

J. BRAHMS TRIO in Do minore op. 101

1° movimento: Allegro energico

Johannes Brahms iniziò a comporre il Trio op.101 nell'estate del 1886, dopo aver assistito alla prima esecuzione della sua ultima sinfonia. L'opera è strutturata nei tempi Allegro energico, Presto non assai, Andante grazioso, Allegro molto.

Il 1° gruppo tematico è composto da 3 idee:.



1a idea tematica

Si connota per il suo aspetto tetico. Il pianoforte contiene, oltre a quello accordale, un aspetto melodico (il Si è nota di volta). Gli archi presentano omoritmicamente l'armonia.

Si rilevano gli accordi di Do minore, Mi b maggiore, Sol maggiore. E' una conferma della tonalità con soluzione originale: anziché passare attraverso il tradizionale IV o II grado, con funzione sottodominantica, si sceglie di armonizzare il III grado (parallela della tonica).

2a idea tematica

da mis.4 si presenta una situazione differente. Un levare di violino e violoncello, che procedono per ottave parallele, riprende la terzina conclusiva del tema precedente. Il continuo ribattere del Sol grave fa risultare un *pedale*. I movimenti che risultano eliminando la nota di pedale, se verticalizzati, descrivono una melodia armonizzata per 3ze. Il pianoforte dialoga ritmicamente. Gli interventi armonici sul pedale degli archi arrivano al V grado da sotto (II grado) e da sopra (VI grado). Il ritmo armonico è in crescendo. La conferma della tonalità avviene con mezzi "canonici": il pedale si apre a mis.6 con una doppia dominante e si chiude a 11 con una doppia dominante: tutto il resto è da considerare come *ornamentale*.

3a idea tematica



da mis. 11 si presenta una triade di Mi b. La situazione è cambiata ritmicamente e melodicamente, e armonicamente la tonalità di Mi b è *confermata* come centro tonale (V – I). Dal levare di m. 14, la stessa idea viene riproposta in Do maggiore. Altrà novità (consideriamo che la tonalità di impianto è Do minore).

A mis. 16 una triade diminuita che successivamente si *maggiorizza* con un movimento cromatico ascendente della 3a e della 5a dell'accordo. Una cadenza composta a mis. 19 porta al motivo iniziale di mis. 20.

Il motivo del 1° gruppo riproposto a mis. 20 vede nel pianoforte l'utilizzo di note di volta su ogni componente dell'accordo di Do. A mis. 21 gli archi rispondono con una figurazione analoga, questa volta sull'accordo di Fa minore, venendo a formare una cadenza plagale (I – IV – I), tipica cadenza conclusiva che fa intuire la fine dell'esposizione tematica.

Da mis. 22 il primo gruppo viene presentato con una differenza armonica rispetto alle prime battute: le tonalità sono Do minore, quindi Mi b minore, quindi Sol b maggiore, quindi Si b maggiore. L'atteggiamento è sempre, come nel 1° gruppo, quello in cui si armonizzano le componenti di una triade, non più quella di Do minore ma di Mi b minore: i passi non sono più tre ma quattro, dopo l'iniziale Do minore la sorpresa è costituita da Mi b minore che diventa la fondamentale della nuova triade da armonizzare nei suoi componenti.

Da mis. 26 il pianoforte descrive movimenti melodici tra le parti estreme della mano sinistra, mentre gli archi hanno un disegno di pizzicati. Da mis. 30 appare una frase acefala proposta dal violoncello, in una tessitura particolarmente acuta, e imitata alla quinta, a mis. 32, dal violino. Da notare il cambio di texture tra le misure 26 – 29 e successivamente 30 – 35.

Armonicamente, l'accordo di Si b maggiore lasciato dalla riesposizione variata del 1° gruppo, a mis. 26, si conferma come dominante della tonalità di Mi b minore. A mis. 28 si sfiora la tonalità di Re b maggiore, che rappresenta il 7° grado abbassato di Mi b. Notare che, non esistendo una funzione armonica propria del VII grado, esso va ricondotto sempre al V, con funzione dominantica. Lo stesso percorso armonico è riproposto tra le mis. 30 e 33. Il ritmo sincopato che inizia a mis. 34 va a “slabbrare” il tempo, provocando l'alterazione della mis. 35 da $\frac{3}{4}$ a $\frac{4}{4}$. Da 37 a 38 un'altra particolarità ritmica: l'emiolia, con cui probabilmente il compositore ha voluto “ammorbidire” il ritorno al $\frac{3}{4}$ (nell'emiolia si ricava una macro-misura in 3 tempi da due misure in 3, assumendo come tactus armonico il doppio del movimento iniziale: in questo caso, il macro-movimento di $\frac{2}{4}$ è imparentato con la misura eccezionale di $\frac{4}{4}$ che precede l'emiolia).

Il culmine della complessità armonica viene raggiunto con l'accordo alterato caratteristico di 6a eccedente alla fine di mis. 35, dopodichè gli accordi sono due “banali” dominanti, senza la 7ma, che racchiudono una diminuita costruita sul 4 grado alterato di Mi b avente funzione sottodominantica.

II tema



The image shows a musical score for the second theme, consisting of two systems of staves. The first system has two staves, both marked with a forte dynamic 'f' and the tempo marking 'cresc. cantando'. The second system also has two staves, with the first marked 'poco f' and the second marked 'f'. A circled number '40' is visible in the first system, indicating the measure number. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Si parla di 2° tema, non più di gruppo tematico.

Il levare del II tema è sulla dominante di Mi b (tonalità parallela a quella di impianto) Il Mi b è il primo grado, la tonica, presentata però in primo rivolto, in modo quindi non canonico. Anche il ritmo armonico che accompagna la melodia del 2° tema non è così regolare: $\frac{3}{4}$ di tonica, $\frac{5}{4}$ di sottodominante, $\frac{4}{4}$ di dominante. Il percorso armonico e la tessitura di questo momento appaiono comunque molto meno drammatici, più piatti, rispetto all'asperità che governa il 1° gruppo.

La funzione sottodominantica è rappresentata con il IV grado a mis. 40 e con il VI grado a mis. 44. Da mis. 46 inizia una piccola progressione sui gradi II e III, a mis. 47 e 49 il violoncello descrive un ritardo della 4a sulla 3a dell'accordo, una figura ornamentale. Da mis. 50 un accenno di imitazione tra violino e violoncello, un canone all'ottava. A mis. 52, la dominante presentata prima in primo rivolto e a 53, solo nell'ultimo movimento, in stato fondamentale.

Da mis. 54, il secondo tema viene riproposto dal pianoforte mentre gli archi accompagnano con pizzicati. Rispetto alla prima esposizione del tema, la sottodominante è qua realizzata con un IV grado con la sesta aggiunta. La triade di Si b che appare a mis, 57 incastonata tra le due sottodominanti è da considerare come armonia di passaggio, mentre a 58 costituisce una vera e propria dominante. Da mis. 61 a 64, la tonica passa alla parallela (Tp), quindi una sottodominante, quindi una dominante, per concludere a 65 con la tonica ancora in primo rivolto, con il ritardo della tonica (9-8).

Da mis. 65, una coda in cui dalla tonica si passa al III grado armonizzato con una triade maggiore, il quale risolve al IV grado. Sul III grado è lecito usare la sigla [D]: siamo in presenza di una deviazione verso la tonalità di Do minore, in cui il Sol è dominante e il La b successivo è il 6° grado (formando una cadenza d'inganno). Si parla quindi di una modulazione transitoria, per finire a mis. 69 nuovamente sulla tonica di Mi b con doppio ritardo.

Da mis. 70, riproposizione del percorso armonico delle 5 misure precedenti, con un atteggiamento più irregolare: da notare la sincope armonica tra mis. 70 e 71, e la sincope melodica nella linea del violino; da questo punto fino a 80 l'aspetto ritmico e armonico è irregolare. Il cambiamento di armonie nella coda da 73 a 79 (nella quale la scrittura diventa simile a quella di un corale), avviene sempre un movimento oltre il battere della battuta. Notare l'accordo di mis. 77 che è una sovrapposizione delle armonie di dominante e sottodominante.

Sviluppo

The image shows a musical score for the development section, consisting of two systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom system also has a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The score features complex harmonic structures, including triads and chords, and rhythmic patterns such as syncopation and overlapping rhythms. The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings.

a mis. 80 la prima triade di Mi b è presentata ancora in primo rivolto. Quando finalmente si raggiunge lo stato fondamentale appare la 5a eccedente. L' accordo che risulta sul I grado è quindi una triade eccedente, che si presta ad interpretazioni enarmoniche (come la triade diminuita divide l'ottava in 4 parti uguali, la triade eccedente la divide in 3). Il mi b diventa re #, indirizzando l'accordo verso la tonalità di Do.

Il materiale tematico presentato a mis. 80 – 81 deriva dalla prima idea del primo gruppo, per il pianoforte; per gli archi, dal 2° tema, con semiminime ascendenti.

Il percorso armonico da 80 a 84 è essenzialmente tonica-dominante: tonica di Do minore, a mis. 81; a 82 VI e IV grado (il si degli archi è appoggiatura del do); III grado, a mis. 82. Deviazione sulla tonalità di Sol minore tra mis. 83 e 84, quindi V di Do minore a mis. 85.

minore. I processi compositivi da mis. 104 vedono l'utilizzo dell'imitazione all'ottava, tra pianoforte e archi all'unisono, e in seguito (mis. 106) dell'aumentazione.

A mis. 108, il do lasciato dal pianoforte si enarmonizza nel si# con cui riprendono gli archi, sempre all'unisono, ed è con questa nota, usata come sensibile, che si ritorna al Do# minore. Un disegno di terzine discendenti sullo schema della triade diminuita viene riproposto con l'imitazione alla terza tra gli archi e il pianoforte e, questa volta, con la diminuzione dei valori ritmici. L'imitazione genera a mis. 112 un'armonia di dominante e sottodominante sovrapposte.

A mis. 113 ritorna la seconda idea del 1° gruppo tematico, l'idea del ritmo. Questa volta il tema si impianta sulla tonalità, confermata, di La maggiore (VI grado di Do#) e quindi di Fa# maggiore (replicando l'accostamento per affinità di terza che nell'esposizione aveva coinvolto le tonalità di Mib e Do maggiore).

Da mis. 117 parte una piccola progressione. Gli elementi contrapposti della seconda idea del 1° gruppo e dell'arpeggio ascendente o discendente rimbalzano tra archi e pianoforte, descrivendo le seguenti armonie: a mis. 117, il Fa#, dominantizzato (nonostante il mi#, che va considerato come appoggiatura cromatica della nota fa#), diventa V grado di Si; a mis. 118, forma cadenza d'inganno con il VI grado, Sol. Allo stesso Sol si aggiunge una settima minore, quindi il sol diventa sol# creando un accordo diminuito (il Sol si "sottodominantizza") per risolvere a mis. 119 sulla triade di La maggiore. Analogo procedimento da mis. 119: il La risolve sul Si b creando cadenza d'inganno, quindi per scivolamento cromatico il si diventa naturale, e l'accordo diminuito risolve sulla triade di Do maggiore a mis. 121. Da questo punto, si ripete solamente la seconda parte della progressione (una sorta di stretto), quella in cui la triade maggiore diventa prima quarto grado, poi quarto alterato della nuova tonalità, per arrivare a mis. 122 alla dominante di Sol.

Da mis. 122 ritorna la seconda idea del 1° gruppo; non si tratta di una citazione letterale, in quanto il secondo inciso si presenta fiorito con una figura in terzine, in cui gli archi procedono per terze; il pianoforte sviluppa anche l'accompagnamento con un disegno di arpeggi, mantenendo inalterato il caratteristico inciso ritmico. La tonalità annunciata di Sol minore viene evitata in favore della relativa Si b maggiore, alla quale segue -secondo il consueto schema dell'affinità di terza- Sol maggiore.

Da mis. 126, il Sol diventa pedale di dominante: Sol è la nota su cui va ad appoggiarsi il basso del pianoforte. La parte superiore del pianoforte e gli archi ripropongono il dialogo già visto a mis. 117 e seguenti. Nei dettagli, rileviamo una dominante a mis. 126, un VI grado di Do a 127, una tonica dominantizzata a 128, l'aggiunta della nona minore a quest'ultima a 129, un IV e quindi un IV alterato a 130, finalmente una dominante a 131. Il disegno del basso del pianoforte va tranquillizzandosi e sciogliendosi in un ostinato di terzine, sul quale violino e violoncello, armonizzati per decime, descrivono arcate cromatiche, sulle quali si innesta l'imitazione della parte superiore del pianoforte, sul levare di mis. 133.

Ripresa

Le due linee melodiche raggiungono il sol di mis. 134, dal quale ha inizio la ripresa della seconda idea del primo gruppo tematico. Il fatto che non ci sia una perentoria ripresa della prima idea tematica che troviamo nell'esposizione spinge a una riflessione sulla "disinvoltura" con cui l'autore si confronta con la forma della sonata classica.

A mis. 140, anziché riprendere la terza idea del primo gruppo tematico -altra anomalia, giustificabile col fatto che la terza idea sia stata ascoltata parecchie volte nel corso dello sviluppo appena conclusosi- viene riproposto il materiale di mis. 26 e seguenti, ossia il ponte che conduce al secondo tema. Tornano infatti i pizzicati in forte degli archi, seguiti però (in chiave più drammatica che nell'esposizione) dall'imitazione del pianoforte alla settima.

Si arriva a mis. 147 in cui ritroviamo la cadenza con l'accordo di VI eccedente (tedesca) al culmine

di un 4/4; quindi l'emiolia di misure 148-49, con i due accordi di dominante che racchiudono la doppia dominante sul quarto grado alterato; quindi a mis. 150 la ripresa del secondo tema, in Do maggiore (scelta che ricalca i canoni della forma-sonata). Il secondo tema viene ripreso letteralmente.

A mis. 192, un brusco cambio modale ci riporta nel Do minore iniziale. Il gesto compositivo è simile a quello dell'inizio dello sviluppo: troviamo i due accordi di semiminime che preludono all'accordo di Do minore, l'ultimo dei quali è una triade eccedente. L'autore sembra voler giocare con le possibilità enarmoniche di questa triade, conducendola prima verso il Do minore (mis. 193), quindi verso il Lab, VI grado (mis. 194), quindi verso il Fa, IV grado (mis. 195). Da mis. 195, osservando i bassi del pianoforte e del violoncello, che si alternano, si nota una discesa (procedimento caro all'autore) a passi di terze: Fa-Reb-Sib-Sol, quindi a mis. 197 ancora la tonica, in primo rivolto, il VI alterato, la doppia dominante a mis. 198, la dominante a 199.

A mis. 199, riappare la terza idea del primo gruppo, con l'aggiunta di arpeggi al pianoforte. Questa volta le tonalità sono Lab maggiore (ancora affinità di terza con Do minore, questa volta sotto anziché sopra) e Fa maggiore. Mentre gli archi ripetono l'inciso ritmico della terza idea, il pianoforte con arpeggi descrive il IV grado minorizzato di Fa, quindi il II grado, sempre minorizzato (una settima di terza specie, Sol-Sib-Reb-Fa) che per scivolamento cromatico diventa una settima di dominante (Sol-Si-Re-Fa). A mis. 206 un arpeggio discendente imitato tra pianoforte e archi all'unisono descrive l'armonia di II grado di Do, quindi una cadenza composta che ci riporta alla ripresa della prima idea del primo gruppo.

A mis. 208 vediamo come nelle misure 1-2-3 il procedimento dell'armonizzazione delle singole parti che compongono la triade, con l'aggiunta di una nota, il Si b. Gli accordi che si succedono sono Do minore, Mi b maggiore, Sol minore (nell'esposizione era maggiore), Si b maggiore. Il Sib diventa Lab, trasformando l'accordo nel II di Do. Da questo punto parte una progressione armonica (diatonica) che ha il compito di stabilizzare la tonalità di Do. A mis. 216 si ripropone lo schema di 212: prima idea tematica rinforzata con l'aggiunta del Sib seguita da progressione a mis. 220.

A mis. 223, una conferma macroscopica della tonalità, resa più drammatica con l'utilizzo di appoggiature. Il IV grado in primo rivolto presenta l'appoggiatura della settima sull'ottava e della seconda sulla terza, il II grado in primo rivolto di misure 224-225 presenta nuovamente la settima sull'ottava, poi una tripla appoggiatura (7-8, 2-3, 4-5), poi doppia (7-8, 2-3). Rileviamo la terza maggiore in vece della minore sull'accordo di tonica (cadenza piccarda), che non è stata considerata precedentemente in quanto si trattava di una momentanea digressione verso il IV grado (misure 220 e 223).

A mis. 226. il materiale della prima idea viene dilatato: dapprima le terzine si allargano in duine, mantenendo il tactus armonico originale; quindi le duine si allargano in semiminime, dilatando questa volta anche il ritmo armonico (un accordo per due misure). L'armonia di queste ultime battute oscilla tra la tonica e il terzo grado, Mi b: il secondo accordo presentato nel corso della prima idea tematica, nonché tonalità del secondo tema.