

Franz Schubert - una lettura della sonata D 959

Roberto Russo

Abstract

Un uomo, un artista eccelso, una vita particolarmente travagliata; e una sonata per pianoforte che sembra essere lo spaccato della sua parabola artistica ed esistenziale. Il 1828 - anno di composizione della D. 959 - è uno dei periodi più prolifici di Franz Schubert, e anche l'anno della sua morte. Con questo capolavoro il musicista disegna un profondo percorso introspettivo fatto di reminiscenze ed intuizioni, lucide indagini e inedite architetture, desolante disperazione ma consapevole accettazione della condizione umana.

Keywords: Schubert, Sonate, Pianoforte, D959

Abstract

A man, an immense artist, a particularly troubled life; and a piano sonata that seems to be a cross-section of his artistic and existential parable. The 1828 - year of composition of the D. 959 - is one of Franz Schubert's most prolific periods of his life and the same year of his death. Through this masterpiece the musician outlines a deep introspective journey made up of reminiscences and intuitions, bright investigations and unprecedented architectures, desolate desperation but conscious acceptance of the human condition

Keywords: Schubert, Sonas, Piano, D959

Scrivere della sonata *D 959* di Franz Schubert è un compito alquanto arduo e laborioso. Entrare in contatto il più profondamente possibile, infatti, con una composizione così monumentale, eterogenea e a tratti anche oscura, implica non solo competenze in area musicale (formali, armoniche, strumentali o storiche che siano), ma anche un notevole impegno in un campo



che definirei più intimo; allargato, cioè, ad un ambito percettivo, comunicativo e finanche psicologico. Solo attraverso una simile indagine sarà possibile tentare un esame approfondito ed *emotivo* all'opera, indagando cioè il rapporto tra personalità del compositore e quella speciale alchimia di elementi ritmici e sonori, dinamici e strutturali che prende forma dalla sua travagliata vicenda umana. Nonostante la complessità di un'esplorazione siffatta, quindi, ritengo questo criterio assolutamente necessario per evitare che un'analisi si limiti a meri elementi tecnici i quali, ancorché imprescindibili, rischiano di ridurre l'approccio conoscitivo di un indiscusso capolavoro a sterili ed aride nozioni sulla sua costruzione.

La sonata *D 959* nasce, insieme ad un folto numero di altri brani, in quell'ultimo anno di vita del compositore austriaco che, proprio perché particolarmente prolifico, nonostante la galoppante malattia che avrebbe posto fine di lì a poco alla sua breve vita, rappresenta uno degli enigmi più affascinanti dell'intera storia della musica. Il numero di composizioni che prendono forma tra il 1827 e il 1828 fa semplicemente gridare al miracolo, almeno quanto il numero di *Lieder* composti durante tutta la sua parabola creativa, e non meno della sua intera, sterminata produzione che, a conti fatti, vede la luce in un periodo non più lungo di una quindicina d'anni.¹ Ugualmente affascinante, e per molti aspetti inattesa, è la vigoria spesso rintracciabile nelle sue ultime opere: da un compositore fortemente debilitato nel corpo e nella mente da una malattia come la sifilide, sarebbe stato normale, infatti, attendersi un'attività creativa non solo altalenante e portata avanti con difficoltà, ma anche costantemente ispirata a pensieri di morte e sofferenza (pur se quella condizione pare concedesse a Schubert inaspettati e prolungati periodi di stabilità e di lucidità mentale). Non che la percezione della morte, come ben sappiamo, non sia regolarmente presente nella sua produzione, caratterizzandola intensamente: tutt'altro! Appare, però, se non altro stupefacente il fatto che, accanto a lavori nettamente intrisi di angoscia, af-

¹ Se confrontato con una media di compositori più longevi di Schubert, questo arco temporale può essere oggettivamente considerato molto breve. Attestazione di un'indole e di una disposizione musicale prodigiose, è frutto di una indiscussa genialità. Basti pensare al dato tra tutti più rilevante: il suo pensiero sinfonico. La precocità con cui Schubert inizia a confrontarsi con esso - poco più che adolescente - fa sì che la composizione dell'intero corpus scritto per orchestra si concluda in un'età alla quale Beethoven aveva appena iniziato il suo altrettanto geniale cammino in questo genere musicale.

flizione e disperazione (i *Lieder* su testi di Heine *D 957* e il ciclo *Winterreise* lo confermano, per non parlare del secondo movimento della stessa sonata in esame) troviamo non rare espressioni di energica affermazione, testimonianza di una forza vitale molto intensa, come nel caso dei primi movimenti delle sonate *D 958* e *D 959* (es. 1 e 2), i cui *incipit* ci appaiono, pur se differenti per ispirazione e atmosfera, senza dubbio vigorosi e robusti, lontani cioè dall'immagine di un uomo sofferente e, oltretutto, dall'indole introvertita e timorosa, tratto caratteriale peraltro confermato da dati biografici e da una folta aneddotica.

Ad onore del vero, nelle sonate di Schubert impianti del genere sono molto frequenti, molto più che in quelle del compositore la cui musica, quasi per antonomasia, è sinonimo di forza, di tenacia e di impeto, per lo meno nell'ambito del periodo classico e preromantico: Ludwig van Beethoven. Se si analizzano, infatti, i temi d'esordio delle 32 sonate per pianoforte del genio di Bonn, ci si rende conto di come solo pochissime composizioni inizino con idee possenti, con attacchi solenni, con ritmi incalzanti e dinamiche energiche. Le sonate *op. 10 n. 1* e *n. 3*, l'*op. 13*, la sonata *Hammerklavier* e l'*op. 111*, appartenenti senza dubbio a questa categoria, rappresentano solo poco più dell'ottava parte di tutta l'opera sonatistica *beethoveniana*.

Allegro

Es. 1 - F. Schubert - Sonata D. 958, I movimento, mm. 1-12



Es. 2 - F. Schubert - Sonata D. 959, I movimento, mm. 1-6

Nelle sonate per pianoforte di Franz Schubert, invece, riscontriamo la presenza di queste caratteristiche iniziali per lo meno in quattro casi su undici.² Potremmo finanche asserire che le sonate *D 537*, *D 850*, *D 958* e *D 959* (scritte in un periodo di undici anni) esibiscono, per lo meno in apertura, fattezze tipicamente *beethoveniane*, proprio perché intrise di una certa tempestosità. Una particolarità certamente interessante che di frequente sfugge ad un'indagine sul repertorio *schubertiano*, pur se i due compositori risultano così indissolubilmente legati da fattori artistici, biografici e storici, da essere spesso ed inevitabilmente accostati l'un l'altro dalla storiografia musicale.

Sonata D 959 - Primo Movimento (Allegro)

L'*incipit* di una composizione appartenente a quella che viene definita *forma-sonata* corrisponde, con tutto il retaggio filosofico che muove dallo slancio illuminista, ad un'affermazione del sé. Verità ormai ampiamente riconosciuta e condivisa: è il compositore che, attraverso un tema musicale, enuncia la propria identità. Mediante le caratteristiche intrinseche dell'idea sonora e ritmica, delle sue qualità agogiche, della distribuzione nei registri strumentali e di tutte quelle regole afferenti al sistema tonale classico, il musicista dà un'immagine della propria personalità. L'*Allegro* della sonata *D 959* conferma questa regola: la sua enunciazione, scritta nella tonalità di La maggiore (di per sé molto chiara e aperta), appare ferma, sicura e di gran carattere. Essa si muove da un capo all'altro dell'ambito tonale pur mantenendosi saldamente ancorata alla *tonica*, quasi a voler da un lato confermare il

² L'analisi non prende in considerazione le sonate incompiute; tuttavia, se pur queste ultime vi fossero annoverate, l'incidenza delle connotazioni di cui si parla sarebbe comunque molto alta.

costante radicamento al primo grado della tonalità, e dall'altro il desiderio di allontanarsene per esplorare l'ambiente circostante: urgenze e desideri opposti, in costante antitesi, alla base di un contrasto interno molto caratterizzante che sfocerà, già da subito, in una composizione complessa e con aspetti tra loro molto discordanti. La nota *la*, infatti - si parla sempre delle misure d'esordio - è quella più presente; la si trova raddoppiata, triplicata e anche quadruplicata nell'ambito di una stessa battuta e a distanza di diverse *ottave*, all'interno delle quali l'esplorazione tonale è affidata a bicordi presenti parallelamente sia alla mano destra che alla mano sinistra (semplici *terze* che, a partire dal primo accordo, toccano tutti i gradi della scala). Il suo tratto, un vero e proprio gesto audace di autorevolezza, è ricco di fattori al contempo propulsivi e anti-propulsivi: le pause bilanciano, già nella cellula iniziale poi ripetuta, l'azione di spinta proveniente dal ritmo d'impianto, energico ed essenziale; le note lunghe affidate alla mano destra rappresentano un'ancora tonale di straordinaria efficacia, che contrasta l'apparente precarietà della mano sinistra, libera sì di toccare i tasti con vigoria ma anche di lasciarli immediatamente per via degli accenti taglienti, degli staccati e soprattutto dei vuoti di suono. L'effetto di risonanza che deriva dalla combinazione di accordi lunghi e di bassi che vengono sferzati e subito abbandonati è molto particolare e certamente unico nel suo genere. La presentazione, quindi, è decisamente di grande impatto, e l'ascoltatore immagina che questo, a prescindere dalle normali inflessioni espressive tipiche di un brano di così ampio respiro, sarà il tratto dominante dell'intero movimento. Dovrà ricredersi immediatamente, invece, perché tutto ciò, portato avanti nelle prime cinque battute, si scontra subito con qualcosa di inaspettatamente "incerto"; un contraltare che mette in discussione, cioè, l'apparente stabilità della presentazione, mostrando la precarietà di un'idea esteriormente granitica e, insieme, il vero volto di Schubert, oltre che una marcata diversità dal pensiero *beethoveniano*.

L'antinomia tra i due fattori fondanti testé individuati (una sentita, forte identità e, allo stesso tempo, un impulso ad allontanarsene) sfocia, appena poco più in là, in un primo elemento di forte indecisione: nella misura n. 6, la musica di Schubert registra una stasi, prendendo le distanze da quella chiara enunciazione iniziale (es. n. 3). L'insicurezza nell'incedere (che, ad esplorare buona parte della sua produzione, potremmo dire prettamente

schubertiana) e l'incertezza nel dover mantenere un clima marcatamente autoaffermativo sono evidenti per diversi motivi: la nota *la* (che da battuta 1 a battuta 5 è stata ascoltata ben trentatré volte!) è finalmente abbandonata; l'accordo di *dominante* acquista connotati indagatori (del tipo: “è proprio vero ciò che ho fin qui dichiarato?”); su questo accordo di approdo il compositore evita di porre un atteso accento, anticipandolo, invece, su quello precedente proprio per marcarne l'assenza lì dove, forse, avrebbe dovuto essere;³ le successive “risposte” alla misura n. 6 sono particolarmente evasive e per nulla confirmatorie di ciò che sin qui è stato enunciato.



Es. 3 - Sonata D 959, Allegro - m. 6

Il contenuto di questa battuta, dunque, rappresenta un vero punto chiave nell'esposizione del primo tema dell'*Allegro*: in luogo della classica antitesi tra un'affermazione iniziale e la sua esplorazione, in cui i due elementi contrapposti sono ben distinti (come accade, per fare un esempio, nell'enunciazione del primo movimento della sonata *op. 106* di Beethoven, costituita da un'energica formulazione accordale e, subito dopo, dalla sua intima esplorazione cromatica, polifonica e contrappuntistica), qui troviamo una vera e propria mutazione dello spunto affermativo, il quale si trasforma esso stesso in domanda.

Ciò che segue alla misura n. 6 rappresenta, come già detto, un tentativo di risposta al punto interrogativo da essa stessa posto, che si esplicita in tre insiemi di due battute l'uno (misure 7/8, 9/10 e 11/12). Queste presentano un nuovo moto di propulsione-stasi, evidente già visivamente in partitura (es. 4), che richiama quello iniziale pur essendo caratterizzato da elementi musi-

³ Ciò è valido se si prendono in considerazione alcune edizioni stampate in cui sul secondo accordo della battuta n. 5 è presente un segno di *accento*. Questa articolazione, in altre edizioni, sembra invece essere un segno di *diminuendo*, probabilmente modificatosi successivamente in accento per restringimento della misura stampata. In entrambi i casi, comunque, l'accordo della battuta successiva (n. 6) appare meno forte dei due precedenti; pertanto, l'effetto di diminuzione di quantità di suono può essere considerato simile.

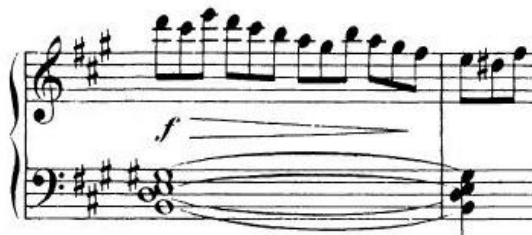
cali molto diversi: le dinamiche generali sono molto più leggere; gli arpeggi in terzine discendenti sono un'entità ritmica nuova che indicano una chiara “velocizzazione” del discorso, pur se controbilanciata dai due accordi (di cui l'ultimo con valore doppio rispetto al precedente) che seguono ogni sequenza di terzine; il valore di semibreve sparisce dalla scrittura; gli elementi di “spinta” e “fermata” sono distribuiti in un tempo più lungo rispetto ad inizio sonata, ognuno di essi coprendo esattamente un'intera battuta (misura 7: propulsione; misura 8: stasi; ecc.).



Es. 4 - Sonata D 959, Allegro - mm. 7-11

Tutta la sezione esprime una forte incertezza, in quanto ogni gruppo di due battute non esaudisce quanto ipoteticamente richiesto dalla misura n. 6, il cui stato indagatorio, cioè, non sembra esser soddisfatto da alcuna risposta.

Quest'ultima, a dire il vero, potrebbe essere guadagnata a battuta 16; in un punto in cui Schubert avrebbe potuto riproporre la medesima convinzione d'esordio. Subito dopo la misura n. 12 si presenta una naturale urgenza di approdare nuovamente sull'accordo di *dominante* poco prima ascoltato, quasi a voler finalmente ribadire, appunto, l'affermazione iniziale. Così accade a battuta 13 (es. 5), dove l'armonia di *settima* di *dominante* (a cui si giunge con una scansione ritmica più concitata e con un *crescendo* nelle due misure precedenti), è espressa in tutta la sua pienezza e con una articolazione molto movimentata.



Es. 5 - Sonata D 959, Allegro - m. 13

Ci siamo - direbbe l'attento interprete/ascoltatore: il compositore confermerà senz'altro l'idea iniziale e ci convincerà che la sua identità sia veramente quella mostrata in apertura! Vero, ma solo in parte: l'indecisione nel proseguire si fa viva ancora una volta (già nel *diminuendo* di battuta 13), e dopo un moto discendente che riempie tre intere battute (giù da un registro la cui conquista era stata così faticosa) si giunge al tono iniziale con un materiale che potremmo definire un primo "miracolo" trasfigurativo di ciò che è stato enunciato in apertura: tra battuta 16 e battuta 20 ci si trova, difatti, in qualcosa che sembra solo ricordare il tema delle prime misure (es. 6). Facciamo finanche fatica a riconoscerne la sostanza primigenia, certamente a causa delle diversissime dinamiche (tutto *piano* in luogo di *forte* e *sforzato*) e soprattutto di una linea melodica, affidata alla mano destra, assente in apertura. Tuttavia, se osserviamo con attenzione quanto scritto alla mano sinistra ci accorgiamo che il suo andamento è praticamente identico alle prime cinque battute dell'*Allegro*. In altre parole, Schubert torna al punto d'inizio ma, anziché riconfermare il suo aspetto originale, propone un'immagine in copia di se stesso; non più determinata, salda e sicura di sé, bensì altamente dubitosa, sbiadita ed estremamente esitante.



Es. 6 - Sonata D 959, Allegro - mm. 16-20

L'indole più tipica dell'autore, cioè, comincia a manifestarsi in tutta la sua essenza (e tornerà a farlo molte volte ancora durante questo primo movimento) mettendo subito a nudo il tipico smarrimento nell'incedere, a dimostrazione che anche quando Schubert appare convinto delle proprie idee, il suo *alter ego* lo obbliga prepotentemente a mettersi e a metter tutto in di-

scussione.⁴ Questa sorta di disorientamento - tratto peculiare del *Wanderer*, figura errante propriamente romantica e specificamente *schubertiana* - è anche confermata dall'uso di un tipico rapporto intervallare, una vera costante dell'intera composizione che, in contrasto con l'apparente solarità del primo tema e della sua tonalità, appare iterativamente subdolo e strisciante: si tratta dell'intervallo di *seconda* (maggiore e soprattutto minore) che in tutta la sonata ci mostra un desiderio di procedere per piccoli e piccolissimi passi, quasi a dare l'impressione di muoversi nel rimaner fermi in un punto, oppure di andare avanti per poi tornare indietro; o, ancora, nell'avanzare in una certa direzione molto cautamente, quasi senza averne contezza, per poi scoprire di esser tornati al punto di partenza. Se analizziamo ciò che succede nella linea del basso in questa fase iniziale della sonata, scopriamo, non a caso, che essa si muove sempre per gradi congiunti (quindi per tono o semitono). Ciò accade per ben ventisei battute. L'intervallo di *seconda* sembra essere, di conseguenza uno degli elementi più indicativi dell'intero brano. In questo stesso ordine di stilemi rientra anche l'intervallo di *terza*, da sempre amatissimo da Schubert, che viene usato per collegare tonalità anche molto lontane tra loro, contribuendo a quel senso di meraviglioso smarrimento che l'ascolto della sua musica produce. Ancor più interessante se entrambi gli espedienti vengono usati contemporaneamente. È il caso della sezione tra le misure 28 e 36 (es. 7), nel quale l'andamento per semitoni (prima adottato dalla mano sinistra e poi dalla destra) è inglobato in un processo progressivo di modulazione per *terze*: da battuta 28 a battuta 30 si modula da Mi maggiore a Do maggiore (distanza di *terza* maggiore discendente); da battuta 30 a battuta 32 si modula da Do maggiore a La bemolle maggiore (distanza di *terza* maggiore discendente); da battuta 32 a battuta 34, trasformando enarmonicamente (e sapientemente!) l'accordo di La bemolle in quello di Sol diesis, si modula da quest'ultimo tono a Mi maggiore (distanza di *terza* maggiore discendente, nonché tonalità da cui il percorso è partito). Da questo punto in poi il modello si ripete, dando l'immagine di un moto rotatorio da cui Schubert riesce ad divincolarsi soltanto toccando la tonalità di La minore e pro-

⁴ In questo è possibile rintracciare i tratti tipici di quel doppio così crudamente e terribilmente espresso nel Lied *Der Doppelgänger*, facente parte dei sei Lieder scritti, sempre nel 1828, su testi di Heinrich Heine.

seguendo, con l'aiuto di un basso ostinato interamente costituito da toni e semitoni, fino a sfociare sulla *dominante* della *dominante* (nota *si*): una lunghissima e contorta strada per preparare il terreno al secondo tema.



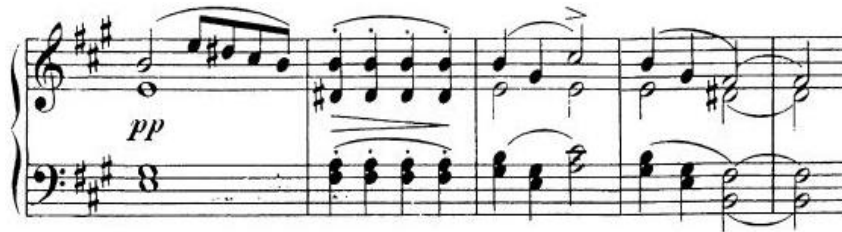
Es. 7 - Sonata D 959, Allegro - mm. 28-34

A veder bene, il *materiale sonoro* sarebbe stato pronto ad accogliere la seconda idea già da diverse battute (e cioè da quando la tonalità di Mi maggiore si è palesata), ma evidentemente Schubert preferisce strade tortuose e per nulla ovvie, chiara manifestazione della sua genialità e, insieme, della sua indole insofferente.

Merita menzionare, a questo punto, l'uso di espedienti musicali, come quelli appena citati, riconducibili a particolari stati d'animo (dell'autore *in primis*, trasmissibili poi all'attento interprete e da lui all'uditorio), secondo quella teoria degli *affetti*, o *Affektenlehre*, che, a buon titolo, può esser considerata la prima forma teorizzata di retorica musicale. Questa teoria, che trae origine nientemeno che dall'antica Grecia e si sviluppa segnatamente nel periodo rinascimentale e barocco, talvolta riemerge nella sua vitale ed atavica efficacia ancora oggi (diversi gli studi che si sono occupati di essa nel Novecento e persino in epoca contemporanea), nonostante quel processo di "omologazione" scaturito dall'adozione del sistema temperato che, nel tempo, ha sminuito notevolmente l'essenza e il *significato* attribuibile ad ogni intervallo, ad ogni combinazione armonica e ad ogni ambito tonale. L'argomento meriterebbe senza dubbio una trattazione a parte, ma è utile ricordare, nell'ambito di ciò di cui si discorre, che nel 1739 il teorico, scrittore e compositore Johann Mattheson, nel tentare di codificare in maniera *scien-*

tifica le norme che chiariscono i fondamenti retorici di un brano (o di una semplice sequenza di suoni), riconosce particolari successioni intervallari in grado di suscitare sentimenti di gioia o di dolore, rispettivamente riconducibili ad intervalli più o meno ampi. Nello specifico caso della sonata *D 959*, ciò sembrerebbe confermato non solo dall'utilizzo del semitono (e cioè del rapporto più piccolo teorizzato nella musica occidentale) come elemento fondante, specifico, onnipresente e strutturalmente collegabile a qualcosa di emozionalmente travagliato,⁵ ma anche dall'intervallo di *terza* (il successivo in ordine di ampiezza), pure assimilabile a tematiche di intimità e profonda introversione.

Per tornare alla lettura del brano oggetto di questa dissertazione, un complesso procedimento che muove da battuta 39 a battuta 55 (sempre caratterizzato - manco a dirlo - dall'uso del semitono) conduce al secondo tema del primo movimento (es. 8), che viene enunciato nella tonalità di Mi maggiore, rispettando perfettamente i criteri della *forma-sonata* che vogliono la seconda idea alla tonalità della *dominante* rispetto a quella d'impianto.



Es. 8 - Sonata D 959, Allegro - mm. 55-59

Nonostante le regole armoniche vengano, dunque, innegabilmente rispettate, l'ascoltatore viene qui subito investito da qualcosa di inatteso: un senso di vuotezza pervade il tempo e lo spazio, in cui sembra palesarsi un nuovo clima di immobilità, quasi di impotenza. Il motivo di tutto ciò è riconducibile a diversi elementi e caratteristiche:

proveniente da un percorso movimentato e molto concitato che copre più di cinque *ottave* del registro dello strumento, l'idea è espressa con modalità diverse da quelle che ci si aspetterebbe da un secondo tema (modalità direi

⁵ A suffragio di questa interpretazione va detto anche che, in epoca rinascimentale, questo intervallo - e più specificamente il cromatismo, specie se discendente - sembrerebbe ricondurre a concetti fortemente emozionali, quali il lamento, il pianto, la tristezza e l'angoscia.

disarmanti, non tanto per il carattere che, sempre secondo le regole, dev'essere antitetico a quello del primo tema, quanto per la sostanza, la sua architettura e il suo sviluppo); la melodia è inaspettatamente statica (delle quindici note che la compongono, infatti, ben sette sono dei *si naturali* scritti alla medesima altezza) e anche povera di contenuti, quasi come se Schubert fosse preso da una momentanea “anossia musicale”; la sua costituzione è spiazzante, poiché composta da cinque battute (un numero decisamente anomalo, da cui non è chiaro intendere se l'ascoltatore resti disorientato per eccesso o per difetto di una misura); la melodia, già stranamente inespressiva - un vero e proprio *shock* se si pensa che Schubert è certamente uno dei più eccelsi melodisti della storia della musica - approda sull'accordo di *dominante* e vi si ferma per un tempo decisamente sproporzionato, considerando l'esigua lunghezza della sua intera linea; dopo queste prime cinque battute il compositore non trova nulla di meglio che ripetere tutta la sezione un'*ottava* più in alto (es. 9), pur aprendo uno spiraglio armonico che fa virare improvvisamente la musica - vera boccata d'ossigeno che allontana quel torpore appena sperimentato - verso la tonalità di Sol maggiore (di nuovo, cioè, a distanza di *terza* dal Mi).⁶



Es. 9 - Sonata D 959, Allegro - mm. 60-64

A questo punto, la nuova tonalità potrebbe aprire a scenari ampi e sorprendenti, certamente capaci di controbilanciare l'immobilismo appena vissuto. Schubert dà prova di crederci, declinando il discorso in una risposta molto serena (battute 65-69), pur se caratterizzata dal costante uso di toni e semitoni, sia al basso che nella melodia (es. 10).

⁶ È interessante notare come Schubert, in una prima stesura della sonata, non avesse inserito il passaggio da battuta 60 a 64, passando direttamente da battuta 59 a battuta 65. Probabilmente, l'esigenza di dar maggior respiro alla frase gli ha successivamente imposto uno sviluppo più ampio del tema.



Es. 10 - Sonata D 959, Allegro - mm. 65-69

Dopo appena cinque battute di apparente distensione, però, ancora una volta Schubert sembra pentirsi di aver intrapreso una strada risolutiva e, con un'abilissima contromossa, speculare alla precedente, ripiomba nella tonalità di Mi maggiore dalla quale (come fu all'inizio per quella di La) sembra non riuscire a distaccarsi. Non solo: dopo un piccolo fiorire di note di passaggio in terzine (di nuovo per semitoni e toni), si lascia riattrarre dalla melodia iniziale del secondo tema, espressa in una forma ancor più stagnante (dal momento che i *si naturali* reiterati ora diventano dodici, su un motivo composto da quindici note), in un registro più grave dei due precedenti (a due *ottave* di distanza dall'ambito sonoro dove la musica era giunta) e terminante non più sulla *dominante*, bensì nella stessa tonalità di inizio del tema (Mi maggiore), a trasmettere, così, un profondo senso di impotenza e di sconfitta. (es. 11)



Es. 11 - Sonata D 959, Allegro - mm. 78-82

Schubert potrebbe ora tranquillamente, e con un procedimento armonico molto elementare, rimodulare alla tonalità di La maggiore per riproporre, da capo (come da prassi), tutta l'esposizione. Fin qui, infatti, la composizione è già molto articolata, con i suoi temi e le loro rispettive particolarità, con l'uso sapiente delle modulazioni e con le caratteristiche intrinseche delle varie sezioni musicali; pertanto, una ricapitolazione non sarebbe affatto fuori luogo. Ma, inaspettatamente, ecco il vero *coup de théâtre* (che sarà solo il primo di tanti colpi di scena presenti nell'intero tessuto della sonata D 959):

l'approdo alla riesposizione - ovvero quello che potremmo definire un primo "ritorno a casa" - sarà molto più arduo e doloroso di quanto ci aspetteremmo, e certamente molto più travagliato ed affascinante di ciò che un qualsiasi compositore, pur di talento ed osservante le regole, avrebbe potuto escogitare. La battuta 82, luogo dove termina, spegnendosi, il secondo tema dell'esposizione, diventa, in maniera brusca e repentina, anche il punto d'inizio di una transizione faticosa e concitata (es. 12). La struttura è inaspettatamente polifonica e prende spunto e movenza dall'ormai irrinunciabile elemento semitonale. Tutto è cromatico, infatti, e tutto è avviluppato, come se si trattasse della sovrapposizione di un moto ondoso in cui ogni ultima cresta d'onda è sopravanzata dalla successiva ed ha memoria della precedente; in un apparente disordine, tutto è incredibilmente ordinato: il numero delle battute diventa regolare (di quattro in quattro), le distanze intervallari tra le linee melodiche sono rispettate per tutta la sezione senza alcuna eccezione, e gli accenti scritti in partitura (precisi come scansioni d'orologio) contribuiscono a un "caos composto". La sensazione che ne deriva è ancor più spiazzante rispetto a quella ricevuta dalla sua improvvisa comparsa: è come se l'ascoltatore, fin qui abituato al vagare libero e senza meta, fosse improvvisamente richiamato all'ordine, investito da una massa sonora inesorabile nel suo valore impattante e nella sua precisa scansione, tanto da esserne travolto e dover ammettere di non esser più avvezzo alla regolarità.



Es. 12 - Sonata D 959, Allegro - mm. 82-86

C'è qualcosa, inoltre, che meraviglia ancor di più: il *materiale sonoro* usato da Schubert in questo segmento non è affatto nuovo, bensì tutto ripreso

dalle esperienze melodiche e armoniche precedenti. L'andamento in terzine è riconducibile a molte aree già attraversate, e in buona parte non dissimile da ciò che la mano sinistra disegna tra battuta 35 e 38; il disegno del basso e le concatenazioni armoniche sono identici a quelli presentati tra le battute 28 e 36 (vedi es. 7), riproponenti, cioè, il modello modulante discendente di *terza in terza*. Stesso vortice già sperimentato, quindi. Il procedimento armonico, che solo apparentemente porta tanto lontano, ci fa ripiombare sempre in un punto di partenza (in questo caso il Mi maggiore, tonalità del secondo tema), senza possibilità di fuga (cosa ancor più paradossale, se si pensa che ci si trova, di fatto, in un *fugato*). È come se l'apparente forza centrifuga che stiamo sperimentando, vale a dire il vortice di cui sopra, fosse bilanciata da un'energia centripeta di forza uguale e contraria, che ci attira e non ci lascia liberi di andar via. I tentativi per liberarsene sono energici e disperati, passando dal classico cambio di modo (Mi maggiore - Mi minore) ad un estremo espediente modulante *alla terza* (il Do maggiore di battuta 103) fino ad approdare ad una fase sempre più convulsa da un punto di vista ritmico e dinamico (battute 105-111), che corrisponde anche alla sezione più virtuosistica dell'intero movimento, nella quale viene toccato il fatidico *quarto grado alterato (la diesis - es. 13)*.



Es. 13 - Sonata D 959, Allegro - mm. 105-106

Da esso, con un susseguirsi stringente di semitoni presenti al basso (*la diesis-si, si-do, do-do diesis, do diesis-re*; e poi *la diesis-si, fa diesis-sol, sol diesis-la, la diesis-si*), a cui si contrappongono altrettanti salti di *ottava* sia alla stessa mano sinistra che alla mano destra (che già nel disegno, composto contemporaneamente dal più piccolo e dal più grande intervallo nell'ambito della scala, ci dice tanto in termini di conflittualità), si giunge in quello che potremmo definire “l'occhio del ciclone”: un vero e proprio vuoto sonoro di una battuta e mezza (nuovamente spiazzante, al pari dell'orgia sonora

immediatamente precedente) che rappresenta un altro tratto caratteristico del pensiero musicale di Franz Schubert. L'uso sapiente delle pause, infatti, forse più di ogni altro elemento, ci fa capire quanto forte sia nella sua musica la spinta retorica.

Da qui Schubert riparte con disarmante disinvoltura, opponendo al parossismo appena attraversato una semplice linea melodica, inconsistente e oserai dire quasi banale, la quale, ancora una volta attraverso l'uso di toni e semitoni (es. 14), ci riporta non solo al tono di Mi maggiore, ma soprattutto ad un'ennesima riproposizione del secondo tema, che qui ascoltiamo addirittura per la quarta volta (es. 15).



Es. 14 - Sonata D 959, Allegro - mm. 112-116



Es. 15 - Sonata D 959, Allegro - mm. 117-122

Opportuno constatare, a questo punto, come lo stesso motivo assuma connotati miracolosamente differenti nelle quattro esposizioni: la prima volta (battuta 55) ci appare inconsistente e statico; la seconda (battuta 60) sembra darci la speranza di una via nuova per merito del cambio tonale *alla terza* e del registro più acuto nel quale è scritto; la terza volta (battuta 78) ci trasmette angoscia e ineluttabilità, a causa di un'estrema fissità nonché del registro grave; la quarta volta ci lascia finalmente in un clima di serenità e di accettazione, sia per la sua regolarità (quattro battute in luogo delle cinque originali) che per una variazione ritmica (due quartine di semicrome, nelle battute 121 e 122), tanto da rendere la melodia spensieratamente cantabile.

Queste due quartine - la prima volta, in 122 battute, in cui Schubert usa il valore della semicroma - daranno, di lì a poco, spunto alla sezione dello sviluppo del brano. Prima di giungervi, però, è utile analizzare la parte finale dell'esposizione la quale, nonostante approdi alla “certezza” della tonalità del secondo tema e moduli alla tonalità d'esordio della sonata riproponendo tutto quanto fin qui detto, attraversa piccoli e appena accennati tentativi di “mutazione armonica”. Questi ultimi, affidati a movimenti semitonalmente del basso, provano ad allontanare il compositore, l'esecutore e l'ascoltatore da una via conosciuta e sicura, rappresentata dal tono di Mi maggiore (es. 16).



Es. 16 - Sonata D 959, Allegro - mm 123-126

Le battute 129, 130, 131 e 132 riconducono, non senza difficoltà per le asperità armoniche adottate da Schubert, all'inizio della sonata: quattro misure importanti che, in molte interpretazioni (anche di autorevoli pianisti), vengono spesso eliminate per una incomprensibile consuetudine che evita il *da capo*. La questione, relativa ai segni di ripetizione nella musica di Schubert in generale (e non solo, quindi, nella sonata in oggetto) sembra essere stata, ed essere ancora, al centro di numerose diatribe e prese di posizione differenti da parte di autorevoli musicologi e interpreti. Molto interessanti sono, tra tante, le considerazioni di David Montgomery, musicologo statunitense, il quale a tal proposito così si esprime:

Teachers still pass on unsuspecting pupils the misinformations that many of Schubert's repeat signs are optional instructions. If resultant practises are meant to make things easier for the listener, however, we can only state that they achieve just the opposite. Listeners who have not given the second chance to sort out one of Schubert's great harmonic journey, for example,

through an exposition repeat, have not only been misguided by the player, but actually deprived of a major road sign.⁷

Lo studioso lascia chiaramente intendere che l'omissione delle ripetizioni nelle composizioni di Schubert è per lui cosa non solo illegittima quanto addirittura deleteria all'architettura della sua musica. Per contro, diverse sono le voci opposte al suo pensiero, come quella del compositore, teorico della musica e pianista Edward T. Cone che, sullo stesso argomento, relativamente alla sonata *D 960*, pur ammettendo l'importanza di una ricapitolazione, afferma:

The first ending of the opening Moderato of Schubert's Bb piano sonata contains material heard nowhere else in the movement, and the contrast of its harmonic directness is needed to justify the striking modulation that constitute the second ending. Yet who would be bold enough to repeat this exposition in a public recital?⁸

Come detto, differenti punti di vista animano anche i pensieri degli interpreti. Pianisti come András Schiff e Alexander Lonquich, ad esempio, eseguono tutte le ripetizioni delle sonate di Franz Schubert, mentre Alfred Brendel, universalmente considerato uno dei massimi interpreti *schubertiani*, ritiene superfluo, in taluni casi, adottare questa prassi esecutiva. Pur amando molto le intense letture di Brendel, considero ciò arbitrario e non rispettoso della volontà dell'autore, oltre che del complesso e delicato equilibrio formale di cui brani di così ampio respiro, come le ultime tre sonate di

⁷ “Alcuni insegnanti trasmettono ancora ad ignari studenti un'errata informazione riguardo ai segni di ripetizione nelle opere di Schubert, interpretandole come indicazioni opzionali. Se ciò è finalizzato a render l'ascolto più semplice possibile, possiamo solo affermare che, così facendo, si ottiene esattamente l'effetto opposto. Gli ascoltatori a cui non è stata data una seconda possibilità di attraversare uno dei grandi viaggi armonici di Schubert per mezzo, ad esempio, della ripetizione di un'esposizione, non solo sono stati fuorviati dall'interprete, ma in realtà sono stati anche privati di un'importante indicazione” - *David Montgomery, Franz Schubert's Music in Performance: Compositional Ideals, Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations* (New York: Pendragon Press, 2003), 37.

⁸ “L'esposizione del Moderato della sonata per pianoforte in Si bemolle di Schubert termina con del materiale musicale che non si sente da nessun'altra parte nel movimento, e il contrasto della sua direzione armonica è necessario per giustificare la modulazione che reintroduce la sua ripetizione. Eppure chi sarebbe abbastanza coraggioso da ripetere questa esposizione in un recital pubblico?” - *Edward T. Cone, Musical Form and Musical Performance* (New York: W. W. Norton & Co., Inc., 1968), 52.

Schubert, necessitano. A maggior ragione quando, come nelle sonate *D 959* e *D 960*, alla ricapitolazione si giunge attraverso un certo numero di misure scritte appositamente per questa funzione, che vanno completamente perse nel momento in cui l'interprete decida di proseguire senza rivolgere lo sguardo all'inizio del movimento.

Personalmente, ritengo dunque necessario, alla fine dell'esposizione dell'*Allegro* della sonata *D 959*, ripercorrerne tutto il complesso tragitto dalla prima alla centoventottesima battuta, al termine del quale si giunge, *per aspera ad astra*, alla fase centrale del brano: il cosiddetto sviluppo. La transizione avviene nel passaggio da battuta 129bis a battuta 130 (es. 17) attraverso una nuova modulazione alla *terza* che rinfranca non solo per le motivazioni già descritte su questo espediente modulante, ma anche perché la tonalità a cui si approda è quella di Do maggiore, ambito tonale chiaro e saldo per eccellenza. Esso - guarda caso - si trova a distanza di una terza maggiore discendente da quello di Mi (da cui si proviene) e di terza minore ascendente da quello di La (tonalità d'impianto della sonata). L'approdo, proprio per queste tre ragioni insieme, ci regala una sensazione di enorme benessere, come se finalmente avessimo trovato un porto sicuro dove rifugiarsi, ovvero la soluzione a tutti i problemi che la sonata aveva drammaticamente fin qui proposto.



Es. 17 - Sonata *D 959*, *Allegro* - *mm.* 129bis-130

Questa atmosfera è confermata dalle fattezze del tema che prende vita a battuta 131: la mano sinistra propone semplici accordi ribattuti, mentre la mano destra una lineare melodia in scala discendente, caratterizzata da quella quartina di semicrome cui abbiamo testé accennato (es. 18). La chiarezza della linea melodica e della progressione armonica è evidente, e non sembra quasi possibile trovarsi, tutto d'un tratto, in una zona così franca, senza più "pericoli" e al riparo da accidenti di percorso.



Es. 18 - Sonata D 959, Allegro - mm. 131-132

La zona tonale che abbiamo guadagnato è talmente stabile da non accorgerci di una subdola modulazione che, dopo sole quattro misure, si insinua grazie ad un accordo alterato, portandoci nella tonalità di Si maggiore, lontanissima da quella di Do (es. 19).



Es. 19 - Sonata D 959, Allegro - mm. 133-135

Il percorso è così naturale che il trovarsi, quasi senza averne contezza, in questo nuovo ambito tonale passa praticamente inosservato; anche perché, nel tono di Si maggiore, Schubert ripropone, senza variazioni, l'identico tema appena ascoltato in Do. Non solo: al termine delle nuove quattro misure, con un'altra abile mossa armonica, il compositore riporta tutto nel tono di Do maggiore, come se niente fosse accaduto (es. 20).



Es. 20 - Sonata D 959, Allegro - mm. 138-140

Ci ritroviamo così, da battuta 141, in una riproposizione tematica di quanto esposto all'inizio dello sviluppo, con una modalità ancor più spensierata, poiché espressa all'ottava superiore ed arricchita da altre due quartine discendenti in scala, quasi un gioco sulla tastiera che ha dell'infantile, a mo'

di “esercizio per le cinque dita” (es. 21). Il tragitto sperimentato poche battute prima, però, si ripresenta: con le stesse modalità già conosciute tra le battute 134 e 135, la musica ritorna in Si maggiore, tonalità nella quale, ancora una volta, Schubert ripete la figurazione precedente (sempre all'ottava superiore e arricchita di nuove quartine).



Es. 21 - Sonata D 959, Allegro - mm. 141-142

La reiterazione del passaggio è completa, e infatti dopo altre quattro misure ci si ritrova ancora una volta in Do maggiore (battute 149-150). È solo qui, forse, dopo ben venti misure, che l'autore si rende conto della trappola in cui è nuovamente cascato: tutto l'episodio non ha fatto altro che riproporre, con una modalità che potrebbe essere a buon titolo definita ipnotica, il rapporto di semitono tra le due tonalità in gioco (Do maggiore/Si maggiore/Do maggiore/Si maggiore). Quando ciò comincia a palesarsi con chiarezza, la musica passa in un attimo dalla spensieratezza di inizio sviluppo (che, tra l'altro, è interamente enunciato in piano e pianissimo) alla drammaticità della sezione che inizia a battuta n. 151, espressa in forte, crescendo e fortissimo (es. 22).



Es. 22 - Sonata D 959, Allegro - mm. 151-155

Si potrebbe discorrere a lungo su quest'altro tratto tipicamente schubertiano, e cioè la capacità di mutazione repentina di stato d'animo, aspetto caratteriale del compositore già evidentemente incline alla instabilità emotiva,

senza dubbio accentuato dalla malattia. Ciò che accade a battuta 151 è, infatti, un vero capovolgimento dell'umore trasportato sul pentagramma, evidente sia nell'adozione di dinamiche opposte (forte in luogo di piano e pianissimo), sia nel cosiddetto “incrocio delle parti”, con una mano destra che passa dalla melodia agli accordi, e una mano sinistra che lascia questi ultimi per disegnare il tema.

Eccoci di nuovo in Do maggiore, quando è ormai chiaro che Schubert non riesce (o non vuole) divincolarsi da questo nuovo vortice armonico: per l'ennesima volta si viene attratti dalla tonalità di Si (minore, questa volta, in battuta 155) e poi ancora dal Do maggiore (battuta 160). La dinamica dell'ultimo passaggio (battute 153-159) esprime tutta la disperazione del momento, proponendo due volte il fortissimo. La musica a questo punto si fa supplichevole, e la transizione armonica tra le battute 160 e 161 lo conferma tragicamente, mutando dal Do maggiore al Do minore: un tentativo estremo di trovare una soluzione ad una situazione che sembra, ancora, senza via d'uscita (es. 23).



Es. 23 - Sonata D 959, Allegro - mm. 161-162

In totale, dall'inizio dello sviluppo fino a battuta 161, lo schema modulante Do/Si-Si/Do si presenta ben sei volte, assumendo connotati decisamente ossessivi.

Implorante, inoltre, appare il tono espresso nella sezione successiva (tra battute 164 e 165), dove gli imperituri toni e semitoni, in due melodie parallele e sovrapposte a distanza di terza, sembrano davvero emergere da un canto dell'anima. Di fatto, questo episodio ci regala uno spunto decisamente liederistico (forse il primo dell'intera sonata, con una mano sinistra che ricorda una tipica scrittura di accompagnamento, e una lunga melodia discendente alla mano destra) che si rende ancor più espressivo nelle due battute successive, veri punti nevralgici del doloroso conflitto a cui si è giunti (es. 24)



Es. 24 - Sonata D 959, Allegro - mm. 164-167

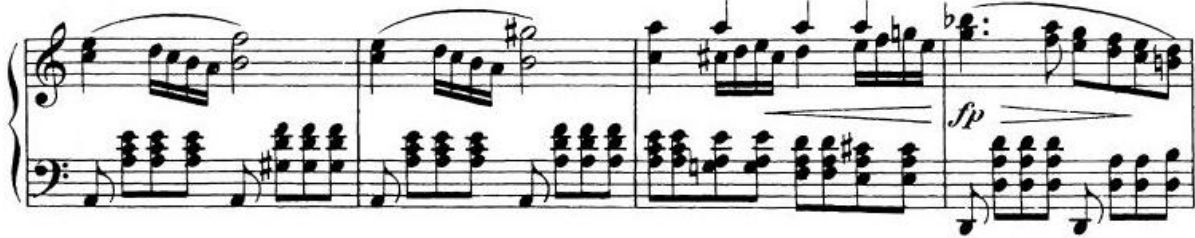
Da un punto di vista armonico, tuttavia, la soluzione è lontana, perché i bassi e le relative armonie non fanno altro che proporre e riproporre il classico schema cadenzale tra i gradi IV, V e I, e quindi a riconfermare la tonalità di Do (maggiore o minore che sia). Nel momento di risolvere per la seconda volta sulla tonica, però (misura 167), Schubert intravede una via di fuga: la cadenza è evitata con una alchimia enarmonica. Attraverso l'uso sapiente di questo espediente, che rende il passaggio completamente inatteso e straordinariamente efficace, Schubert trasforma il la bemolle (sesto grado della tonalità di Do minore) in sol diesis (sensibile della tonalità di La minore) che miracolosamente ci avvicina al La maggiore, tono d'impianto (es. 25).



Es. 25 - Sonata D 959, Allegro - mm. 168-169

Le battute numero 168 e 169 sono una vera e propria cerniera, uno specchio che riflette la sezione precedente (battute 161-167) in una copia identica disegnata una terza più in basso (da Do minore a La minore, misure 173-179) con la quale respiriamo già un'aria di casa. Solo così possiamo spiegarci il motivo per il quale, pur riproponendo lo stesso disegno armonico e melodico, le due sezioni gemelle ci trasmettono sensazioni diverse: mentre la prima (in Do minore) si agita in un ambito tonale convulso, dal quale percepiamo la disperata necessità di evadere, la seconda (in la minore - es. 26) ci trasmette sicurezza, come ad intuire che di lì a poco tutta la struttura tornerà

ad essere nuovamente salda; o come ad assaporare, con frenetica impazienza, il momento ormai vicino in cui l'autore riaffermerà la propria identità!



Es. 26 - Sonata D 959, Allegro - mm. 173-176

Schubert, a dire il vero, impiegherà ancora diciotto battute a dar conferma di questo; diciotto misure prima di riapprodare alla tonalità d'impianto; diciotto sofferti ma luminosissimi passi che, attraverso una vastissima gamma sonora, nonché un uso parossistico dell'espedito semitonale (si analizzino, a tal proposito, le battute n. 184 e 185) aumentano considerevolmente la tensione emotiva e il desiderio di riaffacciarsi a pieni polmoni alla tonalità di La maggiore.

A misura 198, infatti, il sipario si riapre, con una determinazione dinamica ancor più marcata rispetto all'inizio (il colore della ripresa è fortissimo in luogo del forte della prima battuta), quasi a evidenziare la gioia di essere finalmente riapprodati al tema iniziale, che si ripropone tal quale per ventuno misure. Nessuno, a questo punto, sarebbe tanto folle da abbandonare le pareti domestiche, una volta raggiunte dopo una così disperata conquista. Schubert, invece, si permette di farlo: la battuta n. 219 rappresenta, difatti, un nuovo punto dolente, una nuova occasione di trasfigurazione dell'immagine di se stesso. Per la terza volta, infatti, il compositore ci dà una versione diversa della prima idea tematica, come se volesse dirci che la sua esposizione iniziale (battute 1 e 198), nonché quella individuata come una sua prima trasfigurazione (battuta 16), fossero entrambe false; ovvero che, inaspettatamente, potrebbe esserci una verità (della sua personalità?) ancora differente da quella fin qui trattata. Ecco allora che il primo tema della sonata, solare ed energico, viene qui proposto in una sua versione notturna ed intima (es. 27), confermata dall'uso del pianissimo. Inoltre, il si bemolle (secondo grado abbassato della scala, che rende l'atmosfera ancor più ovattata) viene inaspettatamente toccato da Schubert per una suggestiva modulazione

a Fa maggiore; una nuova modulazione alla terza, quindi, che ci allontana - e non di poco - dalla tonalità di impianto.



Es. 27 - Sonata D 959, Allegro - mm. 219-224

Il processo che segue ripercorre, senza deviazioni, tutto ciò che è accaduto nell'esposizione, ma Schubert sa di non poter restare lontano dal La maggiore troppo a lungo: la sua conferma è necessaria alla struttura del brano che, secondo le regole dettate dalla forma sonata, dovrà presentare, nella riesposizione, sia il primo che il secondo tema in questa tonalità. Schubert è compositore troppo esperto e sapiente per non accorgersi di un'opportunità che, di lì a poco, gli passerà sotto le mani. Ordunque, ci troviamo nella tonalità di Fa maggiore, ed in questo ambito tonale si giunge a quella sezione che, nell'esposizione, abbiamo individuato tra battuta 28 e 36, caratterizzata da modulazioni tra tonalità distanti tra loro una terza maggiore discendente, la quale porterà, passando attraverso un'enanarmonia, a terminare il passaggio nella tonalità in cui è iniziato. Se Schubert seguisse pedissequamente questo schema anche da battuta n. 231 in poi, si troverebbe inevitabilmente con la riproposizione del secondo tema nella tonalità di Fa maggiore invece che in quella di La maggiore. Non una grave cosa, conoscendo l'abilità del compositore a maneggiare i toni e le armonie; tuttavia, in questa sonata (che, nonostante le numerose "devianze" tonali, resta formalmente solidissima), Schubert non vuole rinunciare alle regole canoniche e formali. Tutto l'episodio, dunque, non potrà più essere reiterato tante volte come nell'esposizione, bensì una volta in meno, seguendo uno schema identico a quello adottato nella prima parte della sonata ma accorciato di due battute. Il sacrificio di un segmento, cioè (l'intera sezione consta di venticinque battute anziché di ventisette, come accade nell'esposizione) ristabilisce un ordine che appariva altamente compromesso, o comunque di difficile gestione (es. 28).



Es. 28 - Sonata D 959, Allegro - mm. 231-235

Schubert, di conseguenza, si ritrova perfettamente nella tonalità d'impianto: la regola è ristabilita e il compositore può dirigersi facilmente e felicemente, pur passando attraverso tutte le sezioni vissute nelle prime centoventotto battute, verso la conclusione dell'Allegro.

La composizione, a conti fatti, dovrebbe concludersi dopo un numero preciso di misure che, calcolando esattamente ciò che è accaduto nell'esposizione, e trasponendolo nella ricapitolazione, porterebbe a termine il movimento a battuta n. 331. Schubert, però, si ferma ad un passo da questa scontata soluzione, e a misura 330 inserisce una di quelle sue lunghe ed espressive pause. Ad un passo dalla conclusione più ovvia, cioè, è come se ci dicesse: "No, non può finire così!". La pausa scritta in misura 330, diversa per intensità ed espressività da tutte le altre precedentemente ascoltate, rappresenta dunque un enorme punto di riflessione; apparentemente vuoto, in realtà pieno di domande, è attimo di ponderata stasi, giusto ad un passo dalla fine. Ed è da lì che Schubert, in una nuova veste, ripropone ancora l'immagine di se stesso: è la quarta trasfigurazione del tema iniziale (e quindi della sua personalità), questa volta scritto in pianissimo, notevolmente trasformato in carattere e direzione musicale, qui presentato un'ottava più in alto rispetto all'incipit, come qualcosa di celestiale; nelle sue movenze ci appare ora come un quartetto d'archi, con i bassi tutti pizzicati; le dinamiche sono appena percepite; le modulazioni completamente inedite: si passa in poche battute, infatti, dal La maggiore al Re maggiore, e poi al Si minore, per ritornare, infine, al La maggiore (es. 29).



Es. 29 - Sonata D 959, Allegro - mm. 331-339

Ci troviamo così a battuta 340, misura in cui l'Allegro potrebbe benissimo concludersi, già magnifico e inafferrabile; ma ancora una volta Schubert non lascia la presa, riproponendo lo stesso tema in una quinta trasfigurazione di sé (es. 30).

Musical score for Example 30, Sonata D 959, Allegro, measures 340-348. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a piano (p) dynamic marking and a decrescendo (decresc.) marking. The music consists of two systems of staves, each with a treble and bass staff. The first system shows a complex texture with many chords and some melodic lines. The second system continues this texture, with some melodic lines in the treble staff and more rhythmic accompaniment in the bass staff. The decrescendo marking is clearly visible in the second system.

Es. 30 - Sonata D 959, Allegro - mm. 340-348

Il registro torna ad essere esattamente quello di battuta 1; i bassi sono sempre staccati; le dinamiche appena accennate, come nelle nove misure precedenti; le concatenazioni armoniche ancor più divaganti e “pericolose” di quelle appena adottate. A pochi passi dalla conclusione, infatti, Schubert si permette una nuova modulazione a Fa maggiore, tonalità estremamente

lontana da La maggiore. Appena sfiorata questa tonalità, il rientro in La ha un che di prodigioso, e solo dopo questa digressione il compositore si affida alla conferma del tono iniziale. Lo fa con un arpeggio finalmente ed inaspettatamente distensivo che, dal basso all'acuto, sembra voler abbracciare tutta la tastiera e tutto l'ambito tonale. L'ignaro interprete cade per l'ultima volta nella rete: una pausa ancora, e poi un'ultima titubanza tonale che, ad assecondarla, potrebbe distruggere tutto in un istante (es. 31).



Es. 31 - Sonata D 959, Allegro - m. 351

Permettersi, a sette battute dal termine, di accostare un arpeggio di Si bemolle maggiore a quello di La maggiore, appena ascoltato, è manifestazione di pura follia; o di assoluta genialità; o di entrambe le cose. La sensazione che se ne riceve è pari a quella di chi, arrivato in cima ad una vetta conquistata con indicibili travagli, viene attirato dal precipizio, provando quasi un desiderio irrefrenabile di annichilimento. L'accordo di battuta 352 (es. 32), se scritto con un la bemolle al posto del sol diesis precluderebbe, infatti, al suicidio tonale, modulando irrimediabilmente, a cinque battute dalla conclusione, nella tonalità di Mi bemolle maggiore. Ma Schubert, pur mantenendo un piede in bilico sul si bemolle (dominante di Mi bemolle), scrive il sol diesis (sensibile di La maggiore), così che l'attrazione di quest'ultimo suono verso la sua tonica è, seppur di poco, evidentemente più forte di quello tra il si bemolle e il mi bemolle, tanto da scongiurare miracolosamente l'inevitabile.



Es. 32 - Sonata D 959, Allegro - m. 352

La conferma del La maggiore è definitivamente conquistata, e le ultime cinque misure della sonata sono interamente dedicate a questo accordo, sia in una generosa forma di arpeggio (ascendente e discendente) che in maniera accordale, con il quale si conclude questo ineguagliabile primo movimento di sonata.

Sonata D 959 - Secondo Movimento (Andantino)

Il percorso della sonata D 959 continua con l'Andantino, universalmente riconosciuto come uno dei movimenti lenti più profondi, disperati e commoventi della letteratura musicale tutta. Caratterizzato, in apertura, da una melodia semplice e incantatrice, nonché da un accompagnamento essenziale ma di indescrivibile efficacia, è ricordato soprattutto per la sua sezione centrale, che sembra venir fuori da un movimento magmatico, ovvero da una dimensione ultraterrena. L'elevato spessore artistico di questo brano, per certi aspetti inclassificabile secondo canoni classici, fa apprezzare l'immenso potere emotivo e l'elevato valore poetico di uno Schubert particolarmente ispirato, che si esprime, specialmente negli ultimi anni di vita, dando profondo ascolto ai moti del proprio animo. Lontanissimi, qui, da quelle atmosfere spensierate delle schubertiadi (che, se da un lato hanno consacrato Schubert come uno dei più importanti autori di composizioni per canto e pianoforte, hanno, per altri aspetti, contribuito al consolidamento di quella falsa immagine di compositore tutto sommato un po' leggero, incapace di concepire grandi forme, che tanto ha nuociuto alla divulgazione della sua musica e al riconoscimento, finanche post mortem, della sua genialità), siamo invece a contatto con la vera natura dell'autore. Una natura certamente nascosta che emerge, intima e tragica al contempo, con una forza titanica soprattutto in quei venti mesi che separano la morte di Beethoven dalla pro-

pria, quasi a voler dimostrare con caparbietà di poter competere con il pensiero di colui che, per tutta la sua esistenza, ha rappresentato un'inevitabile pietra di paragone, un musicista da guardare con profonda soggezione, un gigante forse inarrivabile e insuperabile, specialmente nel pensiero sinfonico e in quello sonatistico.⁹ Persino la più autentica cifra artistica di Schubert ci appare, in questa ottica, come un tentativo (peraltro riuscito) di esasperazione del pensiero beethoveniano: creare musica, cioè, senza l'obbligo di compiacere l'ascoltatore, e farsi portavoce fiero e audace di un ideale che non scenda a compromessi con la società o con l'ambiente in cui si trova ad operare. Una musica libera, quindi, di cui l'autore è perfetto esponente e forse primo vero attore. Schubert abbraccia consapevolmente questa causa, a prescindere dall'impetosa macchina degli affari, delle commissioni e delle edizioni stampate. Noncurante delle rappresentazioni ufficiali e della frenetica vita di una Vienna in piena restaurazione, in cui egli vive sempre un po' ai margini (vi si era trasferito da un sobborgo di periferia, dove era nato), ci appare mai completamente integrato con i suoi meccanismi e i suoi poteri (i quali, ovviamente, muovono anche le attività musicali), complice un'indole non incline all'appariscenza e al successo a tutti i costi, bensì votata all'introspezione e alla costruzione di uno spazio fisico e mentale circoscritto, quasi ovattato, in cui ricercare concentrazione e tranquillità. La sua vita, sia nella quotidianità che nella sfera artistica, ne fa costantemente le spese: molte delle sue opere sono regolarmente rifiutate dagli editori, dai teatri, dagli impresari e dalle istituzioni concertistiche; molte tra le sue composizioni più importanti sono pubblicate postume e comunque ignorate per molti decenni dopo la sua morte; il suo timore di oltrepassare i confini di quella "bolla aurea" da egli stesso costruita a propria dimensione rende la sua vita sempre più riservata, espressione di una incapacità di battersi per emergere come compositore e per affermare la propria identità; il suo senso di inadeguatezza lo rende timoroso nei confronti di compositori più noti (o anche più scaltri) di lui, e la sorte di certo non lo aiuta nei rapporti con altri artisti a lui coevi.¹⁰ Eppure Schubert conosceva il proprio valore,¹¹ e la frenetica produ-

⁹ È noto che Schubert spedì a Beethoven alcune sue composizioni; non le più importanti, però, bensì brani di scarso valore, opere minori, come in preda ad un timore reverenziale.

¹⁰ È noto, ad esempio, che Schubert scrisse a Goethe chiedendogli il permesso di musicare alcuni suoi testi poetici, ma il grande poeta sembra non aver mai dato risposta alla sua richiesta.

zione del suo ultimo anno di vita conferma, con assoluta certezza, la convinzione e la necessità di dover lasciare al mondo qualcosa di grande, unico e irripetibile.¹²

Specchio di questa complessa personalità è, dunque, l'Andantino della sonata in oggetto, nel quale la classica tripartizione A-B-A non è semplice confronto dialettico tra una parte centrale e le due sezioni periferiche, bensì vero ed estremo conflitto, interiore e spirituale, che si fa musica. La deflagrazione che avviene nel passaggio tra la prima idea tematica e la successiva è lacerante, espressione di una sofferenza incontenibile che dal piano psichico si fa materico, in una visione tridimensionale del suono (espressionistica ante litteram) che diventa impattante e indelebile nella memoria di chi ne viene investito; analogamente, la transizione opposta, tra la seconda e la terza sezione, non mira soltanto a una mera ripetizione, pur leggermente variata, di quanto già esposto, bensì ad un ritorno straziante al dolore irrisolto, leggermente nobilitato dalla sua ineluttabilità, in cui le avvisaglie di morte si fanno incredibilmente tangibili. Vediamone di seguito i dettagli.

La melodia principale del brano inizia il suo canto con il la, un suono che richiama, ovviamente, sia l'apertura che la chiusura del movimento precedente, quasi a suggerire una continuità con il suo materiale sonoro. Il la, però, non è più primo grado del tono d'impianto, bensì terzo di Fa diesis minore, tonalità relativa a quella dell'Allegro: una relazione, quella tra tonalità maggiore e sua relativa minore, molto frequente, nella letteratura musicale, tra primo e secondo tempo di una forma compositiva come la sonata e di tutte quelle che ad essa si ispirano. Ciò richiama nuovamente l'attenzione dell'interprete e dello studioso sull'osservanza da parte di Schubert delle regole di composizione. Per lo meno a grandi linee, infatti, la prima impressione che si riceve da questo e da altri elementi è quella di una grande accor-

¹¹ Secondo la testimonianza del drammaturgo viennese Eduard von Bauernfeld, amico ed estimatore dell'arte di Franz Schubert, quest'ultimo avrebbe un dì dichiarato: *Io so di essere un artista, io sono Franz Schubert.*

¹² Le opere che videro la luce nell'ultimo anno di vita dei Schubert non sono solo numerose, ma anche particolarmente ispirate, veri capolavori che testimoniano l'inizio, purtroppo interrotto dalla prematura scomparsa, di una fase compositiva nuova, di respiro diverso e più ampio, concedendo particolare attenzione anche alle grandi forme. In questa fase rientrano, oltre alle ultime tre sonate per pianoforte, anche il Quintetto per archi in do maggiore, la *Winterreise*, i cicli di Lieder su testi di Heine, i due Trii con pianoforte in si bemolle e in mi bemolle, la Fantasia in fa minore, la Sinfonia in do maggiore e le due serie di Improvvisi per pianoforte.

tezza nell'essere ligio alle leggi formali, pur se, come già evidenziato nell'analisi del primo movimento, sappiamo non esser del tutto così. In altre parole, anche l'Andantino, come l'Allegro che lo precede, dà un'immagine strutturale di sé altamente definita e solida, regolare ed equilibrata; tuttavia, al suo interno il compositore si muove con molta libertà e inventiva, oltre che con audacia e una fantasia estreme.¹³

La profondità del messaggio sottesa dalla linea melodica d'apertura appare portentosa, ma ciò che più di ogni altra cosa stupisce è la povertà di elementi di cui il tema principale risulta costituito. Se si eliminano, infatti, le note di fioritura, presenti a battuta n. 3, e le appoggiature di battuta 6, le prime otto misure appaiono di una disarmante immobilità (es. 1): l'ambito intervallare in cui la melodia si sviluppa è di appena una quinta diminuita e si ridurrà addirittura ad una terza minore nelle successive otto battute; le cosiddette note reali disegnano un tratto stazionario e immutabile, al limite della monotonia.



Es. 1 - Sonata D 959, Andantino: note reali del tema d'esordio (mm. 1-8)

Le misure che completano la prima frase (che, tra l'altro presentano una asimmetria tutta particolare, essendo dieci e non otto) risultano, sotto questo aspetto, ancor più scarse (es. 2).



¹³ Schubert ha inseguito per molto tempo il desiderio di una forma perfetta, considerando se stesso non sufficientemente abile, o addirittura istruito, da concepire e portare a termine opere coerenti da un punto di vista strutturale. La gran quantità di composizioni incompiute sembrerebbe confermarlo. Probabilmente, la sua decisione di prendere lezioni di contrappunto pochi mesi prima della morte - cosa che avvenne realmente seguendo, seppur per un solo incontro, i corsi di Simon Sechter - è testimonianza, ancorché di un'umiltà senza pari, di una urgenza molto avvertita nell'approfondire la conoscenza di una tecnica che, evidentemente, sentiva di non dominare a pieno. Al di là di questo, le ultime sonate per pianoforte ci arrivano dopo una lunga fase di sperimentazione, al termine della quale Schubert ritiene di essere in grado di padroneggiare la forma in maniera più sicura e spontanea.

Es. 2 - Sonata D 959, Andantino: note reali del tema d'esordio (mm. 9-18)

La staticità del tema iniziale è inoltre esasperata da un elemento che aveva caratterizzato anche l'inizio dell'Allegro: la presenza di una nota costante ripetuta per molte battute. Si tratta, in questo caso, del do diesis, dominante della tonalità, che risuona con ostinata ripetitività e con precisa cadenza sul secondo e terzo ottavo di ogni misura, quasi ad esprimere l'ineluttabilità del tempo che scorre (es. 3).

Es. 3 - Sonata D 959, Andantino - mm. 1-18

Un'altra caratteristica che conferma l'atmosfera immutabile di questo esordio viene rintracciata tra le battute 19 e 32: qui, infatti, troviamo la seconda frase dell'Andantino in risposta alla precedente che, nonostante un improvviso cambio di tonalità (da Fa diesis minore a La maggiore) e il suo colore generale in pianissimo, è esattamente la copia di ciò che è stato enunciato nelle prime 8 battute (vi è solo, in più, un abbellimento in battuta 23 che articola leggermente il profilo della omologa misura n. 5). Curiosità matematica: se si contano le misure dall'inizio fino alla fine della seconda frase, scopriamo che queste sono trentadue (numero che corrisponderebbe al classico $8+8+8+8$); ciò, nonostante che, come già accennato, nella seconda semifrase (battute 9-18) le misure siano dieci invece che otto. Se Schubert avesse riproposto esattamente questo modello anche nella seconda frase, avremmo avuto un primo periodo di 36 battute; d'altra parte, se avesse scritto la seconda frase esattamente di otto battute raddoppiate, ne avremmo contate, alla fine, 34; in qualche punto della seconda frase, quindi, il compositore riduce il numero delle misure per far "quadrare i conti" (ciò avviene difatti nella seconda semifrase del primo periodo - misure 27-32 - composta di sole

sei battute). La struttura di questo primo periodo appare composta, di conseguenza, dalla seguente successione numerica di misure: 8+10+8+6. Il totale, anch'esso in osservanza alle regole, non cambia, pur se, all'interno di questa apparente simmetria, rintracciamo una diversa distribuzione del numero di battute. L'ascoltatore probabilmente non si rende conto dell'effetto di dilatazione prima e di contrazione poi, ma questa sproporzione aumenta certamente l'effetto seducente e ammaliante del tema, che seguiamo nel suo divenire come rapiti da uno strano magnetismo.

Nell'accompagnamento della mano sinistra risiede un'altra particolarità dell'Andantino: oltre alla regolarissima scansione ritmica (che genera un effetto ipnotico, al pari del moto costante di un pendolo), troviamo qualcosa di ancor più singolare: la nota più importante - il basso - è sempre staccata e poi seguita da un disegno di ottava discendente. In questa frase, cioè, avviene qualcosa che va contro le buone regole di composizione di una linea melodica e del suo supporto armonico: il canto fa da base (legato e con suoni lunghi), mentre l'armonia, nel suo elemento più fondante - il basso, appunto - è sfuggente ed appena accennato. I classici ruoli di questi due elementi, dunque, si invertono, conferendo al brano caratteristiche ancor più peculiari. A dir la verità, nelle composizioni pianistiche di Schubert (come già evidenziato a proposito dell'Allegro) non è affatto raro trovare bassi staccati, probabilmente qualcosa che richiama i pizzicati dei violoncelli di un trio o di un quartetto d'archi, per la qual cosa - piccola nota interpretativa - direi senza dubbio che l'abitudine largamente diffusa di ignorare questa ed altre precise indicazioni dell'autore, ovvero di travisarle, sia particolarmente irrispettosa della scrittura schubertiana. Ciò, nella fattispecie dell'opera in questione, oltre ad essere filologicamente inesatto, elimina quello straordinario effetto di risonanza tra note acute tenute e bassi staccati, molto simile, peraltro, a quello che si genera nelle prime misure dell'Allegro.

Non abbiamo menzionato, finora, un'altra peculiarità dell'Andantino, che lega anch'essa il secondo movimento della sonata D 959 al precedente: la presenza costante, e mai esaurita, dell'intervallo di seconda (entità base dell'Allegro) e specialmente di semitono; caratteristica durevole di queste diciotto misure iniziali (ma lo sarà di tutto il movimento), ad eccezione del passaggio dalla quarta alla quinta battuta e dalla dodicesima alla successiva. In altre parole, i più piccoli intervalli del sistema tonale classico sono ancora

una volta i protagonisti del discorso musicale. Non solo: in battuta 7 il disegno delle appoggiature in semicrome richiama direttamente la cifra retorica del lamento cui abbiamo accennato in precedenza (es. 4), a conferma del clima fortemente doloroso in cui tutto l'Andantino si sviluppa.



Es. 4 - Sonata D 959, Andantino - mm. 7-8

Si è già fatto riferimento, invece, ad un'intrinseca fissità di questa parte iniziale del brano, esasperata prima di tutto dalla costante reiterazione del tema: un meccanismo circolare, quasi automatico, che fa sprofondare l'ascoltatore in una sorta di torpore e in uno stato mentale a metà tra coscienza e incoscienza. In tutto questo lento ed implacabile scorrere che copre le prime sessantaquattro battute (Schubert, dalla misura 33 ripete esattamente l'intero profilo melodico e armonico fin lì presentato, raddoppiando la linea melodica in ottava), l'incipit dell'Andantino è infatti riproposto ben quattro volte. Ciò non evita, però, una sotterranea ma costante crescita emotiva che la musica sottintende, affidata ad un delicato gioco di altezze di suoni i quali, nelle pur eguali ripetizioni, vengono scritti in registri sempre più acuti: un elemento seduttivo che conduce l'ascoltatore lungo un percorso sempre più intenso, pur tenendolo strettamente fermo alla sua percezione iniziale. Ne sono prova gli accordi scritti nelle misure n. 13, 27, 45 e 59 (veri punti nevralgici di tutto l'andamento melodico), nei quali da un lato la dinamica forte-piano usata da Schubert contribuisce ad una statica monotonia (dove ogni cosa, cioè, sembra ripetersi esattamente nel momento in cui ce la si aspetta), mentre, dall'altro, la diversa disposizione degli accordi stessi alimenta una sensazione di progressiva ascesa, pur nella fissità. Un'apparente conquista di maggiore luminosità in un quadro generale di costante oscurità (es. 5):



Es. 5 - Sonata D 959, Andantino - mm. 13, 27, 45 e 59

La cosa per certi aspetti più stupefacente è che, dopo sole sei misure dal raggiungimento dell'accordo più acuto (battuta 59, appunto), si piomba in un frammento di quattro battute in cui viene toccata la nota più grave di tutta la sonata, la quale porta giù verso il basso l'intero discorso musicale per mezzo di un salto di ben cinque ottave (es. 6 e 7): una sorta di caduta inesorabile verso il centro della terra che prelude a quella fase centrale a cui avevamo accennato in apertura, e che, come già detto, potrebbe esser messo in relazione con i repentini sbalzi d'umore cui Schubert era sovente soggetto.



Es. 6 - Sonata D 959, Andantino - m. 59 e Es. 7 - Sonata D 959, Andantino - m. 65-68

Da questo punto in poi il clima cambia decisamente. Dopo la formula cadenzale della sezione appena esaminata, inizia una sorta di *recitativo* (es. 8). La musica, per qualche istante, perde quel senso di scansione metrica così essenziale e allo stesso tempo tanto opprimente, per esprimersi con sempre maggiore libertà; è quasi uno spogliarsi, un mettersi a nudo, un dismettere qualcosa che sembrava inalterabile per iniziare un nuovo percorso. Le prime movenze delle battute n. 69 e 70 ricordano un'improvvisazione, tanto tortuoso sembra essere il tentativo di rinascita da una nuova fase embrionale. Quest'ultima, che parte laddove la musica sembrava essersi conclusa senza possibilità di ulteriori sviluppi, muove da una germinazione microscopica, quasi inconsistente, nella quale, con grande stupore, riconosciamo l'elemen-

to chiave della sonata tutta, a cui abbiamo più volte fatto riferimento: il rapporto intervallare di *seconda* minore e maggiore, ancora lì, a ricordarci che il cammino non potrà mai essere lineare, tranquillo e spianato, bensì sempre incerto ed irto di difficoltà.



Es. 8 - Sonata D 959, Andantino - m. 69-70

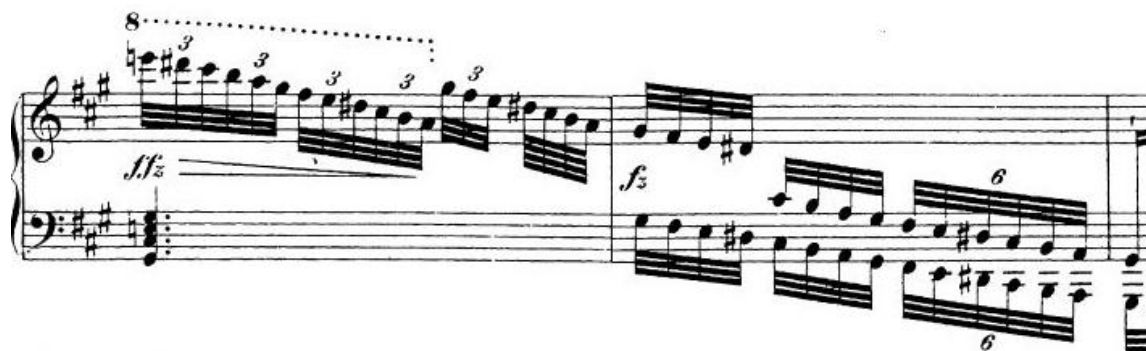
Il processo continua con crescente vigoria, caratterizzato da un infittimento della scrittura ritmica (che passa da duine di semicrome, a terzine di semicrome, a quartine di biscrome) e da un incessante movimento ondulatorio che porta la linea melodica costantemente su e giù per la tastiera: nelle misure n. 69 e 70 il movimento è verso l'acuto; nelle due successive ritorna verso il grave; nelle battute n. 73 e 74 si procede in su, per poi ridiscendere definitivamente verso il basso. Il processo si infittisce tra le misure n. 77 e 84, con andamenti ondulatori verso l'acuto e verso il grave che si consumano nell'ambito di sole due battute. La musica è inesorabilmente entrata in una fase nuova, iniziando a muoversi in maniera convulsa e non più prevedibile. Se per tutta la parte iniziale il dolore era composto, misurato e dignitoso, da misura 69 in poi diventa dirompente e progressivamente travolgente. A battuta 85 (es. 9) un primo indizio ci fa intendere che anche il processo armonico seguito da Schubert è fuori controllo: dal Fa diesis minore dell'inizio, infatti, siamo approdati alla lontanissima tonalità di Do minore (da un ambito tonale con tre diesis in chiave, cioè, si passa ad un'armonia con tre bemolli). Ciò è altamente destabilizzante, essendo Do minore enarmonicamente distante una *quarta* aumentata dalla tonalità di apertura dell'*Andantino*; quell'intervallo, tanto particolare da essere stato battezzato *diabolus in musica*, che non è né una *quarta* giusta, né una *quinta* giusta, e che potrebbe rappresentare quella "terra di nessuno" tra la spazio sonoro immediatamente intorno a noi e quello a noi esterno.



Es. 9 - Sonata D 959, Andantino - mm. 85-89

Tutto ciò che accade nella travagliata sezione B di questo secondo movimento muove sempre dalla spinta semitonale o tonale (cioè dall'onnipresente intervallo di seconda minore o maggiore). Accompagnato da un parossistico andamento cromatico del basso, infatti, si passa, nelle misure 90 e 91, dal Do minore al Re bemolle minore (tonalità di nuovo lontane tra loro) e poi, con un salto di seconda aumentata, dal Re bemolle al Mi minore. Siamo nel pieno di una tempesta armonica che non ci permette di vedere il nostro punto di partenza né un prevedibile approdo, completamente in balia di un turbine incontenibile che, grado per grado, ci porta su tonalità inaspettate e con procedimenti per certi aspetti impensabili per lo stile dell'epoca. Esso coinvolge anche l'aspetto ritmico, in costante ispessimento (dalle quartine di biscrome si passa alle doppie terzine di biscrome e poi definitivamente alle quartine di semibiscrome); l'episodio tra le misure 105 e 122 è quello più intricato e più violento: nulla è più gestibile, e nella scrittura schubertiana sembra quasi di vedere il compositore in preda ad una forza misteriosa che si impadronisce della sua mano e del pentagramma, sul quale riversa fiumi di note provenienti da una dimensione iperurania.

La momentanea conquista, in battuta 109, del tono di Do diesis minore (dominante della tonalità d'impianto) rappresenta da un lato una prima possibile ancora di salvezza, mentre dall'altro dà adito a Schubert di esprimersi in maniera, se possibile, ancor più travolgente. Ne è prova un nuovo movimento verso l'acuto e verso il grave, che proprio qui raggiunge il suo acme abbracciando, in pochi secondi di esecuzione, ben sette ottave dello strumento (es. 10), portando la mano sinistra in una zona della tastiera notevolmente cupa, e con un disegno caratterizzato costantemente da ripetuti intervalli di semitono.



Es. 10 - Sonata D 959, Andantino - mm. 107-109

Possiamo finanche affermare che la musica, in questo preciso punto (cioè tra le misure 109 e 115) diventi letteralmente rumore, non soltanto per la oggettiva cacofonia al registro grave della sezione, quanto soprattutto per il risultato sonoro che una scrittura di questo tipo - immaginiamo - doveva generare sugli strumenti dell'epoca: suonare semitoni ripetuti, in quel registro e con una dinamica tra il forte e il fortissimo, equivale ad un risultato sonoro simile ai moderni cluster, qualcosa che esalta la componente effettistica della scrittura musicale allontanandola con forza dall'uso sia classico che romantico del pianoforte, e avvicinando il pensiero di Franz Schubert alla musica del Novecento (es. 11).

The image shows a musical score for Schubert's Sonata D 959, Andantino, measures 109-113. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple layers of chords and a rhythmic pattern in the bass. The upper staff has a melodic line with a 'cresc.' marking. The lower staff has a rhythmic pattern with 'x' marks. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 110 and ending at measure 113. The second system has a 'f' marking and a '6' marking.

Es. 11 - Sonata D 959, Andantino - mm. 109-113

Le sonorità di fatto si confondono, e i bassi, costantemente oscillanti tra la nota reale e la nota ad un semitono superiore o inferiore, accentuano l'instabilità armonica contribuendo a ciò che potremmo definire una vera “anarchia sonora”.

L'approdo ad un chiaro accordo di Do diesis minore - siamo in misura 122 - a cui si arriva con il massimo della sonorità (Schubert usa il fortissimo seguito da una “z”, che dovrebbe corrispondere ad uno sforzato nel fortissimo) cerca di porre fine a questa situazione di estrema perturbazione emotiva e sonora. Questo accordo, in staccato, riempie solo il primo ottavo di una battuta per il resto vuota. Qualcosa che lascia sgomenti dopo un'orgia sonora come quella da cui si è appena usciti.

La sensazione che qualcosa stia nuovamente cambiando è evidente, confermata anche da un timido tentativo di raddolcimento affidato a brevi frammenti melodici che, nel loro errare, ricordano la divagazione presente nelle battute 69 e 70, cioè alla fine della sezione A (es. 12).



Es. 12 - Sonata D 959, Andantino - m. 123

Il loro introverso approccio nel “risolvere” il tormentata passaggio precedente appare fiacco e impotente. Ne è prova il fatto che dopo appena una misura espressa in piano torna a dominare, potremmo dire con cattiveria, l'accordo di Do diesis minore precedentemente ascoltato; uguale, sferzante, scritto in partitura con l'identica dinamica usata per quello presente in battuta 122 (lo sforzissimo a cui si accennava). È, questa, una ferrea manifestazione di sprezzante impietosa, con forti connotazioni istrioniche, probabile metafora della implacabilità degli eventi: la melodia, con la sua sinuosità, con grazia e con dinamica leggera, cerca di insinuarsi nel discorso, provando ad ammansirne le asprezze. I tentativi vanno a vuoto per tre volte consecutive, l'ultima delle quali porta ad accrescere la tensione: con un ulteriore spostamento di semitono (“aggravato”, nel suo tentativo di “alzar la voce”, da una lunga scala cromatica discendente alla mano sinistra, e da un salto di quarta aumentata nel frammento melodico tra le battute 125 e 126 che crea un improvviso vuoto armonico, quasi una “apnea tonale”) si giunge ad un accordo di Re maggiore (es. 13). Con un semitono più in alto, quindi, il nuovo accordo (battuta 128) sembra conferire alla sezione un'autorevolezza ancora maggiore; ma è solo una apparenza: Re maggiore è certamente un accordo più acuto rispetto a quello di Do diesis minore, tuttavia quest'ultimo ha, dalla sua, una più intima drammaticità. Qualcosa si rompe, dunque, come se la tonalità di Re maggiore avesse, in qualche modo, sciolto un nodo difficilmente risolvibile.



Es. 13 - Sonata D 959, Andantino - mm. 125-128

Di fatto, il ritorno al Do diesis minore (misura 132) ci porta in un'atmosfera progressivamente più serena: gli accordi che seguono perdono, nella dinamica, una "f"; la melodia, prima timida e continuamente interrotta, si fa più audace, tanto da risultare non più frammentata e da durare - dall'inizio della misura 131 in poi - non meno di 14 battute, nelle ultime delle quali riecheggia una forma di recitativo che anticipa una maniera lisztiana di trattare il canto accompagnato (es. 14).



Es. 14 - Sonata D 959, Andantino - mm. 142-146

Con apparente semplicità, a battuta 141, viene finanche riconquistata la tonalità di Do diesis maggiore, proprio nel momento in cui la melodia, paradossalmente, dopo un piccolo crescendo, si addolcisce ancor di più, imponendo con naturalezza un abbassamento del volume sonoro anche agli accordi che fino ad allora erano costantemente enunciati nel fortissimo e nel forte. Il passaggio dal modo minore al modo maggiore è, in questo caso, sinonimo di crescente sensibilizzazione, contrariamente a quanto la maggior parte della letteratura musicale ci abbia abituato nei secoli, conferendo (quasi a standardizzarlo) un carattere più intimo alle tonalità minori rispetto alle

omologhe maggiori.¹⁴ Con l'approdo al tono di Do diesis maggiore, che contiene la nota mi diesis, Schubert si aggiudica il ritorno alla tonalità d'impianto, essendo do diesis e mi diesis rispettivamente dominante e sensibile del tono di Fa diesis, che apre l'Andantino. La maniera con cui la transizione dalla sezione B a quella successiva avviene è molto suggestiva, e si arricchisce di un'autocitazione: la frase che ha inizio a misura 147 (es. 15) ricorda, senza ombra di dubbio, il placido andamento del terzo Improvviso D 899 (op. 90), pur se in tonalità differente.¹⁵



Es. 15 - Sonata D 959, Andantino - mm. 147-151

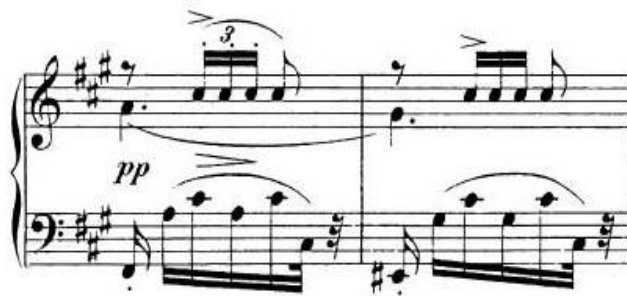
Il clima è finalmente rasserenato, e ora Schubert può tranquillamente riproporre il tema iniziale dell'Andantino. Nella ricapitolazione, esso si arricchisce di svariati elementi che rendono il suo divenire, per lo meno all'inizio della ripresa, molto meno statico che nella esposizione. Uno di questi proviene proprio dall'episodio immediatamente precedente e dà prova della abilità compositiva di Schubert: trattasi dell'accompagnamento in semicrome che inizia a misura 147 il quale, per così dire, fa da collante tra le due sezioni offrendo un più ricco supporto armonico al canto che viene ripreso a battuta 159; mirabile esempio di sovrapposizione stratificata di motivi ritmico-armonico-melodici che legano sezioni diverse tra loro e che, in questo

¹⁴ Uno degli esempi più eclatanti di questa inversione di affetto sonoro, nel repertorio schubertiano, è presente in «Gute Nacht», primo Lied del ciclo Winterreise. Il passaggio dal tono minore al tono maggiore, infatti, avviene quando il testo di Wilhelm Müller si fa più tenero e si vela di inconsolabile tristezza: “Will dich im Traum nicht stören, Wär' schad' um deine Ruh', Sollst meinen Tritt nicht hören - Sacht, sacht die Türe zu! Schreib' im Vorübergehen, An's Tor dir gute Nacht, Damit du mögest sehen, An dich hab' ich gedacht” - “Non ti turberò nel sonno, voglio la tua pace; camminerò in punta di piedi, pian piano chiuderò la porta! Passando ti scriverò sull'uscio: buona notte. Così avrai la prova che ti ho pensato.”

¹⁵ Questa è la prima di alcune citazioni ed auto-citazioni che Schubert inserisce nella sonata D 959.

specifico caso, fungono da sapiente trasmigrazione di un'atmosfera musicale in un'altra. Con questo tipo di accompagnamento, il tema dell'incipit, dapprima algido e distaccato, acquista più umanità, avvicinandosi quasi allo stile di una serenata notturna. Non è pertanto troppo peregrina l'idea di ravvisare un accostamento tra questo modello di scrittura e quello usato da Franz Schubert stesso nel famosissimo Lied «Ständchen» (serenata, appunto), composto nello stesso anno di nascita della sonata D 959, facente parte dell'insieme di componimenti per canto e pianoforte denominato Schwanengesang.¹⁶

Inoltre, i Do diesis ribattuti che troviamo nelle misure 159, 160, 162, 167, 168 e 170 (es. 16) ci confermano un'aura incantata e quieta, propria della notte, e saremmo curiosi di sapere se questo elemento abbia potuto in qualche modo ispirare, quasi un secolo dopo - è il 1926 - il brano Az Éjszaka Zenéje (Musica Notturna) di Béla Bartók, nel quale ritroviamo con insistenza questo stesso espediente motivico che richiama alla mente i tanti suoni della natura udibili nel silenzio notturno (es. 17, 18 e 19).

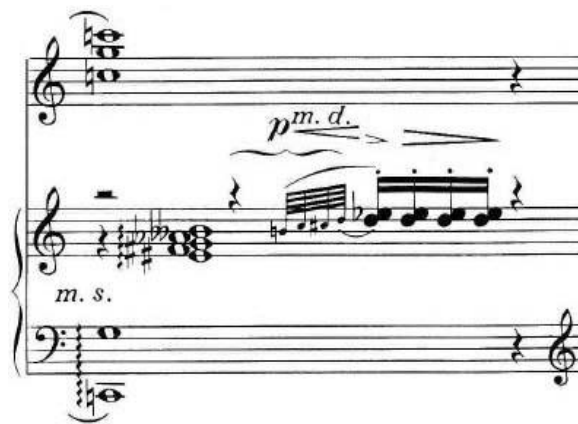


Es. 16 - Sonata D 959, Andantino - mm. 159-160

¹⁶ Il titolo Schwanengesang (Canto del cigno) non fu ideato da Schubert, bensì dal primo editore dell'opera che mise insieme, arbitrariamente, diversi brani schubertiani in un'unica raccolta.



Es. 17 - Béla Bartók - Az Éjszaka Zenéje (m. 7)



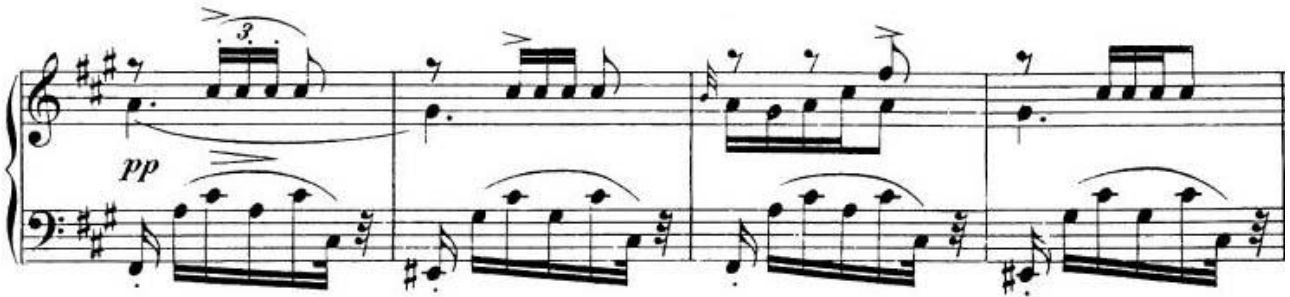
Es. 18 - Béla Bartók - Az Éjszaka Zenéje (m. 34)



Es. 19 - Béla Bartók - Az Éjszaka Zenéje (m. 37)

Al di là dell'ipotesi suggerita, resta il fatto che dalla iniziale scrittura dell'*Andantino*, scarna ed essenziale, si passa ad una complessa interazione di elementi, diversi tra loro e tecnicamente non facili da riprodurre sulla tastiera contemporaneamente, che mostrano un'estrema raffinatezza stilistica: il basso è staccato; segue un accompagnamento in semicrome (l'ultima delle quali è dimezzata nella sua durata e seguita da una pausa di biscroma); la melodia viene riprodotta dalla mano destra ma non è più parte acuta del di-

scorso, bensì voce interna, più intima; i ribattuti (di cui i primi tre staccati, in terzina), si dispiegano nella parte più alta della tessitura, con un accento sulla prima nota. Il tutto, in *pianissimo* (es. 20). Da un punto di vista puramente agogico, nonché esecutivo, non vi è nulla di simmetrico e di intuitivo, pur se la asimmetria che tutta la sezione emana è controbilanciata da un equilibrio sonoro che fa assumere alla riesposizione dell'idea musicale del secondo movimento della sonata un'aura di rara leggiadria e di estatica leggerezza.



Es. 20 - Sonata D 959, *Andantino* - mm. 159-162

Come molto spesso accade nella musica di Franz Schubert, la serenità conquistata non è quasi mai sinonimo di pace inviolabile, di una meta raggiunta o di una speranza concreta: nella più complessa e segreta accezione del termine *Wanderer*, figura trasversale nella cultura romantica di tutto il continente europeo, l'uomo è pur sempre alla ricerca di un ideale *altro*, sia esso un luogo fisico o dell'anima (o più probabilmente entrambi), anche e soprattutto nel momento stesso in cui un traguardo appare definitivo ed appagante. Ecco, quindi, l'errare senza requie, comune a tante figure della letteratura ottocentesca, futuro *humus* di tanto pensiero filosofico del Novecento e anche specchio evidente di quella condizione umana che muove dai più inconfessabili interrogativi dell'uomo dalla sua comparsa sulla Terra fino ai giorni nostri.

Nella misura 176 dell'*Andantino*, ordunque, quel senso di relativo appagamento che si respira quando la melodia iniziale ritorna, fiorita di tanta eleganza, scompare improvvisamente, lasciando all'ascoltatore un senso di impotenza e di nuovo sconforto: il basso e l'accompagnamento tutto tornano ad assumere le movenze dell'inizio, con l'originale scansione ritmica, inflessibile e tremendamente severa; di tutti gli ornamenti precedenti non resta altro che un'unica nota nella parte più acuta di ogni battuta; un'estrema reazio-

ne al precipitare degli eventi è il passaggio tra le battute 185 e 186, omologo di altri quattro analoghi segmenti dell'esposizione (misure 13-14, 27-28, 45-46 e 59-60) ma scritto in una maniera esattamente opposta (verso l'acuto anziché verso il basso): un tentativo di guardare al cielo per allontanarsi dal baratro che verrà (es. 21).



Es. 21 - Sonata D 959, Andantino - mm. 185-186

Ciò che risuona immediatamente dopo, infatti, è una inesorabile discesa di registro, affidata prima alla mano destra (che cerca di resistere all'attrazione verso il vuoto con alcuni suoni ribattuti che rallentano la caduta - l'intervallo discendente coperto, infatti, sarà solo di una *sesta* minore) e poi alla mano sinistra, la quale, non trovando più appigli per frenare la resa, va giù di due *ottave* fermandosi alla nota più bassa del brano (es. 22).



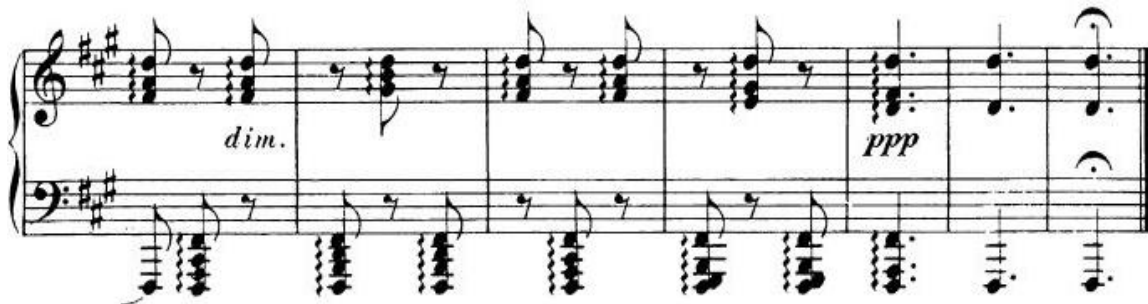
Es. 22 - Sonata D 959, Andantino - mm. 187-188

Da questo punto in poi, Schubert elimina (nelle misure 189, 190, 193 e 194) anche la terza scansione ritmica di ogni battuta: è come se il tempo stesse per fermarsi; come se i respiri si facessero sempre più fiochi (es. 23).



Es. 23 - Sonata D 959, Andantino - mm. 189-190

Di fatto da battuta 189 a battuta 192 i bassi scendono in maniera prima diatonica (c'è ancora della vita!), poi in maniera cromatica fino al termine dell'*Andantino*, che si spegne in un registro sonoro indefinito: i passi verso la parte più grave dello strumento tornano ad essere a distanza di semitono, onnipresente metafora di difficoltà, forse di paure ancestrali, che portano la musica ad esprimersi con accordi estremamente cupi, sempre più fiochi e indeterminati, fino a terminare con un'unica nota (la *tonica*), triplicata tra le due mani, e in una sonorità al limite dell'udibile. Potremmo dire, in estrema sintesi, che la parte finale di questo enigmatico componimento si allontana, paradossalmente, dal senso stesso di musica: non vi è più melodia, l'armonia è vaga e indistinta, il ritmo livellato e le dinamiche flebili e sommesse (es. 24).



Es. 24 - Sonata D 959, Andantino - mm. 196-202

In pochi altri brani Schubert esprime tanto efficacemente l'inenarrabilità della condizione umana, nel riflesso della sua tragedia personale. Estrema indagine introspettiva, ma al contempo universale, di uomo tanto sofferente nel corpo e nello spirito, l'*Andantino* è anche emblema di un tormento che

abbraccia tante altre sfere. Schubert non è soltanto un uomo solo e malato:¹⁷ è anche un musicista che vive la propria diversità di artista senza quei benefici che da sempre accompagnano i grandi compositori. Di fatto non ha e non vuole protettori, non si piega a convenienze ecclesiastiche o di corte, e benché mai a compromessi; è indipendente e non ha padroni, e in questo risiede gran parte della sua *modernità*, che conferirà una individualità tutta nuova alle future generazioni di musicisti. Di conseguenza, la sua esistenza, nonché la sua quotidianità, è costantemente all'insegna dell'incertezza: a periodi positivi, in cui riusciva anche ad ottenere ottimi rendimenti dalla sua musica, si alternano fasi tristemente precarie, nelle quali la propria figura di artista si avvicina icasticamente al personaggio con il quale si conclude il ciclo *Winterreise*: quel *Leiermann* (il suonatore di organetto) che evidentemente Schubert sente tanto vicino da potersi finanche identificare; espressione autentica quanto cruda di quel dissidio tra arte e vita che sarà uno dei tratti fondamentali dell'intera cultura moderna, così fortemente espressi nel capolavoro goethiano *Wilhelm Meister*.¹⁸ Schubert vive quindi una *precarietà* a tutto tondo; dalla dimensione più confidenziale e interiore ad una che potremmo finanche identificare in un senso geografico-territoriale, se non addirittura politico, sotto quel governo asburgico di Metternich che, nato dalla Restaurazione del 1815, oppone un freno ad ogni velleità di ristabilire un'identità profondamente tedesca. L'intimo conflitto con il potere (da cui quello *status* di "straniero in patria" che riecheggia nei primi versi e nelle prime note di «*Gute Nacht*», primo *Lied* del ciclo *Winterreise*) si manifesta anche in un perenne stato di insofferenza per una sorta di regressione e stagnazione, a cui si fa riferimento quando si parla di *Biedermeier*; un lungo periodo in cui una politica repressiva (pur ammantata di falso e affettato benessere, nonché di un certo equilibrio di facciata) decreta, in vari modi, il

¹⁷ L'ultima lettera di Schubert, che scrive all'amico Schober una settimana prima della morte, recita: «...Sono malato. È da 11 giorni che non mangio e non bevo e mi trascino, sfinito e barcollante, dalla poltrona al letto e viceversa...».

¹⁸ Schubert compose due piccoli cicli liederistici ispirati al romanzo "*Wilhelm Meister Lehrjahre*" di Goethe: i "*Drei Gesänge des Harfners*", D 478 e i "*Vier Gesänge aus Wilhelm Meister*" D 877. Emblematiche, sia nell'opera letteraria che nelle creazioni schubertiane, sono i personaggi dell'arpista e di Mignon, figure ai margini della società che incarnano il distacco tra la realtà, con i suoi subdoli meccanismi che muovono la vita di Wilhelm (il protagonista), e il più intimo valore dell'arte, unica dimensione in grado di dare all'uomo la chiave di lettura per comprendere la realtà e la nostra stessa esistenza.

declino di un importante centro culturale - Vienna - segnato dalla decadenza e dalla sempre crescente affermazione di una qualità musicale ad uso di un uditorio che non apprezza, rifiutandolo, il valore delle grandi opere. Una città, insomma, che lentamente ed inesorabilmente dimentica Mozart, Haydn e finanche Beethoven, e non sa godere della grande musica di un compositore - Franz Schubert - che resta fedele alla propria natura e alla propria arte, rimanendo in auge soltanto in circuiti privati di amici e conoscenti. Coloro i quali, in fin dei conti, lo hanno sempre sostenuto e protetto.¹⁹

Sonata D 959 – Terzo movimento (Scherzo, Allegro Vivace)

Tra l'*Andantino* e il movimento successivo della sonata *D 959* vi è un fortissimo contrasto, essendo il carattere dello *Scherzo* in forte antinomia rispetto a tutto ciò che lo precede. Ciò non solo a causa della differente tipologia di forma,²⁰ ma anche per l'atmosfera evocata, per la chiarezza di scrittura e per una sorta di leggerezza che aleggia in tutto il brano. Da una stasi asfissiante e senza alcuna possibilità di soluzione, a cui si approda nelle ultime misure dell'*Andantino*, lo *Scherzo*, con l'animosità del suo *allegro vivace*, ci proietta in un clima di levità, quasi di frivolezza, che sorprende inevitabilmente l'ascoltatore, spiazzato da un alleggerimento di tensione insperato solo pochi istanti prima. La tonalità iniziale (che - come da prassi - è quella del primo tempo della sonata) dà, con la sua luminosità, un notevole contributo a ciò che sembra aver caratteristiche di pura bizzarria; complice una serie di arpeggi, caratterizzanti buona parte di inizio brano. Questi si muovono su e giù per la tastiera in un gioco spensierato e spontaneo (es. 1), acrobatico e quasi estemporaneo, al cui termine interviene un frammento melodico in *ottavi* (es. 2), anch'esso brillante e scorrevole. Da questo segmento, in coda alla sezione, scaturisce un'idea melodica maggiormente strutturata che conclude le classiche prime sedici battute di presentazione del tema.

¹⁹ Si pensi che soltanto qualche mese prima della sua scomparsa - esattamente il 26 marzo 1828 - venne organizzato, a Vienna, il primo ed unico concerto interamente dedicato a Franz Schubert. Sfortunatamente, nonostante il successo ottenuto, la critica non se ne curò, troppo attenta all'imminente arrivo in città di Niccolò Paganini.

²⁰ Lo *Scherzo*, nella storia della musica strumentale tra il XVIII e il XX secolo, assume il compito di ammorbidire le tensioni accumulate nei primi due movimenti di una composizione di ampio respiro come una sonata.



Es. 1 - Sonata D 959, Scherzo - mm. - 1-6



Es. 2 - Sonata D 959, Scherzo - mm. - 7-8

La sorpresa per il cambio repentino di atmosfera aumenta se si analizzano più da vicino alcuni dettagli: l'adozione dell'arpeggio, ad esempio, che proviene dritto dalla conclusione dell'*Andantino*, è uno di essi. Il fatto che Schubert riutilizzi, pur con modalità e fini opposti, quanto adottato in chiusura del movimento precedente, ha una valenza sia tecnica che emotiva. Tecnica, perché dimostra, ancora una volta, l'estrema duttilità del musicista (in conclusione dell'*Andantino* l'arpeggio è grave, cupo, con suoni lunghi che rendono tutto il passaggio molto confuso; nello *Scherzo*, per contrappasso, gli arpeggi sono scintillanti, rapidi, brevi e, in buona parte, composti da note acute). Emotiva perché, al di là della ovvia differenza di clima tra i due movimenti, Schubert opera una trasfigurazione simbolica di questo elemento da un tempo della sonata all'altro, seguendo un processo in cui potremmo individuare una matrice psicanalitica; in questo brano, cioè, il compositore gioca, per così dire, con un tratto distintivo che precedentemente rivestiva connotati lugubri e notevolmente negativi, sdrammatizzandolo. Ciò è accentuato dall'andamento altalenante degli arpeggi stessi (quell'eguale moto on-

dulatorio rintracciato nell'*Andantino*) che, se nel movimento precedente era sinonimo di sconvolgente temperie emozionale, qui manifesta invece gioiosità e gaiezza. Altrettanto interessante è anche notare la spazialità entro cui il procedimento si muove: nell'*Andantino* esso attraversava amplissime porzioni del registro del pianoforte, impiegando anche alcuni secondi per coprire la distanza tra “cresta” e “ventre” (tanto per usare due termini presi a prestito dalla fenomenologia ondulatoria), proprio come se ci trovassimo in alto mare e nel bel mezzo di una burrasca; nello *Scherzo*, invece, lo spazio materiale e temporale in cui il processo oscillatorio si consuma si riduce di molto, conferendo a questa sezione caratteristiche di frizzante e piacevole brio. È possibile aver ulteriore contezza della sapienza compositiva *schubertiana* (se mai ne avessimo necessità) da tutta una serie di altri indizi:

- l'espedito espressivo rappresentato dall'uso dell'intervallo di *seconda* maggiore e di *seconda* minore non è abbandonato, continuando a far da sfondo tecnico e da elemento funzionale alla sonata. Lo si rintraccia ovunque, nella linea delle note più gravi degli arpeggi, nei frammenti melodici in *ottavi* delle battute 7 e 11 e anche in battuta 13, dove l'intervallo di *seconda* maggiore è espresso con suoni simultanei (es. 3);



Es. 3 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 7, 11 e 13

- la struttura di tutta la prima parte del brano (battute 1-16) presenta una mirabile simmetria tra i due elementi fondamentali: gli arpeggi e le linee melodiche. I primi riempiono le prime sei battute, la nona e la decima, mentre i segmenti melodici all'interno della struttura compaiono in posizioni esattamente speculari, formando una sorta di intreccio perfettamente uguale e contrario;

- lo stesso sviluppo armonico è singolare, soprattutto in termini di concatenazioni tonali lontane tra loro: tra le misure n. 5 e n. 6 il passaggio è dal La maggiore a Sol maggiore; la successiva (battute 7-8) presenta una modula-

zione da Sol maggiore a Si maggiore; il ritorno a Sol maggiore avviene immediatamente nella battuta seguente; da qui alla tonalità di Fa maggiore e poi, tra le misure 10 e 11, improvvisamente da Fa maggiore alla tonalità iniziale. Il risultato è un elevatissimo dinamismo armonico, che permette di toccare sei tonalità differenti in sei differenti battute (es. 4)!



Es. 4 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 5-12

Un'altra interessante caratteristica dello *Scherzo* (che già dalle battute iniziali manifesta grande varietà nei suoi elementi melodici, armonici e ritmici) è la posizione di alcuni accenti i quali, nella loro funzione, enfatizzano un tempo di una misura rispetto a un altro, mostrando un progressivo incalzare dell'andamento. Essi, infatti, risultano regolarmente posti sul tempo forte delle battute 1, 3 e 5, per poi cambiare posizione nelle misure successive diventando più stringenti, tanto che sull'ultima battuta del primo segmento tematico (battute 1-6) ve ne cadono due: un fattore ritmico che dà la percezione di una falsa accelerazione, di probabile provenienza folclorica. Di fatto, il suo stile ha un forte sapore popolare che ricorda innegabilmente i *Ländler*, tipiche danze medievali in uso nelle zone meridionali della Germania e negli attuali territori austriaci e della Svizzera tedesca²¹.

Dopo le sedici battute iniziali, il brano prosegue con un ulteriore e audace cambio di armonia che porta il discorso musicale, come più volte abbiamo avuto modo di evidenziare, a distanza di una *terza* dalla tonalità di partenza. A battuta 17, infatti, si modula da La maggiore a Do maggiore, una tonalità più volte toccata nel primo movimento dalla quale, a ben ricordare, Schubert, nello sviluppo dell'*Allegro*, non riusciva a divincolarsi. Caratterizzato dall'uso ripetuto di intervalli cromatici e di *seconda* maggiore (es. 5), la se-

²¹ Schubert compose una gran quantità di *Ländler* e di danze tedesche, segno di un forte interesse per la musica folclorica e per il valore della cultura popolare.

zione rafforza il carattere popolare già individuato, soprattutto a causa di un'atipica accentuazione sul terzo tempo delle misure 18 e 19. Oltre a ciò, da battuta 22 a battuta 33 la musica sembra assumere una circolarità tipica di quei balli folclorici in cui le coppie danzanti eseguono movimenti rotatori ripetitivi, fino ad esaurire le proprie energie (es. 6).



Es. 5 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 17-21



Es. 6 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 31-33

È questo, senza alcun dubbio, il momento di maggiore spensieratezza dello *Scherzo*, come se si danzasse liberi da ogni pensiero, in preda soltanto ad automatiche movenze corporali che vengono da un'eredità lontana, la cui matrice si perde nel tempo. E cosa succede proprio nel punto di maggiore serenità?, proprio, cioè, nel momento in cui la mente è libera di lasciarsi andare senza ostacoli e inibizioni (diventando, dunque, più vulnerabile)? Irrompe senza meno qualcosa che riporta l'attenzione alla dura realtà. Ecco presentarsi, con una brusca trasposizione tonale (nuovamente di un semitono, da Do maggiore a Do diesis minore), una cellula presa interamente a prestito dal precedente *Andantino*, quasi a ricordarci che lo *Scherzo* rappresenta una fase illusoria, che ci distoglie dalla amara verità della nostra condizione. L'elemento, che potremmo definire “disturbante” in senso certa-

mente fisico e sonoro, è caratterizzato da una lunga scala discendente in *fortissimo*, proprio come nelle misure 107 e 108 dell'*Andantino*, la cui brusca incursione è di nuovo ascrivibile ad un processo psicanalitico, consistente in una rievocazione improvvisa di un terribile ricordo che si materializza proprio nel momento di maggiore leggerezza, quando meno ci si aspetterebbe che una traccia spaventosa del nostro vissuto ritorni a galla dal subconscio bussando alla porta della nostra consapevolezza (es. 7).



Es. 7 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 34-36

Naturalmente, dopo una simile esperienza, il pensiero non può che fermarsi un attimo, agghiacciato dal ricordo appena rivissuto. È quello che succede in misura 37, interamente riempita di vuoto sonoro; una di quelle eloquenti pause *schubertiane* che fa del compositore austriaco uno dei più grandi “scrittori di pause” della storia della musica (primato che condivide certamente, per ciò che riguarda il Novecento, con Dmitri Shostakovich).

La ripresa dall'esperienza appena vissuta è lenta e non facile. Di fatto, la musica stenta a ripartire: le cellule melodiche sono frammentate (da notare le pause di croma che interrompono il fluire della linea melodica) e la ritmica dell'intero segmento (da misura 38 a misura 48) perde, nell'accompagnamento della mano sinistra, sia il “piede” principale, cioè l'appoggio sul tempo forte, sia la scansione sul terzo tempo, che caratterizza i $\frac{3}{4}$ di tutto il brano (es. 8).



Es. 8 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 37-41

Solo la cadenza presente nelle battute 48 e 49 rasserena il discorso, il quale riprende riproponendo esattamente il disegno iniziale dello *Scherzo*.

Una piccola digressione armonica nella misura 56, omologa della battuta 7, porta il percorso su tonalità differenti rispetto all'inizio; il cambio di rotta è momentaneo, però, e dopo due brevi episodi, in Re maggiore e in Do maggiore, gli equilibri si ripristinano. Da battuta 66 a battuta 69, infatti, si rientra in La, con un andamento identico alla sezione iniziale (battute 10-13). Da qui fino al termine dello *Scherzo*, una formula di cadenza, che si rifà alle movenze d'esordio e a rapidissime quartine di semicrome, riconferma la tonalità d'impianto con una veloce discesa verso il registro grave del pianoforte (es. 9). Il carattere baldanzoso e rassicurante del brano è ristabilito, confermato da un autentico e genuino accostamento di misure con opposte sonorità che, ancora, esaltano la sua matrice popolare. In questa interpretazione, la presenza dello *Scherzo* nella sonata D 959, con le sue peculiarità e la sua semplice e pura schiettezza, acquista una luce particolare nell'economia generale dell'intera composizione.



Es. 9 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 76-79

Un segno di ripetizione a termine delle prime 79 battute impone la loro ricapitolazione, dopo la quale, come spesso accade nella forma dello *Scherzo*, troviamo un *Trio*. Qui, l'incedere più pacato, indicato in partitura con la dicitura "Un poco più lento", è confermato da un clima decisamente meno affermativo, più serafico e nostalgico, da un rapporto intervallare di *quarta*

giusta tra le due sezioni (una relazione che esprime un desiderio di maggiore intimità rispetto, per esempio, ad una più classica modulazione alla *quinta*), da un delicato gioco di parti tra registro basso e acuto, effettuato tramite un aggraziato ed elegante incrocio di mani (es 10), oltre che da un placido eloquio dei movimenti accordali. Nella parte interna, dalla porzione più acuta di ogni accordo, infatti, emerge una melodia, che ci appare soave e benefica, pur se particolarmente statica e, da un punto di vista strettamente compositivo, apparentemente poco interessante.



Es. 10 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 80-84

Ci troviamo in un altro di quei casi in cui la povertà di materiale si tramuta, nelle mani abili di un genio come Schubert, in qualcosa di fortemente comunicativo: nel *Trio*, la melodia di per sé è davvero di scarsa rilevanza (es. 11). Se non fosse per quella successione accordale, infatti, che le fa da supporto e da cui essa emerge in un registro centrale e “caloroso” della tastiera, oltre che per quei leggeri pizzicati affidati alla mano sinistra che ne adornano il suo andamento, potremmo finanche evidenziarne una certa banalità. Ma è proprio in momenti come questi che la grandezza di un compositore si evidenzia con chiarezza, lasciando stupefatto ed incantato l'ascoltatore per come un elemento possa rivestire caratteristiche di estrema bellezza ed estatica purezza pur nella sua estrema semplicità.



Es. 11 - Sonata D 959, Scherzo - tema del Trio

Nonostante la staticità della sezione - una sorta di idea contemplativa priva di volontà costruttiva e di espansione - anche qui Schubert non può fare a meno di inserire qualche componente drammatica: nella seconda parte del

Trio, difatti, si fa strada un accenno di moderato turbamento. Le sonorità, che fin qui erano rimaste su un generale *pianissimo*, aumentano improvvisamente di volume passando al *mezzo-forte*, e poi a un *forte*, senza nemmeno un *crescendo* (es. 12).



Es. 12 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 88-93

Le tonalità toccate sono nuovamente lontane da quella iniziale (si giunge ad un Fa maggiore, tonalità che sancisce la ricorsività tutta *schubertiana* di modulare “alla *terza*”) e la melodia interna, muovendo verso l'acuto, tenta di liberarsi degli staccati della mano sinistra che, nel frattempo, sono diventati degli *sforzati* con accenti, perdendo tutta la grazia precedentemente elargita. Il discorso si blocca per quattro battute sulla *dominante* e sulla *tonica* di Fa maggiore, che si richiamano a vicenda dal basso all'acuto e viceversa (es. 13);



Es. 13 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 94-97

un piccolo, vero stallo armonico che termina quando la ascesa cromatica del quinto grado (*do - do diesis*; l'intervallo è sempre di semitono) ne decreta la risoluzione, pur con una certa rudezza (es. 14), e invita a rientrare, semplicemente, nel tono di Re maggiore.



Es. 14 - Sonata D 959, Scherzo - mm. 99-101

Da questo punto, passare in La maggiore per ricominciare, come da prassi, tutto *da capo*, è poca cosa. Lo *Scherzo* riparte dalla prima misura per concludersi a battuta 79.

Sonata D 959 - Quarto Movimento (Rondò, Allegretto)

Il quarto ed ultimo movimento della sonata *D 959* è un *Rondò*, forma musicale che molto spesso, nella letteratura strumentale tra Settecento e Ottocento, chiude una composizione assai articolata come la sonata classica. Ampiamente adottato, oltre che da Schubert stesso, anche da Mozart, Haydn, Clementi e Beethoven, lo schema qui usato dal compositore è, a dire il vero, ampliato ed arricchito da numerosi rimandi, sviluppi e digressioni, acquisendo caratteristiche complesse che lo avvicinano ad una vera e propria *forma-sonata*; per la qual cosa potremmo senza dubbio rintracciare una combinazione strutturale dei due modelli.

Come avviene in altri lavori *schubertiani* dell'ultimo periodo, il *Rondò* è palese conferma non solo della travolgente fecondità del musicista cui abbiamo più volte accennato, ma anche di quella concezione di unitaria organicità ricercata da Schubert per anni e maturata nell'ultima fase della sua breve vita: una sperimentazione formale che darà origine ad un principio di svolgimento e di sviluppo ciclico relativi ad un'intera opera. Tutto questo, già rintracciabile nella felice espressione *schumanniana* “himmlische Länge”,²² non si riferisce - a ben vedere - semplicemente al tipico “divagare” di

²² Affermazione spontanea quanto appassionata relativa alla struttura della sinfonia in Do maggiore di Franz Schubert - *La Grande* - il cui manoscritto fu ritrovato da Robert Schumann a casa di Ferdinand Schubert, fratello di Franz, quasi dieci anni dopo la morte del compositore. Sfortunatamente, questa affermazione fu a lungo mal interpretata e distorta nella sua più profonda ed ammirata accezione, as-

Schubert, quanto soprattutto ad una nuova coerenza strutturale, tanto essenziale, di lì a poco, per il pensiero musicale dello stesso Schumann, per non parlare di autori come Bruckner o Mahler.

Il brano in oggetto è, di fatto, uno dei movimenti più ampi dell'intera produzione pianistica di Franz Schubert. Scorrevolezza e fluidità sono peculiarità che lo contraddistinguono, per lo meno nella gran parte della sua architettura; caratteristiche in evidente antitesi con la maggior parte delle sezioni dei precedenti movimenti, costantemente disseminate, invece, di interruzioni e indecisioni di percorso. Anche nel *Rondò* è possibile rintracciare leggere esitazioni (soprattutto armoniche) nel procedere, pur se, generalmente, il suo divenire è regolare e costante, con una direzione molto lineare. Al pari dell'andamento del primo movimento della sonata successiva - la D 960, di cui questo componimento sembra esser quasi un ideale viatico - l'*allegretto* presenta un continuo e gradevole flusso, moderato nelle sue movenze almeno fino alla sezione finale; quella *Coda*, cioè, a cui si perviene dopo svariati minuti di musica piacevolmente ininterrotta, attraverso alcune delle ormai note "fermate *schubertiane*", pause di suono che sembrano assumere significati così diversi a seconda dell'opera, del momento e del contesto in cui vengono inserite.

Anche il clima ci appare generalmente amabile e sereno, solo momentaneamente perturbato in due sezioni dello sviluppo; un brano dove Schubert, insomma, sembra parlarci con affabilità e confidenza, e dove il suo procedere appare decisamente meno travagliato che nel resto della sonata. Pressoché interamente pervaso da un'atmosfera confidenziale, quasi nostalgica, il *Rondò* è caratterizzato, in apertura, da un tema che rimanda al passato, essendo l'idea principale già presente in una delle sue prime sonate per pianoforte, e precisamente nell'*Allegretto quasi Andantino* della sonata D 537, composta

sumendo finanche significati più vicini al termine "lungaggine" che non a "lunghezza". Decisamente affascinante la lettura del pensiero critico di Schumann apparso nel 1840 sulla rivista «*Zeitschrift für Musik*»: "Chi non conosce la Sinfonia in Do maggiore" - dice Robert Schumann - "conosce ben poco di Schubert; e questa lode può sembrare appena credibile se si pensa a tutto ciò che Schubert ha già donato all'arte. Oltre a una magistrale tecnica della composizione musicale, qui c'è la vita in tutte le sue fibre, il colorito fino alla sfumatura più fine, vi è significato dappertutto, vi è la più acuta espressione del particolare e soprattutto vi è, diffuso, il romanticismo che già conosciamo in altre opere di Franz Schubert. E questa divina lunghezza della Sinfonia, questo sentimento di ricchezza profuso dovunque ricrea l'animo."

nel 1817 (es. 1). Schubert ne adotta la linea melodica trasportandola in una diversa tonalità - l'originale è in Mi maggiore - e adattandola al carattere generale del *Rondò* con l'ausilio di un accompagnamento molto più ricco e articolato ma, al contempo, decisamente più avvolgente.



Es. 1 - Sonata D 537, Allegretto quasi Andantino - mm. 1-8

Nella sonata giovanile, composta ben undici anni prima rispetto a quella in oggetto, il supporto accordale affidato alla mano sinistra è interamente pizzicato, conferendo ad un andamento già decisamente austero, un'immagine di regolare verticalità e di immutabile scansione ritmica; nel *Rondò* la parte affidata alla base armonica, espressa invece nel *legato*, è più ricca e sontuosa, con una proiezione orizzontale che attribuisce al tema una notevole cantabilità, a dispetto della maggiore velocità del brano e delle piccole pause presenti nella melodia (es. 2).

RONDO.
Allegretto.

Es. 2 - Sonata D 959, Rondò - mm. 1-8

Queste ultime offrono alla scrittura una freschezza tutta particolare, solo apparentemente in discordia con la sua fluidità; un gesto, nulla più, nel qua-

le il tema, comunque sostenuto dalla costante presenza dell'armonia, ha un leggero fremito. Non propriamente un respiro vocale, quanto un tenue sussulto, quasi a tradire una piccola incertezza nell'incedere e nell'iniziare il canto, trainato comunque da una mano sinistra che prova ad offrirgli la sicurezza necessaria per proseguire il suo cammino. Si tratta certamente di un'inezia, di un *segno* quasi microscopico, che conferma quanto la musica di Schubert sia attenta alle più piccole inflessioni; un indizio che dovrebbe focalizzare l'attenzione dell'interprete sulle peculiarità espressive del pianismo *schubertiano*, già rilevabile dal modo di *toccare* il pianoforte dello stesso compositore. Non sono rari, infatti, le cronache e i commenti dell'epoca che ci riferiscono di una maniera di suonare molto delicata, intima e direttamente legata all'espressività della voce umana. La cosa, ovviamente, non sorprende, vista l'enorme quantità di brani per canto e pianoforte composta da Schubert. Sorprende, invece, specialmente in letture recenti, una esaltazione di aspetti certamente slegati da questa cifra che si riallaccia, senza dubbio alcuno, allo sfrenato meccanicismo a cui tutte le scuole pianistiche del mondo si sono votate negli ultimi decenni, trascurando ed avvilenando le qualità più intimamente espressive, impoverendo quelle capacità tecniche dei giovani interpreti atte ad esaltare la ricchezza di tocco, oltre che tralasciando l'imprescindibile attività analitica che è senza dubbio necessaria ad una profonda acquisizione del messaggio e del pensiero di un autore. A ciò, aggiungerei anche le moderne tecniche costruttive degli strumenti d'oggi, che da tempo non puntano ad altro che ad accrescere la potenza del suono con l'evidente scopo di intensificarne l'impatto sull'ascoltatore. Enorme è, infatti, la differenza di sonorità tra un pianoforte costruito negli anni '60 o '70 del Novecento e uno strumento che ha visto la luce negli ultimi dieci, quindici anni; immaginiamo, dunque, quale possa essere l'enorme divario di qualità timbrica e sonora tra questi ultimi e uno strumento dell'epoca di Schubert. Un'analisi anche in questo senso, che miri alla conoscenza dei pianoforti dell'epoca, non può che portare beneficio ad una interpretazione non solo filologicamente attenta, bensì il più vicino possibile all'intimo sentire del compositore.

Il primo tema del *Rondò* - dicevamo - inizia il suo percorso dispiegandosi per le prime sedici canoniche misure necessarie alla sua presentazione, a metà della quale acquista maggior calore grazie ad un pur momentaneo rad-

doppio in *ottava* della melodia; un innocuo *re diesis* (a distanza, quindi, di *quarta* aumentata dalla *tonica*), ci ricorda che il *tritono* è sempre presente, mentre tre note ribattute, nelle misure n. 13 e n. 15, ci riportano ai suoni ripetuti dell'*Andantino* e, contemporaneamente, ci annunciano la seconda idea, che sarà presentata da lì a poco (es. 3).

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A 'cresc.' (crescendo) marking is present in the first measure. The second system continues the piece, with dynamic markings 'p' (piano) and 'fp' (fortissimo) indicating changes in volume. A first ending bracket is shown in the final measure of the second system.

Es. 3 - Sonata D 959, Rondò - mm. 9-16

Conclusa l'esposizione del tema, a misura n. 17 Schubert ci propone una sua versione sapientemente variata, che affida la melodia alla mano sinistra (la quale continua anche a disegnare il movimento della base armonica), alla destra un raffinatissimo contrappunto in terzine: un'altra conferma di quanto il perfezionamento di questa tecnica fosse per lui importante (es. 4), nonché testimonianza del raggiungimento di uno stile altamente ricercato.



Es. 4 - Sonata D 959, Rondò - mm. 17-20

Da battuta 25 in poi, infatti, il dialogo tra melodia principale e melodia in contrappunto si fa squisitamente delicato, arricchendosi di leggerissimi staccati e di una piccola esitazione tra le misure 26 e 27 (es. 5), in cui l'incedere sembra conoscere un istante di incertezza; suonando questo passaggio si ha l'idea di un tranquillo cammino interrotto per pochissimi secondi da un pensiero passeggero, dopo il quale il percorso continua con regolarità, pur intensificandosi in eloquio e sostanza: il materiale è pronto per virare verso il secondo tema, che si presenta, secondo le regole, in Mi maggiore, tonalità della *dominante*.



Es. 5 - Sonata D 959, Rondò - mm. 26-27

Qui, subito una nuova sorpresa: un frammento che ricorda, per stile, struttura e tonalità, la seconda idea tematica del Quintetto *La Trota* (es. 6 e 7). Schubert opera, dunque, una seconda autocitazione che si riallaccia ad

un'opera composta poco tempo dopo rispetto alla sonata *D 537*, cui abbiamo accennato in precedenza.²³

Es. 6 - F. Schubert - Quintetto "La Trota", I movimento, II tema

Es. 7 - Sonata D 959, Rondò - mm. 46-48

Due casi così emblematici di autocitazione (uno del 1817 e uno del 1819), peraltro inseriti nello stesso movimento della stessa sonata, fanno riflettere. Appare evidente il richiamo al passato che muove più da un esplicito bisogno di riavvicinarsi con il ricordo ai tempi andati che non, come purtroppo così spesso congetturato, da un peraltro improbabile calo di ispirazione. Errato e irraguardoso nei confronti del compositore, a mio avviso, ipotizzare una presunta debolezza di questo movimento rispetto alla granitica costruzione dell'*Allegro* e alla straziante poeticità dell'*Andantino*: così facendo, si rischia di analizzare un'opera tanto complessa tenendo in conto solo un mero bilanciamento delle forze in campo, cercando di far rientrare ognuno dei suoi elementi in una economia strutturale e formale che non con-

²³ Il quintetto *La Trota* risulta essere del 1819, scritto cioè da uno Schubert appena ventiduenne, pur se l'opera giungerà alle stampe soltanto un anno dopo la sua morte.

sidera altre ammissibili variabili, emotive *in primis*, come per esempio una “possibilità di fuga”, che questo *Rondò*, invece, probabilmente rappresenta. Una fuga nel passato - appunto - ma anche, nella totalità dell’intera opera, una capacità non comune di guardare alla realtà e alla propria condizione del momento, accogliendo l’ineluttabilità degli eventi per come essi si presentano, accettandoli. La relativa pacatezza di cui il brano è pervaso in quasi tutto il suo divenire è, quindi, prova di una benefica introspezione attraverso cui Schubert riesce a sublimare una tragedia personale legata alla sua indole e al periodo particolarmente difficile della propria esistenza.

Il secondo tema appena individuato si sviluppa con classiche modulazioni ai toni vicini e con un incessante procedere a mo’ di moto perpetuo, finché, a battuta 84, un andamento altalenante, simile a quelli rintracciati nell’*Andantino* e nello *Scherzo*, che si è ancora alla *sensibile* di Mi (es. 8), decreta una sua prima ripetizione, questa volta in modo minore e in *pianissimo* (es. 9). È questo il momento di una prima preziosità armonica che, a battuta 92, ci porta improvvisamente e inaspettatamente al tono di Do maggiore (la distanza è sempre di *terza* dalla tonalità precedente); in quell’ambito tonale, cioè, che ha sempre rappresentato, in questa sonata, una zona pacifica, calma e purificatrice. In questa sezione Schubert si bea della scelta adottata, e ci propone un disegno ancor più tranquillo (es. 10).



Es. 8 - Sonata D 959, Rondò - mm. 84-86



Es. 9 - Sonata D 959, Rondò - mm. 90-92



Es. 10 - Sonata D 959, Rondò - mm. 92-96

Come nello sviluppo del primo movimento, anche qui l'autore “gioca” con gli elementi: lo spensierato arpeggio discendente di battuta 95, e soprattutto le sue reiterazioni nelle misure 99, 100 e 101, ne sono testimonianza pur se, in coda, traspare una piccola, crescente inquietudine che sfocia in un cromatismo in *ottave* affidato alla mano destra (es. 11).



Es. 11 - Sonata D 959, Rondò - mm. 102-104

Si giunge, dunque, alla riconferma della tonalità della seconda idea musicale attraverso una reiterata serie di arpeggi e una ripetizione dell'*incipit* della melodia, costituito semplicemente dalla replica insistente di un *si naturale*, affidata prima alla mano sinistra e successivamente alla mano destra. Schubert approda, in questo modo, ad una zona franca, cuscinetto tra il secondo tema e la riproposizione del primo che avverrà di lì a poco. La materia è rarefatta, con una dinamica che si muove nel *pianissimo* e con un disegno che prova ad anticipare ripetutamente il ritorno del primo tema tramite la sua cellula ritmica iniziale, proposta per ben sette volte; la sensazione, tra le battute 116 e 125, è quella di un meccanismo che si rimette progressivamente in moto (es. 12).



Es. 12 - Sonata D 959, Rondò - mm. 117-120

La riproposizione del primo tema (da battuta 126 in poi) è pertanto accolta con grande aspettativa e soddisfazione; Schubert asseconda questo “desiderio di ripresa” scrivendo la melodia iniziale del *Rondò* direttamente raddoppiata in *ottava*, così da conferirle un respiro ampio e spianato. Essa si dispiega, esattamente come nella esposizione, per sedici battute, al termine delle quali vi è un cambio di atmosfera che preannuncia la parte centrale del movimento, decisamente più concitata ed articolata. Il cambiamento è molto repentino (ancora una volta si ripresenta uno dei tratti più caratteristici dell'indole *schubertiana*, che abbiamo sovente identificato in una mutazione fulminea di umore), introdotto dalla trasposizione dell'idea iniziale da La maggiore a La minore (es. 13).



Es. 13 - Sonata D 959, Rondò - mm. 142-143

Il fatto che qualcosa stia cambiando lo si rileva anche dal mutamento di dinamica: a battuta 142, dove il tema viene enunciato in modo minore, Schubert scrive un *mezzo-forte*; a battuta 146, dove inizia la sezione più agitata, più tecnicamente ardua e complessa da un punto di vista compositivo, la dinamica in partitura è espressa in *forte*. Siamo di fronte, dunque, ad una nuova tempesta emotiva; nulla a confronto di quella sviluppatasi nell'*Andantino* - intendiamoci - ma pur sempre attestazione di una tensione e di una temperie latenti anche nei momenti di maggiore serenità. Potremmo sbilanciarci nel dire, infatti, che siamo in presenza di una reminiscenza della parte centrale del secondo movimento, pur se, a dire il vero, essa ci appare schematicamente molto più ordinata, quasi come a voler trasmettere all'ascoltatore la certezza che, ormai, anche nei momenti di maggiore difficoltà, l'autore ha imparato a governare le sue ansie. Anche in questa fase del *Rondò*,

quindi, può tornare a far breccia un'ipotesi di interpretazione analitica della personalità di Schubert: il percorso attraversato nel primo e secondo movimento - potremmo dire - ha insegnato una maniera di gestire i propri istinti, le proprie paure, i propri drammi.

Da un punto di vista puramente compositivo, questo episodio nasce dal gesto iniziale del brano, una matrice immutabile che è ulteriore conferma della mirabile capacità di Schubert di organizzare un'intera composizione a partire - come fu, del resto, per Beethoven - da una piccola cellula iniziale (es. 14 e 15).



*Es. 14 - Sonata D 959, Rondò - mm. 146-147 (mano sinistra)
e Es. 15 - Sonata D 959, Rondò - mm. 153-154 (mano destra)*

La tensione raggiunge il suo acme tra le battute 160 e 167; alcune di queste, abbracciando quasi tutta l'estensione della tastiera - ben sei *ottave* - sono, virtuosisticamente, le più ardue (es. 16).



Es. 16 - Sonata D 959, Rondò - mm. 160-162

Dalla misura n. 168 in poi, l'agitazione diventa sotterranea: l'andamento in terzine presente alla mano sinistra ne è conferma (es. 17), insieme a un ritorno alla dinamica leggera del *piano*. Le parti si invertono nuovamente in battuta 173 (es. 18), dove la linea che si contrappone al tema passa da una ritmica di terzine di *crome* a quella di quartine di *semicrome*.



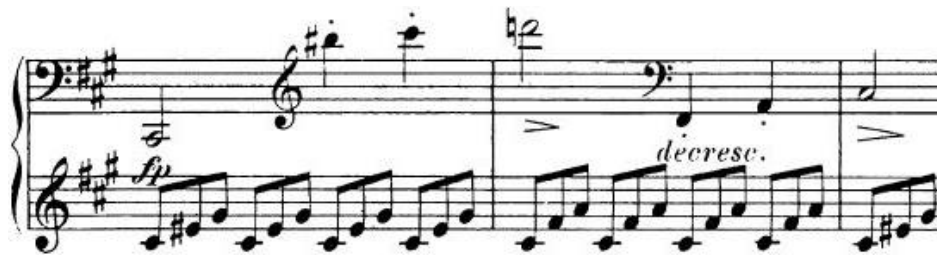
Es. 17 - Sonata D 959, Rondò - mm. 168-169



Es. 18 - Sonata D 959, Rondò - mm. 173-174

La sezione, tutta ormai moventesi nella tonalità di Do diesis minore (ancora ad una distanza di *terza* dalla tonalità d'impianto) sfocia in una coppia risolutiva di battute (177 e 178) che porta il discorso in un'ampia zona (composta da ben trenta misure) intrisa di grande passione ed emotività, come se ci si avvicinasse a qualcosa di molto importante. La sua ampiezza - si va da battuta 179 a battuta 200 - unita a un grande trasporto e a un forte senso di eccitazione, ci fa intravedere un approdo a qualcosa di inedito e

particolarmente significante, forse vitale. L'interprete e l'ascoltatore lo scopriranno soltanto a misura 200, appunto, dove si apre un luminoso ed accorato omaggio al riferimento musicale di Franz Schubert per eccellenza: Ludwig van Beethoven. È innegabile, infatti, che quanto presente tra le misure n. 200 e 208 sia una trasfigurazione nemmeno tanto celata del tema principale della sonata op. 27 n. 2 del genio di Bonn, quella ricordata da tutti come "Al chiaro di luna" (es. 19). Una dedica a Beethoven e, insieme, un evidente affrancamento dalla sua personalità tanto imponente da aver inevitabilmente imposto a Schubert, durante tutta la sua esistenza, una stressante forma di sudditanza tradottasi in un vero e proprio complesso di inferiorità! Estremo saluto al più grande musicista del tempo, ma anche consapevolezza che, con questo enorme sforzo compositivo del 1828, Schubert avrebbe probabilmente preso il posto, nell'immaginario collettivo (forte anche di una maturazione artistica tanto agognata e finalmente raggiunta), del compositore tedesco morto appena un anno prima.



Es. 19 - Sonata D 959, Rondò - mm. 200-201

A battuta 208 la calma è ristabilita e dopo quattro misure il motivo principale del *Rondò* si fa risentire, nell'altisonante tonalità di Fa diesis maggiore. Il ritmo che lo accompagna è di nuovo quello iniziale, cioè un disegno in duine di crome, mentre la distribuzione armonica delle parti risulta più scarsa. Di fatto, questa è una sorta di falsa riesposizione, un semplice passaggio attraverso cui Schubert troverà una via per guadagnare il tono d'impianto. Lo farà dopo poche misure, difatti, per mezzo di un sofisticato e millimetrico processo cromatico lungo le battute 218, 219 e 220 (es. 20), sottolineato da un *ritardando* scritto in partitura, che accentua il provvidenziale ritorno al La maggiore e alla ripresa della prima idea musicale del brano, come da prassi.



Es. 20 - Sonata D 959, Rondò - mm. 218-220

Schubert procede con l'ovvia accortezza di presentare il secondo tema non più in Mi maggiore, bensì nella stessa tonalità di partenza. Dopo aver attraversato tutti i vari percorsi omologhi alle sezioni presenti nella prima parte del *Rondò* il compositore si trova nel punto di dover confermare il tono e chiudere definitivamente la sonata. Anche in questo caso (come fu per l'*Allegro*), trovandosi già in La maggiore in battuta 318 (e cioè vicinissimo ad una ipotetica, classica chiusura), Schubert potrebbe escogitare una semplice formula di cadenza per concludere un movimento già di per sé ampio e ben dispiegato. Anche qui, però, come nell'*Allegro* iniziale, l'ennesimo colpo di genio, ancora una volta introdotto da uno dei mezzi più espressivi concepiti dall'estro e dalla natura del musicista: la pausa; un elemento che, per varietà di significati ed usi meriterebbe, nella produzione *schubertiana*, una trattazione a parte. Il passaggio da battuta 318 a battuta 326 (omologo della sezione dell'esposizione tra le misure 106 e 115) si arresta improvvisamente. La pausa di battuta 327 è addirittura dotata di corona: la sua durata, pertanto, dipende dalla volontà dell'interprete, che dovrà dosarla tenendo conto di tutto ciò che è sin qui accaduto e di come è accaduto. Un'enorme responsabilità nel gestire l'immobilità che entra prepotentemente in scena con il suo potere immaginifico. È strano che ciò accada nel brano tutto sommato più lineare, scorrevole e tranquillo, nonché a un passo dalla possibile conclusione. Ripopolare questo spazio vuoto non è semplice; di fatto, tutto ciò che viene enunciato di seguito procede a tentoni, assumendo le sembianze di vera estemporaneità. Poi, la decisione: una ripartenza *da capo*, come ad annullare tutto quanto fin qui proposto; il rischio di trovarsi in un *loop* musicale rientra nelle possibilità di evoluzione. Schubert accetta la scommessa di mettere a repentaglio la struttura del brano, se non dell'intera sonata: le quattro battute che seguono la grande pausa sono la copia perfetta delle prime misure del *Rondò*; solo un piccolissimo *crescendo* (in battuta

330), seguito da un simmetrico *diminuendo*, tradisce l'ansia del momento (es. 21). La musica, infatti, si arresta nuovamente. La nuova pausa che riempie l'intera battuta 332 è, ora, senza corona, probabilmente perché parte comunque di un meccanismo che si è già rimesso in movimento. Prima di essa, l'autore scrive un *diminuendo* e, due battute più avanti (e cioè quando la musica riparte con il tema scritto in modo minore invece che in modo maggiore), un *a tempo* senza che in precedenza sia posto un *ritardando* (es. 22): una inedita interazione tra dinamica e agogica spesso fonte di contrastanti interpretazioni.²⁴



Es. 21 - Sonata D 959, Rondò - mm. 328-332



Es. 22 - Sonata D 959, Rondò - mm. 333-336

²⁴ Di fatto, il senso di questa inusuale indicazione sarà frainteso in alcune edizioni, tra cui finanche la tedesca *G. Henle* nella quale, in una nota posta in prefazione dell'edizione stampata nel 1973, il musicologo Paul Mies, a cui era stata affidata l'edizione critica delle sonate di Schubert, avvisa che probabilmente il *diminuendo* di battuta 332 è un errore del compositore, e che potrebbe essere stato scritto in luogo di un *ritardando*. Il Mies sembra non valutare, quindi, la possibilità, molto frequente in Schubert, che il *diminuendo* non sia scisso da un naturale *rallentando*. In questo specifico caso, pertanto, l'indicazione di Schubert potrebbe essere rispondente alla propria volontà. La successiva dicitura *a tempo*, dunque, potrebbe essere posta a battuta 333 per tornare al tempo iniziale, ovvero per evitare che un interprete suoni più lentamente da questa misura in poi per il sol fatto che il tema principale del Rondò è qui scritto in modo minore invece che in modo maggiore. Inoltre, Schubert pone le stesse indicazioni a battuta 342 (*diminuendo*) - e 344 (*a tempo*): altamente improbabile (se non impossibile), quindi, che il compositore abbia commesso lo stesso identico errore a distanza così ravvicinata.

La frase che prova a ripartire ha un'aria di vaghezza ancor più grande; ne è prova non tanto il fatto che il suo procedere si blocchi ancora su un'altra pausa, quanto che la successiva interruzione avvenga dopo tre sole battute, e non dopo quattro, come nel caso precedente. Sarà anche per questo motivo che la nuova pausa in battuta 336 ha una natura diversa da quelle scritte in precedenza: è come un'amnesia momentanea, oppure come se l'ascoltatore si tappasse le orecchie per un attimo. Il *materiale sonoro* di misura 337, infatti, è l'esatta continuazione del tema precedente, come se il contenuto della battuta 336 fosse stato semplicemente cancellato dalla partitura, o come se le mani del pianista suonassero in aria per un lasso di tempo corrispondente a quella vuota misura, di fatto non preceduta da alcun *ritardando*.

Al di là di questa interpretazione, è da notare, tra le battute n. 333 e 340, un nuovo uso della modulazione *alla terza* (praticamente uguale allo stesso procedimento armonico usato nell'*Allegro* a poche battute dal termine) che allontana il La maggiore dalla sua necessaria e auspicata conferma finale. Nel passaggio immediatamente successivo, la frammentarietà raggiunge un'incidenza altissima, essendo presenti altre due grandi pause a distanza di sole tre battute l'una dall'altra, nel mezzo delle quali una cellula isolata del tema (es. 23) prova a rimodulare tutto da Fa maggiore a La maggiore.



Es. 23 - Sonata D 959, Rondò - mm. 341-343

Il ritorno all'ambito tonale originario dà la sensazione di una soluzione definitiva: il tema, quindi, riparte dalla sua esatta metà (corrispondente, cioè, alle battute 5, 6, 7 e 8 dell'*incipit*), quasi esprimendo la convinzione che le prime quattro misure siano finanche inutili a decretarne la conclusione, e con la certezza di terminare il suo corso naturale di lì a pochissimi istanti. Schubert, però, non finisce mai di stupire l'ignaro interprete e l'ormai disorientato uditorio, e proprio un attimo prima dell'attesa risoluzione (addirittura dopo una nota con valore di semicroma - es. 24) pone un'ennesima fermata con corona.



Es. 24 - Sonata D 959, Rondò - mm. 344-348

Da qui in poi, il brano acquista un'apparente nuova identità: la maggiore velocità imposta dalla indicazione *Presto*, gli arditissimi arpeggi che corrono su e giù per la tastiera e le galoppanti ripercussioni di una parte del tema trasmettono una sensazione di “riavvolgimento” della musica, come se si fosse spinta troppo in avanti, riavviluppandosi indietro con un procedimento simile a quello di un elastico che sfugge dalle mani (es. 25).



Es. 25 - Sonata D 959, Rondò - mm. 349-351

Questa, ad osservar bene la sezione ultima del *Rondò* fino al termine della sonata, è una sensazione confermata anche nel passaggio tra le battute n. 368 e 371, nel quale il flusso melodico presente, che ripropone l'ultima porzione del tema, è sempre più stringato ed interrotto, dando anche l'impressione di esser suonato in modo retrogrado (es. 26).



Es. 26 - Sonata D 959, Rondò - mm. 368-370

Ma la conferma più evidente del “riavvolgersi” della musica testé individuata è il ritorno, nelle ultimissime battute, niente meno che al primo movimento della sonata, dapprima tramite l'arpeggio di La maggiore, riproposto (pur raddoppiato) come tra le battute 353 e 354 dell'*Allegro* (cioè alla sua conclusione - es. 27 e 28), e poi addirittura con il suo *incipit*.



Es. 27 - Sonata D 959, Rondò - mm. 375-376



Es. 28 - Sonata D 959, Allegro - mm. 353-354

Non solo: le armonie accordali che si avvicendano tra le misure 377 e 381 del *Rondò* ripropongono la sequenza degli accordi di inizio sonata (*Allegro*, misure 1-4) in senso perfettamente opposto (es. 29). Un doppio riavvolgimento, dunque, causato sia dal moto retrogrado del tema che dalla riproposizione di questi ultimi rimandi in ordine inverso rispetto a quello presente nel primo movimento.



Es. 29 - Sonata D 959, Rondò - mm. 375-376

La volontà di Schubert di ritornare agli inizi della sonata rientra nello stesso ordine di esigenza espresso con il richiamo al trascorso. Il poderoso riallaccio ad un passato recente e ad un passato più remoto, rappresentato dai numerosi rimandi interni alla sonata stessa e ad opere scritte in anni precedenti, è sia nostalgico che consolatorio, conferma del fatto che per determinati eventi della vita, evidentemente, non esiste soluzione. In particolare, il ritorno ad alcuni temi dell'*Allegro*, dopo lo svolgimento di un'intera, immensa sonata, e dopo aver attraversato un lunghissimo e per taluni aspetti sfiancante percorso, dimostra un evidente sentimento di accettazione della caducità delle cose e della nostra stessa esistenza: un profondo messaggio che accompagna uno dei maggiori capolavori della letteratura pianistica di tutti i tempi.