

NOTE

¹ Da: C. M. SCHMIDT, *Brahms*, EDT, Torino, 1990

² Ibidem.

³ D. DE LA MOTTE, *Manuale di Armonia*, Nuova Italia, Firenze, 1989.

⁴ L'interpretazione in La maggiore deriva dalla cadenza in questo tono delle batt. 7-8, dalla ripetizione dello stesso accordo in battere nelle successive battute 11/13/14. In questo caso l'accordo di Do diesis minore (che ha in comune con il La i suoni Do diesis-Mi) può essere inteso come derivato dalla nota di volta Sol diesis. L'interpretazione in Do diesis minore deriva dalla conclusione del periodo in tale tono. In questo caso è il suono La che viene ad essere interpretato come nota di volta del Sol diesis.

⁵ Nel corso delle variazioni molto spesso Brahms sostituisce l'accordo di tonica con quello di dominante e viceversa. Il motivo risiede evidentemente nel suono perno della melodia Do diesis, che può essere variamente considerato quinta o fondamentale dei due accordi. L'esempio seguente, relativo per brevità alla prima frase (batt. 1-4), mostra come una riduzione di tipo schenkeriano — che bene evidenzia i collegamenti orizzontali quali generatori dell'armonia — aiuti a capire che è possibile sostituire certe armonie senza intaccare il piano strutturale e la chiarezza tonale.

L'accordo di dominante sul secondo quarto della prima battuta risulta generato dalla concomitanza di uno scambio al basso (F-5^a) con due note di volta (l'esempio mostra tre sole parti, essendo la parte del tenore un semplice rinforzo inferiore di sesta), mentre la sottodominante nella II battuta è generata da una nota di passaggio (canto) su una nota di volta (basso). Brahms sopprime il primo di questi due accordi nelle variazioni III/VI/VII/XIV/XV e ne indebolisce la percezione nelle variaz. II/IV/V/XIII/XVI. Nelle variazioni I/V/XI invece si rovesciano i ruoli nell'interpretazione del primo accordo di tonica come abbellimento del V grado, come mostra il seguente esempio improponibile come analisi della composizione schumanniana, ma coerente e logico nel ribaltare i nessi gerarchici dei collegamenti a tutto vantaggio del processo di variazione.

Per quanto riguarda l'accordo della II battuta, Brahms ne fa a meno nelle variaz. I/IV/V/IX/X/XI.

Simili procedimenti sono sparsi naturalmente anche nel resto della composizione. Per i particolari si rimanda alla trattazione delle singole variazioni.

⁶ Qualche delucidazione per comprendere meglio i criteri grafici e metodologici di questo esempio. In questo e nei successivi schemi analitici riporterò sempre il canto schumanniano nel rigo ridotto sottostante. Lo schema armonico è descritto facendo uso della simbologia funzionale di derivazione riemaniana descritta da D. De La Motte nel Manuale di Armonia (Nuova Italia, 1989). Il lettore che non dovesse avere dimestichezza con tale simbologia troverà in appendice nel n. 6 di Diastema un breve glossario sul significato delle sigle funzionali. Questo metodo di notazione armonica descrive bene lo sviluppo del processo armonico all'interno di un saldo, globale predominio della tonalità di Fa diesis minore. Qualche innovazione nella simbologia è stato apportata in alcune variazioni: questa analisi vuole anche essere un momento di discussione e riflessione sull'applicazione della metodologia armonica funzionale, ancora molto poco utilizzata in Italia.

⁷ Si è quindi privilegiato nella scelta dei nomi il fattore armonico. Ed è evidente il motivo di tale scelta, dato che la situazione compositiva è di sostanziale tenuta dell'aspetto ritmico-diaستمatico. Il termine "scavalcamento" vuole metaforicamente richiamare l'idea del superamento in verticale (verso l'alto o verso il basso) del suono dato attraverso le possibilità offerte dell'armonia triadica tonale; "sostituzione" richiama alla mente il ruolo decisivo dell'armonia come supporto climatico per la creazione dell'atmosfera sentimentale ed espressiva in cui vive la melodia. La sostituzione di un'armonia con un'altra ad una stessa melodia, o parte di essa, avviene comunque attraverso un processo che da un lato la collega con la messa in evidenza di fattori spesso nell'originale del tutto secondari, dall'altro con le autonome esigenze espressive della variazione. Infine "trasformazione" indica allo stesso tempo la consumazione di un trauma (l'abbandono degli elementi percettivi primari) e riproposizione sotto diverse spoglie di un elemento tematico.

⁸ Il simbolo qui utilizzato non è tra quelli conosciuti. Era possibile indicare Fa minore anche in altri modi, ma la scelta privilegia l'immediatezza del senso che traspare credo abbastanza evidentemente; cioè l'oscillazione della tonica Fa diesis.

⁹ Data la non risoluzione di questa dominante, sarebbe forse più giusto segnalarla come triade maggiore (T) con settima minore aggiunta (T7>).

Tema nota per nota, evidenziando una contrazione — in senso assoluto (cioè a prescindere dal diverso metronomo, e dal ritornello che riequilibra la durata della variazione al tempo del Tema) — pari a 3/4 rispetto al primo periodo dell'Albumblatt, una dilatazione pari a 21/16 rispetto al secondo periodo e a 65/32 rispetto al terzo.

La seconda frase del primo periodo interpreta ancora la ripetizione delle batt. 1-4 nelle batt. 5-8 del Tema, come progressione, e trasporta i suoni della prima frase una quarta inferiore.

Più complessi i restanti due periodi. Nel secondo periodo ciò che viene mantenuto del Tema è semplicemente la *silhouette* e la sostanziale proporzione della melodia schumanniana che gradatamente ascende verso il *climax*, per poi ricadere sulla tonica attraverso un percorso più diretto e meno discontinuo. Per *mimare* la successione ascendente del Tema, Brahms polarizza un inciso ritmico-direzionale ("x" nell'esempio) della melodia schumanniana e si lascia trascinare da esso nell'ossessiva ripetizione variata nell'ampiezza e *trascolorata* nell'armonia, fino al raggiungimento del *climax* (Fa₅ bequadro). L'interpretazione armonica del passaggio evidenzia un'impostazione del periodo in Do diesis minore, poi *trascolorato* in Do maggiore (come nelle precedente III variazione). Questo processo rappresenta un'estensione al versante armonico del motivo melodico di semitono (nota di volta) Si diesis-Do diesis della melodia dell'Albumblatt, procedimento che trova maggior incidenza espressiva nella seconda frase del terzo periodo, dove l'elaborazione Do₅ bequadro (Si diesis) - Do₅ diesis, dilata la composizione di ben cinque battute.

con questa variazione ritorna al genere liederistico (vedi, variaz. I e III). La regolare scansione metrica delle frasi nel Tema (lì incidente a livello formale), diviene qui, nelle ripetizioni delle semifrasi, elemento espressivo di inquietudine e di 'attesa' (il breve, ma incisivo impulso ritmico con cui iniziano le frasi viene subito bloccato da valori dilatati). Lo schema analitico mostra come, nonostante il cambio di metro, il rapporto di durata in senso assoluto rimanga nel primo periodo inalterato. Contrariamente al solito, però, il processo che qui avviene è più complesso dell'evidenza uditiva e anche visiva. Pur lasciando che la durata delle semifrasi e delle frasi sia la medesima dell'originale, Brahms utilizza simultaneamente la contrazione e la dilatazione dei suoni della melodia schumanniana pur citandola pedissequamente. Ma poiché nella variazione i valori più larghi incidono maggiormente rispetto alla melodia originale, ne consegue una discrepanza che deve essere in qualche modo rimediata. Ecco quindi il ricorrere all'elisione di una battuta (la n. 4 del Tema), o all'elisione di un suono del Tema (il La₄ appoggiatura di batt. 7). Nel secondo periodo la seconda frase originale viene dimezzata di valore, ma tale processo passa in secondo piano rispetto alla sostituzione e alla trasformazione dei suoni della melodia, che riducono il periodo centrale dell'Albumblatt quasi a un bozzetto.

Nel terzo periodo si ripristina il rapporto tra i suoni della melodia della variazione e quelli del Tema, senza mantenere l'identità di durata con le due frasi di Schumann (6/8 e 7/8). L'omissione di batt. 20 del Tema diventa quindi più necessaria dell'elisione di batt. 4.

Variazione VII

Con un repentino cambiamento d'umore, Brahms

(Segue nel N. 6)

The image displays a musical score for Variation VII, comparing the original theme (Tema) with its variation (Var. VII). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes rhythmic markings such as $8 \text{ ♩} = (8 \text{ ♩})$, $4 \text{ ♩} = (8 \text{ ♩})$, and $7 \text{ ♩} = (8 \text{ ♩})$. Performance instructions like *app.*, *rit.*, and *Tr.* are present. The harmonic analysis is detailed, with chord symbols including t_1 , D_7 , S_3 , D , t_3 , D_5 , S^6 , D , tP , tp , and D . The score is divided into three main sections, each with its own rhythmic and performance markings.

Analisi

Var. VI

The musical score for Var. VI is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes notes, rests, and fingerings. Analytical annotations are placed above the treble staff, including dynamic markings (Sc., sf., pp), articulation (Tr., Tr. prg 4), and structural labels (Polarizzazione, x). Below the treble staff, there are various alphanumeric codes and symbols (D, sP, s, D, Ip, Tp, sS, S, D, T, sp, Dg, S, Agim, T, D, S, DDv, D, t) that correspond to the notes in the score. The time signature is 6/8, and the key signature has two sharps (F# and C#).

Florestano schumanniano). All'inizio i suoni della melodia tematica sono comunque riconoscibili,

anche se trasferiti in un contesto totalmente diverso. Lo schema analitico ricostruisce il rapporto col

Analisi

A batt. 22, come nelle precedenti variazioni, Brahms considera le batt. 16 e 17 (fine e inizio rispettivamente del II e III periodo) come coincidenti, con conseguente elisione di una battuta.

A batt. 24 un nuovo processo che denomino di *elaborazione*. Comprensivo dei processi di *prolungamento* e *dilatazione*, l'*elaborazione* mostra lo sviluppo di una concatenazione melodico-tematica mediante l'inserimento di eventi sonori nell'articolazione tra due diversi suoni.

Il prolungamento di batt. 33-41 è stato fatto iniziare

dal La₃ di batt. 33, anche se esso è armonicante estraneo all'armonia di D di Fa diesis, perché come risoluzione melodica del Si₃ della battuta precedente, si è considerato il La come un incompleto rappresentante del La₃ di batt. 24 del Tema, suono che nella variazione lentamente ritrova la sua esatta corrispondenza nel La₄ di batt. 41.

Variazione VI

Ancora una variazione di carattere irruento (il

The image displays a detailed musical analysis of Variation VI, comparing it to the original theme. The score is organized into four systems, each consisting of a variation staff (top) and a theme staff (bottom). The variation staff includes melodic notation with various annotations such as 'Dilatazione' (e.g., measures 1-3, 16-17, 21-22, 29-30), 'Prolungamento' (e.g., measures 8-10, 33-41), 'Elaborazione' (e.g., measures 24-26), and 'Contrazione (chiusura)' (e.g., measures 22-23). Harmonic symbols like 'D', 'B', 'S', 'Tr.', and 'Sc.' are placed above the variation staff to indicate specific notes or chords. The theme staff shows the original melodic line with corresponding harmonic symbols below it. The key signature is D major (two sharps), and the time signature is 2/4. The analysis highlights the structural and harmonic relationships between the variation and the theme, particularly focusing on the elongation and development of the melodic line in the variation.

9 $\frac{9}{8}$ (8 $\frac{8}{8}$) (1 batt.=4 batt.)

Var. II

Tema

Basso

Canto

Basso

Canto

Basso

Sc.

Ciò è diretta conseguenza del nuovo assetto metrico di questa composizione (9/8), per cui il rapporto tra ogni frase della variazione (una battuta) rispetto a quelle dell'originale (quattro battute) è di 9 contro 16. La contrazione complessiva di battute che ne deriva (6 misure di 9/8 contro 24 di 2/4) viene compensata dalla ripetizione dell'intera variazione. Nella parte centrale (batt. 3-4) la linea conduttrice passa alla voce superiore che riprende la melodia acuta del Tema; infine nell'ultima parte si torna alla disposizione iniziale. Al posto della diminuzione disuguale precedente, Brahms elabora la frase centrale tramite un diverso processo di diminuzione. La sottrazione di un piccolo valore viene accompagnato dall'elisione di qualche suono o gruppi di suoni interpretati come ripetizione (batt. 11-12), o come abbellimenti (il Fa diesis e Mi a batt. 14-15). L'assetto sonoro di questa variazione è particolarmente interessante, poiché deriva dalla sovrapposizione di due diversi moduli ritmo-armonici. (Vedi esempio sottostante). Gli accordi di ripieno affidati alla mano destra (allungati nel valore rispetto al basso corrispondente) a causa sia del movimento sincopato sia della mancata armonizzazione di qualche nota del canto dovuta dall'aggravamento, creano un decorso armonico che non coincide ritmicamente con l'armonia richiamata dal basso. L'opposizione nell'articolazione delle due linee (tema=staccato, armonia=legato), viene perciò ulte-

riormente accresciuta dalla dissociazione tonale che si viene a creare dalla non concomitanza dei due ritmi armonici.

Variatione III

Questa variazione può essere intesa come una ripresa variata della prima, sia per le evidenti somiglianze nella testura (corale + controcanto armonico), sia per il ritorno all'utilizzazione del tema acuto. Particolare interesse rivestono le varianti armoniche della seconda e terza frase. Nella battuta 11 il Do diesis viene enarmonicamente considerato Re bemolle (settima diminuita) e fatto scivolare al Do naturale, producendo uno slittamento dell'intero asse armonico di semitono inferiore. La ripresa avviene di conseguenza nel tono di Fa minore.⁸ La tonalità di Fa minore, strutturalmente lontana dal tono originale a causa della scarsità di suoni comuni e dalla vicinanza delle relative toniche, viene utilizzata per creare un effetto di *trascolorazione* (nella metafora visiva) o di *accartocciamento* (nella metafora fisiognomica) della tonalità di Fa diesis minore. Il successivo rientro alla tonalità di partenza (tramite l'identità enarmonica tra il III grado (tP) di Fa minore e la DD di Fa diesis minore — batt. 20) in accordo con il rilievo precedente non va considerata una modulazione, ma una deforma-

Var. II

m.d.

m.s.

t D t D t (S - D) tP (D t D) D s D t s D

t D s D t t s D tP tP (D t - D) d D s D tP t s D t

ancor più intimistico ed espressivo.

Nella seconda parte — batt. 14 — Brahms “corregge” Schumann, il quale nell'Albumblatt mostra di contenere lo slancio espressivo, continuando la progressione ascendente di terza (“bloccata” da Schumann) della melodia (Do diesis-Mi-Sol diesis-Si, al posto di Do diesis-Mi-Sol diesis-Sol *diesis*), col risultato di raggiungere con maggior enfasi il punto culminante del pezzo (nei grafici analitici rappresentato dal segno ♯). La sostituzione del Sol diesis con il Si risulta essere motivata: a) dall'espansione di un accordo da triade a settima; b) dalla sostituzione di un inciso ripetuto con un nuovo modello della precedente progressione (Do diesis—Mi a batt. 9-10 e Do diesis—Sol diesis a batt. 11-12). La ripetizione che si fa progressione, un processo molto utilizzato da Brahms, problematizza il ruolo funzionale della ripetizione. Schumann ne fa uso, ma non per marcare la staticità del brano, e in questo senso la maggior dinamicità della progressione non rappresenta un'interpretazione contrastante del pensiero originale. Le ripetizioni — ampiamente impiegate nell'Albumblatt — servono infatti a “spingere” la melodia verso il raggiungimento di un predestinato suono: il La₃ nel primo periodo (tramite cui si realizza un primo stadio di instabilità), il Sol₄ diesis del secondo periodo (punto estremo della spinta centrifuga), il Fa₃ diesis del terzo (riequilibrio, ristabilizzazione). Brahms, sostituendo la ripetizione con la progressione, non fa altro che esplicitare e dare maggiore evidenza ad uno stesso principio. Più complessa l'evoluzione del tracciato tematico nel periodo conclusivo, (batt. 17-22), a causa della concomitanza di tre processi compositivi: trasporto, incrocio delle parti, trasformazione melodica causata da una progressione. Per capirne di più si osservi lo schema anattico di questa variazione.⁶

In generale, nelle variazioni in cui il canto — più o meno riconoscibile — si pone a fondamento dello sviluppo melodico (è questo il caso di tutte e 16 le variazioni dell'opera in esame) è possibile identificare tre processi applicabili a tale situazione: a) la melodia rimane alla stessa altezza dell'originale (o viene trasportata sopra o sotto di ottava o multipli), ma l'armonia cambia (si distingue però tra cambio di grado e cambio di funzione); b) l'armonia rimane la stessa, ma la melodia tocca un suono diverso dell'accordo; c) entrambi i fattori cambiano.

Nei grafici analitici il primo caso viene denominato *sostituzione* (So.), il secondo *scavalcamiento* (Sc.), il terzo, situazione che — date le premesse — non può che essere momentanea ed eccezionale, *trasformazione* (Tr.).⁷

Le sigle nei riquadri (B= voce inferiore; I= voce interna; S= voce superiore) indicano come in questa variazione il canto non sia sempre mantenuto nella

stessa parte (incroci). I suoni estranei all'armonia sono stati evidenziati con un sigla (pass.= nota di passaggio, v. = nota di volta, app. = appoggiatura o nota di passaggio in battere, ant. = anticipazione), per mostrare meglio come un suono estraneo nel Tema possa diventare reale nella variazione e/o viceversa. I punti di interesse ai fini del rinvenimento dei processi variativi sono:

— batt. 1-4, la sostituzione del primo accordo di t con D non è solo un automatismo causato dalla collocazione al basso del tema: c'è un aspetto dell'Albumblatt che forse ci era sfuggito, ma che bisogna considerare specie in sede esecutiva: cioè che il primo accordo pur essendo un I grado non ha la stabilità di tonica, (per il carattere di “apertura” della terza posizione), ma tende verso il I grado di batt. 4, assumendo quindi un connotato dominantico;

— batt. 15, il cambio di modo (dal minore al maggiore) è qui usato allo scopo di tonicizzare la D, su cui avviene la ripresa della prima fase; questo processo subirà presto interessanti estensioni (vedi Var. III);

— batt. 16, qui la ripetizione ritmicamente variata (contratempo), mista all'incrocio, giustifica la dissociazione rispetto all'originale. Di fatto Brahms elide il Do diesis dell'originale perché lo considera ripetizione di quello di batt. 17;

— batt. 19-20, la sostituzione dell'armonia crea qui un imprevisto. La simbologia funzionale mostra come Brahms in questo punto parafrasi la tonalità di La maggiore (su cui modula momentaneamente l'originale) attraverso la sostituzione della cadenza autentica con una cadenza alla sottodominante;

— batt. 21-22, la trasformazione armonica e melodica è causata dall'interpretazione della ripetizione melodica dell'originale (batt. 17-18 e 21-22), come ripetizione variamente trasportata (progressione). Questo passaggio va quindi considerato un'estensione del processo avvenuto a battuta 16, che chiameremo *trasformazione da progressione*.

Variazione II

Rinunciando a scostarsi progressivamente e gradualmente dalla riconoscibilità del Tema, con la seconda variazione Brahms sperimenta subito diversi e più complessi procedimenti compositivi. Si noti però che c'è un nesso che fa di questa variazione un ponte tra la I e la III; la parte del basso, alla maniera antica, può infatti essere considerata un II tema: si ottiene quindi: I variazione = I tema al basso, II variazione = II tema ancora al basso, III variazione ripresa I tema in interscambio cantobasso. L'utilizzo del basso del Tema come canto della variazione si trova anche nelle variaz. X e XVI. Il nuovo tema subisce una trasformazione ritmica che lo rende più incisivo e saltellante. Si tratta di un processo di *diminuzione disuguale*, viene cioè sottratta ad ogni suono del tema originale una quota liberamente variabile di valore ritmico.

Nella sua seppur semplice e ben definita concezione armonica, è latente nel brano schumanniano una certa ubiquità tonale, talvolta determinante per le scelte armoniche nelle variazioni. Si noti, per esempio, il modo in cui Schumann definisce la zona centrale contrastante; le batt. 9-14 oscillano tra la tonalità del III grado (La maggiore) e quella del V grado (Do diesis minore). L'esempio del Tema mostra le possibili interpretazioni di questo passaggio. La sensazione di 'bitonalità' è qui dovuta all'ambiguità della successione di terza ascendente dei fondamentali, e dalla compresenza di fattori che sono nel contempo favorevoli e contrari all'interpretazione che fa di ogni accordo una tonica.⁴

C'è un altro aspetto che dà la possibilità al compositore di operare nelle variazioni cambi armonici, mantenendo una certa coerenza tonale con l'impianto originale. Come si è notato nell'esempio del Tema, l'uso delle cadenze è esclusivamente riservato alla tonicizzazione dei suoni rappresentanti la triade di tonica di Fa diesis minore. Tutta la melodia fa perno sul suono Do₄ diesis: nella prima parte (batt. 1-8) il canto scende di quinta giusta (dal Do₄ diesis al Fa₃ diesis); nella seconda parte (batt. 9-15) il percorso si inverte attraverso una quinta giusta ascendente (dal Do₄ diesis al Sol₄ diesis); nella terza parte il canto si ripropone come nella prima. Questo modo di procedere melodico virtualmente galleggia fra tre tonalità: il Do diesis è infatti suono comune oltre che alla triade di Fa diesis minore, anche a quelle di La maggiore e Do diesis minore. Lo squilibrio a favore del La maggiore nella prima parte è compensato da quello a favore del Do diesis minore nella seconda parte. Vedremo nella trattazione delle singole variazioni come le sostituzioni armoniche siano direttamente collegate a questa intrinseca ambiguità melodica.⁵

Un'ultima considerazione investe l'uso nel Tema del

fattore reiterativo, ulteriore elemento di coesione in questo brano. Schumann organizza le frasi in due semifrasi di due battute ciascuna, la seconda delle quali è sempre la ripetizione ritmica della prima (unica eccezione le batt. 13-14 e 15-16). Ne conseguono dal punto di vista melodico la ripetizione degli incisi o la loro progressione trasportata. Brahms amplierà sapientemente questa tecnica elaborando processi di variazione assai più complessi.

LE VARIAZIONI

In questo genere compositivo è spesso possibile raggruppare più variazioni, come se fossero parti di un unico blocco formale. È il caso delle prime tre variazioni che condividono:

- a) il mantenimento del tema intatto negli intervalli e la sua collocazione alla mano sinistra (con differenze spiegate più avanti), b) la conservazione tra il Tema e la variazione del rapporto battuta per battuta; c) la testura estremamente simile tra la prima variazione e la terza (con la seconda che fa da parte contrastante). Ma vediamo i dettagli:

Variazione I

In questa prima variazione la melodia viene riproposta all'ottava inferiore senza modifiche ritmico-diafematiche (salvo l'ultimo periodo che Brahms non considera mai, come Schumann, una ripresa sostanzialmente integrale del primo). Le modifiche armoniche iniziali, rispetto all'originale, sono quindi attribuibili al nuovo ruolo di basso assunto dal tema. In tutta la serie di variazioni dell'op. 9 Brahms mantiene sostanzialmente inalterata la melodia schumanniana solo tre volte (variaz. I-III-VIII). La parte di controcanto affidata alla parte superiore caratterizza questa variazione in senso

The image shows a musical score for the 'Tema' and 'Var. I' (Variation I). The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of staves. The top system shows the 'Tema' in the right hand and 'Var. I' in the left hand. The bottom system shows the continuation of both parts. The score is heavily annotated with letters (S, t, D, P, I, B) and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 17, 21) indicating specific notes and measures. There are also annotations for 'Tr. 3' (trill), 'Tr. (ripetizione)' (trill repetition), and 'progressione' (progression). The annotations include terms like 'pas.' (passage), 'at' (attack), and 'b' (basso). The bottom system also includes a 'Tr.' (trill) annotation. The score is a detailed analysis of the harmonic and melodic structure of the piece.

lito dalla caratterizzazione espressiva del Tema, ma semplicemente spostato sullo sfondo della composizione. La concezione brahmsiana della variazione 'formale', ispirata su modelli barocchi e classici, appare quindi sotto questo aspetto molto meno differenziata rispetto al tipo di variazione 'di carattere' delle composizioni della prima maturità.

Un secondo aspetto del presente saggio è rappresentato dall'utilizzo di schemi analitici, abbinati ad ogni singola variazione, i quali offrono diversi spunti di riflessione sia dal punto di vista del loro uso in sede didattica, sia dal punto di vista analitico-metodologico.

L'uso in essi della simbologia funzionale (derivata dal manuale di De la Motte),³ permette di fotografare meglio il decorso armonico delle composizioni evidenziandone la coesione tonale e alcuni risvolti che altrimenti rimarrebbero nascosti. Tuttavia tale simbologia, particolarmente pertinente ed efficace nell'analisi armonica della musica del Sei-Settecento, nella complessità dell'armonia brahmsiana dimostra alcune debolezze. Per questo motivo, in casi particolari, si è preferito risolvere i conflitti teorici che talvolta si sono determinati con l'invenzione di qualche variante nei simboli, non prevista dalla teoria funzionale derivata dal testo di De la Motte.

Infine l'impiego negli schemi di segni talvolta convenzionali, ma il più possibile intuitivi, ha lo scopo di trasferire, un po' come nei grafici schenkeriani, i concetti tecnici più importanti dal ragionamento logico al disegno, permettendo una visuale sintetica dei vari processi compositivi ben maggiore rispetto all'espressione verbale.

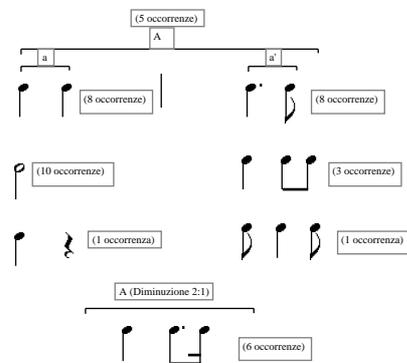
IL TEMA

La seguente breve analisi del 1° Albumblatt dell'op. 99 di R. Schumann mira ad evidenziare in questa composizione gli spunti messi in luce dalla successiva serie di variazioni brahmsiane, ed ha quindi il

senso di un'indagine a posteriori ispirata dalle visuali compositive dell'autore amburghese.

L'estrema coerenza compositiva, ripetuto al Tema dato, che Brahms superbamente dimostra di saper realizzare, ribalta il rapporto tra il Tema e le sue variazioni. Quest'ultime, più che libere interpretazioni di una altrui composizione, si pongono come sapiente utilizzo di elementi testuali rinvenuti da una attenta lettura (analisi) del Tema dato. La coesione compositiva rispetto al Tema fa sì che le variazioni siano di fatto una sua più che completa analisi. All'analista il compito di esplicitare il pensiero del compositore, pensiero interiorizzato e nascosto tra le maglie dell'opera musicale.

Il brano schumanniano (genere Corale) è strutturato in tre periodi di otto battute, a loro volta regolarmente scomponibili in due elementi fraseologici di quattro battute ciascuno. L'estrema regolarità di questa composizione non è però solo un fatto metrico: un forte senso di unità è raggiunto sul piano armonico-tonale dal dispiegamento, nel corso del brano, della triade minore di tonica (I grado a batt. 1, III grado a batt. 8, V grado a batt. 16, III grado a batt. 19, I grado a batt. 24 — vedi esempio a fondo pagina), e sul piano ritmico dall'utilizzo di un unico motivo composto di due cellule (la seconda delle quali è già una variante della prima) presentate anche con leggere modifiche:



Tema

J. Brahms: le 16 variazioni per pianoforte op. 9 su tema di R. Schumann (I parte)

Paolo Troncon

Le 16 Variazioni op. 9 per pianoforte “su un tema di Lui, dedicate a Lei” — come recita l'intestazione — sono tratte dal 1° Albumblatt dell'op. 99 di Robert Schumann e sono dedicate a Clara. È bene ricordare che quest'opera non viene considerata, per l'evidente e dichiarata influenza schumanniana, tra le più rappresentative della concezione che il compositore amburghese aveva di questo tipo di composizione, concezione che meglio si esprime nei cicli per pianoforte sui temi di Händel (op. 24, 1861), Paganini (op. 35, 1862-63), e — per due pianoforti — Haydn (op. 56b, 1873).

L'op. 9 — così come l'op. 23 (1861, dal “Geister-Thema” anch'esso di Schumann) — è una composizione ancora pervasa dallo spirito dello *Sturm und Drang*, e rappresenta la tipologia della serie di variazioni dette “di carattere”, tipiche dello stile schumanniano.

A differenza di quella “formale” o “figurata”, la variazione di carattere si realizza nell'invenzione di nuovi elementi ritmici, armonici o melodici, volti a determinare sempre nuove tipologie, combinando nelle variazioni diversi generi compositivi ed espressivi. Le conseguenze più immediate consistono in un tipo di svolgimento riccamente articolato in base alle esigenze espressive del brano (da cui la successiva esigenza da parte di Brahms di ricondurre le variazioni ad una maggiore linearità e saldezza formale), e sul piano strutturale una ricorrente non concomitanza tra il numero di battute del Tema con quella delle singole variazioni. Anche la proporzione tra frasi e periodi, oltre all'assetto armonico, sono conseguentemente spesso alterati. Il pensiero di Brahms nel 1869 è così espresso in questa lettera a Adolf Schubring:¹

[...] in un tema con variazioni, quasi soltanto il basso mi rappresenta veramente qualcosa. Ma esso è sacro per me, è il solido terreno su cui costruisco poi le mie cose. Ciò che faccio con la melodia è solo un trastullo — o un gioco spiritoso [...] Se vario la melodia, non riesco più tanto facilmente ad essere pieno di spirito o d'eleganza o ad approfondire un bel pensiero, e farlo con il giusto stato d'animo. Su un basso dato faccio veramente nuove invenzioni, gl'invento nuove melodie, creo.

E in una lettera all'amico Joachim:²

Talora rifletto sulla forma delle variazioni e penso che esse dovrebbero permanere su un piano di maggior rigore e purezza.

Gli antichi si attenero sempre rigorosamente al basso del tema, loro autentico tema. In Beethoven, ben variati sono la melodia, l'armonia ed il ritmo.

Devo però talvolta constatare che gli innovatori (noi due!) piuttosto si affannano (non trovo espressioni migliori) attorno al tema. Noialtri ci atteniamo scrupolosamente alla melodia ma non la trattiamo liberamente, non ne traiamo nulla di veramente nuovo, bensì ci limitiamo a gravarla. Ma la melodia in questo modo non si riconosce più.

Tale pensiero si richiama quindi al modo di comporre che era stato di Beethoven e anche J. S. Bach. Le Variazioni sui temi di Handel e di Paganini osservano la loro struttura armonico-metrica, accordando soprattutto al basso la funzione di sostegno e di richiamo tematico. Inoltre, al fine di ottenere una maggiore unità, ogni variazione viene connotata e caratterizzata mediante l'invenzione di quello che Schönberg chiama “motivo della variazione”: un nuovo tema, derivato da sempre nuove angolature e visuali del Tema originale, il quale, dopo essere stato esposto all'inizio del pezzo, trasferisce in seguito la propria impronta a tutto lo sviluppo della variazione.

L'analisi delle Variazioni op. 9 mette in luce come la maggiore libertà formale rispetto agli assunti della variazione figurata sia conseguente all'estensione concettuale, operata da Brahms a livello di tecnica compositiva, di alcuni parametri armonico-contrappuntistici presenti nel Tema. La tecnica impiegata in tali processi di ‘estensione’ risulta spesso essere complicata dalla presenza simultanea di più di un processo di variazione. Inoltre, lo si constaterà nel corso della trattazione analitica, Brahms, quando elabora in una variazione un certo processo, spesso lo ripropone — in maniera più estensiva o più riduttiva — nella variazione o nelle variazioni successive, anche se queste ultime sono impostate su generi differenti dalla prima. L'assetto formale complessivo delle variazioni non viene quindi indebo-