

Sonata para guitarra (1933)

di Antonio José Martínez Palacios (1902-1936)

Analisi del 1° movimento della sonata

Sul primo movimento di questa meravigliosa sonata si è scritto già molto, essendo stato già oggetto di articoli, tesi di laurea, pubblicazioni in genere. Sono stato sempre attratto dalla lettura di questi saggi, ma devo dire che non sempre ne sono rimasto pienamente soddisfatto. Per questo, a corredo del video pubblicato sul canale DotGuitar, ho sentito di voler dire la mia, stimolato da cordiali e simpatici colloqui con i miei studenti, amici, colleghi e Maestri.

Cercherò di esprimere la mia visione in modo concreto, ben tenendo presente però che l'analisi non è una scienza esatta e che le chiavi di lettura di un brano musicale, in relazione allo scopo principale dell'indagine, potrebbero essere molteplici. Lo stesso José, vissuto negli ultimi giorni della sua breve e sfortunata vita, durante i gravi sconvolgimenti della guerra civile spagnola, sembra, come vedremo, volerci suggerire più chiavi di lettura. In questo lavoro mi prefiggo di trarre dall'analisi spunti che potrebbero essere utili per l'interpretazione, alcuni dei quali sembrano riflettersi solo lontanamente sulla *performance*, ma sono convinto che un esecutore ed un ascoltatore attenti possono intendere e apprezzare queste sfumature e trarre da esse rinnovato interesse per il brano musicale.

Nelle figure e nei grafici che seguiranno si fa riferimento direttamente al manoscritto originale, pubblicato in fac-simile come allegato alla prima edizione critica moderna¹ e da me ricopiato fedelmente.

Tema:

Una delle prime cose che risultano evidenti dal manoscritto è che l'autore non conosceva perfettamente la tecnica chitarristica, né per la reale eseguibilità degli accordi, né per le legature, che sono segnate sempre solo come portamento ed espressione, e mai di tipo chitarristico. D'altra parte eseguire l'intera sonata senza legature chitarristiche, solo perché il compositore non le ha segnate, mi sembrerebbe poco rispettoso della musica! La legatura chitarristica, come l'arcata sugli strumenti ad arco, aiuta ad articolare il frammento melodico e a dargli il giusto valore e carattere.

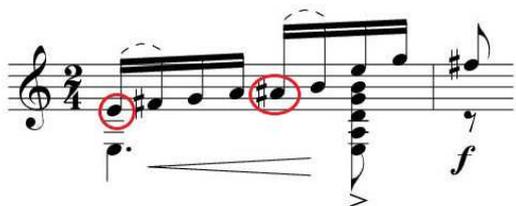
Dunque una delle prime cose che mi sono chiesto è stato come articolare e diteggiare questo poderoso gesto ascendente, caratterizzato da una successione ininterrotta di 8 semicrome che ha il suo primo punto di appoggio solo sul battere della battuta 2 sulla nota fa#.

Si tratta di un'apertura molto potente, in cui la direzione ascendente è potenziata sia dalla somma tra scala ascendente più arpeggio, che, prima di quest'ultimo, dal cromatismo la-la#-si. L'accordo di corde vuote sulla quarta croma della battuta accresce ancora di più la potenza dinamica, sia per la sua funzione

¹ Antonio José, *Sonata para guitarra*, Bérben, Ancona 1990

percussivo-ritmica, che per quella di riempimento di densità dello spazio sonoro che via via si apre verso l'alto.

Premesso che sono aperto a tutte le ipotesi, inclusa ad esempio quella di non inserire alcuna legatura nella battuta 1, per non interrompere il crescendo, il mio istinto mi suggerisce di inserire due legature² sui battere di ogni quartina, una tra mi e fa# (come slancio iniziale), l'altra sul battere del secondo movimento tra la# e si (sul cromatismo tra la scala e l'arpeggio):



Il Mi e il La# sono collocati sui battere dei movimenti, per cui, già di per sé, riflettono l'accentuazione naturale della quartina. La legatura evidenzia quella relazione di tritono (quarta eccedente, equivalente ad una quinta diminuita), che sembra essere, come vedremo, molto ricorrente sia come intervallo che come relazione tonale in questa sonata.

Tralascio, solo per il momento, tutte le altre considerazioni sulle relazioni intervallari, scalari (o se vogliamo "modali") di questo gesto iniziale. Quello che mi interessa sottolineare, per ora, è l'energia di questo inizio, talmente vigoroso, da riuscire, nel tempo di una sola battuta, ad esaurire tutta la spinta propulsiva, almeno fino all'ambito stretto dell'enunciato del tema.

In alcune interpretazioni si dà particolare enfasi all'accordo, quasi fosse questo il punto di massima tensione, e non già la prima nota della battuta successiva. Io suggerisco di continuare a riempire di intensità anche le note successive all'accordo (il sol e il fa#), eventualmente anche con un tocco appoggiato, magari con lo stesso dito ribattuto della mano destra (ad esempio per due volte con il dito anulare, oppure con lo stesso pollice, se l'accordo precedente è stato eseguito con questo dito). Si ponga attenzione anche al fermare le corde dell'accordo contemporaneamente al fa#.

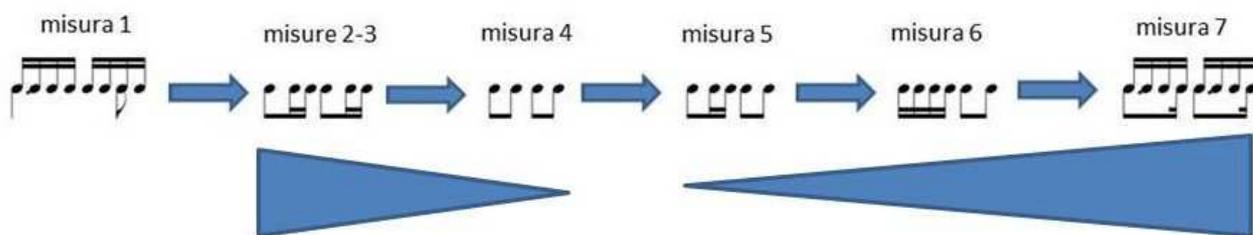
Battute 2-4

Come già detto, il massimo di questa tensione si raggiunge sulla nota fa#, battere della battuta 2, punto dal quale si dispiega un graduale scarico di energia, che dovrà essere assecondata dall'esecutore. Tuttavia la tensione accumulata, nel tempo di una sola battuta, è stata tale, da avere bisogno di ben tre battute per scaricarsi. Questo avviene in due modi:

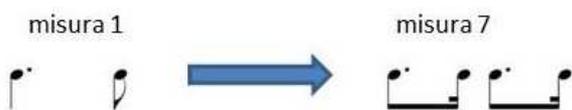
² Le legature chitarristiche inserite da me sono tratteggiate, per distinguerle da quelle originali scritte dall'autore

Cosa succede in 5 e 6:

Riparto da considerazioni di carattere strettamente ritmico. Non c'è dubbio che le battute 5 e 6, poste a continuazione del percorso melodico discendente e quindi della discesa tensiva, rappresentano tuttavia ritmicamente un recupero di presenza percussiva dopo il rallentamento della battute 2, 3, e 4. I passaggi dunque sono i seguenti:

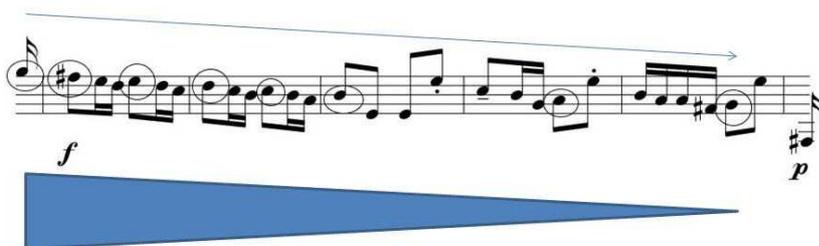


La misura 7 potrebbe essere considerata ritmicamente una ricombinazione ed elaborazione della misura 1:



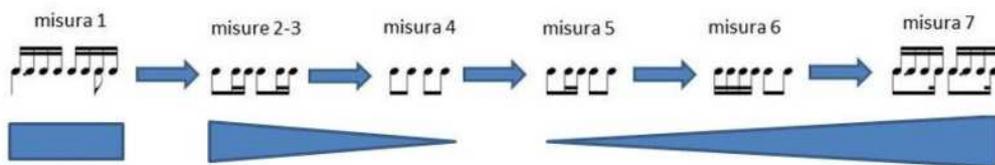
Dal punto di vista melodico invece prosegue il percorso discendente evidenziato in figura, che completa la scala discendente di ottava sol-sol

Scala discendente: ottava sol-sol

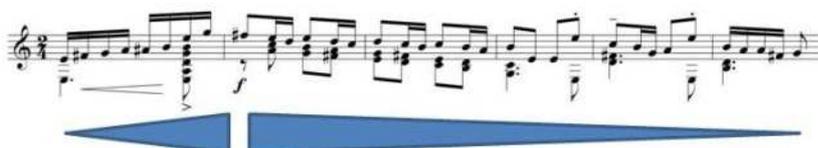


Immaginiamo di voler seguire mentalmente il percorso mentre suoniamo. Cosa assecondiamo?

Il percorso ritmico?



... oppure il percorso melodico?



Forse la soluzione è tutti e due:



Proviamo ad “ascoltare”, mentre suoniamo, la continuità della linea. Se vi riusciremo, forse saremo a metà della strada.

Struttura dell’area del primo tema:

Definiamo a questo punto la struttura dell’intero primo tema dell’esposizione. Ogni parte ha una lettera che ne contraddistingue la somiglianza e la parentela con altre. Ovviamente tutto questo è strettamente connesso alla struttura armonica:

A (4+2)

Allegro Moderato



B (2+2)

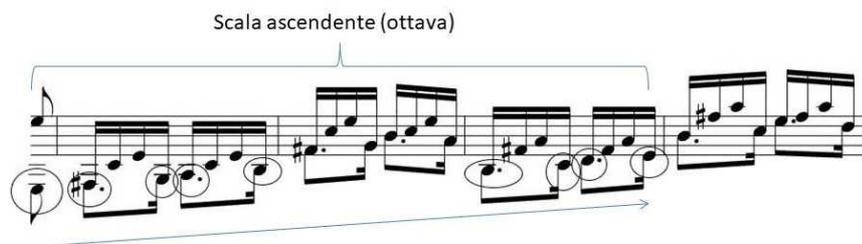


C (2+2)



A: 4 + 2 battute (1-6), di cui abbiamo già parlato, evidenziando, dopo la vigorosa apertura iniziale, il percorso discendente di ottava sol-sol

B: 4 battute (7-10) con una chiara direzione ascendente, dove l’ottava ora viene ricomposta quale somma di gruppi scalari di quattro o cinque note.



Il disegno melodico del basso, eseguito necessariamente col pollice della mano destra, avrà per natura un timbro diverso dall'arpeggio, eseguito con le altre dita della mano destra, indice e medio. Tuttavia il timbro cambia quando la linea melodica passa da una corda all'altra. La battuta 8 è la riproposizione all'ottava alta, salvo l'inversione si-la, della battuta 7. Si potrebbe dire che la battuta 8 rappresenta una "strumentazione" diversa della battuta 7, come se, avendo a disposizione un'orchestra, il compositore assegnasse alternativamente a strumenti diversi un passaggio identico o simile.

La costruzione del modo e le armonizzazioni

Insieme, le due ottave, sol-sol (misure 2-6) e mi-mi (misure 6-9) vanno a costituire una relazione di terza fra loro, che è una relazione intervallare, ma anche come vedremo una relazione tonale fra il tono Mi minore e il suo relativo Sol maggiore (tonalità "parallele"⁴), una ricchezza nella definizione della tonalità, che potremmo dire allargata.

Scala discendente: ottava Sol – Sol (Modo Ionio)

Terza: Sol - Mi

Scala ascendente: ottava Mi – Mi (Modo Eolio)

Armonizzazioni ambivalenti:

⁴ Si fa riferimento a nozioni di armonia funzionale, che si possono facilmente approfondire con un celebre testo, divenuto ormai un classico: Diether de la Motte, *Manuale di Armonia*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1988.

Allegro Moderato

S C-Maj7/G D D7 T-d G/B - Bm

Mi minore
Sol maggiore

Numero battute

Sol M 5
Mi m 10

- Ambivalenza del modo Mi minore – Sol magg
- Nessun modo è *veramente* «verde» o «rosso»
- È una caratteristica del modo Mi min privato della sensibile re#
- Tuttavia soppesando il numero battute Mi min rispetto a Sol magg, prevale decisamente Mi min

Alcune nozioni di armonia funzionale⁵:

Diamo alcune nozioni di armonia funzionale, perché ci risulteranno utili.

Nello schema che segue vengono definite le tonalità “parallele” e le tonalità “varianti”. Un rapporto terza di “variante” corrisponde a 3 passaggi nel ciclo delle quinte.

- Tonalità «parallela» = «relativa» (esempio Mi min – Sol magg)
- Tonalità «variante» = stessa tonica ma modo diverso (esempio Sol magg – Sol min)
- Possibilità di interpretare distanze tonali in modo diverso dalle «quinte»

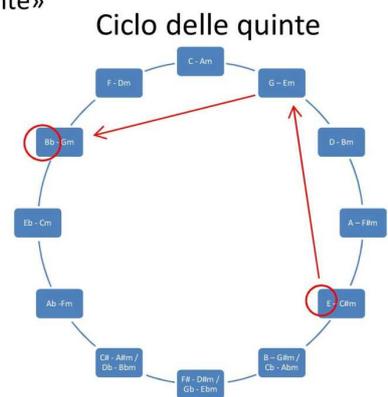
Esempio distanza Mi magg – Sib magg
In ciclo delle quinte = 6 quinte, cioè 6 passaggi
Le frecce indicano i *by-pass* generati dalle «varianti»

In armonia funzionale i passaggi rossi valgono 3 quinte



Per approfondire:

Diether de la Motte, *Manuale di Armonia*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1988.

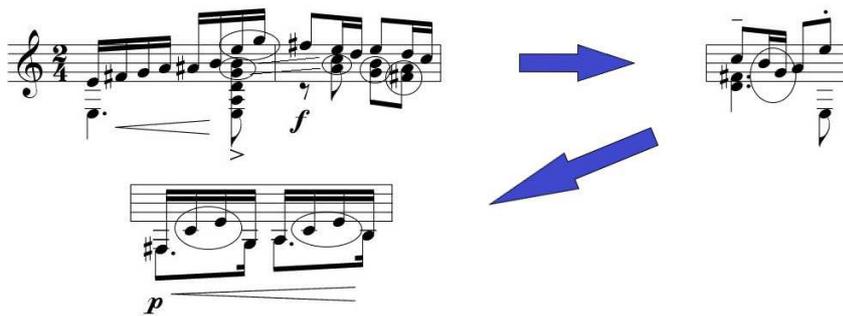


⁵ Per approfondire cfr. Diether de la Motte, *op. cit.*

Evoluzione delle terze:

A proposito di rapporti di terza, visti prima come relazioni tra *tonalità*, vediamo come evolvono le terze *come intervallo*:

- la terza c'è già nell'accordo di corde vuote della battuta 1;
- diventa scala di bicordi discendenti per grado congiunto, quale accompagnamento alla melodia nelle battute 2 e 3;
- successivamente diventano terze sciolte nelle misure 5 e 6;
- infine arpeggio nella misura 7.



A questo punto possiamo definire C: 4 battute (11 – 14), sintesi del percorso elaborativo del primo tema:

The image shows musical notation for measures 7, 11, and 12. Measure 7 is in treble clef, 2/4 time, with a red box around the first two measures. Measure 11 is in treble clef, 2/4 time, with a blue box around the first two measures. Measure 12 is in treble clef, 2/4 time, with a blue box around the first two measures. A blue arrow points from measure 7 to measure 11, and another blue arrow points from measure 11 to measure 12. A blue arrow labeled 'inversione' points from measure 11 to measure 12. Below measure 12, there is a section labeled 'Risultante ritmica di:' with two measures labeled 'misura 5' and 'misura 6'.

Struttura del “Ponte”:

A.1

B.1

E

Si può identificare la misura 15 come punto di partenza di quello che nella struttura della tradizionale forma-sonata chiameremmo “ponte”. Mi sembra abbastanza chiara la parentela tra la battuta 1 e le battute 15-19, nelle quali suggerisco di conservare la stessa articolazione con l’utilizzo delle legature che riporto tratteggiate:

Si può notare l’incremento dell’elemento del cromaticismo tra le battute 15 e 17, cui fa da contrappeso la grande discesa pentatonica tra 18 e 19: un grande cambio di registro che ha la funzione di riportarsi in una regione da cui poter ripartire. Si ripropone quindi una salita con un elemento tematico simile a quello che prima avevamo chiamato “B”, e che qui chiamerò “B.1”

Si noti la grande tensione ascendente che ha i suoi punti di partenza e di arrivo (Sol# - Re) nelle note che ho segnato rosse, mentre il percorso è marcato in verde, con un punto di arrivo intermedio nella nota Re in 25 e 26, sulla quale si concentra per ben due battute. Complessivamente l'intervallo sol#-re è una quinta diminuita, l'intervallo di tritono, di cui avevo anticipato l'importanza sopra.

Raggiunta la nota Re in (batt. 32), non resta che confermare il Re come punto di arrivo del percorso melodico, armonizzato in modo diverso fino all'arrivo del secondo tema sempre sulla stessa nota Re.

Nel grafico seguente è evidenziato il percorso melodico e ritmico, che porta alla definizione dell'elemento tematico nuovo che ho chiamato "E", che inizia nella battuta 29. In rosso l'elaborazione ritmica e in verde la graduale costruzione e consolidamento del modo:

Dalla seconda metà della battuta 29, infatti, il frammento do#-si viene lasciato da solo, senza accompagnamento di semicrome, ponendo più in evidenza il singolo elemento ritmico croma col punto – semicroma, a cui segue direttamente, nella melodia, la sua evoluzione: il sol#-la della battuta 30 nel ritmo croma – semiminima col punto.

La battuta 29, l'inizio di "E", mi sembra particolarmente delicata per l'esecutore, che deve riuscire a rendere la continuità nel percorso melodico, mentre vi è un rovesciamento tra melodia e accompagnamento. Io suggerisco di "appoggiarsi" sul Mi#, sia nel senso musicale dinamico della "appoggiatura", sia nel senso chitarristico del "tocco appoggiato".⁶ Suggerisco di cercare di porre attenzione anche al cromatismo della voce interna Mi# - Mi - Mib.

Tra ponte e secondo tema

Considerazioni:

- Mi e Sib sono note a distanza intervallare di quinta diminuita = tritono
- C'è una graduale presa di coscienza degli accordi Mi magg e del Sib magg, che preparano al secondo tema
- Sib magg: «parallelo della variante del parallelo» di Mi min = Ptp* con simbologia funzionale⁷
- Tra 39 e 40 vi è una cadenza «evitata»
- La tensione accumulata fino a 39 sembra sfociare su 43, dove c'è la cadenza perfetta piuttosto che su 40, dove c'è il *piano*
- Quindi l'accordo E7(b9) di 38-39 sembra quasi «risolvere» su Bb 43, anziché su 40 (sol min)
- Linea attraverso le voci Do-Do#-Re (verde)

Suggerisco allora di cercare di evidenziare il cromatismo verde tra 35 e 36, anche se tra voci diverse, di ottenere il più possibile un crescendo tra 38 e 39 e di prestare molta attenzione al piano improvviso di battuta 40, in modo da ottenere la risoluzione della tensione precedente solo nella battuta 42, dove torna lo stesso cromatismo verde.

Struttura del secondo tema

Solo per schematizzare meglio provo a dividere l'area tematica del secondo tema in questo modo:

F.1 (3 battute) Sol minore:

F.2 (4+3+3+2) Si bemolle maggiore:

⁶ Appoggiare una nota mentre contemporaneamente si suona un basso, oppure viceversa, appoggiare il basso, mentre si suona una nota nella parte superiore non appoggiata, sono cose che dovrebbero far parte del bagaglio tecnico basilare di tutti i chitarristi.

⁷ Nella nomenclatura funzionale le lettere minuscole indicano accordi minori, le lettere maiuscole accordi maggiori. Ad esempio t = accordo di tonica, in questo caso minore; P = parallelo maggiore; p = parallelo minore. Ho inserito l'asterisco (*) a fianco alla lettera maiuscola o minuscola per segnalare il suo stato di "variante".

43 *pp* *dejando vibrar*

50 *pp* *mf* *pp* *rit. mucho*

F.3 (5+4) D di Sol min, poi DD

55 *pp* *a tempo (un poquito menos movido)*

G (5+5+2)

64 *p*

Relazioni tematiche e tonali tra primo e secondo tema:

I tema batt. 1



expres. II tema batt. 40

p

- Ribattuto basso diventa salto di ottava
- Inversione semiminima puntata+croma

f *expres.* *p*

- Cromatismo ascendente sulla quinta dell'accordo (**verde**)
- Arpeggio + nota discendente (**rosso**)

Batt. 1



Batt. 2-3

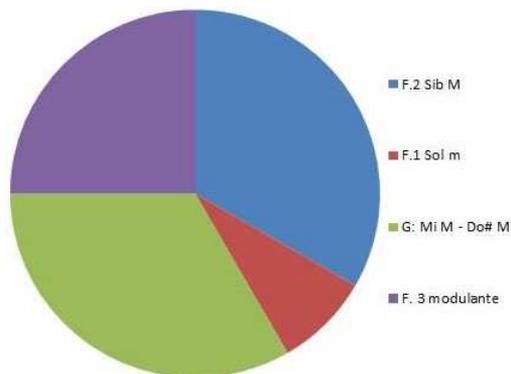


II tema batt. 44

- Delle otto semicrome (battuta 1) vengono soppresse la seconda e la quinta (battute 2 e 3)
- Le batt. 2-3 a loro volta si evolvono in terzine nel secondo tema batt. 44 e seguenti

Relazioni tra le tonalità all'interno del secondo tema:

- F. 1: Sol min: «variante del parallelo»⁸ di Mi min = tp* con simbologia funzionale⁹
- F.2: Sib magg: «parallelo della variante del parallelo» Ptp*
- che su 40 (F.1) dove c'è il piano
- F.3: modulante verso G
- G: Mi magg – (Do# magg = «variante del parallelo» di Mi magg)
- Tuttavia il Do# magg in G sembra essere una particolare armonizzazione di un passaggio che può essere considerato **melodicamente in Mi magg**



I tema

Mi min A
(Sol magg) A.1

II Tema

(Sol min) F.1
Sib magg F.2
modulaz F.3
Do# magg (Mi magg) G

Quinta diminuita = Tritono

Ipotesi: Quinta diminuita = tritono

- In rosso la relazione più forte («parallelo della variante del parallelo»)
- Tra parentesi le tonalità non confermate o comunque di minore rilevanza
- Il Mi magg e la relazione tra F.2 e G di Quinta diminuita = tritono sono solo accennati. Ne prenderà coscienza più avanti

Si potrebbe dire che il secondo tema comincia in F.1, in una tonalità che in termini di armonia funzionale si direbbe “variante della parallela”.¹⁰ F.2 invece è in Si bemolle maggiore, relativa maggiore di sol minore. Questo rimescola le carte e apparentemente ci disorienta. Forse la chiave di lettura sta nella ricchezza tonale manifestata sin dal primo tema. Infatti, come nel primo tema vi è fin dall’inizio una ambivalenza celata tra una tonalità di impianto, mi minore, e la sua relativa maggiore, sol maggiore (anche se soppesando le due si può dire che ha prevalenza la prima, mi minore), così nel secondo tema vi è una analoga possibilità di doppia interpretazione nella quale il peso più rilevante, come presenza in numero di battute, è svolto dall’elemento F.2 in si bemolle maggiore, rispetto all’elemento F.1 in sol minore.

⁸ Diether de la Motte, *op. cit.*

⁹ “P” = parallelo. L’asterisco indica lo stato di varianza

¹⁰ Cfr. note precedenti

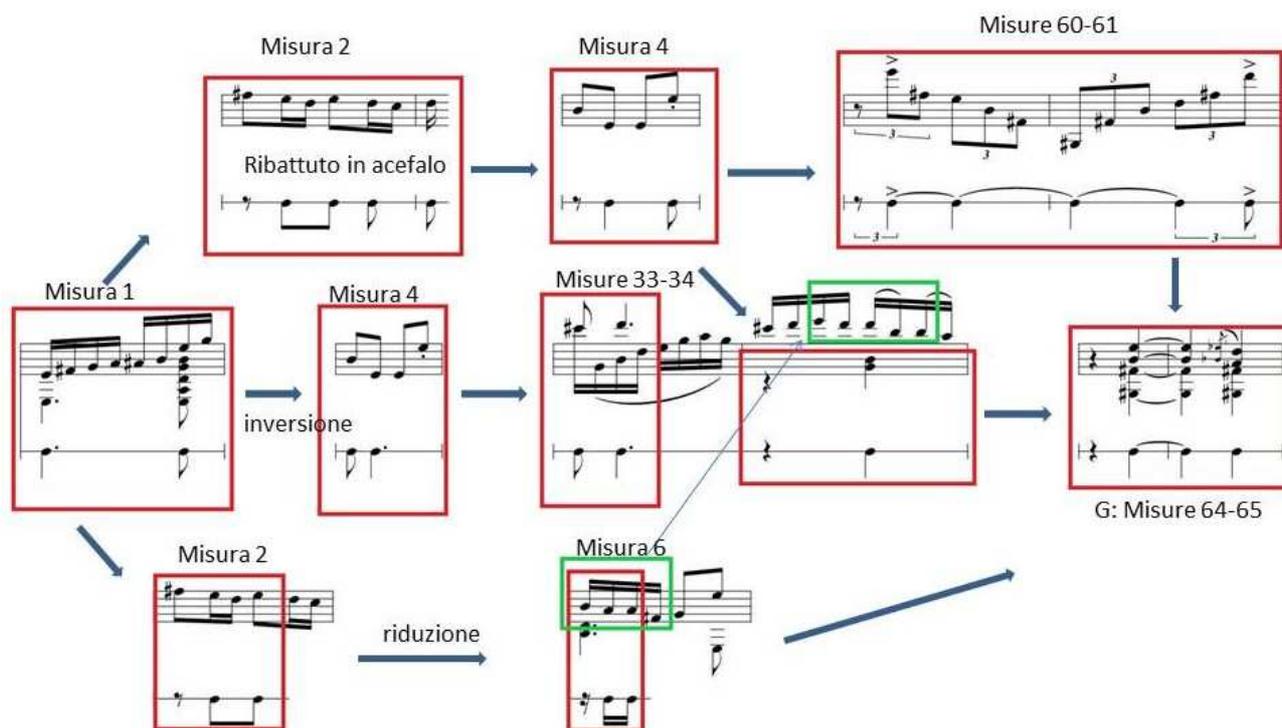
Nella tradizione l'area del secondo tema era occupata dalla dominante, oppure dalla tonalità relativa maggiore se la tonalità di impianto era minore. Il nostro autore vuole proporre una tonalità che pur tenendo conto della tradizione, tenga anche ben presente la dinamicità di una forma che non si è mai pietrificata in un monolite invariabile, ma fin dai suoi esordi, come tutte le principali forme musicali, ha manifestato grande vivacità e variabilità.

Accenna quindi alla tonalità "parallela della variante della parallela",¹¹ conservando la consuetudine derivante dalla tradizione, secondo cui, se il primo tema è in tonalità minore, il secondo tema è in tonalità maggiore. Ma lo realizza stabilendo una nuova relazione, quella intervallare di quinta diminuita, o di tritono, che interpretata nel ciclo delle quinte da Mi minore a Si bemolle maggiore è invero di sole 3 quinte.

Tuttavia se si tenesse conto della possibilità della variante di Mi minore, cioè Mi Maggiore, saremmo di fronte al massimo dell'allontanamento possibile, quello di ben 6 quinte.

Ancora su ribattuti e sincopi

In G c'è un elemento apparentemente nuovo, la sincopa, che non sarà azzardato vedere come ulteriore evoluzione del ritmo con il punto, oppure se vogliamo come evoluzione del ribattuto tra le misure 2-3-4 e dell'acefalo di 60 e 61:



Struttura dello sviluppo

La demarcazione tra la fine dell'esposizione e l'inizio dello sviluppo è suggerita da una battuta vuota.

Anche per questa sezione inserirò delle lettere identificative, solo a scopo esemplificativo, che ne individuano la somiglianza tematica con parti dell'esposizione.

F.1 Mib min (3 battute: 77-79) + F.2 Solb magg (12 battute 4+4+4: 80-91)

¹¹ Cfr. note precedenti

G.2 (5+4+6+4) 92-11 Pedale di La

- Il pedale rappresenta la massima evoluzione del *ribattuto*
- La min = S = sottodominante di Mi min
- Modo di La arricchito della nota Sib (Il grado abbassato «napoletano»), se vogliamo anche chiamato modo «Frigio»
- Il Sib, Il grado abbassato di La min, è probabilmente da mettere in relazione con il Sib magg tonalità secondo tema

Certe volte con il nostro strumento, data l'evidente differenza in dinamica rispetto ad altri strumenti, bisogna giocare un po' d'astuzia, per cui al posto di quelle vere, bisogna "dare l'impressione" delle dinamiche, ad esempio interrompendo il percorso, per poi riprendere a partire da una sonorità più praticabile. Suggesto ad esempio di prenderci qualche libertà inserendo un diminuendo tra 97 e 101, con una ripresa del crescendo tra 102 e il battere di 104, per poi assecondare il diminuendo voluto dall'autore a partire da 106.

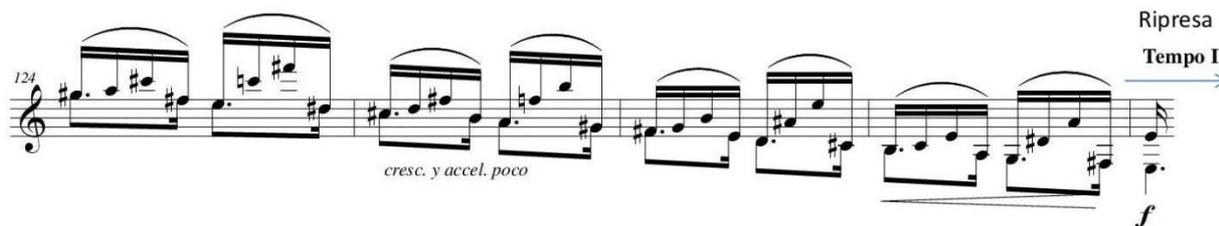
A (4+4)

Le legature tratteggiate chitarristiche, nel precedente e successivo esempio, sono da me aggiunte per conservare la stessa articolazione proposta nell'esposizione. Suggesto anche di ascoltare suonando la nota Re#, in quanto tritono rispetto al La, e il semitono ascendente Re#-Mi, in legato chitarristico, evidenziato in verde, allo stesso modo in cui cercheremo di ascoltare tra 116 e 117 e tra 118 e 119 il semitono discendente Fa-Mi, evidenziato con i cerchi rossi. In blu ho evidenziato il "picco" più alto.

A.2 (4)



B.3

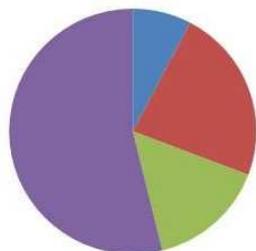


Relazioni tonali interne Sviluppo:

quarta eccedente = tritono = quinta diminuita (distanza di 6 quinte)



Numero battute



- Mib min
- Solb Magg
- modulante
- La min

Alcune considerazioni:

- L'importanza del La min è fuori discussione
- Solb è più presente rispetto a Mib, come numero di battute
- Scelgo tuttavia di mettere in relazione il La con il Mib, anziché con Solb, perché il Mib min è comunque l'inizio dello sviluppo, ancor più se sottolineato dall'attesa di una battuta di pausa
- Rispetto alla relazione di tritono dell'esposizione c'è una «variante» in più¹²

In termini di distanza in quinte: Mib minore ha 6 bemolli; La minore nessuno; la distanza è di ben 6 quinte, la massima possibile! In termini funzionali però bastano due passaggi di "varianza", perché ognuna vale 3 quinte. Avevamo accennato alla possibilità di interpretazione anche in questi termini della distanza tonale Mi-Sib, quando abbiamo parlato dell'esposizione, qualora si volesse interpretare il Mi non solo nel modo minore, ma anche nella sua "variante" maggiore. Tuttavia si trattava solo di un cenno ad un possibile sviluppo, interpretando alcuni accordi, come segni premonitori di questa evoluzione. Ora questa distanza viene esplicitata in un modo, che è compatibile con il ruolo, che tradizionalmente viene svolto dalla sezione di sviluppo nella forma-sonata: quello di massimo allontanamento tonale.

¹² Cfr. schema nella figura successiva



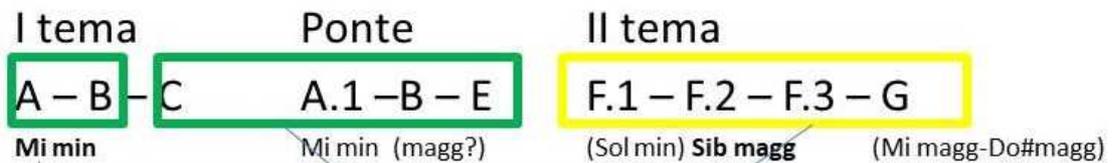
28

Struttura della ripresa

Non si può parlare di struttura della ripresa senza tirare le somme di quanto detto a proposito delle precedenti sezioni, con particolare attenzione al raffronto con l’esposizione .

Quel che appare subito evidente, al di là delle differenze tonali, è il diverso ordine nella sequenza degli elementi tematici, rispetto all’esposizione.

Esposizione:



Intervallare di Tritono / Tonale di 3 quinte

Ripresa:



Intervallare di Tritono / Tonale di 6 quinte

In questo grafico ho tracciato in verde le parti dell’esposizione che vengono riportate senza alcuna modifica nella ripresa, salvo diverso ordine nella sequenza; in giallo sono evidenziate le parti dell’esposizione che vengono riportate integralmente nella ripresa, solo cambiate di tonalità; in rosso le sezioni nuove.

Sorvolo sui primi due elementi verdi A e B, perché si tratta di citazioni quasi integrali dell’esposizione, tranne per un “B” leggermente più lungo, che asseconda la tensione ascendente:

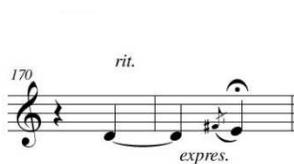


Al termine di questa lunghissima progressione ascendente, quindi alla fine di questo lungo crescendo, l'arpeggio viene eliminato ma restano, nell'ultima quartina, i due elementi che al basso costituivano la progressione, privati del loro impulso ritmico: il semitono ascendente e il grado congiunto discendente. Bisogna secondo me continuare a suonare le note di quest'ultima quartina molto marcate, magari appoggiate con il pollice sulla terza corda, stentandole se possibile anche sul tempo.

Quest'ultimo B si collega direttamente al II tema, che viene citato integralmente, come si vede anche dal grafico nella sequenza F.1, F.2, F.3 e G, un tono sotto rispetto all'esposizione, in Fa min - Lab magg.

Riguardo il rapporto tra questi F.1 e F.2, vale quanto detto a proposito degli analoghi elementi dell'esposizione, e cioè che F.2 riveste un ruolo di maggiore peso all'interno dell'area tematica, se non altro per il numero di battute, e quindi per il peso che assume nella struttura complessiva, al contrario del F.2 "tagliato" dello sviluppo, dove la citazione del secondo tema non è integrale.

Partendo da F.2, il punto di arrivo del percorso melodico Lab – Re è in G:



Questo elemento, che ho chiamato G per la presenza della sincope, ha funzione di spartiacque tra la citazione del secondo tema (in cui aveva prevalenza la tonalità di Lab magg) e tutto ciò che era stato omesso dell'esposizione. Nella sua essenzialità "Re – Mi", ci riporta melodicamente e in qualche modo anche tonalmente da Re a Mi.

Sorvolo, per il momento, su tutti gli altri elementi "verdi" del cosiddetto "Ponte" che vengono riportati in modo quasi identico all'esposizione. Mi soffermo ora sugli elementi "rossi".

G (2 battute) 196-197



F (4+8) 198-209



A (5+2)



A (2+2+8)



Quel che appare subito evidente è il ritorno, appunto dopo il “Ponte”, del secondo tema in F (nella parte “rossa” del nostro schema), come se non fosse sufficiente la prima ripresa del secondo tema (quella gialla), e ci fosse ancora qualcosa di non ricomposto, al punto tale di avere bisogno di riproporre la successione Ponte + Il tema.

Abbiamo detto che José in questa splendida sonata riesce a realizzare un percorso armonico originale, utilizzando tonalità, di contrasto a quella di impianto, alternative. Per fare questo sfrutta la possibilità di *bypass* delle cosiddette “varianti”, capaci di accorciare enormemente le distanze tonali del ciclo delle quinte; soluzione non nuova, che proviene dal sonatismo del secolo precedente, ma che viene qui interpretata in chiave moderna, come in molti autori del Novecento.

Ma vediamo quali sono le tonalità che vengono confermate da cadenze più o meno forti, a seconda della loro importanza all’interno della struttura complessiva:

Cadenze:

1. Per confermare Sib in F.2 (e punti analoghi). Sib magg = Parallelo della Variante di Mi min. L’accordo di Dominante possiede l’attrattività della sensibile, arricchito dalla quinta aumentata, ma occupa solo mezza battuta. Cade su Pt*P = Parall. della Var. del Parall.



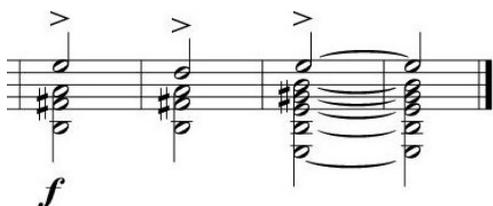
2. In direzione del Pedale di La = S di Mi min. Qui l’accordo di dominante, non ha la sensibile, ma è arricchito dall’attrattività della quinta diminuita; occupa 2 battute, ma risoluzione della cadenza è stemperata perché arriva su 94 dopo la sincope.

Cade su s = Sottodom

Il modo di La presenta il II grado abbassato “Napoletano”



3. Cadenza finale per confermare Mi magg = variante di Mi min. Cade su T* = Variante



Quest'ultima è in assoluto la cadenza più forte, perché la dominante occupa 2 battute e la risoluzione è diretta. La mancanza attrattiva della sensibile (Re) è compensata dalla maggiore attrattività della controsensibile (La) verso il sol# del successivo accordo maggiore.

Dov'è la dominante?

In tutto il percorso armonico descritto fin ora, però, manca ancora all'appello un protagonista, un personaggio non da poco: la dominante.

Dopo l'ennesima citazione di un elemento perno G,



eccola in F (Si minore). Tra G ed F nessuna cadenza perfetta.



Essa svolge anche una funzione, in qualche modo, di ricomposizione al modo minore, come nello schema tramandato dalla tradizione, secondo cui, se il primo tema è minore, allora il secondo tema è maggiore nell'esposizione, ma diventa minore nella ripresa. Non sorprenderà comunque, ancora una volta, l'ambivalenza tonale di questo Si minore, in posizione di rivolta (con la terza dell'accordo al basso), che

Suggerisco quindi di provare a giocare anche noi esecutori con questa ambivalenza, di suonare i due passaggi e di ascoltarli, cercando di dare importanza ad entrambi, allo stesso modo in cui abbiamo assecondato dinamicamente situazioni analogamente e deliberatamente “ambigue”, volute dallo stesso autore, dove il termine “ambiguità” sta qui per “ricchezza”.

Infine mi si consenta di dire due parole sull'accordo finale maggiore, che secondo me non va interpretato come un semplice capriccio di una “terza piccarda”, ma come vera e propria chiave di lettura dell'intero brano, quale “variante” del Mi minore.

Picchi e percorsi a ritroso

Arrivati a questo punto del nostro percorso, abbiamo utilizzato categorie analitiche complesse, tra armonia funzionale, analisi delle strutture melodiche, relazioni intervallari e tonali, ecc... Ma vorrei proporre al lettore un ultimo delirio: quello di provare a collegare tra loro le note più alte, che strada facendo vengono raggiunte, i punti più alti raggiunti e gradualmente conquistati nello spazio sonoro, che potremmo definire “picchi”

Misura 11 Misura 19 Misura 71 Misura 115

Misura 184

mf

Si ottiene una scala che va da Mi a Sib: una quinta diminuita!

Quindi a partire dalla misura 184 si torna indietro:

184

190 *cresc. y accpt.*

197 *dejaando vibrar*

206

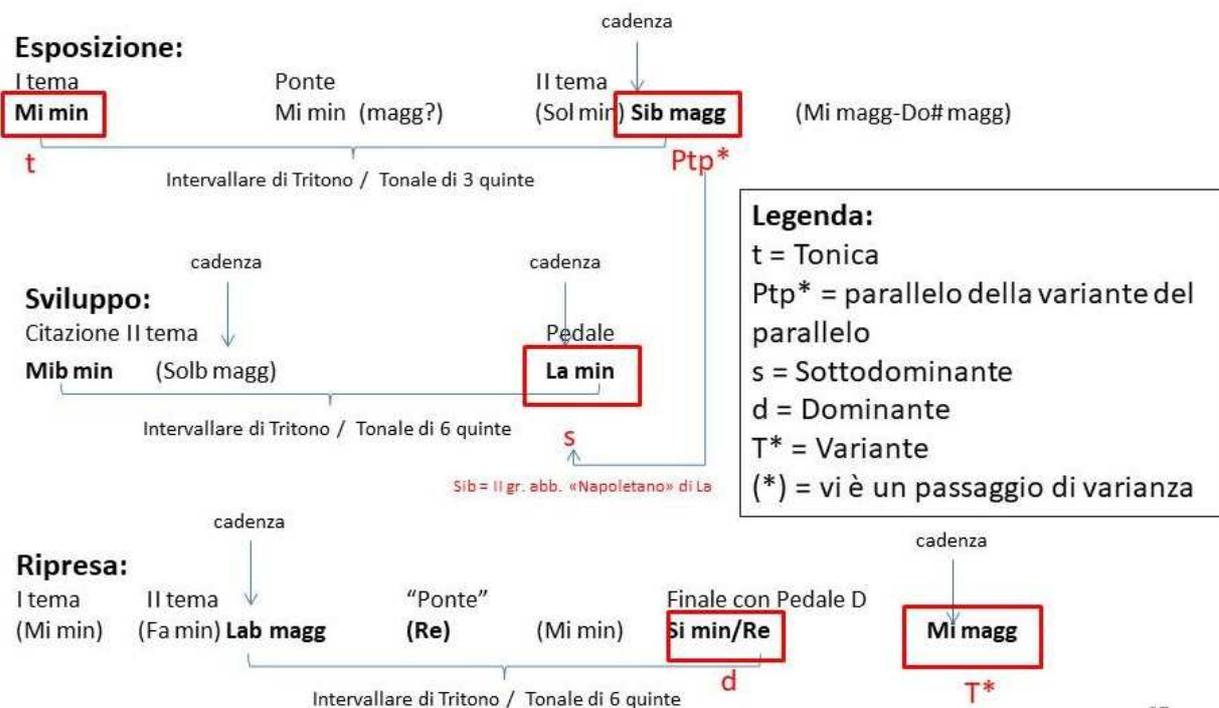
[a tempo]

ff

Ancora una volta da Sib a Mi: quinta diminuita. Si è chiuso il cerchio e l'equilibrio è stato ristabilito.

Quadro complessivo:

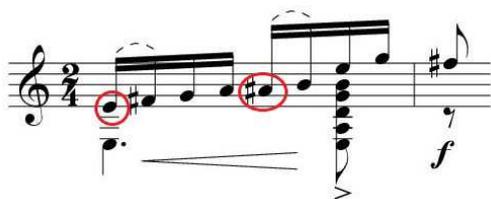
- In rosso le tonalità caposaldo
- In termini funzionali, fino ad un solo passaggio di «varianza», potremmo considerarli *toni vicini*



37

Dalla struttura complessiva emergono alcune considerazioni:

- Nonostante la complessità della struttura armonica, il brano conserva dei capisaldi tonali riconducibili a quelli delle tonalità più vicine, come nella tradizione.
- La stessa tonalità Sib magg (Ptp*), si ottiene con un solo passaggio di «varianza», oltre ad essere posta in evidente relazione con la Sottodominante in quanto Il grado abbassato «napoletano». Per queste ragioni mi sento di poter dire che essa non costituisce un grandissimo allontanamento.
- Vi è tuttavia una forte presenza, sia «intervallare» che come «distanza tonale», del TRITONO, sia nella sua versione di minore allontanamento tonale, che in quella maggiore.
- Questa presenza forse conforta la mia scelta, invero dettata inizialmente solo dall'istinto, di porre due legature chitarristiche sui due battere dei movimenti, ponendo attenzione appunto sull'intervallo di tritono:



Conclusioni

Una delle cose che mi ha sempre affascinato nel suonare è l'ascolto. Ho avuto la fortuna di avere dei Maestri nel mio strumento che mi hanno insegnato non solo a muovere le mani, ma ad aprire la mente, il cuore e le orecchie. "Suonare ascoltando" e "ascoltare con la mente" sembrano due cose semplici e scontate, ma non lo sono affatto. Quante volte ci ritroviamo a suonare anche a memoria un brano musicale, ma con la mente stiamo pensando a tutt'altro! Riuscire ad ascoltare quello che apparentemente si conosce a memoria è una cosa molto complessa. Ma una volta scoperto il modo, tutto diventa facile, ed è come se un mondo meraviglioso si aprisse di fronte ai nostri occhi.

L'analisi ci offre l'opportunità di scendere più in profondità nella nostra lettura. È un po' come riuscire ad osservare con la lente d'ingrandimento l'opera; ma costituisce solo uno dei passaggi.

Dobbiamo fare un ulteriore passo: ricostruire nella nostra mente il percorso analitico *mentre suoniamo*, e imparare ad "ascoltare" quello che abbiamo ricostruito. È una cosa difficile, ma non impossibile. Quando avremo imparato a scoprire con l'orecchio tutte le relazioni che abbiamo stabilito, allora vuol dire che avremo imparato ad ascoltare con la mente e forse saremo a metà del percorso.

Dunque nella nostra Sonata di José, abbiamo così tante relazioni da mettere insieme, soprattutto di carattere intervallare, melodico e armonico, oltre al cercare di seguire l'evoluzione delle figure ritmiche.

Ho ascoltato alcune interpretazioni di questa Sonata nelle quali gli esecutori danno sfoggio di tecnica, sparando raffiche di note in rapida successione, anche nelle posizioni alte, come nelle scale del *flamenco*, concentrandosi spesso sulla scala quale percussione ritmica e sugli accordi per assecondare una presunta ispirazione al folklore spagnolo.

A me pare che l'autore, in questa sonata, si conceda ben poco a ispirazioni "nazionali". A parte il breve e contenuto accordo di corde vuote della battuta 1, mi sembra che nemmeno nei *rasgueados* degli accordi ribattuti, che troviamo nell'ultimo movimento della Sonata, nel quale ritorna parecchio del primo movimento, è ravvisabile un pensiero ispanico, ma piuttosto una composta riflessione sul valore percussivo dell'accordo.

Lo stesso elemento ritmico delle 8 semicrome con cui si apre il brano musicale sembra essere il massimo della densità percussiva. Non troviamo mai una terzina di semicrome, né tanto meno delle biscrome. Per cui nell'interpretazione concentrarsi sull'aspetto percussivo ritmico mi sembra una prospettiva limitante e assai noiosa all'ascolto.

Io suggerisco di vedere questo brano musicale in una prospettiva diversa, scegliendo un andamento un po' più lento del solito e soprattutto di "respirare" ove possibile per rendere chiara la struttura, l'articolazione che c'è al di sotto dell'apparente vuota percussione di semicrome. Sempre più spesso mi trovo a fare lezione a giovani studenti chitarristi, dotati di eccellenti capacità tecniche, i quali tuttavia non respirano. A questi studenti cerco in tutti i modi di spiegare che la musica è fatta anche di RESPIRI.

Un tempo più lento ci dà la possibilità di ascoltare meglio la meravigliosa trama di relazioni scalari, modali, intervallari, tonali, cercando di "cantare", facendo venir fuori le linee, anche quelle più nascoste, dando uniformità di timbri e di peso alle note poste sulle stesse linee, e differenziando le "strumentazioni" diverse. Dovremmo far finta di avere, al posto della chitarra, a disposizione un'orchestra, immaginando di essere noi stessi i maestri arrangiatori e direttori.

Segovia usava il paragone della chitarra come orchestra vista con il cannocchiale al contrario, immagine molto efficace della chitarra intesa come "piccola orchestra".

Mi rendo conto che cercare di mettere in relazione fra loro, con il nostro orecchio, mentre suoniamo, tutto ciò di cui abbiamo parlato, anche elementi molto distanti tra loro, può sembrare un delirio! Io stesso confesso di non esserne ancora capace. Ma il lettore non si scoraggi! Con lo studio, forse avendo a disposizione un'altra vita, ce la faremo!

Ringraziamenti

Ringrazio Luciano Tortorelli, a cui sono legato da una lunga e fraterna amicizia, che mi ha incoraggiato a scrivere questo lavoro;

Oscar Ghiglia, Maestro mio e di Luciano, a Siena e Gargnano “qualche” anno fa, mi ha insegnato a provare ad “ascoltare”. Il caro Oscar, informato recentemente del mio cimento nella Sonata di José, mi ha voluto pregare di un suo breve scritto.

Un ringraziamento particolare al caro Maestro Fabio Cellini, che, “alcuni” anni fa, mi ha seguito nei miei studi di Composizione e con entusiasmo e rigore, mi ha insegnato la strumentazione della “grande orchestra”, da cui ho tratto spunti per la “piccola orchestra” – chitarra. E' a Fabio che devo la maggior parte dei suggerimenti per questo articolo.

Leonardo Lospalluti