

I *Drei Klavierstücke* D 946 di Franz Schubert: aspetti filologici e interpretazione del loro carattere narrativo nella cornice della ricezione schubertiana*

Schubert narra? Breve panoramica sulla ricezione della sua musica.

Che l'interpretazione di un brano musicale, per dirsi esaustiva, non debba limitarsi allo studio della partitura, ma presupponga un'analisi delle valutazioni emerse nel corso del tempo e il vaglio di alcune vicende biografiche del suo autore, rappresenta un dato indiscutibile. Tale principio ermeneutico rivela la sua validità a prescindere dal periodo storico a cui appartiene il brano oggetto di studio e mostra tutta la sua evidenza quando il repertorio indagato è la produzione pianistica di Franz Schubert e l'approccio analitico scelto è quello narratologico.¹ La disamina dei giudizi e dei commenti a cui è stata spesso sottoposta la musica di Schubert suggerisce, sino a giustificare, una lettura "alternativa" dei risultati ottenuti attraverso un'analisi musicale tradizionale, che rappresenta una tappa comunque imprescindibile. Al contempo, essa stimola uno sguardo su dettagli della biografia del compositore (per esempio sui suoi interessi letterari) e sulla genesi dei brani per trovare un supporto a ipotesi elaborate durante lo studio della partitura e, come nel caso del presente articolo, scaturite dal tentativo di individuare in composizioni circoscritte dettagli compositivi utili per avvalorare alcune interpretazioni dello stile schubertiano emerse nel tempo.

Sin dalla fine degli anni Trenta dell'Ottocento i teorici e i critici che si sono accostati alla musica strumentale di Schubert non hanno tralasciato di metterne in luce il carattere "narrativo", ricorrendo a espressioni che, sebbene metaforiche e non di rado enfatiche, restituiscono un'autentica (anche se parziale) immagine del suo peculiare stile. Nella cele-

* Desidero ringraziare il Prof. Xavier Hascher per i preziosi suggerimenti. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura di chi scrive.

¹ Il lettore italiano potrà apprendere alcune modalità in cui esso è stato declinato in Italia e all'estero e le critiche che tale approccio non ha mancato di suscitare consultando i saggi della raccolta *La narratologia musicale. Applicazioni e prospettive*, a cura di Angela Carone, Torino, Trauben, 2006.

berrima recensione del 1840 alla Sinfonia in do maggiore di Schubert, Robert Schumann descrive la «sublime lunghezza» del brano paragonando la sua estensione «a quella di un ponderoso romanzo in quattro volumi ad esempio di Jean Paul [Richter]»² e rimandando ai racconti dello scrittore principalmente in virtù dell'alternarsi di diversi stati d'animo che, come nei testi di Jean Paul, caratterizzerebbe il brano di Schubert. Il viennese si mostra agli occhi di Schumann anche estremamente abile nel creare una coerenza tra i movimenti della Sinfonia, al punto che «ovunque si sente che il compositore era perfettamente padrone dell'argomento della propria storia, e la connessione generale apparirà col tempo chiara a tutti».³ Secondo Schumann, il carattere romanzesco dello stile schubertiano non è confinato alla musica sinfonica, ma emerge anche nelle Sonate per pianoforte, in cui Schubert «narra [ai giovani] ciò che essi amano di più: storie romantiche, cavalieri, fanciulle e avventure».⁴ La creazione di sfumature emotive, che in parte può derivare dalla combinazione dei diversi timbri orchestrali, nella musica pianistica naturalmente è resa soprattutto con uno specifico impiego del materiale tematico. Nel 1899 Otto Klauwell osserva infatti che il carattere in parte lirico in parte epico delle Sonate di Schubert non è ottenuto mediante l'antagonismo fra due temi (che invece connota la musica di Beethoven); al contrario, esso è reso ricorrendo a «una ricchezza e un'ampiezza di motivi tematici»⁵ (o a un «*Potpourri*», come dirà quasi trent'anni dopo Theodor W. Adorno, mettendo in luce l'accostamento dei temi schubertiani, che nega qualsiasi andamento teleologico).⁶ L'assenza nella musica pianistica di Schubert di un reale momento contrastante, che potrebbe rappresentare un limite del suo stile, non costituisce sempre motivo di critica, come osserva Hugo Riemann; tale caratteristica si rivela ai suoi occhi un pregio ed è peculiare di quei brani che non prevedono la

² ROBERT SCHUMANN, *La "Sinfonia in Do Maggiore" di Franz Schubert [1840]*, in Id., *Gli scritti critici*, a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, trad. di Gabrio Taglietti, Milano, Ricordi – Unicopli, 1991, II, pp. 723-728: 727 (ed. orig. *Die C dur-Symphonie von Franz Schubert*, in Id., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker [1854]*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1985, III, pp. 195-203: 201).

³ Ivi, p. 728 (ed. orig. p. 202).

⁴ ROBERT SCHUMANN, *Le ultime composizioni di Franz Schubert [1838]*, in Id., *Gli scritti critici*, cit., I, pp. 547-551: 548 (ed. orig. *Franz Schuberts letzte Compositionen*, in Id., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, cit., II, pp. 234-240: 236).

⁵ «Ein Reichtum und eine Breite der thematischen Grundlagen», OTTO KLAUWELL, *Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Köln – Leipzig, H. von Ende's Verlag, 1899, p. 105.

⁶ THEODOR W. ADORNO, *Schubert [1928]*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982 (1964¹), XVII (*Musikalische Schriften: Moments musicaux. Impromptus*), pp. 18-33. Anni dopo, il filosofo individuerà nelle strutture sciolte dei movimenti sonatistici e sinfonici schubertiani, in particolare nel primo dell'*Incompiuta*, un tratto che caratterizza lo Schubert "narratore" e che affascinò Mahler; cfr. THEODOR W. ADORNO, *Mahler. Una fisiognomica musicale [1960]*, introduzione e cura di Ernesto Napolitano, Torino, Einaudi, 2005, in particolare pp. 77-78 del § IV, "Romanzo". Questo capitolo è considerato il primo autentico studio narratologico-musicale della tradizione ermeneutica novecentesca.

presenza di due temi, ma sono incentrati sullo sviluppo di un motivo, per esempio i *Klavierstücke* e in particolare i *Moments musicaux*.⁷ In questo caso si assiste allo sviluppo di un singolo pensiero in una forma concisa – anticipazione del mendelssohniano *Lied ohne Worte* – e si ha la conferma di come

nello Schubert compositore di opere pianistiche, il compositore di Lieder sia presente ovunque: la stessa florida fantasia, lo stesso pregnante potere espressivo [...] conferisce una particolare magia anche alle sue poesie pianistiche.⁸

Interpretare i *Klavierstücke* come un «completamento [Ergänzung]» dei Lieder⁹ non equivale necessariamente a ricercare all'interno dei brani pianistici un nesso di significati identico a quello racchiuso nei testi dei Lieder (il che, naturalmente, non esclude del tutto la possibilità di trasferire in ambito strumentale il preciso argomento di un Lied, adattandolo ai nuovi mezzi espressivi, senza per questo cadere in forme di mero descrittivismo).¹⁰ La ricerca di un possibile carattere complementare fra i due generi dovrà essere piuttosto mirata all'individuazione delle modalità in cui, in un brano pianistico, la combinazione delle componenti motivico-tematica, armonica, ritmica e registrica evoca l'immagine di un

⁷ Cfr. HUGO RIEMANN, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, Berlin – Stuttgart, W. Spemann, 1901, p. 259.

⁸ «[...] in dem Klavierkomponisten Schubert der Liederkomponist überall gegenwärtig ist: dieselbe blühende Phantasie, dasselbe prägnante ausdrucksvolle Vermögen [...] verleiht auch seinen Klavierdichtungen einen besonderen Zauber», *ivi*, p. 136. Nel 1928 si esprimerà in termini differenti Willi Kahl, puntualizzando che «[Schuberts] lyrische Klavierstücke in erster Linie der Natur des Instruments und dem Geist reiner Instrumentalmusik entwachsen» («i pezzi lirici per pianoforte [di Schubert] in primo luogo sono sorti dalla natura dello strumento e dallo spirito della musica strumentale pura»), WILLI KAHL, *Schuberts lyrisches Klavierstück*, in *Bericht über den Internationalen Kongress für Schubertforschung* (Wien 25. bis 29. November 1928), Augsburg, Filser, 1929, pp. 189-198: 198. Naturalmente Schubert non rappresenta l'unico compositore il cui stile è stato descritto come narrativo. Negli anni Trenta dell'Ottocento Gottfried Wilhelm Fink e Henry Chorley hanno definito «storie» le composizioni di Mozart, Beethoven e Chopin, mentre, un secolo dopo, Arnold Schering ha individuato in Omero e Goethe i modelli ai quali Beethoven si sarebbe ispirato. Cfr. ANTHONY NEWCOMB, *The Polonaise-Fantasy and Issues of Musical Narrative*, in *Chopin Studies 2*, a cura di John Rink e Jim Samson, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 84-101, e ALESSANDRO ARBO, *Ermeneutica della musica?*, in ALESSANDRO ARBO, *Il suono instabile. Saggi sulla filosofia della musica nel Novecento*, Torino, Trauben, 2000, pp. 125-144: 133.

⁹ HEINRICH KREISSLE VON HELLBORN, *Franz Schubert*, Wien, Verlag Carl Gerold's Sohn, 1865, p. 521.

¹⁰ Sulle specifiche modalità narrative della produzione liederistica di Schubert e sulla possibile discrepanza tra componente vocale e pianistica, si rimanda anche a LAWRENCE KRAMER, *Music and Poetry. The Nineteenth Century and After*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1995, pp. 143 sgg., e LAWRENCE KRAMER, *Musical Narratology. A Theoretical Outline*, in *Id.*, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1995, pp. 98-121. Sulla prassi ampiamente diffusa in Schubert di citare e rielaborare temi liederistici entro la musica strumentale si vedano CESARE FERTONANI, *La memoria del canto: rielaborazioni liederistiche nella musica strumentale di Schubert*, Milano, LED, 2005, e MICHAEL RAAB, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, München, Fink, 1997. Più di recente sono tornati sull'argomento CARLO PICCARDI, *Maestri viennesi – Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert: Verso e oltre*, Milano – Lucca, Ricordi – LIM, 2011, in particolare pp. 568-577, e BEATE PERREY, *Du dialogue à la voix intérieure. Le Quatuor «La Jeune Fille et la Mort»*, in *Le style instrumental de Schubert. Sources, analyse, évolution*, a cura di Xavier Hascher, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, pp. 205-211.

percorso narrativo e, più genericamente, il passaggio da uno stato psicologico all'altro (dunque il «potere espressivo» a cui allude Riemann) che il testo di un Lied indica in modo molto più preciso. In senso lato, constatare che la musica strumentale di Schubert possiede una qualità narrativa equivale a riconoscere in essa principalmente strategie compositive affini a quelle di una narrazione, per esempio la creazione di diversi piani temporali o l'evo- cazione di un io narrante; del resto, il compositore potrebbe aver assimilato tali tecniche grazie all'assidua lettura dei numerosi testi musicati (come puntualizzò Schumann, «egli avrebbe a poco a poco messo in musica l'intera letteratura tedesca [...] Eschilo, Klopstock [...] come pure i facili versi di W[ilhelm] Müller»)¹¹ che ebbe modo di conoscere in quella vivace realtà culturale qual era la Vienna del tempo (in cui circolavano anche opere di autori minori, per esempio Franz von Schober e Franz Xaver Schlechta von Wschehrd, che Schubert non mancò di musicare),¹² ma anche cimentandosi egli stesso nella scrittura di brevi racconti (il poema *Zeit*, scritto nel 1813, o *Mein Traum*, del 1822).¹³ Di questo impor- tante aspetto i primi commentatori di Schubert erano consapevoli; ciò si desume dai pur scarni accenni ad aspetti *compositivi* (e non *contenutistici*) che i teorici e i critici menzio- nano nel tentativo di definire in cosa consista il carattere narrativo della sua musica: si pensi all'assenza di forti momenti di contrasto descritta da Riemann o alla concatenazione di idee entro una cornice temporale estesa e, come puntualizza Schumann, disposta in diversi registri proprio come quella di un romanzo.

La disamina delle valutazioni di questi critici e teorici è al contempo utile per mettere in luce un altro fenomeno che conduce direttamente alle esperienze interpretative odierne. La persistenza nel corso dei decenni di una terminologia afferente all'ambito lette- rario (o più esattamente di un «campo concettuale invariante»: il carattere narrativo)¹⁴ per

¹¹ R. SCHUMANN, *Le ultime composizioni di Franz Schubert*, cit., p. 547 (ed. orig. p. 234).

¹² Cfr. per esempio SUSAN YOUENS, *Schubert and his Poets: Issues and Conundrums*, in *The Cambridge Companion to Schubert*, a cura di Christopher H. Gibbs, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 99-117.

¹³ Cfr. LEON BOTSTEIN, *Realism Transformed: Franz Schubert and Vienna*, in *The Cambridge Companion to Schubert*, cit., pp. 15-35: 35, e CHARLES FISK, *Returning Cycles. Context for the Interpretation of Schubert's Impromptu and Last Sonatas*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 10. Su questo aspetto si ritornerà in seguito. In generale, a proposito delle tangenze tra ambito letterario e musicale, si ricordi che le denominazioni di alcune forme strumentali che iniziano a diffondersi nell'Ottocento, per esempio rapsodia ed ecloga, nei secoli precedenti designavano specifici componimenti poetici, nel primo caso contraddistinti da versi dal carattere emozionale ed estatico, nel secondo da un dialogo o soliloquio idilliaco. L'*impromptu*, invece, durante il Settecento indicava un breve testo in versi epigrammatico, improvvisato tra un atto e l'altro di una rappresentazione teatrale, cfr. JOHN DAVERIO, *Crossing Paths - Schubert, Schumann, and Brahms*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 51.

¹⁴ L'espressione «konstante Begriffsfelder» («campo concettuale invariante») è tratta da HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Theorie der ästhetischen Identifikation. Zur Wirkungsgeschichte der Musik Beethovens*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXXIV, 2 (1977), pp. 103-116: 103.

descrivere la musica strumentale di Schubert conferma la presenza nel suo stile compositivo di specifici elementi tecnici sui quali un attento processo analitico, sia esso tradizionale o meno, dovrebbe tentare di far luce in modo puntuale. Per dirla con Hans Heinrich Eggebrecht,

[l]a costanza della ricezione dei contenuti infatti non può spiegarsi (o comunque non si spiega unicamente) con le tradizioni critiche [...], con le connotazioni che si sono depositate sull'immagine [di un compositore], con i *topoi*, gli stereotipi e i giudizi preformati che costellano i percorsi della ricezione, senza alcun rapporto diretto con la musica. [...] Pure quelle analisi che vorrebbero senz'altro evitare qualsiasi interpretazione contenutistica [...] finiscono poi sempre ineluttabilmente per confermare l'invarianza dei campi concettuali nella scelta dei termini e nel lessico descrittivo adoperato.¹⁵

Quanto detto trova una conferma nell'ampio e variegato panorama degli studi sulla produzione di Schubert compiuti a partire dagli ultimi decenni del Novecento, al quale in questa sede è possibile fare solamente pochi accenni. L'incessante presenza di metafore che sottolineano il carattere narrativo della sua musica strumentale è supportata da analisi che, compiendo un passo in avanti rispetto alle recensioni del XIX secolo, tentano in modo più o meno dettagliato di decifrare i meccanismi compositivi che rendono possibile tale interpretazione stilistica. Emblematica a tal proposito la posizione di Carl Dahlhaus che, ancora nel 1970, insiste nel definire Schubert

musicista "epico", convinto che ci si attenda da lui ricchezza e varietà di particolari. [...] Lo si deve ascoltare quindi come un narratore in cui divagazioni, episodi, interruzioni non vengono a disturbare o rallentare l'azione principale, ma rappresentano piuttosto essi stessi l'azione principale.¹⁶

Se nella valutazione delle prime Sonate per pianoforte di Schubert la terminologia di Dahlhaus sembrerebbe risentire della tradizione interpretativa tedesca precedentemente illustrata, passando all'analisi del primo movimento della Sonata D 958 la descrizione del musicologo diviene più tecnica; egli puntualizza infatti che la «dilatazione epica» di cui è responsabile il lungo passaggio fra i due temi principali e la tendenza divagante (tipica di

¹⁵ «Denn diese erklärt sich eben nicht, jedenfalls durchaus nicht nur durch Rezeptionstraditionen [...], verbale Rezeptionstopoi, Vorstellungstereotype, die das Rezeptionsurteil präformieren und somit keinen primären Bezug zu [...] Musik mehr haben. [...] Jene Werkanalysen, die betont jede gehaltliche Interpretation vermeiden wollen [...], in der Wahl ihrer Worte und in ihrer Beschreibungssprache unausweichlich die Konstanz der Begriffsfelder nur immer bestätigen», *ivi*, pp. 107-108.

¹⁶ CARL DAHLHAUS, *Schubert: Sonata per pianoforte in Do minore D 958, opera postuma* [1970], in *Id.*, *Analisi musicale e giudizio estetico*, trad. di Susanna Gozzi e Antonio Serravezza, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 80-84: 80 (ed. orig. *Schubert. Klaviersonate in c-Moll, opus posthumum*, in *Id.*, *Gesammelte Schriften*, a cura di Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen e Tobias Plebuch, Laaber, Laaber-Verlag, 2001, II, pp. 63-66: 63-64).

Jean Paul) sono neutralizzate attraverso «una rete di *relazioni motiviche* in parte palesi e in parte latenti, destinate a suscitare anche nell'ascoltatore che non le coglie consapevolmente il senso dell'unità del contesto musicale». ¹⁷

Oltre a conferire un'immagine unitaria al brano, le relazioni motiviche tra primo e secondo tema rievocherebbero la narrazione delle vicende di uno stesso "personaggio" che, come un *Wanderer*, risente delle esperienze vissute durante il suo peregrinare e ne viene evidentemente trasformato. Non a caso, nel descrivere il primo *Impromptu* op. 90 D 899, William Kinderman nel 1997 osserva come il ritmo processionale e l'atmosfera analoga a quella di una narrazione evocherebbero il «peregrinare familiare nei *cicli liederistici* di Schubert». ¹⁸

Schubertianamente si ritorna, trasformandolo, al tema iniziale, ovvero alla possibilità di indagare la narratività strumentale mediante un confronto con la produzione liederistica o, in alcuni casi, con l'attività novellistica del compositore. ¹⁹ In questa prospettiva, Susan Wollenberg agli inizi degli anni Ottanta ha analizzato la macroforma dei movimenti conclusivi di alcune sonate schubertiane accostandola a *Lieder* i cui testi sono incentrati sulla dicotomia sogno/ritorno alla realtà. ²⁰ Il ricorso a strutture formali non convenzionali e irregolari (che Wollenberg interpreta come una proiezione della disparità tra i due stati psicologici narrata nei *Lieder*) e i bruschi cambiamenti tonali (analoghi a quelli con i quali Schubert generalmente esprime in questi *Lieder* il passaggio dal sogno alla realtà) conferirebbero il condizionamento implicito esercitato dalla scrittura liederistica sullo stile delle sonate. ²¹ Con argomentazioni simili, ma giungendo a una sottile interpretazione programmatica con risvolti addirittura autobiografici, Charles Fisk nel 2001 ha invece letto nel secondo *Moment musical* op. 94 D 780 una «narrazione musicale implicita» che ricalche-

¹⁷ Ivi, p. 81, corsivo nostro (ed. orig. p. 64). Il musicologo riconosce un carattere epico o romanzesco anche nel primo movimento del Quartetto D 887; cfr. CARL DAHLHAUS, *Die Sonatenform bei Schubert. Der erste Satz des G-Dur-Quartetts D 887 [1978]*, in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., VI, 2003, pp. 678-686: 678.

¹⁸ «Wandering familiar from Schubert's song cycles», WILLIAM KINDERMAN, *Schubert's Piano Music: Probing the Human Condition*, in *The Cambridge Companion to Schubert*, cit., pp. 155-173: 173. Sulla presenza del topos letterario del *Wanderer* nella produzione schubertiana, cfr., dello stesso autore, *Wandering Archetypes in Schubert's Instrumental Music*, «19th Century Music», XXI, 2 (1997), pp. 208-222.

¹⁹ La tendenza a individuare il potenziale narrativo in brani composti da autori attivi negli ambiti compositivo e letterario non interessa solamente Schubert; un caso emblematico è rappresentato da Robert Schumann, come ho avuto modo di illustrare in *Storia di un tema, tema della storia. Una prospettiva narratologica sulle "Kinderszenen"*, «Il Saggiatore musicale», XI, 2 (2004), pp. 303-327.

²⁰ Cfr. SUSAN WOLLENBERG, *Schubert and the Dream*, «Studi musicali», IX, 1 (1980), pp. 135-145: 142. Per problematiche affini, si rimanda al lavoro di C. FERTONANI, *La memoria del canto*, cit., e a WILLIAM KINDERMAN, *Schubert Tragic Perspective*, in *Schubert. Critical and Analytical Studies*, a cura di Walter Frisch, Lincoln - London, University of Nebraska Press, 1986, pp. 65-83 (sulla *Fantasia* D 940 ed *Erlkönig* D 328).

²¹ Cfr. S. WOLLENBERG, *Schubert and the Dream*, cit.

rebbe gli stessi temi dell'esilio e del rimpatrio che Schubert ha trattato nel 1822 nel racconto *Mein Traum*.²² Oltre a riprendere la struttura formale del racconto (il *Moment musical* in la bemolle maggiore è articolato in forma ABA₁B₁A₂, similmente alla struttura argomentativa del *Mein Traum*),²³ la narrazione implicita del brano sarebbe esemplificata dal contrasto di caratteri e dal suo percorso armonico stratificato. Fisk non rinuncia a interpretare il *Moment musical* come un brano in cui «le persone apparentemente distinte generate da questo pezzo e dal racconto» corrisponderebbero al loro reale autore (Schubert),²⁴ ritenendo tuttavia impossibile ricreare un'esatta corrispondenza tra elementi compositivi e dettagli della storia. Del resto, il tentativo di individuare in un brano strumentale una “narrazione” corrispondente a una vicenda biografica del suo compositore rappresenta un atto interpretativo poco plausibile, come ha affermato a chiare lettere Kofi Agawu nel 2005:

La recente insistenza dell'interpretazione musicologica sul mettere a nudo certe narrazioni di primo livello apparentemente sedimentate nella musica di Schubert – dediche che generalmente collegano una circostanza biografica a un evento musicale – può offrire una gratificazione momentanea a coloro che lo desiderano, ma questo modo di correlare comporta il rischio di non vedere oltre il carattere letterario dei codici iconici; esso rischia di esporsi a un tipo di infantilismo semiotico.²⁵

Condividere la puntualizzazione di Agawu evidentemente non equivale a disconoscere *tout court* la qualità narrativa della musica di Schubert; lo stesso Agawu ammette infatti che le modulazioni improvvise spesso impiegate dal compositore possano in parte produrre effetti che suscitano in un «ascoltatore attento» l'impressione di un andamento

²² «Implicit musical narrative», C. FISK, *Returning Cycles*, cit., p. 278. Nel racconto è possibile individuare la seguente successione di temi: «home – exile – return home [...] – second exile – seeking consolation through music – second return home» («casa – esilio – ritorno a casa – secondo esilio – ricerca di una consolazione attraverso la musica – secondo ritorno a casa»), *ivi*, pp. 9-10.

²³ Cfr. nota 13.

²⁴ «The seemingly distinct personae generated by this piece and by the story», C. FISK, *Returning Cycles* cit., p. 280. Simili interpretazioni che associano le “vicende” di un brano alle vicende personali schubertiane ricorrono anche, sebbene non in prospettiva narrativa, nell'analisi del *Moment musical* op. 94 n. 6 proposta da EDWARD T. CONE, *Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics*, «19th Century Music», V, 3 (Spring 1982), pp. 233-241. A tale orientamento si è dichiarato scettico LEON BOTSTEIN, cfr. LEON BOTSTEIN, *Realism Transformed: Franz Schubert and Vienna*, in *The Cambridge Companion to Schubert*, cit., pp. 15-35: 19, e la replica di C. FISK, *Returning Cycles*, cit., pp. 282-283. Inoltre, non va dimenticato che il carattere autobiografico di *Mein Traum* è stato messo in questione da Otto Erich Deutsch e Maurice J. E. Brown, cfr. WERNER BODENDORFF – ERNST HILMAR, voce *Mein Traum*, in *Schubert-Lexikon*, a cura di Ernst Hilmar e Margret Jestremski, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1997, pp. 296-297.

²⁵ «Recent interpretative musicology's insistence on laying bare certain first-level narratives ostensibly sedimented in Schubert's music – inscriptions that typically match a biographical circumstance to a musical moment – may provide temporary gratification for those who require it, but this mode of correlating runs the risk of not seeing beyond the literalness of iconic codes; it risks exposing itself as a kind of semiotic infantilism», KOFI AGAWU, *What Adorno Makes Possible for Music Analysis*, «19th Century Music», XXIX, 1 (2005), pp. 49-55: 54-55.

narrativo²⁶ (quello stesso ascoltatore al quale fa appello anche Jean-Jacques Nattiez per dimostrare l'evidente criticità dell'approccio narratologico, osservando che, a conti fatti, non è la musica a narrare, ma «è l'ascoltatore che, se vuole, costruisce un filo narrativo a partire da ciò che gli è dato sentire»²⁷).

Allo stesso tempo, non si ritiene del tutto ingiustificato applicare alla musica strumentale di Schubert metafore derivate dal *topos* letterario del *Wanderer*, considerate appropriate per descrivere il susseguirsi divagante delle sue armonie, paragonabile a un "peregrinare" alla ricerca della meta (per esempio la tonalità conclusiva).²⁸ Come suggerisce implicitamente Agawu nel passo citato, per non fermarsi all'individuazione di una narrazione di primo livello è dunque necessario "leggere" all'interno dei motivi che ricorrono in modo più o meno riconoscibile in un brano; l'indagine dovrà comprendere quali siano le loro relazioni, perché essi si ripresentino variati in specifici momenti e se producono quel momentaneo sfasamento temporale tra il presente e il passato (talvolta con rimandi al futuro) che è alla base di ogni atto del narrare. Evidentemente una simile indagine presupporrà l'adozione di una terminologia di tipo metaforico, che tuttavia non intacca la validità dei risultati ottenuti con un'analisi tradizionale; in tal caso, le metafore saranno funzionali a descrivere le micro e macro strutture sintattiche di un brano al fine di pervenire al vero scopo dell'indagine: mostrare in che misura alcuni procedimenti compositivi messi in atto da Schubert siano *paragonabili* a quelli di una narrazione, come la seguente analisi dei *Drei Klavierstücke D 946* intende illustrare.

²⁶ Ivi, p. 50. Anche Agawu ha compiuto analisi narratologiche: cfr., ad esempio, *The Narrative Impulse in the Second "Nachtmusik" from Mahler's Seventh Symphony*, in *Analytical Strategies and Musical Interpretation. Essays on Nineteenth and Twentieth-Century Music*, a cura di Craig Ayrey e Mark Everist, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 226-242.

²⁷ Un ulteriore aspetto problematico delle interpretazioni di tipo narratologico risiederebbe a detta di Nattiez nel dimenticare che la musica non possiede una sintassi analoga a quella verbale; di conseguenza, le interpretazioni di tipo narrativo sarebbero possibili ancora una volta unicamente grazie alla capacità associativa degli ascoltatori, i quali sono in grado di collegare «un soggetto al predicato». Il musicologo ha esposto tali tesi in JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Racconto letterario e "racconto" musicale. A proposito di una illusione omologica*, in *La narratologia musicale. Applicazioni e prospettive*, cit., pp. 227-274: 249-250 (cit. nel presente testo tratta da p. 249). Nella medesima antologia (pp. 119-151) il contributo di LAWRENCE KRAMER, *Narratologia musicale. Lineamenti teorici* è altrettanto polemico verso la narratologia, generalmente intesa come imitazione dei generi narrativi da parte della musica. Il musicologo suggerisce una declinazione alternativa del rapporto tra narrazione e musica, sostenendo piuttosto che quest'ultima possa essere atto critico, atto performativo o supplemento di una narrazione.

²⁸ Cfr. per esempio XAVIER HASCHER, *Sur les pas du "Wanderer". Pour une cartographie de l'errance schubertienne*, in *Le style instrumental de Schubert*, cit., pp. 181-204.

Dalla filologia alla narrativa

Prima di addentrarci nell'analisi dei tre brani, è necessaria una puntualizzazione. Nel presente studio, la problematicità insita in un approccio narratologico alla quale si accennava travalica l'ambito propriamente analitico e riguarda la genesi dei *Klavierstücke* D 946. Dall'esame degli autografi dei tre brani è emerso che essi non sono stati composti contemporaneamente: quello in do maggiore risale probabilmente all'autunno 1827 (in base alle caratteristiche della carta su cui è scritto); quelli in mi bemolle minore e maggiore al maggio 1828: ciò si evince dalla data posta da Schubert sul margine superiore dell'autografo sul quale i due brani compaiono in successione.²⁹ La decisione di pubblicare i *Klavierstücke* secondo l'ordine al quale si farà riferimento in questa sede (ovvero: il n. 1 in mi bemolle minore, il n. 2 in m bemolle maggiore, il n. 3 in do maggiore) è da attribuire principalmente a Eduard Schneider, nipote ed erede del compositore, che nel 1867 ha consegnato i tre brani all'editore Jakob Rieter-Biedermann dietro interessamento di Johannes Brahms.³⁰ Schneider è inoltre responsabile dell'omissione dalla pubblicazione dei *Klavierstücke* di un brano, composto dieci anni prima, che apparteneva allo stesso lascito da lui posseduto: l'Adagio D 612 in mi maggiore (brano che, in virtù della data di stesura identica a quella dei due movimenti della Sonata D 613 – aprile 1818 – e per le forti concordanze stilistiche con essa, oggi ne è ritenuto il terzo movimento);³¹ la presenza nel lascito anche di questo Adagio, che condivide con l'opera D 946 solamente una lieve somiglianza tra il motivo iniziale e l'*incipit* del *Klavierstück* in mi bemolle maggiore,³² aveva indotto Otto Erich Deutsch a ipotizzare (in modo errato, essendosi lasciato guidare «dalla propria immaginazione musicale [...] senza alcuno sguardo sulle fonti») che anche per l'opera D 946 Schubert avesse concepito una raccolta di quattro pezzi, analogamente agli *Impromptus* D 899 e D 935.³³

Alla luce di queste premesse, la decisione di Schneider di accorpare e dare alle stampe i tre brani può apparire arbitraria (senza tuttavia costituire un caso isolato nella produzione di Schubert, come testimonia la pubblicazione dei 14 Lieder *Schwanengesang*

²⁹ Cfr. ANDREA LINDMAYR-BRANDL, *Johannes Brahms und Schuberts "Drei Klavierstücke" D 946: Entstehungsgeschichte, Kompositionsprozess und Werkverständnis*, «Die Musikforschung», LIII, 2 (April-Juni 2000), pp. 134-144. Per dettagli filologici si rimanda anche all'apparato critico di WALTER DÜRR, *Drei Klavierstücke (D 946)*, in *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, a cura di Christa Landon e Walther Dürr, Kassel, Bärenreiter, 1984, XII, 2/5, p. XIV, in particolare nota 30.

³⁰ Cfr. A. LINDMAYR-BRANDL, *Johannes Brahms und Schuberts "Drei Klavierstücke" D 946*, cit.

³¹ Cfr. FABIO BISOGNI, *Rilievi filologici sulle sonate della maturità di Franz Schubert (1817-1828)*, «Rivista Italiana di Musicologia», XI, 1 (1976), pp. 71-105: 87.

³² Come si vedrà in seguito, oltre all'assenza di un forte legame tematico con i *Klavierstücke*, l'Adagio presenta una forma e uno stile che rendono poco plausibile la tesi di una sua relazione con i tre brani.

D 957 a opera dell'editore Tobias Haslinger); allo stesso tempo, non va dimenticato che, altre volte, fu lo stesso compositore ad assemblare pezzi nati in anni differenti (decidendo per esempio di pubblicare nel 1828 i sei *Moments Musicaux* D 780, due dei quali, il III e il VI, erano stati pubblicati separatamente nel 1823 e 1824). Tuttavia, nel nostro caso, un'attenta analisi di D 946 dimostra che l'accostamento dei tre *Klavierstücke* è tutt'altro che immotivata, in quanto essi presentano un'affinità stilistica (e una «presunta connessione interna») riconosciuta da Beth Shamgar e Andrea Lindmayr-Brandl, e ritenuta da Walther Dürr differente da quella degli *Impromptus*.³⁴ Tale affinità evidentemente impedisce di escludere in modo assoluto che lo stesso Schubert avesse concepito i due brani in mi bemolle minore e maggiore come facenti parte di un *corpus* unitario con il terzo, molto probabilmente traendo addirittura da esso il materiale motivico-tematico per la composizione dei precedenti;³⁵ Schubert potrebbe aver voluto dar luogo a ritorni trasformati del materiale di partenza,³⁶ i quali determinano una successione di stati emotivi non casuale, ma sorretta da una consequenzialità logica e affine a quella individuabile in un romanzo. Il riconoscere nel trittico D 946 un andamento “epico” consente tra l'altro di giustificare sia alcune modifiche apportate da Schubert alla sezione centrale del brano in do maggiore (forse condizionato dalle peculiarità

³³ «[Otto Erich Deutsch hat sich] von seinen eigenen musikalischen Vorstellungen stärker leiten lassen [als von den vorliegenden Dokumenten]; [...] ohne jeden Hinweis aus den Quellen», A. LINDMAYR-BRANDL, *Johannes Brahms und Schuberts “Drei Klavierstücke” D 946*, cit., p. 144.

³⁴ «Vermeintliche Zusammengehörigkeit», BETH SHAMGAR, “Drei Klavierstücke” und “Allegro” a-moll von Schubert. Zwei vernachlässigte Klavierwerke von 1828, «Die Musikforschung», XLIV, 1 (Januar-März 1991), pp. 49-56: 51; A. LINDMAYR-BRANDL, *Johannes Brahms und Schuberts “Drei Klavierstücke” D 946*, cit., in particolare p. 140; W. DÜRR, *Drei Klavierstücke (D 946)*, cit., in particolare p. XIV.

³⁵ A tal proposito è importante ricordare la tesi di Walther Dürr, secondo il quale l'assenza di una data sul manoscritto del brano in do maggiore lascerebbe ipotizzare che Schubert l'avesse considerato *a posteriori* come il terzo dei tre *Klavierstücke* e, di conseguenza, che maggio 1828 (data posta sull'autografo dei brani in mi bemolle minore e maggiore) fosse da considerare la datazione dell'intera raccolta. Anche Otto Erich Deutsch individua nelle somiglianze tra il *ductus* con cui i tre brani sono scritti un segnale della possibile appartenenza dei due manoscritti a un progetto unitario; cfr. W. DÜRR, *Drei Klavierstücke (D 946)*, cit., e OTTO ERICH DEUTSCH, *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Kassel, Bärenreiter, 1978, p. 947.

³⁶ Il ritorno trasformato, ma in parte riconoscibile, di elementi peculiari del tema iniziale e la specifica rete di relazioni tonali presenti in D 946 potrebbero suggerire l'impiego del termine “ciclo” per definire l'insieme dei *Drei Klavierstücke*, sebbene in questo caso manchi una citazione *letterale* del materiale iniziale nei movimenti successivi che invece caratterizza le composizioni “cicliche” propriamente dette (Fantasia *Wanderer* D 760, Trio in mi bemolle maggiore D 929, Fantasia in do maggiore D 934 e, in parte, Sonata D 959). La definizione di ciclo per l'opera D 946 acquisterebbe ulteriore validità alla luce della quarta definizione del termine fornita da Ruth O. Bingham e riferita a una successione di *Lieder*; accanto ai «topical cycles» («cicli di *topoi*»), agli «external-plot cycles» («cicli esterni all'intreccio») e agli «internal-plot cycles» («cicli interni all'intreccio»), Bingham individua i «musically constructed cycles, or those whose coherence relied equally, sometimes even primarily, on the music rather than on the poetry» («cicli musicalmente costruiti, la cui coerenza risiede parimenti, talvolta anche in modo primario, sulla musica piuttosto che sulla poesia»), RUTH O. BINGHAM, *The Early Nineteenth-Century Song Cycle*, in *The Cambridge Companion to the Lied*, a cura di James Parsons, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 101-119: 104; cfr. anche J. DAVERIO, *Crossing Paths - Schubert, Schumann, and Brahms*, cit., pp. 27-28 (nota 51).

dei *Klavierstücke* precedenti) sia la sua collocazione conclusiva (anche in virtù dell'atto del ricordare racchiuso nella sezione B che sarà meglio definito nelle pagine seguenti); di conseguenza, pur rimanendo nell'ambito delle supposizioni, non si può neppure rifiutare *a priori* l'ipotesi che Schubert «negli anni successivi avrebbe [deciso] di rielaborare ancora una volta e pubblicare insieme [i tre brani]». ³⁷

La relativa semplicità formale dei *Drei Klavierstücke* (il primo è un Lied tripartito ABA₁, sebbene in origine presentasse la struttura ABA₁CA₁ che è invece propria del secondo brano, ³⁸ mentre il terzo è in forma ABA più coda) si coniuga con un impiego dell'armonia in linea con il linguaggio di Schubert. Ciò è visibile principalmente nella successione tonale dei tre brani: mi bemolle minore, mi bemolle maggiore, do maggiore (che, come vedremo, rappresenta una proiezione a livello macro dei percorsi armonici dei singoli pezzi e quindi confermerebbe la tesi di un progetto unitario dei *Klavierstücke*). L'organizzazione dello spazio armonico in cicli di terze (con oscillazione tra maggiore e minore) che è presente in D 946 caratterizza fortemente lo stile schubertiano e racchiude un senso del movimento, più propriamente dell'«errare», che si spiega considerando la posizione intermedia del III grado in un campo tonale che si muove tra il I e il V. La qualità “propulsiva” insita nelle progressioni per terze è stata descritta da Xavier Hascher nei seguenti termini:

contrariamente alle progressioni di quinta, le progressioni cromatiche di terza non sono progressioni univoche. [...] Esse non sono “funzionali” nella stretta accezione del termine, né indicano una meta precisa. Da ciò, al contrario, quella sensazione di vagare della musica. Queste progressioni si fondano sull'analogia, la similitudine, lo scivolamento del senso, e non sull'articolazione logica. [...] Le progressioni di terza appartengono all'ambito della metafora, in opposizione all'asse metonimico proprio delle quinte. [...] L'aspetto onirico del progredire schubertiano è intimamente legato alla natura di queste progressioni. ³⁹

Sebbene la presenza di un percorso armonico indirizzato verso una meta – il do maggiore – sia plausibile (come si evince dalla disamina delle modulazioni dei singoli brani),

³⁷ «Möglicherweise hätte Schubert diese Kompositionen tatsächlich in späteren Jahren nochmals überarbeitet und gemeinsam editiert», A. LINDMAYR-BRANDL, *Johannes Brahms und Schuberts “Drei Klavierstücke” D 946*, cit., p. 144.

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 140. Sulla struttura formale del secondo *Klavierstück* in relazione ai rimanenti brani si tornerà nel paragrafo conclusivo. L'Adagio D 612, omissso dalla pubblicazione, presenta un carattere e una scrittura quasi affini a quelli di una fantasia e soprattutto una struttura formale più libera se confrontata con quella dei tre brani: A (Introduzione) BCB₁C₁, priva del forte contrasto tra B e C che invece si riscontra nelle sezioni A, B e C dei *Klavierstücke*. Per tali caratteristiche, l'Adagio altererebbe l'equilibrio formale generale e la consequenzialità di eventi che invece sono trasmessi dai tre brani (sebbene non si possa escludere in modo assoluto che, all'atto della stesura del secondo *Klavierstück*, Schubert abbia potuto trarre ispirazione dal tema dell'Adagio D 612). Di conseguenza, anche per le motivazioni enunciate nelle pagine precedenti, non riteniamo plausibile considerare l'Adagio D 612 appartenente al progetto dei tre *Klavierstücke*.

essa tuttavia costituisce evidentemente un argomento troppo debole per poter convalidare una processualità narrativa. La presenza di tale processualità è invece avvalorata osservando in primo luogo le peculiarità del materiale tematico dell'opera D 946 che, come una narrazione *in medias res*, sin dall'*incipit* della sezione A del primo *Klavierstück*⁴⁰ trasmette una forte, affannosa spinta in avanti, affiancata dalla sensazione del “non ancora”. Se l'andamento terzinato e senza sosta dell'accompagnamento e gli ampi salti del tema – il quale si muove anche nello spazio registrico, spostandosi dall'iniziale si_{b_2} - si_{b_3} al mi_{b_4} - mi_{b_5} di b. 16 – trasmettono la sensazione del movimento e dell'instabilità, al contrario i si_b e i mi_b ribattuti di bb. 17-18, e ancor più l'accordo ripetuto di b. 35 (che “scioglie” il valore lungo di b. 19), con il loro rimanere fermi attorno a un nucleo sonoro introducono un temporaneo freno all'agire del tema. Più precisamente, i ribattuti, pur rappresentando una momentanea stasi, proprio per via del loro ripetere identico determinano nell'ascoltatore un senso di attesa che presuppone un “leggere” oltre, e dunque suscitano la sensazione del “non ancora”. Ciò si percepisce chiaramente a partire dalla b. 103 di A^I, in cui Schubert ricorre ad accordi e bicordi ribattuti per procedere alla sezione B^I, e nelle bb. 156-159 dove, analogamente alle bb. 17-18, le terzine ripetono una stessa successione di altezze che conducono ad A₁^I; in tal modo Schubert ingenera nell'ascoltatore un'associazione tra la nota ribattuta (a prescindere dalla sua precisa conformazione ritmica e armonica) e la volontà di spostarsi verso qualcosa (nel caso delle bb. 156-160 potenziata dall'insistenza su quadriadi che culmina su una settima di dominante con punto coronato). Questa strategia del condurre oltre (che, data la forma ABA₁ del primo *Klavierstück*, si ritrova naturalmente anche alla fine del brano e segna il passaggio al secondo pezzo) ricorre in altri momenti altrettanto strategici dei *Drei Klavierstücke*, per esempio in conclusione delle sezioni A^{II} (bb. 29, 108, 224), B^{II} (b. 69 sgg.), all'inizio di C^{II} (b. 110) e alla fine di A^{III} (b. 241; sul ribattuto che precede l'ingresso di B^{III} si tornerà oltre).

³⁹ «Les progression chromatiques de tierces ne sont pas, contrairement aux progressions de quinte, des progressions univoques. [...] Elles ne sont pas “fonctionnelles” dans l'acception stricte de cet mot, ne désignant pas de but précis. D'où, au contraire, ce sentiment d'errance de la musique. Ces progression reposent sur l'analogie, la similitude, le glissement de sens, et non sur l'articulation logique. [...] Les progressions de tierces appartiennent au champ de la métaphore, par opposition à l'axe métonymique des quintes. [...] l'aspect onirique du cheminement schubertien est intimement lié à la nature de ces progressions», X. HASCHER, *Sur les pas du “Wanderer”*, cit., pp. 194-195. L'autore (p. 202) chiarirà che il carattere “secondario” dei movimenti cadenzali II-V o V-I è da attribuire al loro ruolo “connettivo”, ovvero al fatto che permettono di passare da un ciclo di terze all'altro; ciò si verifica soprattutto nel corso degli sviluppi delle sonate.

⁴⁰ Da qui in avanti, con un apice si indicherà il brano a cui la sezione si riferisce (per esempio A₁^I: ripetizione della sezione A nel *Klavierstück* I). Nel primo brano, così come nel secondo, A₁ differisce da A esclusivamente per l'assenza delle sezioni con ritornelli; nel terzo, invece, la sezione A è ripetuta in modo identico.

Il ritorno trasformato del suono ripetuto, che Schubert evidentemente investe di una chiara funzione connettiva, subisce un cambiamento radicale in conclusione del terzo *Klavierstück*; nella coda finale, infatti, a differenza dei gesti simili precedenti, non è ribattuta in *piano* la singola nota o il bicordo, ma la cadenza I-V (b. 241 sgg.); essa non deve condurre oltre, ma affermare “trionfalmente”, in modo *forte*, il punto di arrivo del lungo peregrinare: la tonalità di do maggiore. In questa prospettiva si può infatti affermare che fra i tre *Klavierstücke* sia riprodotto a livello macro il percorso tonale incentrato su rapporti di terza che caratterizza il passaggio tra le singole sezioni dei primi due brani. In particolare, è possibile interpretare il do maggiore conclusivo come la tonalità alla quale tendevano la tonica iniziale (che si sposta su do bemolle maggiore, enarmonico di si maggiore, in B^I) e la sua versione maggiore (mi bemolle maggiore in A^{II} – do minore/maggiore in B^{II}; in relazione a quest’ultima tonalità può essere letta la successiva modulazione a distanza di terza: la bemolle minore in C^{II});⁴¹ infine, il mi bemolle maggiore si ricongiunge al do maggiore nel passaggio da A₁^{II} ad A^{III}. Il constatare che rapporti tonali affini oltrepassano i confini dei singoli brani e coinvolgono l’organizzazione globale dei tre *Klavierstücke* consente di giustificare sia il percorso armonico dell’opera D 946 nella sua totalità sia la collocazione conclusiva del terzo *Klavierstück*.

	A	B	A ₁	C	A ₁
Kl. I	mi ^b min./magg.	si magg. (= do ^b magg.)	mi ^b min./magg.	[la ^b magg.]	
Kl. II	mi ^b magg.	do min./magg.	mi ^b magg.	la ^b min.	mi ^b magg.
Kl. III	do magg.	re ^b magg. (= do [#] magg.)	do magg.		

Fig. 1: Percorso armonico dei *Drei Klavierstücke* D 946

I fattori che concorrono a percepire il do maggiore del terzo brano come punto d’arrivo del percorso avviato nel primo *Klavierstück* sono due: il suo moto iniziale e finale reso con la rapida scrittura in sedicesimi, affine al virtuosismo che generalmente chiude gli ultimi movimenti sinfonici e pianistici, e il costante alternarsi del movimento V-I. Il carattere conclusivo del terzo brano è potenziato dall’incessante andamento cadenzale delle battute iniziali (bb. 1-18) che conduce verso l’ulteriore *fortissima* affermazione del do maggiore nelle bb. 18-27 e 35-42. Il dinamismo iniziale del terzo brano tende verso questa

⁴¹ Non va dimenticato che anche la sezione C del primo brano, poi omessa, era in la bemolle maggiore, ovvero a distanza di terza dalla sezione B^I (in do bemolle maggiore, enarmonico di si maggiore). La sezione omessa può essere visionata sul sito *Schubert Online*, <http://bit.ly/2u4kP0t> (ultimo accesso, 27 febbraio 2017).

duplice macro-cadenza che amplifica il carattere perentorio del do maggiore; il costante movimento del tema in direzione della tonica non suggerisce la sensazione dell'andare oltre ma, al contrario, è percepito come un gesto necessario per potenziare la qualità risolutiva della tonalità del brano finale.

Questo moto cadenzale reiterato e i movimenti della linea melodica che, per grado congiunto, raggiunge la tonica (mi-re-do, la-si-do, bb. 1-4; [la] sol-fa-mi-re-do, si-la-sol-fa-mi [fa] re-do, bb. 19-27), permettono di cogliere la differenza sostanziale tra il tema conclusivo e il tema del primo *Klavierstück*, caratterizzato invece da un'energia cinetica che trasmette una tensione maggiore: essa è ottenuta con i numerosi ribattuti ai quali si è accennato in precedenza, con l'alternanza ottava-nota singola e con le pause di sedicesimo (che, spezzando il flusso melodico, trasmettono incompiutezza) ma, soprattutto, con i pedali sul V grado. Diversamente dall'ultimo *Klavierstück*, nel primo brano l'armonia di dominante è spesso prolungata anche per più di due battute e combinata con passaggi cromatici (per esempio nella voce superiore di bb. 45-47, 49-51, 53-56, o sotto forma di appoggiature, come nelle bb. 29-32) che acuiscono l'instabilità iniziale. Inoltre, la conferma che tutta la sezione (bb. 1-56 di A^I) susciti un senso di attesa (prolungato anche dalla pausa posta dopo la settima di dominante, bb. 56-57) e tenda verso altro deriva dalla comparsa della versione maggiore della tonica a b. 59, che risolve in parte questa tensione (ricreata con la combinazione ribattuto-cromatismo nelle bb. 74-76, 80-84).

Al di là delle diverse tipologie di movimento e del disuguale grado di stabilità trasmessi dal tema del primo e del terzo *Klavierstück*, è innegabile la loro parentela motivica (che confermerebbe l'ipotetica scelta di Schubert di comporre il primo brano a partire dal terzo): si osservi il medesimo *incipit* con salto di terza discendente, preceduto da anacrusi e due note all'unisono (legate nel terzo),⁴² e il disegno melodico ripetuto nella voce superiore di bb. 3-4 del *Klavierstück* n. 1 che riproduce, sintetizzandolo, quello delle bb. 4-5 del n. 3. Inoltre, il cromatismo in conclusione della prima metà di A^I (b. 45 sgg.) espanderebbe il movimento cromatico inserito da Schubert alla fine di B^{III} (b. 155-156) e nella sua coda (bb. 234-236, 238-239):⁴³ nella nostra prospettiva narratologica, il ritorno in conclusione del cromatismo aiuta a definire anche l'aspetto riepilogativo del *Klavierstück* n. 3, ulteriormente supportato da un ultimo accenno, in sintesi, al percorso armonico mi bemolle maggiore – do maggiore (bb. 51-62, 207-218 di A^{III}).

⁴² L'*incipit* del secondo brano sarà analogo, ma con la trasformazione del salto di terza in quarta ascendente.

⁴³ Come si vedrà in seguito, anche in B^{II} si riscontra un recupero espanso del cromatismo (il che convalida l'esistenza di una circolazione di elementi tematici tra i tre brani, affini ai personaggi di un romanzo).

I. (Mai 1828.)

Allegro assai.

The first movement is in 2/4 time, marked 'Allegro assai'. It begins with a piano (p) dynamic. The melody in the right hand features a mix of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. A forte (f) dynamic is introduced in the second system. The piece ends with a final cadence in the piano part.

III.

Allegro.

The third movement is in 2/4 time, marked 'Allegro'. It begins with a piano (p) dynamic. The melody in the right hand is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The left hand features a steady eighth-note accompaniment. A forte (f) dynamic is introduced in the second system. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

Es. 1: temi del primo e del terzo Klavierstück D 946

Il terzo brano funge quindi da compimento finale di quanto enunciato nelle fasi precedenti e, allo stesso tempo, adempie alla norma stilistica della musica strumentale tardo settecentesca e di primo Ottocento, nonché di molte narrazioni, che prevede una situazione conclusiva risolutiva e appagante. Detto questo, non parrà inappropriato identificare proprio il tema della sezione A del terzo *Klavierstück* (per le caratteristiche diastematiche che assume in apertura del brano) con il personaggio centrale della vicenda, da cui

tutto ha letteralmente principio; a esso il protagonista (tematico) del primo *Klavierstück* è proteso e tenta di ricongiungersi,⁴⁴ come per ritrovare se stesso, passando per situazioni di diversa natura. Si osservi per esempio l'ideale prima tappa del suo cammino che ha luogo in B^I. Lo scivolamento verso il grave che caratterizza questa sezione, oltre a presentare la prima trasformazione anche emotiva del materiale iniziale (riconoscibile nell'anacrusi e nel salto discendente di terza delle bb. 117-118, nella figurazione puntata di b. 119, ma anche nell'accompagnamento, equivalente alle terzine d'apertura accorpate in un unico accordo),⁴⁵ introduce una nuova dimensione vissuta da quel "personaggio" tematico nella nostra narrazione. Essa è quasi "nostalgica" (nel senso etimologico, di dolore per il desiderio del ritorno),⁴⁶ lontana (per via dello spostamento in una nuova zona registrica della tastiera, la \sharp_0 -sol \sharp_3);⁴⁷ le volatine (bb. 130-132) e la breve, *forte* ascesa (bb. 124-126, ancor più bb. 150-151) stemperano questa atmosfera di quasi solenne raccoglimento (resa con il lento andamento accordale), ripristinando una momentanea situazione più animata e preannunciando, con i tremoli delle bb. 134-136, il carattere drammatico che sarà proprio di B^{II}. La nuova versione del tema genera nella sezione B^I un episodio che aggiunge ulteriori, nuovi dettagli (per esempio la scansione metrica minima-semiminima e il trillo, che ritorneranno in C^{II}), distogliendo l'ascoltatore dalla frenesia di A^I. Il dinamismo ritmico ed 'emozionale' del primo brano è subito dopo bilanciato dalla veste serena assunta dal tema nel secondo

⁴⁴ È qui calzante la puntualizzazione di Eero Tarasti, secondo cui la narratività può essere intesa come «a general category of the human mind, a competency that involves putting temporal events into a certain order, a syntagmatic continuum. This continuum has a beginning, development, and end; and the order created in this way is called, under given circumstances, a narration. [...] It turns out to be a certain tension between the beginning and the end, a sort of arch progression» («una categoria generale della mente umana, una competenza che implica il porre eventi temporali in un certo ordine, in un continuum sintagmatico. Questo continuum ha un inizio, uno sviluppo e una fine; e l'ordine così creato è chiamato, in alcune circostanze, narrazione [la quale, quindi, è] una tensione tra l'inizio e la fine, una sorta di progressione ad arco»), EERO TARASTI, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 24.

⁴⁵ Sebbene riferendosi a contesti diversi, Adorno ha individuato nel "travestimento" dei materiali tematici, effettuato al fine di farli apparire completamente nuovi nel corso di un brano, quasi fossero i personaggi di un racconto, uno dei tratti compositivi che consentono di istituire una relazione tra la prassi compositiva della musica sinfonica di Mahler, ma già di Beethoven, e la tecnica romanzesca. Ancor più calzante con i procedimenti narrativi è l'introduzione di un tema nuovo, che il filosofo paragona all'inaspettata comparsa di un personaggio sino a quel momento rimasto in ombra. Cfr. TH. W. ADORNO, *Mahler. Una fisiognomica musicale*, cit., pp. 84-85.

⁴⁶ In tal caso, la tonalità di si maggiore = do bemolle maggiore potenzierebbe quella nostalgia per la tonica perduta (do maggiore) già riscontrabile nell'oscillare tra mi bemolle minore e mi bemolle maggiore nella sezione A^I. Sul carattere nostalgico, cfr. SUSAN WOLLENBERG, *Schubert's Poetic Transition*, in *Le style instrumental de Schubert*, cit., pp. 261-275: 265.

⁴⁷ Sulla possibile connessione tra cambiamento di testura e percezione di una dimensione temporale passata, si vedano E. TARASTI, *A Theory of Musical Semiotics*, cit., e, in particolare su Schubert, J. DAVERIO, *Crossing Paths - Schubert, Schumann, and Brahms*, cit., pp. 54-56.

Klavierstück che, al contrario, suggerisce uno stato di riposo principalmente attraverso il nuovo andamento cullante delle terzine, ora in 6/8.



Es. 2: tema del secondo *Klavierstück* D 946

Se confrontata con quella del primo *Klavierstück*, si noterà che la melodia ora è stabile nel registro mi_{b_4} - re_3 (essa si sposta solo una volta sul la_{b_4} , a b. 16); il tema del secondo *Klavierstück* con il suo andamento oscillante *contraddice* la fissità dei ribattuti del brano iniziale, nonché il movimento di cui era responsabile la conformazione tematica in A^I.⁴⁸ Quando il tema di A^{II} si sposta sul sol_2 - mi_{b_3} (bb. 29-30), la discesa verso un ambito leggermente più grave può essere interpretata come un abbuaiamento necessario a preparare ciò che sta per accadere: l'ingresso dell'inquieta sezione B^{II}. Ancora una volta, quindi, Schubert porta avanti la "storia" mediante un inatteso cambio di atmosfera (dunque di scrittura) che questa volta implica anche richiami al passato. A tal proposito, vale la pena ricordare che nell'ambito liederistico egli spesso ricorre a simili cambiamenti per segnalare il passaggio a

⁴⁸ Alla luce di quanto fin qui esposto, è possibile proporre un'interpretazione semiotica dei materiali tematici presenti nei tre brani, sulla scorta delle teorie di Algirdas Julien Greimas (in parte debitorie a Vladimir Propp). Il tema del terzo *Klavierstück* può essere identificato con l'attante, il termine al quale il primo *Klavierstück* è implicitamente proteso. Nel brano d'apertura sarebbero invece presenti il negattante (il tema del primo brano nega infatti l'attante, che non è ancora) e l'anattante (i ribattuti: con la loro apparente "stasi" – la quale, come si è detto, al contempo tende verso altro – essi costituiscono il termine *contrario* dell'attante, che è invece movimento assoluto e completo raggiungimento del fine). Il ruolo di negattante spetterebbe al tema del secondo *Klavierstück*: esso, secondo il quadrato semiotico di Greimas, è *implicito* dall'attante (in quanto il dinamismo assoluto dell'attante implica anche il non dinamismo assoluto, la stabilità); inoltre, il tema del secondo *Klavierstück* con il suo andamento "oscillante" *contraddice* la fissità dei ribattuti dell'anattante e, proprio perché *quasi* stasi assoluta, allo stesso tempo è il *contrario* del *quasi* movimento assoluto del negattante. Approfondimenti sulle teorie di Greimas si possono leggere nei due testi di EERO TARASTI, *La musique et les signes. Précis de sémiotique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2006, e ID., *A Theory of Musical Semiotics*, cit.; cfr. inoltre MÁRTA GRABÓCZ, *Le teorie del racconto di Paul Ricœur e la loro corrispondenza con la narratività musicale*, in *La narratologia musicale. Applicazioni e prospettive*, cit., pp. 153-177.

un evento nuovo e di particolare rilievo: si pensi all'interruzione delle terzine (simbolo del galoppo) in *Erlkönig* in concomitanza della morte del protagonista o la sostituzione dell'accompagnamento iniziale in sedicesimi in *Gretchen am Spinnrade* quando «Gretchen è sopraffatta dai ricordi». ⁴⁹ Nel nostro caso, B^{II} altera la serenità di A^{II} con l'incessante ribattuto (che, quindi, ricorda lo stato iniziale); C^{II}, invece, si richiama al *Klavierstück* n. 1 principalmente per la figurazione nota ribattuta-nota lunga (si confrontino l'accompagnamento nella b. 113 sgg. di C^{II} e bb. 35-36 di A^I) che accompagna un canto il cui *incipit* inverte il salto di terza di A^I (b. 113, come nel *Klavierstück* iniziale preceduto da anacrusi, e trasposto, a b. 118); nella micro-sezione con inizio a bb. 141-142, invece, il canto di C^{II} ha avvio con la quarta ascendente-discendente (fa[#]-si-fa[#]) propria della testa del tema di A^{II} (si^b-mi^b-si^b). In tal modo, quasi in conclusione dell'opera, C^{II} introduce un nuovo piano temporale nella narrazione, anticipando proletticamente ⁵⁰ il carattere mnesico e riepilogativo che, poche battute dopo, sarà pienamente incarnato da B^{III}.

Giunti quasi alla fine del terzo *Klavierstück*, dopo l'arrivo del do maggiore nella sezione A^{III} (che rappresenta la meta ultima del “peregrinare” tra stati emotivi e naturalmente armonici differenti, ma strettamente connessi), Schubert inserisce al centro del terzo brano un episodio affine a un corale. Sintomaticamente, egli decide di comporre la sezione B^{III} a partire dalla figura lenta e ribattuta, resa tematica per l'intera sezione; la sua similitudine con la nota ripetuta ricorrente nel brano iniziale confermerebbe che Schubert abbia tratto da questo ultimo pezzo un ulteriore spunto per comporre quanto si ascolta in quello che sarebbe divenuto il *Klavierstück* d'apertura.

Oltre ad attendere la conclusione dei *Klavierstücke* per svelare l'identità del vero tema dell'opera, nelle battute che precedono la fine Schubert come in un racconto rievoca, ribadendoli, quelli che sono stati i principali elementi che hanno reso possibile la “narrazione” (non si dimentichi che la prassi di nascondere e far riapparire «pensieri, idee “motivi”, attingendo a momenti cronologicamente lontani, richiamando o anticipando, e perciò scorrendo avanti e indietro il tempo narrato, è propria di chi racconta una storia»): ⁵¹ il carattere tensivo del mi bemolle minore iniziale, ora ottenuto con il re bemolle maggiore della sezione B^{III} che tende cromaticamente verso il do maggiore; il salto di quarta ascen-

⁴⁹ «Gretchen von ihren Erinnerungen dermaßen überwältigt wird», B. SHAMGAR, “Drei Klavierstücke” und “Allegro” a-moll von Schubert, cit., in particolare p. 52.

⁵⁰ Per prolessi si intende qualsiasi operazione narrativa che consista nel raccontare o evocare in anticipo un evento successivo; il suo contrario è l'analessi; cfr. GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, pp. 87-88, cit. a p. 87 (ed. orig. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972).

dente con cui aveva inizio il tema del *Klavierstück* n. 2 (visibile nel tema del corale, b. 74) e le quartine di croma con salto di terza ascendente (presenti in B^{III}, b. 86 sgg.) che caratterizzano la sezione C^{II} (b. 113 sgg.).⁵² A potenziare il carattere rievocativo racchiuso al centro dell'ultimo brano interviene lo stesso ribattuto che, trasformato nell'aspetto e nella funzione semantica rispetto ai brani precedenti, introduce la sezione B^{III} (b. 70 sgg.): accanto alle pause che creano un momentaneo senso di lontananza (bb. 68-69), la singola nota ora impiegata trasmette quella sensazione di intimo "isolamento" di colui che, discostandosi da tutto il resto, «evoca una certa distanza nello spazio, e addirittura nel tempo».⁵³

Oltre la narrazione

L'ipotesi che Schubert, mediante il corale di B^{III}, intendesse smorzare il dinamismo (tematico, quindi narrativo) raggiunto con l'enunciazione del tema del terzo *Klavierstück*, troverebbe conferma in un significativo dettaglio filologico. Il compositore, infatti, è intervenuto più volte sulla sezione B^{III}. Dopo una prima stesura che prevedeva un suo andamento rapido, ha optato per una modifica a livello melodico (sostituendo il moto congiunto delle parti più acute dell'accordo e della melodia con il salto di quarta, visibile nella versione definitiva a b. 74); soprattutto, ha deciso di generare un tempo più lento rispetto alla sezione precedente.⁵⁴ Si potrebbe giustificare questo rallentamento della sezione B^{III} mettendolo in relazione sia al significato narrativo che in precedenza abbiamo attribuito alla sezione A^{III} sia a quello della coda. Dopo aver tratto spunto dal materiale del terzo brano per comporre i

⁵¹ La precisazione è mutuata da FABRIZIO DELLA SETA, *L'“Eroica”, sinfonia quasi un romanzo*, in *La narratologia musicale. Applicazioni e prospettive*, cit., pp. 179-202: 183-184. Il musicologo ricorre al confronto con questa tecnica narrativa per descrivere la ripresentazione nella coda del primo movimento della Terza Sinfonia di Beethoven (b. 672 sgg.) di un motivo che il compositore aveva fatto ascoltare solo due volte, nell'esposizione e nella ripresa, specificando che fenomeni analoghi si ritrovano anche nei movimenti successivi. Il procedimento, illustrato attraverso un parallelo con un esempio tratto da *I promessi sposi*, è paragonato a quello messo in atto da un personaggio che, in prossimità della fine del racconto, indirizza retrospettivamente uno «sguardo» su quanto accaduto in passato, «quasi a raccogliere le fila sparse della storia per metterle in ordine» (p. 184).

⁵² Sebbene con argomentazioni differenti, già Dahlhaus ha messo in rilievo come in Schubert, in cui la tecnica della derivazione per contrasto è predominante, l'impressione più incisiva sia data dal carattere di reminiscenza, che fa sì che dagli ultimi eventi si ritorni ai precedenti. Cfr. C. DAHLHAUS, *Die Sonatenform bei Schubert*, cit., pp. 683-684.

⁵³ «Évoque une telle distance dans l'espace, et peut-être aussi dans le temps»: in questi termini si esprime WALTER FRISCH, *Mémoire et structure dans le Quatuor en sol majeur D 887*, in *Le style instrumental de Schubert*, cit., pp. 151-162: 157. Frisch si riferisce alla «note solitaire [...], répétée diminuendo» («nota solitaria, [...] ripetuta in diminuendo»), che Schubert colloca nell'ultima transizione dell'Andante della Sinfonia in do maggiore D 944. Pur non volendo cedere a interpretazioni biografiche o contenutistiche, è comunque forte la tentazione di leggere *al di là* della religiosità insita nella scrittura del corale: i ribattuti del terzo *Klavierstück* esprimerebbero un voler andare oltre da parte di Schubert, giunto nell'autunno del 1827, all'epoca della stesura del brano, quasi alla fine della propria "storia".

⁵⁴ Cfr. A. LINDMAYR-BRANDL, *Johannes Brahms und Schuberts "Drei Klavierstücke" D 946*, cit., pp. 140-142.

precedenti, Schubert potrebbe aver immaginato il *Klavierstück* in do maggiore come brano conclusivo di un'opera articolata in più "momenti"; in tal caso, quindi, avrebbe deciso di introdurre in B^{III} una "pausa riflessiva" e riepilogativa prima dello slancio finale e risolutivo.

Alla luce di questi dettagli, ne consegue che l'aver composto i tre brani in momenti separati, ma in tempi relativamente ravvicinati, non esclude in modo assoluto che Schubert avesse pensato a un loro accorpamento (sebbene tale idea sia maturata non all'atto della stesura del *Klavierstück* in do maggiore, ma in un secondo momento) e che egli sia giunto alla composizione dei primi due esattamente a partire dall'ultimo. In questa prospettiva, anche la scelta di mantenere nel secondo *Klavierstück* la forma ABA₁CA₁ si spiegherebbe considerando l'ipotetico progetto unitario per i tre brani. Schubert, infatti, potrebbe aver avvertito la necessità di creare equilibrio fra i tre *Klavierstücke* e quindi aver deciso di inserire due momenti di contrasto al centro dell'opera (anche per ritardare l'arrivo del do maggiore conclusivo); in tal modo, ha evitato di caricare il percorso tematico, dunque gli stati emotivi, sin dall'inizio (omettendo la sezione C dal primo *Klavierstück*).⁵⁵ Inoltre, così facendo, il lirismo che caratterizzava anche la sezione omessa risulta concentrato esclusivamente nel *Klavierstück* centrale e, nel passare da A₁^I ad A^{II}, la trasformazione del personaggio/tema (dovuta principalmente al nuovo andamento delle terzine) si percepisce in modo più immediato: Schubert ha così assicurato una maggiore continuità fra i tre *Klavierstücke*.

Gli espedienti narrativi ai quali si è fatto ricorso per giustificare alcuni procedimenti in atto nei brani sono un valido sussidio per andare oltre la descrizione delle loro relazioni motivico-armoniche nonché per sostenere l'ipotesi secondo cui i tre *Klavierstücke* apparterebbero a una medesima idea compositiva; l'individuazione di una curva narrativa a partire (nel senso letterale del termine) dalle trasformazioni del "personaggio" che si manifesta alla fine e che risulta incentrata su eventi logicamente correlati offre un ulteriore argomento per convalidare la tesi del progetto unitario, e l'ordine in cui Schubert potrebbe aver concepito e organizzato il materiale motivico-tematico sembrerebbe confermarlo.⁵⁶ In questa prospettiva, anche sulla scorta di dettagli compositivi individuabili in altre opere e investiti del medesimo significato assunto in D 946 (i ribattuti, che Frisch interpreta come portatori

⁵⁵ Cfr. nota 41.

⁵⁶ Ne consegue che l'opera D 946 rappresenta un esempio attraverso il quale si potrebbe smentire l'osservazione di Lawrence Kramer, secondo cui chi guarda alla narratologia «as a means of illuminating musical structure and music unity had better look somewhere else» («come a un mezzo per far luce sulla struttura musicale e sull'unità della musica farebbe meglio a guardare altrove»), L. KRAMER, *Musical Narratology*, cit., p. 119.

di una dimensione temporale passata, o il brusco cambiamento di testura che Shamgar riconosce nel secondo *Klavierstück* così come nei *Lieder*), un'analisi narratologica non può che rafforzare l'interpretazione del potenziale narrativo racchiuso nello stile di Schubert e aggiungere un nuovo capitolo alla lunga storia dell'interpretazione della sua musica.

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.