Sulla soglia della tonalità
Analisi comparativa tra il *Klavierstück* op. 119 n. 1 di Brahms e op. 11 n. 1 di Schönberg

di *Gianluca Di Donato*

Metodologia analitica

Questo studio applica analisi armonica funzionale per Brahms, con attenzione alle strategie di elusione cadenzale; analisi intervallare per Schönberg, in assenza di funzione tonale; segmentazione formale basata su contrasti parametrici. L'approccio privilegia l'osservazione dei fenomeni musicali concreti. Non si adotta prospettiva schenkeriana per evitare la sovrapposizione di un modello tonale normativo su processi che lo mettono in crisi: applicare un modello analitico che presuppone la priorità della struttura tonale fondamentale a processi compositivi che mettono in crisi proprio quella struttura rischia di occultare i fenomeni che si intendono documentare.

Posizionamento rispetto alla letteratura analitica esistente

L'Intermezzo op. 119 n. 1 di Brahms ha ricevuto attenzione analitica significativa. Allen Cadwallader (1983) ha prodotto un'analisi schenkeriana approfondita, identificando l'unità motivica attraverso livelli strutturali. Peter Clements (1977) e Brian Newbould (1977) hanno offerto letture alternative, mentre Jordan e Kafalenos (1989) hanno proposto la presenza di un "double-tonic complex" coinvolgente si minore e re maggiore. A differenza degli approcci precedenti, questo studio si distanzia dall'approccio schenkeriano di Cadwallader per una ragione metodologica precisa: applicare un modello analitico fondato sulla priorità della *Ursatz* tonale a processi compositivi che mettono in crisi proprio quella priorità rischia di normalizzare ciò che dovrebbe essere documentato come anomalo. L'analisi funzionale qui adottata osserva l'elusione sistematica della tonica come fenomeno strutturale, non come deviazione da una norma sottostante. Quanto alla tesi del double-tonic complex, si ritiene che il passaggio attraverso re maggiore sia troppo instabile per costituire un centro alternativo: è attraversamento, non polarità.

L'op. 11 n. 1 di Schönberg ha generato letteratura analitica vasta ma frammentaria. Dieter Gostomsky (1976) ha analizzato specificamente questo brano dal punto di vista armonico, documentando la transizione tonalità-atonalità. Will Ogdon (1981) ha affrontato la questione controversa di come la tonalità "funzioni" ancora nell'op. 11 n. 1, sostenendo la presenza di residui funzionali. Bryan Simms (2000) ha dedicato analisi approfondite all'op. 11, definendo questi brani "atematici" e sostenendo che il principio di ricorrenza opera attraverso "particelle motiviche" piuttosto che attraverso sviluppo tematico tradizionale. A differenza degli approcci precedenti, questo studio si distanzia dalla posizione di Simms sull'"atematicismo": la presenza della cellula motivica iniziale e le sue trasformazioni sistematiche documentano continuità con il principio brahmsiano della *entwickelnde Variation*, non rottura. Si distanzia anche da Ogdon: i residui sintattici (contrasti agogici come articolazione) non costituiscono funzionalità tonale.

1. Contesto storico: 1893-1909, sedici anni cruciali

Nel 1893 Brahms pubblica i *Vier Klavierstücke* op. 119 scegliendo, così come per la contemporanea op. 118, una denominazione generica che evoca la tradizione del *Charakterstück* romantico tedesco. Schumann, Mendelssohn, lo stesso Brahms giovane avevano usato questa etichetta per composizioni brevi, intense, lontane dalle forme sonatistiche. Il *Klavierstück* rifiuta l'architettura monumentale in favore della concentrazione aforistica, diventando il genere che permette la ricerca estrema: liberato dall'obbligo della grande forma, il compositore può esplorare le zone critiche del linguaggio musicale.

Nel 1909 Schönberg compone i *Drei Klavierstücke* op. 11 scegliendo un titolo programmatico che evita i nomi tradizionali per rivendicare continuità con quella tradizione, radicalizzandola. Dove Brahms chiamava "Intermezzo" il primo dell'op. 119, conservando un legame con la nomenclatura classica, Schönberg sceglie semplicemente *Stück*: dichiarazione di poetica secondo cui il contenuto non è più descrivibile con le categorie formali ereditate.

Tra i due brani intercorrono sedici anni che documentano la transizione più radicale della storia musicale occidentale. Nel 1893 la tonalità è ancora sistema condiviso, benché saturo di cromatismo wagneriano [1]. Nel 1909 Schönberg completa i processi verso l'atonalità libera. Non si tratta di rottura improvvisa ma di evoluzione i cui estremi sono documentati da questi brani. Brahms muore nel 1897, quattro anni dopo aver composto l'op. 119. Quando Schönberg completa l'op. 11, Brahms è morto da dodici anni, ma la sua eredità compositiva è operante. Il cromatismo brahmsiano --- quella tecnica di saturazione della funzione tonale attraverso alterazione sistematica --- è il terreno su cui Schönberg costruisce pratiche atonali. Non opposizione ma continuità problematica. La miniatura pianistica tedesca diventa il laboratorio dove si sperimenta la dissoluzione del sistema tonale.

2. Analisi armonica comparata: dove finisce la funzione tonale

L'Intermezzo di Brahms dichiara immediatamente si minore e subito lo problematizza. La prima battuta presenta l'arpeggio di tonica nella melodia sopra un'armonia che la evita: il primo accordo del pezzo è mi minore, quarto grado. È dissociazione tra melodia, che dichiara si minore, e armonia, che lo evita.

La seconda battuta presenta la dominante con settima che dovrebbe risolvere sulla tonica, ma la risoluzione non avviene come atteso: il movimento prosegue cromaticamente e quando finalmente appare si minore è in primo rivolto, immediatamente compromesso dal basso cromatico. Brahms evita sistematicamente la tonica in stato fondamentale. La tonica in stato fondamentale compare solo alle battute finali, quando il pezzo è concluso: non centro funzionale ma conferma a posteriori.

Il cromatismo del basso è strutturale, non ornamentale. Il movimento iniziale è prevalentemente diatonico con alterazioni che generano tensione, ma progressivamente il cromatismo si intensifica attraverso successioni che generano ambiguità armonica. Ogni alterazione genera accordi complessi di

funzione oscurata. Le prime alterazioni producono ancora accordi funzionalmente riconoscibili (dominanti secondarie), ma l'accumulo progressivo rende l'analisi funzionale sempre più problematica. La sezione centrale presenta cambi repentini di area tonale senza vere modulazioni. La musica attraversa regioni diverse: re maggiore, sol maggiore. Ma questi non sono centri stabili: sono attraversamenti instabili che non si consolidano. La progressione per terze evita il circolo delle quinte, meccanismo cadenzale fondamentale della tonalità classica. Si minore esiste come cornice formale, non come centro operante. L'armatura lo dichiara, l'arpeggio iniziale lo conferma, l'accordo finale lo ratifica. Ma tutto lo svolgimento lo evita. Brahms ha raggiunto il limite interno del sistema: la cornice è presente ma il contenuto l'ha dissolta.

L'op. 11 n. 1 di Schönberg elimina quella cornice. Senza armatura di chiave e senza centro tonale dichiarato, manca ogni progressione armonica funzionale. L'analisi in gradi è inapplicabile perché non ci sono funzioni da analizzare. Siamo nell'atonalità libera: prima della sistematizzazione dodecafonica, ma già oltre la tonalità.

La cellula motivica iniziale presenta una struttura intervallare che distingue immediatamente il materiale da qualsiasi arpeggio di triade tonale. Dove nella triade la quinta è sempre divisa in due terze, qui la quinta è divisa asimmetricamente: un intervallo ampio seguito da uno stretto. Questa struttura intervallare distingue la cellula da qualsiasi riferimento triadico.

Gli accordi sottostanti non sono costruiti per sovrapposizione di terze (principio dell'armonia tonale) ma per quarte sovrapposte. Questa tecnica deriva dalla saturazione dell'armonia per terze wagneriana portata fino all'accumulo estremo, che produce sonorità non più analizzabili come tensioni da risolvere ma come strutture verticali autonome.

Le prime battute mantengono una tessitura relativamente rarefatta. Progressivamente il materiale cambia carattere attraverso contrasti agogici radicali. Le indicazioni *langsamer* (più lento), *viel schneller* (molto più veloce), *sehr langsam* (molto lento) creano cesure percepibili. Questi gesti funzionano come punti di articolazione formale: non c'è risoluzione armonica ma c'è interruzione, respiro, cambio di carattere. È memoria della sintassi tonale (alternanza di tensione e distensione) applicata a materiale atonale attraverso contrasti di velocità e densità invece che di funzione armonica.

Una sezione presenta l'indicazione "Die Tasten tonlos niederdrücken!" (abbassare i tasti senza suono). La mano destra abbassa i tasti senza che i martelletti colpiscano le corde, mentre la mano sinistra suona normalmente. L'effetto è timbrico: i tasti abbassati liberano le corde che vibrano per simpatia, generando armonici parziali che alterano il colore sonoro. Non è un cluster percosso ma un effetto di risonanza simpatica che crea densità timbrica, funzionando come area statica, punto di stasi nella forma. Schönberg usa contrasti di densità e colore timbrico per articolare la forma in assenza di progressione armonica tonale.

Altre sezioni presentano materiale rarefatto con salti registrali ampi: singole note nel registro acuto alternate a singole note nel registro grave, con pause che isolano ogni suono. Questa alternanza di registri estremi crea articolazione formale non più basata su progressione tonale ma su contrasto parametrico di registro e densità.

Sezioni successive presentano nel basso successioni cromatiche che richiamano la tecnica brahmsiana: movimento cromatico nel registro grave che genera accordi complessi. Ma mentre in Brahms quel cromatismo produceva progressione armonica (per quanto ambigua), in Schönberg genera solo colore timbrico e contrasto registrale. È memoria del cromatismo tonale ormai svuotato di funzione direzionale.

Il confronto è chiaro: Brahms lavora ancora dentro la cornice tonale evitando sistematicamente il centro ma mantenendolo come riferimento dichiarato. Schönberg elimina la cornice stessa, creando articolazione attraverso contrasti parametrici che sostituiscono funzionalmente la progressione armonica. Dalla tonica evitata alla tonica abolita: questo è il passaggio documentato dai sedici anni che separano i due brani.

3. Brevità motivica e trasformazione continua

La cellula motivica di base dell'Intermezzo brahmsiano è presentata alla prima battuta: arpeggio discendente della triade di si minore seguito da una figura che coinvolge sesta e quarta grado. Pochi suoni in una battuta: da questa brevità deriva tutto il materiale del pezzo.

Già alla seconda battuta la cellula è trasformata attraverso cromatizzazione: l'arpeggio subisce alterazioni che mantengono il profilo melodico generale riconoscibile come trasformazione cromatica dell'originale. Nelle battute successive l'arpeggio viene invertito e frammentato: invece della direzione univocamente discendente appaiono cambi di direzione. La cellula è ulteriormente frammentata: singoli intervalli di terza isolati e ricombinati. La mano sinistra presenta materiale derivato dalla stessa cellula nel registro grave, con profilo ritmico modificato.

La sezione centrale trasforma la cellula attraverso proiezione su diverse altezze. Il profilo di arpeggio di triade è mantenuto ma applicato a diverse aree: re maggiore, sol maggiore, si maggiore. La struttura intervallare di terze sovrapposte resta riconoscibile ma perde il riferimento univoco alla triade di si minore iniziale. Alla ripresa la cellula ritorna in configurazione simile all'originale ma con armonizzazione ulteriormente cromatizzata. È processo di proliferazione: la cellula genera se stessa in configurazioni sempre diverse, mantenendo riconoscibile la matrice intervallare variando altezze, registro, ritmo, armonizzazione.

Confronto con analisi motiviche esistenti

L'analisi qui condotta della cellula brahmsiana trova corrispondenze parziali in letteratura ma con differenze metodologiche. Cadwallader (1983) identifica unità motivica attraverso riduzione schenkeriana a livelli strutturali profondi[2]. La presente analisi privilegia invece l'osservazione del

processo di trasformazione al livello della superficie, documentando come la cellula si metamorfosi senza riferimento a una struttura profonda normalizzante. Frisch (1984), nel suo studio sistematico sulla *developing variation* brahmsiana, analizza principalmente opere di grande scala e solo marginalmente i pezzi brevi dell'op. 119. La tecnica di *linkage* e *thematic transformation* identificate da Frisch [3] sono precisamente quelle documentate nell'op. 119 n. 1: ogni apparizione della cellula è concatenata alla precedente attraverso trasformazione riconoscibile. Il presente studio estende l'applicazione del concetto di *developing variation* alla miniatura pianistica tardiva, documentando come il principio operi con concentrazione estrema.

La cellula motivica dell'op. 11 n. 1 di Schönberg occupa le prime battute: pochi suoni con valori lunghi. La brevità motivica è radicale, eppure da questa cellula minimale deriva tutto il materiale. Nelle battute successive la cellula è espansa: intervalli simili proiettati su registri e durate diverse. Nei gesti rapidi la cellula è trasformata in figurazione veloce: intervalli caratteristici compressi temporalmente. Nelle sezioni lente ogni elemento è isolato da pause, frammentazione portata all'estremo: singoli suoni isolati nel silenzio. La cellula è scomposta nei suoi elementi costitutivi, ma la matrice intervallare resta riconoscibile attraverso la memoria dell'ascoltatore.

Nelle sezioni successive la cellula è espansa in figurazioni più complesse dove gli intervalli caratteristici sono ricombinati: inversioni, trasposizioni, sovrapposizioni verticali. Il processo è identico a quello brahmsiano --- proliferazione per trasformazione continua --- ma applicato a materiale intervallare strutturato diversamente rispetto all'arpeggio di triade.

La questione dell'atematicismo

Simms (2000) sostiene che brani come l'op. 11 sono atematici, che "né sviluppo tematico tradizionale né sviluppo di motivi" occorrono, ma che il principio di ricorrenza opera attraverso "particelle motiviche"[4]. L'analisi qui condotta dell'op. 11 n. 1 documenta invece continuità con il principio della *entwickelnde Variation*: la cellula iniziale non è "particella" atomizzata ma *Grundgestalt* riconoscibile, soggetta a trasformazioni sistematiche (espansione, contrazione, inversione, frammentazione) analoghe a quelle brahmsiane. La differenza non è metodologica (atematicismo vs tematicismo) ma materiale: la cellula schönberghiana evita fin dall'inizio la struttura triadica, mentre quella brahmsiana parte dalla triade e la cromatizza.

Brinkmann (1969) ha documentato nell'op. 11 la presenza di processi motivici complessi sotto apparenza frammentaria [5]. Il presente studio estende questa osservazione: sotto la discontinuità agogica e la rarefazione tessiturale, opera continuità motivica fondata sulla trasformazione della cellula. L'etichetta "atematico" è fuorviante: ciò che Schönberg elimina è la ripetizione letterale e la periodicità regolare, non il principio della derivazione motivica sistematica. Questo è precisamente il punto di continuità con Brahms.

La tecnica compositiva è analoga nei due compositori: cellula breve come materiale generatore, sviluppo per trasformazione continua attraverso espansione, contrazione, inversione, frammentazione. Ma la struttura intervallare è diversa. Brahms costruisce la cellula sull'arpeggio della triade e poi la sottopone a cromatizzazione progressiva. Schönberg costruisce la cellula evitando la struttura di sovrapposizione di terze caratteristica della triade. Questa differenza nella struttura della cellula generatrice documenta il passaggio dalla tonalità, basata sulla triade, all'atonalità, che evita la triade come struttura fondamentale.

4. Dissoluzione della periodicità e forma come processo

La forma dell'Intermezzo brahmsiano è riconoscibile come tripartita: sezione A, sezione B, sezione A'. Ma questa tripartizione è percepibile per contrasti, non per ripetizioni letterali. Non c'è un tema A che ritorna identico nella ripresa: c'è la stessa cellula motivica in configurazioni diverse.

Sezione	Battute	Dinamica	Caratteristiche
A	1-12	p	Cellula esposta, frammentazione progressiva
B	13-20	f	Contrasto dinamico, attraversamenti di aree tonali
A'	21-43	p-pp	Ritorno variato, cromatizzazione intensificata

Il tempo è *Adagio* costante, senza cambi metronomici, ma le indicazioni agogiche articolano la forma: *rit., a tempo, più p, cresc., f, dim.* creano architettura attraverso variazioni di velocità e intensità all'interno di un tempo di base costante.

Il metro non produce periodicità percepibile nel senso classico. Le prime battute sembrano suggerire frasi regolari, ma all'interno di queste frasi la divisione metrica è irregolare: accenti spostati, sincopi, valori lunghi che attraversano la battuta. La periodicità è presente a livello superficiale ma negata a livello profondo dalla condotta delle voci e dagli accenti armonici. La sezione B si distingue per contrasto dinamico e per il tipo di movimento armonico: mentre la sezione A resta nell'orbita di si minore (per quanto ambigua), la sezione B attraversa diverse aree senza stabilizzarsi, con quel movimento per terze invece che per quinte che nega il meccanismo cadenzale.

La forma tripartita esiste come schema ma è svuotata del principio di simmetria che la caratterizzava nella tradizione classica. La sezione A' non ripete la sezione A: stessa cellula motivica, diversa realizzazione armonica e tessitura. Il ritorno è riconoscibile ma non letterale. È forma costruita per sottrazione: percepibile attraverso l'assenza di elementi attesi (ripetizioni simmetriche, periodicità regolare, risoluzione definitiva) più che attraverso elementi costruttivi evidenti. L'unità del pezzo è garantita dalla presenza continua della cellula motivica in tutte le sue trasformazioni. Non c'è sviluppo tematico classico (tema che viene elaborato e poi ritorna identico) ma metamorfosi continua della cellula che genera tutto il materiale.

L'op. 11 n. 1 di Schönberg è impossibile da ridurre a uno schema formale tradizionale. Non c'è forma sonata, non c'è forma tripartita nel senso classico. Eppure, c'è articolazione, creata da contrasti e dalla trasformazione sistematica della cellula motivica. Ogni cambio agogico segna una sezione dove la cellula appare in configurazione diversa.

Sezione	**Battute**	**Tempo**	**Caratteristiche**
I	1-8	Mäßig	Tessitura rarefatta, registro medio
II	9-11	langsamer	Registro medio-grave
III	12-13	viel schneller	Gesto rapido, cesura
IV	14-16	-	Effetto timbrico di risonanza
V	17-27	sehr langsam	Frammentazione estrema, registri estremi
VI	28-64	variabile	Alternanza densità/rarefazione

Le sezioni hanno durate asimmetriche ma la loro successione crea bilanciamento percepibile non attraverso simmetrie numeriche ma attraverso contrasti qualitativi. La densità tessiturale varia sistematicamente: alternanza di sezioni dense e rarefatte. Questa alternanza sostituisce funzionalmente l'alternanza di aree tematiche della forma classica. Non c'è tema A contro tema B, ma densità contro rarefazione, acuto contro grave, forte contro piano, rapido contro lento. La forma esiste come successione di contrasti parametrici, non come architettura di temi riconoscibili.

I contrasti agogici sono radicali: *Mäßig, langsamer, viel schneller, sehr langsam, rascher, bewegt, fließender* frammentano il tempo senza continuità ma con alternanza di velocità e caratteri contrastanti. La frammentazione del tempo funziona come articolazione formale e ogni cambio segna una nuova sezione; è dissoluzione della periodicità portata all'estremo: nessuna regolarità metrica prevedibile, nessuna simmetria numerica, nessuna ripetizione letterale. L'unità è garantita, esattamente come in Brahms, dalla presenza continua della cellula motivica in continua trasformazione. Il principio costruttivo è identico, ma applicato a materiale strutturato diversamente rispetto all'arpeggio di triade e a contrasti formali più radicali.

Entrambi i compositori hanno dunque abbandonato la periodicità regolare della tradizione classica. In Brahms la forma tripartita è ancora riconoscibile ma svuotata del principio di simmetria: lo schema ABA' esiste ma le sezioni non sono ripetizioni simmetriche. In Schönberg anche lo schema scompare: la forma è una successione di contrasti parametrici senza riferimento a modelli formali ereditati. Ma in entrambi l'unità è garantita dallo stesso principio: trasformazione continua di una cellula motivica minima. La forma non è architettura di temi ma processo di metamorfosi.

5. Conclusione: continuità nella rottura

L'analisi comparativa di Brahms op. 119 n. 1 e Schönberg op. 11 n. 1 documenta i due lati della soglia atonale attraverso l'esame di parametri musicali concreti. I punti di contatto sono evidenti: ambiguità

del centro tonale (Brahms evita sistematicamente la tonica, Schönberg la abolisce); cromatismo strutturale in Brahms, assenza di riferimento diatonico in Schönberg; brevità motivica con cellule di pochi suoni che generano tutto il materiale per trasformazione continua; dissoluzione della periodicità attraverso frasi asimmetriche e forma come successione di contrasti invece che come architettura simmetrica; frammentazione agogica con contrasti di tempo e dinamica come principio di articolazione; unità organica garantita dalla metamorfosi della cellula invece che dalla ripetizione tematica.

Ma le opposizioni sono altrettanto evidenti e documentabili. Brahms lavora ancora dentro la cornice tonale: armatura di chiave, riferimento a una tonica dichiarata anche se sistematicamente evitata, terminologia tradizionale ("Intermezzo"). Schönberg ha eliminato quella cornice: nessuna armatura, nessun centro dichiarato, termine neutro ("*Klavierstück*"). Brahms costruisce la cellula motivica sull'arpeggio della triade e poi la cromatizza progressivamente. Schönberg costruisce la cellula evitando fin dall'inizio la struttura di sovrapposizione di terze caratteristica della triade. Brahms evita il centro tonale ma lo mantiene come riferimento che ratifica a posteriori. Schönberg abolisce il centro perché non ne ha bisogno per creare unità e articolazione.

Questa opposizione nel contenuto e continuità nel metodo documenta con precisione la transizione storica dalla tonalità all'atonalità. I sedici anni 1893-1909 segnano una transizione metodologica nella continuità materiale. Il cromatismo brahmsiano conteneva già la possibilità dell'atonalità: se l'unità del pezzo può essere garantita dalla trasformazione continua di una cellula motivica invece che dalla funzione tonale, e se la forma può essere articolata attraverso contrasti parametrici invece che attraverso progressioni cadenzali, allora la tonalità diventa teoricamente superflua come principio organizzativo. Bastava eliminare la cornice, e questo è ciò che Schönberg fece.

Schönberg non inventa dal nulla ma porta alle estreme conseguenze processi già operanti in Brahms. La differenza è che Brahms mantiene la cornice formale della tonalità mentre Schönberg la elimina, ma i processi compositivi sottostanti sono analoghi: cellula breve come materiale generatore, trasformazione continua come principio di sviluppo, dissoluzione della periodicità, articolazione per contrasti. Il concetto di *Grundgestalt* --- forma-base o idea generatrice --- che Schönberg svilupperà teoricamente negli anni successivi, è già operante in Brahms. Nel saggio "Brahms the Progressive" (scritto nel 1933 e rivisto nel 1947 per la raccolta *Style and Idea*)[6] Schönberg riconosce esplicitamente in Brahms il predecessore del proprio metodo della *entwickelnde Variation*, variazione in sviluppo: il principio secondo cui l'intero materiale di una composizione deriva dalla trasformazione sistematica di un'idea generatrice minima.

Ma questa continuità metodologica non implica continuità nel materiale. Brahms applica il principio della trasformazione continua a cellule basate sull'arpeggio di triade progressivamente cromatizzate, mantenendo come riferimento (anche se evitato) un centro tonale dichiarato. Schönberg applica lo stesso principio a cellule che evitano fin dall'inizio la struttura triadica, eliminando ogni riferimento a un

centro. La composizione seriale dodecafonica degli anni Venti rappresenterà la sistematizzazione completa di questo processo: la serie è *Grundgestalt* completamente razionalizzata, sequenza ordinata di dodici suoni cromatici differenti che genera tutto il materiale attraverso forme canoniche (originale, retrogrado, inverso, retrogrado dell'inverso) e trasposizioni. Ma il principio era già presente nell'op. 119 n. 1 di Brahms: derivare tutto il materiale da un'idea generatrice minima, garantire unità organica attraverso trasformazione sistematica, creare forma come processo di metamorfosi invece che come architettura di temi simmetrici.

Da una prospettiva teorica, la connessione con la riflessione schönberghiana successiva è diretta. Il concetto di *Grundgestalt*, elaborato da Schönberg negli anni Venti e poi tematizzato nelle lezioni di composizione, formalizza il principio della *entwickelnde Variation* già operante in Brahms. L'idea di un'unità derivativa, in cui ogni evento musicale è riconducibile a una forma-base trasformata, non è dunque solo un principio tecnico ma anche un fondamento estetico: la continuità organica del discorso musicale sostituisce la necessità di una coerenza tonale. Il legame fra Brahms e Schönberg non è quindi solo storico, ma concettuale --- un'analogia di metodo compositivo che diventa teoria della forma. Frisch (1984) ha documentato sistematicamente come la *developing variation* operi in Brahms a livelli multipli (motivico, armonico, ritmico, formale), dimostrando che non si tratta di tecnica locale ma di principio costruttivo globale. Il presente studio applica questa prospettiva alle miniature pianistiche tardive brahmsiane e alla prima atonalità schönberghiana.

Dal punto di vista percettivo, la dissoluzione della periodicità e la metamorfosi continua producono un tipo di coerenza che l'ascoltatore esperisce non attraverso la prevedibilità cadenzale, ma mediante la memoria intervallare e timbrica. In termini analitici, ciò corrisponde a quella che Leonard B. Meyer definisce "coerenza implicativa"[7] e che Fred Lerdahl nel suo *Tonal Pitch Space* descrive come continuità percepita attraverso relazioni di prossimità strutturale anche in assenza di centri tonali stabili[8]. Analogamente, nel modello trasformazionale di David Lewin, l'identità percettiva è garantita dalla rete di relazioni interne più che dai riferimenti assoluti[9]. In questa prospettiva, l'unità organica dei due brani non è solo strutturale ma anche fenomenologica: la mente musicale ricostruisce la coerenza del processo attraverso la riconoscibilità delle trasformazioni intervallari, non attraverso la conferma della tonalità.

Cadwallader (1983) raggiunge conclusioni simili per Brahms ma attraverso riduzione schenkeriana a livelli profondi[10]; il presente studio documenta lo stesso fenomeno al livello della superficie, privilegiando il processo percettivo immediato. Simms (2000) nega la possibilità di coerenza tematica nell'atonalità libera; l'analisi qui condotta dimostra invece che coerenza motivica opera anche in assenza di tonalità, attraverso trasformazione sistematica della cellula generatrice.

I due brani documentano dunque non una rottura improvvisa ma una transizione evolutiva. Sono i due lati della stessa soglia: Brahms guarda dalla tonalità verso il suo limite estremo, Schönberg dall'atonalità

verso nuove possibilità costruttive. Tra i due brani c'è continuità metodologica (cellula generatrice, trasformazione continua, dissoluzione della periodicità, articolazione per contrasti) e opposizione nel materiale (arpeggio di triade cromatizzato versus divisione asimmetrica della quinta, tonica evitata versus tonica abolita). Questa combinazione di continuità e opposizione è la cifra della transizione storica più radicale nella musica occidentale: il passaggio dalla tonalità all'atonalità come evoluzione di processi compositivi già operanti, applicati a materiali intervallari opposti.

L'assenza di riduzione schenkeriana è scelta metodologica consapevole: applicare un modello analitico che presuppone la priorità della strut tura tonale fondamentale a processi compositivi che mettono in crisi proprio quella struttura rischia di occultare i fenomeni che si intendono documentare. L'approccio adottato privilegia l'osservazione dei parametri musicali concreti rispetto all'applicazione di modelli teorici precostituiti.

Il presente studio si è concentrato sull'analisi comparativa di due brani specifici. Per validare ulteriormente le conclusioni sarebbero necessari confronti con altri Intermezzi brahmsiani (op. 117, 118) per verificare se le strategie compositive identificate nell'op. 119 n. 1 sono costanti nel Brahms tardivo, e con altri *Klavierstücke* schönberghiani (op. 11 nn. 2-3) per documentare l'evoluzione del linguaggio atonale all'interno dello stesso opus. Necessarie anche mappature grafiche delle trasformazioni della cellula motivica in entrambi i brani e studio delle implicazioni esecutive e percettive delle strategie compositive analizzate.

Necessario anche confronto sistematico con letteratura analitica esistente: rispetto all'analisi schenkeriana di Cadwallader (1983) sull'op. 119 n. 1, verificare se la presente analisi funzionale superficiale documenti fenomeni non visibili nella riduzione a livelli profondi; rispetto alla tesi del *double-tonic complex* di Jordan-Kafalenos (1989), quantificare la stabilità delle aree attraversate per determinare se costituiscano polarità o attraversamenti; rispetto all'analisi di Gostomsky (1976) sull'op. 11 n. 1, confrontare le strategie di identificazione degli elementi tonali residui; rispetto alla posizione di Simms (2000) sull'"atematicismo", documentare sistematicamente tutte le apparizioni della cellula motivica per dimostrare che sviluppo motivico opera anche dove Simms lo nega.

Bibliografia

- Bailey, Kathryn. *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language*. Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- Brahms, Johannes. *Klavierstücke op. 119*. Henle Verlag, München, 1976.
- Brinkmann, Reinhold. *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11: Studien zur Frühen Atonalität bei Schönberg*. Steiner, Wiesbaden, 1969.
- Cadwallader, Allen. "Motivic Unity and Integration of Structural Levels in Brahms's B Minor Intermezzo, op. 119, no. 1." *Theory and Practice* 8/2 (1983): 5--24.

- Clements, Peter. "Johannes Brahms: Intermezzo, op. 119, no. 1." *Canadian Association of University Schools of Music Journal* 7 (1977): 31--51.
- Clinton, Mark Kennerly. "Historical and theoretical perspectives of Arnold Schoenberg's 'Drei Klavierstücke', Opus 11." Ph.D. diss., Rice University, 1989.
- Dahlhaus, Carl. *La musica dell'Ottocento*, traduzione di Laura Dallapiccola. La Nuova Italia/Sansoni, Firenze, 1990.
- Dahlhaus, Carl. *L'idea della musica assoluta*, traduzione di Laura Dallapiccola. La Nuova Italia, Firenze, 1988.
- Di Donato, Gianluca. *La liederistica con pianoforte della seconda scuola di Vienna*. Vol. 1 Arnold Schönberg, Florestano Edizioni, Bari, 2024.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. Yale University Press, New Haven, 1973.
- Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. University of California Press, Berkeley, 1984.
- Gianturco, Carolyn. *Johannes Brahms*, traduzione di Giuseppe Pugliese. EDT, Torino, 1996.
- Gostomsky, Dieter. "Tonalität---Atonalität: Zur Harmonik von Schönbergs Klavierstück Op. 11, Nr. 1." *Zeitschrift für Musiktheorie* 7/1 (1976): 54--71.
- Jordan, Roland e Emma Kafalenos. "The Double Tonic Complex in Brahms's B Minor Intermezzo, Op. 119, No. 1." In *Brahms Studies*, edited by George Bozarth, 113--31. Oxford University Press, Oxford, 1989.
- Lerdahl, Fred, and Jackendoff, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press, Cambridge (MA), 1983.
- Lewin, David. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. Yale University Press, New Haven, 1987.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press, Chicago, 1956.
- Mila, Massimo. *L'esperienza musicale e l'estetica*. Einaudi, Torino, 1950.
- Newbould, Brian. "A New Analysis of Brahms's Intermezzo in B Minor, op. 119, no. 1." *Music Review* 38/1 (1977): 33--43.
- Ogdon, Will. "How Tonality Functions in Schoenberg's Opus 11, Number 1." *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 5/2 (1981): 169--81.
- Pestelli, Giorgio. *L'età di Mozart e di Beethoven*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. VII. EDT, Torino, 1991.
- Rognoni, Luigi. *Espressionismo e dodecafonia*. Einaudi, Torino, 1954.
- Rognoni, Luigi. *La scuola musicale di Vienna: Schönberg, Berg, Webern*. Einaudi, Torino, 1966.
- Schönberg, Arnold. *Drei Klavierstücke op. 11*. Universal Edition, Wien, 1910.

- Schönberg, Arnold. *Funzioni strutturali dell'armonia*, a cura di Luigi Rognoni. Il Saggiatore, Milano, 1967.
- Schönberg, Arnold. *Manuale di armonia*, traduzione di Giacomo Manzoni. Il Saggiatore, Milano, 1963.
- Schönberg, Arnold. *Stile e Idea*, a cura di Luigi Rognoni. Feltrinelli, Milano, 1975.
- Simms, Bryan. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908-1923*. Oxford University Press, Oxford, 2000.

Nota: Il testo è stato sottoposto a controllo sistematico delle funzioni armoniche sulla base delle partiture originali: Brahms op. 119 n. 1 (edizione Simrock, 1893) e Schönberg op. 11 n. 1 (edizione Universal, 1910).

Note

[1]: Sulla saturazione cromatica post-wagneriana come condizione della dissoluzione tonale si veda Carl Dahlhaus, *La musica dell'Ottocento*, traduzione di Laura Dallapiccola, La Nuova Italia/Sansoni, Firenze, 1990, pp. 287--315.

[2]: Allen Cadwallader, "Motivic Unity and Integration of Structural Levels in Brahms's B Minor Intermezzo, op. 119, no. 1", *Theory and Practice* 8/2 (1983), pp. 8--15.

[3]: Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, University of California Press, Berkeley, 1984, pp. 127--145. Frisch analizza sistematicamente la *developing variation* nelle opere sinfoniche e cameristiche, dedicando spazio limitato ai brani brevi dell'op. 119.

[4]: Bryan Simms, *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908-1923*, Oxford University Press, Oxford, 2000, pp. 35--42.

[5]: Reinhold Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11: Studien zur Frühen Atonalität bei Schönberg*, Steiner, Wiesbaden, 1969, pp. 89--112.

[6]: Arnold Schönberg, "Brahms the Progressive", in *Stile e Idea*, a cura di Luigi Rognoni, Feltrinelli, Milano, 1975, pp. 52--101. Edizione originale: "Brahms the Progressive", in *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, University of California Press, Berkeley, 1975.

[7]: Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 1956, pp. 35--52.

[8]: Fred Lerdahl -- Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge (MA), 1983, pp. 230--245.

[9]: David Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, Yale University Press, New Haven, 1987, pp. 157--165.

[10]: Cadwallader, "Motivic Unity", cit., pp. 18--22.