

Irene Tripodi

LA “NUOVA ANTICITÀ” DI LUIGI DALLAPICCOLA. ANALISI DELLA *TARTINIANA SECONDA MR58A*

Abstract

The aim of this paper is to analyse *Tartiniana Seconda MR58a* for violin and piano by Luigi Dallapiccola (1904-1975). The piece is on the topic of *re-writing* the instrumental Italian music, and it borrows its themes from the *Sonata VII B.a1* by Giuseppe Tartini (1692-1770). Moreover, both Dallapiccola and Tartini were born in the same land.

Dallapiccola uses counterpoint and serial techniques to re-write the tartinian themes, creating a violin line that shares many virtuosities with the original *Sonata VII*, and a piano line that is not a simple accompaniment, but linked to the first one.

Our analysis is inspired by Sandro Perotti and his research tips about re-writings; moreover, the form, canons, harmonic syntax and motivic elements are analysed, with some diagrams to resume the mathematical constructions of Dallapiccola's writing.

Keywords

Violin | Luigi Dallapiccola | Giuseppe Tartini | Music Analysis | Neoclassicism | Re-writing | Chamber Music.

Il saggio deriva dalla tesi dal titolo “La riscrittura Neoclassica di Franco Margola e Luigi Dallapiccola. Analisi della *Sonata DC12* e della *Tartiniana Seconda MR58a*” – Diploma Accademico di II Livello, Conservatorio di Musica “N. Rota” di Monopoli, a. a. 2021/22 (relatore: Prof. Fabio De Leonardis | correlatore: Prof. Alessandro Cazzato).



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

1. Premessa storico-analitica

Il XX secolo è stata una delle epoche musicalmente più complesse, ricca di eventi e tendenze documentati grazie alle innovazioni tele-comunicative contemporanee. In particolare, le due Guerre Mondiali hanno modificato non solo la percezione dell'uomo all'interno della società, ma anche della natura del mondo e di sé stesso: è l'epoca degli studi psico-analitici di Sigmund Freud (1856-1939), di manifestazioni artistiche quali l'Espressionismo, il Cubismo, il Surrealismo e di una sequela di altri movimenti e novità.

Anche la musica subì forti cambiamenti, a partire dalle fondamenta armonico-tonali che – si voglia per l'ansia di rinnovamento, o per il soggettivismo e la volontà di emancipazione dell'uomo – vengono quasi disgregate e sostituite con innovazioni musicali che, in molti casi, profumano d'antico: tale commistione trova il suo punto di svolta nell'opera di Claude Debussy (1862-1918), padre dell'Avanguardia storica.

Dal 1898, anno dell'*Exposition Universelle* di Parigi e punto focale di questi cambiamenti in ambito artistico, si sviluppano tre importanti sistemi compositivi che rientrano nella categoria della *Post-Tonalità*: (i) l'*Atonalità* di Arnold Schönberg (1874-1951) e dei suoi allievi Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935), che prevede la creazione di opere in cui mai nessun grado musicale ha un'importanza tale da essere identificato come tonica;¹ (ii) la *dodecafonia* di Schönberg, evoluzione del sistema *atonale*, in cui i dodici suoni della scala cromatica hanno pari valore e vengono inseriti all'interno di *serie dodecafoniche* (che subiscono, a loro volta, diversi tipi di mutazione); (iii) la *neotonalità*,² che racchiude tutte le esperienze post-tonali quali *modalismo* (la riscoperta degli antichi *modi*),³ la *pentafonia* e l'*esafonia* (derivati dal *gamelan*), l'*ottatonicismo*, l'*iperdiatonismo*, la *politonalità* e tanti altri sistemi che hanno come obiettivo principale la *sonorialità*, ovvero la genesi di una serie di colori/suoni, in cui non è importante il percorso costruttivo ma il risultato finale.⁴

¹ «In tedesco il termine *atonal* ha assunto per alcuni un significato negativo, in quanto è stato sentito nel senso di a-musicale (in tedesco *ton* ha anche il significato di suono, quindi in senso lato di musica); fra questi Schönberg» (AZZARONI L., *Canone infinito*, CLUEB, Bologna 2001², p. 271). Lo stesso Schönberg afferma: «È un termine dal quale devo tenermi lontano, perché sono un musicista e non ho nulla a che fare con l'atonale. Il termine "atonale" potrebbe solo indicare qualcosa che non corrisponde affatto alla natura del suono» (SCHÖNBERG A., *Manuale di armonia*, ed. it. a cura di G. Manzoni, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 509). Continua Azzaroni: «semmai sarebbe più accettabile l'impiego del termine *pantonale*» (AZZARONI L., *Op. cit.*, p. 271).

² La *neo-tonalità* è ampiamente descritta in MASTROPASQUA M., *Introduzione all'analisi della musica post-tonale*, CLUEB, Bologna 1995, pp. 15-17. Il termine fu coniato da Jim Samson, in SAMSON J., *Music in Transition. A Study of Tonal Expansion and Atonality 1900-1920*, Dent & Sons, London 1977, pp. 26, 31, 33-35, 200.

³ Per approfondire la storia del sistema modale cfr. AZZARONI L., *Op. cit.*, pp. 226-257.

⁴ Per approfondire cfr. GIANNETTA D., *La terza via: una sintassi armonica per la musica modale*, «Quaderni del Conservatorio U. Giordano di Foggia», I, 2013, p. 47-64; ID., *Le transizioni modali nella musica di Claude Debussy*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XVIII, 1, LIM, Lucca 2012, pp. 29-47; AZZARONI L., *Op. cit.*, pp. 249-254 e 226-282 | LESTER J., *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, Norton, New York, 1989.

In Italia la volontà di rinnovarsi e, al contempo, recuperare la propria storia e il proprio patrimonio musicale trova due vie: la generazione dell'Ottanta – i *padri* – che ambisce a recuperare le tecniche e i motivi stilistici del passato, chiudendosi apparentemente nei suoi stessi confini; la generazione dei *figli*, che volge lo sguardo a questa rinascita, abbracciando l'aria di novità musicale d'oltralpe.

Un chiaro esempio di ibrido tra le due parti è ben rappresentato dalla *Tartiniana Seconda MR58a* di Luigi Dallapiccola, opera che potremmo definire di *riscrittura*, quello specifico approccio inter-testuale che nasce dal confronto tra materiali musicali diversi, lontani nello spazio o nel tempo: un brano illumina l'altro, facendo emergere un carattere o evidenziando una differenza.⁵

2. Brevi cenni biografici

Luigi Dallapiccola (Pisino d'Istria, 3 febbraio 1904 – Firenze, 19 febbraio 1975) è stato uno dei più importanti compositori della Scuola musicale italiana del Novecento, ispirato dalle innovazioni della Seconda Scuola di Vienna e, per il recupero e la rivalutazione del materiale musicale antico italiano, dai compositori della Generazione Ottanta. Importante per la sua formazione fu l'appartenenza all'ambiente istriano, in un periodo storico in cui la vita culturale mitteleuropea era particolarmente fervida.

Impressionato, fin da giovane, dall'opera dei Maestri tedeschi durante gli anni di confino a Graz (anni 1917-18), Dallapiccola riscopre la tradizione polifonica barocca e rinascimentale italiana, per poi plasmare il suo stile sulla base delle novità impressioniste, atonali e dodecafoniche. Inoltre, fondamentali per il suo indirizzo compositivo furono anche le esecuzioni del *Martyre de Saint Sébastien* di Debussy e, nel 1924, del *Pierrot Lunaire* diretto dallo stesso Schönberg.⁶

Nel 1930 Dallapiccola inizia l'attività concertistica in duo con il violinista Sandro Materassi; il loro repertorio è sempre molto attento alle novità musicali dell'epoca. Ma nonostante l'attenzione per le composizioni dei Maestri del Neoclassicismo italiano, quali Ildebrando Pizzetti (1880-1968) e Gianfrancesco Malipiero (1882-1973), è l'incontro con la dodecafonia a segnare drasticamente la vita compositiva del pisinese; in più, completano il suo pensiero artistico il rigore, l'ordine e la precisione (riscontrabili, in particolare, nell'uso di forme pre-classiche), la ricerca di un bilanciamento quasi geometrico delle sonorità e le tematiche extra-musicali che segnarono la sua vita personale (su tutte: la prigionia, la ricerca di un rapporto con Dio e del mistero della natura dell'uomo).⁷

⁵ Per approfondire la tematica della *riscrittura* (*re-writing*), e quelle collaterali di *transcription*, *translation*, *variation*, *quotation*, *collage*, *borrowing*, cfr. BURKHOLDER J. P., *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field*, «Notes», 50, III, 1994, pp. 851-870, <https://doi.org/10.2307/898531> | GENETTE G., *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris 1981 | LATERZA M., *Gesualdo more or less. Sulla riscrittura nella musica contemporanea*, LIM, Lucca 2017.

⁶ Cfr. DALLAPICCOLA L., *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 448.

⁷ Cfr. ANTOLINI B. M., voce *Dallapiccola, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1986, [https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-dallapiccola_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-dallapiccola_(Dizionario-Biografico)/), consultato in data 08/02/2023.

Tra le composizioni più celebri si ricordano: *Partita* MR10 (1932), *Tre laudi* MR19 (1937), *Volo di notte* MR24 (1940, sul romanzo di Saint-Exupéry), *Il prigioniero* MR41 (1949), *Canti di prigionia* MR22 (1939-1941), *Liriche greche* MR29 (1942-45), sacra rappresentazione *Job* MR45 (1950), *Canti di liberazione* MR54 (1955), *Quaderno musicale di Anna-libera* MR48 (1953), *Three questions with two answers* MR67 (1963).⁸ Sono queste opere che allontanano Dallapiccola dal panorama musicale di quegli anni, in cui la poetica neo-classica si cullava della protezione della dittatura fascista; ciò è ancora più vero a seguito del matrimonio con Laura Coen Luzzatto, ebrea triestina che visse la persecuzione in prima persona.

Il punto d'arrivo del viaggio dallapiccoliano è *l'Ulisse* MR70 (1968) che mira all'elevazione in senso fortemente cristiano, ma in chiave psicologica novecentesca. L'ostacolo di Ulisse, infatti, è il mistero della natura stessa dell'uomo: è lo stesso Ulisse dantesco che anela alla conoscenza, ma questa volta una conoscenza di sé stesso, e non solo del mondo. Luigi Dallapiccola si spegne a Firenze nel 1975.

3. Il fenomeno della riscrittura

Nonostante il forte interesse per la dodecafonia, non mancano nel catalogo dallapiccoliano delle opere di *riscrittura*, quali la *Sonatina canonica* su temi di Paganini MR30 (1943), la *Tartiniana prima* MR46 (1952) e la *Tartiniana Seconda* MR58a/b (1956). Questi lavori sono esempi di rielaborazione, in chiave moderna, di materiali tematici di epoche precedenti e, in un certo modo, manifestano la necessità di riprendere fiato, allontanandosi da riflessioni di maggiore impegno, quali la speculazione dodecafonica o tematiche psico-logiche e sociali.⁹

In particolare, Luigi Dallapiccola e Giuseppe Tartini (1669-1770) sono legati dal comune luogo d'origine, l'Istria, nonostante due secoli di distanza tra il compositore tardo-barocco e il pioniere della scuola dodecafonica italiana. L'interesse del primo per la musica del celebre ed eclettico compositore tardo-barocco fu un tipo di interesse molto particolare e mirato, «ad opera non già di un musicologo, bensì di un compositore».¹⁰ Dallapiccola entrò in contatto con la musica tartiniana grazie all'amico Sandro Mate-

⁸ La sigla MR si riferisce allo studioso Mario Ruffini (1955-), il quale si occupò della catalogazione delle opere di Luigi Dallapiccola dopo la morte di Laura. La pubblicazione del catalogo avvenne nel 2002 grazie alla Casa Editrice Suvini Zerboni: RUFFINI M., *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, Suvini Zerboni, Milano 2002; successivamente ampliato nei volumi: ID., *Dallapiccola e le Arti figurative*, Marsilio, Venezia 2016 | *Laura. La dodecafonia di Luigi Dallapiccola dietro le quinte*, a cura di M. Ruffini, Firenze University Press, Firenze 2018 | *Honoris causa: Dallapiccola e Bologna*, Atti della Giornata di studi (Bologna, 04/11/2017), a cura di M. Ruffini, Polistampa, Firenze 2020. Per approfondimento cfr. la sezione *Composizioni* all'interno del sito web *Centro Studi Dallapiccola*, <http://www.centrostudidallapiccola.it/composizioni/#284731337>, consultato in data 21/01/2023.

⁹ Cfr. RUFFINI M., presentazione del *Concerto dei Solisti e dell'Orchestra del Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze*, LXXXII Festival del Maggio Musicale Fiorentino, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, 06/05/2019, <https://www.youtube.com/watch?v=ol-hcTS8LZ0>.

¹⁰ PETROBELLI P., *Gli studi e le ricerche su Giuseppe Tartini dal 1935 a oggi*, in *Giuseppe Tartini e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale (Pirano, 05/04/1997), a cura di M. Kokole, ZRC SAZU, Ljubljana, 1997, p. 11.

rassi con cui, proprio negli anni '50, presentò in duo alcune *Sonate* di Tartini per violino e basso continuo.¹¹

A questo punto risulta di fondamentale importanza affrontare il concetto di *ri-creazione*: trattasi di una questione d'estetica musicale sempre esistita nella storia della musica, ma che giunse a definizione a posteriori, in particolare in seguito alla *fase neoclassica* di Igor Stravinskij.¹²

Quando si parla di *ri-creazione* risulta opportuno affrontare la questione della scelta della fonte. Il compositore può scegliere consapevolmente di proporre: (i) la *citazione* della fonte, quindi l'elezione di elementi che vengono riportati; (ii) la *risrittura novativa*, in cui la fonte è pretesto d'avvio, ma il totale della somma di elementi armonico-contrappuntistici dà vita a qualcosa di differente. In entrambi i casi, la sorgente utilizzata deve possedere la maggior *potenzialità trasformativa*, e il compositore deve possedere *intuito e percezione prospettica*.¹³

A proposito delle opere musicali ri-create, Boris de Schlözer (1882-1971) parla di «musica al quadrato» in cui, data una fonte *a* e un intervento ricreativo *b* da parte di un compositore, la musica ri-creata risulta essere *a^b*. Tale determinazione possiede una rigidità di natura matematica insita nella definizione stessa; ovvero, una volta svelata la fonte, la ri-creazione diventa una sorta di *operazione tecnica*, e così come nota è la fonte, così predeterminato sarà il risultato.¹⁴

Lo stesso De Schlözer distingue nettamente le *creazioni* dalle *ricreazioni*, come se non esistesse una via di mezzo. In realtà, la storia della musica è ricca di esempi di continue ricreazioni; anzi, si potrebbe dire che il continuo riscrivere sia l'anima stessa della storia musicale. Testimonianze di ciò sono: i *tropi* e le *sequenze* dai canti gregoriani; le *clausulae* polifoniche; le *trascrizioni*, di ogni epoca e stile; le *variazioni*, le *parodie*, le *parafrasi*. Si può procedere indietro nel tempo alla ricerca di una fonte primigenia che altro non è che il suono stesso, punto di fuga delle infinite linee prospettiche che da lì in avanti si sono protrate e si protrarranno in futuro.¹⁵

Se volessimo parlare in termini matematici, la musica e le opere ricreate in particolare, ben possono essere indicate come la sommatoria di *n* termini di funzione, in cui $n \rightarrow \infty$. E questa chiarificazione di *serie di funzioni* – in cui la definizione quadratica di De Schlözer rappresenta un caso specifico tra le infinite possibilità – amplia di gran lunga il prospetto ricreativo. In più, l'esistenza di tale *serie* postula l'abolizione della dicotomia *creazione/ricreazione* e, anzi, definisce un flusso continuo tra le parti.¹⁶

¹¹ «Il mio fraterno amico Sandro Materassi (amico e collega di duo sin dagli anni '30) mi aveva portato da Padova numerosissime fotocopie di manoscritti di Giuseppe Tartini; studiai questo materiale e così ebbero vita due lavori che intitolai *Tartiniana*», DALLAPICCOLA L., *Parole e musica*, cit., p. 486.

¹² Dallapiccola non considerava queste opere come frutti neoclassici: difatti, si poneva contro tale poetica e non nascose la sua antipatia nei confronti di Stravinskij, sebbene ne ammirasse le opere. Cfr. DELLA SETA F., *Luigi Dallapiccola*, in *Ritratti critici di contemporanei*, «Belfagor. Rassegna di varia umanità», 60, VI, 2005, p. 667.

¹³ Cfr. PEROTTI S., *Iri da Iri. Analisi della musica strumentale di Dallapiccola*, Angelo Guerini e Associati, Milano 1988, p. 67.

¹⁴ Ivi, p. 68.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 69.

Quasi ovvia è la naturale propensione della polifonia e del contrappunto a questa categoria della *ricreazione*, proprio in virtù del processo compositivo stesso che sta alla base di tali tecniche, in cui altro non si ha che la sommatoria di strati distinti.

Come visto in precedenza, Dallapiccola scrisse tre composizioni che rientrano nella detta categoria, non tanto per l'appartenenza stretta a essa, quanto per la differenziazione con differenti scelte compositive adottate in altre opere. Volendo tentare una definizione, l'intervento dallapiccoliano operato nella *Tartiniana Seconda* potrebbe meglio essere indicato come *parafrasi*,¹⁷ in cui – a proposito delle *Sonate* di Tartini – i temi del grande violinista istriano, in via affatto generale, «sono esposti senza modificazioni; lievi modificazioni intervengono qualora queste siano necessarie alla costruzione dei canoni».¹⁸

4. La *Tartiniana Seconda* MR58a

La *Tartiniana Seconda* MR58a¹⁹ per violino e pianoforte è un *divertimento* su temi di Giuseppe Tartini composto negli anni 1955/1956. Il termine *divertimento* è qui inteso in un duplice senso: storico, ovvero come forma del comporre settecentesca, costituita da una serie di movimenti alternati e facilmente accessibili; privato, per la gioia di scrivere una musica non impegnativa, intrisa di memorie del passato, ma in funzione del presente, forse anche come forma di svago rispetto alle tensioni delle opere che si spingono verso la dodecafonìa.²⁰

La prima esecuzione fu ad opera del duo Materassi-Dallapiccola a Vienna, presso l'Internationale Gesellschaft für Neue Musik - IGMN, Sektion Österreich, il 6 marzo 1956. La pubblicazione, per i tipi della Suvini Zerboni, risale al 1957; tuttavia, il *IV movimento (Variazioni)* fu pubblicato anticipatamente nel marzo 1956 con il titolo *Improvisation (after Tartini)* MR57 sulla rivista inglese *The Score*.²¹

¹⁷ A proposito di composizioni in cui il materiale tematico viene riutilizzato, si possono individuare tre categorie: *trascrizioni*, *parafrasi*, *reminiscenze*. Nel primo caso, si presuppone un forte legame con il lavoro originale; nel secondo, si ricrea un particolare episodio di un lavoro più ampio; nel terzo caso, si ha una "reinterpretazione" della composizione dal punto di vista quasi soggettivo.

¹⁸ Cit. DALLAPICCOLA L., *Parole e musica*, cit., p. 486.

¹⁹ Cfr. DALLAPICCOLA L., *Tartiniana Seconda. Divertimento per Violino e Pianoforte MR58a*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1957.

²⁰ Cfr. SABLICH S., *Luigi Dallapiccola. Tartiniana Seconda, divertimento per violino e orchestra*, programma di sala del Concerto dell'Orchestra "Alessandro Scarlatti" di Napoli per RAI, Autunno Musicale a Napoli, 15/11/1985, <https://www.sergiosabligh.org/luigi-dallapiccola-tartiniana-seconda-divertimento-per-violino-e-orchestra/>. A proposito della forma del *divertimento* – non intesa come episodio della *fuga*, ma come composizione a sé stante – cfr. voce *Divertimento*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il Lessico*, II, a cura di A. Basso, UTET, Torino 1984, p. 51.

²¹ Cfr. VLAD R., *Dallapiccola, 1948-1955*, «The Score and I.M.A. Magazine», XV, 1956, pp. 39-62. Il numero XV della rivista è interamente dedicato allo stile dei compositori italiani, ad esempio Dallapiccola o Ferruccio Busoni, <https://ripn.org/pdf/Introductions/SCOintroEnglish.pdf>, https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500327/m2/1/high_res_d/1002778040-Bell.pdf.

Inoltre, la RAI - Radiotelevisione Italiana, tramite la persona di Marco Labroca (1896-1973), commissionò una versione con accompagnamento orchestrale – nota come *Tartiniana Seconda. Divertimento per Violino e Orchestra MR58b* –, che Dallapiccola terminò l'11 giugno 1956. La prima esecuzione radiofonica risale al 15 marzo 1957 da parte dell'Orchestra Sinfonica della RAI, diretta da Sergiu Celibidache, con la celebre violinista Ida Haendel (1928-2020) in qualità di solista.²²

È opportuno sottolineare come parte del violino rimane praticamente identica nelle due versioni; e molto simile alla parte pianistica risulta essere la riduzione orchestrale.

L'analisi qui condotta verterà, dunque, solo sulla versione originale per violino e pianoforte (MR58a), mettendo in evidenza aspetti analitici e performativi.

In via preliminare, risulta opportuno evidenziare che, come nel caso della *Tartiniana Prima* MR46, i cui temi sono tratti *Sonata in re maggiore* B.D12 op. I n. 6 di Tartini, anche nella *Tartiniana Seconda* sono presenti citazioni musicali tartiniane: si tratta, in particolare, dalla *Sonata VII B.a1*, presente in Ms. 1888/I (ovvero il manoscritto delle *26 Piccole Sonate*) in cui, insieme al rigo musicale dedicato al violino, è inserito un rigo di basso senza la realizzazione del basso continuo²³. Il *Divertimento* MR58a è suddiviso in quattro movimenti,²⁴ ovvero:

- I. *Pastorale* [Molto calmo, ma senza trascinare];
- II. *Tempo di Bourrée*;
- III. *Presto; leggerissimo*;
- IV. *Variazioni* suddiviso in: a) *Decisamente*, b) *Maestoso*, c) *Tranquillo*, d) *Doloroso* (*Canon per augmentationem, contrario motu*), e) *Alla Sarabanda* (*Canon cancrizans*), f) *Deciso; duramente* (*Canon ad Hypodiapason*), g) *Con gagliardìa*.

²² A proposito della prima esecuzione di MR58a e MR58b, cfr. *Catalogo di musica strumentale, da camera, corale, orchestrale, opere, operette 2020*, Suvini Zerboni, Milano 2020, p. 140, http://www.esz.it/images/Catalogo_generale_ESZ_2020.pdf.

²³ Cfr. TARTINI G., *Sonate a violino e violoncello o cimbalo dedicate a sua eccellenza il signor Girolamo Ascanio Giustiniani da Giuseppe Tartini, opera prima*, Michel-Charles Le Cène, Amsterdam 1734, pubblicate in edizione critica in TARTINI G., *26 Piccole Sonate per violino e violoncello e per violino solo*, 2 voll., a cura di G. Guglielmo, Zanibon, Padova 1970.

²⁴ Nella versione MR58b, in realtà, si presenta in cinque movimenti: infatti, fu inserito un *Intermezzo - Grazioso; con semplicità* (solamente orchestrale) tra il *Tempo di Bourrée* e il *Presto; leggerissimo*.

5. Pastorale

L'opera si apre con l'esposizione del *tema* tratto dall'*Adagio* della *Sonata VII* che, nell'opera dall'apiccoliana, diventa *Molto calmo, ma senza trascinare*, eseguito dal violino solo (bb. 1-8): la tonalità d'impianto è la minore, come nell'originale, ma il metro 12/8 si trasforma in 6/8. La percezione della scansione binaria risulta evidente, fin dalla prima battuta, alla voce superiore: rimandando alla metrica classica, l'idea musicale è quella di una *bipodia trocaica* (♩ ♪ + ♩ ♪), suggerita, fin nel dettaglio, da un elemento *x* (croma col punto + semicroma, di cui ♩ ♪ non è che l'aumentazione in senso lato) che può essere definito come principio ritmico alla base di questo movimento.



Fig. 1. Dall'apiccola, *Tartiniana Seconda* (MR58a), *Pastorale*: bb. 1-2.

L'esposizione del *tema* si presenta quasi in forma impeccabilmente scolastica: segue, infatti, la riesposizione del *tema* in forma retta al violino (bb. 9-17); poi, si somma la forma retrogradata al pianoforte con sfasatura di una battuta (il pianoforte entra a b. 10): in tal modo, si genera il primo *canone A*. È chiaro che, a causa dell'idea stessa della retrogradazione, l'elemento *x* non sarà di natura trocaica ma di natura giambica (1/x), ovvero il suo esatto opposto. Inoltre, lo stesso ritmo di 1/x è un evidente *ritmo lombardo*.²⁵



Fig. 2. *ritmo lombardo* in b.

Un secondo *canone B* è proposto alle bb. 17-31 con la medesima costruzione: forma retta e forma retrogradata sovrapposte, sempre con distanza di una battuta tra la parte del violino e quella del pianoforte.

²⁵ Il *ritmo lombardo* (o *ritmo alla zoppa*) rappresenta la successione di una breve nota accentata seguita da una lunga che vale tre volte il valore della breve. Cfr. voce *lombardo* in *Enciclopedia Treccani Online*, [https://www-treccani.it/vocabolario/lombardo/#:~:text=\(o%20anche%20stile%20l.,italiana%20dalla%20met%C3%A0%20del%20sec](https://www-treccani.it/vocabolario/lombardo/#:~:text=(o%20anche%20stile%20l.,italiana%20dalla%20met%C3%A0%20del%20sec), consultato in data 12/02/2023.

Ciò che colpisce a prima vista è come il tema sia costituito da 8 bb., ma i due canoni possiedano una periodizzazione globale dispari (A = 8+1 e B = 14+1): tale risultato è dovuto alla già citata sfasatura di una battuta tra i due strumenti.

A tal riguardo, risulta interessante il concetto esposto da Sandro Perotti, introducendo, nella sua analisi, il *teorema dell'invarianza della somma dei termini equidistanti d'una progressione aritmetica*,²⁶ per cui:

$$(a_1 + sd) + (a_n - sd) = a_1 + a_n$$

Considerando i due temi, o meglio, il primo tema che presenta due conseguenti diversi,²⁷ si ha in A un totale di 8 bb. e in B un totale di 14 bb. L'asse dei periodi sarà, dunque, in A tra le bb. 4-5 e in B tra le bb. 7-8.

Legenda:

a ₁ :	estremo inferiore di una progressione	M ₁ :	prima melodia
d:	differenza (in questo caso la singola battuta)	M ₂ :	seconda melodia
s:	asse periodale	R ₁ :	primo risultato
a _n :	estremo superiore	R ₂ :	secondo risultato
n:	numero delle battute dei periodi		

M ₁	a ₁ = 1	d = 1	s = 4	n = 8
M ₂	a ₁ = 1	d = 1	s = 7	n = 14
R ₁	(1 + 4) + (8 - 4) = (1+8 opp. 5+4) = 9 bb.			
R ₂	(1 + 7) + (14 - 7) = (8+7 opp. 14+1) = 15 bb.			

Fig. 3. Calcolo dei periodi A e B.

Ma l'anomalia della sfasatura sposta tutti i perni in avanti di una battuta. Dunque, avremo:

M ₁	a ₁ = 1	d = 1	s = 4	n = 9
M ₂	a ₁ = 1	d = 1	s = 7	n = 15
R ₁	(1 + 4) + (9 - 4) = (5+5 opp. 1+9)			
R ₂	(1 + 7) + (15 - 7) = (8+8 opp. 15+1)			

Fig. 4. Calcolo dei periodi A e B con sfasatura.

²⁶ Cfr. PEROTTI S., *Op. Cit.*, pp. 99-102.

²⁷ Riferendosi all'originale *Adagio*, il *dux* è rappresentato da α (b. 1 di Tartini e bb. 1-2 di Dallapiccola), ma esistono due risposte: il primo *comes* nell'*Adagio* è β (bb. 2-4 in Tartini, bb. 3-8 in Dallapiccola, in entrambi i casi con anacrusi) opp. anche β_1 (bb. 11-16 in Dallapiccola); il secondo *comes* nell'*Adagio* è γ (bb. 6-11 in Tartini, bb. 19-30 in Dallapiccola, in entrambi i casi con anacrusi).

All'interno della *Pastorale* avremo una totalità di 3 perni: i) b. 13; ii) b. 24; iii) b. 17, di cui quest'ultimo rappresenta la perfetta congiunzione simmetrica della chiusa del primo moto retrogrado del pianoforte con l'inizio del secondo moto retto del violino.

Pastorale				
8 bb.	Esposizione	$(\alpha+\beta)$ violino solo	bb. 1-8	
9 bb.	Primo Canone A	$(\alpha+\beta_1)$ violino	bb. 9-16	
1° perno: b. 13		$(1/\beta_1 + 1/\alpha)$ pianoforte	bb. 10-17	b. 9 sfasamento
16 bb.	Secondo Canone B	$(\alpha+\gamma)$ violino	bb. 17-30	b. 17 sfasamento
2° perno: b. 24		$(1/\gamma + 1/\alpha)$ pianoforte	bb. 18-31	b. 31 sfasamento
				31 bb.
				3° perno b. 17

Fig. 5. Dallapiccola, *Tartiniana Seconda* (MR58a), *Pastorale*: schema riassuntivo.

Risulta emblematico della scrittura dallapiccoliana che il brano si apra con il violino solo e si chiuda con il pianoforte solo.²⁸

Proseguendo con l'analisi, a livello armonico lo schema del *tema* è il seguente:

Fig. 6. *Pastorale*: schema armonico del tema bb. 1-10; bb. 17-30.

Come ultima considerazione, risulta interessante l'uso della sesta alterata italiana nelle bb. 5, 7, 21, 27.

²⁸ Ciò è vero anche in *IV: Variazioni*.

6. Tempo di Bourrée

Per ciò che riguarda *II: Tempo di Bourrée* e *III: Presto; leggerissimo*, i rapporti matematici in seno alla costruzione sono, in realtà, di natura più libera. Innanzitutto, vale segnalare che l'intervento dall'apiccoliano agisce non tanto sulla parte violinistica – che ricalca lo stile di Tartini – quanto sulla parte pianistica: tale scelta stilistica è atta a invertire simbolicamente l'interdipendenza dello strumento solista e del basso continuo, tipica del Settecento. I due movimenti si sviluppano quasi in forma di 'tenzone' tra i due strumenti, generata dal movimento meccanico della scrittura violinistica unito alla scrittura contrappuntistica del pianoforte. Proprio in merito a quest'ultima, si rilevano una serie di canoni *contrario motu*, per *augmentationem* o in controtempo.

A proposito del *II: Tempo di Bourrée*, si può notare la derivazione del *tema* da una manipolazione dell'*Allegro assai* tartiniano (III movimento della *Sonata VII*), che anche nell'originale non presenta l'accompagnamento del *tasto solo*.



Fig. 7. Tartini, *Sonata VII (B.a1)*, *Allegro assai*: bb. 1-8.

Dall'apiccola varia il metro ($2/4 \rightarrow 2/2$), sebbene la scansione armonica rimanga la medesima. Le prime 8 bb. dell'*Allegro assai* vengono rielaborate da Dall'apiccola, il quale modifica l'entrata degli strumenti ponendola in anacrusi e, nuovamente, con l'entrata del pianoforte a canone dopo due battute. Peraltro, il canone del pianoforte presenta un'inversione del *tema* esposto, che converge con la scrittura violinistica verso la cadenza di b. 4. Nella parte violinistica si possono definire gli elementi α e β come di seguito:

II.
Tempo di Bourrée ($\text{♩} = 80-84$) β

α

f; robusto *mf*

Tempo di Bourrée ($\text{♩} = 80-84$)

robusto *mf; sost.*

inversione α e β

Fig. 8. Dall'apiccola, *Tartiniana Seconda (MR58a)*, *Tempo di Bourrée*, bb. 0-4:
presentazione degli elementi α e β ; inversione al pianoforte.

Nelle bb. 4-8 il violino procede con un modello (che per comodità definiremo elemento γ) formato da una quartina di crome (manipolazione di β) – di cui la prima procede con un ampio salto che funge da slancio verso le altre tre, in cui la nota fonamen-

tale è quella al centro, mentre le altre rappresentano la nota di volta superiore – seguita da due semiminime (manipolazione di α), delle quali la seconda nota è armonica, mentre la prima rappresenta il ritardo. Si noti la riduzione dell'intervallo tra prima e terza croma dall'ambito di 7^a (*la-si*), alla 6^a (*si-sol*) e alla 5^a (*la-mi*).



Fig. 9: Tempo di Bourrée, bb. 4-8: presentazione elemento γ .

Il pianoforte costruisce un canone inverso alla mano destra in cui le due semiminime, che precedentemente si muovevano per grado congiunto, qui chiaramente procederanno per ampi salti; nel frattempo, la mano sinistra ripeterà il tema iniziale e, nelle bb. 6-8, aggraverà l'elemento β duplicandone il valore.



Fig. 10. Tempo di Bourrée, bb. 5-8: aggravamento di β .

Dopo la conclusione di questo primo periodo A (bb. 0-8), si apre il secondo periodo B (bb. 8-14), in cui la scrittura violinistica si presenta principalmente in forma di coppie di terzine (bb. 8-12), delle quali la prima è legata e la seconda staccata: molto forte è il cromatismo insito, dato dalla successione *sol-la-la#-si* (bb. 8-10), seguito dal movimento V-I (*si-mi*) in preparazione alla cadenza finale su Mi maggiore (dominante di la minore), mentre il pianoforte continua a perpetrare rielaborazioni contrappuntistiche del tema.

La seconda parte della *Bourrée* si apre molto similmente alla prima, con sovrapposizione del moto retto al violino e dell'inversione al pianoforte, nonostante la tonalità sia la variante minore della dominante verso cui aveva modulato la prima parte (bb. 14-16).

E mentre il violino presenta l'ennesima inversione di α , il pianoforte sovrappone l'inversione dell'elemento γ (bb. 16-18). Si procede con un'ulteriore cadenza verso Mi Maggiore (bb. 19-20), nonostante nelle bb. 20-24 gli strumenti tornino nuovamente in mi minore sfruttando il dualismo modale tipico settecentesco, proponendo l'ennesimo canone a distanza di mezza battuta tra violino e pianoforte con variazioni di γ .

Un nuovo elemento δ (trasformazione dell'elemento β) si presenta al violino (bb. 24-28) con immediata modulazione verso il tono d'impianto (procedimento tipico delle danze fisse tra le quali si annovera anche la *Bourrée*). Nel frattempo, il pianoforte ribat-

te gli elementi α (con bicordi di settima e non di terza) e β , la prima volta in modo retto e la seconda volta adottandone l'inversione.

Fig. 11. Tempo di Bourrée, bb. 24-28: elemento δ .

Il violino ripercorre il modello terzinato delle bb. 8-12, questa volta nel tono d'impianto (per cui il cromatismo sarà *do-re-re#-mi*, seguito dal movimento V-I *mi-la*) cui il pianoforte sommerà la stessa costruzione del *gaio e leggero; ma marcato* delle bb. 9-11 ma in la minore nelle bb. 29-31.

La *Bourrée* si conclude con la cadenza a la minore, con l'ennesima trasposizione nel tono originale della cadenza al termine della prima parte.

Tempo di Bourrée		
Parte I	Parte II	Totale
periodo A + periodo B	periodo A _I (+4 bb.) + periodo B _I	
elementi α, β, γ	elementi $\alpha, \beta, \gamma, \delta$	
8bb. + 6 bb. = 14 bb.	10 bb. (+4 bb.) + 6 bb. = 20 bb.	34 bb.
la minore → Mi Maggiore i → V	Mi / mi → la minore V / v → i	

Fig. 12. Tempo di Bourrée: schema riassuntivo.

7. Presto; leggerissimo

Un primo sguardo al terzo movimento si concentra sull'armatura di chiave: non sono presenti alterazioni, ma il brano è chiaramente in re minore. La giustificazione è data dal fatto che ci si trova in un contesto modale – e precisamente nell'ambito di *re eolico* – in cui le alterazioni sono segnate di volta in volta per rispettare la successione intervallare modale.

Il secondo sguardo va, invece, alla scrittura e, in particolare, al movimento armonico: infatti, l'origine tematica è riconducibile allo schema armonico del *tema* della *Sonata VII* di Tartini (ricavabile dalla var. VIII), trasportato però una 5^a sotto.



Fig. 13. Tartini, Sonata VII (B.a1), var. VIII.

Il metro del *Presto* è 3/8, laddove nel *tema* tartiniano è 3/4, metro che sarà adottato nelle *Variazioni* dall'apiccoliane: la scelta del 3/8 è probabilmente dovuta alla percezione "in uno" che si ha di questo movimento.

Singolare il gioco violinistico dei salti dai trilli sugli acuti alle terzine *saltate* nel registro medio-grave, sempre in *pianissimo*, terzine che si scontrano con le duine di semicrome al pianoforte, che già si inserisce a canone a b. 2, con una costruzione speculare (il suono fermo nel registro medio e le duine nel registro medio-acuto). Il 'gioco' si costruisce sui due periodi A (bb. 1-8) e B (bb. 9-16).

Nelle bb. 14-21 è il pianoforte, per la prima volta nell'intera composizione, a suggerire l'idea del canone, poi ripresentato dal violino a distanza di 3 bb. (bb. 17-24 → il periodo C).

Fig. 14. Dallapiccola, Tartiniana Seconda (MR58a), *Presto*, bb. 11-25: struttura del canone.

Per concludere la prima parte del *Presto*, viene riesposto esattamente identico tutto il materiale precedente (periodi A, B, C → bb. 25-48).

Nelle bb. 49-56 si presentano due frasi ricavate dal periodo A: bb. 49-52 si ha la trasposizione in Fa Maggiore (relativa di re minore) della seconda frase (ex bb. 5-8); bb. 53-56 si ha la riproposizione delle bb. 49-52 ma a distanza di terza inferiore.

Nelle bb. 57-64 si ripropone il periodo C alla terza inferiore esattamente identico al violino, mentre al pianoforte si presenta un canone in controttempo sulla base dell'elemento γ (b. 57 al violino) con incrocio della forma retta e della sua inversione (bb. 58-59, bb. 60-61) seguita dalle bb. 63-64 in cui si ripropone la scrittura pianistica delle bb. 4-5 ma alla dominante La Maggiore.²⁹

Fig. 15. Dallapiccola, *Tartiniana Seconda* (MR58a),
Presto, bb. 56-65: esempio dei canoni.

Ancora, si ripropone il *canone* in controttempo (bb. 65-72) dal pianoforte sui tre accenti del metro di base, cui si somma anche la reiterazione del modello da parte del violino (bb. 69-72).

²⁹ La scrittura dallapiccoliana è un perfetto ibrido tra la scrittura modale e la scrittura tonale, dunque la proposta d'analisi suggerisce osservazioni da ambo le parti.

Fig. 16. Presto, bb. 66-75: esempio dei canoni.

A livello armonico, si segnala una triade napoletana libera in 2° rivolto. a b. 73, che risolve sulla D7 e camuffa la 3^a diminuita tramite la nota di passaggio, e sul I in 1° rivolto.

Fig. 17. Presto, bb. 71-75: triade napoletana libera.

Infine, il movimento si conclude con uno statico accordo di re minore vuoto (senza la quinta) al violino, unito a duine di semicrome staccate del pianoforte che lasciano il violino solo nelle ultime due battute (bb. 79-80) con il pizzicato alla mano sinistra.

Presto; leggerissimo		
Parte I		
periodo A	periodo B	periodo C
frase a ₁ + frase a ₂	frase b ₁ + frase b ₂	frase c ₁ + frase c ₂
bb. 1-4 + bb. 5-8	bb. 9-12 + bb. 13-16	bb. 17-20 + bb. 21-24
bb. 25-28 + bb. 29-32	bb. 33-36 + bb. 37-40	bb. 41-44 + bb. 45-48

Parte II		
periodo A ¹	periodo C ¹	Coda
a ₂ trasposto	c ₁ + c ₁ variato	elementi motivici
bb. 49-52 + bb. 53-56	bb. 57-64 bb. 65-76	bb. 76-80

Fig. 18. *Presto*: schema riassuntivo.

8. Variazioni

L'ultimo movimento della *Tartiniana Seconda* è una «pirotecnica manifestazione del più puro virtuosismo strumentale».³⁰ Il tema è tratto dal quarto movimento della *Sonata VII*, come già anticipato, tema che Dallapiccola sottopone «a un tal travaglio contrappuntistico da allontanare innanzitutto l'idea di una conversione dallapiccoliana alle mode del neoclassicismo».³¹

Ciò che colpisce è sicuramente la chiarezza formale con cui si presentano, dovuta alla necessità di rendere chiara anche l'origine del materiale tematico. Questa apparente semplicità non manifesta la presentazione di pagine musicali scontate, anzi: lo studio approfondito che sta alla base della composizione medesima rappresenta l'importante valore che essa possiede.

Infatti, il principio stesso di queste variazioni è quello di costruire organismi a sé stanti, con un patrimonio genetico dato dall'unione del *passato* e del *presente*: il tema tartiniano non è camuffato ma emerge contemporaneamente al nuovo materiale tematico.

a) *Decisamente*. Il IV movimento si apre con 16 battute al violino solo, mutate dalla variazione VIII della *Sonata VII*, in cui le strappate del violino sintetizzano lo schema armonico alla base di tutto il movimento, medesimo punto di riferimento del *Presto*; *leggerissimo* (ovvero lo schema già in *fig. 13*). Come omaggio alla prassi barocca, si può optare per un'esecuzione in forma arpeggiata degli accordi che non dia l'idea di staticità ma di slancio verso le variazioni successive. Si può, inoltre, variare la figurazione nel *f* (due terzine legate) e nel *p* (due quartine con legatura sulle prime due note), come nella proposta in *Fig. 19*. La giustificazione di tale scelta è data: (i) dalla presenza dello strumento solista, che ha dunque maggior libertà nel momento in cui è privato dell'accompagnamento pianistico; (ii) dal fatto che il medesimo originale tartiniano sarà riutilizzato in *f* *Deciso*; *duramente* (*Canon ad Hypodiapason*).

³⁰ PETROBELLI P., *Dallapiccola e Busoni*, in *Dallapiccola, letture e prospettive*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Empoli-Firenze, 16-19/02/1995), a cura di M. De Santis, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 1997, p. 30.

³¹ PINZAUTI L., *Presentazione dei brani "Tartiniana Seconda"*, "Quaderno musicale di Annalibera", Radio RAI, 1971, <https://www.youtube.com/watch?v=htnXtBBSC14>, 08/02/2023.

The image displays six staves of musical notation for a piece titled 'Decisamente'. The notation is in treble clef and 2/4 time. The first staff begins with a forte (f) dynamic and contains several triplet markings. The second staff continues with similar triplet patterns. The third staff is marked with mezzo-forte (mf) and includes a sharp sign (♯) above a note. The fourth staff starts with a piano (p) dynamic. The fifth and sixth staves show a continuation of the arpeggiated chord patterns, with the sixth staff ending with a double bar line.

Fig. 19. *Decisamente*. Proposta di esecuzione degli accordi in forma arpeggiata.

b) *Maestoso*. La seconda variazione coniuga la costruzione in forma retta al violino e la forma retrogradata al pianoforte, costruzione speculare che si ripete in ogni battuta per tutte le 16 battute. La particolarità è che la specularità non si ha nella totalità dell'organismo ma all'interno delle sue cellule (ovvero le battute all'interno della variazione); la detta osservazione speculare sarà invece controbilanciata in e) *Alla Sarabanda* (*Canon Cancrizans*).

c) *Tranquillo*. Nella terza variazione il clima si addolcisce, e ciò è testimoniato non solo dalla scrittura in ambito acuto-sovracuto e dall'indicazione *tranquillo*, ma anche dal richiesto uso della *sordina* per tutte le 16 battute. Si fa riferimento alla var. XVI della *Sonata VII*, seppur modificata nella seconda ripetizione a livello armonico sia nella parte pianistica che nella parte violinistica (ad esempio bb. 11-12 e 15-16).



Fig. 19. Tartini, Sonata VII (B.a1), var. XVI.

La scrittura è ben nota ai violinisti per la somiglianza con la var. X del XXIV *Capriccio* di Niccolò Paganini (1782-1840),³² anch'esso costruito come *tema e variazioni*: l'osservazione è dovuta al fatto che Paganini è vissuto in un'epoca poco successiva a quella di Tartini e certamente la sua scrittura deve molto a quella del violinista e compositore istriano.



Fig. 20. Paganini, 24 Capricci per violino solo op. 1, XXIV, var. X, bb. 1-12.

Dal punto di vista pianistico, invece, notiamo la sovrapposizione di un'altra variazione tartiniana, ovvero la var. XVII.



Fig. 21. Tartini, Sonata VII (B.a1), var. XVII.

d) *Doloroso* (*Canon per augmentationem, contrario motu*). Concluso l'intervento del violino e levata la sordina, il pianoforte rimane solo in una variazione ad esso dedicata: la quarta variazione è l'antitesi di *a) Decisamente*. È un doppio canone a quattro parti in cui, date le due parti superiori, le due inferiori ne rappresentano l'aggravamento (e, precisamente, la duplicazione) e la speculare direzionalità melodica, atta a generare una convergenza tra le parti, un simbolico gesto di chiusura, di remissione probabil-

³² Cfr. l'edizione critica PAGANINI N., *Capriccio XXIV, var. IV*, in *Capricci op. 1*, a cura di S. Accardo – E. Neill, Ricordi, Milano 1988.

mente in chiave puramente religiosa, come testimonia il richiamo alla scrittura bachiana che già aveva ispirato la composizione del *Quaderno musicale di Annalibera* (1952).

(CANON PER AUGMENTATIONEM, CONTRARIO MOTU)
 d) **Doloroso** (♩=63-66)
 (Violino tacet)

Fig. 22. Dallapiccola, *Tartiniana Seconda* (MR58a), *Variazioni: d) Doloroso* (bb. 1-2).

Come sempre annota Perotti,³³ il fraseggio del *Doloroso* presenta notevoli somiglianze con la var. XV (*Canone alla quarta*) delle *Goldberg-Variationen* BWV 988 (1741-1745) e con la *Fuga* in fa# minore BWV859 del I vol. de *Das Wohltemperierte Klavier* BWV 846-893 (1722), e raggiunge il suo apice nel moto ascensionale dell'ultima scala con chiare implicazioni bibliche di rapimento estatico e di elevazione verso il divino. Certamente non è una casualità la costruzione di *IV: Variazioni* con uno schema di 7 variazioni, laddove il numero 7 nelle Sacre Scritture simboleggia la perfezione e completezza divina.

Proprio a proposito dell'aggravamento già citato, vale segnalare la scrittura in triplo pentagramma in cui le due voci superiori si trovano in metro 3/4 e le due parti superiori divise in due righe musicali in 3/2. La variazione di riferimento nell'originale tartiniano è la var. XII.

Fig. 23. Tartini, *Sonata VII* (B.a1), var. XII.

e) *Alla Sarabanda* (*Canon cancrizans*). La quinta variazione rappresenta, come già detto, l'antitesi di *b) Maestoso*. Qui, la compresenza di due periodi – uno al violino e uno al pianoforte, di cui il secondo rappresenta la retrogradazione del primo – impedisce di trovare un perno su cui si avvolgono le 16 battute: difatti, l'unico incrocio osservabile è tra le bb. 8-9, e precisamente nella stanghetta tra le due, che genera specularità nella totalità della variazione. La variazione è mutuata dalla var. VII dell'originale *Sonata B a.1*.

³³ Cfr. PEROTTI S., *Op. Cit.*, 1988, p. 105.

f) *Deciso; duramente (Canon ad Hypodiapason)*. Nella sesta variazione ritorna il modello armonico di a) *Decisamente*, unito al canone all'ottava inferiore (*ad hypodiapason*) del pianoforte, a distanza di 2 bb., come un'eco. È qui che per ovvii motivi – dati dalla definizione stessa di canone – si opta per un'esecuzione marcata delle strappate al violino, ribattute canonicamente dal pianoforte, in opposizione alla suggerita esecuzione di a).

g) *Con gagliardia*. È la variazione di chiusura, in cui il pianoforte perpetra nell'immutato schema armonico di f) ma iniziando dalla prima battuta, diventando il fermo colonnato a reggere l'architrave su cui si costruirà il fregio rappresentato dalle sincopi del violino, che si generano in ogni battuta e conducono all'*appena trattenuto* finale in *crescendo* verso il *fortissimo*.

9. Osservazioni finali di IV: Variazioni

Se si considera, dunque, g) come un semplice prolungamento di f) – osservazione legata alla pedissequa riproposizione della parte pianistica – si può riscontrare una geometrica specularità all'interno di questo IV movimento: difatti, laddove a) ed f) si pongano come petali esterni *robusti* e *decisi* di una rosa, b) ed e) sono invece i petali interni dal carattere *maestoso* ed *imperturbabile*, mentre le variazioni più intime sono proprio c) e d), delle quali quest'ultima rappresenta il punto focale da cui si dipana il vortice di colori e forme diversificate.

Come in un'iperbole geometrica, con una curvatura che accenna ad un crescendo drammatico prima di ritirarsi, così il IV movimento si dirige verso d) e discende verso f). Non è certamente un caso, quindi, che a) e d) siano dedicate agli strumenti *a solo*.

La costruzione di questo movimento non è, come dimostrato dalla descrizione nei sottoparagrafi precedenti, una ricerca di perfezione assoluta, probabilmente perché essa non esiste in natura; esiste, tuttavia, l'aspirazione ad essa, o comunque ad una bellezza nuova, che subisce la fascinazione dell'antico e si aggrappa al gusto dell'epoca e all'innovazione.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.