

Beethoven rilegge il proprio passato: alcune riflessioni sul rapporto tra le ultime due Sonate e l'Op. 10 n. 1

Piero Venturini

Questo lavoro ha due tipi di finalità: la prima riguarda piuttosto la riflessione teorica mentre la seconda è basata sulla pratica esecutiva quotidiana.

Dal punto di vista teorico-poietico c'è un'osservazione di partenza solo apparentemente banale. Mentre esiste un'enorme quantità di materiale, sia nella letteratura analitica sia in quella musicologica, che documenta gli influssi di compositori del passato e coevi sull'opera di Beethoven – mi limito a ricordare qui solo i testi di Webster [1995] e Dahlhaus [1990] – non è altrettanto ben documentata l'influenza che il Beethoven giovanile ha nei confronti del compositore maturo. In cosa le ultime opere del genio di Bonn sono debitrice nei confronti delle opere della gioventù? Più genericamente ci si potrebbe anche chiedere quale sia il movente che spinge un compositore a rileggere le proprie opere del passato e con quale chiave di lettura esse vengano reinterpretate.

Dal punto di vista pratico-estesico questo lavoro è partito da un'intuizione estremamente personale e soggettiva: lo studio dell'op. 110 e 111 ha provocato un collegamento spontaneo e irrazionale con l'op. 10 n. 1; in pratica, dopo lo studio al pianoforte delle ultime due sonate di Beethoven, lo scrivente si è più volte trovato a canticchiare alcune parti dell'op. 10 n. 1. Visto che il fatto si è ripetuto praticamente dopo ogni seduta di studio, è nata l'esigenza di una ricerca sui rapporti tra le opere in oggetto. Ovviamente la prima cosa è stata chiarire se questi collegamenti avessero un fondamento oggettivo o non si trattasse piuttosto di una forma di vissuto musicale individuale legata ad impressioni soggettive. Le strade battute per evitare il rischio di soggettività sono state due: l'esame della letteratura sull'argomento e l'ancoraggio ad una solida metodologia analitica.

1. I precedenti

I riferimenti a ricerche analoghe sono estremamente scarni; il più significativo è quello di Gabriele r [1985, 158] che mette a confronto il disegno essenziale del basso del tema iniziale dell'op. 110 con una riduzione delle prime battute dell'op. 26 (vedi esempio n. 1). Si tratta, nel suo testo, di una citazione piuttosto rapida da cui non si trae alcun tipo di conclusione. Un altro precedente viene da Charles Rosen che evidenzia il rapporto tra l'Arietta dell'op. 111 e il tema delle variazioni Diabelli: anche in questo caso, che riguarda piuttosto il rapporto tra Beethoven e compositori coevi, l'esempio è inserito nel testo come un rapido riferimento. [Rosen 2002, 246]

Esempio n.1



Il precedente più significativo si trova in un articolo apparso su una rivista contemporanea allo stesso Beethoven, e precisamente il secondo numero della Berliner Allgemeine musicalische Zeitung datato 10 marzo 1824: in questo numero Adolph Marx definisce l'op. 110 come "uno sguardo indietro, rivolto a tempi più felici". Il riferimento alla gioventù del compositore non ancora minata dalla sordità appare ovvio; resta da chiarire che cosa abbia provocato in Marx la sensazione di "sguardo indietro": potrebbero essere riferimenti di tipo tematico o armonico o più probabilmente di natura generica, come una particolare atmosfera stilistica. Appare significativo che in un'altra persona, oltre allo scrivente, l'ascolto dell'op. 110 abbia provocato una sorta di flash-back più o meno intuitivo.

Anche Paul Loyonnet, sempre riferendosi all'op. 110, afferma che "tutto il primo tempo della sonata sembra composto da reminiscenze melodiche che sorgono dal passato". A tal proposito Loyonnet cita la melodia *In questa tomba oscura* del 1807, ma l'associazione tra i due brani appare del tutto arbitraria; l'autore spiega le analogie con una chiave di lettura di tipo interiore-psicologico, parlando di un generico atteggiamento di "fuga nel ricordo" [1997, 439]. Lo stesso Loyonnet riporta anche un'osservazione di Jacques-Gabriel Prod'homme [1937], che evidenzia l'analogia tra le battute 5-6 dell'op. 110 e l'inizio del secondo tema del primo tempo dell'op. 10 n. 1; l'analogia, peraltro indiscutibile, anche in questo caso è riportata come una rapida citazione dalla quale non è possibile ricavare indicazioni circa l'evoluzione del pensiero compositivo di Beethoven [1997, 441]. Infine Donald Tovey, sempre a proposito delle sonate per pianoforte, parla genericamente di "logica delle connessioni tematiche tra opere del primo e dell'ultimo periodo", senza specificare di quali connessioni si tratti [1927, 132].

Prima di entrare nel merito dei quesiti posti sarà utile proporre una breve riflessione intorno al concetto di "opera giovanile" e "opera tarda" desumibile dalla letteratura musicologica. Da quale momento della produzione del compositore un'opera può definirsi "tarda"? Una riflessione interessante a questo proposito è stata proposta da Carl Dahlhaus secondo il quale l'opera "tarda" non è collocabile nel proprio tempo perché stilisticamente avulsa dall'epoca da cui proviene: "nella storia dello spirito e della composizione le opere tarde si sottraggono alla loro epoca senza che si possano collocare, 'idealmente', in altri tempi" [1988, 220]. A tale proposito il musicologo tedesco cita, come esempio, l'Arte della fuga e l'Offerta musicale bachiana. Il riferimento al mondo del contrappunto rigoroso non è casuale: secondo Dahlhaus il tratto stilistico che contraddistingue la produzione matura di Beethoven rispetto a

quella giovanile è proprio l'intenzione compositiva che si concretizza nella "tendenza al contrappunto e alle funzioni armoniche non realizzate". Durante l'esame dell'op. 111 sarà possibile osservare alcuni esempi che proverebbero la veridicità di entrambe le affermazioni. Beethoven stesso, secondo la testimonianza di Czerny, parlò di "nuova via" in riferimento alle variazioni op. 35 e di "maniera del tutto nuova" senza però specificare, in questo caso, il significato di questa espressione. Secondo Dahlhaus la "nuova maniera", inaugurata con le tre sonate per pianoforte dell'op. 31, si concretizza nella disgregazione del concetto tradizionale di "tema" a favore di una "configurazione tematica" ossia un raggruppamento di elementi che non rientrano in una specifica scansione fraseologica. Con questa espressione Dahlhaus intende sicuramente fare riferimento alla presenza, in questo gruppo di sonate, di note o gruppi di note che non si possono collocare in un'unità fraseologica come, ad esempio, una frase o una semifrase, ma appaiono piuttosto come nuclei isolati. L'esempio che viene portato a tale proposito è l'inizio della sonata op. 31 n. 2, in cui i due motivi iniziali prima delle rispettive corone non rientrano in alcun modo in un concetto tradizionale di "tema".

Un concetto più vago di opera tarda si trova anche in Giovanni Carli Ballola che parla di "annullamento delle delimitazioni temporali, di quel 'prima' e di quel 'poi' entro cui è imprigionata la creatività degli artisti". Per Ballola l'atteggiamento giovanile di "immensa prodigalità dei materiali gettati con effetti accumulativi dentro un contenitore sonatistico" confluisce in qualche modo nelle opere della maturità in cui coesistono "il giovanile procedimento effusivo additivo accanto alla più rigorosa elaborazione tematica". Le citazioni riportate sono molto generiche e lasciano il dubbio che Ballola affermi che non ci sia una vera distinzione tra prima e ultima maniera [1985, 106].

In definitiva sia Dahlhaus che Ballola lasciano intuire che esistono dei legami profondi tra la produzione giovanile e la produzione tarda di Beethoven, senza mai, però, precisare la natura di questi legami né il modo in cui l'una influisce sull'altra.

2. La metodologia

Per verificare le connessioni tra due opere diverse la metodologia analitica di Rudolph Reti (1978) è parsa subito quella più opportuna, soprattutto in quei passaggi dove il musicologo rintraccia delle riprese di materiale musicale usato in precedenza e sottoposto a trasformazioni diastematiche, ritmiche e metriche. In particolare è sembrata interessante la relazione che Reti individua tra i quattro moduli iniziali dell'Allegro della IX Sinfonia di Beethoven e i quattro motivi del tema dello Scherzo, intesi come trasformazioni dei primi e utilizzati esattamente nello stesso ordine dell'Allegro. In tal modo «sono reiterati nello Scherzo non solo i frammenti motivici ma l'immagine del tema completo dell'Allegro» [Reti 1978, 13]. L'osservazione di Reti, secondo cui la ripresa non si limiterebbe ad alcuni frammenti ma riguarderebbe l'intero profilo formale del tema dell'Allegro, ha suggerito (almeno in parte) l'impostazione teorica del presente lavoro. E sebbene nei casi esaminati non si possa parlare di una totale ripresa di profili tematici, è parso interessante rilevare che le trasformazioni tematiche individuate si collocano nello stesso ordine dei rispettivi frammenti originali.[1]

La teoria di Reti prende in esame un numero di trasformazioni tematiche limitato e ben definito, in modo da identificare con precisione l'elemento melodico di base e il tipo di trasformazione cui è stato sottoposto. Nei brani in oggetto Beethoven utilizza solo alcune delle

tecniche di elaborazione definite da Reti e precisamente quelle che interessano modifiche della struttura ritmica o metrica (suoni sui tempi forti spostati su tempi deboli e viceversa), inversione di suoni, aggiunta o elisione di materiali. Sorprendentemente sono assenti tutte le tecniche che riguardano la somma di elementi tematici, sia in senso orizzontale (saldatura di frammenti motivici diversi) sia verticale (sovrapposizione di elementi tematici); tecniche che invece hanno un grande spazio nella teoria retiana [1978, 66-105].

Nel presente lavoro è stata inoltre rivolta una particolare attenzione riguardo il tipo di corrispondenza formale tra le battute messe a confronto: i frammenti che sono stati presi in considerazione, anche se non sempre sono tratti dalla medesima parte (ad esempio dal primo gruppo o dalla transizione), appartengono nella gran parte dei casi a momenti "formalmente importanti". Con questa espressione si intende, ad esempio, l'inizio o la conclusione di parti che svolgono una qualsiasi funzione formale e naturalmente tutto ciò che può essere identificato come "tema". Il criterio è volutamente generico in quanto si tratta di mettere a confronto anche frammenti tratti da parti differenti, dove sarebbe arduo stabilire una corrispondenza formale precisa.

Prima di iniziare il confronto tra le opere in oggetto è opportuna una precisazione lessicale: la terminologia utilizzata sarà quella di Rosen, dove per "primo o secondo gruppo" si intende la parte formale denominata anche primo o secondo tema; per "transizione" si intende la parte formale più comunemente detta "ponte modulante". Per "tema", invece, si farà riferimento al significato desumibile da Drabkin [2001], intendendo con questo termine un'unità metrica di senso compiuto che, coerentemente con la visione di Rosen, può essere collocata in un qualsiasi punto della forma-sonata.

3. Il primo tempo dell'op. 110 e il secondo tempo dell'op. 10 n. 1 (2)

L'esempio n. 2 (esempio audio 1) mette in luce le analogie tra l'inizio dei due brani; in questo caso l'analogia riguarda anche l'altezza dei suoni e la tonalità. E' evidente l'utilizzo della tecnica di inversione, anche se bisogna precisare che, nella teoria di Reti, il termine "inversione" è utilizzato quasi sempre in maniera generica poiché comprende l'inversione vera e propria, il retrogrado e il moto contrario. Accanto a questo termine Reti aggiunge il neologismo "interversione" per definire il procedimento, frequentissimo nella letteratura beethoveniana, di libera rotazione dei suoni all'interno di un frammento melodico [1978, 68-69].

È bene approfittare di questo esempio per chiarire il problema del confronto tra frammenti con funzioni diverse. Si potrebbe obiettare che i suoni dell'op. 110 Do-Lab e Reb-Sib, appartenenti ad un unico motivo (bb. 1-2), sono confrontati con le bb. 1-2 e 3-4 dell'op. 10 dove gli stessi suoni appartengono non ad un solo motivo, ma a due. Ma questo confronto non deve essere considerato improprio in quanto nella teoria di Reti la dilatazione di un frammento da una a due o più unità motiviche rientra pienamente nel concetto di trasformazione tematica.

Esempio n.2



op. 110 (I tempo) BATT. 1-2

op. 10 n.1 (II tempo) BATT. 1-4

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for op. 110 (I tempo) and the bottom staff is for op. 10 n.1 (II tempo). Both are in 3/4 time and F major. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two staves, illustrating the comparison of the first two measures of each piece.

[\(esempio audio 1\)](#)

L'esempio n. 3 (esempio audio 2) prende in esame il lungo "vocalizzo" che conclude il periodo iniziale dell'op. 110; la melodia Fa-Mib-Reb-Do, dopo un primo movimento ascendente, compie una discesa verso il Do in due fasi: la prima termina sul Reb, trillato, la seconda si spinge fino al Do dopo un nuovo impulso verso l'alto. Nel passaggio corrispondente dell'op. 10, appartenente all'inizio della parte centrale, le due fasi della discesa dal Fa al Do sono ancor più esplicite, anche se le altezze dei suoni sono maggiormente distanziate. La veste ritmica dell'op.110, simile ad un recitativo, è totalmente trasformata rispetto al passaggio gemello.

Esempio n.3



op. 110 (I tempo) BATT. 3-5

op. 10 (II tempo) BATT. 17-20

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for op. 110 (I tempo) and the bottom staff is for op. 10 (II tempo). Both are in 3/4 time and F major. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two staves, illustrating the comparison of the vocalization in op. 110 (measures 3-5) with the corresponding passage in op. 10 (measures 17-20).

[\(esempio audio 2\)](#)

L'esempio n. 4 (esempio audio 3) mette a confronto l'inizio del secondo periodo del primo gruppo dell'op. 110 con la conclusione del secondo periodo della parte centrale dell'op.10 e mostra, di nuovo, analogie che riguardano anche l'altezza dei suoni messi a confronto. Il profilo melodico è identico, con la differenza che l'intervallo Mib-Lab nell'op. 110 è privato dei suoni intermedi: si tratta della tecnica di trasformazione tematica che Reti ha definito come "assottigliamento". Questo è uno dei pochi casi in cui la trasformazione non interessa l'aspetto metrico: i suoni, infatti, sono più o meno nella stessa posizione all'interno delle battute.

Esempio n.4



op. 110
(II tempo) BATT. 5-6

op. 10 n.1
(III tempo) BATT. 25-27

[\(esempio audio 3\)](#)

La parte superiore dell'esempio n. 5 (esempio audio 4) confronta una riduzione di alcuni passaggi tratti dal primo tempo dell'op. 110 con passaggi presi dal secondo movimento dell'op. 10 n. 1. Specificamente, dall'alto in basso: l'inizio della transizione dell'op. 110, l'inizio del periodo conclusivo della parte centrale dell'op. 10, l'inizio del secondo gruppo dell'op. 110 e la ripetizione variata dell'ultimo periodo della parte centrale dell'op. 10 (corrispondenti ai pentagrammi 5-1, 5-2, 5-3 e 5-4.). L'esempio prende in considerazione una situazione complessa: in entrambe le composizioni troviamo un'ascesa dal Sol al Mib che viene ripetuta due volte con modalità leggermente diverse. La prima ascesa è presente nell'op. 110 nel lungo passaggio di biscrome che dà inizio alla transizione: le quartine di biscrome dell'esempio 5-1 nella partitura beethoveniana sono collocate all'inizio di ogni battuta e rivelano chiaramente un andamento complessivamente ascendente; il medesimo profilo melodico è visibile nel passaggio parallelo dell'op. 10, realizzato con una maggiore densità cromatica (es. 5-2). La seconda ascesa differisce dalla prima per il ripiegamento melodico conclusivo sul Sib presente in entrambe i passaggi. La situazione questa volta è invertita: l'op. 110 presenta l'arco melodico nella sua essenzialità (es. 5-3) mentre l'op. 10 propone una graduale salita maggiormente dilatata grazie anche all'incremento della densità cromatica che ritarda l'arrivo sul Mib (es. 5-4).

Esempio n.5



The musical score for Example 5 consists of ten staves, numbered 5-1 to 5-10. Staves 5-1, 5-2, 5-3, and 5-4 are single-line staves in treble clef, showing excerpts from Op. 110 (I tempo) and Op. 10 n.1 (II tempo). Staves 5-5 and 5-6 are a grand staff (treble and bass clefs) for Op. 110 (I tempo). Staves 5-7 and 5-8 are a grand staff for Op. 10 n.1 (II tempo). Staves 5-9 and 5-10 are a grand staff for Op. 10 n.1 (II tempo). Vertical dashed lines connect corresponding notes across the staves, illustrating the polyphonic structure and thematic relationships.

[\(esempio audio 4 e 5\)](#)

Nella parte inferiore dell'esempio n. 5 (esempio audio 5) si manifesta una situazione ancora più complessa: l'esempio contiene, dal basso verso l'alto, l'inizio del secondo tempo dell'op. 10 (pentagrammi. 5-9 e 5-10), l'inizio della coda dell'op 10 (es. 5-7 e 5-8) e la riduzione del passaggio che collega la fine dell'esposizione e l'inizio dello sviluppo nell'op. 110 (es. 5-5 e 5-6). Le prime due citazioni, tratte entrambe dall'op. 10, sono in rapporto di chiasmo l'una con l'altra, nel senso che la coda contiene le stesse voci del tema iniziale con spostamenti all'interno del tessuto polifonico: ad esempio il suono fisso Mib della mano sinistra (es. 5-10) si trova, nella coda, alla mano destra nella parte interna (es. 5-7); così il Do-Sib-Lab del tema rappresenta il basso della coda [3] Da qui si passa all'op 110: il profilo melodico dei due passaggi evidenzia in entrambi una discesa complessiva dal Mib al Lab che avviene in due momenti (Mib-Reb-Do e Reb-Sib-Lab, es. 5-5). Il fatto che più colpisce è l'analogia che interessa la struttura polifonica dei tre passaggi: in tutti si può riconoscere, oltre al profilo già citato, un suono fisso e un arco di terza discendente (si vedano gli ess. 5-6, 5-7 e 5-8).

Esiste un altro importante fattore che collega le due opere, ed è l'utilizzo del procedimento contrappuntistico conosciuto come "moto contrario". Questo procedimento nell'op. 10 è presente all'inizio del secondo tempo (es. 5-9 e 5-10): al disegno a nota di volta Lab-Sib-Lab della voce acuta (escludendo quindi il Do appoggiatura) fa riscontro un analogo disegno nella voce bassa esattamente speculare (Lab-Sol-Lab). Nel resto del brano i procedimenti per moto contrario non sembrano occupare un grande spazio: si può quindi affermare che essi rappresentino una potenzialità presente nel materiale tematico iniziale che rimane praticamente inespressa [4]. Nell'op. 110 si ha la piena attuazione di questo procedimento contrappuntistico, che è presente veramente un po' dappertutto e, in modo particolare, in momenti che possono essere definiti importanti nel significato accennato in precedenza. Gli esempi dal n. 6 al n. 12 non riportano che una piccola parte dei momenti del brano in cui il moto contrario è presente: l'esempio n. 6

Esempio n.6



op. 110
(I tempo)
bb 1-3

*p con amabilità
(sanft)*

riguarda l'inizio, coi movimenti del basso chiaramente speculari rispetto alla mano destra. L'esempio n. 7

Esempio n.7



op. 110
(I tempo)
bb 25-27

p cresc. f

è tratto dal termine della transizione: è visibile l'ascesa della mano destra dal Do al Sib, enfatizzata dall'uso delle acciaccature, cui fa riscontro la discesa in semiminime trillate della mano sinistra. Anche nell'inizio del secondo gruppo (esempio n. 8) l'ascesa dal Sol al Mib è controbilanciata da una discesa che riprende gli stessi suoni in ordine inverso.

Esempio n.8

op. 110
(I tempo)
bb 28-29



Esempio n.9

op. 110
(II tempo)
bb 1-4

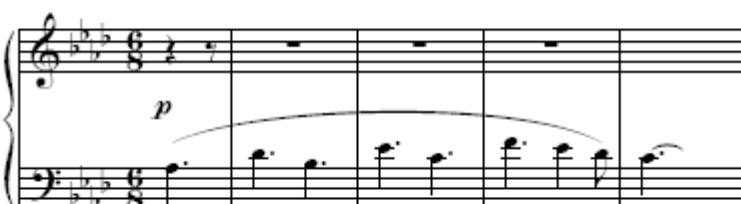


Passando al secondo tempo (esempio n. 9) anche la famosa melodia popolare a gradi congiunti discendenti, che dà l'avvio ad una sorta di scherzo binario, ha nel basso la sua controparte gemella. L'esempio n. 10 mostra l'inizio della parte centrale in cui il procedimento del moto contrario è estremamente enfatizzato.

Le linee melodiche convergenti si sovrappongono e danno vita ad un incrocio con le mani dell'esecutore notevolmente divaricate; in questo caso il moto contrario si concretizza in un gesto estremo, quasi plateale.

Esempio n.11

op. 110
(III tempo, Fug)
bb 26-30



Esempio n.12

op. 110
(III tempo)
bb 136-140



Gli esempi nn. 11 e 12 mostrano l'incipit della celebre fuga conclusiva con la conclamata inversione in Sol maggiore alla quale, come è noto, seguirà un'ultima riesposizione nella tonalità d'impianto. Le successioni delle toniche principali dei tempi fugati (Lab-Sol-Lab, rispettivamente alle bb. 26, 136 e 174 del terzo movimento dell'op. 110) richiamano inevitabilmente i suoni del basso iniziale dell'op.10 (es. 5-10), quasi una sorta di polarizzazione in cui sono implicite le tre parti fondamentali della fuga.

In sostanza, il moto contrario sembra essere un procedimento di natura ciclica che, operando insieme ad altri aspetti compositivi, funge da tessuto connettivo comune dell'intera opera, evitando così quel senso di "giustapposizione rapsodica dei movimenti" evidenziato da Dahlhaus [1990, 218]. D'altra parte l'utilizzo di tecniche contrappuntistiche come fattore di coesione formale non è nuovo nell'opera di Beethoven: anche Allen Forte [1974], in un suo noto saggio, ha dimostrato la presenza di un altro procedimento contrappuntistico (la diminuzione) come elemento comune dell'intera sonata op. 109. Evidentemente la ricerca di una circolarità all'interno di opere lunghe e complesse non interessa solo eventi di natura tematica più o meno scoperti ma anche trame più sotterranee di tipo più "tecnico".

4. Il primo tempo dell'op. 111 e il primo tempo dell'op. 10 n. 1

Le analogie tra questi due movimenti sono quantitativamente minori ma rivestono un notevole interesse per la loro particolare natura. Fermo restando i criteri già applicati nel confronto precedente (fedeltà alla metodologia di Reti e confronto tra battute individuate in momenti formalmente importanti), un altro elemento appare indispensabile: il riferimento alla teoria delle salienze. Questa teoria, apparsa in un articolo di Lerdhal [1989], riguarda un approccio analitico di tipo uditivo, normalmente utilizzato per brani non tonali. A prima vista può quindi sembrare inopportuna l'applicazione in questo contesto di una teoria così fortemente ancorata ad un repertorio del tutto diverso; nondimeno la strategia adottata appare la più idonea ad illustrare il tipo di connessione che si instaura tra le due opere. La teoria di Lerdhal definisce saliente un suono o un aggregato dotato di un'enfasi di qualsiasi tipo che lo fa risaltare sugli altri. Sulla base di questa definizione vogliamo proporre alcuni esempi che mostrano come i suoni tratti dall'op. 111 (nella riga più in basso) riprendono suoni che, nell'op. 10, sono situati in posizioni salienti.

Esempio n.13



[esempio audio 6](#)

Il Do-Mib-Si che caratterizza l'incipit tematico dell'op. 111 (batt. 20) riprende i tre suoni che, all'inizio dell'op. 10, sono posizionati nei punti più salienti dell'arco melodico, ossia all'inizio, alla sommità e alla fine (vedi esempio n. 13, esempio audio 6). Resta da chiarire la mancanza della terzina di semicrome che apre l'esposizione tematica dell'op.111: le note Sol-La-Si che Beethoven nei suoi esercizi di armonia definisce come Schleifer (tripla appoggiatura) e che sono assenti nei taccuini di appunti dello stesso compositore [Cooper 1979, 232]. L'incipit completo è identico ad un frammento melodico presente nel secondo atto del Dardanus di Antonio Sacchini, che venne eseguito a Bonn nel 1792 (esempio n. 14): la melodia potrebbe quindi fare riferimento ad un ricordo più o meno consapevole di un'opera ascoltata in gioventù. Per quanto riguarda le altezze dei suoni, una considerazione importante va evidenziata: nell'op. 10 i tre suoni sono molto distanziati nello spazio diastematico, in un ambito che raggiunge la tredicesima; i medesimi suoni vengono riavvicinati nell'op. 111 in un ambito molto più ristretto (una quarta diminuita). Il processo di trasformazione tematica definito da Reti come "elisione" [1978, 88-92] è applicato, qui e nell'esempio n. 17, in maniera estrema, quasi radicale.

Esempio n.14

A. Sacchini, frammento dal II atto del Dardanus



Come mostra l'esempio n. 15 (esempio audio 7) anche il proseguimento del tema fa riferimento all'op.10, anche se la successione per gradi congiunti Sol-Do non sembra essere particolarmente saliente. Va però rilevato che questa successione assume un rilievo particolare unicamente in virtù della sua ridondanza, essendo ripetuta per tre volte di seguito; peraltro, nell'ultima ripetizione, la discesa è ampliata fino a raggiungere l'ambito di ottava. E' evidente il processo di trasformazione ritmica nel passaggio da una scansione ternaria ad una binaria, con conseguente cambiamento della posizione metrica della maggior parte dei suoni.

Esempio n.15



[\(esempio audio 7\)](#)

Il raffronto più interessante è quello raffigurato nell'esempio n. 16 (esempio audio 8) e merita un'ampia descrizione. I suoni dell'op. 10 sono indubbiamente salienti, in quanto rappresentano un enfatico ampliamento degli slanci di quinte e seste con cui inizia il tema; l'enfasi è rafforzata dal triplice sforzato (riportato anche sull'edizione originale) che appare all'inizio di ogni battuta. Essi sono collocati al termine del primo gruppo tematico mentre il Mib è situato all'inizio della transizione; nell'op. 111 i suoni Fa-Reb-Re-Si si trovano al termine della transizione, mentre Mib è collocato all'inizio del secondo gruppo tematico. Osservando l'esempio n. 16 si notano delle significative differenze nella collocazione e nella scelta dei suoni: il Do manca nell'op.111, dove in compenso si trova un Reb assente nell'op. 10, mentre il Si beq è modificato enarmonicamente in Dob. Alcuni suoni nell'op. 111 sono invertiti, secondo la tecnica di trasformazione tematica che Reti definisce col neologismo "interversione", il cui significato è già stato esaminato in precedenza. Che significato hanno queste differenze e qual'è la loro importanza nel contesto in cui si trovano? Per rispondere a queste domande è bene esaminare singolarmente i due frammenti.

Esempio n.16

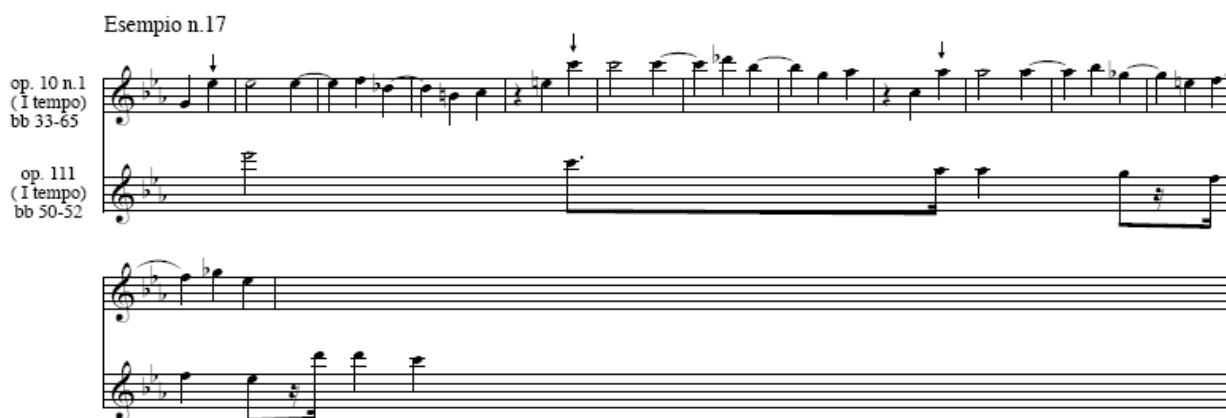


[\(esempio audio 8\)](#)

Nell'op. 10 il Do esercita una fortissima forza centripeta: esso è il punto di arrivo di due linee melodiche, una superiore (Fa-Re-Do) ed una inferiore (Re-Si-Do) ed è quindi dotato di una grande forza sezionante; un abisso separa quindi il Do dal successivo Mi bem., rafforzato anche dalla notevole durata della pausa. Nell'op.111 la situazione è molto diversa. Il Re bem. rappresenta il punto di partenza di una linea melodica cromatica che ha il suo momento di arrivo nel Mi bem., mentre anche il Fa possiede nei confronti di questo suono una indubbia tensione risolutiva. In sostanza, il Mi bem. (dominante della tonalità di La bem. che caratterizza il secondo gruppo) nel rappresentare il punto di risoluzione sia della linea

cromatica del basso sia della linea melodica che proviene dal Fa acuto, assume la stessa funzione del Do dell'op. 10.

Esempio n.17



op. 10 n.1
(I tempo)
bb 33-65

op. 111
(I tempo)
bb 50-52

[\(esempio audio 9\)](#)

L' esempio n. 17 (esempio audio 9) mette a confronto l'inizio della transizione dell'op. 10 con l'inizio del secondo gruppo dell'op. 111. Ciò che rende salienti i suoni nell'op. 10 è la loro particolare posizione all'interno dell'arco melodico: essi infatti rappresentano il culmine degli slanci di sesta coi quali hanno inizio le singole frasi prima di flettersi in un andamento complessivamente discendente. Questi suoni "salienti" (indicati dalla freccia), presi l'uno dopo l'altro, sono i medesimi suoni con cui inizia il secondo gruppo tematico.

5. Conclusioni

Nelle opere del Beethoven maturo il compositore riorganizza i materiali della gioventù in uno spazio assai flessibile, che si dilata e si restringe a seconda delle esigenze del nuovo contesto: nessuna tendenza sembra prevalere in modo assoluto, mentre le altezze dei suoni vengono raggruppate o dilatate in modo imprevedibile, con procedimenti che possono assumere anche dimensioni estreme di concentrazione o rarefazione.

Un altro aspetto interessante che emerge da questo lavoro riguarda il concetto di ciclicità: in un momento storico in cui la forma-sonata tende a dilatarsi a dismisura, è comprensibile l'esigenza della ricerca di elementi all'interno dei vari tempi che fungano da tessuto connettivo comune dell'intera opera. La ricerca ha dimostrato che questi elementi non riguardano solo aspetti di tipo tematico più o meno sotterranei ma anche procedimenti costruttivi che uniformano la presentazione e l'evoluzione dei materiali.

Un'ultima osservazione è forse più singolare e umanamente coinvolgente. Nel periodo in cui Beethoven è affetto da sordità profonda, si sviluppa in lui l'attenzione a fenomeni acusticamente salienti che diventano matrici generative di nuove composizioni. Può diventare lecito domandarsi a questo punto se sia stata proprio la sordità a rappresentare uno stimolo importante per l'ultima grande stagione creativa e se il medesimo deficit sensoriale non tracci in qualche modo il confine di una nuova fase stilistica.

Rispetto alle vaghe intuizioni riportate all'inizio di questo lavoro sui rapporti tra le opere giovanili e le opere della maturità di Beethoven, qualche passo in più è stato fatto. Nella rivista *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1799/2) il critico scriveva, a proposito dell'op. 10 n. 1, che: "l'abbondanza delle idee porta Beethoven a sovrapporre una sopra l'altra e, in modo piuttosto bizzarro, a raggrupparle in modo tale da produrre un'artificiale oscurità". Una critica certamente poco favorevole, ma è proprio a questa abbondanza di idee che Beethoven guarda come a un materiale che non ha ancora espresso tutte le proprie potenzialità. Lo sguardo retrospettivo beethoveniano esclude la variazione, la parafrasi ed ogni tipo di reminiscenza che possa far pensare ad una citazione letterale o ad un ricordo nostalgico. Ci troviamo di fronte ad un ripensamento totalmente nuovo dei materiali giovanili, proiettati in dimensioni spaziali che il Beethoven del primo periodo probabilmente non aveva ancora concepito o aveva soltanto intuito.

Un atteggiamento compositivo che potrebbe trovare conferma nelle parole di Goffredo Petrassi, il quale affermava spesso nelle sue conferenze che il musicista non guarda contemporaneamente in avanti e all'indietro come Giano bifronte, ma guarda solamente avanti anche quando si serve di materiali provenienti dal proprio passato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CARLI BALLOLA G. (1985), *Beethoven, la vita e la musica*, Rusconi, Milano
COOPER M. (1970), *Beethoven: the Last Decade*, Oxford University Press, London, trad. it. *Beethoven, l'ultimo decennio*, ERI, Torino, 1979
DAHLHAUS C. (1988), *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber-Verlag, trad. it. *Beethoven e il suo tempo*, EDT, Torino 1990
DRABKIN W. (2001) voce "Theme" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 25, pp. 352-353
FORTE A. (1974), *The compositional matrix*, Da Capo Press, New York.
LERDHAL F (1989) *Atonal prolongation structure*, in «*Contemporary Music Review*», vol. IV
LOYONNET P. (1977), *Les 32 sonates pour piano*, journal intime de Beethoven, Laffort, Paris.
MEYER G. (1985), *Untersuchungen zur Sonatenform bei Ludwig van Beethoven. Die Kopfsätze der Klaviersonaten op. 79 und op. 110*, Wilhelm Fink Verlag, Munchen.
PROD-HOMME J. (1937), *Les sonates pour piano de Beethoven*, Paris.
RETI R. (1978), *The tematic process in music*, Greenwood Press, Westport.
ROSEN C. (2002), *Beethoven's piano sonatas. A short companion*, Yale University Press, London
TOVEY D. (1927) *Some aspects of Beethoven's art forms*, in «*Music & Letters*», 1927/8, pag 132
WEBSTER J. (1995) *The falling-out between Haydn and Beethoven: the evidence of the sources in Beethoven essays: studies in honor of Elliot Forbes*, Lockwood & Benjamin, Cambridge, pp. 3-45

1. Gli esempi citati nel presente articolo riportano il numero della battuta da cui sono tratti proprio per dare la possibilità di verificare che sono disposti, in ciascuna opera, in ordine lineare, uno dopo l'altro.
2. Negli esempi di questo capitolo la riga in alto si riferisce sempre alla voce superiore del primo tempo dell'op. 110, mentre la riga in basso riguarda la voce superiore del secondo tempo dell'op. 10 n. 1. A lato di ogni riga è riportato il numero della battuta in cui l'esempio si trova all'interno dell'opera, mentre i segni di battuta sono presenti solo quando si vogliono evidenziare cambiamenti importanti nella struttura metrica (suoni in posizione accentuativa forti spostati su tempi deboli e viceversa).
3. Nell'esempio riportato i suoni non assolvono a funzioni armoniche simili: il Do del tema è un'appoggiatura, mentre il Do del basso è nota d'armonia. Nella teoria di Reti la diversa funzione armonica dei suoni è compresa nelle tecniche di trasformazione tematica col nome di "cambiamento di armonia" [1978, 99-100].
4. L'unica eccezione è alle bb. 24-27 e 71-74, in corrispondenza dell'inizio del secondo gruppo tematico.