratta secondo me di una forzatura: anche se le tecniche utilizzate per operare la trasposizione ricordano quelle di cui ci si servirebbe per costruire la risposta di un soggetto, qui non ci troviamo di fronte ad una Fuga, che è una forma con regole molto rigide, ma davanti ad una costruzione molto più fluida. In alcuni casi voler identificare per forza una determinata forma rischia di farci deragliare.

Riguardo invece alla struttura problematica della sezione che va da battuta 29 a 43, Kohlhase attribuisce alle batt. 33-43 la funzione di un'espansione (*Erweiterung*) che ha l'effetto di ritardare l'arrivo della tonica fino a bat. 43.⁹⁷ Di fatto però, non si tratta di un termine tecnico, ma di un'interpretazione personale di una sezione a cui è difficile assegnare un nome e una

⁹⁴ H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Bd. 1., 1979, pp. 126-127.

⁹⁵ Si parla di Fuga tonale quando il soggetto si porta fin da subito dalla tonica alla dominante o dalla dominante alla tonica.

⁹⁶ Theodore Dubois, *Trattato di contrappunto e fuga*, San Giuliano Milanese (MI), Ricordi, 2010, p. 113.

⁹⁷ H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Bd. 1., 1979, p. 126.

funzione. Apre comunque la possibilità ad ulteriori riflessioni sulla funzione di queste undici battute che risulta difficile incasellare all'interno di una struttura tradizionale.

Transizione (batt. 43-56)

Struttura generale

La transizione non presenta grandi irregolarità; di fatto è costituita da una serie di progressioni, di cui la prima comincia a bat. 43. È la conclusione a coglierci di sorpresa. Qui di seguito uno schema che ne illustra la struttura generale:

- Batt. 43-50: progressione di 8 batt. con modulo di 4 batt. basato su materiale estratto dall'accompagnamento del tema principale (v. batt. 21-22; 34 e 26)
- Batt. 51-52: progressione di 2 batt. con modulo costruito comprimendo materiale della progressione precedente
- Batt. 53-54: progressione di 2 batt. con modulo costruito comprimendo materiale della progressione delle batt. 43-50
- Batt. 55-56: progressione con modulo di mezza battuta costruito estraendo un elemento dalla progressione precedente (semiminima + 2 semicrome) e cadenza conclusiva della transizione (IV-V7 di Fa maggiore).

Il modulo della prima progressione (batt. 43-46) viene inizialmente proposto nella tonalità d'impianto e poi inserito all'interno di una progressione modulante. Il modello è costituito da quattro battute, al cui interno troviamo materiale del tema principale. Entrando nello specifico, nella prima parte viene isolato l'accompagnamento che avevamo trovato nella mano destra del pianoforte nelle batt. 21-22, dove la sincope era quasi passata inosservata mentre qui acquisisce un'importanza strutturale.

Questa parte richiama anche le batt. 34 e 36. A mio avviso ha voluto fondere questi due elementi e a bat. 43 troviamo quindi la cellula ritmica risultante (croma + semiminima + due semicrome + quartina di semicrome ecc.) proposta dal pianoforte nella tonalità d'impianto, e poi replicata dal violino, sempre in Re minore, a bat. 44.

Es. 12, bat. 21 (primo tema)

Es. 13, bat. 34 (primo tema)

Es. 14, bat. 43, incipit del modulo della progressione (inizio transizione). Cellula ritmica risultante nata dalla fusione degli accompagnamenti di bat. 21 e 34 (croma + semiminima + due semicrome + quartina di semicrome ecc.)

Il macro-modulo di quattro battute presente tra bat. 43 e bat. 46 viene riproposto (trasportato una quarta sotto) nelle quattro battute successive. A bat. 50 termina la ripetizione del modulo e il compositore inizia a comprimere e liquidare il materiale per dar luogo ad una nuova progressione, che questa volta si estende solo per due battute.

Nella mano destra, a bat. 51 e 52, compare di nuovo l'accompagnamento costituito da crome discendenti precedute una pausa di croma mentre le parti eseguite dalla mano sinistra del pianoforte e dal violino sono molto "materiche" e non contengono quasi più materiale tematico. Se si osserva la scrittura, in particolare pianistica, si noterà che anche in questo caso si tratta di una sequenza: in seguito alla compressione di materiale presente nelle

battute precedenti, il modulo è stato ridotto da quattro battute ad una sola, bat. 51, e viene riproposto una seconda sopra a bat. 52.

Seguono due ulteriori progressioni di cui la prima ha sempre la durata di due battute (batt. 53-54) con un modulo che si estende per una battuta sola (bat. 53), mentre a bat. 55 il materiale subisce un'ulteriore compressione: viene infatti estratto un elemento del modulo della progressione precedente (semiminima + 2 semicrome) che viene replicato due volte.

Es. 15, batt. 53-54, progressione

Es. 16, batt. 55-56, progressione con modulo estratto dalla progressione precedente

Dal punto di vista armonico, vi è una graduale conduzione verso la relativa maggiore della tonalità d'impianto (Fa maggiore) anche se vedremo che al momento della risoluzione, quando arriverà il tema secondario, verremo sorpresi da un improvviso cambio di rotta.

Problemi

Si potrebbe contestare il fatto che la transizione termini a bat. 56, visto che la risoluzione del V7 di Fa (bat. 56) viene di fatto elusa e al posto di un I di Fa maggiore troviamo un VII³⁴ di Sol minore, creando quindi un contesto armonico non del tutto stabile e quindi certamente non ideale per l'arrivo del tema secondario. Inoltre, quando analizzeremo la sezione dedicata al secondo tema vedremo che di fatto il Fa maggiore prevale (soprattutto in termini di quantità), tant'è che l'Esposizione si chiude in questa tonalità. Infine, ma questo è forse l'elemento meno importante, generalmente quando la tonalità d'impianto è minore, si predilige la relativa maggiore per esporre il tema secondario, e non il IV grado (in questo caso Sol minore). Nonostante ciò, la cesura di bat. 56 è troppo netta per essere ignorata, anche se termina con una cadenza sospesa. Peraltro l'ingresso del tema secondario viene preparato sia dalla liquidazione del materiale presente nelle battute precedenti (51-56) sia dall'agógica: a bat. 55 troviamo l'indicazione "*Etwas zurückhaltend _ _ _*" che si protrae fino a bat. 56, mentre a bat. 57 compare "*Im Tempo*". Inoltre la parte del violino presenta delle caratteristiche di cantabilità che segnalano in maniera evidente la presenza di un nuovo tema.

Una posizione intermedia potrebbe essere quella di ipotizzare che il tema secondario faccia il suo ingresso all'interno della transizione, come avviene per esempio nella *Sonata per pianoforte in Fa minore op. 2 n. 1* di Beethoven. Questo significherebbe considerare queste quattro battute come appartenenti sia alla transizione sia al secondo tema: un embricamento quindi, e del resto ne troviamo molti in questo brano. Il mio parere però è che nel caso di questa sonata, la transizione a Fa maggiore sia in realtà conclusa a bat. 56, solo che viene temporaneamente rimandata la risoluzione del V7. Tra l'altro la settima di dominante è un accordo che suggerisce in maniera inequivocabile l'appartenenza ad una determinata tonalità, e quindi anche se in questo caso non risolve subito, è come se il passaggio in Fa fosse già avvenuto.

Il tema secondario, nonostante prevalga in termini di quantità il Fa maggiore, inizia e finisce in Sol minore. E' la codetta a ricondurci poi in Fa maggiore. Di fatto ci troviamo davanti ad un tema che oscilla tra due tonalità.

Se escludiamo la difficoltà data dal decidere dove collocarne la fine, non si tratta di una transizione particolarmente problematica. Di fatto troviamo una serie di progressioni che contengono materiale del primo tema e che sembrano volerci condurre alla relativa

maggiore e dico “sembrano” perché di fatto la prima cadenza che conferma Fa maggiore, peraltro in maniera debole, si trova a bat. 60. Ne discuterò meglio nel paragrafo dedicato al tema secondario.

Un’ulteriore particolarità di questa sezione, segnalata peraltro anche da Kohlhase, potrebbe essere forse la presenza di progressioni dove il modulo viene ripetuto una sola volta (anziché due) e quindi compare per un totale di due volte (anziché tre). Per trattarsi di una sequenza, ossia di una progressione, in teoria il modello dovrebbe essere ripetuto – in senso ascendente o discendente – almeno due volte e quindi essere presente per un totale di tre volte.⁹⁸ La presenza di sequenze in cui il modulo viene ripetuto invece una sola volta, è definita da Kohlhase “typisch für Schumann” [tipica di Schumann]⁹⁹ e in effetti, come abbiamo già visto anche nell’op. 105, l’utilizzo di progressioni bipartite, ossia costituite da due elementi, è piuttosto comune in questo compositore, perlomeno all’interno di queste due composizioni:

»Die Überleitung ist strukturell sehr regelmäßig gebaut und besteht aus einer Folge von zweigliedrigen Sequenzen. Dieser Aufbau wird erst am Ende aufgegeben. Die Konstruktion der Sequenzfolge kann als typisch für Schumann angesehen werden. Die harmonische Ebene für ein drittes Sequenzglied wird zwar erreicht, aber es beginnt an dieser Stelle eine neue Sequenzbildung, der ein anderes Sequenzmodell zugrunde liegt usw.« [La transizione è costruita in maniera molto regolare dal punto di vista strutturale ed è costituita da una serie di progressioni bipartite. La costruzione di questa serie di sequenze può essere considerata tipica di Schumann. Il piano armonico per una terza ripetizione del modulo viene raggiunta, ma in quel punto ha inizio la creazione di una nuova sequenza, che sta alla base del modulo di un’altra progressione e così via].¹⁰⁰

Tema secondario (batt. 57-79)

Analisi agogica, semiografica e morfologica

Quando ho iniziato ad analizzare il primo movimento dell’op. 121 sono stata tratta in inganno dall’apparente chiarezza dell’ingresso del tema secondario: del resto il suo arrivo viene preparato sia dalla liquidazione del materiale presente nelle battute precedenti (51-56) sia dall’agogica: a bat. 55 troviamo l’indicazione “*Etwas zurückhaltend* _ _ _” mentre a

⁹⁸ W. Piston, *Armonia*, 1989, p. 308.

⁹⁹ H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Bd. 1., 1979, p. 131.

¹⁰⁰Ibidem.

bat. 57 compare “*Im Tempo*”. Anche la cantabilità della parte del violino suggerisce la presenza di un nuovo tema. Allo stesso tempo però, ci sono dei problemi, come anticipato nel paragrafo precedente: se l’agogica e la melodia ci suggeriscono una cosa, l’armonia però ne suggerisce un’altra, perché il V7 di bat. 56 non risolve su un I, bensì sul VII56 di un’altra tonalità, Sol minore, quindi la risoluzione del V7 viene di fatto elusa. Potrebbe quindi sembrare una “falsa entrata”. Ho preso in esame questa possibilità ma alla fine l’ho esclusa; intanto perché questo episodio in Sol minore non è isolato, ma torna a bat. 68 (con il motivo nella mano destra del pianoforte) e sappiamo che la ripetizione consolida.¹⁰¹ Inoltre, anche se la codetta ci riporterà in Fa maggiore, il tema secondario inizia e finisce in Sol minore. È vero che in termini di quantità, ossia come numero di battute, prevale il Fa maggiore, ma il Sol minore non è una parentesi isolata e a sé stante: ricorre. Di fatto ci troviamo davanti ad un tema che oscilla tra due tonalità. Bisogna eventualmente decidere quale sia quella più importante. Visto che la codetta termina in Fa maggiore e che in generale ci sono più sezioni in questa tonalità, è auspicabile pensare che sia questa la tonalità che si impone, senza però escludere il ruolo, per quanto più marginale, di Sol minore.

Tornando a bat. 57, vediamo che la dinamica è *piano* e nella melodia troviamo due intervalli caratteristici di questo nuovo tema: la seconda minore, prima discendente (bat. 57 e 58) e poi ascendente (bat. 60) e il tritono (tra bat. 57 e 58).

Es. 17, batt. 57-58 incipit del secondo tema

¹⁰¹ Peraltro Schönberg stesso ci dice come gli elementi principali richiedano di essere ripetuti più volte. È vero che qui troviamo una sola ripetizione ma è già sufficiente a “creare un precedente” tale per cui questo diventi un elemento strutturale, a maggior ragione viste le caratteristiche della melodia. (A. Schönberg, *Der musikalische Gedanke. Il pensiero musicale*, 2011, pp. 116-119).

L'intervallo di seconda minore discendente provoca l'effetto di un *lamento*, simile a quello che avevamo trovato nel primo tema dell'op. 105, dove infatti era presente lo stesso tipo di intervallo. Il tritono presente tra bat. 57 e 58 contribuisce ad accentuare l'espressività di questo passaggio e a creare un'atmosfera dolente. A questo proposito è importante segnalare la presenza di numerose note estranee all'armonia con la funzione di appoggiatura, perché anche queste hanno un'importante funzione espressiva (per esempio il Mib di bat. 58 che risolve scendendo a Re e il Fa# di bat. 60 che invece risolve salendo a Sol). Anche l'utilizzo di appoggiature rappresenta una caratteristica importante del tema secondario; i numerosi movimenti di grado congiunto contribuiscono a distinguerlo dal tema principale la cui fisionomia è invece caratterizzata principalmente da salti.

Es. 18, bat. 60

Il passaggio in Fa maggiore di bat. 60 provoca un radicale cambio di atmosfera e quegli stessi intervalli che in Sol minore avevano dato origine ad un clima dolente (seconda minore e tritono), qui acquisiscono tutt'altro significato: il tema secondario improvvisamente diventa solare, luminoso, nettamente in contrasto con quanto avvenuto nelle battute precedenti (ovvero nelle batt. 57-61).

Struttura generale

La macrostruttura può essere suddivisa in 11+12 battute. Troviamo un primo modulo di undici battute in cui la *Hauptstimme* è nel violino (batt. 57-67), seguito da un successivo gruppo di 12 (batt. 68-79) in cui questa passa al pianoforte. Il primo segmento può a sua

volta essere suddiviso in 4+5+4 se si tiene conto delle sovrapposizioni a bat. 60 e a 64 dove troviamo sia la conclusione della sezione precedente sia l'inizio della successiva. Le prime quattro battute sono in Sol minore ma nella seconda metà di bat. 60 troviamo un VII7 - VI6 di Fa maggiore. È una cadenza un po' debole, è vero, ma sufficiente a confermare la nuova tonalità e anche a provocare un radicale cambio di atmosfera. La struttura non è riconducibile né ad un Periodo né ad una Frase.

Il secondo segmento (batt. 68-79) si può invece dividere in 5+5+6, tenendo conto di alcune sovrapposizioni che illustrerò in seguito.

Da bat. 68 a 74 la *Hauptstimme* passa nella mano destra del pianoforte. La melodia delle batt. 68-69 è identica alle prime due battute del tema secondario (57-58), poi viene trasposta: batt. 59-62 vengono riproposte una quinta sopra (inizialmente diminuita, poi giusta, batt. 70-73) e a bat. 63 una settima sopra (bat. 74).

Macrostruttura

(batt. 57-79)

Struttura non riconducibile né ad un Periodo né ad una Frase

11+12

modulo	ripetizione modificata
(batt. 57-67)	(batt. 68-79)
IV - V di Fa+	V2 - I6 di Sol-
(bat. 67)	(bat. 79)

Struttura microscopica

Struttura non riconducibile né ad un Periodo né ad una Frase

4+5+4

(batt. 57-67)

II tema in Sol-	II tema in Fa+	
(batt. 57-60)	(batt. 60-64)	(batt. 64-67)
VII7-VI6 di Fa+	V7-VI di Fa+	IV-V di Fa+
(bat.60)	(batt. 63-64)	(bat. 67)

Struttura non riconducibile né ad un Periodo né ad una Frase

	5+5+6	
	(batt. 68-79)	
Il tema in Sol-	Il tema in Fa+	progressioni e cadenza
(batt. 68-72)	(batt. 71-75)	(batt. 74-79)
IV6-V di Do-	V2-I6 di Fa+	V2-I6 di Sol-
(batt. 71-72)	(batt. 73-74)	(batt. 78-79)

Analisi armonico-strutturale

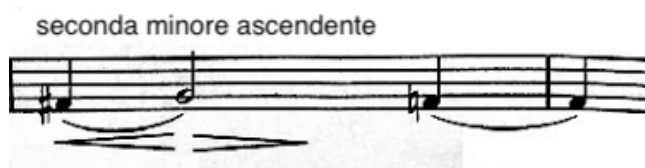
Anche se il primo segmento consta di undici battute, le sovrapposizioni di bat. 60 e 64 fanno sì che questo sia divisibile in 4+5+4 battute, dove nel primo segmento troviamo il tema secondario esposto in Sol minore e nel secondo lo troviamo in Fa maggiore. Anche il terzo segmento è in questa tonalità. Il passaggio in Fa maggiore avviene quindi a bat. 60, tonalità in cui rimane fino a bat. 67. Il Sol minore delle quattro battute precedenti, anche grazie alla presenza dell'intervallo di seconda minore e del tritono, crea un'atmosfera dolente e introspettiva. Anche nell'op. 105 avevamo trovato un'oscillazione tra minore e maggiore, con la differenza che in quel caso il passaggio in maggiore era brevissimo e si ritraeva subito in minore, mentre qui il maggiore si estende per diverse battute (fino a bat. 67) e di fatto prevale sul minore, perlomeno in termini di quantità: quattro battute in Sol minore contro le sette in Fa maggiore.

Nonostante questa ripartizione, la struttura non è riconducibile né ad un Periodo né ad una Frase: non può essere un Periodo perché anche se ci sono due sezioni riconducibili ad un antecedente ed un conseguente, diventa difficile giustificare la parte tra bat. 64 e 67 che ha delle caratteristiche che la rendono simile ad una codetta. Il cambio di atmosfera di bat. 64 ad un primo sguardo sembra quasi dare origine ad un nuovo motivo, ma di fatto ritroviamo materiale del tema secondario: la seconda minore ascendente di bat. 64 era già presente a bat. 60, e anche la cellula ritmica, basata su una sincope (semiminima + minima + semiminima), è la stessa.

Es. 19, bat. 60



Es. 20, bat. 64



Il fatto che sembri una codetta è dovuto alla calma tonale presente in queste battute ma anche all'assenza di progressioni o di ulteriori elaborazioni: le batt. 64-65 vengono riproposte nelle due battute successive ma quasi inalterate, o meglio, con la linea melodica del violino trasposta un'ottava sopra, operazione che però non dà vita ad una progressione ma piuttosto porta ad una staticità che di nuovo fa pensare ad una codetta, dove normalmente le ripetizioni del materiale sono volte a consolidare quanto esposto in precedenza.

A bat. 68 ha inizio il secondo blocco che si estenderà fino a bat. 79 ed è segmentabile in 5+5+6, di nuovo con alcune sovrapposizioni dato che batt. 71-72 e poi 74-75 costituiscono sia la conclusione della sezione che precede sia l'inizio di quella che segue. Il motivo del tema secondario viene riproposto dalla mano destra del pianoforte, inizialmente uguale a come lo avevamo trovato nel primo blocco: la linea melodica del pianoforte delle batt. 68-69 coincide con quella del violino delle batt. 57-58. Anche la tonalità è la stessa: Sol minore. Da bat. 70 a 74 la melodia delle batt. 59-62 viene riproposta una quinta (prima diminuita poi giusta) sopra e poi a bat. 74 una settima sopra.

Di nuovo, se fino ad un attimo prima (fino a bat. 67) eravamo in Fa maggiore, al momento della riproposizione della testa del tema secondario troviamo un passaggio improvviso a Sol minore, tonalità in cui resteremo fino a bat. 69 per poi spostarci verso Sib maggiore fino a bat. 71.

Tra bat. 71 e 72 ha inizio la seconda parte del secondo blocco e passiamo per un Do maggiore, dominante di Fa, che ha appunto la funzione di ricondurci in Fa maggiore a bat. 73 e 74. Quindi anche qui prevale il maggiore, nonostante le due battute in Sol minore. A bat. 71 si conclude la prima parte del blocco ma ha anche inizio la seconda; abbiamo quindi una sovrapposizione, e ne troviamo un'altra a bat. 74 e 75 dove termina la seconda sezione e al contempo inizia la terza. Sempre a bat. 74 ha inizio una progressione che si estenderà fino a bat. 77 ed è costituita dal modulo di una battuta che verrà replicato tre volte. Bat. 78 e 79 sono quasi puramente "materiche": la parte del violino propone prima l'accordo di Sib

maggiore arpeggiato, seguito da quello di Sol minore, eseguito con la stessa modalità. Il Fa# all'interno di un accordo di Re maggiore, dominante di Sol, presente nella seconda metà di bat. 78 ci segnala che stiamo tornando in Sol minore. La seconda parte del secondo tema si conclude quindi in Sol minore con una cadenza V2 - I6. Come nell'op. 105, ci troviamo davanti ad un tema secondario mobile dal punto di vista armonico, dato che inizia in Sol minore, al suo interno presenta molte sezioni in Fa maggiore, poi torna in Sol minore. A confonderci ulteriormente c'è la sezione successiva, la codetta, che si conclude in Fa maggiore. Quale tonalità prendere dunque come riferimento? Ne discuterò nel prossimo paragrafo.

Problemi

Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad alcune anomalie, prima di tutto quella della tonalità, che oscilla costantemente tra Sol minore e Fa maggiore. Ovviamente dal punto di vista della *Formenlehre* sarebbe più logico se il tema secondario fosse in Fa maggiore: in teoria, quando la forma sonata è in minore, il secondo tema dovrebbe essere nella relativa maggiore. Tuttavia, nonostante il numero di battute in Fa maggiore, anche Sol minore ha un ruolo. Intanto l'inizio dei due blocchi che compongono il secondo tema è in questa tonalità: nel primo caso ci resta per quattro battute (batt. 57-60), mentre quando il tema viene riproposto a bat. 68, ci rimane fino alla prima metà di bat. 71, quindi per due battute e mezzo. Anche al momento della chiusura della macro-sezione dedicata al secondo tema troviamo una cadenza che conferma Sol minore.

Inoltre l'atmosfera malinconica che si crea al momento del passaggio in minore all'inizio del tema secondario, poi riproposto a bat. 68, sempre in minore, non può essere trattata come una parentesi isolata: la seconda minore discendente, come già accennato, provoca la percezione di un lamento, e si tratta di un effetto che va a perdersi nel momento in cui si passa in maggiore. Lo stesso vale per il tritono che nel contesto maggiore ha tutt'altro significato in termini di espressività. Inoltre abbiamo visto che a bat. 68 e 69 troviamo una ripetizione del motivo in Sol minore. Resta però vero che le numerose oscillazioni aprono lo spazio a diversi interrogativi: iniziamo dall'ipotesi di un secondo tema in cui la tonalità che prevale è Sol minore. Ma se fosse così, ossia se il tema secondario fosse in Sol minore, perché al termine sia del primo (tra bat. 63 e 64) che del secondo blocco (tra bat. 73 e 74) troviamo due cadenze in Fa maggiore? Giustissimo, ma allora io rigiro la domanda: se siamo in Fa maggiore, perché il tema secondario apre e chiude in Sol minore? In definitiva ritengo

che la tonalità più importante sia Fa maggiore, sia per un discorso di quantità (in termini di numero di battute), sia perché vale la regola secondo cui il secondo tema debba avere caratteristiche differenti dal primo e questo vale anche per la tonalità: il maggiore crea un'atmosfera di netto contrasto rispetto al tema principale. Inoltre ricordiamoci che la codetta termina con una conferma di Fa maggiore, quindi è questa di fatto la tonalità che chiude l'Esposizione.

Una volta affrontato il problema della tonalità, si presenta quello della struttura. Ciò che crea ambiguità sono le sezioni comprese tra le batt. 64-67 e 74-79. Quella tra bat. 64 e 67 assomiglia secondo me ad una codetta, a causa della sua calma tonale ma anche della presenza di elementi precedenti che vengono qui consolidati. Si potrebbe però anche ipotizzare che sia una nuova linea tematica derivata dal tema secondario. Ho però escluso questa possibilità perché si tratta di un episodio isolato.

Riguardo alle batt. 74-79, le prime due battute di questo segmento vanno a concludere la sezione precedente ma allo stesso tempo costituiscono anche il modulo di una progressione che si estende fino a bat. 78, seguite da due battute quasi puramente materiche (di fatto si tratta di un'altra progressione, con un modulo, a bat. 78, ripetuto a bat. 79). Anche definire il ruolo di queste battute è problematico, perché di fatto troviamo una frammentazione e deflagrazione del materiale che ricorda un po' i tratti di una liquidazione ma la fluidità strutturale presente in tutto questo macro-blocco mi ha fatto propendere per l'idea che non sia possibile codificare una conformazione rigida. Di fatto è probabilmente più coerente pensare che queste battute abbiano una funzione simile a quelle tra bat. 64-67, ossia di consolidare il materiale. Infatti, volendo, qui si potrebbe forzare un po' la teoria della forma e ipotizzare che batt. 74-78 siano una liquidazione, ma ciò non sarebbe possibile per le batt. 65-67. L'unico modo che mi è venuto in mente per uscire da questo impasse sarebbe quello di considerare le batt. 64-67 semplicemente come un'espansione del modulo mentre quello delle batt. 75-78 una liquidazione. Non mi è sembrata una soluzione soddisfacente, perché significherebbe attribuire nomi e funzioni diverse a due sezioni con caratteristiche simili, motivo per cui alla fine ho preferito non fare riferimento né al Periodo né alla Frase per quanto riguarda la macro-struttura del tema secondario. Vedremo che anche Kohlhase affronterà questo problema senza trovare una vera e propria soluzione.

L'ultima caratteristica che vorrei segnalare, che non è un vero problema ma che comunque crea fluidità strutturale, sono le sovrapposizioni: batt. 64, poi 71-72 e 74-75 appartengono sia al segmento che precede sia a quello successivo. Quindi le sovrapposizioni sono una cifra stilistica non solo del tema principale ma anche di quello secondario e vedremo che in realtà rappresentano una caratteristica presente in tutto questo primo movimento.

L'ipotesi di Hans Kohlhase

Secondo Kohlhase¹⁰², la struttura del secondo tema è la seguente:

- Vordersatz [antecedente] (batt. 57-67), a sua volta diviso in quelle che lui definisce "zwei Phrasen" [due frasi], di cui la prima va da batt. 57 a 60 e la seconda da 61 a 64, seguite un "Anhang" [appendice] (batt. 64-67), ossia da un prolungamento;
- Nachsatz [conseguente] (batt. 68-74), "analog zum Vordersatz in zwei Phrasen gegliedert; ihm fehlt der epilogartige Anhang" [diviso in due frasi in maniera analoga all'antecedente ma privo del prolungamento conclusivo].¹⁰³
- "Erweiterung" [espansione] (batt. 74-79), costituita da due sequenze che constano a loro volta di due elementi, ossia il cui modulo viene ripetuto una sola volta:

»Die Erweiterung (T. 74-79) besteht aus zwei zweigliedriegen Sequenzen« [L'espansione (batt. 74-79) è costituita da due progressioni bipartite].¹⁰⁴

Kohlhase suddivide il secondo tema in un (macro) antecedente e un (macro) conseguente. Per giustificare i due prolungamenti delle batt. 64-67 e 74-79 sceglie due termini che non appartengono alla *Formenlehre*: nel primo caso parla di "Anhang" [appendice] (batt. 64-67) mentre nel secondo di "Erweiterung" [espansione] (batt. 74-79).¹⁰⁵ Non utilizza quindi una terminologia tecnica, con ogni probabilità perché non gli è stato possibile identificare delle strutture che possano essere ricondotte alla teoria della forma, difficoltà in cui sono

¹⁰² H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Bd. 2., 1979, p. 192.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

incappata anch'io come ampiamente illustrato nel paragrafo precedente. Non ritengo però utile ai fini della comprensione del brano dare un'interpretazione troppo personale del processo di analisi, inserendo parole estranee al linguaggio tecnico, perché, anche se queste vengono spiegate, di fatto possono essere fuorvianti. È vero che Schumann in parte interpreta la forma a modo suo, ma il nostro compito è risalire agli archetipi da cui è partito, senza declinare il processo di analisi in maniera troppo personale e soggettiva, altrimenti anziché comprendere il suo procedimento rischiamo di confonderci ancora di più e soprattutto di fuorviare chi ci leggerà. In ogni caso, sempre meglio analizzare utilizzando una terminologia creativa piuttosto che lasciar perdere tutto con l'idea che tanto Schumann vuole distruggere la forma, o peggio, sostenendo che ormai era impazzito e che quindi non riusciva più a gestirla. Non è assolutamente vero, dobbiamo solo capire come il compositore abbia deciso di applicarla.

Ovviamente anche le mie sono solo ipotesi, ma sono volte a dimostrare che i contorni della teoria della forma sono ben riconoscibili, basta cercarli con cura.

Codetta (batt. 80-96)

Struttura generale

Inizialmente avevo definito questa sezione "coda" anziché "codetta" per via della sua estensione piuttosto ampia (17 battute) ma poi ho preferito tornare alla definizione originale per non creare confusione nell'uso dei termini:

- Batt. 80-83: testa del tema principale in Sol minore.
Cadenza: VII7-I di Sol minore (bat. 83)
- Batt. 83-87: testa del tema principale che oscilla tra Re minore e Fa maggiore.
Cadenza: VII7-I di Re minore (bat. 87)
- Batt. 87-93: due progressioni e cadenza del violino.
Cadenza: VII7-I di Fa maggiore (batt. 92-93).
- Batt. 93-96: cadenza conclusiva dell'Esposizione: V7-I di Fa maggiore (bat. 96).

Analisi armonico-strutturale

A partire da bat. 80 troviamo le prime quattro battute del tema principale, ma questa volta in Sol minore. Lo stesso blocco viene riproposto tra bat. 84 e 87 trasposto una quarta sotto,

quindi apparentemente in Fa maggiore. Dico “apparentemente” perché ciò non è confermato dalle armonie: tra bat. 83 e 84 troviamo infatti un VII7 – I di Re minore. Il passaggio a Fa maggiore avviene a cavallo tra bat. 84 e 85 ma a bat. 87 si torna in Re minore. Le oscillazioni tonali (e modali) proseguono quindi anche nella coda.

Tra bat. 88 e 92 troviamo due progressioni, di cui la prima contiene anche un’emiolia (batt. 88-90) mentre la seconda culmina in una cadenza del violino (batt. 92-93) dove troviamo anche una conferma della tonalità di Fa maggiore.

Tra bat. 93 e 96 ricompare la testa del tema in una forma molto simile a come l’avevamo trovato nell’introduzione, ossia con accordi strappati, solo che questa volta è in Fa maggiore. A bat. 94 vira temporaneamente verso Re minore per poi tornare in Fa a bat. 95 dove rimane fino al termine dell’Esposizione (bat. 96). L’ambiguità tonale quindi si ripresenta anche al termine della coda.

Osservazioni

Non ho riscontrato problemi nell’analizzare la codetta: in questa sezione troviamo materiale del tema principale riproposto principalmente nelle tonalità toccate dal tema secondario, ossia in Sol minore e Fa maggiore (anche se in alcuni momenti va anche in Re minore). Questo procedimento di riproporre il tema principale nelle tonalità del tema secondario crea coesione e unità. Vengono riproposti elementi presenti nell’Esposizione quindi la funzione di consolidamento tipica della coda è conservata.

Ci sono però due caratteristiche da segnalare: la prima è che si tratta di una “codetta” piuttosto estesa, motivo per cui inizialmente avevo deciso di chiamarla “coda”. La sua lunghezza però non è così insolita se rapportata all’estensione di un brano che è stato definito “Große Sonate” [*Grande Sonata*] proprio a causa delle sue dimensioni importanti.

Ciò che invece lascia un po’ interdetti è la presenza di una coda che chiude in Fa maggiore dopo un tema secondario che inizia e finisce in Sol minore e quindi viene nuovamente da chiedersi quale sia di fondo la tonalità di riferimento del tema secondario. Suppongo che una soluzione davvero soddisfacente a questo quesito probabilmente non esista. Oserei dire

che l'ambiguità tonale sia una delle caratteristiche fondanti di questo tema, motivo per cui forse non ha troppo senso fissarsi sull'idea di risolverla.

L'ipotesi di Hans Kohlhase

H. Kohlhase attribuisce a quest'ultima sezione due termini fantasiosi, per così dire: "Schusssatz"¹⁰⁶ per il blocco che va da bat. 80 a 96 e "epigrammatischer Epilog"¹⁰⁷ per le ultime tre battute dell'Esposizione (93-96). Anche lui riconosce che troviamo di nuovo un'oscillazione tra Sol maggiore e Fa maggiore e la definisce "ein wellenartiges Pendeln zwischen den Tonartsebenen g-moll und F-Dur" [un'oscillazione ondulatoria tra le aree tonali di Sol minore e Fa maggiore]; anche le articolazioni interne da lui indicate coincidono più o meno con quelle che ho identificato io, solo che lui esclude le batt. 93-96 dal conteggio e definisce le tre sezioni che le precedono come a, a1 e a2. Non condivido la sua scelta di considerare le ultime tre battute come una sezione staccata rispetto a quello che lui chiama "Schlussatz" [tema conclusivo]. Come abbiamo visto, il nome che dà a queste ultime tre battute è quello di "epigrammatischer Epilog":

»Die Exposition endet mit einem epigrammatischen Epilog (T. 93ff), der dem anagrammatischen H. - Kopf entspringt.« [L'esposizione termina con un epilogo epigrammatico (bat. 93 e ss.) tratto dall'anagrammatica testa del tema].¹⁰⁸

Personalmente trovo più logico inserirle all'interno della codetta. D'altronde lui non usa il termine "coda" o "codetta" per questa sezione, forse per questo sente l'esigenza di usare la parola "epilogo" per le ultime tre battute. Ritengo comunque che, come già specificato nel capitolo precedente, l'utilizzo di termini troppo creativi vada a creare confusione; è questo il motivo per cui io preferisco servirmi del lessico tradizionale e rischiare di forzare un po' la teoria della forma, piuttosto che usare parole mie per dare un nome a sezioni che non riesco a ricondurre alle strutture tradizionali.

¹⁰⁶ H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Bd. 2., 1979, p. 194.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

SVILUPPO (batt. 95b-188)

Lo Sviluppo può essere diviso in due parti, di cui la prima va da bat. 96b a bat. 154 mentre la seconda inizia a bat. 155 e termina a bat. 189. Si tratta infatti di uno sviluppo lungo e articolato come vedremo nei prossimi paragrafi.

Prima parte (batt. 96-154)

Struttura generale

Lo Sviluppo è costituito in larga misura da progressioni ma anche da parti che possono essere considerate delle riesposizioni di porzioni del primo e del secondo tema. Per una maggiore chiarezza ho voluto evidenziare l'inizio e la fine di ciascun segmento e ho indicato quali componenti dell'Esposizione (primo tema, transizione o secondo tema) sono state elaborate:

- Batt. 96b-100: progressione di 4 batt. con materiale del tema secondario
- Batt. 100-114: riesposizione tema secondario di 8 batt. divise in 4+4 (batt. 100-107) + progressione di 8 batt. (batt. 107-114)
- Batt. 115-131: elaborazione del tema principale di 16 batt. divise in 6+6 (batt. 115-127) + progressione di 4 batt. (batt. 127-131)
- Batt. 131-134: progressione di 4 batt. con materiale preso dalle batt. 64-65 del tema secondario
- Batt. 135-138: progressione di 4 batt. costruita con le prime 2 batt. del tema secondario
- Batt. 139-142/143: progressione di 4 batt. costruita con materiale preso dalla transizione
- Batt. 143-154: riesposizione modificata e trasposta in Do minore del tema principale in 8 batt. (divise in 4+4) + progressione di 6 batt. (batt. 149-154) con cadenza conclusiva della prima parte dello Sviluppo (II34 - V7 di Do minore).

Nel prossimo paragrafo analizzerò una ad una le componenti di questa prima parte di Sviluppo.

Analisi armonico-strutturale

All'inizio dello Sviluppo troviamo del materiale molto simile a quello presente tra bat. 64 e 67 del tema secondario. In particolare vengono estratte due battute (batt. 64-65), trasportate e inserite all'interno di una progressione modulante che si estende fino a bat. 100 e che ha la funzione di ricondurci in Sol minore. Lo scopo di questa modulazione è anche quello di preparare l'arrivo di una sezione che si configura come una riesposizione delle prime otto battute del secondo tema: infatti tra bat. 100 e 107 la melodia viene riproposta in maniera molto simile a come l'avevamo trovata a bat. 57 e ss. Inizialmente, a bat. 100 e poi a bat. 101, il motivo, che questa volta compare nella mano destra del pianoforte anziché nel violino, è tale e quale a come l'avevamo trovato nelle prime due battute del tema secondario (batt. 57-58). Anche gli accordi sono gli stessi (VII34 - I6 di Sol minore). A partire da bat. 102 inizia a comparire qualche variante: al posto del La di bat. 59 troviamo un Lab e anche tra bat. 104 e 107 il La e il Re naturali vengono sostituiti con un Lab e un Reb. Questo porta anche ad una modifica del contesto tonale: al posto del Fa maggiore di bat. 60 e ss. qui troviamo un Fa minore. Il mancato passaggio in maggiore porta all'instaurarsi di un'atmosfera più cupa e introspettiva, in contrasto con solarità del Fa maggiore delle batt. 60-64. Un'altra variante da segnalare è rappresentata dal fatto che qui violino e pianoforte si alternano scambiandosi il motivo ogni due battute, mentre nelle batt. 57-67 la melodia era interamente affidata al violino. La scelta di riesporre il tema nella sua forma originale (o con poche varianti, come in questo caso) prima di iniziare ad elaborarlo non rappresenta una novità, anzi, si tratta di un espediente utilizzato anche all'interno di sonate classiche. Basti pensare al fatto che ritroviamo un procedimento simile anche all'interno dello Sviluppo del primo movimento della *Sonata per pianoforte n. 12 in Fa maggiore KV332* di W.A. Mozart. Questo ancora una volta ci dimostra che Schumann non si discosta poi così tanto dalla teoria della teoria della forma classica.

A bat. 107 ha inizio una progressione che si estende fino a bat. 114 e il cui modulo, costituito da quattro battute, viene riproposto una sola volta (trasportato una seconda sotto) tra bat. 111 e 114. Al suo interno ritroviamo l'estrazione dell'intervallo di seconda minore ascendente presente nel micro-antecedente del tema secondario (bat. 60) e anche nella prima liquidazione (bat. 64).

Es. 21, batt. 107-108



Fin qui abbiamo trovato solo materiale appartenente al tema secondario. Ecco che a bat. 115 nel basso finalmente compare la testa del tema principale (modificata): viene proposta in Sib minore, quindi al posto di Re - La - Fa - Re troviamo Sib - Fa - Reb - Sib.

Es. 22, batt. 115-116

Il frammento viene inserito all'interno di una struttura in cui un modulo, costituito da sei battute (115-120), viene riproposto tra bat. 121 e 127. Il modello subisce alcune modifiche quando viene ripetuto (per esempio, la prima volta troviamo un'emiolia - batt. 117-118 - che successivamente viene eliminata). Ci sono quindi due segmenti di sei battute ma anche due gruppi di quattro: il primo gruppo si trova tra bat. 115 e 119, dove nelle batt. 115-116 troviamo la testa del tema prima nella mano sinistra del pianoforte poi nel violino, in sincope, nelle batt. 117-118; il secondo gruppo di quattro si trova tra bat. 121 e 124 dove il motivo principale ricompare prima nel basso del pianoforte (batt. 121-122) e poi nella mano destra (batt. 123-124).

A bat. 127 ha inizio una progressione al cui interno sono presenti trasposizioni della testa del tema, questa volta modificata per diminuzione (le minime sono sostituite con semiminime). A partire dalla fine di bat. 127, nella parte del violino viene incorporata nel modulo una semiminima in levare che produce una sincope, elemento caratteristico del tema secondario. In questo modo viene operata una sintesi di primo e secondo tema.

A bat. 131 dove ha inizio un'altra progressione di quattro battute, costruita con materiale del secondo tema (v. batt. 64-65). A bat. 135 vengono isolate le prime due battute del tema secondario e inserite all'interno di un'altra sequenza di quattro battute, seguite da un'ulteriore progressione di quattro battute (139-142/143) che invece ripropone una figurazione presente all'interno della transizione (batt. 43-43) e che ci conduce in Do minore (bat. 142/143), tonalità in cui resteremo fino alla fine della prima parte dello Sviluppo (bat. 155) e anche nelle prime due battute e mezzo della seconda (bat. 155-157).

A bat. 143 la testa del primo tema viene quindi proposta in Do minore. In questo caso non si tratta di una progressione dato che il frammento tematico viene ripetuto nella stessa tonalità. L'articolazione è 4+4+4. Nelle battute 151-154 ritroviamo la testa del tema proposta in semiminime, quindi in diminuzione, all'interno di una cadenza che va a confermare ancora una volta Do minore. Si tratta di una cadenza forte dato che il V7 è preceduto da un I46 seguito da un II34 (batt. 153-154), ma sospesa, visto che termina con un accordo di settima di dominante. Questa conclusione rappresenta uno dei pochi casi all'interno di questo movimento in cui la chiusura di una determinata sezione e l'inizio della successiva non si trovano all'interno della stessa battuta. L'effetto ottenuto è quello di una cesura molto netta che segnala in maniera perentoria la fine della prima parte dello Sviluppo.

SVILUPPO

Seconda parte (batt. 155-188)

Struttura generale

La seconda parte dello Sviluppo è costituita da un ampio numero di progressioni in cui vengono elaborati elementi sia del primo che del secondo tema. Anche in questo caso ho evidenziato l'inizio e la fine di ciascuna sequenza indicando anche quali componenti dell'Esposizione (primo tema, transizione o secondo tema) sono state elaborate:

- Batt. 155-170/171: progressione di 16 batt. con modulo di 4 contenente elementi derivati sia dal tema principale che da quello secondario
- Batt. 171-174: progressione di 4 batt. che riprende il modulo accorciato (da quattro battute ad una sola) della progressione precedente
- Batt. 175-180: progressione di 6 batt. con materiale estratto dalla transizione
- Batt. 181-182: progressione di 2 batt. con modulo accorciato (da 2 battute a mezza battuta) della progressione precedente
- Batt. 183-186: progressione di 4 batt. con materiale estratto dalla transizione
- Batt. 187: progressione con modulo accorciato (da 2 battute ad una sola) della progressione precedente con cadenza conclusiva dello Sviluppo (V - VI).

Analisi armonico-strutturale

La seconda parte dello Sviluppo inizia a bat. 155 dove troviamo la risoluzione della settima di dominante di bat. 154: un I di Do minore. Qui ha inizio una lunga progressione costruita con un modulo di quattro battute che contiene materiale derivato sia dal tema principale che dal tema secondario: nella mano destra del pianoforte, tra le prime tre note del motivo ritroviamo infatti due intervalli di seconda minore, uno ascendente e uno discendente (v. bat. 57, intervallo di seconda minore discendente Sib - La, e bat. 60, seconda minore ascendente Fa# - Sol) mentre nelle due note successive (Sol - Mib) è presente l'intervallo di sesta minore ascendente, caratteristico del tema principale, e anche in quel caso questo era collocato tra la terza e la quarta nota del motivo (batt. 21-22 e 29-30, ma anche nelle batt. 25-26, mutato in sesta maggiore). Nel violino, sempre a bat. 155, ricompare una figurazione (croma in levare legata ad una quartina di semicrome) che avevamo già trovato molte volte fin dall'esposizione del tema principale (a bat. 21 e ss., mano destra del pianoforte, poi a bat.

27 anche nel violino) ma anche nel tema secondario (per es. a bat. 61, nella mano destra del pianoforte, poi da bat. 69 anche nella parte del violino). Il motivo è inoltre costruito su una sincope, elemento che costituisce una delle caratteristiche secondo tema. La progressione si estende da bat. 155 a bat. 171 e il modulo compare per un totale di quattro volte. Al suo interno, a partire da bat. 159, viene inserita una figurazione che avevamo trovato nella transizione (batt. 43-44) e che qui contribuisce a dare unità. Anche in questo caso ha voluto fondere caratteristiche dei due temi, sicuramente allo scopo di creare coesione e di operare una sintesi del materiale.

Il motivo viene modificato a partire da bat. 171 rimuovendone la sincope ma lasciando inalterati gli intervalli (due seconde minori + sesta minore). In compenso viene inserito un accompagnamento sincopato nella mano destra del pianoforte (batt. 171, 173 e 175). Il modulo viene inoltre accorciato (da quattro battute ad una sola, bat. 171) e inserito in una nuova progressione costituita da quattro battute.

A bat. 175 ha inizio una nuova sequenza che si basa principalmente su una figurazione estratta dalla transizione (batt. 43-44). Il modulo, costituito da due battute, compare in tutto tre volte. Nel basso delle batt. 175-176 ritroviamo inoltre movimenti di seconda minore discendente e ascendente che rievocano il motivo della progressione precedente.

A bat. 181 viene estratto un elemento dalla figurazione che abbiamo trovato tra bat. 175 e 180 (pausa di croma o croma + semiminima + 2 semicrome) e inserito all'interno di una nuova progressione che si estende per due battute (batt. 181-182).

Es. 23, bat. 182 (violino)



A questa ne seguono subito altre due, entrambe costruite con lo stesso materiale che abbiamo trovato tra bat. 175 e 180. La prima si estende per quattro battute (183-186) con modulo di due, la seconda (batt. 187-188) è di due battute, costruita con un modulo ricavato accorciando quello della progressione precedente (da 2 battute ad una sola). Qui troviamo anche una cadenza d'inganno che va a concludere lo Sviluppo e che ci riconduce nella tonalità d'impianto (V - VI di Re minore).

La conferma della tonalità non avviene in maniera perentoria: di solito lo Sviluppo termina con una cadenza sospesa, a volte preparata e rafforzata dalla presenza di un pedale di dominante che risolve solo al momento del ritorno del tema principale, in modo da metterlo in risalto e dargli luminosità. Qui invece il V risolve su un VI nella battuta che precede la Ripresa e sappiamo che la cadenza d'inganno è un mezzo piuttosto debole se utilizzato per segnalare l'approdo ad una determinata tonalità; la conferma di Re minore viene ulteriormente destabilizzata dall'arrivo di un Do[♯] nella seconda metà della battuta. Il Do[♯], anche se di per sé non è sufficiente a decretare il passaggio ad un'altra tonalità (potrebbe semplicemente trattarsi di una nota con funzione melodica) di certo però non rappresenta un elemento che contribuisce a creare un contesto tonale stabile finalizzato a preparare l'arrivo della Ripresa. Tornerò su questo aspetto nel capitolo dedicato.

Problemi, osservazioni e possibili contestazioni

Tutto sommato lo Sviluppo di questo primo movimento presenta una struttura abbastanza coerente con quella che è la sua funzione, ossia principalmente quella di elaborare il materiale presente nell'Esposizione. Troviamo infatti principalmente progressioni al cui interno viene sviluppato materiale presente nei due temi, nella transizione e nella coda. Il fatto che inizialmente vengano sviluppati solo elementi del secondo tema non può essere considerata una stranezza o una cifra stilistica di Schumann in quanto si tratta di una pratica abbastanza comune nelle sonate del XIX secolo.

Una particolarità potrebbe essere rappresentata dalla debolezza tonale nella battuta che precede la Ripresa: come già evidenziato nel paragrafo precedente, nelle ultime battute dello Sviluppo avviene la riconduzione alla tonalità d'impianto, Re minore. Peccato che questa conferma avvenga in maniera debole, da un lato perché viene utilizzata una cadenza d'inganno, dall'altro perché compare un Do[♯]: anche se si tratta di una nota con funzione melodica, che di per sé non può portare ad una modulazione in assenza del contesto armonico adeguato, di certo non aiuta a creare stabilità tonale e anzi, confonde le acque e va a smorzare il ritorno del tema principale. Presumibilmente era proprio questo l'obiettivo, ossia evitare una chiusura perentoria e un ritorno trionfale del primo tema. Di fatto la sua ripresa avviene in punta di piedi, senza che sia preceduta da una netta cesura e il tema secondario viene inoltre privato di un contesto armonico stabile che ne favorisca l'arrivo. Come abbiamo visto, anche nell'op. 105 la Ripresa avviene in maniera un po' confusa, al

punto tale che non è facile individuarne l'inizio e anche dopo averlo fatto restano dei dubbi. Evidentemente Schumann preferisce evitare una separazione marcata tra Sviluppo e Ripresa al fine di creare fluidità strutturale, caratteristica presente in entrambi questi due primi movimenti di sonata.

L'ipotesi di H. Kohlhase

In questo caso la visione di Kohlhase non si discosta più di tanto dalla mia. Anche lui divide lo Sviluppo in due macro-sezioni che chiama A (batt. 96-155) e B (batt. 155-188). Io avevo fatto terminare la prima parte a bat. 154, sul V7. Evidentemente Kohlhase ha preferito includere anche la risoluzione di bat. 155, un I6.

Abbiamo visto come all'interno della prima parte dello Sviluppo troviamo dei blocchi di primo e secondo tema così simili alla loro forma originale da sembrare quasi delle "riesposizioni". Anche Kohlhase evidenzia la presenza di segmenti tematici presi dall'Esposizione e che all'interno dello Sviluppo vengono lasciati "intatti":

»Der (erste) Abschnitt (der Durchführung) verwendet die wesentlichen thematischen bzw. motivischen Bausteine der Exposition. Die intakten Themensegmente werden in neue Zusammenhänge gestellt und erfahren auf diese Weise eine wechselnde Ausleuchtung.« [Questa (prima) parte (dello sviluppo) utilizza i mattoni tematici o motivici fondamentali dell'esposizione. I segmenti tematici vengono lasciati intatti e collocati in nuovi contesti che in tal modo appaiono sotto una luce diversa].¹⁰⁹

In seguito si sofferma sull'importanza di una figura di accompagnamento che è presente in entrambi i temi: con ogni probabilità si riferisce alla figurazione presente nel violino a bat. 115 (croma in levare legata ad una quartina di semicrome), poi replicata nel pianoforte, che rappresenta un elemento già utilizzato nella parte di accompagnamento del tema principale ma che poi ricompare anche nel secondo tema e in generale molte volte nel corso dell'Esposizione.

¹⁰⁹ H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Bd. 1., 1979, p. 151.

Es. 24, bat. 115, violino, figura di accompagnamento (croma in levare legata ad una quartina di semicrome)



Lo vediamo per la prima volta nella mano destra del pianoforte a bat. 21, durante la presentazione del tema principale dove viene riproposto più volte (a bat. 22, 26, 29, 41 nella mano destra del pianoforte), per poi tornare anche nel corso della transizione (a bat. 47 dal violino, 48 dal pianoforte) e del tema secondario, nelle batt. 68-69 (nella parte del violino). Questa figura di accompagnamento, che viene reiterata molte volte, sicuramente contribuisce a dare unità alla forma:

»Die Verknüpfung der Hauptthematik erfolgt lediglich – und dies war schon in der Exposition angelegt – durch Zuordnung der gemeinsamen Begleitfigur, nämlich der Charakterbegleitung des Hauptthemas, zu den Themensegmenten. Die Durchführung zeigt demnach die Wandlungsfähigkeit einer Begleitfigur, die zwei konträren Ausdrucksebenen zugeordnet wird, und nicht die Wandlungsfähigkeit der Themensegmente, deren Charakter grundsätzlich unangetastet bleibt.« [La connessione con il tema principale viene ottenuta unicamente – così com'era già stato predisposto nell'Esposizione – tramite l'attribuzione di una comune figura di accompagnamento, ovvero del caratteristico accompagnamento del tema principale, ai segmenti tematici. Pertanto lo Sviluppo mette in evidenza la capacità trasformativa di un accompagnamento che viene attribuito a due piani espressivi diversi, e non la capacità trasformativa dei segmenti tematici, il cui carattere resta essenzialmente intatto].¹¹⁰

Probabilmente ciò che Kohlhase vuole dire è che anche se nella parte iniziale dello Sviluppo non troviamo elaborazioni del primo tema, di fatto però il collegamento con esso viene mantenuto grazie alla presenza di questa figura di accompagnamento.

Riguardo alla seconda parte dello Sviluppo (batt. 155 e ss.), abbiamo visto come il modulo di progressione contenesse materiale derivato sia dal tema principale che dal tema secondario. Il motivo che compare inizialmente nella mano destra del pianoforte è però derivato principalmente dal secondo tema, come evidenziato anche da Kohlhase:

¹¹⁰ H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Bd. 1., 1979, p. 151.

»Der Themenkopf des Durchführungsthema erweist sich als eine Transformation des Seitenthema-Kopfes, dessen charakteristische Merkmale, wie Vorhaltswendung und sich anschließender Melodiesprung, ebenfalls aufweist.« [La testa del tema dello sviluppo si rivela una trasformazione della testa del tema secondario, di cui presenta le stesse caratteristiche, come l'utilizzo di ritardi seguiti da un salto melodico].¹¹¹

Lui parla di un presunto "utilizzo di ritardi" ma io sono riuscita ad identificarne uno solo all'interno del tema secondario (tra bat. 60 e 61). Per il resto si parla più che altro di appoggiature e di sincopi, e queste ultime in particolare rappresentano effettivamente un elemento caratteristico del secondo tema, ma sarebbe errato considerarle alla stregua di ritardi.

RIPRESA (batt. 189-267)

Tema principale (batt. 189-211)

Sembra quasi che si tratti di una falsa ripresa quando il primo tema ricompare a bat. 189: le note della testa del tema sono le stesse (Re - La - Fa - Re) e in generale la linea melodica è inalterata. L'ambiguità è dovuta alle armonie: ci eravamo lasciati, a bat. 188, con una cadenza d'inganno nella tonalità di Re minore. Mentre nell'Esposizione le prime note del tema (Re - La - Fa) erano state armonizzate rispettivamente con I - V - I₆, nella Ripresa troviamo II₅₆ - V - VI. La sostituzione del I con un II₅₆, ossia con un accordo instabile, rende l'ingresso del tema meno pregnante di come risultava nell'Esposizione. Anche l'utilizzo di una cadenza d'inganno al posto di un V - I₆ contribuisce a rendere questo inizio più instabile. Inoltre l'ultimo accordo di bat. 190 viene modificato: il II₅₆ di bat. 22 viene sostituito con un VII₇/V. Dalla battuta successiva però le armonie tornano ad essere le stesse dell'Esposizione.

Nella parte del violino è presente qualche piccola variante: segnalo la presenza di accenti sulle note che compongono la testa del tema, che non erano presenti nell'Esposizione, forse allo scopo di rendere più incisivo l'ingresso del tema visto che le caratteristiche armoniche della battuta precedente di certo non hanno aiutato. Inoltre a bat. 191 la nota La del violino viene arricchita di un bicordo (La - Mi). A bat. 189, al posto del *p* con *cresc.* di bat. 21, troviamo solo un *crescendo* che arriverà fino al *forte* di bat. 191. Probabilmente anche in

¹¹¹ H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Bd. 2, 1979, p. 195.

questo caso l'obiettivo è di dare rilievo al tema, forse anche per compensare l'iniziale instabilità armonica.

A bat. 191 troviamo un V6 al posto di un V in stato fondamentale e questa è l'ultima piccola differenza da segnalare: per il resto il tema principale è ripreso in maniera identica a come lo avevamo trovato nell'Esposizione.

Transizione (batt. 211-224)

Anche la transizione è quasi identica a quella dell'Esposizione, cambia solo l'ultima battuta: il V7 di Fa di bat. 56 viene sostituito con un V7 di Re. Un minimo la transizione deve essere modificata per forza perché il secondo tema non potrà comparire nella stessa tonalità dell'Esposizione. Spesso, quando la tonalità d'impianto è minore, il tema secondario all'interno della Ripresa viene proposto nella parallela maggiore. Vediamo se è anche questo il caso e se quindi troviamo un secondo tema in Re maggiore o se ci sono sorprese.

Tema secondario (batt. 225-252)

Così come il V7 di Fa di bat. 55 non risolveva su un I di Fa, bensì sul V di un'altra tonalità, così anche il V7 di Re di bat. 224 non risolve su un I di Re maggiore, come invece suggerito dal cambio di armatura, bensì su un VII7 di Mi e in effetti a bat. 226 troviamo un I6 di Mi minore. La tipologia di accordi utilizzati a bat. 227 è la stessa di bat. 59, II6 - V7 - VI, solo che ora siamo in Mi minore mentre nell'Esposizione eravamo in Sol minore. Di nuovo quindi, all'inizio del secondo tema, veniamo colti di sorpresa perché non troviamo la risoluzione e la tonalità che ci aspetteremmo. Il passaggio in maggiore avviene dopo poco meno di quattro battute, così com'era avvenuto nell'Esposizione, per la precisione nella seconda metà di bat. 228 con una cadenza V-VI6 che ci porta in Re maggiore dove rimane fino a bat. 235 per poi tornare in Mi minore. L'oscillazione tra minore e maggiore è quindi presente anche nella Ripresa e in realtà tutta questa sezione non è altro che una riproposizione del secondo tema dell'Esposizione trasportato fedelmente una terza sotto.

Qual è dunque la tonalità del tema secondario della Ripresa? Il problema è lo stesso che ci siamo trovati ad affrontare nell'Esposizione, ossia di una continua oscillazione tra minore e maggiore che fa sì che sia difficile identificare una tonalità di riferimento. Se vogliamo fare

un discorso di quantità e di coerenza formale, il maggiore sembra prevalere, perlomeno in termini di numero di battute, e in effetti anche di logica, visto che avrebbe molto più senso se la tonalità fosse quella di Re maggiore. Ciononostante, il tema apre e chiude in Mi minore e l'atmosfera introspettiva data dalle seconde minori e l'espressività creata dal tritono vanno a perdersi quando si passa in maggiore. Quindi, così come nell'Esposizione il minore non poteva essere considerato una parentesi isolata, anche nella Ripresa non si può ignorare che abbia un ruolo, anche se probabilmente più marginale del maggiore, sia in termini di numero di battute sia di coerenza formale.

Gruppo di coda (batt. 252-295)

Prima parte (batt. 252-267)

La trasposizione dell'Esposizione (che abbiamo riscontrato all'interno della Ripresa del tema secondario) prosegue inalterata fino a bat. 255 dove iniziano a comparire alcune varianti necessarie per ricondurre questa sezione, che nell'Esposizione era in Fa maggiore, nella tonalità d'impianto, quindi in Re minore.

In generale tutta questa parte, che avevo chiamato "coda" anziché "codetta" per via delle sue dimensioni, all'interno della Ripresa viene ulteriormente espansa: dopo bat. 256, corrispondente a bat. 89 dell'Esposizione, viene aggiunta una battuta (bat. 257). Anche la sezione dedicata alla cadenza (batt. 261 e ss.) aumenta di dimensioni: sette battute (batt. 261-267) contro le quattro presenti nell'Esposizione (batt. 93-96). Nel complesso però, a parte il fatto che qui siamo in Re minore anziché in Fa maggiore e che vi è questo ampliamento, anche questa sezione presenta caratteristiche molto simili all'Esposizione.

L'elemento di novità è rappresentato dalla seconda parte del gruppo di coda, che nell'Esposizione era assente. Il fatto che la coda della Ripresa sia più estesa di quella dell'Esposizione non rappresenta una particolarità: solitamente l'Esposizione si conclude infatti con una codetta. Nel caso dell'op. 121 la sezione dedicata a questa funzione è più estesa della norma, motivo per cui l'ho chiamata "coda". Al termine della Ripresa troviamo invece un lungo gruppo di coda di 47 battute contro le 17 che concludono l'Esposizione.

Seconda parte (batt. 267-295)

Struttura generale

- Batt. 267-274: modulo di 2 batt. (batt. 267-269) + ripetizione (batt. 269-270) + progressione (batt. 271-274)
- Batt. 275-280: modulo di due battute (batt. 275-276) + ripetizione parziale (batt. 277-278) + progressione che porta alla cadenza (batt. 278-280)
- Batt. 280-286: modulo (batt. 267-268) + ripetizione una terza sopra (282-284) cui segue un pedale di tonica (batt. 284-286) e la sezione si conclude con un V9
- Batt. 287-295: citazione della testa del tema principale, che compare per due volte nei suoi valori originali (con note da 2/4), poi un'ultima volta in un'imitazione per aggravamento (le minime sono sostituite da semibrevis) da bat. 291 a bat. 293.

Analisi armonico-strutturale

All'inizio di questa seconda parte troviamo l'estrazione di un elemento del tema secondario, ossia la figurazione della semiminima puntata + croma (v. bat. 59 e 63), inserita in un'organizzazione formale che ricorda un po' quella della Frase: modulo (batt. 267-268) + ripetizione (batt. 269-270) + progressione (batt. 271-274).

Seguono altre sei battute (275-280) con struttura simile: il modulo, di due battute, riprende il materiale di bat. 269-270 e lo elabora accorciandone i valori; di fatto ripropone lo stesso arpeggio discendente Re - Si^b - Sol - Mi, solo che cambia il ritmo. Non si può parlare propriamente di diminuzione perché viene modificata proprio la fisionomia della cellula ritmica. Anche l'organizzazione di questa parte ricorda quella di una Frase: modulo di due battute (batt. 275-276) + ripetizione parziale (batt. 277-278) + progressione che porta alla cadenza (batt. 278-280).

A bat. 280 viene poi riproposto il modulo delle batt. 267-268 + ripetizione una terza sopra cui segue un pedale di tonica (batt. 284-286) e la sezione si conclude con un accordo di nona di dominante (a bat. 286).

A bat. 287 troviamo poi una citazione della testa del tema principale, solo che l'ultimo Re viene sostituito con un Do# (quindi al posto di Re - La - Fa - Re troviamo Re - La - Fa -

Do#). Questo frammento compare per due volte nei suoi valori originali (con note da 2/4), poi un'ultima volta in un'imitazione per aggravamento (le minime sono sostituite da semibrevis) da bat. 291 a bat. 293. L'ultima cadenza si trova tra bat. 290 e 291 (V7 - I), dopodiché troviamo un altro pedale di tonica che ci condurrà alla fine del movimento. Anche l'armonia resta stabile su un I grado.

La conclusione del brano, grazie alla presenza di una cadenza V7 - I e di un pedale armonico di I grado in stato fondamentale della durata di cinque battute, è perentoria e ben diversa da quella del primo movimento dell'op. 105 che invece terminava con una quarta e sesta, accordo estremamente instabile. Nell'op. 121 viene quindi meno quella concezione ciclica della sonata che invece caratterizzava il brano precedente. L'idea alla base di quell'impostazione è di collegare i movimenti tra di loro come se formassero un tutt'uno e dovessero essere eseguiti uno dopo l'altro senza soluzione di continuità. Da questo punto di vista, l'op. 121, dove troviamo una netta cesura al termine del primo movimento, è più "classica" dell'op. 105.

L'ipotesi di H. Kohlhase

Abbiamo visto come Kohlhase abbia assegnato il termine "Schusssatz"¹¹² alla sezione che va da bat. 80 a 96 e "epigrammatischer Epilog"¹¹³ alle ultime tre battute dell'Esposizione (93-96). Io invece ho inglobato entrambe queste due parti in un unico blocco che ho chiamato "coda". Ebbene, nella Ripresa ripete l'uso del termine "Schlusssatz" [tema conclusivo] ma lo applica ad una sezione diversa: definisce infatti "Schlusssatz" la regione che va da bat. 261 a bat. 267, corrispondente a quella parte che nell'Esposizione aveva chiamato "epilogo epigrammatico" (batt. 93-96). È vero che nella Ripresa questa parte viene espansa (dalle quattro battute presenti nell'Esposizione si passa a sette nella Ripresa), ma confrontando queste due sezioni risulta evidente che si tratta dello stesso materiale. Attribuisce invece il nome di "Koda" alla parte che va da bat. 267 a bat. 295, quindi a quella che io ho considerato come seconda parte del gruppo di coda.

Anche in questo caso si ripresenta quindi il problema della terminologia: l'utilizzo di denominazioni troppo varie può creare confusione, soprattutto poi se alcune di queste non

¹¹² H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Bd. 2., 1979, p. 194.

¹¹³ *Ibidem*.

vengono applicate in maniera del tutto coerente (come nel caso di "Schlussatz" per cui è venuta a mancare la corrispondenza di applicazione tra Esposizione e Ripresa). Di fatto secondo me anche lui pensava che entrambe queste sezioni facessero parte della coda finale, solo che ha assegnato a ciascuno di questi blocchi un nome diverso. Inoltre non ha incluso nel "Schlussatz" la sezione che va da bat. 252 a 261. Evidentemente l'ha considerata come appartenente al secondo tema, il che è un po' strano dato che qui ricompare in maniera molto chiara il motivo del tema principale.

Mi risulta difficile comprendere la sua posizione sul motivo di bat. 267 e ss., che secondo lui non ha alcun legame con quanto esposto in precedenza:

»Das Hauptmotiv der Koda (T. 267-269) hat keinen Bezug zum Vorangehenden. Es wird durch eine Folge fallender Terzen und durch den Rhythmus punktierte Viertelnote + Achtelnote geprägt. « [Il motivo principale della coda (batt. 267-269) non ha alcun legame con quanto esposto in precedenza. È caratterizzato da una serie di terze discendenti e dal ritmo semiminima puntata + croma.]¹¹⁴

In realtà, come evidenziato nel paragrafo precedente, il motivo presente nella coda con ogni probabilità è stato costruito isolando l'elemento semiminima puntata + croma presente nel tema secondario (v. bat. 59 e 63). Tra l'altro è Kohlhase stesso a soffermarsi sull'importanza di questo ritmo, solo che per qualche motivo non lo ricollega al tema secondario.

Come risulta evidente da questo paragrafo (ma anche dai precedenti dedicati alle ipotesi di Kohlhase), mi capita spesso di trovarmi in disaccordo con le sue affermazioni. Ciononostante leggere la sua analisi mi ha dato molti spunti di riflessione e penso li posso dare anche ad altri lettori; è questo il motivo per cui ho deciso di dedicargli spazio all'interno della tesi.

¹¹⁴H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Bd. 2., 1979, p. 198.

Riflessioni conclusive sul primo movimento dell'op. 121

Dopo aver analizzato a fondo questo primo movimento, mi sento di affermare con una certa sicurezza che così come già stabilito per l'op. 105, neanche nel caso dell'op. 121 si possa parlare di "Niedergang der formalen Kultur"[declino della cultura formale]¹¹⁵ o addirittura di "Zerstörung der Form in Romantik und Moderne"[distruzione della forma nel Romanticismo e nella Modernità].¹¹⁶ Anzi, oserei dire che qui le strutture in alcuni casi sono quasi più facili da individuare di quelle della sonata in La minore. Per esempio nell'op. 121 è stato più semplice identificare il tema secondario rispetto all'op. 105. È vero che spesso si crea ambiguità formale perché in alcuni casi i temi vengono disposti in modi che non sono riconducibili a strutture tradizionali (per esempio nella seconda parte del tema principale, batt. 28-43) ma non perché queste vengano distrutte, semplicemente si va oltre le classiche costruzioni di Frase, Periodo e Liedform tripartita proponendo soluzioni nuove. Per quanto riguarda per esempio la sezione compresa tra bat. 28 e 43, non si può parlare di Frase (dato che manca la ripetizione del modulo) e neanche di Periodo (visto che nella regione dove dovremmo trovare il conseguente di fatto compare una sorta di liquidazione). Forse la si potrebbe definire una struttura ibrida tra Periodo e Frase dove troviamo comunque una sorta di antecedente e conseguente aperto ma anche questa ripartizione presenta delle criticità.

In ogni caso, quello appena citato rappresenta uno dei punti più problematici, uno dei pochi per cui mi sono arresa all'idea che per me non sia stato possibile trovare una spiegazione soddisfacente appoggiandomi alla teoria della forma. Per il resto, nonostante le libertà che Schumann si prende nell'organizzazione formale, la struttura di fondo della forma sonata resta chiaramente riconoscibile e le tecniche di elaborazione da lui utilizzate non sono poi così distanti da quelle che ritroviamo non solo in altre composizioni dell'Ottocento ma anche del periodo precedente.

Se prima di scrivere questa tesi già ero molto scettica nei confronti di chi accusava Schumann di non essere in grado di gestire le grandi forme, ora che ho analizzato a fondo questi due primi movimenti mi riesce ancora più difficile comprendere quelle critiche e le trovo francamente ingiustificate. Evidentemente la malattia mentale del compositore ha

¹¹⁵ K. Blessinger, *Versuch über die musikalische Form*, in: *Festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sandbergers*, 1918, p. 19.

¹¹⁶ K. Blessinger, *Grundzüge der Musikalischen Formenlehre*, 1926.

influito in maniera talmente negativa sulla ricezione delle sue composizioni mature da far sì che non ci si sia neanche presi la briga di analizzarle accuratamente prima di sbilanciarsi nell'esprimere giudizi negativi. È un vero peccato, anche perché questo ha fatto sì che tanta sua musica non sia stata eseguita quando il compositore era in vita e questo ha lasciato strascichi che ci portiamo dietro ancora oggi (oltre a queste due sonate, di cui è stato molto difficile trovare una versione valida, il concerto per violino viene tuttora eseguito molto raramente e le incisioni di qualità si contano sulle dita di una mano). Spero nel mio piccolo di essere riuscita a suscitare in chi mi leggerà la curiosità di andare a riscoprire questi capolavori, senza che ci si faccia influenzare dai pregiudizi e dall'opinione corrente. Secondo me chi sostiene che l'obiettivo di Schumann fosse quello di distruggere la forma, evidentemente ha svolto un'analisi molto superficiale delle sue opere, o forse non l'ha svolta affatto. Piuttosto è evidente che ci troviamo davanti ad un compositore maturo che ha assimilato le strutture tradizionali in maniera talmente profonda da poterle elaborare a modo suo. Del resto molti tra i grandi compositori, dopo aver studiato a fondo le regole della armonia, del contrappunto e della teoria della forma sono poi stati anche in grado, prima o poi, di superarle.

L'impatto dell'analisi sull'esecuzione

Prima di illustrare la mia posizione riguardo a questo tema, cerco di dare un inquadramento nel dibattito che si è sviluppato nella letteratura musicologica recente, in particolare degli ultimi decenni del secolo scorso. Joel Lester ci riporta la posizione di alcuni musicologi come Tovey, Schenker, Berry, Cone e Howell i quali ritengono che sia l'esecuzione che deve basarsi sull'analisi e non il contrario, ed evidenziano la presenza di una sorta di gerarchia, in cui la teoria è superiore la performance.¹¹⁷ Lester suggerisce invece un approccio più equilibrato, che favorisca la comunicazione tra interpreti e teorici, in particolare se questi ultimi desiderano dare indicazioni di tipo performativo.¹¹⁸ A seconda di quali siano gli obiettivi dell'analisi, infatti, essa dovrà essere declinata in modo diverso. Se viene indirizzata anche agli esecutori, allora l'illustrazione delle strutture dovrà includere una parte operativa volta a dare istruzioni o suggerimenti nell'ambito dell'interpretazione.

¹¹⁷ Joel Lester, "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation", in *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. by John Rink, Cambridge University Press, Cambridge 1995, p. 197.

¹¹⁸ Ivi, p. 198.

Lester non condivide l'affermazione di Berry (tacitamente accettata anche da altri), secondo cui l'analisi sia a prescindere superiore alla performance; poi si chiede anche se sia vero che tutte quelle ore che gli interpreti passano a studiare i brani siano consistano in un approccio inconsapevole ("mindless") e se davvero loro necessitino di una spiegazione verbale dell'analisi per produrre un'interpretazione convincente.¹¹⁹

Questo è un tema complesso: penso che possano verificarsi entrambe le situazioni. Vi sono interpreti che si concentrano esclusivamente su fattori "esteriori" e tecnici come l'ottenimento di un bel suono, l'acquisizione della padronanza dei passaggi difficili e il virtuosismo. Inevitabilmente in questo caso ci troveremo davanti ad un'interpretazione statica. Altri interpreti fanno invece un lavoro anche sulla forma e sulle strutture e in tal caso il risultato è molto diverso perché ne risulterà un'esecuzione molto più organica e dinamica. Lester invita anche a riflettere sulla possibilità invece di basare l'analisi anche prendendo appunti durante l'ascolto di diverse esecuzioni.¹²⁰ Di fatto penso che l'approccio dei musicologi sia inevitabilmente influenzato anche dalle registrazioni ascoltate, che inevitabilmente mettono in evidenza determinati aspetti della composizione a discapito di altri e sarà di conseguenza difficile restare totalmente neutrali e non farsi condizionare. Infine ragiona su un altro concetto importante che in qualche modo si collega a questa problematica: la partitura è l'opera in sé? O lo è piuttosto l'esecuzione? Utilizza le metafore di "mappa" o "ricetta" per riferirsi alla partitura, che però viene realizzata al momento della realizzazione.¹²¹ È vero che i musicologi analizzano la partitura e non la registrazione, ma non sempre è facile tenere separati questi due ambiti; intanto perché penso sia naturale che un musicologo, prima di iniziare ad analizzare un brano, lo vada ad ascoltare, e quindi fin dal principio risulti influenzato da quell'interpretazione; nell'ipotesi remota che non lo ascolti e che cerchi di immaginarselo solo guardando la partitura, in quel caso interverrebbe comunque una forma di interpretazione personale che non può essere collegata all'analisi nel momento del primo approccio. In definitiva è vero che l'analisi può influenzare l'esecuzione ma è vero anche il contrario.

William Rothstein da parte sua non incoraggia un'esecuzione troppo analitica, ossia che illustri la forma in maniera dettagliata, perché secondo lui sarebbe troppo pedante.¹²² Gli

¹¹⁹ J. Lester, "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation", in *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, p. 197.

¹²⁰ Ivi, p. 199.

¹²¹ Ibidem.

¹²² William Rothstein, "Analysis and the Act of Performance", in *The Journal of Musicology* 11:1 (1993), p. 218.

ascoltatori, dice, non vanno a sentire un concerto con l'obiettivo di ascoltare una dimostrazione analitica. Riguardo a questo, cita l'esempio delle fughe di J.S. Bach dove marcare continuamente il tema potrebbe effettivamente appesantire l'esecuzione. Non per questo Rothstein suggerisce un approccio ignorante all'interpretazione: al contrario sottolinea come sia importante che l'esecutore conosca la forma, ma non per questo deve farla emergere.¹²³ Sostiene come ci sia una "verità analitica" e una "verità drammatica" e l'interprete debba occuparsi di entrambe.¹²⁴ Sono d'accordo, allo stesso tempo però quello della fuga rappresenta un esempio a sé stante, dato che essendo monotematica effettivamente c'è il rischio che una sottolineatura eccessiva del soggetto possa diventare pedante ma non è così per tutte le forme. Di fatto l'ascoltatore, in maniera più o meno inconscia, prova gratificazione nell'individuare la struttura di un determinato brano, come confermato anche dalla celebre frase di Leibniz "Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi"[La musica è un esercizio matematico occulto della mente che conta senza sapere di contare].¹²⁵ Quindi nella maggior parte dei casi proporre un'interpretazione che faciliti l'individuazione della struttura da parte dell'ascoltatore risulterà probabilmente più efficace.

Janet Schmalfeldt ci dice che non esiste una singola decisione performativa che può essere dettata da un'osservazione analitica.¹²⁶ Poi però ci riferisce anche che una preparazione analitica può preparare all'esecuzione.¹²⁷ Mi sembra che la prima affermazione sia un po' estrema: se sto eseguendo un brano in forma sonata, indubbiamente sarò portato ad evidenziare l'ingresso dei due temi principali, oppure a non farlo per determinati motivi interpretativi, ma per forza la scelta sarà influenzata dall'analisi. In seguito incoraggia un approccio all'analisi più indirizzato all'esecuzione¹²⁸ e forse il punto è proprio questo: a volte l'analisi è fine a se stessa e destinata alla lettura da parte dei teorici più che dagli interpreti. In tal senso sarebbe importante superare questo divario anche per dare agli esecutori degli strumenti in più per affrontare lo studio dei brani.

Il punto è anche che da un lato è impossibile scrivere tutto in partitura e quindi gli esecutori necessariamente aggiungeranno qualcosa frutto della loro personale interpretazione; questo

¹²³ W. Rothstein, "Analysis and the Act of Performance", in *The Journal of Musicology* 11:1 (1993), p. 219.

¹²⁴ Ivi, p. 218.

¹²⁵ Da una lettera al matematico tedesco Ch. Goldbach del 17 aprile 1712.

¹²⁶ Janet Schmalfeldt, "On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5", in *Journal of Music Theory* 29:1 (1985), p. 28.

¹²⁷ Ivi, p. 18.

¹²⁸ Ivi, p. 2.

va però fatto con cautela, come sottolineato da Narmour, che riferisce come sia importante aggiungere *crescendi* e variazioni di tempo in maniera molto giudiziosa. Per farlo, è necessario che l'interprete abbia compreso a livello teorico ed analitico come la funzione si relazioni alla forma.¹²⁹ Infatti, l'interpretazione della forma, funzione, dinamiche, tempo e ritmo altera in maniera significativa le percezioni e le aspettative dell'ascoltatore e di conseguenza anche le sue esperienze estetiche.¹³⁰ A fronte di questo impatto dell'esecuzione sulla percezione estetica dell'ascolto, è importante che l'interprete acquisisca competenze teoriche e analitiche così da essere in grado non solo di interpretare un determinato brano ma anche di comprendere il risultato di una determinata interpretazione rispetto ad un'altra.¹³¹ Narmour ritiene quindi che nello studio da parte degli esecutori, la teoria analitica sia non solamente centrale ma proprio indispensabile.¹³²

Nicholas Cook di nuovo incoraggia una collaborazione tra teorici e interpreti, citando anche la posizione di altri musicologi come Rosenwald il quale ci dice che il brano musicale deve essere considerato come un qualcosa che nasce dalla relazione tra la notazione e l'ambito delle sue esecuzioni.¹³³ Quindi, compositori e interpreti collaborano nella realizzazione del brano e per questo è importante che ci sia un dialogo.¹³⁴ Anche Lester incoraggia un'interazione fra i due e rigetta l'idea secondo cui gli interpreti siano intellettualmente inferiori ai teorici e debbano necessariamente essere loro ad imparare dai musicologi e non il contrario.¹³⁵ Aggiunge che sono i teorici a dover ascoltare gli interpreti.¹³⁶

Personalmente condivido l'idea secondo cui l'opera d'arte si realizzi in conseguenza ad un'interpretazione tra la partitura scritta e l'esecuzione della stessa; è chiaro che in tal modo una parte sarà arbitraria, perché a carico dell'esecutore, e che quindi potranno esserci tante realizzazioni diverse. Allo stesso tempo, come già evidenziato, l'analista sarà necessariamente in parte influenzato dalle registrazioni che ascolterà. Senz'altro incoraggio

¹²⁹ Eugene Narmour, "On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation", in *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, ed. by Eugene Narmour and Ruth A. Solie, Steuyvesant, New York 1988, p. 325.

¹³⁰ Ivi, p. 331.

¹³¹ E. Narmour, "On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation", in *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, 1988, p. 340.

¹³² Ibidem.

¹³³ Lawrence Rosenwald, "Theory, Text-Setting, and Performance", in *The Journal of Musicology* 11:1 (1993), p. 62.

¹³⁴ Nicholas Cook, "Analysing Performance and Performing Analysis", in *Rethinking Music*, ed. by Nicholas Cook and Mark Everist, Oxford University Press, Oxford/New York 1999, p. 245.

¹³⁵ J. Lester, "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation" citato da Nicholas Cook, "Analysing Performance and Performing Analysis", in *Rethinking Music*, 1999, p. 245.

¹³⁶ Ibidem.

anch'io una collaborazione tra musicologi e esecutori. Personalmente mi sono trovata a ricoprire tutti questi ruoli: nasco come interprete, sono poi diventata anche compositrice e ora mi sto dedicando alla musicologia. Come interprete sono sempre stata interessata a capire anche la struttura dei brani e questo mi ha aiutato molto ad eseguirli: la mancanza di comprensione di un brano inevitabilmente ne inficerà l'esecuzione e la priverà di parte del suo significato. Come compositrice ho visto che gli interpreti di solito hanno apprezzato le mie spiegazioni teoriche sui brani composti, e ora come aspirante musicologa cerco di avere un approccio non esclusivamente teorico ma anche pratico all'analisi, al fine di dare agli interpreti degli strumenti che possano poi utilizzare nell'esecuzione.

In questo capitolo parlerò dell'impatto che potrebbe avere l'analisi dell'op. 105 e dell'op. 121. Ne approfitterò anche per commentare qualche incisione. La versione che ho preso come riferimento è quella di Christan Tetzlaff e Lars Vogt e la confronterò con quella di Gidon Kremer.

Sonata in La minore per violino e pianoforte op. 105:

Mit leidenschaftlichem Ausdruck

Partiamo quindi dall'op. 105, in cui inizialmente non troviamo propriamente un'indicazione agogica bensì un'indicazione espressiva: *Mit leidenschaftlichem Ausdruck*, solitamente tradotto "con espressione appassionata". Quindi, anche se non viene indicato direttamente un tempo di esecuzione, di fatto viene suggerita un'interpretazione che permetta di sottolineare l'espressività, e che quindi non potrà certamente essere affrettata. Peraltro l'indicazione tecnica "4te Seite" [quarta corda] nella parte del violino evidenzia la volontà di ricercare una sonorità scura, un po' sfuocata, che è esattamente quella che si crea man mano che si sale di altezza nella corda più bassa. Quindi un timbro scuro, molto espressivo, presumibilmente con molto vibrato nel violino e l'uso frequente del pedale nel pianoforte. A partire da bat. 11, c'è un cambio di atmosfera: scompare l'indicazione "4te Seite" (anche perché quelle note non sarebbero eseguibili sulla quarta corda) ma soprattutto cambiano le armonie che portano proprio in un'altra tonalità: nelle prime tre battute avevamo trovato un pedale di tonica e un'alternanza di I - V(7) di La minore; a bat. 11 compare un V56 di Fa, che risolverà appunto su un I di Fa maggiore a bat. 12 e vi rimarrà per circa tre battute. Si inizia a preparare il ritorno in La minore a bat. 13 quando ricompare un Sol# e poi la conferma avviene tra bat. 14 e 15 dove troviamo II6 - V - V2 - I6 di La. Ci sono già tantissimi

suggerimenti che mi verrebbe da dare per l'esecuzione. Intanto, ciò che ho notato io per quanto riguarda le prime dieci battute, è che si tenda a dare molto spazio all'esposizione del violino delle prime cinque battute e molto meno a quella del pianoforte da bat. 6 a bat. 10. Forse lo si fa per creare una sorta di effetto eco che però secondo me non è chiaro dal punto di vista formale. Per rendere questa struttura intellegibile sarebbe più efficace se il violino dopo le prime cinque battute andasse un po' in secondo piano per permettere al pianoforte di emergere. Devo confessare che quando ho approcciato all'analisi di questo brano, inizialmente neanche mi ero accorta che il motivo principale ricomparisse a bat. 6 nella mano destra del pianoforte: forse è stata anche deformazione professionale, dato che sono violinista, ma secondo me anche al fatto che nelle incisioni ascoltate tendeva a prevalere il violino in tutte queste prime dieci battute. Questo è un esempio di come anche la performance possa avere un impatto sull'analisi, a proposito di ciò che abbiamo detto nel primo paragrafo di questo capitolo.

Abbiamo visto come a bat. 11 vi sia un cambio di atmosfera che da scura, dolente e introspettiva improvvisamente diventa solare e luminosa. Ciò è dovuto sia alla tipologia dell'accordo (un accordo maggiore, di settima di dominante) al posto del I La minore di bat. 1, sia al cambio di tonalità, Fa maggiore. Quindi il motivo principale ricompare ma in un contesto armonico diverso. Ora, anche a bat. 1 ad un certo punto viene sfiorato un accordo di Fa maggiore ma questo non viene assolutamente percepito come tale, perché il Fa viene interpretato come appoggiatura e la nota che percepiamo come strutturale è il Mi: di fatto è come se si restasse su un I grado. Quando invece si va davvero in Fa, a bat. 11, sarebbe opportuno sottolineare questo passaggio mostrando una maggiore apertura. Interessante notare che qui il *crescendo* compaia anche nel violino mentre nelle prime dieci battute è presente solo nel pianoforte. La mia impressione è che nelle interpretazioni da me consultate di solito avvenga l'opposto.

Dal punto di vista della tecnica violinistica, un espediente interessante potrebbe essere quello di suonare con l'arco più verso la tastiera nelle prime dieci battute, per poi spostarsi più vicino al ponticello a partire da bat. 11; questo permetterà di mettere il suono un po' più a fuoco man mano che aumenta l'intensità.

A bat. 19 troviamo un altro *crescendo*. Non vi sono indicazioni dinamiche intermedie, ciò ci fa capire che c'è un incremento graduale d'intensità fino al forte del violino di bat. 23 e a quello del pianoforte di bat. 25, ciò è in coerenza con la funzione formale di questo segmento, che ha carattere di liquidazione. A bat. 23 inoltre troviamo un primo punto apex

nella parte del violino, sottolineato dalla presenza di uno *sforzato*. Gli accenti delle batt. 25 e 26 andrebbero secondo me enfatizzati non solo con il vibrato ma anche con l'arco, mentre gli *sforzati* precedenti si possono produrre principalmente con la mano sinistra.

A bat. 27 si conclude quindi il blocco dedicato al primo tema, diviso in modulo (batt. 1-10), sua ripetizione (batt. 11-19) e liquidazione (batt. 19-27). Se si riuscisse a far percepire queste ripartizioni nell'esecuzione, ciò renderebbe l'ascolto più consapevole. Ciò è ottenibile inserendo dei micro respiri tra una sezione e l'altra (visto che non vi sono cesure nette).

In entrambe le incisioni che ho messo a confronto c'è la tendenza a diminuire la dinamica all'inizio della transizione ma in partitura non vi sono indicazioni che lo confermino. È stata forse una dimenticanza da parte di Schumann? Del resto a bat. 35 compare un altro *forte* (anche se nelle battute precedenti comunque troviamo degli *sforzati*). Un'altra modalità molto comune è quella di suonare le batt. 32-34 in *crescendo* ma anche in questo ciò non corrisponde a quanto riportato in partitura. Tuttavia in questo caso si tratta di un'interpretazione efficace che permette di preparare le batt. 35-37, dove troviamo un radicale cambio di atmosfera prodotto dal passaggio in maggiore e poi all'arrivo del tema secondario a bat. 38. Ecco che però bisognerebbe evitare di trasmettere è l'idea che il momento più importante sia collocato tra bat. 35 e 37: nonostante sia un momento decisamente espressivo, il secondo tema farà il suo ingresso solo a bat. 38 e bisogna evitare di oscurarne l'arrivo.

L'incipit del secondo tema presenta segni di articolazione che suggeriscono un attacco del suono marcato: si tratta infatti di un motivo scolpito, incisivo, in netto contrasto con quello principale. Tra bat. 39 e 41 sarebbe importante far emergere la melodia della mano destra del pianoforte, dove le note col gambo alzato ripropongono materiale estratto dal tema principale. Bisogna inoltre stare attenti a non rendere questa sezione eccessivamente statica e quindi è opportuno evitare di marcare il *tactus*; al contrario cercherei di ragionare nell'ottica di un fraseggio più lungo, soprattutto quando compare una legatura di frase tra bat. 50 e 52. Inoltre bisogna fare attenzione alle sincopi che, se suonate dal violino mantenendo il suono forte fino alla fine, rischiano di produrre un effetto di frenata. Anche quando non viene esplicitato, conviene piuttosto accentare appena la sincope ma poi sfumare il suono, evitando categoricamente di sottolineare il tempo forte altrimenti l'effetto voluto dalla sincope stessa viene completamente vanificato. Il mio suggerimento è di

soffermarsi appena sui motivi di bat. 38-39 e 42-43, che del resto sono i momenti più importanti, ma poi cercare di mantenere un andamento scorrevole. Potrebbe essere efficace applicare qui addirittura un rubato, trattenendo appena il tempo in corrispondenza delle batt. 38-39 e 42-43, per poi accelerare appena in quelle che seguono. Anche il secondo tema presenta la struttura della Frase e di nuovo proverei a farla emergere. Qui è un po' più semplice inserire un respiro tra modulo (batt. 38-41) e ripetizione (batt. 42-51). Farei lo stesso anche prima dell'attacco della liquidazione da parte del pianoforte, a bat. 51.

A bat. 59 termina quindi il secondo tema e nella seconda metà della battuta ha inizio la codetta. Non è certamente un buon momento per fermarsi ma inserirei comunque un piccolo respiro prima della codetta in modo da sottolineare la chiusura della sezione precedente e farei lo stesso a cavallo tra bat. 64 e 65, per preparare la rilettura dell'Esposizione e successivamente l'inizio dello Sviluppo. Ciò renderà la forma più intellegibile per l'ascoltatore.

A bat. 63 Schumann stesso con l'indicazione "*Etwas zurückhaltend*" suggerisce un ritenuto. A questo si può aggiungere un respiro prima di attaccare bat. 65. Ecco, in entrambe le incisioni prese in esame mi è sembrato che gli interpreti tendano invece a "caderci addosso", nonostante la presenza di un ritenuto: non respirano, e questo provoca irrequietezza secondo me. Può anche essere una scelta interpretativa ma secondo me non è del tutto coerente nei confronti delle strutture formali.

Le prime tre battute dello Sviluppo riprendono il tema principale. La *Hauptstimme* è nella parte del violino ma a bat. 68 passa nella mano destra del pianoforte e di nuovo sarebbe importante farla emergere, magari suonando molto piano le altre parti per non coprirla. A partire da bat. 71 ha inizio una progressione il cui modello è costruito su una sincope: di nuovo è importantissimo che il violino non accenti il tempo forte in modo da non vanificare l'obiettivo stesso della figurazione sincopata.

La progressione successiva presenta una polifonia spezzata, riconoscibile soprattutto nel pianoforte dove la melodia principale viene raddoppiata dalle crome. Anche in questo caso sarebbe importante sottolinearla mettendo in secondo piano il resto in modo che la linea melodica principale sia chiaramente percettibile. Questo consente all'ascoltatore di individuare quale elemento dell'Esposizione è stato sviluppato.

A bat. 88 compare un *piano* improvviso che andrebbe nuovamente preparato magari con un respiro tra bat. 87 e 88, anche perché qui la cadenza d'inganno V – VI di Re minore provoca un rilevante cambio di atmosfera dovuta alla comparsa di un accordo maggiore (Sib maggiore). La sezione compresa tra bat. 88 e 93 è molto delicata: le cose iniziano a cambiare quando compare prima un *crescendo* (a bat. 94) e poi uno *sforzato* a bat. 95. Segue poi una parte con un carattere direi opposto a questa, come segnalato anche dalla dinamica (prima in *crescendo* a bat. 94 poi *forte* a bat. 96) e dagli *sforzati*. È importante far percepire questo cambiamento e devo dire che gli interpreti di solito lo fanno.

A questa sezione ne segue un'altra di nuovo in piano (bat. 104), che di nuovo farei precedere da un micro respiro (appena accennato perché questo passaggio non si presta ad interruzioni).

A partire da bat. 110 inizia la preparazione alla Ripresa. in questo caso non inserirei un respiro al termine di bat. 109 perché la dilazione che troviamo nelle battute seguenti è già sufficiente a produrre un ritenuto; per lo stesso motivo non rallenterei, giusto a bat. 114 quando ricompare l'indicazione "*Etwas zurückhaltend*" per poi tornare a tempo a bat. 116. Nella parte dedicata all'analisi abbiamo visto quanto sia stato difficile individuare l'inizio della Ripresa e come la questione in realtà non si sia del tutto risolta. Alla fine l'ho collocata a bat. 114, quando il motivo principale ricompare in una forma abbastanza vicina a quella originale, anche se il primo Do del violino è legato alla battuta precedente e i valori delle note sono ancora dilatati, mentre torna uguale a come lo avevamo trovato nell'Esposizione a partire da bat. 116, dove compare anche l'indicazione "*Im Tempo*". Per l'interpretazione di questa parte non mi viene in mente nulla di particolare se non il suggerimento di rispettare il più possibile le indicazioni, senza enfatizzare la dilatazione più del necessario (in particolare prima di bat. 114). Potrebbe essere eventualmente interessante far emergere l'armonia di Fa maggiore di bat. 115, assente nell'Esposizione, che enfatizza quell'oscillazione tra minore e maggiore che ritroviamo in molti momenti all'interno di questo primo movimento. Il pianoforte potrebbe quindi marcare un po' il basso per far sì che si percepisca questo cambiamento. Nelle esecuzioni che ho sentito questo passaggio passava del tutto inosservato, come se non avesse alcuna rilevanza.

Riguardo alla Ripresa, dato che l'Esposizione viene riproposta in maniera pressoché letterale, valgono in larga misura le considerazioni già fatte in precedenza.

I cambiamenti iniziano da bat. 177 e ss. quando ha inizio il gruppo di coda. Anche qui troviamo un'armonia di Fa maggiore che si protrae per due battute e che ci coglie un po' di sorpresa: questo effetto è prodotto dalla presenza di una cadenza d'inganno che penso sia utile sottolineare e devo dire che nelle esecuzioni prese in esame questo emerge.

Per renderla più cupa e misteriosa tutta questa prima parte del gruppo di coda (quindi da bat. 177 a bat. 188) potrebbe essere interessante usare di più il pedale per creare l'effetto di un alone. Eviterei invece di eseguire in maniera troppo virtuosistica la parte tra bat. 189 e 205 e mi concentrerei soprattutto sul lato espressivo, altrimenti in particolare le prime quattro battute risultano un po' troppo meccaniche, dato che di per sé sono molto materiche. Una scelta che si potrebbe considerare sarebbe quella di soffermarsi brevemente sulla prima nota di ciascuna sestina del violino e poi rubare un po' in quelle successive. Penso che l'effetto potrebbe essere interessante se dosato correttamente (ovviamente non deve essere eccessivo altrimenti si rischia che diventi caricaturale). All'interno della polifonia spezzata presente nelle batt. 195-204 è di nuovo importante mettere in evidenza la linea melodica principale, che del resto è quella raddoppiata in ottava dalla mano destra del pianoforte, senza voler enfatizzare aspetti virtuosistici che sono qui finalizzati esclusivamente all'espressività.

Dopo questo naturale *accelerando* (non è scritto ma viene spontaneo farlo) che termina a bat. 206, tratterrei appena il tempo per sottolineare l'ultima citazione tematica del brano (batt. 206-209) e spezzerei in due gli ultimi accordi del violino, appoggiandomi bene sulle corde più basse. Ho notato che invece la tendenza nelle esecuzioni è quella di eseguirli in maniera un po' frettolosa e comunque in un unico movimento d'arco, senza enfatizzare i bassi.

L'interpretazione di Gidon Kremer e Martha Argerich

Cosa dire dunque delle esecuzioni prese in esame? Per quanto riguarda quella di Gidon Kremer e Martha Argerich mi sento di dire che nonostante l'idea dei rubati che inseriscono sia buona, di fatto si tratta di un'interpretazione troppo affrettata, che si discosta dall'indicazione "*Mit leidenschaftlichem Ausdruck*" che evidentemente suggerisce un'esecuzione volta all'espressività e questa inevitabilmente viene sacrificata se l'esecuzione è eccessivamente rapida. Inoltre alcuni passaggi sono eseguiti in maniera troppo virtuosistica (per esempio la parte tra bat. 190 e 204): non è un brano che si presta a questo tipo di approccio interpretativo secondo me; qualsiasi espediente utilizzato è volto all'espressività, non di certo al virtuosismo fine a se stesso. Inoltre, mi sembra che il

passaggio tra un blocco formale e l'altro non venga preparato, anzi, che tendano a "caderci addosso", senza permettere all'ascoltatore di individuare le varie ripartizioni strutturali e producendo un effetto di inquietudine e lieve "ansia". Può anche essere che questo fosse l'obiettivo ma personalmente non lo trovo molto efficace.

Anche il finale è affrettato: in un accelerando secondo me eccessivo, per concludere con degli accordi eseguiti come un tutt'uno, quindi anch'essi in maniera troppo rapida secondo me.

L'interpretazione di Christian Tetzlaff e Lars Vogt

L'interpretazione di Tetzlaff e Vogt si attiene di più al testo musicale, proponendo un'esecuzione meno affrettata e più indirizzata all'espressività. Per il momento rappresenta la migliore versione che ho trovato anche perché sappiamo che si tratta di una sonata eseguita ancora troppo raramente, soprattutto se paragonata per esempio a quelle per violino e pianoforte di J. Brahms.

Forse in questo caso il tempo è quasi troppo regolare: non vi sono rubati, sembra quasi che stiano utilizzando un metronomo. Non è una critica, anzi: non condivido affatto quella linea di pensiero che porta a ritenere che gli autori romantici vadano eseguiti per forza in maniera irregolare ed inserendo degli eccessi perché altrimenti significherebbe che sono freddi (critica che spesso viene mossa a Maurizio Pollini per esempio ma che io non condivido); però nell'esecuzione di questo brano inserire qualche rubato potrebbe essere interessante. Penso inoltre che tutta l'interpretazione sia un po' contenuta, per non dire "trattenuta": il suono è molto curato ma potrebbero osare un po' di più senza temere di sporcare il suono quando arriva un *forte* o uno *sforzato*. Per il resto valgono le considerazioni fatte in precedenza: suggerirei di inserire un respiro in corrispondenza dei blocchi formali, di far emergere di più il pianoforte quando ha la *Hauptstimme* e di enfatizzare i colpi di scena armonici (per es. a bat. 115 ed a bat. 88).

Sonata in Re minore per violino e pianoforte op. 121:

Ziemlich langsam – Lebhaft

Introduzione (batt. 1-20)

Fin dall'inizio ci accorgiamo che il carattere di questa sonata è molto diverso da quello dell'op. 105: già l'indicazione espressiva "*Kurz und energisch*" [breve ed energico] ci fa capire che viene incoraggiato un attacco del suono incisivo, secco, e in effetti il tema principale è decisamente scolpito e marcato. Bisogna riflettere su come gestire l'esecuzione di questa introduzione tematica per far sì che mantenga la sua funzione senza oscurare l'arrivo del tema vero di bat. 21.

Nell'incipit troviamo degli accordi staccati sia nel violino che nel pianoforte. In questo caso è opportuno non spezzare gli accordi del violino, vista l'indicazione espressiva e i segni di articolazione che suggeriscono un'esecuzione che produca suoni staccati, brevi e incisivi: dividere gli accordi in due significherebbe prolungarli.

Sono presenti due cadenze del violino tra bat. 6 e 8 e poi 19-20. In queste parti il violino potrebbe prendersi un po' di libertà nella gestione del ritmo, inserendo per esempio dei rubati per enfatizzare l'effetto rapsodico e improvvisativo tipico delle cadenze. Per rendere ancora più evidente la conclusione del segmento, si potrebbe rallentare appena l'ultima quartina di semicrome di bat. 8 e inserire un brevissimo respiro prima dell'attacco di bat. 9 (tra l'altro questo facilita nell'attaccare insieme al pianoforte all'inizio di bat. 9).

A bat. 9 troviamo la ripetizione del motivo principale nel pianoforte, arricchito da un'altra melodia introdotta dal violino. La dinamica questa volta è *piano*. È secondo me efficace sottolineare il contrasto tra i due motivi, proponendo un suono molto staccato nel pianoforte e molto legato nel violino. A bat. 13 avviene un breve passaggio in maggiore che però evidentemente Schumann desiderava smorzare dato che inserisce la dinamica *pianissimo*. È come se si trattasse di un maggiore "intimo", senza la volontà di provocare un'apertura. A bat. 19 però compare improvvisamente un *fortissimo* ed è importante marcare il contrasto con la sezione precedente che presentava un *pianissimo* con *diminuendo*. Questo effetto si ottiene anche inserendo un respiro prima dell'attacco del *fortissimo*. Ne inserirei un altro, magari breve, prima dell'attacco del tema principale, quindi tra bat. 20 e 21: in corrispondenza dell'indicazione "*Schneller*" [più veloce] di bat. 20 si potrebbe quindi accelerare per poi aspettare un attimo prima di attaccare bat. 21.

Tema principale (batt. 21-43)

Il motivo principale viene prima esposto dal violino ed è caratterizzato da un incipit tetico, in contrasto con l'accompagnamento pianistico della mano destra che presenta un attacco sul tempo debole che peraltro è anche accentato. Ecco, sarebbe importante che questo aspetto emergesse e che quindi questi accenti venissero marcati in modo da evitare una sottolineatura eccessiva del tactus.

Quando la *Hauptstimme* passa nel pianoforte a bat. 25 è opportuno che il violino si faccia un po' da parte per far sì che questo passaggio risulti chiaro.

A bat. 29 l'attacco è già marcato dagli accenti quindi è sufficiente rispettare le indicazioni per rendere evidente che qui avviene la ripetizione del modulo.

Lo stretto dialogo tra violino e pianoforte che ha inizio a bat. 33, e poi in corrispondenza della liquidazione (a partire da bat. 36), deve essere messo in evidenza anche perché così risulta più facile per l'ascoltatore individuare la presenza di progressioni dato che il modulo viene equamente distribuito tra violino e pianoforte.

Tra bat. 41 e 42 tratterrei appena il tempo per preparare la chiusura del tema principale e l'arrivo della transizione a bat. 43, dove questa volta non sarebbe proficuo inserire un respiro dato che andrebbe a disturbare l'effetto della sincope presente all'interno della stessa battuta.

Transizione (batt. 43-56)

Nella transizione troviamo una frequente alternanza di *forte* e *piano* che è importante rispettare, mentre noto che nelle esecuzioni c'è un lieve appiattimento: il *forte* non è davvero *forte* e il *piano* è più un *mezzo piano*. Io invece suggerirei di esagerare questo contrasto. Lo stesso vale per le batt. 51-52 dove di nuovo il *piano* viene alternato al *forte*. Inoltre penso possa funzionare l'espedito di accentare leggermente la sincope, elemento caratteristico di questa transizione.

A bat. 55 troviamo di nuovo l'indicazione "*Etwas zurückhaltend*" che si prolunga fino a bat. 57 dove viene sostituita da "*Im Tempo*". È quindi Schumann stesso che ci suggerisce di inserire un *ritenuto* che prepari l'arrivo del tema secondario. Non è facilissimo inserire un respiro in questo caso perché l'andamento melodico non lo favorisce. Io lo farei ugualmente,

anche se brevissimo; in alternativa si potrebbe quindi rallentare leggermente per poi tornare a tempo a bat. 57, come del resto suggerito dalle indicazioni stesse presenti in partitura.

Tema secondario (batt. 57-79)

Il *ritenuto* di bat. 55 e 56 dovrebbe aver preparato l'ascoltatore all'arrivo del tema secondario. Penso possa essere efficace sottolineare le appoggiature magari vibrandole un po' di più rispetto alla risoluzione (per es. il Mi♭ che scende a Re di bat. 58 o il Fa♯ che sale a Sol di bat. 60). Anche se non è indicato in partitura, suggerirei di assecondare la naturale apertura data dal passaggio in maggiore di bat. 60 e ss., magari suonando leggermente più forte. Farei lo stesso quando viene introdotta a bat 64 una sorta di nuova linea tematica in Fa maggiore. Anche qui basta assecondare l'apertura in maggiore.

A bat. 88 ha inizio la ripetizione del tema secondario in Sol minore al pianoforte ed è importante che la melodia emerga chiaramente mentre il violino dovrebbe restare un po' più nascosto.

A bat. 74 ha inizio una progressione e violino e pianoforte cominciano a scambiarsi in continuazione il materiale. Penso possa essere efficace sottolineare questa alternanza in modo che la riproposizione del modulo risulti evidente e la progressione individuabile da parte dell'ascoltatore.

Anche se non è scritto, rallenterei appena a bat. 79 e inserirei un micro respiro tra bat. 79 e 80 in modo da sottolineare la chiusura del tema secondario e preparare all'inizio della codetta.

Coda (batt. 80-96)

La coda ha inizio a bat. 80 e ripropone materiale estratto dal tema principale, dapprima in Sol minore, poi passa per un Re minore per andare in Fa maggiore e continua ad oscillare tra queste due tonalità fino a bat. 89.

Per questa parte il mio suggerimento è di limitarsi a rispettare i segni di articolazione indicati che in diversi casi suggeriscono un attacco del suono marcato, senza poi marcare le note che non ce l'hanno. Lo stesso vale per le batt. 90-91 dove è opportuno rispettare gli accenti ove presenti.

A bat. 92 potrebbe essere un'idea quella di soffermarsi appena sul Sib del violino e rubare leggermente dalle note successive: è però necessaria una grande sintonia col pianista per far sì che ci si possa coordinare bene.

In entrambe le incisioni prese in esame ho notato una tendenza, nell'esecuzione delle batt. 93-96, ad accelerare. Ecco, io farei l'opposto, per enfatizzare di più la cadenza e la conseguente chiusura. Affrettarla rischierebbe di impedire all'ascoltatore di rendersi conto che l'Esposizione si è conclusa.

Sviluppo

Nella prima parte dello Sviluppo viene proposto tema estratto dal tema secondario. In generale c'è uno stretto dialogo tra violino e pianoforte e la *Hauptstimme* passa dall'uno all'altro ogni due battute fino a bat. 107 dove questa alternanza si interrompe. L'unico suggerimento che mi viene in mente è di evidenziare il più possibile questo dialogo e cercare di limitare eventuali stacchi nel momento in cui la melodia passa da uno strumento all'altro. Oltre a questo, il motivo del tema secondario si deve sentire anche quando è nel pianoforte e ho l'impressione che invece non gli venga dato il giusto rilievo. Allo stesso modo deve essere evidenziata la ricomparsa del motivo principale nel basso di bat. 115 e 116, anche perché presenta dei segni di articolazione che invitano ad un attacco del suono marcato. Invece mi sembra che si tenda a dargli peso solo quando lo troviamo nella parte del violino delle batt. 117-118, dove il motivo ricompare ma in sincope. Tutte le volte che compare bisogna farlo emergere, a prescindere da dove lo troviamo, in modo che si capisca che in questa parte dello Sviluppo si sta elaborando soprattutto il tema principale.

A partire da bat. 127 e 128 compare una figurazione che fonde alcune caratteristiche del secondo tema col tema principale: gli intervalli inseriti sono quelli del primo tema (quarta discendente, sesta ascendente, terza discendente) ma viene aggiunta una semiminima in levare che evoca l'effetto della sincope, elemento presente nel tema secondario, ulteriormente enfatizzata dalla presenza di uno *sforzato*. Si tratta di un momento molto espressivo ma che viene fuori naturalmente, basta attenersi alle indicazioni scritte. A bat. 131 potrebbe essere utile inserire un respiro prima dell'attacco del *fp*, così da segnalare la fine della progressione precedente. Da qui in poi si torna ad elaborare il tema secondario. Su questa parte non ho molto da aggiungere alle considerazioni fatte in precedenza. Consiglio solamente di sottolineare la cesura di bat. 154 che è molto netta, di nuovo inserendo un respiro, magari un po' più lungo.

A bat. 155 ha inizio la seconda parte dello Sviluppo e curiosamente Schumann inserisce nel pianoforte l'asterisco per segnalare che non vuole che si utilizzi il pedale. Evidentemente

non voleva che si creasse una sorta di alone. C'è infatti un forte contrasto tra la mano sinistra, che presenta suoni staccati, con la mano destra dove invece troviamo delle legature. L'uso del pedale avrebbe sicuramente appiattito queste differenze. A maggior ragione è importante far sì che vengano fuori nell'esecuzione, legando il più possibile la mano destra e staccando molto la mano sinistra. La *Hauptstimme* è qui nella mano destra del pianoforte mentre il violino si limita a fare qualche breve intervento di accompagnamento. La melodia passerà poi nel violino a bat. 159: a quel punto i ruoli si invertiranno e questo scambio proseguirà fino a bat. 171. Qui infatti ha inizio una progressione in cui viene estratta solo una piccola parte del modulo precedente (che da quattro battute viene ridotto ad una) e il frammento della melodia si trova qui nel basso. Per garantire la coerenza formale sono dell'idea che bisogna farlo emergere e che quindi il basso abbia un ruolo importante.

Quando ho analizzato lo Sviluppo abbiamo visto che il ritorno del tema principale viene indebolito sia dalla presenza di una cadenza d'inganno nella battuta precedente, ma anche dalla presenza dell'armonia di II56 anziché del I in corrispondenza della prima nota del motivo (Re). Per evitare che la Ripresa passi completamente inosservata (e che quindi sembri una "falsa ripresa") è utile cercare di prepararla inserendo di nuovo un breve respiro tra bat. 188 e 189. Chiaramente sarà necessario coordinarsi molto bene perché la parte pianistica della mano destra non favorisce interruzioni; sarebbe però formalmente efficace secondo me. Nelle versioni che ho sentito mi è invece sembrato di percepire la tendenza a "caderci addosso", cosicché neanche ci si accorgeva che era tornato il tema principale.

Ripresa (batt. 189-247)

Riguardo alla Ripresa, suggerirei di far risaltare quelle che sono le differenze, anche se piccole, con l'Esposizione. Per esempio il motivo principale qui è subito accentato e il *crescendo* inizia subito mentre nell'Esposizione lo avevamo trovato solo a partire dalla seconda battuta. Anche la presenza del *forte* di bat. 191 rappresenta una novità; inoltre il La del violino viene ulteriormente rinforzato da un bicordo.

Al di fuori di queste piccole varianti, che è opportuno sottolineare, la Ripresa è in larga misura fedele all'Esposizione. Ora mi concentrerò quindi sul gruppo di coda, dove iniziano a comparire delle differenze importanti.

Gruppo di coda (batt. 248-295)

Intanto la codetta dell'Esposizione, che avevo chiamato "coda" anziché "codetta" per via delle sue dimensioni, all'interno della Ripresa viene ulteriormente espansa: di nuovo suggerirei di non affrettare la lunga cadenza presente tra bat. 261 e 267 ma piuttosto di rallentare appena o in alternativa di andare a tempo ma senza correre.

Nella sezione successiva è opportuno evitare di iniziare ad accelerare prima che compaia l'indicazione "*Schneller*" (a bat. 280). In tutta questa parte la *Hauptstimme* è nel violino quindi in questo caso è giusto che sia il protagonista. Penso che comunque l'accelerando sia da intendersi valido fino a bat. 285, dove i valori larghi suggeriscono la volontà di indurre un naturale rallentando. Magari non è necessario rallentare ma eviterei di continuare ad accelerare.

Per concludere enfatizzerei il contrasto tra il *piano* delle batt. 287-293 e il *forte* degli ultimi due accordi. Come abbiamo visto durante l'analisi, si tratta di una chiusura perentoria, che è importante mettere in evidenza.

L'interpretazione di Christian Tetzlaff e Lars Vogt

Come anticipato, al momento questa è l'incisione migliore che io sia riuscita a trovare e questo riguarda sia l'*op. 105* che l'*op. 121*. Ovviamente questo è anche dato dal fatto che si tratti di brani eseguiti ancora troppo poco e questo fa sì che si trovino poche incisioni.

In generale si tratta di un'interpretazione piuttosto convincente e abbastanza fedele al testo. Ascoltando l'introduzione, ho notato solo una piccola incongruenza: a bat. 6 compare l'indicazione *Ped.* mentre l'asterisco che indica di sollevarlo compare solo a bat. 8. A me pare che il pianista invece non lo tenga, ossia che lo tolga subito.

In generale però vengono applicati gli espedienti che io stessa avrei suggerito di utilizzare. Per esempio, per quanto riguarda il passaggio tra l'introduzione e l'attacco di bat. 21, viene inserito un respiro. Viene inoltre sottolineata la melodia quando la *Hauptstimme* passa nel pianoforte a bat. 25.

I segni di articolazione, in particolare quelli del violino, non vengono rispettati alla lettera. Si percepiscono chiaramente gli *sforzati* ma non i suoni accentati o marcati, probabilmente perché l'interprete vuole produrre un suono molto curato che inevitabilmente verrebbe un po' sacrificato se si rispettassero questi segni di articolazione.

Avrebbero potuto secondo me enfatizzare un po' di più il *ritenuto* delle batt. 55-56, soprattutto a bat. 56. Di fatto ciò che avviene è che il *ritenuto* viene da loro rispettato solo a bat. 55 mentre a bat. 56 tornano a tempo e l'effetto è quasi di un *accelerando*. Sarebbe più efficace riprendere il tempo in corrispondenza appunto dell'indicazione "*Im Tempo*", anche per evitare di "cadere addosso" al tema secondario. Avrebbero potuto inserire anche un piccolo respiro prima dell'attacco del tema, per consentire all'ascoltatore di prendere consapevolezza della chiusura della transizione e dell'inizio del nuovo gruppo tematico.

A bat. 64 avrei messo maggiormente in evidenza la nuova linea tematica, presente nella mano destra del pianoforte. Anche quando la *Hauptstimme* passa nel violino non le viene dato molto rilievo, in particolare in corrispondenza della messa di voce di bat. 66.

Quando ritorna il tema in Sol minore, anche se la melodia si sente, il pianista avrebbe potuto sottolinearla un po' di più semplicemente suonando un po' più forte.

A bat. 74 avrei dato risalto alla mano destra del pianoforte e messo in secondo piano il violino; invece accade esattamente il contrario il che è strano, dato che è evidente che il ruolo del violino sia qui quello di accompagnare. Di fatto in tutta questa sezione fino a bat. 77 si sente soprattutto il violino e questo impedisce all'ascoltatore di individuare la progressione visto che non si percepisce la ripetizione del modulo.

Gli interpreti inseriscono giustamente un micro respiro tra bat. 79 e 80; io forse lo avrei fatto appena più lungo ma comunque risulta efficace anche così.

Il violinista avrebbe potuto eseguire con maggiore libertà la cadenza di bat. 92, magari soffermandosi un po' di più sul Sib, per poi riprendere il tempo in corrispondenza dell'arpeggio discendente di semicrome.

Riguardo alla cadenza finale, noto una leggera tendenza ad accelerare, mentre io avrei fatto l'opposto, soprattutto nelle batt. 95-96, così da sottolineare la chiusura dell'Esposizione. Peraltro l'indicazione "*ten.*" collocata sugli accordi incoraggia un atteggiamento di questo tipo. Ho apprezzato però l'esecuzione spezzata soprattutto degli ultimi due accordi, con un maggiore appoggio sulle note basse. Avrebbe potuto applicarla fin da bat. 93 ma evidentemente temeva di appesantire l'esecuzione.

Interessante la scelta di trattenere appena il tempo a bat. 96b (anche se non vi sono indicazioni in merito in partitura), in corrispondenza dell'inizio dello Sviluppo, così da sottolineare meglio la chiusura della sezione precedente.

A bat. 100 ricompare il motivo del tema secondario nel pianoforte ma si sente poco, mentre è chiaramente riconoscibile nella parte del violino a bat. 102. Di nuovo si sceglie di dare più

rilievo al violino ma così si va a perdere la percezione dello scambio continuo di materiale tra i due strumenti. Si sente un po' di più la risposta del pianoforte a bat. 104 e 105 rispetto alle batt. 100-101 dove il motivo emerge un po' meno.

Un problema simile si verifica a bat. 115 e 116 dove torna il motivo del tema principale nel basso del pianoforte ma passa quasi inosservato, e questo nonostante la presenza dei segni di articolazione che suggeriscono un attacco del suono marcato. Si sente invece molto bene quando viene proposto dal violino in sincope a bat. 117 e 118. Fortunatamente emerge un po' di più quando ricompare, sempre nel basso, a bat. 121 e 122 e poi nella mano destra a bat. 123 e 124.

Avrebbero potuto secondo me suonare un po' più *forte* a partire da bat. 127, quando compare una figurazione che sintetizza motivo principale e secondario. Troviamo infatti un *cresc.* già a bat. 116 e poi un *forte* a bat. 127. Anche se questa indicazione dinamica è presente solo nel pianoforte, andrebbe assecondata anche dal violino. Invece in questa incisione, soprattutto a bat. 127 e 128 la dinamica adottata corrisponde più ad un *mezzo piano*.

Nel passaggio tra bat. 154 e 155, ossia in corrispondenza dell'inizio della seconda parte dello Sviluppo, avrei forse inserito un respiro un po' più lungo per marcare di più la netta cesura di bat. 54. In generale questa è un'interpretazione in cui gli esecutori tendono a rispettare molto il *tactus*, senza particolari variazioni di velocità. Evidentemente volevano proporre un'esecuzione misurata, senza eccessi, anche dal punto di vista della libertà nella gestione del tempo.

Avrei fatto emergere maggiormente la melodia presente nel pianoforte a partire da bat. 155, che si sente un po' più chiaramente quando passa nel violino a bat. 159 ma anche qui è molto bilanciata con le altre voci, mentre andrebbe messa in evidenza. Questo problema si ripresenta anche nelle battute successive; per esempio a bat. 163 quasi non si sente, di fatto viene un po' sovrastata dal violino.

A bat. 181 e 182 finalmente si percepiscono chiaramente gli accenti presenti del violino che fino a quel momento erano stati un po' trascurati per dare maggiore spazio alla cura del suono.

L'attacco della Ripresa a bat. 189 è un po' affrettato, di fatto "ci cadono addosso" e questo provoca da un lato un effetto ansiogeno nell'ascoltatore, dall'altro gli impedisce di rendersi conto che è tornato il tema principale, già di per sé indebolito dalle armonie presenti nelle batt. 188 e 189. In compenso però vengono marcate le differenze dinamiche e di

articolazione rispetto all'Esposizione, come gli accenti di bat. 189 e 190 e il *forte*, ulteriormente rinforzato dal bicordo aggiunto nella parte del violino a bat. 191.

Dato che si tratta di una Ripresa abbastanza letterale, per il resto valgono le stesse considerazioni fatte per l'Esposizione.

Se già in corrispondenza della cadenza che chiudeva l'Esposizione avevo suggerito di rallentare appena gli accordi, a maggior ragione consiglieri di farlo da bat. 263 e ss. Ciò che invece mi pare di notare è una leggera tendenza ad accelerare, e ciò avviene anche nella sezione da bat. 267 a 280. Non penso sia efficace aumentare la velocità prima del tempo, soprattutto visto che a bat. 280 compare l'indicazione "*Schneller*" e anticipandola si corre il rischio di vanificare la possibilità che si percepisca la differenza in quest'ultima parte.

Anche se non vi sono indicazioni in merito in partitura, avrei rallentato appena le ultime quattro battute, in modo da far sentire bene un'ultima volta il motivo principale, e per quanto riguarda il violino mi sarei appoggiata un po' di più sulle note basse degli ultimi accordi, magari respirando appena prima dell'attacco del penultimo accordo e anche dell'ultimo. Chiaramente va tutto dosato con cautela perché il rischio è di esagerare e di proporre un'esecuzione che risulta quasi caricaturale.

L'interpretazione di Gidon Kremer e Martha Argerich

Questi due musicisti hanno interpretato forse troppo alla lettera l'indicazione "*Kurz und energisch*" [breve ed energico]: gli accordi iniziali sono molto secchi, forse troppo; non al punto da rendere il suono aspro ma siamo al limite.

Se non altro però il violinista si prende qualche libertà in più nella prima cadenza (batt. 6-8), inserendo qualche rubato e rallentando appena alla fine. La pianista inoltre sembra aver rispettato l'indicazione che suggerisce di non sollevare il pedale prima di bat. 8.

Non mi è chiaro il motivo per il quale Kremer abbia deciso di accentare il Fa di bat. 11 e come mai il tempo nelle battute successive subisca delle variazioni (in realtà non era del tutto regolare neanche prima). Da questo punto di vista, questa interpretazione è opposta a quella di Tetzlaff e Vogt che invece propongono un'esecuzione in alcuni momenti quasi metronomica. Se la loro versione era forse eccessivamente precisa, qui invece si prendono molte libertà, inserendo continuamente dei micro rallentandi e accelerandi non scritti. Per esempio a bat. 116 accelerano, poi il violino si sofferma più a lungo sul La delle batt. 18-19 e anche sull'accordo di bat. 19. L'idea di prolungare questo accordo di per sé non sarebbe

insensata, peccato che poi non rispettino affatto l'indicazione "*Schneller*" [più veloce] della battuta successiva ma anzi continuano di fatto a rallentare per poi accelerare appena solo alla fine. A bat. 21 Kremer inserisce degli accenti nel motivo principale dei quali non c'è traccia in partitura: questi compariranno solo a bat. 25 nella mano destra del pianoforte. Inoltre tutto il primo tema per qualche motivo viene eseguito in accelerando. A parte il fatto che di nuovo non vi sono indicazioni in merito in partitura, in generale a me è sembrata un'esecuzione un po' troppo affrettata. È vero che troviamo un *Lebhaft* [Vivace] ma la percezione è quasi quella di un *Presto*. Nella transizione si prendono delle libertà anche all'interno delle singole battute, inserendo frequenti rubati, quindi rallentando prima e accelerando poi, per esempio trattenendo in corrispondenza dei *fp* di bat. 45 e 46 e poi correndo un po' a bat. 47 e ss.

Il *ritenuto* di bat. 55 viene rispettato ma avrebbero potuto enfatizzarlo un po' di più. Non condivido la scelta di inserire un portamento tra il Do e il Re (che peraltro suona quasi come un *glissando*) di bat. 56 perché è fuori contesto secondo me: lo considererei più adatto ad un brano del XX secolo.

L'attacco del tema secondario di bat. 57 non è preceduto da un respiro ma il suo ingresso viene comunque preparato e quindi non avviene in maniera eccessivamente improvvisa. Aspetto degno di nota di questa interpretazione è che viene dato maggiore spazio al pianoforte rispetto alla versione di Tetzlaff e Vogt, e questo consente di individuare più facilmente la *Hauptstimme* (per es. a bat. 64 e 65 e poi a bat. 68 e ss.).

Nelle due battute che precedono la coda, gli interpreti trattengono appena il tempo e questo consente di preparare l'arrivo della sezione che conclude l'Esposizione. Anche nella coda si percepisce una lieve tendenza all'accelerazione ma questa svanisce nelle ultime battute dove invece tornano a tempo. Per chiudere con maggiore enfasi, avrei spezzato gli ultimi accordi e mi sarei appoggiata di più sulle note basse ma comunque non si tratta di una chiusura affrettata. Non mi sembra però che l'indicazione di tenuto delle batt. 94-95 venga particolarmente rispettata: di fatto gli accordi sono piuttosto brevi e quasi secchi. Non penso che questa scelta rispecchi la volontà del compositore.

Per quanto riguarda lo Sviluppo, anche in questo caso la *Hauptstimme* viene sottolineata bene anche quando si trova nel pianoforte. Questo consente di individuare con più facilità i vari moduli e di seguire il continuo scambio di materiale che avviene tra violino e pianoforte in particolare in questa sezione.

La gestione del tempo musicale rimane piuttosto libera e la velocità tende ad aumentare. La chiusura della prima parte dello Sviluppo, a bat. 154, avviene in maniera un po' affrettata: avrei tenuto più a lungo i due accordi conclusivi e inserito un respiro prima dell'attacco della seconda parte. Loro invece non aspettano e attaccano subito. Peraltro su questi ultimi due accordi c'è una legatura che non viene rispettata.

Nella parte successiva di nuovo la melodia principale viene fatta emergere abbastanza chiaramente e da questo punto di vista devo dire che gli interpreti sono stati in generale piuttosto rigorosi; da bat. 163 in poi però la *Hauptstimme* passa un po' più in secondo piano, leggermente sovrastata dall'accompagnamento del violino.

L'arrivo della Ripresa viene preparato in maniera più efficace che nell'altra interpretazione, grazie al *diminuendo*, al respiro inserito prima del ritorno del tema principale e anche ad un leggero rallentando che, anche se non indicato in partitura, si rivela molto funzionale.

Per la Ripresa valgono le stesse considerazioni già fatte per l'Esposizione. Segno che l'accelerando di bat. 280 viene per qualche motivo anticipato di due battute. Per il resto l'esecuzione del finale è piuttosto fedele al testo musicale. Condivido la scelta di spezzare gli ultimi accordi del violino e di appoggiarsi sulle note basse per enfatizzare maggiormente la conclusione.

In generale si tratta di un'interpretazione molto originale e a tratti non molto rispettosa delle indicazioni presenti in partitura ma può essere molto stimolante anche per questo. Soprattutto è molto diversa dalla precedente e quindi fare un confronto risulta molto utile.

Riflessioni conclusive sull'interpretazione dell'op. 105 e 121

Nel corso di questa tesi ho cercato di analizzare in dettaglio questi brani e di mettere in risalto come queste conoscenze possano aiutare nell'interpretazione musicale, nonostante ci sia ancora chi sostiene che l'analisi possa rivelarsi addirittura controproducente per l'esecuzione. Essere consapevoli delle ripartizioni formali e delle strutture interne consente un'interpretazione molto più coinvolgente e permette di prendere per mano l'ascoltatore e di condurlo lungo la forma, senza fermarsi solo al livello di superficie, che porta a concentrarsi esclusivamente sul suono e sulle armonie. Si tratta di un'esecuzione e anche di un ascolto più intellettuali, volti anche a richiedere un maggiore sforzo da parte sia dell'interprete che del fruitore. Se questi passaggi non vengono compiuti, il rischio che capolavori come questi passino inosservati è alto. Di nuovo, spero con questo mio lavoro di essere riuscita a sensibilizzare chi mi leggerà, nella speranza che in futuro queste opere

ottengano la considerazione che meritano e siano eseguite sempre più spesso. Per me è sempre una grande emozione ascoltarle, ed è stato emozionante suonare *l'op. 105* alla laurea in violino, dopo anni di attesa, quando finalmente avevo raggiunto il livello necessario per poterla eseguire.

Ringraziamenti

Tralasciando i dovuti ringraziamenti alla mia famiglia e a tutti i maestri che mi hanno accompagnata nel mio cammino di formazione musicale, vorrei ringraziare in particolare il mio relatore, il prof. Gianmario Borio, per aver reso possibile la realizzazione di questo lavoro. Gli sono grata per avermi aiutata a scegliere un argomento così azzeccato per me, per avermi seguita passo passo durante tutta la stesura della tesi e per avermi incoraggiata quando ero in difficoltà. Prima ancora di questo, lo ringrazio per tutti gli stimoli che mi ha dato a lezione e per avermi permesso di addentrarmi in un campo della musicologia così interessante per me: quello della teoria musicale.

Devo anche ringraziare la prof.ssa Angela Carone per il suo importantissimo contributo: il suo suggerimento di focalizzarmi solo sui primi movimenti e di conseguenza sulla forma sonata è stato fondamentale.

Ringrazio anche la prof.ssa Maria Teresa Arfini per avermi suggerito di procurarmi il testo di Hans Kohlhase: anche se spesso mi sono trovata in disaccordo con le sue affermazioni, mi è stato molto utile e mi ha dato molti stimoli.

Infine ringrazio il prof. Giovanni Barzaghi, che per primo mi ha fatto scoprire ed appassionare all'analisi musicale.

Bibliografia

- Blessinger, Karl, *Versuch über die musikalische Form*, in: *Festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sandbergers*, hg. von Alfred Einstein u. a., München: Hof-Musik-Verlag, 1918;
- Blessinger, Karl, *Grundzüge der Musikalischen Formenlehre*, Stuttgart: J. Engelshorn Nachf., 1926;
- Borio, Gianmario, *L'impronta della filosofia hegeliana sulla teoria della forma musicale del XIX secolo in Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale). Beethoven e la filosofia hegeliana*, a cura di Letizia Michielon, Trieste: Edizioni dell'Università di Trieste, 2018;
- Cook, Nicholas, "Analysing Performance and Performing Analysis", in *Rethinking Music*, ed. by Nicholas Cook and Mark Everist, Oxford University Press, Oxford/New York 1999, pp. 239-261.
- Dörffel, Alfred, *Literarisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Tonwerke von Robert Schumann*, Beilage zum Musikalischen Wochenblatt, Leipzig: Fritzsche 1870;
- Dubois, Theodore, *Trattato di contrappunto e fuga*, San Giuliano Milanese (MI), Ricordi, 2010;
- Edler, Arnfried, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1982, überarbeitete und erweiterte auflage 2008
- Howell, Tim, "Analysis and Performance: The Search for a Middleground", in *Companion to Contemporary Musical Thought*, vol. 2, ed. by John Paynter, Tim Howell, Richard Orton and Peter Seymour, Routledge, London/New York 1992, pp. 692-714;
- Kohlhase, Hans, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, 3 Bde., Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung Wagner, 1979
- Lester, Joel, "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation", in *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. by John Rink, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 197-216;
- Litzmann, Berthold, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*. Band 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1920;
- Marx, Adolf Bernhard, *Ludwig van Beethoven, Leben und Schaffen*, Berlin, O. Janke, 1901;
- Mersmann, Hans, *Sonatenformen in der romantischen Kammermusik*, in: *Festschrift für Johannes Wolf zu seinem 60. Geburtstage*, hg. von Walter Lott, Helmuth Osthoff und Werner Wolffheim, Berlin: Breslauer, 1929;
- Müller-Reuter, Theodor, *Lexikon der deutschen Konzertliteratur, Ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde*, C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, 1909;
- Narmour, Eugene, "On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation", in *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, ed. by Eugene Narmour and Ruth A. Solie, Steuyvesant, New York 1988, pp. 317-340
- Piston, Walter, *Armonia*, Torino, EDT, 1989;
- Ratz, Erwin, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien: Universal Edition A.G., 1968
- Reissmann, August, *Robert Schumann: Sein Leben und seine Werke*, Berlin, Zweite, verbesserte Auflage, Verlag von I. Guttentag (D. Collins.), 1871;
- Rosen, Charles, *Le forme sonata*, EDT SRL, Torino, 2011;

- Rosenwald, Lawrence, "Theory, Text-Setting, and Performance", in *The Journal of Musicology* 11:1 (1993), pp. 52-65;
- Rostagno, Antonio, "Tardo stile" e "opera tarda" *Gesänge der Frühe: compimento di un percorso o svolta a vie nuove* in *Rivista di Analisi e Teoria musicale*, anno XVI n. 2, Roma, LIM editrice srl, 2010;
- William Rothstein, "Analysis and the Act of Performance", in *The Journal of Musicology* 11:1 (1993), pp. 217-240;
- Schmalfeldt, Janet, "On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5", in *Journal of Music Theory* 29:1 (1985), pp. 1-31;
- Schönberg, Arnold, *Fundamentals of musical composing*, , edited by Gerald Strang and Leonard Stein, London, 1988;
- Schönberg, Arnold, *Der musikalische Gedanke. Il pensiero musicale. Testo tedesco a fronte*. Roma: Astrolabio Ubaldini, 2011;
- Schumann, Robert, *Tagebücher*, Bd. III, *Haushaltsbücher*, Teil 2, 1847-1856, Anmerkungen und Register, hrsg. Von Gerd Neuhaus, Basel und Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern (1 Jan. 1987);
- Schumann, Robert, *Violinsonate Nr. 1 A-moll op. 105*, Wiltrud Haug-Freienstein (Herausgeber), Hans-Martin Theopold (Fingersatz Klavier), Kurt Guntner (Fingersatz Violine), Urtextausgabe (HN 428), G. Henle Verlag, Komponiert 1851, Erschienen 1852, München, 2000;
- Schumann, Robert, *Violinsonate Nr. 2 D-moll op. 121*, Wiltrud Haug-Freienstein (Herausgeber), Klaus Schilde (Fingersatz Klavier), Antje Weithaas (Fingersatz Violine), Urtextausgabe (HN 430), G. Henle Verlag, Komponiert 1851, Erschienen 1852, München, 2010;
- Schwarz, Werner, *Eine Musikerfreundschaft des 19. Jahrhunderts. Unveröffentlichte Briefe von Ferdinand David an Robert Schumann*, in *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, Kassel etc. 1966;
- von Tobel, Rudolf, *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Bern: P. Haupt, 1935;
- von Wasielewski, Wilhelm Joseph, *Aus siebzig Jahren*, Stuttgart und Leipzig, 1897;
- Zecchi, Carlo, Prefazione all'edizione Curci della *Sonata in Fa# minore op.11* di Schumann, Milano, Ed. Curci, 1965.