

Robert Schumann
Sinfonia n. 4 op. 120

© Fabio Grasso www.fabiograsso.eu 2019

SCHEMA FORMALE

PRIMO MOVIMENTO

INTRODUZIONE 1-28

Il Tema dell'Introduzione è una melodia che si muove prevalentemente per gradi congiunti, variamente modulante

22-28: prima comparsa di quello che sarà il Primo Tema dell'Esposizione, il cui arrivo è preparato da un grande crescendo con accel.

ESPOSIZIONE

E1 29 Primo Tema 1T, senza idee secondarie

E2 43 Transizione modulante con motivo proprio TR, ritmicamente derivato da 1T

E3 59 2NT_1 = 1T trasposto in Fa maggiore e arricchito da una linea dei legni in ritmo puntato

E4 76 2NT_2 che non avrà seguito. A 83 la riproposizione del 1T in Fa magg conclude l'Esposizione

SVILUPPO

S1 87 basata su TR con progressioni modulanti. Da notare l'inizio col Mi bemolle ff, qui come IV di Si bem minore, tonalità delineata all'inizio di S1 prima di affermare quella di Mi bem minore da cui parte S2.

S2 ha come costante l'utilizzo del 1T, ma è caratterizzata dall'inopinata aggiunta di nuovi temi.

- S2.1 101 Parte da Mi bem min. Varie progressioni modulanti conducono a Re bem magg

- S2.2 121 Terzo Tema 3T (fiati), in Re bem magg, combinato con 1T, con cui condivide l'incisività dell'impulso ritmico. Consta di due componenti, entrambe aperte da un'anacrusi di semicroma: il ribattuto (a) e il salto discendente seguito da grado congiunto ascendente (b). Da notare che a 136, nella seconda enunciazione variata, la componente b compie un salto discendente di sesta minore, compensato da due gradi congiunti ascendenti (Re bem - Fa - Sol - La bem, Vni); questa sarà la veste definitiva dell'inciso al momento del suo recupero

nel Finale, Il percorso modulante si chiude su un'armonia di Do magg, come dominante di Fa, a 146.

È quasi superfluo ricordare che in questo contesto la dicitura "terzo tema" non deve essere confusa con quella di matrice beethoveniana, che si riferisce a un tema aggiunto al termine dell'Esposizione della forma-sonata (resa così tritematica); qui ci troviamo all'interno dello Sviluppo, in un ambito completamente diverso, e le funzioni dei temi che vi si generano non hanno nulla da spartire con quelle classicamente espositive del terzo tema beethoveniano.

- S2.3 147 Quarto Tema 4T, cantabile ed espressivo, più autonomo del 3T, tonalmente bifronte: appare in Fa magg / Re min., viene riproposto a 159 in La magg / Fa diesis min. Il profilo melodico dell'incipit presenta una sesta minore discendente e un grado congiunto ascendente (Do - Mi - Fa), linea analoga a quella del 3T a 136, ma con un carattere totalmente differente.

S3, a partire da 175 in Fa diesis minore, ripete integralmente S2, trasponendola un tono e mezzo sopra. Dunque:

- S3.1 175

- S3.2 194 con 3T in Mi magg

- S3.3 221 con 4T in La bem magg / Fa min, riproposto a 233 in Do magg / La min

S4 249 L'inizio gioca sull'equivoco di una terza ripetizione trasposta dei blocchi precedenti; in realtà il percorso varia subito dopo l'accenno di questa finta ripetizione. S4 funge da conclusione dello Sviluppo, basata ancora sul 1T. La fase di crescente concitazione che ha inizio a 265 fa pensare ad un'imminente Ripresa, ma l'illusione viene disattesa da quanto accade nella macrosezione seguente.

CODA del primo movimento

Non si tratta di una Ripresa.

C1 297 Sezione basata sul 4T, fatto partire da Re maggiore, ampliato attraverso un percorso modulante e a 313 variato con ritmo puntato più stretto.

C2 337 Segmento conclusivo della Coda, basato sul 1T.

SECONDO MOVIMENTO - ROMANZA

Forma di Romanza modificata in

A | B + a (coda di A) | B' | A'

359 Sez. A con Tema proprio, in La minore, introdotto da un accordo sottodominantico che dà l'impressione che il movimento inizi in Re minore. Il percorso armonico del Tema di A si chiude con una formula conclusiva sulla Dominante di La minore.

370 Sez. B con Tema dell'Introduzione del primo movimento, in La minore, chiuso (a partire dall'ultimo quarto di 380) dalla stessa formula conclusiva di A, che qui termina sulla Dominante di Re.

384 Sez. B' Il Tema dell'Introduzione del primo mov. viene riesposto in Re magg, variato grazie all'aggiunta di una linea eseguita dal Violino solista, una sorta di ricamo in terzine che arricchisce il profilo per gradi congiunti. L'episodio, a frasi ritornellate con inserti dialogici fra orchestra e solista, si chiude in Re maggiore.

La Sez. A' è Ripresa di A, a partire dall'ultimo quarto di b. 400(2). Riproduce lo stesso attacco sottodominantico di A, iniziando qui dall'armonia di Sol minore per proseguire in Re minore, e per chiudersi poi sulla sua dominante, cioè su un'armonia di La maggiore. Con questo artificio Schumann chiude l'insolito cerchio tonale del movimento facendo in qualche modo corrispondere al La minore di impianto una conclusione in La maggiore. Questo il piano tonale complessivo della Romanza:

A Re min - LA MIN (impianto) - D di LA = Mi magg

B LA MIN (principale) - La magg come D di Re

B' RE MAGG (principale)

A' Re min introdotto dalla SD Sol min - La magg come tonalità conclusiva

TERZO MOVIMENTO - SCHERZO

Il Tema principale dello Scherzo, escludendo l'anacrusi iniziale (intervallo di quarta) è ricavato invertendo il profilo per gradi congiunti del Tema dell'Introduzione del primo movimento (Re Mi Fa Sol Fa Mi è inversione di Fa Mi Re Do Re Mi).

La forma tradizionale dello Scherzo è sostanzialmente rispettata.

La prima frase del corpo principale (A, 412-427) modula da Re minore a La minore; la seconda (B, 427-459), segue un percorso modulante (Sol min, Fa magg, La min, Fa magg) attraverso cui si riporta a Re min.

La Ripresa di A (460-475) si mantiene identica ad A nella sua prima enunciazione, per poi cambiare nel ritornello in modo tale da rimanere in Re min (ovviamente quando il corpo principale viene ripetuto dopo il Trio senza ritornelli rimane solo la seconda versione).

Il Trio in Si bem magg (tonalità scelta per affinità di terza rispetto a Re min) utilizza il materiale della sez. B' della Romanza, dunque si riallaccia anch'esso, come variazione di una variazione, al Tema dell'Introduzione del primo mov.

Il disegno ornamentale che nella Romanza era affidato al Violino solo è ora ripreso da tutti i Violini I

Dopo la ripetizione del corpo principale senza ritornelli viene nuovamente riesposta una porzione di Trio, seguita da un lungo pedale di tonica in dissolvenza, su cui si innesta l'inizio del Finale.

QUARTO MOVIMENTO - FINALE

Così come l'anomala forma-sonata del primo mov. era stata lanciata da una sezione in cresc. e in accel. proveniente dall'Introduzione lenta, così anche quella del Finale è preceduta da una sorta di adagio introduttiva (Langsam, 644) che riprende il 1T del primo mov, associandolo ad una reminiscenza del 3T del primo mov, rappresentata dai ribattuti in ritmo puntato dei Tromboni (646). Tale accoppiamento anticipa la genesi del 1o Tema del Finale, che indichiamo con 1TF: esso si rivela in tutta la luminosità del Re magg del Lebhaft di b 660, dopo il travolgente crescendo ed accel., proprio come intersezione di 1T e 3T - il 3T viene scisso nelle sue due componenti (ribattuti e linea 6a disc. + grado congiunto asc.), inframmezzate dall'inciso motivico caratterizzante di 1T. In sintesi:

1TF = 3Ta + 1T + 3Tb + 1T || + 3Tb ripetuto

644 Introduzione al Finale

E1 660 1TF

E2 668 Transizione modulante TR, basata inizialmente sulla componente 3Tb. A 670 introduce l'elemento melodico del salto di ottava ascendente, compensato da un moto discendente.

E3 682 2NT1(F) in la maggiore, caratterizzato dallo stesso salto di ottava ascendente introdotto in TR, ma qui seguito non più da una discesa bensì da un cromatismo ancora ascendente. Il tema si protrae in diffuse digressioni modulanti.

E4 702 2NT2(F) corollario al secondo tema con ritmo puntato e andamento melodico desunti dalla linea ascendente di 3Tb (gradi congiunti, senza il salto discendente iniziale)

E5 710 2NT3(F) corollario conclusivo del secondo nucleo tematico, basato su scale di semicrome ascendenti, e suggellato dalla riproposizione del ritmo puntato di E4

S1 721 Lo Sviluppo inizia con un lungo Sol sforzato, così come lo Sviluppo del primo mov iniziavo col lungo Mi bem. Questo Sol è VI di si minore, tonalità di partenza del fugato il cui soggetto è l'elemento 3Tb così come appare in TR.

S2 758 La seconda sezione dello Sviluppo procede coerentemente sulla seconda parte del materiale della TR, vale a dire il motivo col salto d'ottava ascendente. Il pedale di Dominante di Re magg cui approda prepara il ritorno in Re magg di 2NT1(F), che dà inizio alla Ripresa.

R1 772 La Ripresa esclude 1NTF e riparte 2NT1(F)

R2 792 2NT2(F)

R3 800 2NT3(F)

Coda del Quarto movimento

C1 811 Come in altri casi di forme-sonata schumanniane, la coda inizia fingendo di far ripartire lo Sviluppo dalla fine della Ripresa (il Do lungo di 811, VI di Mi min, corrisponde infatti al Sol di inizio Sviluppo, una quinta sotto). L'equivoco viene sgombrato già a 815, punto di partenza dei motivi della Coda, epilogo della Sinfonia che sembra voler giocare coi materiali più liberamente di quanto fatto finora, ponendosi come una sorta di festosa "morale" conclusiva della vicenda. Ad esempio la linea di 815 presenta una quarte ascendenti inframmezzate da gradi congiunti discendenti, dunque intervalli riscontrabili nel tema principale dello Scherzo e come tali riconducibili all'Introduzione, ma al di là di questa labile relazione intervallare il carattere assunto qui da questo motivo non suggerisce alcun legame coi passi citati. Molto chiaro invece, pur nella sua sostanziale marginalità, il richiamo delle scale di 819 a quelle di 2NT3(F)

C2 831 Segmento conclusivo della Coda in tempo più rapido, a sua volta bipartito, essendo divisibile in C2.1, Schneller, 831-853, e C2b, Presto, 854-fine, ulteriore accelerazione che usa gli stessi materiali di C2a. Fra questi si riconosce con buona evidenza il motivo di TR col salto d'ottava ascendente, a 839 con le successive variazioni, che dunque si può considerare come il materiale più decisamente caratterizzante del Finale.

COMMENTO

Per comprendere l'importanza storica di quest'opera, probabilmente inferiore solo a quella della Nona di Beethoven nell'evoluzione del sinfonismo ottocentesco, occorre conoscerne la genesi. Si tratta di una Sinfonia scritta contemporaneamente a quella in Si bemolle che reca il n. 1, nel 1841. Schumann ha da poco concluso la straordinaria cavalcata pianistica degli anni 30, e si sta affacciando ad una nuova fase della sua vita creativa (e non solo) con l'esplorazione di generi diversi, fra cui la liederistica in primis, e per l'appunto la sinfonia. Il non facile rapporto con la forma-sonata codificata, emerso durante la decade precedente nella stesura delle Sonate per pianoforte, si evolverà durante gli anni 40 fino all'elaborazione di soluzioni personalissime in grado di conciliare con naturalezza e perfetto equilibrio le esigenze della forma standard e gli interessi preminenti del compositore. Di questa evoluzione la Sinfonia in oggetto rappresenta un punto cruciale, o potremmo dire anche una visionaria fuga in avanti. La pulsione alla sperimentazione innovativa, che nella coeva Sinfonia in Si bemolle viene in qualche modo arginata, sconfinerà qui in un vero e proprio stravolgimento sia della struttura del primo movimento sia della macroforma complessiva.

L'idea generale è quella di costruire una Sinfonia in quattro movimenti che si collegano fra loro senza soluzione di continuità in una macroforma unitaria, e che sono attraversati da temi ricorrenti in continua trasformazione. In altri termini, questa è la prima sinfonia propriamente "ciclica" della storia: non ci si deve infatti far trarre in inganno da casi precedenti di sinfonie con richiami motivici fra i vari

movimenti, come quelli di Mendelssohn, Berlioz, e meno che meno il Finale della Nona di Beethoven, in cui le citazioni dei movimenti precedenti, limitate ad una sola sezione della fase introduttiva, hanno una valenza teatrale o metateatrale, non certo strutturale. È questa Sinfonia di Schumann a soddisfare per prima i requisiti fondamentali della ciclicità: circolazione organizzata di più temi (non di uno solo), chiaramente esplicitati, lungo tutto il brano, e fusione di tutti i movimenti in un'unica struttura che rispecchi in qualche modo i contorni della forma-sonata, per così dire spalmandola sull'intero arco macrostrutturale.

Un colpo di genio troppo avanzato per il pubblico del 1841, che lo condannò ad un insuccesso così bruciante da indurre Schumann a ritirare il lavoro. Per nostra fortuna esso fu ripreso nel 1851, eseguito con riscontro decisamente migliore, e pubblicato come Quarta Sinfonia, poiché nel frattempo l'autore aveva già composto le Sinfonie contrassegnate col n. 2 e col n. 3 ("Renana"), rispettivamente nel 1847 e nel 1850. Si può supporre che la ragione principale dell'incomprensione iniziale sia stata la forma disorientante del primo movimento. Gli ascoltatori dell'epoca furono probabilmente sconvolti innanzitutto dal contrasto stridente fra un'Esposizione quanto mai laconica, sostanzialmente monotematica (come si è visto nello Schema il secondo tema è di fatto una variante del primo), quasi sbrigativa nel sopprimere o ridurre ai minimi termini i corollari che normalmente accompagnano i due temi, e uno Sviluppo monumentale, diffusamente narrativo (per quanto sempre incisivo e incalzante dal punto di vista ritmico), terreno di germinazione di due temi nuovi: se il terzo, strettamente collegato al primo, poteva passare come frutto di un processo elaborativo, ben più difficile sarebbe stato giustificare in questi termini il quarto, molto più libero ed autonomo, quasi corpo estraneo apparentemente catapultato in un contesto non suo, contro ogni regola accademica. A questo si aggiunga la sorprendente lunghezza della ripetizione trasposta del blocco S2 - la ripetizione non è categoria affine alla natura ordinaria dello Sviluppo, da cui ci si aspetta un incedere stringente e una direzionalità marcata - e soprattutto il colpo di scena finale del movimento: quando lo Sviluppo volge chiaramente al termine, generando sapientemente nell'ascoltatore l'aspettativa della Ripresa, ecco che la forma-sonata "esplode" nel più inatteso dei modi: la Ripresa non arriva, ed al suo posto una brillante Coda basata sul quarto tema pone rapidamente fine al movimento, diremmo con una giocosa sfrontatezza che viene peraltro immediatamente dissipata dal solenne tema A della Romanza. In realtà tutti questi elementi percepiti come anomali sono perfettamente funzionali agli intenti espressivi e alla forma complessiva. Che Schumann sia più interessato agli Sviluppi che non alle Esposizioni delle forme-sonata non lo si scopre in questa Sinfonia; che l'uso dei grandi blocchi trasposti abbia per lui un significato espressivo di climax molto preciso è cosa già nota da passi di importanti brani pianistici, come il finale della Sonata in sol minore e il finale degli Studi Sinfonici: anche in questi casi le trasposizioni tendono ad andare verso l'alto, per soffermare di un crescendo tensivo la discorsività narrativa della ripetizione. L'introduzione di nuovi temi risponde ad esigenze micro- e macrostrutturali: il terzo tema è la base per il tema del Finale, e senza dubbio la sua prima

enunciazione non potrebbe avere collocazione migliore (non avrebbe avuto senso aggiungerlo ad un'Esposizione che si voleva così scarna), mentre il quarto tema viene aggiunto per preparare la Coda sostitutiva della Ripresa, che così può scaturire in modo consequenziale da quanto la precede. Ed infine è proprio la soppressione della Ripresa, la novità più "scandalosa" per i burocrati della forma, a divenire la chiave di volta dell'architettura complessiva: la Ripresa del primo tempo non c'è perché sarà l'ultimo movimento a fungere da Ripresa generale per tutto il brano, col recupero del primo e del terzo tema del primo movimento, pur essendo esso stesso una forma-sonata in sé compiuta, ed accuratamente forgiata in rapporto agli equilibri dell'organismo ciclico considerato nella sua interezza. Non a caso la Ripresa del Finale esclude il suo primo tema: il Finale è Ripresa per l'intera Sinfonia, e lo è, come si è detto, in virtù della riproposizione dei temi 1 e 3 del primo tempo, al quale invece la Ripresa manca; dunque ricapitolare ancora questo materiale come Ripresa interna del quarto movimento sarebbe stato depotenziante, fattore di squilibrio e dissimmetria per la macroforma. La Ripresa interna del Finale deve esserci, per non snaturare oltre misura la sua essenza di forma-sonata, ma parte dal secondo tema per la sopra descritta esigenza di simmetria complessiva. Per questo motivo lo Sviluppo del Finale (che "riprende" a sua volta quello del primo tempo, ricalcandone la sonorità iniziale) si basa prevalentemente sul materiale della Transizione modulante (ulteriormente nobilitato da un fugato che sottolinea lo spessore intellettuale della costruzione), così da assicurare il miglior viatico possibile a una Ripresa che muove dal secondo tema. Se dunque esaminiamo le parti della sinfonia in base all'utilizzo dei materiali, possiamo collegare l'ultimo movimento al primo per via dei temi 1 e 3, mentre il secondo ed il terzo movimento sono accomunati dai trattamenti variativi applicati al tema dell'Introduzione, riesposto dapprima nella sezione B della Romanza, poi ornamentato nella sezione B' (ove l'uso del Violino solista rappresenta un altro notevole fattore di novità strumentale), poi cripticamente riecheggiato dal tema principale dello Scherzo, e infine nuovamente modificato nel Trio, che è variazione del B' della Romanza. La felice coesistenza fra temi ricorrenti e temi caratterizzanti dei singoli movimenti è uno dei molti motivi che rendono la Quarta di Schumann un esempio di raffinatezza compositiva fra i più sublimi in assoluto. Senza nulla togliere alle Sinfonie 1-2-3, questo brano dalla ricezione tormentata resta il capolavoro sinfonico più profetico di Schumann. Basti pensare che fra la sua prima ideazione e la Prima Sinfonia di Mahler passa quasi mezzo secolo, ma il grande affresco che segna l'esordio sinfonico mahleriano ricalca in modo impressionante alcuni aspetti della traccia formale della Quarta di Schumann (fra l'altro anche l'ispirazione originaria del "Titano" ha un'impronta schumanniana, essendo legata al romanzo di Jean Paul), rendendo così omaggio a un caposaldo del repertorio sinfonico che l'ottusità di un pubblico incapace di liberarsi dal paraocchi del vuoto accademismo, o piuttosto indisponibile allo sforzo di capire ciò che è inaspettato e dunque più impegnativo (un vizio purtroppo perenne), rischiò di farci perdere, ma riuscì fortunatamente solo a postdatare di un decennio.