

LEZIONI SULLA FORMA-SONATA CLASSICO-ROMANTICA

© Fabio Grasso 2018

Argomenti svolti nell'ambito dei corsi tenuti
al Conservatorio B. Marcello di Venezia

Nota introduttiva

in questa raccolta di scritti vengono usate alcune abbreviazioni di cui si fornisce qui un breve prospetto esplicativo.

Negli schemi formali le macrosezioni della forma-sonata vengono segmentate in sottosezioni numerate. Al numero d'ordine è abbinata la lettera iniziale della macrosezione stessa:

E1, E2, E3 ... per l'**Esposizione**

S1, S2, S3 ... per lo **Sviluppo**

R1, R2, R3 ... per la **Ripresa**

C1, C2, C3 ... per la **Coda**

PE1, PE2, PE3 ... I1, I2, I3 ... rispettivamente per la **PreEsposizione orchestrale** e per l'**Intermezzo orchestrale**, nei Concerti per solista e orchestra. Eventuali altre abbreviazioni sono spiegate in loco.

Nella stragrande maggioranza dei casi non si parla semplicemente di primo e di secondo tema, ma di primo e di secondo nucleo tematico; normalmente la prima idea del primo nucleo è il primo tema propriamente detto, mentre la prima idea del secondo nucleo è il secondo tema. Le idee successive costituiscono il corollario dei temi principali, e come tali necessitano comunque di una sigla identificativa. Dunque

1NT, 2NT, 3NT = primo, secondo, terzo nucleo tematico

(il terzo nucleo tematico è presente nelle forme tritematiche beethoveniane e postbeethoveniane)

1NT1 = prima idea del primo nucleo tematico (cioè primo tema)

1NT2, 1NT3 ... = seconda, terza idea del primo nucleo tematico

2NT1 = prima idea del secondo nucleo tematico (cioè secondo tema)

2NT2, 2NT3 ... = seconda, terza idea del secondo nucleo tematico

3NT1 = prima idea del terzo nucleo tematico (cioè terzo tema)

3NT2, 3NT3 ... = seconda, terza idea del terzo nucleo tematico

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Concerto per pianoforte e orchestra n. 5 op. 73
Analisi del primo movimento

SCHEMA FORMALE

Premessa: per la prima volta nella storia un Concerto inizia con un passo cadenzale del solista, con battute aperte, punteggiato da interventi orchestrali. Lo stile è improvvisativo ma le figurazioni (ovviamente tutte fissate in partitura e non più lasciate all'arbitrio dell'interprete come accadeva non solo per le cadenze propriamente dette ma anche per alcuni passaggi cadenzali più ridotti dei Concerti mozartiani) non rispondono solo a esigenze virtuosistiche, bensì cominciano anche a tratteggiare alcuni importanti materiali motivici utilizzati in seguito. Definiamo questa sezione **Prologo (PR)**

PR1 battute 1-2 Prima figurazione arpeggi sulla TONICA, seguita dall'importantissima figura delle quartine discendenti per grado congiunto, qui in crome, che rivestirà una funzione determinante nella generazione di nuovi gruppi tematici. La definiamo QD

PR2 3-4 Seconda figurazione, SOTTODOMINANTE. Da notare le coppie di sedicesimi coi semitoni ripetuti (si do si do - sol lab sol lab ecc), elemento rielaborato in seguito.

PR3 5-6 Terza figurazione, in ottave spezzate, DOMINANTE

PR4 7-10 Progressione modulante e riproposizione di QD per diminuzione in semicrome.

PreEsposizione

PE1 battuta 11 1NT1 diviso in

1NT1a = cellula Mib Fa Mib Re Mib Fa

1NT1b = Sol Mib Do Sib + ritmo puntato (Sib ribattuto)

1NTc = linea b.15-16

Segue una seconda enunciazione dell'intero 1NT1 con diversa orchestrazione a partire da b.17

PE2 23 1NT2 costituito da due arpeggi entrambi triadici, uno ascendente Mi Sol Sib (Mib) e uno discendente Mib Do Lab Mib. La componente discendente in semiminime (24), da collegare a 1NT1b (che ha la stessa direzione, lo stesso ritmo ma non è perfettamente triadico), e sarà la sola ad essere riutilizzata in seguito, ragione per cui ci riferiremo ad essa semplicemente con la dicitura 1NT2

PE3 23 Motivo TR1 (Violini in imitazione) della Transizione qui non ancora modulante (diventerà modulante nell'Esposizione)

PE4 37: TR2, appoggiature di semitono discendente (cfr. le coppie di semitoni di PR2). Modula a Mib min

PE5 41 2NT1 versione A Mib minore

PE6 49 2NT1 versione B, Mib maggiore

Legato, cantabile, con melodia ai Corni e disegno variato ai Violini

PE7 57 Sorta di pedale di Dominante con risoluzioni oscillanti fra Mib minore e Mib maggiore, sul quale si inserisce 1NT1a

PE8 62 Riaffermazione di 1NT1 in Mib magg e successiva progressione con trattamento imitativo di 1NT1a

PE9 78 QD (cfr. PR4), in crome. Segue una sua variante a valori più lunghi QD' (Fiati b.80), contrappuntata da una linea di crome staccate nei Violini, con intervalli progressivamente crescenti.

Segue una seconda enunciazione di tutto il blocco a partire da 81, con estensione modulante a Fa min (86).

Col procedere dell'analisi si rileverà che questo materiale afferisce al terzo nucleo tematico (gruppo 3NT2)

PE10 90 Linea derivata dalla dilatazione di 1NT1b, quindi definibile 1NT1b' - fino a 94 con prolungamento della prima delle 4 note di ogni cellula, da 95 in poi con ritmo puntato sull'ultimo quarto di ogni cellula, come in 1NT1b

PE11 98 Si sovrappone a PE9 per circa 2 battute, in quanto parte dall'ultimo frammento di 1NT1b' a 97/98-99, fa lab fa do sib sib, cellula perno da considerare comune a entrambe le sezioni. A 99/100 essa viene variata per diminuzione con aggiunta di un movimento di volta inferiore (lab fa mi fa). Questo motivo variato 1NTb'V non ha più nessuna attinenza con 1NT1b, ma è importante ricordarne l'origine; esso avrà rilievo nell'Intermezzo orchestrale e nella Coda. La sezione si chiude col ritmo puntato, a cui si aggancia la scala cromatica del solista che lancia l'Esposizione

Esposizione

Possiamo far iniziare l'Esposizione da

E0 107 ingresso del pf, con la scala cromatica e il trillo che preludono all'enunciazione del primo tema

E1 111 1NT1 pf, con estensione di natura vagamente cadenzale, ma in tempo e in battute regolari

E2 126 1NT2 orchestrale

E3 130 1NT2 pf, in minore: è l'inizio della Transizione modulante

E4 136 Continua Transizione con TR1 su Dominante di Do bemolle maggiore

E5 144 Continua Transizione con TR2 su Dominante di Si minore dopo la trasformazione enarmonica. TR2 qui al pf riprende l'aspetto delle coppie di sedicesimi discendenti di semitono come in PR2 (ma con direzione complessiva ascendente anziché discendente come in PR2). Sul finire del passo le coppie si trasformano in QD.

E6 151 2NT1 versione A Si minore, al pf con ritmo variato in terzine rispetto a PE5

E7 159 2NT1 versione B in Do bem magg, dopo il percorso enarmonico inverso. Il tema di PE6 è qui trasformato dal pf in un disegno più articolato, ma sempre di grande espressività e cantabilità.

E8 166/167 2NT1 versione C: una nuove veste, non anticipata in PE, marziale e incisiva, nella "corretta" tonalità di Si bem magg, Dominante di quella d'impianto

E9 174/175 Appendice a 2NT1-C, quasi chiosa, commento da parte del pf con arpeggi spezzati di conferma o "approvazione" dell'approdo a Si bem maggiore; segue una discesa in ottave che inizia a 180 con lo stesso ritmo di TR1 e procede in ottave spezzate (m.s.), motivo tecnico ricorrente in tutto il Concerto, presentato la prima volta in PR3.

E10 184 Il tema in Si bemolle maggiore che ha inizio qui è basato su 1NT1a, combinato con QD in crome e per bicordi di terza. Si tratta dunque di materiali già uditi, ma la funzione che questa sezione e quelle immediatamente successive assumono nel loro complesso è assimilabile a quella di un terzo nucleo tematico, di cui siamo qui alla prima idea 3NT1. Si può affermare questo in ragione della collocazione, dell'assoluta rilevanza e della discontinuità di carattere (ma anche di tonalità se consideriamo solo le versioni A e B di 2NT1) di questa parte del primo movimento rispetto a quanto la precede. La sezione potrebbe dunque essere catalogata come 1NT1a + QD = 3NT1

E11 195 Discesa cromatica sincopata in ottave. Ha funzione di 3NT2, ma può essere considerata come una variazione anticipata della linea dei CL a 199, definibile come 3NT2', a sua volta quest'ultima è leggibile come variazione di QD' in PE9: grado congiunto discendente, stesse altezze (trasposte in Si bem

magg) e stessa armonizzazione; naturalmente qui non è più una quartina, dato che la terza e la quarta nota sono uguali, e il ritmo è diverso per via delle sincopi. E12 205 QD in ottave spezzate al pf e poi per bicordi di terze in orchestra = 3NT3

E13 211 3NT2" = Ritorno della linea di 3NT2', in una veste che dimostra inequivocabilmente la sua discendenza dalla sezione PE9: la linea riacquisisce il ritmo originario di QD' (ragione per cui la definiamo 3NT2"), mantenendo la fisionomia melodica variata di 3NT2' (terza e quarta nota uguali). Inoltre il pianoforte la contrappunta proprio con un disegno di crome staccate a intervalli gradualmente ampliati (cfr. PE9).

Ricapitolando, la forma più semplice di questa figura è QD' in PE9; la variante ad essa più vicina è in E13 (3NT2" stesso ritmo, melodia variata assimilando alla stessa altezza la terza e la quarta nota), la variante intermedia è nella seconda parte di E11 (3NT2', melodia variata come in E13 e ritmo sincopato), la variante più lontana è all'inizio di E11 (prolungamento, melodia resa cromatica, ritmo sincopato). Dunque le tre variazioni appaiono in ordine cronologico inverso rispetto al loro grado di elaborazione, dalla più articolata alla più semplice.

E14 217 Conclusione dell'Esposizione, dedicata essenzialmente a figure virtuosistiche gravitanti sulla Dominante di Si bem magg, con oscillazione sulla settima diminuita a 221, ove l'orchestra ripropone un ritmo sincopato simile a quello di 3NT2'. La scala cromatica divergente conclusiva si riallaccia idealmente a quella ascendente con cui si è aperta l'Esposizione.

Intermezzo Orchestrale

I1 227 corrisponde a PE8 1NT1 in Si bem magg con aggiunta di progressione

I2 242 corrisponde a PE9 QD - QD' in Si bem magg. Dopo la svolta modulante (250) il percorso armonico cambia rispetto a PE9, e da Do minore piega verso Sol maggiore

I3 254 corrisponde a PE11, 1NT1b'V in sol maggiore, ritmo puntato su cui riattacca il pf per iniziare lo Sviluppo..

Sviluppo

S0 264 Come già per l'Esposizione, consideriamo scala e trillo del pf come elemento introduttivo dello Sviluppo, in piena continuità con quanto precede. S0 è per così dire uno sviluppo di E0, in quanto il trillo viene reiterato con funzione modulante, al fine di raggiungere nuovamente la tonalità di Do minore, già accennata in I3 a 250

S1 276 1NT1 Percorso modulante: Do minore, Sol minore, Fa minore. Linee melodiche all'orchestra, il pf recupera articolazioni virtuosistiche già utilizzate, vale a dire arpeggi e ottave spezzate.

S2 292 1NT2 Progressione modulante Fa minore, Do minore, VI di Mi bem min

S3 304 Focalizzata sul ritmo puntato di 1NT1b, che diviene poi scintilla per le lunghe successioni di ottave staccate del pf, contrappuntate per moto contrario dall'orchestra. Percorso modulante di queste ultime: Si bem min e magg, Do min e magg, Re min e magg, Sol min e magg.

S4 334 1NTb'V Tre enunciazioni trasposte inframmezzate da 1NT1a. Percorso modulante Sol magg, Reb magg, Mib magg

Ripresa

R0 362 Viene ripreso anche il Prologo, con lo stesso percorso armonico ma con figurazioni pianistiche variate e ridimensionate; inoltre qui a differenza del Prologo vengono mantenute le regolari battute da 4/4, salvo b 371, nuovamente aperta

R1 373 1NT1

A 379 sgg un'estensione focalizzata su 1NT1c, che finora non è mai stato oggetto di elaborazioni.

R2 383 1NT1 variato con appoggiature dal pf; prosegue modulando a La bem maggio

R3 394 TR1 da Re b maggiore

R4 402 TR2 in Do diesis minore

R5 409 2NT1-A Do diesis minore

R6 417 2NT1-B Re bem maggiore

R7 424/425 2NT1-C Mi bem maggiore. Dunque il percorso tonale per arrivare a 2NT1-C è diverso da quello dell'Esposizione, in cui la modulazione è da Dob magg a Sib magg; qui si tratta di un tono ascendente (Reb magg - Mib magg)

R8 432/433 corrisponde a E9, Appendice a 2NT1-C

R9 442 corrisponde a E10 3NT1

R10 453 corrisponde a E11 3NT2 - 3NT2' (457)

R11 463 corrisponde a E12 3NT3

R12 469 corrisponde a E13 3NT2"

R13 475 corrisponde a E14

Secondo Intermezzo

(che ci si aspetta solo orchestrale ma il pf vi interviene)

SI1 485 corrisponde a I1 solo per 4 battute

SI2 489 Fermata su Sottodominante con successione accordale dal ritmo puntato come all'inizio di S3. Arpeggi del pf nello stile del Prologo punteggiano il percorso armonico che sbocca sulla Quarta e Sesta di Mi bem, come da tradizione del concerto classico al momento di far partire la Cadenza solistica.

Cadenza Obbligata

Una Cadenza in effetti ha inizio a 497, ma si tratta di qualcosa di molto diverso dalle Cadenze ordinarie del repertorio fino ad allora prodotto. Per la prima volta la Cadenza viene incorporata all'interno del movimento, concepita come "obbligata", tutta in battute regolari, e contenuta entro dimensioni decisamente ridotte rispetto al consueto; questo è effetto della presenza del Prologo cadenzale, per di più riproposto all'inizio della Ripresa: Beethoven non rinuncia alla Cadenza in posizione standard, ma la snellisce drasticamente e la sottrae all'arbitrio del solista per evitare un sovraccarico di passi cadenzali.

La Cadenza si basa su 1NT1a; il lungo trillo di 505 sgg dovrebbe segnalarci che a questo punto ne siamo già in uscita, eppure il pianoforte prosegue ancora da solo con l'enunciazione di 2NT1-A in Mi bem minore. Nonostante l'assenza dell'orchestra, tuttavia, pare opportuno considerare questo punto come inizio della Coda generale.

Coda generale

C1 509 2NT1-A Mi bem min, solo pf, col ritmo di PE5, di cui questa sezione è un corrispettivo pianistico

C2 516/517 come in PE6, 2NT1-B (Mi bem magg) viene affidato ai Corni, con sostegno armonico degli archi e delicata trama in semicrome del pf. Che prefigura quella del finale dell'Adagio.

C3 524 corrisponde a PE7, con aggiunta della scala cromatica discendente del pianoforte

C4 530 corrisponde a PE8, ma ampliata tramite il dialogo orchestra-pianoforte su 1NT1a-b (enunciazione orchestrale e risposta variata pianistica). Il dialogo cede poi il passo a una progressione modulante dal passo sempre più serrato (Mi bem magg, Do min, ritorno in tappe stringenti a Mi bem magg). Questa è l'unica sezione della Coda con connotazione elaborativa e non solo ricapitolativa.

C5 543 corrisponde a PE10, con linea orchestrale ornata da smaglianti arpeggi del pf.

C6 551 corrisponde a PE11. Il motivo 1NT1b'V passa al pf a 555 (con levare a 554); sempre al pf viene affidato anche il ritmo puntato successivo.

C7 557 In questa appendice, con il ritorno del pf sulle figure in sedicesimi, prima arpeggi e poi scala cromatica (mentre il ritmo puntato ripassa all'orchestra), si chiude quel cerchio formale che vede ogni sezione importante aperta e/o chiusa da una scala cromatica pianistica: questo elemento appare infatti fra PE ed E, alla fine di E, all'inizio di S, alla fine di R, e ora anche ad annunciare l'ultima porzione della Coda. Per questo motivo appare suggestivo, nella tabella in fondo a questo scritto, catalogarla in corrispondenza di E0 e S0, quasi a significare l'eterno ritorno di un inizio sempre nuovo, proiettato al futuro: anche qui infatti la scala, come in E0 e in S0, lancia un trillo, certamente anomalo, cioè la lunga sommessa discesa di piccoli tremoli, a coppie di bicordi, che prende avvio da battuta 562 e sembra in qualche modo incarnare un'altra premonizione delle sonorità del secondo movimento, prima che con crescente impeto la risalita di arpeggi di Mi bem magg, punteggiati dal solo ritmo puntato in orchestra, conduca al trionfale epilogo del il movimento.

COMMENTO

Si può essere tentati, ad uno sguardo superficiale, di pensare a una parentela fra il Quinto Concerto e la Sinfonia Eroica, ed in particolare fra i rispettivi primi movimenti, sulla base di indizi come la comune tonalità, il carattere maestoso dei materiali tematici e delle sonorità, le suggestioni "imperiali" evocate da dediche e sottotitoli (ovviamente con tutte le distinzioni del caso). In realtà da un punto di vista strettamente compositivo le differenze superano le analogie.

Nel primo movimento della Sinfonia n. 3 viene definitivamente consacrato e portato al massimo livello di perfezione quel modo di procedere che consiste essenzialmente nel far derivare tutti i nuovi elementi (o la maggior parte di essi) da materiali già uditi, non solo nelle fasi elaborative ma anche nelle sezioni espositive. Non vi è dubbio che anche nel Concerto n. 5 questa tecnica sia impiegata, ma con modalità ben diverse: se nell'Eroica una lucida logica consequenziale guida la strutturazione di un'Esposizione di lampante chiarezza, e conduce poi all'edificazione di uno Sviluppo monumentale, genialmente impreziosito dalla presenza paradossale (dato il complessivo rigore del contesto) di un nuovo tema che sembra apparire dal nulla, qui si direbbe di poter intravedere un approccio inverso: i temi dell'Esposizione si generano talvolta da libere e sorprendenti ricombinazioni di spunti non necessariamente fra loro contigui.

Il Prologo, sorta di sintetico manifesto compositivo del brano, e la corposa PreEsposizione già racchiudono i semi da cui germineranno tutti i temi del pezzo; di per sé questo è piuttosto usuale, ma lo sono decisamente meno le interazioni che si creano fra quegli spunti, e il complesso intreccio di riferimenti incrociati che ne scaturisce. Si aggiunga a ciò che almeno in un caso (quello di 1NT1b'V) assistiamo a una metamorfosi così profonda, che del suo stadio d'arrivo può risultare difficile riconoscere la fonte. Per converso lo Sviluppo, non particolarmente vasto - come d'altra parte è inevitabile nei Concerti classici, al fine di evitare l'eccessiva dilatazione di una forma-sonata già più ampia del normale - è meno incline del solito all'elaborazione tematico-motivica stringente, quel lavoro incessante che scolpisce e rimodella piccole cellule tramite incalzanti processi di sfrondamento ed essenzializzazione. Qui al contrario l'iter modulante delle varie sezioni si avvale di un fraseggio tutto sommato alquanto ampio e discorsivo; si può dire che gli estratti motivici impiegati (quasi tutti chiaramente riconducibili al primo nucleo tematico) conservano abbastanza integra la loro fisionomia, a parte nel finale di S2 ove l'arpeggio discendente di 1NT2 viene frammentato, ma del resto si tratta di un materiale già scarno in origine.

È quindi sulle parti espositive che si concentra la ricerca beethoveniana. Già si è detto della novità del Prologo; quanto alla PreEsposizione, va rimarcato come la sua costruzione sia finalizzata alla tessitura di relazioni decisamente sofisticate con le successive sezioni del movimento. Osservando la tabella sinottica in coda

al testo si nota la grande varietà di corrispondenze che intercorrono fra le sezioni della parte introduttiva (Prologo più PreEsposizione) e quelle del seguito.

Si può innanzitutto rilevare che tutte le sezioni hanno almeno un corrispettivo, e che quindi nessuna di esse viene esposta e poi lasciata cadere nel vuoto. È questa una grande lezione di organizzazione dei materiali che verrà assimilata alla perfezione soprattutto da Brahms (il quale non per nulla ha dedicato un'attenzione particolare a questo Concerto, come mostra chiaramente il suo Secondo Concerto per pianoforte e orchestra), e che passerà poi nelle tecniche compositive del Novecento.

A ogni sezione viene poi attribuito un certo peso specifico nell'equilibrio architettonico complessivo dell'opera: si va da quelle richiamate una sola volta come il Prologo e PE10 (questo non implica affatto una minore importanza, anzi l'unicità di una ripetizione può essere una forma di sottolineatura per certi versi ancora più marcata), per arrivare fino alle due sezioni con ben 7 corrispondenze. Non stupisce che una di esse sia PE1, che contiene la prima presentazione del primo tema; fatto degno di nota è che l'altra sia PE9, scrigno di quei motivi derivati dall'elemento QD, che, come si è detto all'interno dello schema formale, vengono sottoposti a una serie di trasformazioni graduali, i cui esiti sono peraltro presentati in ordine temporale inverso rispetto al presumibile percorso delle tappe variative.

Questo processo di derivazione è illustrato nella figura che segue la tabella: questo prospetto generale dei profili dei temi principali dovrebbe ulteriormente aiutare a comprendere la profonda coesione a cui sono improntate le parti espositive. Possiamo affermare che nel complesso emerge una certa preminenza del grado congiunto nella strutturazione dei temi: le linee di 1NT1a, TR 1 e 2, 2NT1 e tutta la discendenza di QD si muovono per grado congiunto, su percorsi più o meno lunghi e tortuosi a seconda delle loro caratteristiche. L'altro filone, il grado prevalentemente disgiunto, fa capo a 1NT1b, e da esso, come già abbiamo visto, si origina in modo inopinato la figura 1NT1b'V, usata per scandire snodi formali cruciali, con connotazioni espressive differenti; alla sua quarta e ultima apparizione (C6) il pianoforte sembra volersene appropriare quasi strappandola all'orchestra ed esibendola con vigoroso orgoglio, come a prenderne gioioso commiato.

La sempre sottile ironia beethoveniana sottesa a questi dettagli traspare anche dal piano delle relazioni tonali, come accade non di rado anche in altri lavori. Nell'Esposizione l'ormai collaudata affinità di terza pone primo e secondo tema in un inedito rapporto Mi bem maggiore - Si minore, che diviene poi Do bemolle maggiore, mentre la PreEsposizione si limita al cambio di modo rispetto alla tonalità d'impianto. Come a bilanciare l'audacia di questo accostamento, la sezione E8 sembra voler restaurare, non senza una punta di umorismo, la relazione Tonica - Dominante con la maestosa e del tutto trasfigurante rilettura del secondo tema in Si bemolle maggiore, tonalità che poi viene confermata dalle ultime parti dell'Esposizione. Ma la delicatezza delle prime enunciazioni del

secondo tema in Si / Do bemolle è talmente espressiva che da esse sembra promanare un sussurro segreto, quasi schumanniano ante litteram, che ci rivela come la natura più autentica di quel tema pulsò proprio in quelle sembianze e in quella tonalità. E la rivelazione troverà conferma, ancora una volta, nel Si maggiore del secondo movimento, di cui abbiamo già colto altre due possibili profezie nella Coda: sono queste le tracce di una voce sommessa, lieve controcanto all'imperiale magnificenza dell'Allegro, che annuncia uno dei picchi contemplativi più alti che la creatività umana abbia mai raggiunto.

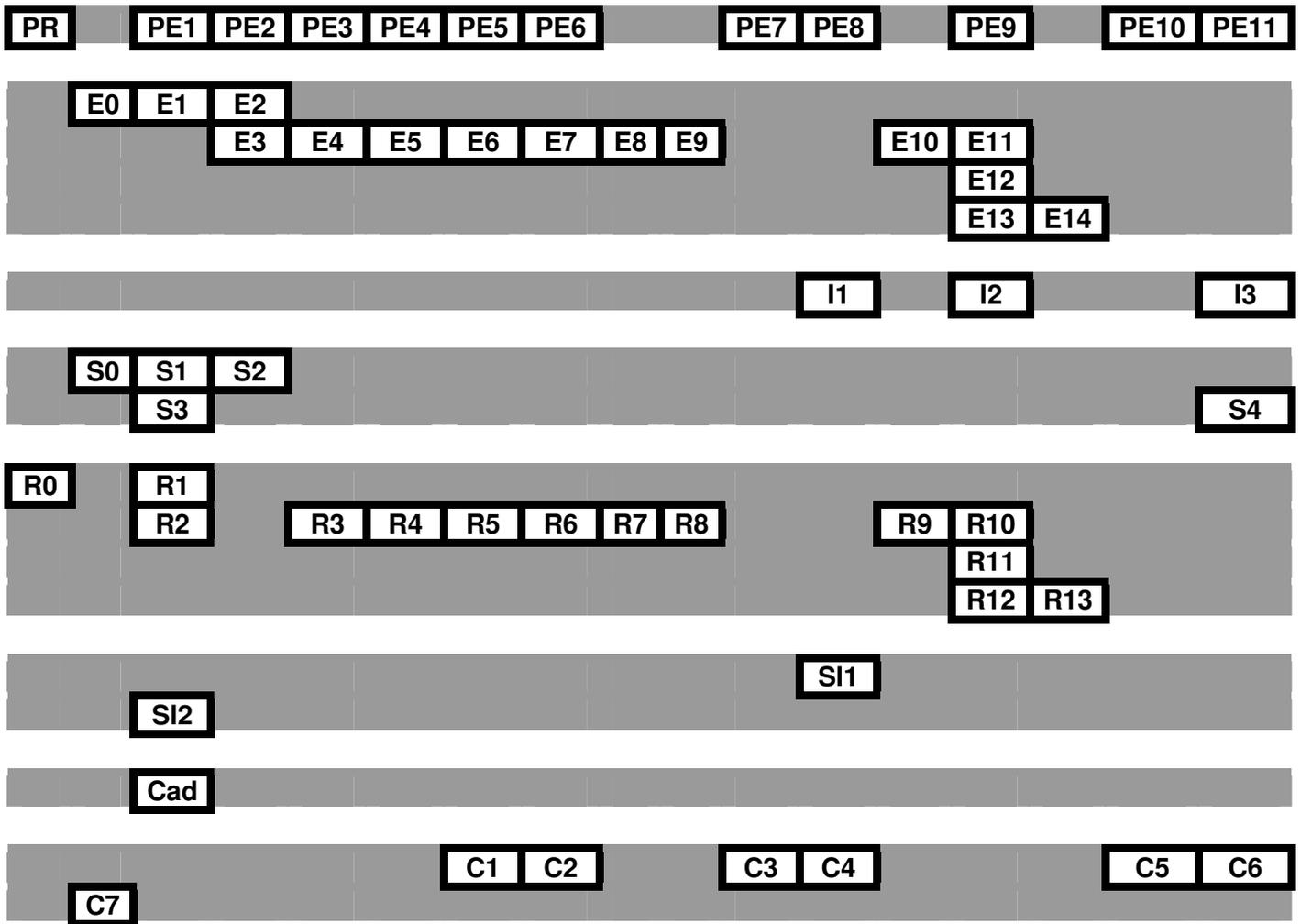
Fabio Grasso

www.fabiograsso.eu

www.rosenfinger.com

TABELLA SINOTTICA DELLE SEZIONI

Le sezioni incolonnate hanno contenuti uguali o affini



PROSPETTO GENERALE DEI PROFILI MOTIVICI

1NT1a TR1 TR2 QD

ordine cronologico di apparizione inverso

QD' 3NT2''

QD' 3NT2'

3NT2

Detailed description: This block contains musical notation for several motifs. At the top, four motifs are shown on a single staff: 1NT1a, TR1, TR2, and QD. Below this, a large bracket groups three more motifs: QD' 3NT2'', QD' 3NT2', and 3NT2. The text 'ordine cronologico di apparizione inverso' is placed to the left of the bracket, indicating that the motifs are ordered from most recent to earliest appearance.

2NT1

Detailed description: A single staff of music containing the 2NT1 motif, which consists of a sequence of notes with various accidentals.

1NT1b 1NT2

Detailed description: Two motifs are shown on separate staves. 1NT1b is on the left and 1NT2 is on the right.

1NT1b'

1NT1b'V

Detailed description: Two motifs are shown. 1NT1b' is on the top staff, and 1NT1b'V is on the bottom staff, connected by a vertical line.