

## **Unitarietà di concezione nella Sonata op.31 n.2 di Ludwig van Beethoven** di Giusy Alba ZAPPALÀ e Mario MUSUMECI<sup>1</sup>

### **Beethoven e la “Tempesta”**



Destinata a divenire la più importante forma di musica assoluta la *Forma-Sonata*, sul finire del '700, si specifica come tripartita e bitematica: le tre parti sono chiamate esposizione, svolgimento<sup>2</sup> e ripresa. L'*Esposizione* presenta il materiale tematico principale, stabilisce la tonalità di riferimento e modula alla dominante se la sonata è in modo maggiore, o al relativo maggiore se il tono d'imposto è in minore; dal primo tema si passa senza interruzione ad un episodio modulante, meglio definito come *Ponte modulante* o *Transizione*, che funge da collegamento, sia tonale che tematico-strutturale, tra I° e II° tema. Questa seconda zona tematica, esposta nel tono del *contrapposto*<sup>3</sup>,

di solito ha un carattere più lirico e più tranquillo di quello del primo tema e si dice talvolta che è più "femminile"<sup>4</sup>.

Alla fine di ognuno dei due temi principali vi sono una o più idee secondarie, le *Codette*, con funzione per lo più cadenzale, di conclusivi definizione tonale e sanzionamento tematico.

La sezione di svolgimento può iniziare in parecchi modi: con il primo tema alla dominante; con un'improvvisa modulazione ad una tonalità più lontana; con un riferimento al tema conclusivo; o - in rari casi - con un tema nuovo (ricavato dai precedenti...). Appunto in questa parte si trovano le modulazioni più rapide e quelle alle tonalità più lontane, e la tecnica di sviluppo consiste nella frammentazione dei temi dell'esposizione e nella loro disposizione in progressioni armoniche e combinazioni nuove. La fine dello svolgimento prepara il ritorno alla tonica con un passaggio chiamato "*Riconduzione*" [N.d.E.: corsivo nostro]<sup>5</sup>.

A questa segue la *Ripresa* che presenta l'unificazione tonale del primo e del secondo tema, adesso entrambi allineati nel tono d'imposto. In quanto genere musicale – tipico del settecentesco repertorio da camera che via via traslocherà dai salotti aristocratici alle sale dei pubblici récitals – la Sonata è articolata in tre o quattro movimenti:

---

<sup>1</sup> Il saggio costituisce un'approfondita rielaborazione svolta dal docente Prof. Mario Musumeci di una tesi di ricerca presentata dalla sua allieva agli esami della terza annualità di perfezionamento del corso di *Teoria e analisi musicale*. L'attribuzione a entrambi i due estensori del lavoro serve pertanto a meglio indirizzare la responsabilità intellettuale circa quanto qui e là innovato rispetto i più comuni approcci teorico-analitici. Un ringraziamento va al collega Prof. Francesco Scarpellini Pancrazi, docente di *Storia ed estetica musicale*, per tanti suggerimenti; offerti peraltro con la sua consueta generosità intellettuale.

<sup>2</sup> Preferiamo l'indicazione di *Svolgimento* a quella più generica di *Sviluppo* per la classificazione della sezione centrale. *Sviluppo (formale)* ci sembra un termine utilizzabile meglio per connotare modalità elaborative che tipizzano le tre principali sezioni; come le sezioni secondarie che le compongono (ad esempio del I° o del II° *gruppo tematico*, del *ponte modulante*...).

<sup>3</sup> *Contrapposto* tonale e, appunto, tematico. In stretto riferimento all'analogia nozione di *imposto*.

<sup>4</sup> ROSEN CHARLES, *Le forme-sonata*, W.W.Norton, 1980, trad.it.: Feltrinelli, Milano 1986, p. 13.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

il secondo è generalmente un *Adagio cantabile*, il terzo un *Minuetto* o (proprio in Beethoven) uno *Scherzo*, il quarto un *Rondò*.

Beethoven [...] ancor giovinetto sentì come il valore dell'intelligenza superasse di gran lunga ogni altro valore e come la sua arte non fosse un'espressione vuota e piacevolmente graziosa, nata per gli ori delle classi sociali più elevate, ma essenza prima e più vera dello spirito umano<sup>6</sup>.

Proprio per questo nella sua poetica troviamo un'umanizzazione che si rende drammatica fino allo spasimo, nell'esprimere i più oscuri tormenti e le più alte espressioni della gioia umana. Il Nostro, fin dall'infanzia, aveva tra l'altro sentito il peso delle sofferenze materne e della famiglia non curata dal padre: nelle gravi difficoltà delle relazioni familiari si rendeva in lui consapevole un senso profondo della vita, come mediazione da attuarsi sempre attraverso la lotta, il dolore, il contrasto; insomma una sensibilità che doveva trovare riscontro in quella dialettica talora violenta degli opposti delineata dal movimento artistico proromantico dello *Sturm und Drang*, contraddistinguente l'avvento di una rinnovata sensibilità umanistica. Ed è evidente

come il suo potente genio anziché smarrirsi nei tetri meandri di un nero pessimismo, quando nell'età matura la sorte gli sarà ogni giorno più avversa, saprà trasfigurare il dolore e rivelarlo quale sentimento necessario alla conoscenza e all'espressione della grandezza e, in ultima analisi, della gioia umana<sup>7</sup>.

Egli stesso sosteneva:

Noi esseri finiti con uno spirito infinito, non siamo nati che al dolore e alla gioia, e si potrebbe anzi dire che i più eletti giungono alla gioia attraverso il dolore<sup>8</sup>.

Beethoven<sup>9</sup> fu iniziato allo studio del pianoforte dal padre, ma il suo vero primo maestro fu Christian Gottlob Neefe<sup>10</sup>. La figura artistica del Neefe è interessante: buon musicista, spirito colto e all'avanguardia, il suo insegnamento era improntato ad un concetto di modernità che, senza dubbio, esaltava il suo allievo. Il Neefe conosceva bene la produzione di Carl Philipp Emanuel Bach, allora ritenuto il più grande dei Bach, e ne faceva seguire al giovane il metodo d'insegnamento tastieristico al pianoforte: un metodo che formava innanzitutto dei musicisti, prima che degli strumentisti virtuosi. Ma Beethoven aveva mani predisposte a dominare la tastiera: tozze, robuste, con dorso largo e dita non lunghe. Scrive Rattalino<sup>11</sup>:

La costituzione della mano, naturalmente adatta a cavare dallo strumento suoni dinamicamente molto differenziati, favorì certamente il suo stile esecutivo, agevolandogli la pienezza, la pastosità del suono cantabile dando al legato una perfezione

---

<sup>6</sup> SCUDERI GASPARE, *Beethoven: Le sonate per pianoforte*, 1927, ried.: F..Muzzio, Padova 1985, p. 18.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>9</sup> Bonn, 1770-Vienna, 1827. Vastissima è la letteratura sull'Uomo e sull'Artista, per tentarne anche in breve una sintesi di qualche compiutezza.

<sup>10</sup> Fu compositore e direttore d'orchestra (1748-1798) di una certa notorietà nella Germania del tardo settecento.

<sup>11</sup> RATTALINO PIERO, *Le grandi scuole pianistiche*, Ricordi, Milano 1992, p. 38.

che stupì i primi ascoltatori viennesi, facilitando l'emissione di un fortissimo che endeva costantemente a superare le possibilità fisiche degli strumenti dell'epoca.

Con il Neeffe non raggiunse una piena sicurezza della tecnica contrappuntistica, e proprio di questo si lamentavano Haydn<sup>12</sup> e, tra gli altri suoi maestri, il celebre didatta Albrechtsberger; ottimi comunque furono i risultati nel campo esecutivo pianistico. È bene ricordare come Beethoven desse

valore soprattutto alla *espressione*, alla rivelazione dell'essenza della musica che eseguiva<sup>13</sup>.

Questa predisposizione interpretativa indirizza il suo pensiero compositivo ad anticipare i fondamenti espressivi della temperie romantica.

La sua natura quasi selvaggia e l'alta coscienza di sé sorretta da un'anima fierissima gli daranno particolari visioni d'arte che trascenderanno la comune sensibilità musicale. E sono appunto queste particolari "visioni" che rivelano la natura del romanticismo beethoveniano che non è materiato - come sarà poi, invece, nello Schumann - di nebulosità sensitive, di luci e ombre siderali; ma nasce piuttosto dallo sforzo stesso per la conquista dell'idea intravista nel mondo dei suoni ancora non rivelato, verso cui lo spirito creatore tende con passione e, a volte, con veemenza<sup>14</sup>.

Beethoven fin dall'inizio della sua attività artistica – di interprete come di compositore – trovò ben determinata la forma della Sonata: snella, vibrante ed incisiva nel primo e nell'ultimo movimento, soffusa a volte di sensibilità poetica negli *Adagi*. Vi porterà egli la particolare impronta del suo genio e creerà lo *Scherzo*, aggiungendo così un nuovo movimento al genere, in sostituzione del più aulico *Minuetto*.

Ma soprattutto creerà, edotto dal profondo lavoro dei secoli nella continua conquista di espressività musicali, più che nuove forme d'arte un nuovo mondo sonoro d'infinita bellezza<sup>15</sup>.

L'opera 31 è costituita da tre sonate giudicate di diverso valore artistico dalla critica. È l'ultima volta, del resto, che Beethoven riunisce in una sola opera tre sonate. La Sonata in re minore op. 31 n. 2 (1802) è

contraddistinta da un vivo gioco di chiaroscuri nel 1° tempo, da un'arcano e suggestivo lirismo nel 2° tempo e da un tenero fantasticare nell'ultimo. Si dice che, interrogato proprio a proposito di questo stupendo Finale [sic!], Beethoven rispondesse: "Leggano *La Tempesta* di Shakespeare". Il riferimento è senza dubbio assai significativo e testimonia peraltro il raffinato gusto letterario del Maestro. Le commedie dell'ultimo Shakespeare, e tra queste *La Tempesta*, sono modulate con sottile sensibilità, articolate su un gioco scenico in cui la riflessione si alterna agli impulsi naturali, il reale al meraviglioso, la comicità alla malinconia<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Stabilitosi a Vienna dal 1792 prese appunto lezioni da Haydn, Albrechtsberger, Schenck, Salieri.

<sup>13</sup> SCUDERI G., *op. cit.*, p. 21.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>16</sup> TRENZIO VINCENZO, *Profilo romantico di Beethoven*, Bramante, Busto Arsizio 1983, p. 35.

In effetti l'unica testimonianza diretta su questo aneddoto non è specificamente riferita all'ultimo movimento ma a due sonate assieme, l'op. 31 n. 2 e l'op. 57 (detta *Appassionata*) e la stessa fonte – un allievo e famulo<sup>17</sup> di Beethoven – è ritenuta tutt'altro che attendibile. E comunque sembrerebbe aggiungere al proposito, con sarcasmo, Donald Francis Tovey:

Il consiglio di Beethoven di leggere *La Tempesta* di Shakespeare per capire la *Sonata in re min.* era illuminato, anche se le due opere non hanno un unico corso di eventi, né linee parallele, anche se entrambe contengono molti elementi che non potrebbero essere tra loro scambiati. Ma c'è uno spirito che è comune ad esse, Beethoven non si sarebbe mai spacciato per conoscitore di Shakespeare; ma non si sarebbe neanche fatto ingannare dall'elemento fiabesco delle ultime commedie di Shakespeare tanto da considerarle poi come opere composte soltanto di dolci tramonti e della miglior espressione della gentilezza umana. Con tutto il potere tragico del primo movimento, la *Sonata in re minore*, come Prospero, è quasi distante dalla tragedia come dal semplice maltempo. Non guasta raffigurarsi Miranda alle miss. 31-38 del movimento lento; ma coloro che vorrebbero individuare Ariel e Caliban, e i naufragati buoni e cattivi, farebbero meglio a limitare la loro attenzione alle prodezze dello Scarlet Pimpernel quando sentono l'"*Eroica*" o la "*Sinfonia in do minore*"<sup>18</sup>.

Questo lavoro, anche dando conto di persistenti seppur talora poco fondati luoghi comuni, si prefigge di fornire alcune fonti disparate e di diversa attendibilità; reperite nel momento in cui ci si è interrogati circa il senso unitario dell'opera. E di aggiungere considerazioni personali che ne mostrino eventualmente il valore parziale seppure di indiscutibile utilità per la ricerca dello studioso: talora persino di opinioni non ben suffragate da fatti ma persistenti nella memoria collettiva; talaltra di argomentazioni ragguardevoli sul testo musicale, specie nel momento storico in cui furono sviluppate, ma che oggi mostrano una correggibile parzialità. E pur rimanendo – al contrario delle prime – di incerta dotazione degli addetti ai lavori.

### Il primo movimento: sonatismo come tensione drammatica

L'*Allegro* iniziale è subito mosso da una calda passionalità. Ben caratterizzati in contrasto sono i due andamenti utilizzati: il breve *Largo* iniziale, a cui seguirà l'impetuoso *Allegro*:

Es. 1



<sup>17</sup> SCHINDLER ANTON FELIX, *Beethoven come l'ho conosciuto*, Münster 1840, 3<sup>a</sup> ed. riv. e accr. 1860, ried. New York 1996, p. 406. Musicista versatile – direttore d'orchestra, compositore, violinista – seppure di formazione non professionale, ebbe incarichi di qualche rilievo grazie all'influenza di Beethoven che da giovane l'aveva accolto in casa, in un momento di difficoltà, come un segretario tuttofare. Alla morte del Maestro restò possessore di tutti gli autografi e dei numerosissimi quaderni di conversazione. Una parte rilevante di questi, però, li distrusse per il loro contenuto, da lui stesso giudicato troppo crudo.

<sup>18</sup> TOVEY DONALD FRANCIS, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, The Associated Board of the R.A.M. and the R.C.M., London 1931, p. 128. L'inglese D. F. Tovey (1875-1940) fu attivo come compositore, pianista e direttore d'orchestra. Anche come studioso – musicologo e didatta – svolse una vasta e rinomata attività pubblicistica.

Le due battute di *Largo* non vanno considerate come un'introduzione; costituiscono bensì un elemento drammatico che acquista un valore ben individualizzato nell'intero corso di questo primo movimento. Si tratta di un esordio propositivo con notevole valore di sospensiva attesa; questo tratto motivico-tematico viene peraltro combinato con vari elementi strutturali, fino ad aprirsi in un liberatorio crescendo carico di contrasti drammatici<sup>19</sup>:

Es. 2

The musical score for Example 2 is a piano introduction in G major, 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first two measures are marked *f* and contain triplet eighth notes in the bass staff, labeled (b). The third measure is marked *p* and contains a half note in the treble staff, labeled (a). The fourth measure is marked *f* and contains a half note in the treble staff, labeled (a). The fifth measure is marked *sf* and contains a half note in the treble staff, labeled (a). The sixth measure is marked *p* and contains a half note in the treble staff, labeled (a). Brackets labeled x and y indicate specific motifs in the bass staff. A diagonal line connects the first measure to the second measure.

(a) Grande *climax motivico-fraseologico*<sup>20</sup> di rilevante carattere espansivo dell'incipit tematico; ma anche con funzione di *transizione* al secondo tema, funzione *accessoriamente* formale di *ponte modulante*.

(b) Episodio articolato in una sempre più serrata *condotta polifonico-dialogica*: i due motivi generatori (indicati con x e y) fungono adesso, in un'ampia evoluzione fraseologica, da proposta-risposta nei due registri contrastanti del grave e dell'acuto.

Rudolph Réti, nel suo studio sulla strutturazione tematica di questa sonata, divide il periodo d'apertura in tre segmenti:

Es. 3

The musical score for Example 3 shows the first three segments of the piano introduction. Segment I is marked *Largo* and *pp*. Segment II is marked *Allegro* and *prime*, with a *cresc.* marking. Segment III is marked *Adagio* and *sf*, with a *p* marking. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first segment is a half note in the treble staff. The second segment is a series of eighth notes in the treble staff. The third segment is a half note in the treble staff.

Il primo segmento, in andamento Adagio, come improvvisato, è costituito da un arpeggio. Il secondo segmento, il più consistente dei tre, si costituisce attraverso una serie di particelle identiche. Il terzo segmento è una frase melismatica costituita da un gruppetto più una particella. La combinazione di queste tre forme costituisce la strutturazione dell'intera sonata.

La sezione d'apertura [...], sia per il suo corso armonico insolito, sia per i suoi costanti cambi di tempo [...] ha, come d'altronde tantissime sezioni d'apertura nella

<sup>19</sup> E si tratterà della *transizione modulante* al secondo tema, seppur fondata sugli iniziali tratti motivico-tematici.

<sup>20</sup> Corrispondente ad una melodicamente articolata progressione ascendente; figura retorica che qualifica tratti in graduale crescendo di insistenza, espansiva verso un apice.

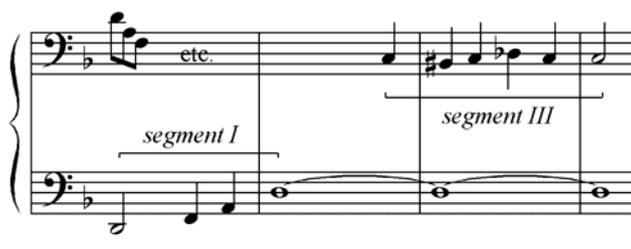
musica di Beethoven, il carattere di un'introduzione improvvisata. Analogamente a tutte codeste introduzioni, essa fornisce in abbozzo le idee strutturali sulle quali l'opera è costruita. [...] Nel suo primo periodo contiene tutte le caratteristiche prime da cui si sviluppa il disegno tematico della sonata. Nel secondo periodo queste caratteristiche vengono riprese in un disegno di una logica simmetrica così strabiliante che non esitiamo a rimarcare pienamente. Le caratteristiche in questo secondo periodo vengono evidenziate attraverso il *profilo* [N.d.E.: *contour*]. Tale profilo rispecchia l'intera formazione del primo periodo. "Rispecchia" fedelmente queste caratteristiche motiviche, cioè le fa vedere in successione invertita rispetto alla loro prima comparsa. [...] Basta leggere l'Es. 278 [N.d.E.: qui l'Es. 4] avanti e indietro dal centro per vedere l'intero schema come un'immagine insieme al suo riflesso<sup>21</sup>.

Es. 4 (<sup>22</sup>)



Inoltre la sezione introduttiva produce anche il disegno più grande su cui poggia tutta l'architettura dell'opera. Ripartiamo dalla sua strutturazione. È costituita dai tre noti segmenti. [...] Ora questo disegno ideale, nelle sue varie combinazioni, rappresenta l'essenza di tutti gli schemi tematici della sonata. Dopo l'introduzione si trova la sezione principale dell'Allegro. La sua costituzione tematica deriva, come si vede dall'esempio sotto, da una somma del primo e del terzo segmento<sup>23</sup>:

Es. 5



E' interessante considerare la versione abbreviata del passo mostrataci da Réti, per risaltare sinteticamente il processo elaborativo dell'intera sezione<sup>24</sup>:

<sup>21</sup> RÉTI RUDOLPH, *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*, Faber & Faber, London 1967, p. 180. Il nostro es. 3 corrisponde in Réti all'es. 272, p. 176. Liberamente traduciamo *thematic pattern* con "strutturazione tematica", con preciso riferimento agli esiti appunto strutturalistici di tale approccio analitico. Ma il concetto potrebbe rendersi meglio, nelle intenzioni di Réti, con "elaborazione tematica" o con "disegno tematico" nel senso di "modelli ideali del tematismo"; e così pure lo traduciamo: alternatamente, data l'ambivalenza concettuale. In analogia *contour*, "profilo" (lineare), potrebbe oggi rendersi anche con "struttura profonda del mèlos". Il problema della "corretta" traduzione qui oscilla tra la più fedele resa concettuale del pensiero del teorico e la miglior comprensione di un testo riletto oggi in una rinnovata situazione culturale...

<sup>22</sup> Ex es. 278 in RÉTI, p. 179: cioè l'es. 4 è corrispondente all'Es. 278 in RÉTI a p. 179.

<sup>23</sup> *ibidem*, p. 180.

<sup>24</sup> In RÉTI es. 342, p. 201.

Es. 6

Ben più importante è però lo studio dell'abbozzo preparatorio lasciatoci dallo stesso Beethoven, che proprio Réti confronta con la redazione abbreviata<sup>25</sup>. Di questo abbozzo preferiamo riportare una più recente versione<sup>26</sup>, filologicamente meglio inquadrata – non risultandone inficiate comunque le tesi appresso sostenute:

Es. 6bis

Sonata 2da

<sup>25</sup> Tra i manoscritti rimastici di Beethoven è frequente ritrovare abbozzi preparatori di sue opere, poi compiute: questi rivelano un processo creativo tutt'altro che estemporaneo bensì improntato ad uno straordinario rigore costruttivo.

<sup>26</sup> In COOPER BARRY, *Beethoven and the Creative Process*, Clarendon, Oxford 1990, p. 188. L'esempio è stato, in minima parte, riadattato: solo al fine di una più immediata comprensione.

dove sta partendo lo sviluppo dell'idea tematica principale (l'*arpeggio*) e sa anche con quale mezzo l'idea stessa si metterà in moto (le *cascade* a catena di duine di crome), ma non ne conosce ancora l'approdo espressivo (il motivo sinuoso derivato dal *gruppetto*). E dunque neppure la traccia che di esso sarà dopo predisposta nel tratto espositivo (il *gruppetto* stesso).

Manca un tassello per completare il quadro.

E così è ulteriormente rivelatoria la testimonianza di Czerny, e l'allegata versione che egli trascrive dai suoi personali ricordi di allievo di Beethoven, nel suo saggio *Sull'appropriata esecuzione delle opere di Beethoven per pianoforte*<sup>27</sup>, così come commentata da K. Drake<sup>28</sup>:

scrive il gruppetto alla mis. 6 *usando un fa doppio diesis anzichè un fa diesis* [N.d.E.: corsivo nostro], che differisce dalle versioni delle edizioni odierne e anche dalla sua stessa edizione pubblicata da Simrock a Bonn e a Berlino. Le varianti nella sua citazione<sup>29</sup> delle prime sei misure:

Es. 7

The musical score for Example 7 consists of two staves, treble and bass clef. It is divided into three sections:
 

- Largo:** The first measure (mis. 1-2) starts with a piano (*pp*) dynamic. The bass staff has a complex chordal structure with a double sharp sign (F#) above the first measure.
- Allegro (♩ = 104):** The second section (mis. 3-5) begins with a piano (*p*) dynamic. The tempo is marked as quarter note = 104. The music features a melodic line in the treble staff and a supporting bass line.
- Adagio:** The final section (mis. 6) starts with a fortissimo (*sf*) dynamic and a fermata over the first note. The tempo is marked as Adagio. The music concludes with a *poco ritard.* (slowing down) and a final chord.

compreso anche il "*poco ritard.*", l'aggiunta fermata sopra la risonanza del primo accordo nella mis.6 e l'"*Adagio*" scritto espressamente sopra il gruppetto, fanno credere che Czerny forse scriveva da quello che ricordava dai suoi giorni di studio assieme a Beethoven stesso. L'indicazione di tempo binario [N.d.E.: *C* tagliato corrispondente al 2/2], sostituito da *C* [N.d.E.: tempo ordinario corrispondente al 4/4], come nella sua edizione della sonata, è un'ulteriore indicazione che Czerny scriveva traendo dai suoi ricordi. Tutto questo non sminuisce comunque il valore delle informazioni che ci giungono da questo dotatissimo studente di Beethoven [...] . Indipendentemente dalle scelte dei singoli pianisti, il fa doppio diesis esalta il legame tra il gruppetto e il materiale così relazionato: il frammento melodico alle miss. 22-28 (a), nelle miss. 55-59 (b), nella mano sinistra alla mis.41 (c), più lontanamente nel generale profilo della linea della mano destra (d) e ugualmente nelle miss.121-33 (e):

<sup>27</sup> CZERNY CARL, *Über den Richtigen Vortrag der Sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, 1842, ried. Universal, Vienna 1963, p. 47. L'austriaco Czerny (1791-1857) – pianista, compositore e didatta – fu per tre anni allievo di Beethoven, ma in seguito gli rimase così legato che il Maestro, oltre ad affidargli l'educazione musicale del nipote Karl, lo incaricò della correzione delle bozze di stampa delle sue opere.

<sup>28</sup> DRAKE KENNETH, *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*, Indiana University Press, Bloomington 1994, p. 172. L'autore, pianista e studioso, è uno dei più accreditati esecutori del repertorio classico su strumenti d'epoca (fortepiano). La sua lunga e ben caratterizzata attività artistica ha proceduto parallelamente a quella didattica, svolta presso le Scuole di Musica di alcune tra le più rinomate Università statunitensi.

<sup>29</sup> Ex es. 12.23 in DRAKE, p. 172.

Es. 8 <sup>(30)</sup>



Aggiungiamo solo che l'indicazione in quattro (C) di Czerny ci sembra meritevole di ben altri approfondimenti: dato che parrebbe tutt'altro che inappropriata, anzi più adatta al carattere sostenuto dei due opposti andamenti.

Dunque il primo tema è costituito da due idee basate su un motivo comune (il "gruppetto"), associate ad altre contrastanti (l'"arpeggio" e la "cascata"): queste figurazioni, nel loro accostarsi e contrapporsi, determinano risultati di notevole intensità drammatica; le incontriamo in seguito in un'atmosfera più riflessiva, nella ripresa, dove gli elementi del *Largo* iniziale si ampliano in un recitativo strumentale:

Es. 9



Continua Drake:

I recitativi, gli unici inserti lirici tra i blocchi formali del movimento, assumono la realtà di un portavoce solitario che forse funziona da attutito commento del conflitto di forze in corso, al di là d'ogni possibilità di un'umana risoluzione. Questi recitativi, percettibilmente separati da lunghi pedali – *una voce in una cripta* [N.d.E.: corsivo nostro] come pare abbia detto Beethoven – rimangono per tutto il movimento una narrazione personale, simbolo del fatto che "sono io" ad essere imprigionato dentro questa fatalistica rappresentazione<sup>31</sup>.

Quell'"io" potremmo anche riferirlo al duca-mago *Prospero* (=Beethoven) che la *tempesta*, della *favola* shakespeariana, scatena dalla sua *isola-prigione* per far trionfare il bene sul male. Così ricavandone magari una poetica del Nostro...

Diverso è invece il punto di vista dal quale Carl Dahlhaus parte per la sua molto più razionalizzata comprensione del Recitativo:

Il recitativo della Sonata in Re min. Op. 31 n. 2 di Beethoven, di difficile interpretazione formale, portò August Halm<sup>32</sup> a vacillare per un momento nelle sue convinzioni estetiche basilari e a cadere nella tentazione di passare dalla fenomenologia

<sup>30</sup> Ex es. 12.24 in DRAKE, p. 173.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>32</sup> Eclettica figura (1869-1929) di compositore, musicologo e critico musicale, perfino autore di una nota *Harmonielhere*.

alla psicologia, nonostante la sua polemica contro la spiegazione psicologico-programmatica di Paul Bekker<sup>33</sup>. In altre parole l'interpretazione psicologica è un ripiego a cui si ricorre quando la comunicazione estetica viene a mancare o si interrompe. Ma proprio l'inaspettato, la deviazione da quanto è usuale e immediatamente evidente, fa parte della sostanza estetica di modi di procedere che pretendono di avere uno speciale valore estetico, ad ogni modo nell'Evo moderno europeo e più che mai nell'Ottocento. Se, come afferma la teoria del formalismo russo, la funzione dei mezzi artistici sta nell'infrangere le convenzioni e nello scompigliare e straniare una percezione automatica, allora un ostacolo alla comprensione immediata del testo - l'elemento dunque che provoca la ricerca di motivi psicologici - è preventivata nei principi del procedimento artistico e motivata dunque dalla cosa stessa, non dalla persona dell'autore. L'inserimento di un Recitativo nella Ripresa del primo movimento della Sonata in Re min. Op. 31 n. 2, un'interpolazione che sconcertò August Halm e lo indusse quasi a fare una concezione estetica del contenuto, si può spiegare sotto il profilo formale se si presuppone che infrangere le convenzioni è un principio strutturale che non ha affatto bisogno di essere motivato da qualcosa di extra-musicale. Il primo tema (b. 21) è una variante della triade arpeggiata con cui la Sonata ha inizio quasi preludiando (b. 1). Il processo di elaborazione a cui è sottoposto il primo tema porta, certo in modo alquanto insolito, alla sua disintegrazione: lo Sviluppo (b. 99) riproduce i motivi dell'esposizione (b. 21) ma con un andamento armonico modificato, basato su un modello di progressione cromatica; e nella Ripresa (b. 159) del primo tema rimane poi unicamente il modello di progressione cromatica senza motivi. Il processo formale è dunque altrettanto logico quanto poco convenzionale. Ma a misura che il primo tema si disintegra, la sua forma preliminare – la triade arpeggiata – emerge indipendentemente arrogandosi chiaramente la funzione di tema, e il recitativo problematico, che sembra intervenire dall'esterno, non è altro che una formulazione o esplicazione dello stato di fatto (del fatto cioè che la triade arpeggiata rappresenta la forma primaria del primo tema e che può essere eloquente già di per sé e non soltanto nella forma vera e propria del primo tema (b. 21)). La spiegazione formale del recitativo non esclude una spiegazione psicologica-biografica, ma essa non è più indispensabile<sup>34</sup>.

Dicevamo che il primo tema compare da subito come frutto di un contrasto (cfr. l'Es. 1). Il Combarieu<sup>35</sup> – osservando come, nelle edizioni correnti, in quasi tutte le Sonate di Beethoven non siano chiarite le cesure ritmiche – per questo passaggio

Es. 10



propone la seguente, a parer nostro discutibile, lettura ritmica

Es. 10bis



<sup>33</sup> Critico musicale tedesco (1882-1937).

<sup>34</sup> DAHLHAUS CARL, *Beethoven e il suo tempo*, ed. italiana (trad. Laura Dallapiccola): EDT, Torino 1990, pp. 21-22. L'autore è sommo rappresentante della musicologia tedesca del ventesimo secolo, universalmente apprezzato per la ricchezza ed appropriatezza delle sue argomentazioni tecnico-analitiche e storico-estetiche.

<sup>35</sup> SCUDERI G. (citato in), *op. cit.*, pp.134-135. Il francese Leon-Jean Jules Combarieu (1859-1916), musicologo, brillante critico e fondatore della *Revue Musicale*, scrisse numerosi saggi musicologici tra cui una *Teoria del ritmo nella composizione musicale moderna* (1897).

grazie alla quale verrebbe evidenziato l'*anticlimax* (progressione melodica discendente) all'interno del più avvolgente e già ben avviato *climax* (progressione ascendente). Ma, per una sua analoga ragione, suggerisce che il precedente passaggio

Es. 11



venga eseguito – e ci sembra cosa appropriata – più energicamente e con i seguenti criteri di accentuazione:

Es. 11bis



Grazie alla diversa scrittura si potrebbe meglio individuare e specificare il detto *climax*, giustificando pure l'indicazione di *crescendo*. Ma soprattutto tale annotazione serve a meglio individuare il tratteggio discendente di *cascata* caratterizzato dall'irruenza dei *ritmi anapestici latenti* – in quanto concatenati: da  $\sim\sim\sim + \sim\sim\sim + \sim\sim\sim + \sim\sim\sim$  [etc.] a  $\sim\sim\sim \sim\sim\sim \sim\sim\sim \sim\sim\sim$  [- etc.].

Al proposito pare più indicativa la scrittura a duine di crome, di cui c'è traccia nell'abbozzo preparatorio (Es. 6bis, batt. 9) e più consistentemente nella versione tramandataci da Czerny (Es. 7, batt. 6 inclusa); e che in stampa si preferì convertire nelle sole brevi legature. La *cascata*, figura retorica indicante un tratto repentinamente discendente, era associata nel repertorio melodrammatico sei-settecentesco di ispirazione mitologica al fulmine lanciato ai mortali da Giove tonante. Il *ritmo anapestico*  $\sim\sim\sim$  era tipico di vivaci danze popolari come la *bourrée*. Certo le mutazioni linguistiche intercorrenti a distanza nel passaggio dal barocco al classicismo proto-romantico di un Beethoven sono complesse e la nozione retorico-musicale è ben lungi dal potersi filologicamente provare come direttamente influente su tale repertorio. Pure gli associati caratteri di *incombenza sovrastante* della prima figura e di ritmica *irruenza* della seconda meglio rendono – e più di ogni altra osservazione tecnico-analitica – l'espressione del tratto motivico del *mèlos* a duine di crome, così come Beethoven voleva rappresentarlo. Lo stesso Combarieu afferma:

Queste dieresi, liberando l'anacrusi dei membri di frase, restituiscono loro l'energia del discorso musicale, snervato, indebolito dall'abituale assenza di punteggiatura ritmica. E questa correzione ci sembra indispensabile nel testo di un'opera in cui si scatena una *volontà ostinata, quasi minacciosa* [N.d.E.: corsivo nostro]<sup>36</sup>.

A noi però l'ampia caduta del *mèlos* delle batt. 13-17 sembra semmai richiamare una ricomposizione interna degli incisi generativi che lo strutturano (le duine legate da Beethoven). E, se la scelta riferita ad un maggior legato per il tratto iniziale di batt. 3-5 ci sembra proponibile in quanto riferita a raggruppamenti di quattro duine di crome, già alle batt. 9-10 cogliamo invece un'interna tensione di frattura, prodotta dalla repentina, ...guizzante, *inversione direzionale* del profilo melodico del tratto (indicata con\*), seppure ancora riferibile ad un fraseggio in quattro duine. A

<sup>36</sup> SCUDERI G. (citato in), *op. cit.*, pp.134–135.

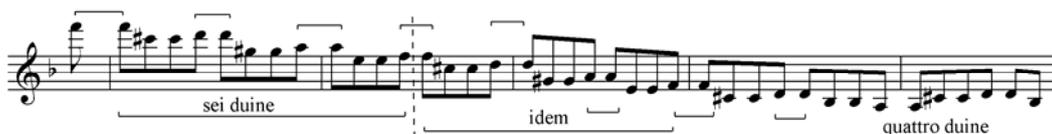
partire dalla batt. 11 la frattura ritmica, prodotta dal prevalere di *incisi pirrichi* ~ ~ (y) sugli *incisi anapestici concatenati* (x):

Es. 12



avrà un sorprendente esito alle batt. 13-15:

Es. 13



una mutazione metrica – *emiolia fraseologica* – per cui il passaggio di tre battute è meglio leggibile come di due in ritmo ternario di 3/2: tale sbilanciamento, poi recuperato, anticipa la natura metricamente sbilanciata del secondo tema (vedi l'es. 14)! Inoltre l'evidenza degli *incisi pirrichi* che tracciano la triade di tonica sono tonalmente prevalenti rispetto le corrispondenti *appoggiature* (=sensibili) inferiori, il che ci permetterebbe di recuperare la prima osservazione di Combarieu, a condizione di rispettare questa prevalenza, senza cioè la pretesa di un legato a quattro duine (semmai a sei!); che continua a sembrarci fuorviante, anzi erroneamente solfeggiato.

Senza sminuire però l'importanza dell'autorevole chiosa argomentativa. Tanto da poterne ricavare spunti di ulteriore riflessione proprio per il precedentemente richiamato tratteggio motivico dei recitativi (Es. 9). E difatti negli incisi che li compongono sono ben rintracciabili i segmenti motivici predisposti autonomamente a monte e qui, nella nostra analisi, enucleati anche come fattore di trasformazione: un *gruppetto ...anapesticizzato* (l'inciso d'avvio) e l'energico *ritmo pirrichio*, inizialmente anche sovrappuntato per mantenere il carattere slanciato pure nell'andamento lento – una premonizione del tema del secondo movimento! E si noti come al carattere pacato, "accondiscendente", degli incisi in ritmo piano di chiusura si oppongano quelli "energici" e "perorativi" in ritmo tronco...

E dopo l'irresistibile crescendo del già inquadrato episodio di *transizione modulante* (es. 2, ma anche es. 16) che rivela così anche la propria natura *tematico-dichiarativa* – a fronte dell'iniziale tratto, *propositivo* del conflitto tematico – sono proprio gli elementi che compongono, in tensione drammatica, l'evoluzione del primo tema che si risolvono formando il turbinoso secondo tema:

Es. 14



Qui il canto, svolto nella zona del *contrapposto* tematico-tonale (*la minore*), si articola in un ampio *climax fraseologico* (1, 2, 3 indicano i membri di frase posti nel graduale crescendo progressionale), volteggiando per ben due misure sul raggiunto *apex*, l'apice melodico.

Segue un lungo episodio di coda cadenzale (batt. 55-91).

Lo *Svolgimento* si apre con sei battute di *Largo* che riprendono la prima idea iniziale, riproducendola in una sonorità misteriosamente ridotta al *pp*, in un crescendo progressionale di *chiarità* di registro e di *apertura* tonalmente modulante:

Es. 15

Si osservino attentamente le note apicali: lunghe e tutte coronate, a indicare un processo di forte tensione d'attesa, tracciano una significativa *triade eccedente* – accordo di moto, nel classicismo armonico, esposto a potenzialità direzionali multiple<sup>37</sup>. Tale attenzione all'uso significativo di registri separati dal contesto meriterebbe uno spazio ulteriore di approfondimento. E che l'autore ne fosse ben consapevole è cosa rilevabilissima indirettamente in altro passaggio (batt. 29 e segg), dove, in analogia con quanto appena osservato, le note acute isolate in drammatici *sf* corrispondono ai suoni fondamentali degli accordi in primo rivolto su cui scorre al grave il *climax* dell'incipit tematico; muovendo verso la frattura apicale della sonorità armonica in una prolungata e tensivamente sospensiva settima diminuita (batt. 38-40). E sarà proprio quel tracciato lineare, frammentario ma allusivo, a predisporre il registro d'attacco del secondo tema!

Negli stessi passaggi il modello di scrittura accompagnamentale, un tremolo interno, potrebbe fare ulteriormente riflettere nel senso di una *tecnica di separazione dei registri*, al di là degli ormai esclusivizzanti luoghi comuni circa la natura orchestrale della scrittura pianistica beethoveniana. Se si pensa che l'accompagnamento del passaggio, che ha il suono fondamentale al grave nel canto, è derivato dall'antica formula cembalistica del *basso albertino*; usata qui non più al grave ma nel registro centrale. E se si confronta, con appropriata ricerca, l'evoluzione di tale prassi in rapporto ai modelli artistici e didattici di scrittura tastieristica contemporanei e succes-

<sup>37</sup> Si tratta di una risaltante *caratteristica fisiognomica* dell'accordo in questione. Che, ad esempio, in Debussy è associata alla scala esatonale. In un equilibrio che conferisce *volatilità* all'armonia, in quanto resa tendenzialmente staticizzata per l'interna composizione in terze maggiori e per il contesto cui viene spesso associata e resa ancor più appropriata dal compositore francese: la scala di sei toni neutralizza tendenzialmente le gerarchie tonali, subordinandole alla fluidità di una *finalis* provvisoria – qual è il I° grado di riferimento. Nell'armonia classica, e sicuramente per Beethoven di cui ci è pervenuto perfino un trattatello d'uso pratico, tale accordo è instabile e di moto, e – data la natura di struttura a trasposizione limitata e soggetta a trasformazione enarmonica – ad *esiti multipli di risoluzione*. Il suo grado di stabilità potrebbe paragonarsi a quello di una sfera: messa in movimento si direziona in base alla spinta ricevuta, una volta che il moto si esaurisce per inerzia essa si posiziona; pur apprendoci precaria la sua interna stabilità.

sivi alla prassi del basso continuo, a partire almeno dalla *Grosse Generalbass Schule* di J. Mattheson, edita nel 1731...<sup>38</sup>

Il passo viene concluso inducendo l'illusione che il gioco modulante approdi in fa<sup>#</sup> maggiore. S'introduce invece, attraverso uno sbalzo luministico sull'omonimo minore e un inaspettato *ff*, il tema della transizione nella rinnovata versione di un grande *climax*: adesso intensificato sul piano modulativo, come estremizzata conseguenza del precedente, più trasognato e riflessivo, avvio introduttivo.

Nel passo seguente la scrittura si rende estremamente dilatata negli opposti registri (a tre righe la resa timbrica risulterebbe più chiara). Il *climax* accelera – l'asterisco \* segna l'avvio – con altre ben sei enunciazioni (da *x1*), dopo le prime due tonalmente inquadrature (*xa* e *xb*), del tratto motivico-tematico definito *x* – di apertura e di slancio. Pertanto escludendo il tratto cantabile *y* – l'altro protagonista del drammatizzante gioco imitativo – punta, con i ben dosati trapassi modulativi, alla *riconduzione dominantica* verso la sezione di *ripresa*:

Es. 16

Alla ripresa variata del tema della transizione, segue una *codetta* in cui è adesso ben evidenziata la figurazione accompagnamentale del secondo tema, figurazione articolata in turbinosi volteggiamenti sull'accordo di la maggiore: l'effetto di stabilizzazione dell'armonia dominantica (siamo già in *re minore*) costituisce un potente mezzo di attesa e assieme di spinta tonalmente risolutiva verso la riedificazione dell'imposto tematico-tonale. Si notino il posizionamento e l'indicazione frequentis-

<sup>38</sup> La questione non sembri oziosa. Proprio certe abitudini irriflesse la legittimano. Quale ad esempio la pratica di analizzare, e... banalizzare, nei corsi musicali di base proprio le Sonate di Beethoven, sotto il profilo armonico-accordale prima che tematico-sviluppativo. Tale prassi non è inavvertitamente legata solo alla qualità relativamente "prevedibile" dei percorsi tonali. Più di tale possibilità attira proprio il tipo di scrittura che spesso modella le figurazioni motivico-fraseologiche con un equilibrio che pare ricavarsi da certi tracciati dell'armonia scolastica (o è semmai l'inverso?), e dunque – *a ridosso* ché quello è il terreno di coltura – dalla manualità tastieristica del basso continuo.

sima dello *sf* nella figurazione volteggiante, a suo tempo sostegno contrappuntistico-accompagnamentale del secondo tema.

Es. 17



Con tutta evidenza prima era affidata, nella sua potenzialità, alla perspicacia dell'interprete – in quanto resa sonorionalmente più discreta, subordinata com'era all'altrettanto impetuoso canto. E difatti non pochi esecutori attenti a tali interconnessioni, tra cui più marcatamente Glenn Gould – che certo non è generalmente ritenuto un interprete "beethoveniano" – accentuano la somiglianza del secondo tema alla codetta con un'esecuzione di questo tipo, che ne evidenzia la turbolenta sostanza tematica e la valenza contrappuntistica oltrechè accompagnamentale.

Es. 18



Segue la *Ripresa*, cui abbiamo già accennato (cfr. l'Es. 9), con il consueto riallineamento tonale nell'imposto dei due temi. Si presenta ampliata dal già rilevato recitativo all'interno della prima idea del primo gruppo tematico – quella a carattere "introduttivo" – e viene pertanto espunta la seconda idea – quella di transizione modulante in *climax* – già ampliata al limite delle sue potenzialità drammatiche nello *Svolgimento*. Ed è per questo che ulteriori elementi sviluppativi si inseriscono. Il secondo recitativo modulante spinge verso zone tonali limite (*fa# minore*), che alludono all'ambientazione di massimo allontanamento in cui si era sostanziato il "viaggio" modulante dello *Svolgimento*.

Es. 19



Qui la sonorità pianistica – mai puramente ornamentale per Beethoven, se proprio in quest'opera una struttura arpeggiata ed un gruppetto costituiscono elementi generativi dell'invenzione poetica! – si accresce in volute di arpeggi smorzati da un vago sapore di cadenzalità marziale (un ...richiamo all'ordine?), e ci catapulta all'apice

dinamico e di registro: rendendo il passaggio all'irruenza del secondo tema come il volo di una meteora. E senza più la precedente mediazione del crescendo drammatico – il *climax* del ponte modulante e dello svolgimento – nell'acquisizione irrimediabilmente chiarificatrice del conflitto.

Tutto è pertanto conflitto insanabile e persino la mediazione risulta frutto di dolorosa acquisizione... Va ricordato che la nozione formale di *allineamento tematico* del modello sonatistico nel suo primo affermarsi era fondata su un principio unificante che esaltava la varietà a ridosso del principio barocco dell'unità dell'affetto. E ancora essa, anche notevole, domina la più nascosta compattezza che caratterizza poi il lavoro tematico dei classici – Haydn e Mozart innanzitutto. Quest'idea originaria, e simbolicamente di grande effetto rappresentativo, di un *menu* sonatistico era derivata dalla più generale accezione dello stile galante via via affermatosi lungo il corso del primo settecento, come èlitaria epopea del buon gusto aristocratico-altoborghese. I temi come piatti principali e le idee secondarie come idee di contorno sono via via sempre meglio differenziati dal complessivo respiro armonico-tonale: nelle codette per lo più limitato a reiterati percorsi cadenzali, eventualmene prolungati con minime varianti; nelle codette cadenzali in moduli ancor più essenziali, procedenti alla definitiva stabilizzazione cadenzale del tono. Comunque la maggior ampiezza dell'idea di contorno non supera di norma quella del tema vero e proprio. E, come nel caso qui studiato, la progressiva riduzione dell'interesse melodico, via via reso più spezzato e frammentario, è funzionale al processo di graduale esaurimento delle motivazioni sviluppativie del percorso tematico. Ovviamente è l'ampiezza del contesto (Sonata, Quartetto, Concerto solista, Sinfonia...) che determina *in proporzione* l'ampiezza dell'elaborazione di ciascuno di tali principi costruttivi. Ma ancor più fondante sono lo stile in quanto *concezione del materiale compositivo*, e il *linguaggio* in quanto rappresentazione vitale della *poetica* dell'autore, resa attraverso la *personalizzazione stilistica*. E in Beethoven il principio costruttivo evolve ormai più decisamente in processi compositivi di marcata *espansione organica* – si pensi al nascere e all'evolvere di un organismo vivente e alle varie fasi di tale processo. Processi formali che procedendo da un materiale d'invenzione lo sottopongono pertanto ad un continuo gioco di derivazioni e di trasformazioni: gioco tanto imprevedibile quanto rivelantesi, nell'esito, essenziale e attentamente strutturato.

In definitiva, poetica dello *Sturm und Drang* a parte, nella coscienza di Beethoven – dell'Uomo come dell'Artista – l'idea dell'interpretazione drammatica dell'esistenza coincide spesso con i principi dialettici della Forma-Sonata e si sostanzia verosimilmente sulla base dell'invenzione tematica di ciascuna opera. Così divenendone eminente modello formale, tanto da influenzare enormemente l'estetica del secolo che si apre: indicando chiavi di lettura dell'arte sonatistica settecentesca così autorevolmente rinnovate da apparire consustanziali alla stessa idea formale che ne inverava il principio dialettico. E il luogo comune che contrappone l'energia virile del I° tema al lirismo “femminile” del II° tema nasce e trova terreno di coltura proprio a contatto con questa specifica visione dell'arte musicale!

Porta a compimento il brano un ampio e conclusivo episodio di *Coda cadenzale* analogo a quello che già aveva chiuso l'*Esposizione* tematica, costruito su una



breve serie di idee secondarie – di contorno nel “menu” sonatistico – che via via frammentano il respiro melodico-fraseologico dei precedenti temi.

Es. 20

Nella prima idea, la più compiuta fraseologicamente e di maggiore interesse melodico, è da risaltare l’uso della sesta napoletana (mi<sup>b</sup> in primo rivolto): fors’anche una premonizione dell’ambientazione tonale del successivo *Adagio*, e pure del corrispondente motivo d’avvio. Ma soprattutto la resa di un semplice modello cadenzale – riferito appunto all’accordo di napoletana – in uno spessore plastico-scultoreo che esalta nel mèlos la struttura motivico-generativa del *gruppetto*, proprio al momento della più definitiva stabilizzazione tematico-tonale!

A questa prima codetta, che evolve vivacemente su di un’accelerata figurazione in quartine di crome, seguono una seconda codetta a carattere più virtuosistico ed una codetta cadenzale di chiusura. Associate entrambe da vorticosi figurazioni ad arpeggi brevi, finalizzate alla liquidazione del materiale tematico principale, e con cui il tempo si chiude

senza che nuovi elementi ritardino o guastino la vibrante snellezza, tipica nella linea di questo tempo<sup>39</sup>.

## Il secondo movimento: lirismo e stile concertante

L'*Adagio* [...] è una composizione fra le più pure di Beethoven ed esprime due momenti lirici d'incomparabile bellezza<sup>40</sup>.

Ha le specifiche di genere cantabile del *Lied*, ma risente pure della struttura di forma-sonata per il caratteristico impianto bitematico: dunque un *Lied* bitematico bipartito strutturato secondo il seguente schema formale: **A**(a/pm/b) - **A**<sup>1</sup>(a/pm/b+ac); dove *a* rappresenta il primo tema (batt. 1-17) nel tono d'imposto (*si<sup>b</sup> maggiore*), nello stile di un *assolo concertante*:

Es. 21

<sup>39</sup> SCUDERI G., *op. cit.*, p. 136.

<sup>40</sup> SCUDERI G., *op. cit.*, p. 136.

*pm* (o *ponte modulante*; batt. 17-30) svolge la funzione sia tonale sia tematica di *transizione*; ma proponendo un'idea autonoma, una sorta di *tema-interludio*, caratterizzato dai cupi rintocchi dell'ostinato (pedale di tonica) al grave:

Es. 22

The musical score for Example 22 consists of two staves. The bass staff features a prominent triplet ostinato in the left hand, with notes G2, B1, and D2. The treble staff contains chords and melodic fragments, including a triplet of eighth notes in the first measure and a melodic line in the second measure. The piece concludes with a 'cresc.' marking and 'etc.'.

Questo importante episodio funge da collegamento tra il primo tema e il secondo tema ben più distesamente cantabile, l'effettiva *aria solistica*: tema schematizzato con *b*, esposto nel consueto tono del contrapposto, il dominantico *fa maggiore* (batt. 31-38), e nella ripresa riallineato – com'è prassi sonatistica – nel tono d'imposto (*si<sup>b</sup> maggiore*):

Es. 23

The musical score for Example 23 consists of two staves. The treble staff features a melodic line with various dynamics, including 'cresc.', 'p dolce', and 'cresc.'. The bass staff features arpeggiated chords. The piece concludes with a 'cresc.' marking and 'etc.'.

Al secondo tema segue, al modo di una breve *codetta di stabilizzazione tonale* (batt. 39-42), una breve rielaborazione in *codetta cadenzale* del tema-interludio: qui il canto è appena accennato sul cupo ostinato al grave delle già ascoltate figurazioni di terzine; svolte su un pedale di dominante (*fa*), con ulteriore funzione interludicante di *riconduzione* alla *Ripresa* (*A<sup>1</sup>*). L'*assolo concertante* viene dunque riproposto nel tono d'imposto (batt. 43-58), in durata corrispondente a quella del primo tema originario, ma con l'importante aggiunta nel secondo periodo (batt. 51-58) di un'importante figurazione pianistica ad ampi arpeggi che compatta in maniera avvolgente la redistribuzione dilatata del dialogo tematico. Un concertato di sostegno al solista, appunto trasposto in registri ancor più distanziati che nell'incipit del brano, anche grazie all'introduzione imitativa di un ulteriore tratto motivico sempre nell'iniziale ieratico ritmo sovrapuntato. Il tema interludicante (batt. 59-72) riesposto come in origine ma con un riadattato percorso modulante riconduce al secondo tema riallineato nella zona tonale dell'imposto (batt. 72-80) e alla successiva *codetta cadenzale sul tema-interludio* (80-89) oramai stabilizzata sulla tonica. Per poi chiudere con un episodio conclusivo di coda svolto, alla maniera più tipicamente beethoveniana, sulla citazione cadenzante del primo tema (batt. 89-98): a registri dilatati ma senza l'avvolgenza unificante, ed esaltante, delle impetuose folate di arpeggi in bi-

scrome. E pertanto quanto indicato con *ac* (batt. 89-95) costituisce una riesposizione sintetica e perentoria del primo tema in funzione cadenzale di *coda enumerativa*<sup>41</sup>:

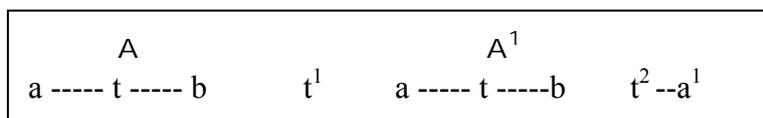
Es. 24



Va precisato come la qualifica espressiva attribuibile al ritmo sovrapuntato in Beethoven – qui come altrove (tra i casi più noti si confrontino le *Introduzioni* d’avvio nei primi movimenti delle Sonate op. 13 e op. 111) – sia assieme citazione colta e conseguenza evolutiva dell’uso pomposo, tra il magniloquente e il processionale, che in epoca barocca si faceva di tale figurazione. Le cui origini rappresentative, di effettiva figura retorico-musicale, sono implicite nello stesso nome: appunto, di *ritmo francese*. Figurazione metrica tipica delle solenni *Ouvertures*, brani introduttivi sia delle *Suites* di musiche – rappresentative, in Francia, non solo di movimenti di danza – sia del personaggio eminente che ad esse sovrintendeva nella vita di corte. Il ritmo francese era insomma la rappresentazione di un luogo comune; il *tòpos* caratterizzante la presenza, a mò di passo marcato e solenne, del personaggio eminente: dunque, in prima istanza, del sovrano della monarchia assoluta francese, padrone assoluto della vita di tutti i suoi sudditi. Dunque da *tòpos* del re, da luogo comune della sovranità assunto, in ambito europeo, a simbolizzazioni rappresentative di grandiosità e di pomposità solenne tipicamente barocche (la musica di un Händel ne è stracolma...) astrarrà gradualmente, in una fase successiva, nell’aura sonora di una presenza incombente, comunque causa di timore reverenziale: così nel proto-romantico eroismo di marca borghese, tipico della poetica beethoveniana.

Schematizziamo adesso, di questo *Adagio*, la struttura di *Lied bipartito ad impianto sonatistico*:

Es. 25 (Struttura bipartita del 2° movimento)



Legenda:

a = 1° tema/assolo concertante;

b = 2° tema/aria solistica;

t = tema della transizione/tema-interludio con le varianti abbreviate in

t<sup>1</sup> e t<sup>2</sup>=codette cadenzali;

a<sup>1</sup> = 1° tema/assolo concertante in coda finale;

<sup>41</sup> *Enumeratio* nell’ordine retorico è tipico concetto di ... consuntivo di bilancio. Di *ripresa in extremis* con funzione di *Coda tematica*. Di perorazione esaltante l’evidenza, ormai assolutizzata, della nozione tematica.

Di un certo interesse è l'approfondimento analitico, in senso sia strutturale che espressivo, dello *sviluppo formale* del primo tema costituito fraseologicamente da un doppio periodo (batt. 1-8; 8-17). La prima frase si articola attraverso due incisi, meglio: incisi generatori. Il primo ha funzione discorsiva di *proposta*, il secondo di *risposta*. Nella seconda frase questi stessi elementi, l'uno di slancio marcato l'altro di appoggio, assumono un respiro più ampio tanto da prodursi in unitarietà rispetto alla frase precedente:

Es. 26

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is divided into two periods of 8 measures each, with a 1+1+2 rhythmic structure. The second system continues the development with various dynamics and articulations. Labels (a) through (e) are placed above specific musical features.

Legenda:

- a) L'arpeggiato iniziale ha funzione figurativa di *sfondo*, ma in quanto preparazione ambientale, internamente allusiva dell'incipit, così come nel precedente movimento. Analoga seppur mutata funzione andrebbe attribuita alla figurazione in notine di abbellimento che precede la seconda frase: lo sfondo adesso si fa *canto umano!* Tale figurazione plastico-rappresentativa, e non certo meramente "accompagnamentale", di *sfondo* risalta dunque al modo di una nozione – la triade arpeggiata in registro cupo – che evoca le forze della *natura*, in uno scontro che diventerà integrazione nel terzo movimento: sorta di riequilibrata fusione delle due istanze: l'eroico-umanistica e la conflittuale-naturale. A favore, adesso, della prima delle due istanze espressivo-rappresentative.
- b) Figurazioni rievocanti i ritmi delle *ouvertures* francesi d'epoca barocca, adesso non più con l'originario carattere innico e d'incedere regale, ma pur sempre qualificanti espressioni di maestosità; meglio: di gestualità energica e virilmente "decisionistica" (l'Uomo, l'Eroe beethoveniano...).
- c) Nel secondo periodo i due motivi principali si producono in fusione, in quanto il "motivo del passo slanciato", *ex ritmo francese*, si integra con il "motivo punteggiante", *ex ritmo pirrichio* al modo indicato (x+y): il battere è spostato, solo visivamente, nel rigo della mano sinistra!
- d) A livello di quadratura ritmico-fraseologica, il primo periodo si articola in 1+1+2: un equilibrio ritmico del mèlos tipico dei temi cantabili del Classicismo.
- e) Ha inizio, dal secondo periodo ritmico-fraseologico, un'ispessimento della testura concertante per l'inserimento di un gioco imitativo sull'inciso principale, che ancor più esalta l'*ex ritmo francese*. Non inganni la diversa scrittura, motivata certo dall'esigenza di dare una scansione esatta al gruppetto. Semmai potrebbe notarsi in questa versione con l'abbellimento, in crescendo di esposizione e reiterazione all'acuto, una interna tendenza alla frattura che ricaverebbe dall'inciso generatore di proposta quello di risposta (tale dissociazione interna è indicata con x-y). E difatti l'esito successivo si fonda esclusivamente su ritmi punteggianti.

In definitiva pare ora più agevole precisare come, a livello di immaginaria “orchestrazione” della stesura meloarmonica, questa differenziazione sonora tra gli incisi/motivi generatori individuati come x ed y potrebbe essere tradotta nel rapporto concertante tra *solista* (x) e *tutti* (y): nella seconda frase questi due elementi si fondono assieme, com’è cosa ricorrente nello *stile concertante*. Ciò ovviamente risulta di estremo interesse per l'accurato dosaggio di sonorità, a livello sia di articolazioni motiviche e fraseologiche che d'intreccio polifonico: ai fini di performances esecutivo-interpretative che meglio risaltino la *configurazione plastico-scultorea del mèlos*, per come distribuita in scavo frontale (appunto: di *profondità prospettica a scultoreo rilievo sonoro*) nelle diverse zone di registro, e reintegrata - così come sopra chiarito - nell'unitario, fraseologicamente impiantato, sviluppo formale. La ripresa in coda del primo tema (batt. 89-98) è invece formata da un solo periodo, seppur dilatato dalla presenza di esitanti silenzi: pause e un valore prolungato di chiusura (indicati con \*). Ma è importante anche risaltare come nella struttura motivica – generativa della frase – l’idea tematica risulti composta in avvio (solo nell’incipit della frase) dall’unità dei due incisi generativi. Cosicché il già denotato carattere enumerativo risulta definito al modo di una latente ma irrisolta dialettica dei due tratti, posti sin dall’origine in opposizione.

Es. 27

Legenda:

- a) Ancor più risalta in stretto imitativo, nello slancio in levare, la figurazione in bisrome. Questa già unificava sonorionalmente l'arpeggio iniziale con gli aloni di sonorità in levare del secondo tema; anche in quanto entrambi produttivi della notevole variante “accompagnamentale”, in avvolgente alone sonoro, del secondo periodo del tema nella ripresa.
- b) Ritmo "marciante" e "punteggiante" sono fusi assieme (x+y) ma adesso in un nuovo modo più cantabile: con semiminime non ribattute – come nel secondo periodo tematico – ma ben legate in netto profilo a piccola arcata discendente.

Questo motivo così modificato in apertura cantabile ha breve vita, ma è sufficiente a presagire il tema d’avvio dell’*Allegretto* finale nell’inedito tratto discendente: *re-do-si<sup>b</sup>* diventerà cioè (*la-)**fa-mi-re*. E difatti l’ultima sezione del movimento (batt. 98-103) – che appositamente non abbiamo fin’ora considerato – pur costituendosi formalmente come una *codetta cadenzale* su pedale di tonica (a) condotta melodicamente su motivi frammentari di punteggiatura conclusiva (\*), svolge una ulteriore, certo più importante, funzione di passaggio al movimento successivo; di cui enuncia appunto l’incipit (b). Un tratto da ritenere come inedito – in questo *Adagio* – nella rinnovata configurazione in semicrome. Ma c’è pur sempre il movimento da concludere e l’Autore in chiusura (batt. 103) cita nuovamente il tratto originario *re-do-si<sup>b</sup>* ricomponendolo motivicamente, a mò di inversione, nel ritmo ex-francese e attribuendogli la calma di una chiusura cadenzale piana (c):



### Il terzo movimento:

#### esaltazione dell'unità strutturale ed espressiva della Sonata op. 31 n. 2

Il terzo movimento della sonata è strutturato in *forma-sonata*, seppur con qualche lieve anomalia rispetto – s'intende – lo schema scolastico:

Es. 30

A ( <i>Esposizione</i> )	B ( <i>Svolgimento</i> )	A <sup>1</sup> ( <i>Ripresa</i> )	A <sup>2</sup> ( <i>Coda</i> )
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>1° Tema</b> (re m.)</li><li>• <b>Codette</b></li><li>• <b>Ponte modulante</b></li><li>• <b>2° Tema</b> (la m.)</li><li>• <b>Codette</b></li><li>• <b>Coda cadenzale</b></li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Falsa Ripresa</b> (in Si<sup>b</sup>)</li><li>• <b>Riconduzione</b> [su pedale D → Ripresa]</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>1° Tema</b> (re m.)</li><li>• <b>Ponte modulante</b></li><li>• <b>2° Tema</b> (re m.)</li><li>• <b>Codette</b></li><li>• <b>Breve sviluppo</b></li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>1° Tema</b> [in massima tensione espressiva]</li><li>• <b>Coda cadenzale</b> [in dissolvenza]</li></ul>

Il riferimento ad una struttura formale schematizzabile tradizionalmente come *rondò-sonata*, o comunque come *forma strofica*, è da escludere: lo svolgimento centrale non può essere inteso come una strofa nuova in quanto è basato su materiali tematici nella tipica evoluzione modulante di piano tonale ed iterativa sul piano dell'elaborazione tematica. Una ulteriore riesposizione in chiusura di movimento, abbreviata ed accentuata nella dinamica espressiva, è cosa ricorrente in Beethoven, come già constatato nell'*Adagio* di questa stessa Sonata. Assumendo, per lo più la valenza retorica di estrema e definitiva sintesi tematico-narrativa: ciò che nella terminologia della barocca *Affektenlhre*<sup>44</sup> veniva definito con l'espressione *Enumeratio*. Oppure, nel caso di una ripresa sia definitiva che espressivamente risaltante il gioco emozionale delle linee tematiche essenziali, *Peroratio in Affectibus*. E in effetti:

La forma è quella del primo tempo di sonata; è strano perciò che il De Lenz vi abbia voluto vedere quella del Rondò, che è forse nello spirito per l'insistenza ritmica del tema, ma non è presente, anche se qua e là sia già accennato nella linea formale dell'*Allegretto*.<sup>45</sup> Ed ancora: "Questo [N.d.E.: "Il significato"] dell'op. 31 n. 2 [...] ha risentito dell'elasticità dell'espressione che ne determina lo spirito e il tempo; sì che il Marx<sup>46</sup> raccomanda agli esecutori di non farne un valzer viennese o uno studio, poichè è un tempo pieno di sentimento da eseguire quasi *Andantino*; il Reinecke<sup>47</sup>, seguito dal Riemann<sup>48</sup>, lo sente come un moto perpetuo [...]. Questo *Allegretto* è particolarmente notevole, oltre che per la bellezza varia, vibrante e poetica

<sup>44</sup> *Teoria degli Affetti*: o anche, e per lo più limitatamente ai paesi di lingua tedesca, *Retorica musicale*.

<sup>45</sup> SCUDERI G., *op. cit.*, p. 137.

<sup>46</sup> Adolph Bernard Marx (1795.1866), compositore ed eminente teorico tedesco.

<sup>47</sup> Carl Reinecke (1824-1910), pianista tedesco ed importante caposcuola nella didattica pianistica.

<sup>48</sup> Hugo Riemann (1849-1919), musicologo tedesco ed importante caposcuola negli studi teorico-musicali germanici.

dei vari episodi, perchè caratterizza stupendamente l'infinita fantasia di Beethoven che da un elemento ritmico semplice e trascurabile sa creare tutto un poema<sup>49</sup>.

Ritmico e motivico, verrebbe da aggiungere, nel confronto a distanza tra gli avvii delle due idee principali:

Es. 31

Fig. 1 (Incipit del 1° Tema)



Fig. 2 (Incipit del 2° Tema)



La seconda idea si fa notare per il particolare interesse della *rottura ritmica* [N.d.E.: corsivo nostro], che del resto è tipicamente beethoveniana. L'effetto è interessantissimo: dà come una sensazione viva di cosa contenuta che cerchi di prorompere, e l'insistenza, nella ripetizione in ottave disgiunte, conferma e pare anzi che acuisca il desiderio e quasi il tormento d'una impossibile realizzazione che è alla fine, con la ripresa del ritmo ternario, più che manifestata, fuorviata<sup>50</sup>.

In un aneddoto<sup>51</sup> si racconta che Beethoven, a proposito dell'ispirazione di questo brano, affermasse di aver composto il tema dell'ultimo movimento dell'op. 31 n. 2 dopo aver visto un cavaliere al galoppo, mentre era affacciato alla finestra della sua residenza estiva nella campagna di Heiligenstadt vicino Vienna. Non bisogna certamente sopravvalutare il valore di riferimenti simbolici di tal genere, anche se la suggestione è forte: lo scalpitio regolare degli zoccoli sul selciato (al modo di un ininterrotto  $\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim$  etc.) richiama il *continuum* metrico-figurativo che sostanzia l'intero movimento; e tale rappresentazione potrebbe pure adattarsi al carattere bizzoso – *imbizzarrito* se riferito al ...cavallo – del secondo tema. Peraltro per un compositore può essere cosa imbarazzante sentirsi sollecitato su questioni inerenti il significato della propria musica – ed è cosa nota che proprio il Nostro rivelasse una certa insofferenza nel mostrarsi laconico e sbrigativo al proposito. D'altra parte all'ascoltatore più o meno musicalmente sprovveduto può sembrare cosa essenziale il riferimento immaginativo extramusicale, perfino ai fini di un ascolto emozionalmente più partecipe. Quindi non bisogna meravigliarsi, magari pensando solo ad un "bluff" del compositore, quando questi cerca di far rientrare nel mondo la sua poetica nei confronti del materiale sonoro. Tale materiale peraltro nell'intimo dell'artista si manifesta innanzitutto per la sua consistenza qualitativa e quantitativa oltre che in varietà o in compattezza – vale la pena di ricordarlo, al di là di ogni prospettiva rigidamente formalistica o contenutistica. Ma quando arriva il momento di porgere codesto materiale al mondo può risultarne ardua una spiegazione in quanto tale. Ma potrebbe pure risultarne una forma di depau-



<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 137-138.

<sup>51</sup> CZERNY CARL, *op. cit.*, p. 48.

peramento la spiegazione in termini crudamente descrittivi, in senso extramusicale. *Dietro* la musica non vi sarebbe altro che la sonorità strutturata e schematicamente organizzata – secondo i formalisti. Ma questo per l'uomo *pratico*, non necessariamente dotato di spiccato gusto estetico in senso sonoro-musicale, potrebbe anche rivelarsi disarmante se non vacuo e incomprensibile! Quest'uomo sarebbe portato a pensare all'arte come fatta di nulla, quando sicuramente essa serve ad emozionare, a spingere l'ascoltatore disponibile e sensibile verso desideri, assumendo una funzione quasi taumaturgica. Dunque non si tratta di scoprire che nella musica vi sono delle figure o dei gesti sonori che la chiariscano con riferimento all'*esterno* della musica stessa, ma che essa possiede un autonomo valore altamente simbolico; che può semmai all'occorrenza essere interpretato anche per sinestesie ed omeomorfismi: cioè tramite l'accostamento di immagini appartenenti a modalità sensoriali diverse, oppure per analogie di costituzione dal punto di vista dell'elaborazione cognitiva. In definitiva ricorrendo a metafore che del sonoro suggeriscano, solamente suggeriscano l'atmosfera espressiva. E questo terzo movimento potrebbe anche essere considerato una sorta di *ricapitolazione* di tutto l'impianto tematico della sonata, secondo la prospettiva di una interpretazione unitaria, ciclica: come se volesse esibire per intero una continuità retorico-narrativa unificante l'intero impianto tematico nelle sue evoluzioni trasformative. Un primo esempio in questo senso è dato dall'arpeggio iniziale presente sia nel primo che nel secondo movimento; avvertito come una sorta di "grumo sonoro" al grave ("minaccia oscura") che nel terzo movimento si rapprende divenendo canto strumentale ("canto...sulla tempesta"). Lo stesso arpeggio è generatore dell'elemento umanistico, da *Lied*, nel secondo movimento e della "liberatoria" fusione uomo-natura (il "cavallo in corsa"... ) nel terzo movimento:

Es. 32



In altre parole, in quest'ultimo movimento, l'"arpeggio" non assume più una funzione di preparazione ambientale, prima, e di tratto figurativo "incombente" e "drammatizzante", poi; acquista adesso una funzione *plasticamente integrata* al mèlos stesso del primo tema. E tale evoluzione "liberatoria" potrebbe anche adattarsi alla seppur sommaria interpretazione di una *Tempesta* shakespearianamente intesa come evento che da "drammatico" si rende "liberatoriamente purificatore"!

Réti, nel suo studio sulle strutturazioni tematiche delle sonate di Beethoven, ci ha mostrato il primo tema del terzo movimento come un processo evolutivo dalla "forma prima" presente nel primo movimento. La sua analisi merita, a questo punto, di essere ampiamente riportata.

Guardiamo più a fondo la struttura della forma prima.

Es. 33

Sebbene le quattro particelle di cui essa è costituita sembrano identiche, tuttavia creano effetti molto diversi. Perché, in relazione al basso, la prima di queste particelle forma una consonanza, mentre le particelle successive formano delle dissonanze<sup>52</sup>:

Es. 34



Nella prima particella, quindi, la nota d'apertura, il *la*, rimane il perno melodico. La linea formata dalle particelle seguenti, però, può essere sentita melodicamente o come una serie di risoluzioni consonanti (connettendo le loro seconde note), che d'ora in poi chiameremo *elemento (a)*:

Es. 35



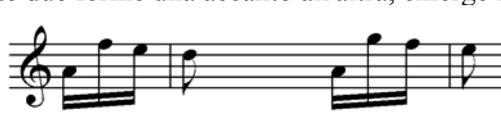
oppure con una serie di dissonanze (connettendo le loro prime note), che chiameremo *elemento (b)*:

Es. 36



Facendo suonare queste due forme una accanto all'altra, emerge il tema del Finale:

Es. 37



Così, in questa sonata, la risoluzione architettonica nel rapporto tonica-dominante si raggiunge attraverso una risoluzione del suo motivo primo in due elementi. L'*elemento (a)* appare nell'Allegro come:

Es. 38



mentre nel Finale come:

Es. 39



La stessa struttura formale emerge nel secondo movimento, l'Adagio, come una sorta di forma speculare:

Es. 40



<sup>52</sup> Gli ess. 33 e 34 corrispondono agli ess. 272 e 273 in RÉTI, op. cit., pp. 176-177. Anche gli esempi musicali dal n. 35 al n. 40 sono adattati nella stessa successione dal testo citato, pp. 177-178.



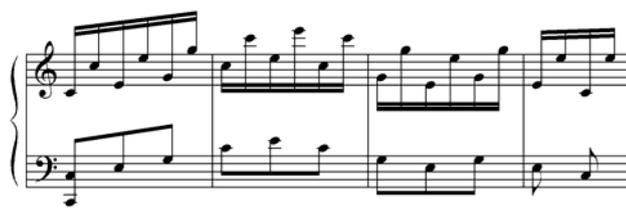
Ma il disegno dell'introduzione dell'Allegro viene ripetuto nel Finale in un senso ancora più ampio, per formare l'asse portante della sua intera architettura. Prima bisogna notare la seguente caratteristica. Nell'Allegro il primo periodo d'apertura è seguito da un secondo arpeggio in *do maggiore*, che lo collega al gruppo successivo:

Es 48



Questa stessa idea viene assunta nel Finale. Mentre qui il primo tema del Finale viene portato a conclusione dall'interpolazione di una sorta di codetta, lo stesso arpeggio in *do maggiore*, ora trasformato nel tempo e nel ritmo del Finale, introduce la seguente sezione:

Es. 49



Ma a parte questo dettaglio, esaminiamo ora la sostanza della codetta. Essa forma una ripetizione delle ultime battute del tema del Finale con l'inclusione di due passaggi cromatici accentuati. Ed è interessante scoprire come questi passaggi nella discesa da *la* a *re* e da *re* a *sol* (*diesis*) formino un'evidente replica delle due forme prime dell'Allegro, che ora appaiono in "versioni cromatiche":

Es. 50



Solo successivamente, però, ci avviciniamo alla parte più rivelatrice dell'analogia. Perché nel primo movimento l'ascesa delle due figure derivate dalla forma prima appare estesa al periodo successivo attraverso un salto al *fa* acuto:

Es. 51



Ed anche questa caratteristica viene letteralmente trasferita al Finale. Al momento stesso in cui la sonata giunge alla sua conclusione la codetta viene ripetuta (b. 373-385). [...] Così l'opera viene condotta al suo *climax* [N.d.E.: *apice*<sup>55</sup>). Il salto dal *la*, attraverso il *re*, al *fa* costituisce una sesta. E questa "sesta melodica", così spes-

<sup>55</sup> Le due nozioni, di nota matrice retorico-letteraria ed anche retorico-musicale, non vanno confuse sul piano definitorio e dunque concettuale. *Climax*, dal greco "scala", indica il crescendo di un determinato effetto che può portare – e di norma porta – ad un culmine: l'*apex*, apice o punto culminante. Più punti culminanti comparativamente possono poi definirne uno come principale, e in tal caso avremo l'*acumen*, l'acme dell'intero brano o di una sua sezione.

so usata con analogo significato in Beethoven, viene applicata anche qui dall'inizio della sonata, come specifica caratteristica motivica. Difatti l'opera apre con la sesta che si sente attraverso l'arpeggio:

Es. 52



Successivamente emerge enfaticamente come caratteristica strutturale del tema del Finale, sia nel suo dettaglio sia nel suo profilo melodico:

Es. 53



ammirato in buona parte dei suoi esiti speculativi – e salutare senza dubbio per chi ancor oggi mostra scarsa attitudine alla riflessione tecnico-analitica – fu in seguito sottoposto a forti critiche: vuoi per un’insoddisfacente collocazione sistematica del suo armamentario teorico, vuoi per un’inadeguatezza sul fronte stilistico e del più generale rapporto con il contesto tonale. Comunque ci sembra evidente che anche partendo dalla sua lezione si potrà meglio prendere l’abbrivo per ulteriori, ancor più meditate, ricognizioni ermeneutiche del testo beethoveniano. E proprio con questa autorevole lezione di analisi strutturalistica di Réti terminiamo la nostra disamina al modo di una cadenza sospesa: dunque lasciandola senz’altro ancora bene aperta ad ulteriori auspicabili approfondimenti, specie sul versante delle problematiche esecutivo-interpretative. Pure ci piace chiudere, al modo di una provocazione intellettuale, associandola alle parole dello Scuderi a proposito di questo *Finale*; parole cariche di un’ormai datata enfasi ma intese a suo tempo come più efficaci, appunto in quanto avvertite come allusivamente più pregnanti nella sostanza estetica:

[...] mirabile esempio della fantasia beethoveniana. Gli episodi vi sono innumerevoli e, per quanto il movimento ritmico sia, tranne per qualche brevissimo respiro, insistentemente lo stesso e chiaramente determinato, così è viva la fantasia creatrice che non ne deriva senso alcuno di monotonia; anzi, il continuo procedere dello sviluppo ritmico appare come un divenire impreveduto, e tutto il tempo risulta, perciò, ricco di dinamismo inconfondibilmente beethoveniano<sup>57</sup>.

Il trapanese Gaspare Scuderi (1889-1962), compositore e personalità di rilievo negli ambienti musicali a cavallo degli anni '30 e '50 – specie in quanto direttore di importanti istituzioni artistiche e accademiche italiane – svolse pure un’allora apprezzata, oggi poco nota, attività musicologico-analitica. Le sue opinioni, qui riportate anche nella forma più colorita, e sicuramente poco accettabili per una moderna concezione teorico-musicologica, sono specchio di un’epoca e di un contesto culturale che molto ha determinato, e ancor oggi influenza, quanto a prassi interpretative ed ermeneutiche. Le sue osservazioni oggi appaiono spesso superate se non addirittura carenti sul piano contenutistico; e proprio su quello stesso versante umanistico-intuizionista che ne sembrava costituire, ora come allora, l’aspetto più affabulante.

Eppure grazie ai dati da lui – come da altri – forniti siamo stati in grado di compiere dei passi avanti nella direzione del mistero, dai più ritenuto insondabile, della comunicazione musicale.

Ma forse che alle “verità” dell’analisi non ci si debba meglio accostare proprio tramite un’integrazione delle due diverse istanze intellettuali – quella “poetizzante” musicologico-umanistica – che in Italia purtroppo è anche stata, ed è ancora, manifestazione di regressione culturale – e quella più “tecnologizzante” teorico-analitica – che merita certo ben più aggiornabili approcci di studio?

E, allora: che all’analisi sia sempre di scorta un più adeguato approccio umanistico – e vorremmo dire umanizzante, nella contemporanea “disumanizzante” epopea del tecnologico – discreto ed essenziale ma ben argomentato e chiarificatore.

---

<sup>57</sup> SCUDERI G., *op. cit.*, p.138.