

# L'impronta della filosofia hegeliana sulla teoria della forma musicale del XIX secolo

GIANMARIO BORIO

In *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, pubblicato in quattro volumi tra il 1837 e il 1847, Adolf Bernhard Marx consolidò il sapere tecnico sulla musica in un trattato che mostra diversi punti di contatto con la filosofia di Hegel. Nel 1821 Marx si era trasferito a Berlino dalla nativa Halle per studiare composizione con Karl Friedrich Zelter; tra il 1824 e il 1831 fu direttore della *Allgemeine Musikalische Zeitung*, uno dei maggiori organi della critica musicale in area germanofona. La nomina a professore di musica presso la Friedrich-Wilhelms-Universität nel 1830 è stata una tappa essenziale per l'inserimento degli studi musicali nei percorsi universitari europei. Era l'ultimo anno del rettorato di Hegel, che aveva tenuto alcune delle lezioni sull'estetica, pubblicate postume nel 1835, nei primi anni del soggiorno berlinese di Marx; invece la prima edizione della *Scienza della logica*, un altro testo di riferimento per le questioni che affronteremo, risale agli anni 1812 e 1813<sup>1</sup>. Il trattato di Marx marca uno spartiacque nella storia della teoria musicale anche per il raccordo tra i principi della filosofia di Hegel e la musica strumentale della fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo

---

<sup>1</sup> Cfr. G.W.F. HEGEL, *Estetica*, edizione italiana a cura di Nicolao Merker, 2 tomi, Torino, Einaudi, 1997; *Scienza della logica*, tr.it. di A. Moni, rev. di C. Cesa, Roma-Bari, Laterza, 1984. Durante la stesura del presente articolo ho discusso diversi aspetti della filosofia di Hegel con Markus Ophälders al quale va un particolare ringraziamento.

(soprattutto le sonate per pianoforte di Beethoven); al contempo proprio questa promiscuità di pensiero musicale e filosofico determina spesso slittamenti nei concetti e nell'argomentazione che lo rendono una delle più significative testimonianze dell'estetica post-hegeliana. Nel terzo volume Marx fonda la disciplina della *Formenlehre*, un ambito degli studi musicali che si aggiunge a quelli del contrappunto e dell'armonia, inaugurando una tradizione di studi che trova il suo culmine nella "morfologia funzionale" di Erwin Ratz e proietta la sua ombra nei saggi teorici di Carl Dahlhaus e nelle teorie della forma musicale che sono state sviluppate negli ultimi decenni negli Stati Uniti<sup>2</sup>.

*Die Lehre von der musikalischen Komposition* è un'estetica applicata posta su basi idealiste. Da questa apparente contraddizione si produce un vantaggio: Marx mira a ritrovare nel cuore della tecnica compositiva i principi della ragione che governano tutte le nobili attività dell'uomo. I criteri di simmetria, armonia e conformità alle leggi, che Hegel discute nella prima parte dell'*Estetica*, si ripresentano a diversi livelli dell'opera musicale. La delucidazione delle questioni formali, accogliendo in modo esemplare queste istanze, si pone come centro nevralgico della teoria della composizione nel suo complesso:

Ogni opera d'arte deve avere la sua propria forma. Infatti ciascuna di esse ha necessariamente un inizio e una fine, cioè un profilo; si compone di sezioni di diverso tipo e quantità secondo diverse modalità. La quintessenza di queste caratteristiche si chiama *forma*. La forma è il modo in cui il contenuto dell'opera – sentimento, immaginazione, idea del compositore – assume una configurazione esterna; pertanto bisogna definire la forma dell'opera d'arte come estrinsecazione [*Äusserung*], configurazione esterna del contenuto<sup>3</sup>.

In questo passaggio Marx anticipa una soluzione al dilemma che attanaglierà i critici musicali della seconda metà del XIX secolo: la forma non è un semplice involucro del contenuto né un'istanza esterna con cui esso viene rivestito; essa è legata al contenuto nella misura in cui ne rappresenta la necessaria «estrinsecazione». *Äusserung* è un concetto che compare nella seconda parte de *La scienza della*

---

<sup>2</sup> A. SCHÖNBERG, *Fundamentals of Musical Composition*, ed. by G. Strang and L. Stein, London/Boston, Faber & Faber (*Elementi di composizione musicale*, Milano, Suvini Zerboni, 1969); E. RATZ, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien, Universal Edition, 1951; C. DAHLHAUS, "Sulla teoria della forma musicale", in ID., "In altri termini". *Saggi sulla musica*, a cura di A. Fassone, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia/Ricordi, 2009, pp. 339-362; W. CAPLIN, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1998; J. HEPOKOSKI, W. DARCY, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late Eighteenth Century Sonata*. New York/Oxford, Oxford University Press, 2006; J. SCHMALFELDT, *In the Process of Becoming. Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2011.

<sup>3</sup> A. B. MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, zweiter Theil, Leipzig 1838, (1864<sup>5</sup>), pp. 4-5.

*logica*, quando Hegel illustra le modalità in cui la forza trascende sé stessa proiettandosi all'esterno; questo capitolo, insieme a quello dedicato al rapporto tra parti e tutto, che lo precede, ci può aiutare a delineare l'orizzonte filosofico della *Formenlehre*. In un saggio del 1856, che ripercorre le tappe essenziali della sua teoria, Marx precisa il suo punto di vista in termini aderenti alla filosofia hegeliana:

Conseguire una forma non significa altro che determinarsi, diventare un ente in sé distinto dal resto.

[... La forma] non è l'opposto del contenuto bensì la sua determinazione. Il suo opposto non è il contenuto ma l'assenza di forma – il contenuto non plasmato, non determinato e non determinabile nella sua assenza di forma. Suoni, accordi, voci e aspetti temporali non sono musica; per essa rappresentano solo quella materia non plasmata a partire dalla quale lo spirito plasma la musica. [...] Nella forma musicale lo spirito afferma il suo contenuto musicale, lo consolida, perviene a se stesso, consegue i propri diritti e la propria coscienza<sup>4</sup>.

Il conferire forma implica pertanto un lavoro dello spirito, la ricerca della configurazione più appropriata a un'idea peculiare e intraducibile che proprio attraverso tale configurazione diventa accessibile all'intelletto o, come si direbbe oggi, fa scaturire un processo comunicativo. Nell'*Estetica* Hegel definisce idee di questo tipo come «supremi interessi dello spirito» specificando: «Non ogni configurazione [*Gestaltung*] è in grado di essere l'espressione e la manifestazione [*Darstellung*] di quegli interessi, di accoglierli in sé e di riprodurli, ma da un contenuto determinato è anche determinata la forma ad esso adeguata»<sup>5</sup>.

Questo punto di vista è in gran parte condiviso da August Reissmann, che dal 1866 al 1874 insegnò al Conservatorio Stern di Berlino alla cui fondazione aveva contribuito Marx. Il secondo tomo del suo *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, che reca il sottotitolo *Morfologia applicata*, si apre con rilievi polemici nei confronti di Eduard Hanslick; l'autore sottolinea come la forma musicale abbia un duplice radicamento: nelle leggi naturali del materiale e nella «peculiarità del contenuto». L'opera d'arte, che è proiezione esterna dell'interiorità spirituale, ha bisogno della forma in quanto «limitazione» nei confronti dell'«infinita ricchezza della vita interiore»<sup>6</sup>. La chiarificazione e messa in ordine dei pensieri sono mansioni che anche altri teorici attribuiscono alla forma estetica; la loro necessità appare ancora più impellente nella creazione musicale che altrimenti rischiereb-

---

<sup>4</sup> ID., *Die Form in der Musik*, in *Die Wissenschaften im neunzehnten Jahrhundert, ihr Standpunkt und die Resultate ihrer Forschungen. Eine Rundschau zur Belehrung für das gebildete Publikum*, hrsg. von einem Verein von Gelehrten, Künstlern und Fachmännern unter der Redaction von J.A. Romberg, Bd. 2, Sondershausen, Leipzig 1856, pp. 21- 48: 25.

<sup>5</sup> HEGEL, *Estetica*, cit., tomo primo, p. 19.

<sup>6</sup> A. REISSMANN, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, 2. Band: *Die angewandte Formenlehre*, Berlin, Guttentag, 1866, p. 2.

be di essere un mero riflesso del «mondo sentimentale indistinto e confuso»<sup>7</sup>. In un successivo saggio dedicato ai rapporti tra forma e contenuto Reissmann riprende la critica al nascente formalismo nella prospettiva della ricezione: per comprendere la musica non basta l'orecchio, che si ferma all' «effetto sensibile», ma occorre «l'intelletto comparativo e combinatorio»<sup>8</sup>. Il concetto di forma ha dunque validità universale, sebbene sia il condensato di una molteplicità di forme particolari: «ciascuna [di queste forme] deve la sua origine a un contenuto determinato e tale contenuto consegue una fattura individuale nei diversi maestri e nei diversi secoli»<sup>9</sup>. Da queste considerazioni si può dedurre che il rapporto tra forma e contenuto si dispiega in modo circolare anche sul piano diacronico: da un lato contenuti specifici fanno nascere le forme che poi si consolidano mediante ripetuti usi; dall'altro lato la spinta individualizzante, implicita in ogni nuovo contenuto, produce una modificazione delle forme stesse. Nelle parole di Marx: «Il sistema delle forme appare per così dire come logica applicata; una storia delle forme [...] racconterebbe lo sviluppo dello spirito nella musica»<sup>10</sup>. Questo aspetto storico-dialettico, che viene appena accennato da Marx e Reissmann, diventò una delle più importanti acquisizioni della morfologia musicale; sebbene la teoria sia orientata al riconoscimento di forme universali e normative, nei suoi autori cresce gradualmente la consapevolezza di avere sempre a che fare con forme determinate cosicché la distinzione tra una morfologia generale e una morfologia applicata diventa desueta. Nel campo della teoria musicale l'abbandono della prospettiva hegeliana, che si annuncia nei primi decenni del XX secolo, non è solamente marcato dall'emergere di elementi di psicologia e *Lebensphilosophie* ma anche dall'esigenza di pensare la forma nei termini di un processo storico<sup>11</sup>.

Nel constatare l'esistenza di una molteplicità potenzialmente infinita di forme specifiche che si lasciano comunque ricondurre a principi fondamentali, Marx definì questi ultimi con il termine *Kunstform* (forma artistica)<sup>12</sup>. Hegel l'aveva

<sup>7</sup> B. WIDMANN, *Formenlehre der Instrumentalmusik. Nach dem Systeme Schnyder's von Wartensee zum Gebrauche für Lehrer und Schüler*, Leipzig, Merseburger, 1862, p. 4.

<sup>8</sup> A. REISSMANN, *Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes*, in *Sammlung Musikalischer Vorträge*, hrsg. von P. G. Waldersee, Erste Serie, Nr. 1-12, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1879, pp. 141-166: 145. Cfr. anche ID., *Zur Ästhetik der Tonkunst*, Berlin: Müller, 1879, pp. 10-18.

<sup>9</sup> ID., *Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes*, cit., p. 145.

<sup>10</sup> MARX, *Die Form in der Musik*, cit., p. 28.

<sup>11</sup> Cfr. G. BORIO, *Forma come sintassi o come energia: la morfologia musicale dopo Beethoven*, in *Storia dei concetti musicali*, vol. 2: *Espressione, forma, opera*, a cura di G. Borio e C. Gentili, Roma, Carocci, 2007, pp. 191-211.

<sup>12</sup> MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, zweiter Theil, cit., p. 5. A pagina 159 del terzo volume Marx precisa: «Ciascuna forma artistica è solo una nozione generale, riferita a una certa specie, la cui attivazione nelle singole opere d'arte può e deve prevedere tutta una serie di particolarità, versioni e deviazioni».

impiegato per designare i vari generi artistici nel quadro di un sistema che abbinava le epoche storiche ai modi di trattamento del materiale. Invece Marx chiama *Kunstform* il tipo ideale di ogni forma e ordina tali tipi in una successione che va dal semplice (*Lied* tripartito) al complesso (forma sonata). In pieno spirito hegeliano questa gerarchia rappresenta anche un cammino di emancipazione, nel quale ogni stadio superiore corrisponde a un progresso nell'affermarsi della libertà. La teoria della forma ha come obiettivo primario quello di identificare e spiegare le "forme artistiche" mediante un confronto tra i criteri razionali che le sottendono e gli esempi storici che ne sono la dimostrazione. Il concetto di libertà è un motivo conduttore del trattato di Marx, sebbene egli lo discuta esplicitamente solo in pochi passaggi. In modo simile a quanto afferma Hegel nelle parti dell'*Estetica* dedicate all'originalità, anche il musicologo presuppone una «ragione oggettiva» che riguarda sia il contenuto che le modalità della sua configurazione artistica<sup>13</sup>. Nel capitolo di apertura del secondo volume della *Lehre*, significativamente intitolato *La composizione libera*, Marx osserva che spesso il giovane allievo percepisce la forma come «un semplice obbligo, qualcosa di tramandato che non ha altro motivo che quello di imporre catene al libero spirito dell'artista, costringendolo a deviare da ciò che è in lui, ciò per cui egli propende ed è destinato»<sup>14</sup>. A questo atteggiamento Marx contrappone il fatto che i grandi maestri, Mozart e Beethoven, hanno trovato accordo sui principi formali e al contempo uno spazio per muoversi liberamente all'interno di questo campo. Il permanere di questi principi è stato possibile grazie al fatto che essi sono fondati nella ragione: «ciascuna forma non è altro che una delle strade attraverso cui la ragione artisticamente creativa compie la propria opera; tutte le forme sono la quintessenza di tutti i modi con cui la ragione artistica crea la sua opera, produce la totalità delle opere d'arte»<sup>15</sup>.

Nel trattato di Marx il concetto di libertà si gioca innanzitutto nel rapporto tra «forma fondamentale» e «deviazione». A questa problematica è dedicata una delle appendici del terzo volume, che si presenta come excursus alle delucidazioni sulla posizione armonica non consueta del tema secondario della *Sonata* in Sol maggiore op. 31 n. 1 di Beethoven. Marx spiega tale "anomalia" soffermandosi sulla struttura del tema principale e sul processo che da questo conduce al tema secondario. Il tema principale si articola in 14 segmenti, ponendo una cesura armonica con la cadenza in Re maggiore a batt. 11; tale tendenza al grado della dominante viene sottolineata da un *Gang* di estensione appena inferiore che termina a batt. 45. Il tema secondario, che inizia a batt. 66, è inizialmente collocato sulla mediant maggiore (Si maggiore) e poi si ripresenta mediante sequenze in Si

<sup>13</sup> Cfr. HEGEL, *Estetica*, tomo primo, cit., p. 335.

<sup>14</sup> MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch, zweiter Theil*, cit., p. 7.

<sup>15</sup> *Ibid.*

minore, Fa# minore e Re maggiore. Per una siffatta deviazione non è sufficiente, secondo Marx, una spiegazione astratta: «infatti nel giudicare ogni composizione bisogna tenere conto non solo delle leggi e condizioni generali della sua forma ma anche del particolare contenuto, dell'idea, dell'atmosfera ecc. di questa particolare opera»<sup>16</sup>. Nella *Sonata* in questione Beethoven ha compensato la frammentarietà e irregolarità del tema principale con l'assetto sintattico più solido del tema secondario; avendo già sfruttato la dominante in funzione di articolazione, ha collocato la prima presentazione del tema secondario sulla mediant maggiore per sottolinearne la freschezza e l'energia. Marx ricava da questo esempio un principio generale: la «deviazione» degenera in un annullamento della «forma fondamentale» solo quando non è sorvegliata dalla «ragione artistico-creativa»; per il vero artista «la forma non è una barriera imposta dall'esterno, immotivata e pertanto restrittiva, che costringe gli aspetti peculiari a ritirarsi in un'arida uniformità. [...] D'altra parte la deviazione si fonda solamente nelle particolari relazioni della singola opera d'arte – altrimenti è sviamento»<sup>17</sup>.

L'altro ambito in cui si manifesta il concetto di libertà riguarda una dimensione fondamentale della tecnica compositiva: l'elaborazione tematica. È uno dei fattori caratterizzanti della forma sonata, la quintessenza delle forme evolute perché fa primeggiare il principio della libertà. Karl Reinhold Köstlin, che Friedrich Theodor Vischer incaricò di redigere il tomo sulla musica della sua *Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen*, definisce la forma del primo movimento del ciclo sonatistico come «forma del libero sviluppo del pensiero musicale»<sup>18</sup>. Il fatto che i pensieri musicali non vengano giustapposti bensì derivati uno dall'altro in rapporto di continuità organica e reciproca subordinazione viene interpretato come un segno di distinzione. L'elaborazione tematica apre uno spazio specifico all'immaginazione del compositore e all'autonomia del suo discorso; da tale postulato deriva l'avanzamento della forma delle variazioni nei confronti di quelle del rondò con cui la classificazione di Köstlin si distingue da quella di Marx. Dal canto suo Benedict Widmann, la cui trattazione fa più volte riferimento a Vischer, coglie il dispiegarsi della libertà soprattutto nella sezione dello sviluppo della forma sonata, sezione che egli denomina «libera fantasia» con un'allusione alla pratica dell'improvvisazione: «in questa sezione ha luogo la motivazione artistica dei due

<sup>16</sup> A. B. MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, dritter Theil, Leipzig 1845, (1868<sup>4</sup>), p. 234.

<sup>17</sup> Ivi, p. 595. In *Zur Ästhetik der Tonkunst* (cit., p. 14) REISSMANN spiega la deviazione come mezzo per incrementare la «vitalità della rappresentazione», la quale potrebbe venire meno se prevalesse una «regolarità ininterrotta».

<sup>18</sup> K. R. KÖSTLIN in F. TH. VISCHER, *Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*, dritter Teil, zweiter Abschnitt *Die Künste*, viertes Heft *Die Musik*, Reutlingen, Carl Mäcken, 1857, p. 960.

pensieri principali presentati nella prima sezione; essi costituiscono la fonte dalla quale sgorgano in crescente abbondanza i gruppi sonori contrastanti»<sup>19</sup>. Il basso grado di regolarità e prevedibilità dello sviluppo non dipende dunque da una carenza della teoria ma è proporzionale alla forza coercitiva dell'immaginazione artistica che qui si impone senza restrizioni e plasma il pensiero musicale nel profondo della sua sostanza. Anche Marx attribuisce una valenza fondamentale alla sezione di sviluppo [*Durchführung*]: qui il compositore mette in scena in modo tangibile e in pieno dispiegamento la dialettica tra quiete e movimento che è fondamentale per la forma musicale in tutti i suoi ordini di grandezza. Lo sviluppo mostra peraltro la superiorità tecnico-espressiva del primo movimento del ciclo sonatistico poiché qui «il principio del movimento diventa sovrano, opponendosi al principio inferiore della stabilità che è prevalente nelle forme di rondò»<sup>20</sup>.

In vari punti dell'*Estetica* Hegel insiste sulle peculiarità con cui si configura il rapporto tra forma e contenuto in musica. A differenza delle altre arti la musica – specialmente quella autonoma, composta solo per strumenti – non costruisce le sue forme mediante un riferimento al mondo esterno; il compito primario del compositore è quello di rendere il contenuto «vivo nella sfera dell'*interiorità soggettiva*»<sup>21</sup>. Pertanto i principi di simmetria e regolarità, che governano tutti i generi artistici, assumono un peso specifico per la musica; la dimensione dell'«esteriorità astratta», che Hegel distingue da quella della «realtà concreta», rappresenta il campo operativo del compositore che mette in atto procedimenti per contenere la tendenza del materiale sonoro a «progredire all'infinito»<sup>22</sup>. Come riferimento tecnico Hegel richiama qui semplicemente la battuta ma ai teorici della musica non è sfuggito che la vera e propria «regolazione del tempo», il dominio sul divenire illimitato, è rappresentata dalla forma. Johann Christian Lobe osservò come una competente gestione del decorso temporale dia origine a quella relazione tra tutto e parti che è un elemento fondamentale del piacere estetico:

Fugace e incessante, battuta per battuta, le diverse sezioni di una composizione scivolano via di fronte alle orecchie dell'ascoltatore. [...] Ma tutti questi frammenti sonori, che appaiono singolarmente uno dopo l'altro, compongono – in un'opera musicale autentica – l'immagine complessiva, il tutto; si giustappongono, si cristallizzano in frasi e periodi seguendo leggi simili a quelle del discorso. Diversi periodi si collegano formando gruppi, diversi gruppi formano una sezione e due o più sezioni danno luogo a una forma. [...] Il riconoscimento di questi pensieri che si ripresentano in forma sempre diversa, il riconoscimento del simile nel differente, del differente nel simile, dunque delle relazioni reciproche dei pensieri, tiene occupato l'intelletto dell'a-

<sup>19</sup> WIDMANN, *Formenlehre der Instrumentalmusik*, cit., p. 62.

<sup>20</sup> MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, dritter Theil, cit., p. 220.

<sup>21</sup> HEGEL, *Estetica*, tomo secondo, cit., p. 1006.

<sup>22</sup> Ivi, tomo primo, p. 280.

scoltatore in modo piacevole, indipendentemente dall'espressione, dall'effetto che la composizione ha sul cuore. Chi non conosce o non è in grado di comprendere queste interessantissime trasformazioni e metamorfosi dei pensieri musicali – cioè l'elaborazione tematica – si lascia sfuggire un importantissimo elemento dell'arte sonora<sup>23</sup>.

In questo passaggio si completa il circolo comunicativo dell'opera musicale: per comprenderla a fondo, al fruitore è richiesta una competenza analoga a quella che il compositore ha messo in gioco nella sua costruzione. Nei successivi trattati sulla forma questo rapporto di corrispondenza sarà esteso all'esecutore, che rende operativo il movimento di estrinsecazione e dunque percettibile il contenuto incapsulato nella partitura. Per esempio Stephan Krehl afferma:

Naturalmente lo studio della morfologia è di massima importanza per il compositore principiante. Tuttavia tutti coloro che lavorano nel campo della musica senza essere compositori dovrebbero familiarizzarsi con la teoria della composizione. Comprendere un'opera d'arte significa riconoscere come essa è costruita, come la sua configurazione si mostri fin nei minimi particolari. Chi vuole eseguire un pezzo musicale deve comprenderlo, deve essere così impregnato dal suo carattere da potersi dedicare completamente all'esecuzione come se la composizione nascesse in lui ex novo<sup>24</sup>.

La costruzione di una totalità formale che si accordi con i principi della ragione e risulti accattivante per gli ascoltatori presuppone una gestione sovrana del rapporto tra unità e molteplicità. Per il compositore ciò significa venire a capo della tensione che si crea tra l'asserto e la sua continuazione, un problema che si rivela gradualmente come l'alfa e l'omega della *Formenlehre*. La superiorità della forma sonata rispetto a tutte le altre forme di presentazione del pensiero musicale viene intesa dai teorici del XIX secolo non solamente come il risultato di un progresso della storia orientato al raggiungimento della perfezione ma anche come una funzione specifica nel sistema delle forme. Questa convinzione è direttamente connessa alla centralità che essi attribuiscono all'esperienza beethoveniana. Per esempio Ludwig Bussler, il cui manuale ebbe una certa influenza su Arnold Schönberg, descrive il cambio di passo provocato dalla musica di Beethoven in questi termini:

Mozart e Haydn conferirono a queste forme un grado di assoluta perfezione. Beethoven le ha arricchite e ampliate mediante l'enorme ricchezza e varietà della sua *scrittura armonica*, le sue innovative creazioni nell'ambito del colore strumentale e il

---

<sup>23</sup> J. CHR. LOBE, *Fliegende Blätter für Musik [Musikalische Briefe]. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, Leipzig, Baugärtner, vol. 1, 1855, p. 6.

<sup>24</sup> S. KREHL, *Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre): I. Die reine Formenlehre*, Berlin/Leipzig, Göschenensche Verlagsbuchhandlung, 1914, p. 6. Cfr. anche A.B. MARX, *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, nach der Originalausgabe von 1863 neu herausgegeben von Eugen Schmitz, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1912, pp. 23-24.



suo affinamento dell'*elaborazione tematica*, la quale rappresenta un equivalente del precedente stile contrappuntistico. Nella prospettiva superiore della libera costruzione ritmica egli sintetizza in certo qual modo tutte le precedenti tendenze dell'arte dei suoni; pertanto è il vero *maestro della nuova arte* e dalle sue opere se ne possono ricavare i *modelli*<sup>25</sup>.

Questo punto di vista trova un'ulteriore precisazione alcuni anni dopo nel trattato di Salomon Jadassohn:

a questo maestro dobbiamo la realizzazione perfetta delle forme musicali moderne. La grande introduzione, le ampie sezioni di sviluppo, la grande coda pienamente articolata, la comparsa del secondo tema nella tonalità della terza maggiore superiore nella prima sezione del movimento in forma sonata in maggiore, l'immissione dello scherzo nella sonata, la doppia ripetizione dello scherzo e del suo trio e diverse altre cose, su cui questo libro attrae l'attenzione dell'allievo, sono conquiste che tutti i successivi artisti del suono hanno ereditato da Beethoven; inoltre le sue opere sono oggi quelle più celebri<sup>26</sup>.

Jadassohn, uno dei più influenti teorici della seconda metà del XIX secolo, aveva studiato con Moritz Hauptmann, Ignaz Moscheles e Ernst Friedrich Richter al Conservatorio di Lipsia, una delle più prestigiose istituzioni musicali di area tedesca presso la quale divenne docente di teoria musicale e composizione. La sua morfologia musicale, parte di un ampio corpus di scritti sulla tecnica compositiva, rappresenta per la quantità di esempi commentati e l'approfondimento delle funzioni formali un significativo arricchimento della prospettiva aperta da Marx.

Nella trattatistica musicale del XIX secolo c'è unanimità nel considerare Beethoven l'artefice massimo dell'unità del molteplice. Tale raggiungimento è tangibile a ogni livello della forma musicale ma è particolarmente pronunciato nel primo movimento del ciclo sonatistico. La nuova concezione sulla quale esso si fonda, la forma sonata [*Sonatenhauptsatzform*], appare nelle sue opere strumentali in modo netto grazie alla presenza di due sezioni tematiche, di cui la seconda (tema secondario o gruppo tematico secondario) sta in rapporto di subordinazione rispetto alla prima (tema principale) – rapporto che si esprime simultaneamente sul piano dell'armonia, dei motivi, della testura e dell'organizzazione ipermetrica. In tal modo la composizione perviene a un raccordo tra decorso temporale e logica formale la cui consistenza non ha precedenti e che pertanto

---

<sup>25</sup> L. BUSSLER, *Musikalische Formenlehre in 33 Aufgaben*, Berlin 1878, p. XII. Sulla ricezione dei testi di Marx e Bussler da parte di Schönberg cfr. U. KRÄMER, *Il metodo di insegnamento di Schönberg e la morfologia musicale dell'Ottocento*, in *Schönberg*, a cura di G. Borio, Bologna, Il Mulino 1999, pp. 211-229.

<sup>26</sup> S. JADASSOHN, *Die Formen in den Werken der Tonkunst*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885, pp. V-VI.

rappresenta uno spartiacque nella storia della tecnica compositiva. Questo fatto compositivo trova una corrispondenza teorica in seno all'estetica post-hegeliana: nel definire l'idea del bello i filosofi spostano l'accento dall'unità stabile e indivisibile al processo. Ripercorrendo la discussione sul sublime negli scritti di Christian Hermann Weisse, Arnold Ruge e Karl Wilhelm Ferdinand Solger, Vischer giunge alla conclusione che il «conflitto dei momenti» debba essere considerato un fattore qualificante, e non semplicemente transitorio, del bello<sup>27</sup>. Il contrasto viene dunque riconosciuto come una «legge artistica» il cui ambito di validità va al di là delle peculiarità dei generi e riguarda tutti gli aspetti della composizione. Arrey von Dommer la richiama commentando i criteri che determinano la successione dei movimenti del ciclo sonatistico e ne coglie le radici nella natura stessa della psiche umana: «La vita interiore si muove per contrasti che stabiliscono continuamente contatti, confluiscono l'uno nell'altro; ciò vale sia per le singole componenti che per i grandi gruppi. Nell'alternarsi dei movimenti di una forma ciclica opera, sebbene in ampie dimensioni e in senso lato, lo stesso ritmo agogico che abbiamo osservato nella struttura del periodo: un alternarsi di tumulto e acquietamento, di unità e contrasto»<sup>28</sup>.

Il ruolo decisivo che il contrasto svolge nel definire le funzioni formali rientra nelle premesse della teoria di Marx, sebbene il termine non venga mai messo in gioco. Egli parla però spesso di *Gegensatz*, che può essere considerato come un suo sinonimo. Ciò avviene già nel passaggio del primo volume in cui vengono illustrati i criteri con cui si costruisce un pensiero musicale di senso compiuto. La maggiore adeguatezza che Marx riconosce al periodo [*Periode*] come modello di un'unità tematica trova la sua giustificazione nel fatto che tale struttura soddisfa il principio su cui si fondano tutti gli atti compositivi: «quiete-movimento-quiete»<sup>29</sup>. Il periodo viene qui descritto come un costruito melodico composto da due frasi [*Sätze*] di quattro battute che intrattengono un rapporto di parentela e insieme opposizione; dopo un momento iniziale, caratterizzato dalla quiete, il ritmo e la successione di altezze si intensificano fino a raggiungere un apice, a partire dal quale si svolge un processo di ritorno al grado armonico della tonica e alla staticità motivica. Marx definisce le due metà del periodo come «antecedente» [*Vordersatz*] e «conseguente» [*Nachsatz*]. Frase e periodo condividono lo status di totalità in sé compiute, sono cioè unità che non richiedono un'ulteriore prosecuzione; mentre però la frase si caratterizza per uno «sviluppo unilaterale», il periodo «comprende

<sup>27</sup> F. TH. VISCHER, *Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*, erster Theil: *Die Metaphysik des Schönen*, Reutlingen, Carl Macken, 1846, pp. 214-220.

<sup>28</sup> A. VON DOMMER, *Elemente der Musik*, Leipzig, Weigel, 1862, pp. 295-296.

<sup>29</sup> Cfr. A. B. MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, erster Theil, Leipzig 1837, (1868<sup>7</sup>), p. 23; ID., *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, dritter Theil, cit., p. 103.

anche l'altra parte, l'elemento oppositivo [*Gegensatz*]<sup>30</sup>. Questa reciproca compensazione – l'unità degli opposti – è il garante della sua superiorità tecnica.

Nel terzo volume della *Lehre* Marx torna a parlare del contrasto come principio di differenziazione formale. L'unità degli opposti che egli ha fatto osservare a livello micrologico, illustrando i mezzi della costruzione di un tema, riappare su un piano superiore della forma sonata, in quella che può essere considerata la relazione fondamentale in seno all'esposizione:

Tema principale e tema secondario [*Hauptsatz* e *Seitensatz*] sono due opposti [*Gegensätze*] che si ricompongono in un'unità superiore nel quadro di una totalità comprensiva. In queste due sezioni [...] quella principale è il costruito determinato per primo, dunque più energico, sostanzioso e assoluto, l'elemento che domina e determina. La sezione secondaria invece è l'elemento prodotto a posteriori, dopo la prima stabilizzazione di energia, l'elemento che serve da contrasto [*Gegensatz*], condizionato e determinato da quello precedente; per sua natura più mite e flessibile, esso è per così dire l'elemento femminile rispetto a quello maschile che lo precede<sup>31</sup>.

Il criterio del contrasto che impronta la relazione tra i due temi è stato oggetto di approfondimento nelle successive generazioni di teorici; negli anni Venti del XX secolo, un momento di svolta nell'evoluzione della *Formenlehre*, esso consegue una chiarificazione tecnica che ha avuto importanti ripercussioni sull'analisi del repertorio classico e romantico. Arnold Schmitz ha dedicato un intero libro a questa relazione, che reca il titolo emblematico *Beethovens „zwei Prinzipie“*<sup>32</sup>.

Schmitz prende le mosse da una conversazione che Beethoven ebbe con Anton Schindler del 1823; riferendosi ai primi movimenti delle *Sonate* op. 13 e 14 n. 2, il maestro accennò a «due principi»: *das bittende* e *das widerstrebende* [questuante e ricalcitante]. Per il secondo di questi pezzi Schmitz sottolinea che già il moto contrario delle due voci nelle prime battute può illustrare lo stato di opposizione; non si tratta solo di voci in senso tecnico, come sembrava supporre Marx, ma più propriamente di principi in senso estetico<sup>33</sup>. Tuttavia il momento saliente dell'argomentazione di Schmitz è che i due principi non vivono in reciproca estraneità ma si prestano a diversi tipi di integrazione. Il più importante,

---

<sup>30</sup> Id., *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, zweiter Theil, Leipzig 1837, (1868<sup>7</sup>), p. 29. Per un approfondimento dell'evoluzione della coppia concettuale di *Satz* e *Periode* cfr. G. BORIO, *La concezione dialettica della forma musicale da Adolf Bernhard Marx a Erwin Ratz. Abbozzo di un percorso storico, in Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di S. La Via e R. Parker, Torino, EDT, 2002, pp. 361-386.

<sup>31</sup> MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, dritter Theil, cit., p. 282.

<sup>32</sup> A. SCHMITZ, *Beethovens "zwei Prinzipie". Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau*, Berlin/Bonn, Dümmers Verlagsbuchhandlung, 1923.

<sup>33</sup> Ivi, p. 3-5. Cfr. anche *Anton Schindler's Beethoven-Biographie*, Neudruck hrsg. von Alfred Christian Kalischer, Berlin/Leipzig, Schuster & Loeffler, 1909, pp. 570-571; A. B. MARX, *Beethoven. Leben und Schaffen*, erster Band, Leipzig, Reinecke, 1902, pp. 128-129.

che ha forti ripercussioni per la sintassi delle opere, è eminentemente dialettico; per definirlo Schmitz conia il termine vagamente ossimorico di «derivazione contrastante» [*kontrastierende Ableitung*]<sup>34</sup>. Egli si riferisce con ciò a numerose esposizioni nelle quali il tema secondario istituisce nei confronti di quello principale un duplice rapporto di contrasto e derivazione; il contrasto si produce mediante l'estrazione di un dettaglio del tema principale e la sua immissione in un nuovo contesto in cui assume una diversa funzione. Per esempio il tema secondario dell'op. 14 n. 2, pur suonando nuovo, adotta una scrittura simile a quella del tema principale; inoltre il motivo che ne caratterizza la melodia principale – ♩, ♪ – è ricavato dalla retrogradazione di una porzione del tema principale (batt.1) e dalla sua riconfigurazione all'inizio della liquidazione (batt.5); lo svincolamento dal fraseggio originale e il cambio di posizione nella struttura ipermetrica ne determinano un carattere diverso e, appunto, contrastante.

Una situazione analoga si trova nel primo movimento della *Sonata* op. 2 n. 1, il cui gruppo tematico secondario inizia (batt. 21-22) con l'adozione della figura ritmica che caratterizza il segmento iniziale del tema principale; però il decorso melodico viene invertito e gli intervalli modificati. Questi due esempi mostrano che nella «derivazione contrastante» si gioca a un livello di grande raffinatezza il rapporto tra identità e differenza, che è fondamentale per la logica di Hegel ed è spesso oggetto di discussione tra i teorici della forma – ciò vale in particolar modo per la ripresa modificata e la cosiddetta “falsa ripresa”.

Un ulteriore punto di tangenza tra la filosofia hegeliana e la teoria delle forme musicali è rappresentato dal concetto di lavoro, che entra nel discorso musicologico come *thematische Arbeit* [elaborazione tematica]. La definizione risale a Lobe che, consapevole della sua centralità per la musica strumentale dell'epoca, lo richiamò nel titolo del suo primo trattato<sup>35</sup>. La teoria della forma che egli propose in questo e nei successivi testi è per molti versi antitetica a quella di Marx. Infatti Lobe procede per addizione dall'unità più piccola – il motivo – verso strutture proporzionalmente più ampie: sezione, frase, periodo e gruppo di periodi. In tale prospettiva, che è chiaramente ancorata nella teoria musicale del XVIII secolo, l'elaborazione tematica appare come una tecnica che presiede alla progressiva ri-

<sup>34</sup> SCHMITZ, *Beethovens "zwei Prinzipie"*, cit., p. 10. Il termine verrà accolto da SCHÖNBERG che in *Fundamentals of Musical Composition*, ed. by G. Strang and L. Stein, London/Boston, Faber & Faber, 1967, p. 201, parla di «related contrast» (nella traduzione italiana di Giacomo Manzoni il termine appare come «contrasto coerente», cfr. SCHÖNBERG, *Elementi di composizione musicale*, cit., p. 209); Cfr. anche ID., *Il pensiero musicale*, a cura di Francesco Finocchiaro, Roma, Astrolabio, 2011, pp. 242-245.

<sup>35</sup> Cfr. J. C. LOBE, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie der thematischen Arbeit und der modernen Instrumentalformen, aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannichfaltigsten Beispiele erklärt*, Weimar, Voigt, 1844. L'origine e le ramificazioni di questo concetto sono ben documentate nei saggi raccolti in *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff von Musik? Zur Geschichte und Problematik eines deutschen Musikdiskurses*, hrsg. von S. Keym, Hildesheim, Olms, 2015.

configurazione del materiale; la preponderanza di una logica iterativa esclude che vengano avanzate ipotesi sul rapporto tra l'assetto delle singole componenti e la loro funzione nella totalità formale. Incentrando il suo discorso sul rapporto tra unità e molteplicità, Lobe definisce l'elaborazione tematica come «l'arte di ripetere un pensiero musicale più volte, ma in modo sempre diverso, trasformato, cosicché è sempre lo stesso e al contempo diverso»<sup>36</sup>. Dommer, riallacciandosi a Lobe, fornisce le seguenti precisazioni:

Con elaborazione tematica si intende l'arte di sviluppare e trasformare un brano musicale o una sua parte più o meno estesa – cioè una melodia, un motivo o una componente motivica – in modo tale che, indipendentemente dal mutamento di figura ed espressione, si possa chiaramente riconoscere il nesso materiale mediante cui la nuova formazione è collegata al pensiero fondamentale<sup>37</sup>.

Pertanto il rapporto tra unità e molteplicità si fonda, oltre che sulla chiara definizione del pensiero musicale e sulla persistenza delle sue proprietà in ogni ripetizione, sulla sua adeguata elaborazione. Inoltre Dommer intuisce il rapporto vigente tra la strutturazione del tema principale e la sezione di sviluppo nella forma sonata; infatti anche nel «periodo» si deve «ampliare un motivo mediante imitazione e diversi altri mezzi, rendendolo un'unità sonora coerente sul piano della forma e del contenuto»<sup>38</sup>. In questo passaggio si annuncia un punto di vista che sarà approfondito più tardi da Schönberg: nell'elaborazione tematica avviene una proiezione su grandi spazi di processi che hanno luogo all'interno del tema stesso e che egli chiama «liquidazione»; la stessa logica che presiede all'ampliamento del motivo in una struttura tematica sensata e compiuta è responsabile per le parti centrali dello sviluppo, quelle di addensamento e differenziazione del materiale<sup>39</sup>.

La logica che presiede all'elaborazione del tema è genuinamente dialettica. I nessi tematici, vigenti in modo esplicito o latente alla presentazione del pensiero, vengono dispiegati nelle sezioni elaborative; l'obiettivo di questo «lavoro» di frammentazione, modificazione e riassetto è quello di «illustrare il contenuto completo [del tema] in tutta la sua ampiezza»<sup>40</sup>. Pertanto si può affermare che l'elaborazione tematica è il mezzo più efficace che il compositore ha per effettuare l'«estrinsecazione» del contenuto, inteso nella sua doppia accezione di

---

<sup>36</sup> ID., *Compositions-Lehre*, cit., p. 3.

<sup>37</sup> DOMMER, *Elemente der Musik*, cit., p. 158.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Cfr. SCHÖNBERG, *Il pensiero musicale*, cit., pp. 149-151.

<sup>40</sup> DOMMER, *Elemente der Musik*, cit., p. 158. Questa concezione trova una risonanza in Schönberg che, passando in rassegna i «principi di presentazione del pensiero musicale», annota: «Mostrare il pensiero da ogni angolazione» (*Il pensiero musicale*, p. 101).

contenuto materiale e spirituale. Sul primo piano i teorici giungono gradualmente alla consapevolezza che l'identità di un pensiero musicale non può essere mai pienamente afferrata nel momento della sua presentazione, per quanto essenziale esso sia, ma si rivela gradualmente nel processo della sua elaborazione; a rigore si dovrebbe dire che il pensiero musicale risulta veramente intellegibile solo alla fine del pezzo (o del movimento). Un discorso analogo vale per il contenuto spirituale, che coincide con il materiale completamente elaborato così come esso si dispiega nell'opera e non può essere ridotto a nessuna delle sue componenti parziali. Anche in questo ambito Lobe fornisce una versione un po' eccentrica di un punto di vista condiviso dai suoi colleghi, collegando in modo diretto la configurazione del pensiero musicale al sentimento che il compositore intende esprimere: «Nell'opera di un maestro le trasformazioni tematiche dei pensieri musicali, la loro posizione, successione, combinazione nonché il luogo in cui appaiono sono tutt'altro che casuali e arbitrarie; al contrario esse vengono impiegate, dopo matura riflessione e in conformità con le leggi psicologiche, per denotare e illustrare gli stati d'animo»<sup>41</sup>.

Lobe, e in modo più sintetico Dommer, si soffermano sulle tecniche che possono essere messe in atto per ottenere l'elaborazione tematica: modificazione di una delle componenti del tema (ritmo, melodia, armonia) lasciando invariate le restanti; sostituzione del modello di accompagnamento (inserimento di voci intermedie, intensificazione o semplificazione del contrappunto, ripetizione o figurazione degli accordi ecc.); mutamento della testura contrappuntistica (scambio di voci, ridistribuzione dei segmenti melodici su diverse voci ecc.); modificazioni dinamiche e timbriche. Alla fine del secolo Alfred Richter pubblicò un libricolo di impostazione didattica, in cui tali tecniche vengono discusse in prospettiva storica. L'autore – figlio del *Thomaskantor* Ernst Friedrich Richter e all'epoca docente al Conservatorio di Lipsia – sottolinea la rilevanza universale dell'elaborazione tematica per la scrittura musicale, una dimensione che non è coperta dalle altre discipline, neppure dalla morfologia. Di conseguenza essa appare come una tecnica o più esattamente un bagaglio di procedimenti tecnici che, pur trovando il suo culmine nel classicismo, getta le radici nel corale figurato e nella fuga. L'idea fondamentale, che permette di stabilire un collegamento con la scrittura polifonica, è quella di produrre «nuovi pensieri a partire da quelli esistenti»<sup>42</sup>. Il tema deve essere costruito in modo da presentarsi come una totalità compatta e al contempo essere un potenziale di sviluppo; le questioni dell'articolazione interna, della scindibilità e della polifonia latente non rientra-

---

<sup>41</sup> J.C. LOBE, *Technische Konstruktion der Instrumentalwerke*, in Id., *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, Bd. 1, Leipzig, Baugärtner, 1855, p. 7.

<sup>42</sup> A. RICHTER, *Die Lehre der thematischen Arbeit mit praktischen Übungen verbunden*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [1896], 1909<sup>2</sup>, p. IV.

no dunque solo nei principi della corretta costruzione di un tema ma investono la totalità del pezzo, la sua dinamica e la sua unicità. Questa visione di ampio raggio esercitò un considerevole influsso sulla teoria musicale dei primi decenni del XX secolo, come è attestato dall'ampiezza con cui Hans Mersmann e Rudolf von Tobel, filosoficamente ormai distanti dall'orizzonte hegeliano, discutono queste problematiche<sup>43</sup>. In particolare Tobel, il cui trattato sulle forme della musica strumentale scaturì dalla tesi di dottorato scritta sotto la guida di Ernst Kurth, interpreta l'avvento dell'elaborazione tematica (a partire dai "Quartetti russi" di Haydn) come compensazione per la perdita della spinta agogica che si era determinata con l'assetto periodico della forma musicale. Come in precedenza Richter, anche Tobel richiama il peso che le tecniche contrappuntistiche svolgono per tale rinvigorismento del decorso musicale. Ciò riguarda in modo specifico le voci di accompagnamento, che non si limitano a suoni di riempimento o arpeggi ma contribuiscono ad arricchire e differenziare il carattere mediante motivi propri e linee autonome; questo fenomeno, che si presenta con maggiore frequenza nella sezione di sviluppo del primo movimento ma può riguardare anche i rondò e talvolta i movimenti lenti, stimola una riflessione sulla gerarchia delle voci e sulla forza motrice che le caratterizza. Dall'addensamento dell'intreccio contrappuntistico e dall'incedere per unità irregolari si produce un nuovo tipo di espressività che è un contrassegno del Beethoven maturo e fa da modello alla musica strumentale delle successive generazioni.

Nel discorso sull'elaborazione tematica si ritrovano diversi aspetti che Hegel ha trattato parlando del lavoro e di questioni a esso collegate. Il lavoro è un mezzo dell'autodeterminazione dello spirito: un soggetto si mette in relazione con il materiale che gli sta di fronte e lo plasma in vista dei propri obiettivi; in certo qual modo la fabbricazione di un oggetto è una modalità per realizzare se stessi. Tuttavia il lavoro è anche una categoria generale, il cui raggio di azione va al di là della sfera dei procedimenti artigianali o industriali. In uno dei primi capitoli dell'*Estetica*, intitolato *L'opera d'arte come prodotto dell'attività umana*, Hegel parla di un «lavoro esteriore» che presiede alla realizzazione dell'opera ma avverte anche, con una torsione tipica del suo argomentare, che il talento e il genio «hanno bisogno della riflessione sui modi della loro produzione»<sup>44</sup>. Il concetto di lavoro artistico si sdoppia così in una dimensione esteriore, che ha a che fare con lo sfruttamento e l'affinamento delle abilità tecniche, e una dimensione interiore che è imparentata con il «lavoro del concetto»<sup>45</sup>. Il dare forma sonora ai pensieri deve

<sup>43</sup> Cfr. H. MERSMANN, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin, Max Hesses Verlag, 1926, pp. 40-438; R. VON TOBEL, *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Bern/Leipzig, Haupt, 1935, pp. 105-140.

<sup>44</sup> HEGEL, *Estetica*, tomo primo, cit., p. 35.

<sup>45</sup> ID., *Fenomenologia dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia, volume primo, 1973, p. 59.

essere caratterizzato da questa doppia attività lavorativa, convinzione che traspare in Eduard Hanslick quando definisce il comporre come «un lavoro dello spirito su un materiale spiritualizzabile»<sup>46</sup>. L'elaborazione tematica istituisce pertanto un rapporto speculare con l'attività compositiva in quanto tale. Il teatro che rende visibile questa congiunzione è la sezione di sviluppo della forma sonata: la scelta di focalizzare l'attenzione su certi aspetti dell'esposizione, l'opera di ridefinizione di profili e funzioni, la spinta inesorabile verso l'obiettivo finale sono intimamente intrecciati alla fatica e al superamento di ostacoli: *per aspera ad astra*. «Il genio è solerzia», sentenziava Richter al termine del suo trattato<sup>47</sup>. L'applicazione e l'operosità diventano un imperativo etico che si sovrappone ai principi estetici e si ripercuote sulle modalità in cui viene realizzato il discorso in suoni.

---

<sup>46</sup> E. HANSLICK, *Il bello musicale*, Firenze, Giunti Martello, 1978, p. 53. Cfr. B. TITUS, *The Quest for Spiritualized Form: (Re)positioning Eduard Hanslick*, in *Acta Musicologica* 80/1 (2008), pp. 67-97.

<sup>47</sup> RICHTER, *Die Lehre der thematischen Arbeit*, op. cit., p. 115.