

# PROPOSTA DI SCHEMA FORMALE PER LA *GRANDE FUGA* OP. 133 DI LUDWIG VAN BEETHOVEN

© **Fabio Grasso**

Materiali per le lezioni di analisi nell'ambito dei corsi tenuti al Conservatorio B. Marcello di Venezia

Il prospetto contenuto in questo breve scritto ha lo scopo di proporre un'interpretazione formale di uno dei lavori contrappuntistici più complessi della produzione beethoveniana, e possiamo dire della storia della musica in generale, la *Grosse Fuge* op. 133, concepita come grandiosa conclusione del *Quartetto* d'archi catalogato come op 130, ma talmente monumentale da reggere perfettamente anche come brano autonomo.

Grazie a Beethoven la fuga conosce un rinnovamento e una rivitalizzazione di portata straordinaria, nell'ottica di una funzione catartica, di elevazione spirituale ed intellettuale, che col passare del tempo il compositore le attribuisce in misura sempre più evidente, ed alla quale sembrano per certi versi corrispondere una progressiva espansione del piano formale e una sempre più ricca interazione con altre forme.

Possiamo tracciare per sommi capi una linea evolutiva partendo dalla Fuga delle *Variazioni "Eroica"* op. 35, a campata formale unica, che sfocia direttamente nella variazione finale, e che utilizza come soggetto il solo basso del tema propriamente detto, garantendo tuttavia a quest'ultimo un'importante apparizione in una sezione intermedia. Non è certo inusuale che un ciclo di variazioni termini con una fuga, ma la venatura prometeica dell'opera ne rende qui immancabile la presenza, in ragione del significato di cui si è detto - del resto per lo stesso motivo anche nel finale della *Sinfonia Eroica* non poteva non comparire almeno un accenno di fugato, in un contesto già così denso di sperimentazioni formali da non poter supportare l'inserzione di una intera fuga.

Per non allargare troppo il discorso ai fugati, limitandoci quindi alle fughe effettive, più o meno vaste, ricordiamo come il percorso del rapporto fra fuga e forma-sonata segni una tappa estremamente significativa nel finale della *Sonata* op. 101, il cui sviluppo è interamente occupato per l'appunto da una fuga completa, per quanto breve, conclusa dalla strepitosa esplosione dominantica che lancia la ripresa di uno fra i più gioiosi movimenti beethoveniani, scaturito per graduale emersione dalle pieghe del meditativo tempo lento.

Il significato catartico della fuga viene esaltato al massimo grado nelle *Sonate* op. 106 e 110, con modalità diverse. Nella 110 lo sdoppiamento della fuga (con inversione del soggetto nella seconda) risponde alla logica dell'alternanza con il parimenti sdoppiato Adagio, dando così origine a un macromovimento quadripartito che delinea una duplice rinascita ad una luce sempre più sfolgorante dopo lo sprofondamento nel dolore e la ricaduta fino alle soglie della morte. La Fuga della 106 è la meta faticosamente raggiunta attraverso il risollevarsi dagli abissi del più profondo Adagio mai concepito; la

sua imponente struttura si articola in tre macrosezioni, di cui la prima (la più lunga) si fonda sul corposo soggetto principale, la seconda funge da breve intermezzo lento con un soggetto sommessamente cantabile, e la terza si presenta come doppia fuga che unisce i due soggetti, per poi tornare a privilegiare decisamente il primo in sede di conclusione.

La singola arcata formale non può più bastare nemmeno per la doppia Fuga che occupa la penultima posizione nelle *Variazioni Diabelli*: le sue due parti sono divise da una netta cesura, dopo la quale viene introdotto un terzo soggetto complementare in crome che crea un effetto di diminuzione rispetto alla scansione ritmica della prima parte.

Nella fuga che chiude il *Gloria* della *Messa solenne* sono soprattutto le serie degli stretti, differenziate dall'alternanza fra coro e solisti, ad essere separate da varie fermate, e infine solo apparentemente suggellate da una formula conclusiva, subito smentita da una nuova esposizione di fuga, con un nuovo soggetto, da parte dei solisti, effetto a sorpresa presto riassorbito nelle grandi masse sonore della coda dell'Amen.

L'op. 133 è il culmine di questa tendenza all'estensione dell'impianto architettonico della fuga e alla sua partizione in molteplici segmenti. L'intento si fa qui ancora più ambizioso: dopo gli esperimenti che negli ultimi Quartetti vanno talora già oltre i confini della forma-sonata tradizionalmente intesa, l'op. 133 sembra tentare una somma sintesi tra fuga multi-sezione e idea della forma-sonata - e non è un caso se la destinazione pensata dal suo autore è quella di epilogo per un Quartetto che dello sperimentalismo formale fa una delle sue caratteristiche più specifiche.

Questa sorta di ibridazione avviene sia a livello macroformale, con la tripartizione generale, come illustrato dalle tabelle qui di seguito, sia su scala più ridotta, specie all'interno della prima parte, che consta di due fasi espositive inframmezzate da momenti elaborativi. Uno dei fattori che paiono maggiormente convalidare l'ipotesi dell'ibridazione è proprio la discontinuità della scrittura fugata, interrotta abbastanza sovente da episodi di transizione condotti più secondo i procedimenti di elaborazione tematico-motivica degli sviluppi di forma-sonata che in base alle esigenze degli intrecci contrappuntistici tipici di una fuga. Analogo discorso vale poi per le metamorfosi del materiale tematico fondamentale, Soggetti e Controsoggetti: nulla di più lontano dalla sostanziale invariabilità predicata dalle regole della fuga accademica, dato che qui essi raramente riappaiono identici, bensì sono sottoposti a continue modifiche che ne possono rendere problematica perfino l'identificazione. Le tabelle annotano le loro trasformazioni con vari indici alfanumerici (ad esempio il Soggetto S1 diventa S1A, S1B ecc), mentre eventuali simboli aggiuntivi come l'asterisco segnalano una variazione meno radicale, come potrebbe essere una variazione della variazione - tecnica questa che è già riscontrabile in qualche serie di *Variazioni* (si veda ad esempio il secondo tempo della *Sonata a Kreutzer*, senza dimenticare che in fondo le già citate *Diabelli* partono esattamente da questo presupposto), e che dunque può far pensare ad un ulteriore fronte di ibridazione.

Ognuna delle tre macrosezione è dotata di una propria Coda, l'ultima delle quali è la più articolata, e perciò funge anche da Coda generale: questo, unitamente alla presenza di un'introduzione (Overtura), richiama alla mente soprattutto la struttura delle grandi forme-sonata sinfoniche.

Va da sé che una classificazione oggettiva ed inequivocabile delle componenti di questo brano è impossibile, e che i margini di soggettività nella lettura analitica sono ineliminabili. Come si è detto all'inizio, questo lavoro si pone solo come una proposta che si auspica possa facilitare l'orientamento all'interno di una costruzione tanto complessa, senza alcuna pretesa di esaustività.

Chiudiamo con alcuni cenni alle abbreviazioni delle tabelle:

S = Soggetto; CS = Controsoggetto; E = Entrate (E' indica un'entrata non completa o comunque modificata); B = battute; T = tonalità, espresse in lingua tedesca; V1 = Violino 1; V2 = Violino 2; Va = Viola; Vc = Violoncello; DIV = Divertimenti; Svil = Sviluppo; Trans = Transizione; Ped = Pedale.

"OVERTURA" B. 1-30

5

PARTE PRIMA

	B	E	T	V1	V2	Va	Vc
Esposizione prima	30	E1	B+	S2		S1	
	34	E2	F+	cs1	S2		S1
	38	E3	B+	cs2	S1	S2	cs1
	42	E4	F+	S1	cs1	cs2	S2
	46	Trans.					
DIV. Gruppo 1 cs4	49	E5	B+	S2	cs2	cs2	S1
	54	Trans.					
	57	E6	Es+	cs4	S2	S1	
	61	E7	B+	S1	cs4	cs4	S2
	65	Trans.					
	67	E8	G- > C-	S2*	S1*		cs4
	72	Trans.					
	78	E9	F+	S1	cs4	S2	cs2*
	83	Trans.		introd. cs1* (V1)			
	88	E'10	G- > D-	cs2	S2*	cs4	cs1*
SVIL. 1	93	Trans.		Cessazione terzine			
	96	Etr	F-	S2 abbrev.			
	102	Trans. > D-		Prog. mod. TestaS2			
	109	Congiunz.					
DIV. Gruppo 2 cs5	110	E11	B+	S1	cs5/S2	cs5	S2/cs5
	114	E'12	F+	S2/cs5	<-S1*	S2	<-cs1
	118	Trans.					
	122	E'13	As+ B+	cs5/S2	S2/cs5	cs5/S2	cs5/S2
SVIL. breve	127	Materiali S2 e S1					
Esposizione seconda	138	E14	B+	S2A		S1A	
	140	E15	F+	cs2A	S2A		S1A
	142	E16	B+	cs2A	S1A	S2A	
	144	E17	F+	S1A	cs2A	cs2A	S2A
Coda 1a parte	146	Trans.					
	153	E'18	B+ > Ges+	S2*	cs2A(4)	cs2A(4)	S2* <>

## PARTE SECONDA

	B	E	T	V1	V2	Va	Vc
Esposizione terza	159	Intro					
	167	E19	Ges+		S3	S1B	
	171	E20	Des+	S3	S1B	cs3	
	175	Intermezzo < Intro					
	183	E21	Ges+		cs1B	S3	S1B
	187	E22	Des+	S1B	S3	cs1B*	cs1B*
	191	Trans.					
DIV.	193	E'23	Des+ mod.	S1B*->	S3*	S3*	S1B*
	198	Progr. Mod.					
	209	E24	Ges+	S1B	cs3	Ped.T	S3
	213	Transizione					
	222	Unisono Ges+ S3					
CODA	233	(B+) S1C con cs6 ma non fugato					

**PARTE TERZA**

	B	E	T	V1	V2	Va	Vc
Esposizione quarta	273	E25	As+		S4		S1D
	280	E26	Es+	S4	cs7[S4]	S1D	
	288	E27	As+		S1D	cs7[S4]	S4
	296	E28	Es+	S1D	pl	S4	cs7[S4]
DIV.	305	Progr. Mod., da fugato a non fugato					
	350	Entr. a dist di 4a Testa S1+Trillo+cs8					
	367	Trans.					
	370	E29	Ges+	S1D	cs8	Trillo	PedT
	379	Trans.					
SVILUPPO	414						
STRETTO	453		B+	S1D S2B			
Ricapitolaz.	493	As+ Ricapitolaz S1B S3 (Esp. III)					
	511	Ricapitolaz. trilli per rimodulare a B+					
CODE	533	Coda 1 come 233					
	565	Coda 2 oscillaz cromatica					
	581	Coda 3 movimento cromatico					
	609	Coda 4 S1valori lunghi a corale					
	637	Ritorno a Coda 2					
	657	Coda 5: reminiscenza overtura					
	662	Coda 6: Unisoni S1+Corale+Trilli					
	716	Coda 7: PedT + Conclusione					