

Sandro Perotti

*Johannes Brahms
Variazioni e Fuga
su un tema di Händel
per pianoforte Op. 24*

Analisi e orchestrazione

© 1998 by Ass. Mus. "Ensemble '900"
V.le della Repubblica, 243 - TREVISO
Diastema Analisi 3

Collana diretta da Paolo Troncon

Ringraziamenti

Nel tempo, non breve, corso tra la stesura del lavoro e la decisione alla pubblicazione, più persone hanno avuto la benevolenza di aiutarmi e di consigliarmi. Ad esse voglio esprimere la mia profonda gratitudine ed ammirazione, e dire che la vicinanza accordatami ha occupato in me uno spazio ben maggiore di quello, pur ampio, riservato allo scopo contingente.

Un pensiero di devozione a mio padre ed allo spirito di mia madre, che per primi mi hanno insegnato a trovare Bellezza e Bontà nella musica.

S. P.

Brescia, 22 Gennaio 1997

Tra i progetti inattuati, le idee, le intuizioni intentate che in genere ingrossano il cumulo di rammarichi di chi si occupa di discipline artistiche o scientifiche, ho pensato che almeno d'uno d'essi dovessi alleggerire il mio bagaglio: l'orchestrazione delle *Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für das Klavier Op. 24* di Johannes Brahms. La lunga persistenza di tale progetto si reggeva da tempo su una certezza: l'intrinseca valenza orchestrale di quest'opera e la generale concezione compositiva del primo Brahms che, anche nelle pagine sonatistiche, accoglie il lascito beethoveniano d'un pensiero eminentemente sinfonico e, dunque, del pianoforte quale ipotetica, potenziale orchestra. Questo solo approccio, tuttavia, non sarebbe stato sufficiente a spingermi al lavoro ed a giustificare la precisa scelta dell'*Op. 24* anziché d'un'altra opera pianistica brahmsiana; è stato, invece, il peculiare rapporto che l'*Op. 24* stabilisce con le successive *Variationen über ein Thema von Haydn* per orchestra *Op. 56a* a farmi risolvere. Composte rispettivamente nel 1862 e nel 1873, le due opere si accomunano per più legami:

- i) riguardo al problema del sofferto approdo alla composizione orchestrale, mentre l'*Op. 24* si colloca in pieno periodo di autoimposto veto a tale scrittura — dopo le due *Serenate Op. 11* e *Op. 16*, il tormentato *Concerto per pianoforte e orchestra in Re minore Op. 15*, uscito dalle ceneri di una tentata sinfonia, costituì probabilmente la causa della temporanea rinuncia — l'*Op. 56a* chiude tale periodo ed apre la strada alla produzione sinfonica;
- ii) l'*Op. 56b* — versione per due pianoforti delle medesime *Variationen Op. 56a* e, com'è stato ormai accertato, a queste precedente — testimonia una sempre possibile filogenesi creativa che unisce discretamente il pianoforte all'orchestra;
- iii) conoscendo l'importanza della *variazione* nella pratica compositiva brahmsiana, appare rilevante che l'*Op. 24* e l'*Op. 56* — pur tra loro opposti, come s'è detto, nei riguardi del problema orchestrale — si accomunino nella scelta formale: evidentemente le titubanze di Brahms alla composizione sinfonica furono motivate non tanto da incertezze sul problema formale quanto dalla riluttanza ad affrontare la scrittura orchestrale nella sua autonoma dimensione; una volta esperita ed accettata la completa subordinazione di tale scrittura al fatto compositivo in senso stretto e la sua risoluzione in termini di mera funzionalità, di semplice esplicitazione del processo ideativo, essa acquisterà la peculiare cifra di magmatica organicità che contraddistingue il *sound* dell'orchestra brahmsiana (e che gli 'orchestratori' puri, di scuola berlioziana o rimsky-korsakoviana, infatti considereranno sempre un limite della musica sinfonica di Brahms).
- iv) Le due opere hanno in comune la tonalità di *Sib maggiore* e perciò rinviano al

medesimo *topos* del campo poetico-artigianale di Brahms: anche senza appellarsi alla teoria psico-acustica, è facile riconoscere l'intenzionalità espressiva di modi e contenuti musicali implicita nella scelta d'una determinata scala tonale. Lo stesso Brahms, in occasione del secondo *Concerto per pianoforte e orchestra in Sib maggiore Op. 83*, in una lettera — autoironica come al solito — alla prediletta Elisabeth von Herzogenberg rivela:

Devo dirvi che ho scritto un minuscolo concerto per pianoforte, con un minuscolo scherzo. È in Si bemolle maggiore, ma temo di aver preteso troppo e troppo spesso da questa mammella, che in molte altre occasioni ha dato un latte eccellente.

v) Entrambe le serie di variazioni assumono temi tratti dalla letteratura del passato, appunto da Händel e da Haydn (anche se è ormai accertato che la melodia nota come *Chorale Sti. Antonii*, desunta dall'ultimo dei sei *Divertimenti* per strumenti a fiato di Haydn, non è originale ma appartiene alla tradizione popolare): certamente tutte le altre opere della medesima forma mantengono un diretto o maggior grado di legame alla contemporaneità, con temi di Schumann (*Op. 9* e *Op. 23*), di Paganini (*Op. 35*), originale (*Op. 21/1*) e del repertorio popolare ungherese (*Op. 21/2*). La comune scelta, per l'*Op. 24* e per l'*Op. 56*, di fonti settecentesche si esplicita infatti nella simiglianza di configurazione melodica che i due temi palesano: in entrambi domina la semplice linearità del grado congiunto.

vi) Al di là di opinabili, ma possibili, analogie e corrispondenze tra alcune variazioni delle due opere, queste conoscono di fatto, nelle rispettive conclusioni, una medesima volontà dimostrativa: la *fuga* dell'*Op. 24* e la *passacaglia* dell'*Op. 56*, in quanto forme antonomastiche dello stile e del periodo barocco, sigillano le due opere all'insegna della continuità con la tradizione tedesca e, nello stesso tempo, stabiliscono uno dei punti fondamentali dell'estetica brahmsiana (com'è noto, l'ultima sinfonia, la quarta in *Mi minore* del 1885, si concluderà ancora con una passacaglia).

Arnold Schönberg, orchestrando il *Klavierquartett in Sol minore Op. 25* di Brahms, a suo tempo spiegava:

Le mie ragioni:

1. Il pezzo mi piace.
2. È raro sentirlo eseguire.
3. Viene sempre eseguito male perché il pianista, più forte suona, più si sente bravo e non si sente nulla degli archi. Io volevo sentire tutto e ci sono riuscito.

Le mie intenzioni:

1. Restare fedele allo stile di Brahms e non andare più in là di quanto non andrebbe lui stesso se visse ancor oggi.
2. Osservare con cura tutte le leggi da lui seguite senza infrangerne alcuna di quelle che conoscono solo quei musicisti che sono cresciuti nella sua cerchia.

Escluso dalla 'cerchia', ho pensato di poterne cogliere comunque il pensiero legislativo di fondo attraverso, se non il diritto, la dottrina ricercata nelle opere sinfoniche e soprattutto, per quanto detto, nell'*Op. 56a*. In altre parole, osando sottoscrivere fin dove è lecito le autorevoli 'ragioni' e 'intenzioni', mi son venuto proponendo di orchestrare le *Variationen und Fuge über ein Thema von Händel Op. 24* non già "come farebbe lui stesso se visse ancora oggi", bensì come avrebbe fatto presumibilmente lui stesso, a suo tempo. Escludendo, dunque, ogni operazione attuariale — com'è

invece in Schönberg, già per la mobilitazione di un'orchestra impensabile per Brahms — e tenendomi fortemente aggrappato a luoghi di volta in volta eletti dall'intero repertorio sinfonico brahmsiano, oltre che dalle *Haydn-Variationen* d'obbligo, tale processo di immedesimazione mi è parso meno temerario, assimilabile più all'istituto del legato che non a quello della successione a titolo universale; insomma, più realizzabile. 'Ci sono riuscito'?

Di un secondo fatto devo informare. Accingendomi al lavoro, mi resi conto di non poter affrontare l'orchestrazione dell'*Op. 24* se non previo studio dell'aspetto compositivo in senso stretto e della sua concreta attuazione nel preciso gesto pianistico che ciascuna variazione assume. Gli appunti, che venivo prendendo a tale scopo, hanno via via acquisito un'importanza crescente e decisiva, sicché ho infine ritenuto di renderli qui noti sotto il periglioso titolo di 'analisi musicale'. Ambizioso o improprio, tale titolo esige una spiegazione. Poiché "l'analisi è interminabile",¹ mi è più facile dichiarare sin da ora il delimitato ambito in cui mi sono mosso: delle tre grandi istanze cui è riconducibile, secondo Jean Molino, ogni indagine del fatto musicale — lo studio, cioè, dei livelli 'poietico', 'immanente' o 'neutro', 'estesico' — solo le prime due sono state coscientemente perseguite, non già per sottostima o diffidenza verso la terza — "se l'analisi musicale consiste nel mostrare *come un'opera funziona*, non è possibile *ridurla* a una sola di queste tre dimensioni"² — ma per la stringente necessità di indirizzare funzionalmente lo studio al preciso fine dell'orchestrazione. Si potrebbe obiettare che dunque il livello estesico — più ancora dei livelli poietico e neutro — sarebbe dovuto essere privilegiato, attivando capacità di percezione proiettiva sulla base dei due pentagrammi originali. Ma è appunto ciò che ho voluto non fare! La convinzione che la scrittura orchestrale di Brahms sia organicamente dipendente dalla pura struttura compositiva e che essa si costituisca quale mera manifestazione materiale di questa, mi ha indotto ad assumere non l'atteggiamento del buon 'orchestratore' bensì, piuttosto, quello di un buon discepolo pronto a redigere in partitura l'opera che il maestro ha pressoché definito. Insomma, non ho voluto 'orchestrare' liberamente l'*Op. 24* ma, per così dire, ultimarne la redazione. Da ciò quella centralità del livello neutro — strutturale, si usava dire — nello studio condotto.

Centralità, tuttavia, non esclusività. Jean Jacques Nattiez,³ infatti, ammettendo che ognuna di queste tre dimensioni dell'analisi non "è condannata a una eterna solitudine", articola ulteriormente la tripartizione di Molino in sei famiglie analitiche e ne procura la stretta interdipendenza mediante interazioni reciproche. In particolare, la seconda famiglia — *poietica induttiva* — stabilisce che, partendo da un'analisi del livello neutro, è possibile trarre conclusioni sul poietico, soprattutto se tale risalita induttiva vien accompagnata da una messa in serie dell'opera con altre stilisticamente apparentate. Ed è, infatti, il campo d'azione in cui penso possa collocarsi la lettura analitica qui fatta. In altri e più precisi termini, è alla seguente definizione di Jacques Chailley⁴ (1951, p. 104) che ritengo di poter uniformare il metodo adottato:

Poiché l'analisi consiste 'nel mettersi nei panni' del compositore e nell'esplicitare ciò che ha provato scrivendo, è evidente che non potremmo, sia per l'analisi totale sia per quella armonica, studiare un'opera mediante criteri estranei alle preoccupazioni dell'autore.

Il dominio quasi assoluto del livello poietico induttivo offerto da tale definizione è, del resto, in linea con quei pochi postulati normativi che l'esercizio nello studio dell'*Op. 24*

mi ha in qualche modo obbligato a trattenere. Intendendo 'analisi musicale applicata', dunque, non tanto come applicazione pratico-dimostrativa di date teorie analitiche, ma piuttosto come pragmatica ricerca della giusta e completa cognizione dell'opera del compositore, posso menzionare i personali criteri osservati:

i) l'analisi musicale applicata deve essenzialmente servire a risolvere tutti i processi musicali, consapevoli e inconsapevoli, messi in atto dal compositore nella creazione dell'opera. Tutto ciò che a questo scopo non viene finalizzato, è superfluo o, perlomeno, pertiene alla speculazione teorica od a discipline collaterali (teoria, semiologia, psicologia, sociologia della musica, ecc.);

ii) l'analisi musicale applicata è una disciplina pragmatica, sperimentale, che si definisce solo ed esclusivamente nel momento applicativo: la sua teoria è la sua prassi, e viceversa;

iii) essa, pertanto, è sufficientemente ampia da accogliere qualsiasi strumento operativo possa risaltarle utile e sufficientemente ristretta da non accettare presupposte analogie con altre discipline;

iv) essa deve poter soddisfare contemporaneamente il compositore, che vi ritrova spiegata la propria attività, e l'ascoltatore più ignaro, che, dalla propria passività, può risalire all'opera ed all'atto compositivo stesso. Essa, idealmente, realizza la piena simbiosi degli estremi esistenziali dell'opera: processo creativo ed apprezzamento estetico nella spirituale unione di senso e di significato musicale.

a Bruno Bettinelli

*La prova più forte contro
una teoria è la sua applicabilità.*

Karl Kraus

*Qualunque sia il procedimento seguito,
l'analisi è sempre interpretazione.*

Hans Heinrich Eggebrecht

CAPITOLO I

Analisi del Tema

La lontananza storica ed estetica dall'epoca in cui Brahms assumeva il testo händeliano e la parziale perdita di un comune linguaggio musicale, rendono oggi meno immediato l'apprezzamento del tema. Solo una definizione analitica dei principali ordini strutturali — forma, ritmo, armonia, melodia — in cui si articola l'*Aria* di Händel può, con sufficiente approssimazione, restituirci il sistema di coordinate musicali da cui Brahms mosse. Si può essere abbastanza certi che l'*Aria* apparisse, nel suo valore referenziale, molto meno vaga di quanto possa oggi. Nella vasta e complessa questione delle forme musicali sorte e sviluppatasi tra il sec. XVII e la prima metà del XVIII, l'*aria* occupa un posto di rilievo, sia per il grande numero di sue fattispecie istituite dal coevo melodramma — in cui essa trova il proprio alveo principale — sia per la rapida mutazione che la musica strumentale ne ha fatto nella ricerca e assunzione di temi per variazioni: da Frescobaldi — *Partita sopra l'aria della romanesca* nel primo libro di *Toccate e Partite* (1615-16) — a Corelli — variazioni sopra l'aria di *Follia* nella *Sonata XII* dell'op. V (1700) — a Bach — *Goldberg Variationen* (1742) — a Beethoven — *Arietta* con variazioni dell'op. 111 (1822) — si possono citare solo gli esempi antonomastici di una letteratura quanto mai ricca e di una pratica diffusissima.

L'aria di Händel, seguita da cinque variazioni, è tratta dalla prima, in Sib maggiore, delle *Suites des pièces de clavecin* del 1733

Fig. 1



e può essere intesa, nel suo significato generale, secondo la definizione formale che il teorico tedesco Johann Mattheson, contemporaneo di Händel, formulava nel suo *Der vollkommene Capellmeister* (1739):

una breve, cantabile, semplice melodia, divisa in due parti e, quasi sempre, così lineare da poter essere facilmente elaborata, abbellita e variata in innumerevoli modi.⁵

I.1. Struttura formale

Tra i diversi tipi di schemi binari che nella prima metà del sec. XVIII furono adottati nelle principali forme strumentali e vocali, quello *a due frasi*, o *binario semplice*, sembra indubbiamente il più appropriato a definire l'aria Händeliana: l'equipartizione del periodo in due frasi di quattro misure — o di otto, se si tien conto del movimento lento e della conseguente possibilità di suddivisione della misura — e la loro chiara campitura armonica richiamano subito la struttura tipica T D : : D T. Generalmente questa struttura prevedeva, accanto al vettore armonico dei tratti tonica-dominante e dominante-tonica, l'antiparallelo vettore melodico a b sia nella prima che nella seconda frase, così ottenendosi — seguendo l'insegnamento di Rosen⁶ — il seguente schema completo:

a b : : a b melodicamente
T D : : D T armonicamente

ove, leggendo la linea melodica della seconda frase (Fig. 1) secondo l'unità metrica costante, si ottiene la *corrupta lectio*:

Fig. 2



in cui risulta, infatti, la stessa vettorialità tematica della prima frase.

Accanto allo schema binario a due frasi, però, all'inizio del sec. XVIII è pure frequente l'impiego dello schema binario a tre frasi:

la prima frase ha solo una debole cadenza sul V (o spesso una cadenza perfetta sul I) alla doppia stanghetta; la seconda frase afferma la dominante, a volte facendo uso di materiale nuovo; la terza frase ritorna alla tonica con un chiaro parallelismo con la prima frase, e assume il carattere di ripresa. (Rosen, 1986, p. 28)

In effetti altri esempi di *aria* — siano i brani bachiani tratti dalla *Partita* in Re maggiore del *Klavierübung* e dalla *Suite* n. 3 in Re maggiore per orchestra — corrispondono alla descrizione riportata, ma pure offrono tre frasi della medesima lunghezza e, perciò, una seconda sezione dello schema binario doppia rispetto alla prima:

Aria dalla *Partita*: T—(6) D : : D—(6) T—(6)

Aria dalla *Suite*: T-(16) D : : D-(16) t-(20) T

È questa una costante dello schema a tre frasi — o *a minuetto*, come precisa Rosen — che si ritrova anche in altre forme, per esempio in ogni *sarabanda* delle quattro *Suites* inglesi per clavicembalo (ma, d'altra parte, la *Sarabanda* della *Suite* n. 2 in Si minore per orchestra è invece chiaramente a due frasi: t-(8) D : : D-(8) t); così come lo schema binario a due frasi è applicabile ad ogni *Allemanda* di Händel o di Bach. Nonostante questa mobilità di corrispondenza tra denominazioni formali e schemi strutturali, due sono comunque i punti che permettono di riferire l'aria händeliana alla struttura binaria a due frasi:

i) il tema si equipartisce e si bilancia, come già detto, in due frasi, simmetriche per quanto riguarda l'andamento armonico e asimmetriche per quello melodico. Per tali aspetti la struttura è *a due frasi*;





ii) la ripresa tematica che si verifica a metà della seconda sezione (batt. 7) — e che potrebbe suggerire una lettura *a tre frasi*, seppure destabilizzata dalla ineguaglianza fraseologica di 4+2+2 — si rivela di anomalo carattere in quanto diluita, per così dire, nella ubiquitaria presenza dello stesso inciso tematico che perfonde ogni spazio (cfr. I.3.2): se è pur vero che, funzionalmente, batt. 7 'riprende' batt. 1, si rileva tuttavia che, dallo stretto punto di vista della configurazione melodica, batt. 7 è identica anche a batt. 2 e che, perciò, il peculiare ed esclusivo rapporto di 'ripresa' viene in qualche modo vanificato proprio dalla diffusione e dalla ricorrenza dell'inciso stesso.

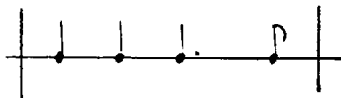
È importante, comunque, ritenere il significato strutturale di batt. 7: anche se insufficiente a determinare una effettiva segmentazione a tre frasi, essa costituisce un sito catalitico di alta rilevanza che Brahms non vorrà disattendere in nessuna variazione, nemmeno laddove la suddetta ubiquità motivica verrà superata da nuove organizzazioni del tracciato compositivo.

I.2. Struttura metrico-ritmica

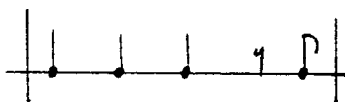
La relativa semplicità e uniformità che il ritmo assunse nell'epoca barocca — diversamente dall'armonia e dalla melodia, invece, fortemente sollecitate verso nuove soluzioni — potrebbe giustificare qui una sua possibile omissione tra le strutture da considerare. L'introduzione della misura metrica verificatasi nei primi decenni del sec. XVII produsse, infatti, un processo di semplificazione tale da far assumere al ritmo il significato di una costante più che di una variabile nell'economia del linguaggio musicale: esemplificativo, sopra ogni altro, è il particolare valore di cui il ritmo si dotò nella *Fortspinnung*, cioè nel carattere motorio, indefettibile, tipico dei movimenti veloci. Nell'*Aria* è possibile constatare, infatti, l'identificazione che si attua tra ritmo e metro, o, meglio, come il primo — da libero e aereo qual'era stato massimamente nel sec. XVI — si cristallizzi nella ripetitiva fissità del secondo: tutta la struttura ritmica dell'*Aria* non è altro che la metamerica disposizione del metro



(si veda, oltre a Fig. 1, la *corrupta lectio* di Fig. 2 che bene evidenzia l'assolutezza di tale unità). Le deboli varianti che compaiono sul secondo tempo di batt. 5 — da  a  — e sul primo di batt. 6 — da  a  — di poco o niente incrinano l'isocronico succedersi del metro, in quanto esse si configurano come pieghe melodiche di superficie e lasciano pertanto inalterata la struttura ritmica fondamentale. Questa, tenendo conto della linea melodica profonda (Fig. 6, p. 24), si esplicita ancor meglio nella forma



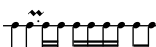
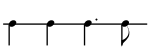

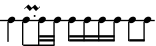
o, come appare nella scansione accordale della mano sinistra, nell'analogia forma



nella quale ciascuna misura si risolve.

Proprio alla luce di tali configurazioni si può stabilire la specificità categoriale di *ritmo* e di *metro* e rilevarne la reciproca convergenza, fino a quell'identificazione che qui si è postulata. Dalla teoria di Fraisse leggiamo il seguente passo:

Si potrebbe trasporre questa distinzione fra struttura profonda e struttura superficiale a quella fra misura e ritmo. Nella musica classica la misura è un modello. Qualunque ritmo vi si accorda, anche se tale modello viene realizzato solo nei casi, presto monotoni, in cui vi sia completo adeguamento fra i due livelli di struttura.⁷

Perciò tale adeguamento — intendendo, come pare si debba, 'misura' nel senso di 'metro' — nel nostro caso si dà con diverso grado di identificazione: minore, se ci si riferisce alla struttura superficiale — infatti tra  e la misura quaternaria corre un'apprezzabile differenza — maggiore, se ci si riferisce alla struttura profonda — infatti tra  e la misura esiste pressoché completo adeguamento. Tuttavia, lo stesso Nattiez, commentando il passo riportato, lamenta il significato di modello fisso, immutabile, aprioristico che Fraisse conferisce alla struttura metrica, tant'è — egli obietta — che "la pulsazione metrica *reale* (non necessariamente quella indicata in testa allo spartito) *risulta* dalle configurazioni di superficie". E così ragionando, si rende dunque possibile l'identificazione della struttura metrica nelle configurazioni, via via più superficiali, di  e di : in particolare, nel secondo caso, si perviene a quanto qui postulato sin dall'inizio, cioè a quell'identificazione tra struttura metrica e struttura ritmica che l'aria di Händel visibilmente realizza.

Ciò stabilito, rimane ancora da spiegare l'affermazione d'esordio sulla relativa importanza della struttura ritmica tematica nello studio dell'Op. 24 brahmsiano: risulterebbe inaccettabile la scarsa considerazione analitica di un parametro motivata solo sulla base di una accertata semplicità dello stesso! Il fatto è che la struttura ritmica viene pressoché negletta nella elaborazione variazionale, non già — o, non solo — per il peculiare *modus operandi* di Brahms, ma per le necessità di un codice compositivo

Per il resto, invece, si assiste a quel processo di assolutizzazione di reperti tematici — secondo il citato esempio della *Var. IV* — o esogeni — come subito esibisce la *Var. I* — che diversifica sostanzialmente il trattamento variazionale del ritmo rispetto a quello della melodia e dell'armonia: la scarsa integrazione tematica di quello, in opposizione alla piana costanza del 'motivo' tematico in queste.

Dunque il problema analitico del ritmo, in tanta parte della musica tonale nella forma del tema con variazioni, richiede che si tengano ben distinti i caratteri dimensionali di 'importanza' strutturale e di 'autonomia' strutturale: indipendenti tra loro, la rilevanza del primo quasi mai trascina con sé — né tanto meno implica — il secondo. Quando anche, nel corso della lettura dell'*Op. 24*, si riferiranno alcune variazioni a precisi elementi ritmici del tema händeliano, ciò non porterà affatto alla risoluzione di alcun grado d'ordine della struttura originaria. Questa viene, per così dire, disciolta e metabolizzata all'interno delle strutture forti armonica e melodica e la sua autonomia è del tutto fittizia, indimostrabile; la sua vitalità — usando ancora un'immagine biologica — è di tipo virale, cioè possibile solo se appoggiata alla vitalità di altre strutture replicative dalle quali essa, dopo essersi inserita, trae la propria sussistenza.

La difficoltà qui prospettata circa la definizione strutturale del ritmo — e l'esigenza di addivenire a una sua possibile identificazione nelle fattispecie di ritmo armonico e di ritmo melodico — trova conferma in un'altra affermazione di Fraise: "Il ritmo non è un concetto univoco, ma un termine generico; solo un'analisi può scoprirne le componenti e cogliervi un'unità gerarchica",¹¹ o, ancor meglio, nelle seguenti parole di Leonard B. Meyer: "To study rhythm is to study all of music. Rhythm both organizes, and is itself organized by, all the elements which create and shape musical processes."¹²

I.3. Struttura melodica

I.3.1. Problematiche

Un'analisi d'impianto schenkeriano è stata condotta sull'*Aria* da Allen Forte¹³ che vi ha ricercato l'*Urlinie* ossia la linea archetipica indicata con la segnatura: $\dot{2} \cdot \dot{3} \cdot \dot{4} \cdot \dot{5}$, riferita ai gradi della scala — nel seguente modo:

Fig. 3

Tale ricostruzione analitica tende a dimostrare la riconducibilità di ogni evento melodico all'*Ursatz* tonale I-V-I, di cui l'*Urlinie* è manifestazione lineare. De Natale, nel suo studio sulla struttura melodica, rileva però il “rischio del riduttivismo in confronto alle effettive e peculiari movenze disegnative, che pure articolano in concreto — con vario

grado di riducibilità — la stringa generatrice” e, di fronte allo schema riportato in Fig. 3, si chiede:

1. Sulla base di quale dato empiricamente rilevabile è possibile attribuire a \cdot e \cdot il rilievo configurato dalla stringa generatrice? E cosa impedisce invece di attribuire rilievo al *do* di batt. 4 — terzo tempo —? Tanto più che esso è situato in posizione architettonica forte (cadenza sospesa), con durata espansa (batt. 5-6) a mo' di cerniera fraseologica. 2. Per quali ragioni le due inarcate dal *si b* al *fa* (I-V) nelle batt. 1-4, e dal *fa* al *fa'* (V-V') nelle batt. 4-6, costituenti l'effettivo disegno melodico, passano in secondo piano (accordando invece rilievo alla struttura archetipica 5 4 3 2 1)? Può il concetto di prolungamento risultare sufficiente a mettere in parentesi, ovvero a 'incassare', disperdendone l'efficacia disegnativa, le due arcate sopra richiamate?¹⁴

Senza entrare nel merito di tipiche questioni sull'analisi schenkeriana, basti rammentare che “gli elementi più espressivi della partitura musicale spesso non coincidono con gli eventi più importanti dal punto di vista strutturale”.¹⁵ Come si vede, sia l'analisi di Forte, sia le ragionevoli obiezioni di De Natale a questa, muovono da un assunto essenzialmente teorico: dimostrare la riferibilità di qualsivoglia melodia a una organizzazione strutturale profonda che renda conto, nell'un caso, del sistema tonale stesso — l'*Ursatz* di Schenker — e, nell'altro, di schematismi motori tassonomicamente definibili e classificabili (ciò è argomento delle successive pagine del libro di De Natale). È così che, infatti, risultano di buona utilità in quella sede i concetti di “linearità di superficie” — LS — e di “linearità profonda” — LP — con i quali si vogliono evidenziare rispettivamente l'aspetto visibile, osservabile, contingente, e la forma profonda, sottesa al primo, necessaria, del *melos*. Proprio in LP De Natale stabilisce una precisa casistica formale di schemi motori cui sono riconducibili — con spettro d'azione più ampio dell'*Ursatz* — i tratti melodici di LS. Riassumendo:

- a) *continuità direzionale*: è l'andamento monotono di una curva, ascendente o discendente;
- b) *forma ad arco*: vi si presuppone una “*linea di terra* costituita dal suono replicato all'inizio e alla fine del tratto melodico”;
- c) *progressione*: è la “ripetizione trasposta d'un frammento musicale”;
- d) *compensazione dei movimenti*: detta anche *gap-fill*, è il “riempimento, dopo un salto melodico, dello spazio vuoto interposto tra i suoni costituenti il salto”;
- e) *pedale melodico*: “è dato da un suono discontinuamente risentito a mo' di pedale latente di tra la flessibile delineazione melodica”.

In base a questi principi, ed a scopo dimostrativo, si può tentare una diversa versione analitica dell'*Aria*:

Fig. 4





Ebbene, in questa ricostruzione si possono rintracciare, pur con diversa intensità, quasi tutti i suddetti schemi motori:

- la *continuità direzionale* è procurata subito dai primi quattro suoni e da altri tratti simili;
- tenendo conto del ritornello, la *forma ad arco* si estende dal *sib* iniziale al medesimo *sib* su cui cadenza la prima metà dell'*Aria*;
- la *progressione* è l'elemento formale più rappresentato, sia nella trasposizione retta (*sib-do-re* e *re-mib-fà*) sia in quella inversa (*do-sib-la* e *re-do-sib*);
- la *compensazione di movimento* risulta, invece, praticamente assente per la peculiare conformazione di LS — per gradi congiunti — che non prevede alcun salto apprezzabile in tal senso (gli intervalli di terza discendente collocati verso la fine delle due frasi non esigono, com'è intuitivo, una reale compensazione: tutt'al più, di questa si può eleggere una debole presenza nel *mib* che, a batt. 4, fa seguito al tratto *fa-re* ben aggettato dai valori mensurali e dalla posizione accentuativa forte);
- si hanno addirittura due *pedali melodici* nelle note *re* e *do* che, rispettivamente con diciannove e con diciotto occorrenze, sembrano costituirsi quale duplice baricentro del campo melodico.

Si potrebbe perfezionare questo approccio analitico e precisare ancor meglio la riducibilità di LS a LP, fino a svelare completamente ogni minima relazione tra i due livelli. Tuttavia — questo è il punto — così facendo non si perseguirebbe meglio lo scopo proposto di vedere in che modo l'*Aria* si offra allo sfruttamento compositivo. Il fatto che in questa melodia si sono potuti rintracciare, seppur con diversa intensità, quasi tutti gli schemi motori proposti da De Natale dovrebbe non poco insospettire sull'efficacia di tale lettura: è evidente che la conferma applicativa, condotta su un dato reperto, di una possibile teoria analitica della melodia non necessariamente si traduce nella peculiare, intrinseca, delineazione della fisiologia organica di quel reperto. Paradossalmente, la buona teoria analitica — proprio in ragione della sua bontà normativa — può, cioè, normalizzare qualsiasi reperto, nascondendone, per eccesso di tassonomia casistica, l'individualità più singolare. In effetti, è proprio la riduzione di LS a LP che fa svanire la possibilità di una conoscenza integra dell'*Aria*: qualsiasi procedimento riduttivo per sua natura tende a esaltare gli elementi comuni dei vari organismi melodici, in tal modo mettendo tra parentesi gli elementi differenziali, di superficie, che caratterizzano ciascuno d'essi. La riduzione analitica, in quanto astrazione dal contingente al necessario, si vieta in buona parte la conoscenza fenomenica e, perseguendo l'enucleazione delle strutture di fondo — del 'subconscio' musicale, si direbbe — perde di vista l'effettiva attività vitale d'una melodia.

Detto questo, sembra dunque inescivabile la questione fondamentale: se sia preferibile adottare un metodo analitico di tipo 'teorico' — così come gli esempi pur diversi di Forte e di De Natale suggeriscono — oppure affidarsi ad una scrittura analitica di tipo

‘empirico’ che, abbandonata la ricerca teoretica degli archetipi lineari, persegue principalmente l’enucleazione di quei tratti strutturalmente e funzionalmente decisivi per l’attività compositiva sopra essi esercitata. La scelta di questa seconda ipotesi — ma la questione è più ambigua di quanto non sia fatta apparire e i suoi termini meno alternativi di un drastico *aut-aut* — dovrebbe permettere l’acquisizione di quel punto di vista brahmsiano sull’*Aria* dal quale, poi, è possibile una coerente lettura delle *Variazioni*. Sulla difficoltà di condurre una specifica, assoluta, analisi melodica dell’evento musicale già Nattiez, del resto e con giusta cautela, scrive:

Ma un tratto melodico è sempre, contemporaneamente, un’altra cosa, anzi non si può definire che in relazione a questa altra cosa. È per questo motivo che fanno tanta fatica a costituirsi delle teorie autonome della melodia. Tutte le variabili della musica si sono date appuntamento nella melodia per darle corpo. Se vi sono poche teorie della melodia, è forse perché i musicologi sono stati colti da vertigine di fronte al fatto che la teoria della melodia sembra dissolversi in una teoria di tutta la musica.¹⁶

E così, con ugual tono:

“Dato che la melodia è un amalgama di numerose variabili in costante interazione, il musicologo procede alla selezione di quelle che egli reputa pertinenti e sufficienti... Non vi è limite al numero di analisi melodiche possibili”.¹⁷

Il che, se da un lato sconforta ancor più dopo l’arrendevole chiusura del paragrafo precedente sul ritmo con le parole di Meyer, dall’altro un poco conforta in vista della proposta che ora qui si vuole avanzare.

1.3.2. Proposta

Accettata tale precarietà teorica, convien dunque stabilire un criterio analitico che tenga conto del numero di variabili parametriche storicamente accertabili, in base alle quali sia possibile leggere la melodia händeliana così come presumibilmente fu letta e valutata da Brahms. L’approssimazione necessaria in questo caso potrà risultare, secondo i punti, in eccesso o in difetto: il tragitto analitico-poietico potrà condurre, cioè, da una parte, ad attribuzioni sovrabbondanti, fors’anche superflue, e, dall’altra, a possibili sottostime di fatti ritenuti né “pertinenti” né “sufficienti”. Ma ciò si assume consapevolmente quale pedaggio da pagare per la rinuncia ad una preconstituita teoria. Lo spettro parametrico considerabile può così articolarsi:

a) Studio fraseologico

Muovendo dall’approccio fatto per la struttura formale si possono stabilire le altre unità fraseologiche dell’*Aria*,

Fig. 5

The image shows a musical score for a piano piece, divided into two systems, A and B. System A (top) consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef. Above the upper staff, a bracket labeled 'A' spans the entire system. Below it, two brackets labeled 'a1' and 'a2' span the first four and last four measures respectively. Below the lower staff, four brackets labeled 'd1', 'd2', 'd3', and 'd4' span measures 1-2, 3-4, 5-6, and 7-8. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'nw'. System B (bottom) also consists of two staves. Above the upper staff, four brackets labeled 'beta1', 'beta2', 'beta3', and 'beta4' span measures 1-2, 3-4, 5-6, and 7-8. Below the lower staff, two brackets labeled 'b1' and 'b2' span measures 1-4 and 5-8. A bracket labeled 'B' spans the entire system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'nw'.

ossia:

- *periodo*: si identifica con la melodia nella sua totalità. La legittimazione di ciò deriva dalla premessa posta — trattando della struttura formale — in base alla quale le ‘due frasi’ devono necessariamente assommarsi nel periodo. Inoltre, la distribuzione della linea melodica in otto misure risponde ai canoni classici e pre-classici della fraseologia musicale, mentre la presenza della ‘cadenza sospesa’, a batt. 4, rende d’altro canto improbabile — unica altra ipotesi possibile — la delimitazione di un primo e di un secondo periodo corrispondenti alle batt. 1-4 e 5-8. Secondo Reicha: “Una buona melodia esige: 1) essere divisa in membri uguali e simili; 2) che questi membri facciano delle pause più o meno forti, le quali si trovino a distanze uguali, disposte in modo simmetrico” che lo stesso Nattiez commenta e integra con: “Il periodo /... / si conclude sempre con una cadenza perfetta”.¹⁸

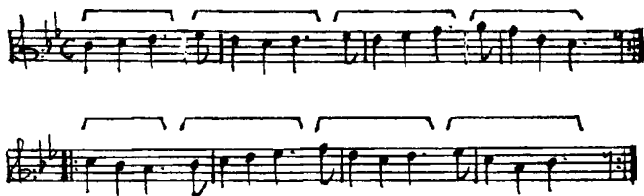
- *frasi* (A e B): sono le due parti, con ritornello, nelle quali si divide formalmente l’*Aria*.

- *semifras* (a1, a2 e b1, b2): mentre tra a1 e a2 si ha una evidente relazione di progressione non modulante o traslazione (progressione modulante o trasposizione), tra b1 e b2 tale relazione viene parzialmente destabilizzata dal significato di ripresa fraseologica che b2 assume (cfr. I.1).

- *incisi* (1, 2, 3, 4, e 1, 2, 3, 4; brevemente, m e m, con 1 m 4): coincidono con l’unità ritmico-melodica, ossia, in questo caso, con l’unità metrica o misura. Questa assunzione giunge in accordo con la definizione:

L’inciso si articola e prende forma nella battuta o misura, la quale esaurisce in valori ritmici la frazione di tempo in riferimento all’unità che è posta all’inizio della composizione.¹⁹

Un'obiezione può sorgere se, intendendo l'inciso quale minima unità ritmico-melodica dotata di autonomo significato musicale, si vede nella soluzione adottata un allargamento eccessivo di tale unità: può essere utile, allora, fare riferimento ad un diverso ordine strutturale dell'inciso ritmico-melodico qui assunto, cioè alla configurazione Fig. 6



in cui risulta più evidente — seppur con campitura diversa tra il primo e i successivi incisi di ciascuna delle due frasi — l'opportunità della scelta adottata, ossia dell'estensione dell'inciso allo spazio d'una misura.

- *cellule generatrici* (m_1, m_2, m_3, m_4 e m_1, m_2, m_3, m_4 ; brevemente, mn e mn , pure con $1\ n\ 4$. È chiaro che, mentre 'm' indica l'inciso, 'n' specifica la cellula generatrice dislocata all'interno d'un determinato inciso): sono indubbiamente l'elemento fraseologico di più empirica definizione, per l'eteronomia funzionale che la prospettiva poetico-analitica vi esercita. Le possibili segmentazioni della linea melodica in tali elementi obbediscono necessariamente a una duplice esigenza: di pura autonomia fraseologica, da una parte, e di eteronoma subordinazione alla scelta motivica operativi dalle *Variazioni*, dall'altra. (Stante la mobilità dei confini cellulari, conviene aggiungere, all'occorrenza, una seconda segnatura oltre a quella stabilita: la freccia " " unente due cellule mn o mn — sia l'esempio 14 21 — seleziona e indica solamente le note di articolazione o di giunzione tra le due cellule riferite — siano le due crome *mib, re*, poste tra batt. 1 e batt. 2. Questa notazione, abbastanza maneggevole, permetterà di nominare puntualmente nel corso delle *Variazioni* tutte le possibili delimitazioni cellulari ricavabili dalla linea melodica, e si presterà flessibilmente a rendere conto delle operazioni derivate praticate su di essa da Brahms.)

Constatata, dunque, la perfetta equilibratura delle due frasi, delle quattro semifrasi e degli otto incisi²⁰ si possono ora stabilire — facendo ricorso a un libero uso analogico della scrittura matematica — i seguenti punti:

- i) $a_1 : b_1 = a_2 : b_2$. Cioè, se da una parte a_1 e b_1 stabilizzano le rispettive funzioni armoniche soggiacenti di tonica e di dominante, dall'altra a_2 e b_2 volgono quelle funzioni verso i corrispondenti esiti cadenzali di dominante e di tonica.
- ii) $1 : 2 = 1 : 2$. Cioè, nonostante l'apparente diversità lineare e mensurale di 1 , le due coppie di incisi 1 e 2 mantengono nel loro interno un profondo isomorfismo di legame che unisce 2 a 1 e 2 a 1 con lo stesso significato di ridondanza melodica, di ripercorrenza inerziale del primo inciso di ciascuna coppia. Basta un'appropriata *corrupta lectio* di 1 per dimostrare l'identica natura di quel legame (e, inoltre, la struttura isoritmica della melodia):

Fig. 7



Tale fatto sarà assunto da Brahms in due differenziati gruppi di variazioni — precisamente nelle *Varr. VII, VIII, IX, X*, e nelle *XV, XVI, XVII, XVIII, XIX* — dove conseguentemente viene disattesa la progressione armonica ascendente che l'originale händeliano disegna in 2.

iii) $3 = 1$. È questo il punto già trattato (I.1) e nel quale s'è rilevato il fondamentale significato di 'ripresa' fraseologica. Ad una osservazione puramente anatomica sembra più dimostrabile $3 = 2$, ma fisiologicamente si legittima senz'altro l'uguaglianza di 3 con 1: inoltre, per una sorta di proprietà transitiva, si rende conto anche di $1 = 2$, ossia della ridondanza melodica di cui al punto ii).

b) Studio del movimento melodico

Da un semplice sguardo appare la caratteristica fondamentale: il moto melodico si svolge strettamente per gradi congiunti. Ciò si rileva sia a livello di struttura primaria (l'esatta sequenza delle altezze nell'integrità della melodia, cfr. Fig. 5, p. 23 e par. I.3.1) sia a livello di struttura secondaria (la linea filtrata, Fig. 6, dopo lo scarto degli elementi superficiali dovuti a mera ornamentazione melodica).²¹

La presenza pressoché assoluta del moto per grado congiunto reca con sé connotazioni storiche che rinviano alla primitiva destinazione vocale dell'*Aria*: pur nella metallica veste sonora del clavicembalo, tale forma sembra qui mantenere — si vedano similmente le 'Arie' della *Suite III* e della *Suite X*, entrambe in Re minore e tratte dalla medesima raccolta — le caratteristiche distintive della vocalità, alla quale non meno riconducono i diffusi e fervidi 'trilli' in cui s'infittisce, con efflorescenze arbustive, la linea melodica. Ne viene favorito il carattere flessibile, melismatico, d'aereo rigoglio della natura belcantistica barocca: in tal senso 'aria' è, secondo Francesco Flora, metafora dell'epoca e dello stile. Tuttavia, né le cinque variazioni dello stesso Händel né le variazioni brahmsiane subiscono da tale fatto alcuna sorta di vincolante predeterminazione: in entrambi i casi le elaborazioni acquistano tratti fisionomici di indiscutibile peculiarità strumentale, in ciò uniformandosi alla pratica, non meno ottocentesca che settecentesca, della scrittura di variazioni sopra 'arie' d'opera.

Nella quasi totale absolutezza del grado congiunto, quindi, vanno opportunamente rilevati gli unici salti di terza minore — cioè, il minimo possibile oltre il passo del grado congiunto — che muovono appena la pacata sinuosità dell'insieme: situati in 41 42, 42 43 e in 24 31, 34 41, 41 42 essi si addensano sul finire delle due frasi con il significato di chiusura cadenzale. Escludendo 42 43, di pertinenza della sola struttura primaria, gli altri salti sono comuni a entrambi gli ordini strutturali e possono essere denotati da precise intersezioni armonico-fraseologiche: 41 42 introduce alla cadenza sospesa che chiude la frase A; 24 31 segna la debole ripresa

motivica (cfr. I.1); 34 41 e 41 42, consecutivi, assecondano e favoriscono la conclusione dell'intero periodo.

Procedendo ora a considerazioni separate dei due ordini strutturali, si possono mettere in luce altre caratteristiche cinetiche del disegno melodico:

i) *Struttura primaria*. Il moto per grado congiunto si amplifica ed esalta nei minuscoli gesti melodici di superficie: nel trillo con risoluzione ascendente di m2 e nell'arco neumatico, concavo verso l'alto — richiama la configurazione melica del *porrectus* — di m3 (escludendo 43 a causa della conclusiva cadenza sospesa). Si deve ora constatare che la sequenza m2- m3 occorre anche, integra, come 22- 23 e 32- 33 e, parziale, come 13 e 42: ossia, il secondo e il terzo tempo di ciascuna misura ospitano, integralmente o parzialmente, le due melismatiche figure — che De Natale definirebbe “vibrazioni capillari del melos” — del trillo e del ‘porrectus’ che, si badi, dicono in diverso ambiente mensurale le stesse note — per esempio, *re-do-sib-do-re* identicamente ripetute nelle cellule sequenziali 22 e 23 — in tal modo esaltando la caratteristica fisionomica della melodia. Non solo esse confermano a livello cellulare la ripetizione, come svolgimento melodico, già rilevata a proposito della struttura formale (I.1), ma aggiuntivamente introducono nell'evento musicale il carattere della ricorsività: in un unico sistema si ripropone a diversi ordini scalari la medesima forma del sistema stesso, la melodia händeliana quasi configuandosi a sonora scatola cinese.

Ora, essendo il movimento melodico non unidirezionale bensì oscillante, sinusoidale, sia nella struttura primaria che in quella secondaria (Figg. 5-6), il risultato d'insieme risulta in un superavvolgimento della linea melodica: all'andamento sinuoso della struttura secondaria si sovrappone, cioè, un'ulteriore sinuosità di tratti della struttura primaria, determinando — da un punto di vista estesico — la percezione di una melodia decisamente avvolta su se stessa e dirimibile solo grazie alla stabilità del *pattern* ritmico-metrico (cfr. I.2). Il tema di Händel, così letto, rende conto insomma di quel “tutto intento a ondulare per gradi congiunti in angusto ambito e ad avvilupparsi in continui giri su se stesso”²² che l'attento ascolto vi ha sempre colto come distintiva peculiarità.

ii) *Struttura secondaria*. Trattando dell'*inciso*, s'era fatto ricorso (Fig. 6, p. 24) a una possibile distribuzione di tale elemento fraseologico nell'ambito della struttura secondaria: si voleva dimostrare come, indipendentemente dalla collocazione dell'inciso stesso all'interno o a cavaliere della misura, esso comunque occupasse lo spazio di quattro tempi. È evidente, però, che la struttura secondaria così tratteggiata induce nella linea melodica un ulteriore significato metrico-ritmico: il terzo tempo di ogni misura — che, nella struttura primaria e con l'eccezione di 4 e di 4, s'identifica nella quartina di semicrome piegate ad arco — ora assume la priorità accentuativa in forza della sua maggior durata e tende a costituirsi quale effettivo primo tempo, l'inizio della melodia venendo percepito con attacco anacrusico:

Fig. 8



Ciò risulta solo se si ammette stretta correlazione fra 'durata' e 'accentuazione', per cui, come suggerisce Fraisse, "si può creare l'accento mediante un leggero accrescimento della durata di un elemento. Inizia allora il gruppo ritmico".²³ In tale intelligenza estetica del ritmo ben si dimostrano, inoltre, le possibili interazioni parametriche che possono sorgere dipendentemente dai livelli considerati: il nuovo ritmo esemplificato in Fig. 8 è suscitato proprio dalla struttura secondaria della melodia, mentre risulterebbe pressoché irrilevabile se pensato in riferimento alla struttura primaria.

Nella considerazione della nuova ipotesi ritmica ricavata sulla base della struttura secondaria, infatti, si può meglio intravedere anche la risoluzione di un problema di pertinenza armonica (I.4) che, affrontato isolatamente, risulterebbe poco meno che ozioso, così come può similmente apparire, fin qui, lo stesso esempio ritmico di Fig. 8: è proprio dall'interazione dei due parametri e dal loro reciproco riflettersi che si può attendere la verifica all'ipotesi analitica avanzata. Dunque, l'accordo di tonica allo stato fondamentale della prima misura cade sul terzo tempo — ossia, sul primo della seconda misura nell'ipotesi di Fig. 8 — mentre sul primo tempo della seconda misura — ossia, sul terzo della prima misura ipotetica — occorre il secondo rivolto dello stesso accordo di tonica. Ora — in base all'insegnamento schenkeriano, per il quale i vari e diversi livelli d'organizzazione ritmica vanno rapportati anche all'organizzazione armonica — se ne deduce che l'accento 'forte', dato dall'accordo di tonica allo stato fondamentale, risulta omogeneo all'ipotesi di Fig. 8 assai più che all'originale versione; e ciò, non si dimentichi, in coordinata azione con il rilievo accentuativo ricavato sulla base della struttura secondaria della melodia. Se la struttura primaria, infine, sembra nulla opporre ad una piana lettura ritmica dell'*Aria* secondo quanto appare dall'armatura metrica in chiave e dall'attacco tetico, dalla struttura secondaria provengono, invece, due diverse azioni — mensurale e armonica — a suffragare la possibile riorganizzazione accentuativa e, quindi, ritmica dell'*Aria* stessa secondo quanto qui proposto.²⁴

È solo attraverso la chiara esplicitazione di questa peculiarità strutturale — il diverso tracciato ritmico di cui è suscettibile il tema händeliano a seconda che se ne consideri la struttura primaria o la secondaria — che, infatti, si potrà risolvere il problema compositivo posto da Brahms in alcune variazioni, precisamente nelle *Varr. V, XXI e XXV*.

I.4. Struttura armonica

Per motivare con sufficiente correttezza metodologica la scelta di una teoria armonica, tra le varie, cui fare riferimento, è bene tener conto di un fatto — come direbbe Nattiez — ‘trascendente’: la maggior parte delle teorie armoniche si appella a un principio — generazione dei suoni armonici e ciclo delle quinte — che pretende valido per tutto il periodo della musica tonale. Questa assolutizzazione della teoria armonica è stata ampiamente accolta nella trattatistica dell’epoca tonale, nella quale lo scopo non si limitava alla definizione descrittiva della contemporanea pratica armonica, ma si estendeva nello stesso tempo al campo didattico-prescrittivo. Venuta meno, oggi, la necessità di questa duplice azione, descrittiva e normativa, un adeguato grado di storicizzazione della teoria tonale stessa può meglio definire le caratteristiche empiricamente accertabili delle diverse musiche appartenenti a tale epoca. Proprio nel caso di opere in forma di ‘tema con variazioni’ — istituzionalmente destinate a una sorta di diacronia stilistica per la distanza temporale a cui si pone, in genere, il materiale tematico scelto — si impone l’adozione di una nomenclatura armonica di ampio ventaglio, certamente univoca ma anche suscettibile di un buon grado di escursione o, meglio, di discrezione storica. Non si tratta tanto di misurare il maggior o minor grado di allontanamento del linguaggio armonico di Brahms da quello barocco-händeliano che le singole variazioni realizzano, quanto di risolvere il più possibile dal di dentro le premesse armoniche sulle quali quell’allontanamento sorge: il che significa — in linea con le intenzioni analitiche già espresse all’inizio — privilegiare il punto di vista poetico, l’attenzione ai processi generativi delle armonie brahmsiane proprie dell’*Op. 24*. “Non vi sono regole, ma soltanto degli stili”²⁵ è categorica affermazione di studio dell’armonia che qui si presuppone e che si indirizza alla comprensione dei fatti armonici come di fatti eminentemente culturali ancor prima che teorici.

Diether De La Motte, nella prefazione alla propria *Harmonielehre*, dichiara:

Che le melodie vengano inventate e che invece le armonie vengano semplicemente *fatte*, è un’eresia assai diffusa che, se non alimentata, non è stata nemmeno sufficientemente combattuta. /.../ Nel corso dell’evoluzione della storia della musica si trasforma gradualmente il concetto di accordo e di successione accordale, che saranno sempre meno un puro e semplice *materiale*, anonimo e a disposizione di chiunque, e sempre più oggetto dell’invenzione individuale.²⁶

Accettando tale prospettiva di analisi armonica, diviene pressoché obbligatoria l’assunzione della nomenclatura, introdotta da Wilhelm Maler, che fa capo al concetto di ‘funzione armonica’: ogni conformazione accordale è rapportata non più al grado fondamentale — solitamente espresso in cifre romane — su cui essa anatomicamente sorge, bensì alla ‘funzione’ principale — T, tonica, S, sottodominante, e D, dominante — nella quale essa si identifica o alla quale, comunque, fisiologicamente appartiene. In base a detta nomenclatura, l’*Aria* di Händel può essere così letta:

Fig. 9

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with notes and rests. Below each system is a line of harmonic analysis using letters and subscripts. The first system's analysis is: T D₃ T, S₃ D⁶⁻⁵₄₋₃ (T₅ D), D⁷ T, D₅ T₃, D⁷ T_{3-t}, D. The second system's analysis is: D T D, T₃ S_{p3} D_{p3} S₃, D₃ T D₃ T, S₃ S_{p3} D T.

Rilevata la costanza metrica di $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ cui il disegno armonico obbedisce dall'inizio alla fine — già illustrata in I.2 e in Fig. 2 — con la sola eccezione degli ultimi accenti conclusivi in 43 e 43, si possono precisare i caratteri distintivi delle due frasi che, per quanto detto, si dotano d'un ugual numero di accordi:

Fraser A

i) L'accordo di 'quarta e sesta' in 21 può assumere entrambi i significati di consonanza e di dissonanza dipendentemente dalla funzione armonica che gli si vuol riconoscere: di tonica, T₅, tenendo conto del movimento per grado congiunto del basso, oppure di dominante, D₃, privilegiando il doppio ritardo sull'accento forte tipico delle formule cadenzali. Nei due casi risultano diverse, conseguentemente, le incidenze strutturali che si ripercuotono sulla frase intera: nella scelta dissonantica di D₃, in particolare, si ripropone e si legittima la lettura 'anacrusica' che già era emersa nello studio del movimento melodico (I.3.2/b, Fig. 8) e di cui Brahms terrà puntualmente conto — come s'è già detto — nelle *Varr. V, XXI* e *XXV*; nella scelta consonantica di T₅, viene invece favorita la regolarità periodica della linea armonica, in tal modo obbligando al rilievo strutturale di cui al punto ii).

ii) I primi tre accenti dei primi tre incisi conoscono la medesima sequenza T-D-T che si differenzia in T-T-D solo sul quarto inciso; e, inoltre, l'identità sequenziale si estende anche al quarto accento tra 2 e 3 — funzione di D — mentre rimane unica la funzione di S sul quarto accento di 1. Tale unicità si destina a una sicura rilevanza e proprio in questo senso Brahms opererà in alcune delle variazioni monotoni (cfr. II), imponendo anche in 24 la stessa funzione di S, anziché di D, di 14.

iii) L'accordo di settima sul settimo grado del modo maggiore, presente in 34, può essere interpretato con due diverse scritture: con $\mathbb{D}^{\mathbb{S}}$ indicante la mescolanza delle funzioni di D e di S di cui si costituisce, e con $\mathbb{D}^{\mathbb{D}}$ indicante la forma ridotta — omissa il suono fondamentale — dell'accordo di settima e nona di dominante. La prima scrittura, qui adottata, è storicamente più appropriata per la musica dell'età barocca e classica, quando l'accordo di settima e nona di dominante ancora non esiste autonomamente ma deriva da agglomerazioni di note di passaggio o da ritardi; la seconda diventa invece più attendibile con l'inizio dell'età romantica, allorché detto accordo compare ormai integrato nel vocabolario armonico. Com'è intuibile, Brahms tenderà a privilegiare sempre più, nel corso delle variazioni, questa seconda interpretazione.

iv) L'isomorfismo melodico esistente in 1 e 2 — cfr. I.3.2.a) — viene differenziato proprio sull'omeotopico *mib* dalle configurazioni armoniche di S, in 14, e di D, in 24. D'altra parte, va notato che le due soluzioni non sono tra loro permutabili e che, perciò, la concatenazione adottata è vettorialmente imposta dal passaggio alla seconda semifrase, 24 — 31.

Frase B

i) La sequenza D-T-D con cui inizia, in 1, la seconda frase è parallela e complementare alla sequenza T-D-T d'avvio della prima. Si tratta del caso osservato da Schönberg come 'ripetizione complementare':

"In molti esempi classici si trova tra la prima e la seconda proposizione un'affinità simile a quella esistente tra soggetto (tonica) e risposta (dominante) nella fuga. Questo tipo di ripetizione, formulata con un contrasto lievissimo, produce la varietà nell'unità".²⁷

Tale complementarietà di 1 è estendibile, oltre che a 1, anche alla ripresa motivica di 3: l'ipotesi — già cassata in forza d'altre considerazioni (I.1) — di una possibile tripartizione fraseologica dell'*Aria* riceve qui, nella struttura armonica, un'ulteriore sottolineatura dalla triplice e significativa disposizione sequenziale T-D-T, D-T-D, T-D-T, dislocata in 1, 1, 3.

ii) Il tratto da 14 a 24 ospita la caratteristica topologia rinascimentale-barocca del moto armonico per terze e seste — o 'falso bordone', secondo l'origine pre-fiamminga: Fig. 10



Anche questo risulterà luogo elettivo delle maggiori cure e diversificazioni da parte di Brahms, in quanto momento dinamicamente più accelerato dell'intero tema. Tale senso è procurato non solo dalla prolungata ascesa, per grado congiunto, dell'accordo di triade allo stato di primo rivolto, ma anche più dall'incremento tensivo e prospettico che le funzioni Sp₃, Dp₃, S₃, producono nella sequenza cadenzale T - D - T, dilatata,

nel suo volgere da b1 verso b2, proprio dalla loro interposizione.

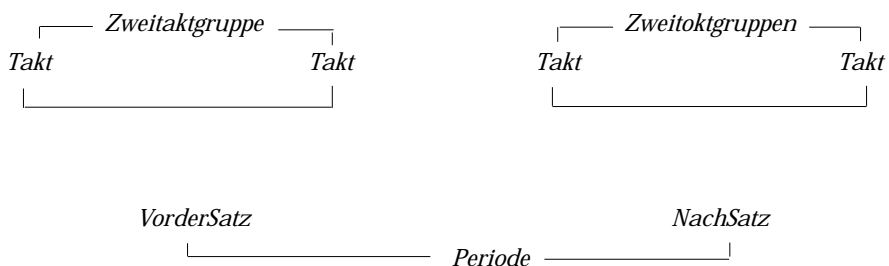
Concludendo, è utile constatare ancora come il moto per grado congiunto — già ampiamente rilevato nello studio della struttura melodica — goda di quasi assoluta presenza anche nella linea del basso su cui sorgono le formazioni accordali. Mentre lo stesso Brahms,

In un tema per variazioni, per me significa qualcosa solo il basso. Per me il basso è sacro, è la salda base su cui edifico le mie storie. Ciò che faccio con la melodia, è solo gioco o gioco spiritoso /.../ Se vario la melodia, non posso essere più che spiritoso e grazioso o non posso che approfondire dal lato della disposizione sentimentale una bella idea. Sul basso dato trovo veramente cose nuove, invento nuove melodie, creo /.../.²⁸

non deve sfuggire, infatti, che la linea del basso conosce gli unici salti significativi solo in corrispondenza dei legami forti T-D e D-T. In particolare, nella frase A, il primo salto occorre proprio sul terzo accento di 2 — 22 23 — e si offre a considerazioni del tutto analoghe a quelle fatte a proposito della struttura secondaria della melodia (I.3.2): se di ulteriore prova abbisognava quella lettura anacrusica del tema, in questo rilievo 'melodico' del basso si esperisce la conferma che l'effettivo tempo forte della seconda misura cade non sul primo — vi si giunge, 14 21, con morbido grado congiunto — ma sul terzo. Il secondo salto, tuttavia, occorre subito dopo — 24 31 — a riequilibrare il metro sul primo accento di misura: va ribadito, insomma, che non è una questione di scelta, bensì di potenzialità interpretative che il tema händeliano reca in sé. Brahms 'artiere' è presumibile che appunto in siffatte indecidibilità rinvenisse "cose nuove" da creare.

NOTE al I Capitolo

- 1 MOLINO, JEAN, *Fait musical et sémiologie de la musique*, in «Musique en jeu», n. 17, 1975, pp. 58-60.
- 2 NATTIEZ, JEAN JACQUES, *Musicologia generale e semiologia*, EDT Torino, 1989, p. XIII (Ed. italiana a cura di R. Dalmonte).
- 3 NATTIEZ J.J., *Musicologia generale e semiologia*, EDT Torino, 1989, pp. 107-111 (Ed. italiana a cura di R. Dalmonte).
- 4 CHAILLEY, JACQUES, *Traité historique d'analyse musicale*, Leduc, Paris, 1951, p. 104.
- 5 Alla voce "Aria", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980.
- 6 ROSEN, CHARLES, *Le forme-sonata*, Feltrinelli, Milano, 1986, p. 30.
- 7 FRAISSE, P., *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, p. 140; cit. in Nattiez, J.J., *Il discorso musicale*, PBE, Torino, 1977, p. 134.
- 8 DE NATALE, MARCO, *Strutture e forme della musica come processi simbolici*, Morano Ed., 1978, p. 137.
- 9 M. DE NATALE, *op. cit.*, p. 145.
- 10 J. BENT, W. DRABKIN, *Analisi musicale*, EDT, Torino 1990, p. 111.
- 11 In NATTIEZ, *op. cit.*, p. 114.
- 12 In W. T. BERRY, *Structural functions in music*, Dover Publications, New York, 1987, p. 301.
- 13 FORTE, ALLEN, *Introduction to Schenkerian Analysis*, Norton, New York, 1982, p. 150.
- 14 DE NATALE, MARCO, *Analisi della struttura melodica*, Guerini e Associati, Milano, 1988, p. 34.
- 15 W. DRABKIN, S. PASTICCI, E. POZZI, *Analisi schenkeriana*, Quaderni di M/R 32, LIM, Lucca, 1995, p. 47.
- 16 J.J. NATTIEZ, *op. cit.*, 1977, p. 90.
- 17 J.J. NATTIEZ, *op. cit.*, 1977, pp. 105-106.
- 18 REICHA, ANTONIN, *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie*, Scerff, Paris, 1814; cit. in Nattiez, 1977, p. 102.
- 19 "Ritmo" e "Tempo" in *Dizionario della musica e dei musicisti*, IV, UTET, Torino, 1984.
- 20 Si noterà la stretta vicinanza di tale lettura con la teoria 'ritmica' del *Motiv* di Riemann:



- 21 Si supera qui la questione sollevata in I.3.1. La denominazione neutra di *struttura primaria* e di *struttura secondaria* implica la riluttanza a ridurre a uno e uno solo LP la varietà melodica di LS: posta, cioè, l'assiomatica identità della struttura primaria con LS, i possibili livelli strutturali soggiacenti alla linea di superficie — o livelli profondi — vengono via via enumerati, all'occorrenza, come seguenti strutture secondaria, terziaria, ecc. Perfino nella ben maggiore complessità del mondo biologico — sia l'esempio delle proteine — la necessità descrittiva non esige un ordine superiore alla struttura quaternaria. Nel nostro caso, si constaterà che è sufficiente far riferimento a due soli ordini strutturali per rendere ragione anche delle più sottili operazioni compositive condotte da Brahms sull'aria di Händel.
- 22 BUSSI, FRANCESCO, *La musica strumentale di Johannes Brahms*, Nuova ERI, Torino, 1989, p. 72.
- 23 In NATTIEZ, *op. cit.*, 1977, p. 72.
- 24 Per una più esauriente comprensione della componente armonica in questo passo, si rinvia al prossimo paragrafo I.4 dove — tenendo conto della teoria funzionale — si definirà il significato 'dissonante' del secondo rivolto di tonica, questi risultando interpretabile non come T bensì come D: con intuibile riflesso sul discorso accentuativo.
- 25 GOLDMAN R. F., *Harmony in Western Music*, Norton, New York, 1965, p. 127; cit. in Nattiez, 1977, p. 82.
- 26 DE LA MOTTE, DIETHER, *Harmonielehre*, Barenreiter-Verlag, Kassel, 1975; trad. di L. Azzaroni, La Nuova Italia, Firenze, 1988, p. 40.
- 27 SCHÖNBERG, ARNOLD, *Elementi di composizione*, Suvini-Zerboni, Milano, 1969, p. 21; trad. G. Manzoni.
- 28 In BUSSI, *op. cit.*, 1989, p. 175.