

### Ludwig van Beethoven: Sonata per pianoforte Op. 111 Apporti analitici all'interpretazione musicale

di Paolo Troncon

*(Per motivi di spazio pubblichiamo solo la prima parte dello studio, quella che riguarda il I Tempo (Introduzione e Allegro). Il lettore potrà seguire l'analisi dell'Arietta nel prossimo numero.)*

Nelle opere dell'ultimo periodo della produzione sonatistica beethoveniana, quella che secondo la tripartizione stilistica proposta da Lenz viene definita "terza maniera" (opp. 101, 106, 109, 110 e 111), convivono aspetti che possono apparire antitetici. Gli esegeti di Beethoven da un lato hanno parlato di una tendenza alla soggettività, dall'altro hanno messo in risalto l'estrema, cosciente razionalità del comporre beethoveniano e l'attenzione verso il lato formale. Il primo aspetto è senz'altro collegato ad alcuni connotati riscontrabili spesso nelle ultime opere: le soluzioni timbriche estremamente innovative e anticipatrici; la nuova dimensione dello spazio diastematico, con i caratteristici contrasti di altezza anche fra i suoni dello stesso tema; una rinnovata concezione del tempo, la cui funzione non sarà più solo quella di scandire l'evolversi diacronico degli eventi drammatici, ma diventerà in grado di sospendere il proprio trascorrere allentando così ogni legame con la fisicità della pulsazione (si pensi soprattutto all'adagio dell'op. 106 e all'ultima variazione dell'Arietta dell'op. 111). Con le ultime sonate, particolarmente nella *Hammerklavier*, in cui Beethoven non si dimostra certo attento e sensibile ai gusti di un pubblico non specializzato, la composizione pianistica si evolve al punto di risultare assai meno fruibile dal pubblico che comprendeva anche dilettanti. Il distacco nei confronti dell'ascoltatore non selezionato si collega con l'abbandono dell'uso retorico del linguaggio musicale. L'uso della retorica, intesa come ricerca di persuasione del pubblico, unito all'idealismo morale dell'*Affektenlehre*, erano stati infatti aspetti importanti del periodo di mezzo della produzione beethoveniana. Martin Cooper rileva come i tratti caratterizzanti di questo nuovo stile, quali la tendenza all'unità del materiale tematico raggiunta mediante processi di derivazione (l'unità nella diversità) e al ridotto ruolo in campo sonatistico dello sviluppo, siano dovuti all'"allontanamento istintivo dal principio drammatico del contrasto, che comporta implicitamente una idea di conflitto". La musica quindi "non chiede più nulla al teatro che aveva avuto una parte così rilevante nell'estetica musicale dell'ultimo Settecento".<sup>1</sup>

Questo nuovo pensiero compositivo sfocia in un rinnovato interesse verso forme arcaizzanti quali la Fuga e il Tema con Variazioni, nelle quali l'aspetto tecnico compositivo — il contrappunto, la tecnica della variazione — è più che in altre determinante. L'assunzione di queste forme del passato, lungi dall'essere una tendenza conservatrice, si collega ad un profondo travaglio estetico e compositivo, testimoniato dalle molteplici correzioni che appaiono nelle bozze e negli appunti pervenuti. La razionalizzazione del pensiero compositivo conduce Beethoven ad una profonda esplorazione del tessuto e del linguaggio musicale, che coinvolge non tanto l'assetto armonico — che risulta anzi semplificato, ridotto — quanto categorie quali la forma, il tempo, la massa sonora, il ritmo, lo spazio. I risultati sono assolutamente straordinari. Dice Charles Rosen:

Beethoven fu il più grande dominatore del tempo musicale. In nessun altro compositore vi è un simile rapporto tra intensità e durata; e nessuno, nemmeno Händel o Strawinsky, comprese tanto a fondo l'effetto della semplice ripetizione, la potenza che si può trarne, la tensione che può nascere dal trattenerla. ... Strawinsky scrisse una volta che "nella musica cosiddetta post-weberniana si perde la tremenda potenza con la quale Beethoven utilizza il tempo" ... La massa armonica, il peso e l'ambito di una linea melodica o di una frase e lo spessore del tessuto musicale hanno ruoli di paragonabile importanza. La fusione di questi elementi in Beethoven, in una forma sconosciuta perfino a Mozart, gli consentì una capacità di controllo fino a quel momento inimmaginabile sulle forme maggiori.<sup>2</sup>

Estrema soggettività e ripiegamento nell'oggettività. Questi due aspetti non sembrano però essere contraddittori, anzi paiono convivere. Carl Dalhaus parla di sospensione della dialettica:

L'elemento soggettivo non è più "conservato" in quello oggettivo e viceversa l'elemento oggettivo "giustificato" da quello soggettivo — in altri termini l'uno non si "ribalta" nell'altro — bensì l'elemento soggettivo ed elemento oggettivo si fronteggiano senza mediazioni.<sup>3</sup>

## Analisi

La sonata op. 111 — datata 1821-1822, scritta durante la composizione della *Missa solennis* — è costituita solo da due tempi, intimamente contrastanti. Mentre il primo è pregno di intensa e umana drammaticità — armonicamente resa dall'accordo di settima diminuita, pilastro dell'intero edificio compositivo — il secondo movimento si muove in una dimensione che non sembra più terrena, nella quale spazio e tempo paiono svincolati dal loro contesto fisico. Emblematica a riguardo la scelta del rapporto tonale tra i due movimenti: Do minore il primo, Do maggiore il secondo. Vedremo più avanti come queste percezioni si realizzino per mezzo di nuove e originali intuizioni sonore.

Il primo tempo si sviluppa architettonicamente in una combinazione tra la fuga e la forma-sonata. L'enunciato tematico (e il susseguente svolgimento, in molte parti simile al divertimento) è senza dubbio un soggetto. (La mano sinistra, qui non riportata, raddoppia la destra all'ottava inferiore)



La prima parte, quella dell'insorgenza, si compone di due motivi:



Il salto di quarta giusta ascendente è intervallo altamente coesivo: il quinto e settimo armonico (tritone) del primo suono trovano risoluzione nel quarto e quinto armonico del secondo.



Questa compiutezza armonica rende l'intervallo di quarta giusta ascendente elemento di facile comprensione all'interno della sintassi tonale. La chiarezza e l'immediatezza che l'enunciato espositivo (tema, soggetto) richiede, fanno sì che tale intervallo diventi elemento di frequente impiego sul piano melodico, e per estensione su quello armonico.

Il secondo intervallo di cui è costituito il tema, il salto diminuito discendente sulla sensibile, rappresenta un topos della diastematica del modo minore nel periodo barocco. Diether De La Motte<sup>4</sup> ci ha fatto notare come nelle composizioni dell'epoca bachiana in modo minore l'invenzione melodica tenda a servirsi di formule stereotipate, benché esista la possibilità di sfruttare due suoni in più rispetto al modo maggiore, caratterizzate proprio dall'utilizzo del salto diminuito discendente.

Nonostante la stretta parentela del tema ad un soggetto, basta poco perché ci rendiamo conto dell'estraneità all'ambiente della fuga. Innanzitutto notiamo l'impeto e l'enfasi dell'anacrusi, sottolineati dal registro grave in cui essa agisce, dall'incremento dello spessore dovuto al raddoppio all'ottava inferiore e dal restringimento in terzina della figura di semicrome. Ciò che qui viene annunciato è un gesto dalla forte carica espressiva, molto distante da una semplice formula di tipo rappresentativo, caratteristica invece del soggetto di fuga barocco. Non meno decisivi risultano essere il punto coronato sul si bequadro sforzato e la successiva ripetizione dell'inciso iniziale. Quell'improvvisa sosta, proprio a causa della precoce interruzione della pulsione ritmo-melodica, amplifica enormemente la tensione in così poco tempo accumulata, e ricopre un ruolo decisivo nell'attribuzione del senso dell'intero tema. La parte iniziale acquista così un connotato di annuncio, quasi di presagio. Una funzione simile a quella che assume il celeberrimo enunciato della *Quinta Sinfonia* (tra l'altro anch'essa in Do minore).

Con la successiva ripetizione, che prende le mosse dal punto massimo dell'arcata tensivo-dinamica

---

## Analisi

---

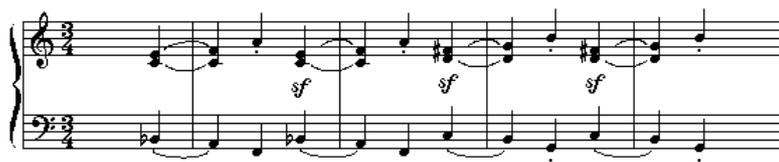
— paradossalmente raggiunta da un suono immobile — comincia una lunga fase (inerzialità) che appare sproporzionata rispetto a quella iniziale e a quella conclusiva (estinzione), ma che nasce proprio come diretta conseguenza dell'accumulo tensivo: più di sette battute della parte centrale rispetto a una battuta ciascuno circa di quelle laterali. L'analisi di questo tema può dare indicazioni utili per la sua interpretazione in sede esecutiva: la durata del punto coronato (se l'esecutore comprende la portata della sua intrinseca tensione al di là dell'attrazione esercitata dalla tonica della battuta successiva, saprà meglio calcolare quanto tempo fermarsi sul si bequadro); la diversa interpretazione, dovuta alla diversa funzione, della ripetizione dell'inciso iniziale; il ruolo della parte centrale (batt. 20<sub>4</sub>-28<sub>1</sub>) che ha come apice il la bemolle<sub>5</sub> di batt. 28, da cui si diparte la scala discendente che assume la funzione conclusiva. Si noti che Beethoven ha invece segnato come punto massimo della dinamica il fa<sub>5</sub> sforzato situato sul tempo forte della battuta 28. Confrontando cinque esecuzioni<sup>5</sup> di Pollini, Backaus, Fischer, Arrau e Benedetti Michelangeli si può riscontrare che c'è in tutti la tendenza ad allungare il crescendo fino al la bemolle, ma solo Backaus lo marca, ritenendo questo suono come punto d'arrivo. Si può inoltre riscontrare un'estrema variabilità del valore del punto coronato (dalle quattro semiminime circa di Arrau e Benedetti Michelangeli, alle otto circa di Pollini, che però prende subito un tempo decisamente vigoroso; è forse questa la soluzione più suggestiva). Pollini e Arrau introducono un ritenuto prima del punto coronato, facendo risaltare il senso di caduta verticale dell'intervallo diminuito mi-b-si bequadro; ma è solo Benedetti Michelangeli che mette bene in risalto il diverso significato della ripetizione iniziale allargando a tutto il I inciso il senso di ritardando e prendendo il tempo giusto solo a partire dal II. Inoltre Benedetti Michelangeli differenzia subito anche la parte centrale (da batt. 23<sub>4</sub>); quest'ultima risulta l'interpretazione più articolata, la più analitica. Per quanto riguarda gli sforzati sui tempi forti delle quartine, che Beethoven ha messo per evitare un andamento per gruppi di tre suoni, si rileva che solo Pollini e Arrau seguono tale indicazione, mentre gli altri, con più o meno rilievo, pensano a terzine.

L'allegro della sonata op. 111 è preceduto da una Introduzione lenta (instaurando una certa analogia con la sonata in Do minore op. 13 *Patetica*). De Lenz sottolineò come quest'ultima rappresenti il principio secondo cui una introduzione non deve mai contenere le idee che verranno poi sviluppate nel resto della composizione, al fine di mantenere una completa autonomia e costituire un microcosmo tale che “il pezzo che segue possa farne rigorosamente a meno”<sup>6</sup>. L'analisi che svilupperò illustrerà esattamente il contrario.

Carl Dalhaus (op. cit.) nel capitolo sulle ultime opere mette in luce un caratteristico modo di comporre beethoveniano rappresentato dal principio secondo cui un tema, inteso come organismo che comprende fattori ritmici, diastematici, armonici e sonoriali, può subire un processo di “astrazione” nel momento in cui un singolo elemento, apparentemente indivisibile dal resto dell'enunciato tematico per il mantenimento del senso, viene isolato e immesso in una diversa categoria formale. Dalhaus cita tra l'altro questo esempio tratto dalle *Variazioni sopra un Valzer di Diabelli*: (variazione V)



i motivi melodici mi-fa-la e fa diesis-sol-si delle battute 9-12 del tema:



vengono amplificati in mi-la-fa-la e fa diesis-si-sol-si e suddivisi tra il basso e la voce superiore; inoltre la terza, da maggiore, diventa minore. La connessione col tema si rende pertanto riconoscibile am-

## Analisi

mettendo un duplice processo di generalizzazione: il connotato omoritmico di semiminima e la successione melodica “seconda minore-terza maggiore ascendenti”, diventano “tragitto di quarta ascendente”; la terza maggiore, mediante un’astrazione di secondo grado, diventa classe di intervalli “terza”.

Il processo di derivazione non è solo applicato a connotati testuali, ma investe la categoria formale più intima della struttura musicale. Dall’analisi del I tempo della sonata op. 111 possiamo ricavare due osservazioni: 1) lo svolgimento della composizione, più che dalla semplice derivazione da un’unità motivico-tematica iniziale, si realizza mediante processi in cui il materiale viene generato di volta in volta dalle nuove visuali, dalle diverse prospettive, dal trattamento “in abstracto” cui viene continuamente sottoposta la categoria tematica; 2) la “generazione per contrasto” di temi e motivi da un tema principale non è sempre un processo diacronico. Non sempre cioè l’idea generatrice precede i temi e i motivi da lei direttamente derivati. L’introduzione lenta dell’op. 111 è un esempio di questa concezione. Essa infatti rappresenta ben più di una presentazione dell’ambiente sonoro e dello stato emotivo che si scatenerà in seguito e diventa, dal punto di vista strutturale, il “cantiere” del tema-soggetto di batt. 19, invertendo il rapporto tra elemento originario e suoi derivati. Un’altra osservazione relativa a quest’ultimo punto: nelle prime 18 battute il futuro tema assume gradualmente forma attraverso un processo evolutivo che non presenta soluzione di continuità, e in cui si intravedono due tappe principali nelle batt. 1-10 e 11-16. Ma vediamo di chiarire meglio questi concetti con qualche esempio.

Il motivo della quarta diminuita tra la medianta e la sensibile (il secondo elemento caratterizzante del tema), ha nelle prime 10 battute un rilievo strutturale significativo; l’esempio sottostante<sup>7</sup> evidenzia come nelle prime due battute, in seguito ripetute trasportate, esso funga da intervallo quadro strutturale. Esso si configura nella parte superiore con l’aggiunta di un suono adiacente ( $Do_4$ ) mentre nella parte interna è riempito da due note di passaggio ( $Re_3 - Do_3$ ). Accanto al processo di estrapolazione di un motivo da un tema non ancora esposto, è possibile osservare l’applicazione di una tipica tecnica che deriva dalla fuga: lo stretto, con l’entrata superiore diminuita di metà rispetto a quella inferiore.

The image shows a musical score snippet with two staves. The upper staff contains a melodic line with notes circled and dynamic markings like *sf* and *f*. A bracket above the staff spans six measures, with a '3' above it indicating a triplet. The lower staff contains a bass line with notes circled and dynamic markings like *f* and *sf*. A bracket below the staff also spans six measures.

Per il diverso uso strutturale con cui viene utilizzato (da intervallo quadro a motivo tematico), possiamo affermare che l’intervallo mi bemolle-si bequadro ha subito un processo di generalizzazione; è stato cioè “astratto” dalla categoria tematica cui appartiene. L’intervallo iniziale di 7<sup>a</sup> diminuita (mi bemolle-fa diesis), delineante la quadriade diminuita, per il nesso con l’intervallo di 4<sup>a</sup> diminuita — ugualmente derivato dalla categoria diastematica “salto diminuito discendente”— rappresenta l’insorgenza di un processo di trasformazione che condurrà al tema principale.

The diagram shows three musical examples. The first is a treble clef staff with a diminished seventh interval (mi b - fa #) labeled "settima diminuita rapporto diretto". An arrow points to a second treble clef staff showing a diminished fourth interval (mi b - si) labeled "quarta diminuita intervallo quadro". A second arrow points to a bass clef staff showing a bass line with a diminished fourth interval (mi b - si) and a diminished seventh interval (mi b - fa #) labeled with *ff* and *sf* respectively.

L’esempio precedente mostra come in questa introduzione a produrre quell’“orizzonte d’attesa”, rappresentato dall’attacco del tema nell’Allegro, oltre alla caratteristica tonalità aperta e all’armonia non risolta, partecipi in maniera determinante anche il fattore metrico, la cui asimmetria viene celata dalla grafia originale. Infatti, mentre l’armonia di *t* (do minore)<sup>8</sup>, annunciata dall’accordo che apre il

# Analisi

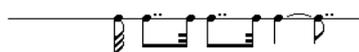
movimento ( $D^{\flat}D^{\flat}$ , cioè 7<sup>a</sup> diminuita sul quarto grado melodico alterato) rimane sospesa alla  $D$ , poiché l'accordo di tonica del 2<sup>o</sup> quarto della 2<sup>a</sup> battuta si configura come accordo di passaggio, ad amplificare l'inatteso forte (ultimo accordo dell'esempio,  $D_3$ ) — che rappresenta certamente il culmine della frase — è la *smenita* della percezione di rallentamento, dell'allentarsi della tensione indotta dalla progressiva dilatazione del metro (1/4, 2/4, 3/4). Dall'ascolto delle cinque interpretazioni discografiche campione, in questo punto osserviamo che solo Backaus interpreta l'accordo di  $t$  (batt. 2<sub>2</sub>) come grado intermedio di un crescendo verso il forte, apportando una modifica alla partitura originale che non lo prevede. Per quanto prima rilevato, una certa tensione è già implicita nella struttura metrica del passaggio e quindi, a prescindere dalle considerazioni filologiche, il crescendo si rivela un fattore ridondante.

Il modello iniziale di due battute viene successivamente ripetuto una quarta sopra (batt. 3-4), il che trasporta la quarta diminuita (la bemolle-mi bequadro) nella regione della  $s$  (Fa minore); il successivo episodio (batt. 5-10) dimostra un ulteriore nesso "in abstracto": il motivo conduttore della quarta diminuita viene trasportato a Sib minore, cioè alla  $ss$  (sottodominante minore della sottodominante minore, quindi ancora un innalzamento di quarta) e ritmicamente dilatato a due battute e mezzo, infine riportato alla  $s$  (batt. 5-7: Re bemolle-La bequadro; batt. 8-10: La bemolle-Mi bequadro). Insomma il connotato diastematico "salto di quarta giusta ascendente" che caratterizza l'incipit melodico del tema, è stato proiettato sul piano armonico-tonale; il connotato melodico "salto di quarta diminuita discendente" (secondo motivo del tema) viene generalizzato in "tragitto scalare di quarta diminuita" e immesso nelle parti interne.

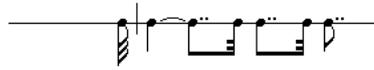


Diamo ancora uno sguardo a questa introduzione.

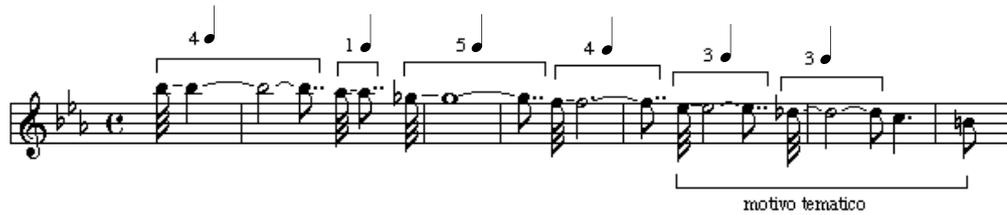
Il compito formale di una Introduzione, rileva Dalhaus (op. cit.), sotto il profilo armonico-tonale, è quello di una "digressione in ambito incerto che fa aspettare un consolidamento" e sotto quello tematico-motivico la preparazione della sezione del primo tema. Particolarmente interessante a riguardo l'episodio tra le battute 5 e 10. Questo episodio, che prende le mosse dall'apice (batt. 5: re bemolle<sub>5</sub>) raggiunto con terza ripetizione delle prime due battute, è ritmicamente articolato in maniera piuttosto complessa. Esso consiste in cinque ripetizioni del seguente elemento ritmico che riprende, allungandolo, quello dell'esordio; il valore complessivo della figura è di una semibreve:



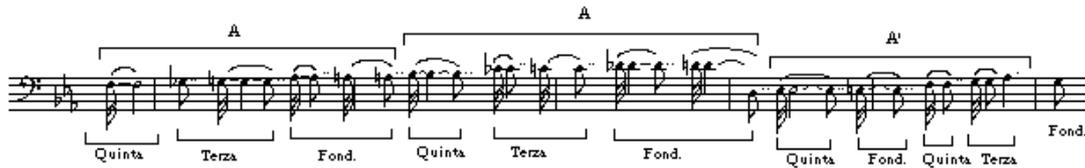
Si noti che poiché il suono più lungo percettivamente riceve una naturale accentuazione, l'accento forte della battuta risulta essere sistematicamente situato non sul primo, ma sul II tempo.



La linea del soprano consiste in un tragitto scalare diatonico discendente di nove suoni (dal re bemolle<sub>5</sub> al si bequadro<sub>3</sub>) della durata di sei battute, mentre il basso sale cromaticamente, con due cambi di registro, entro un ambito di nona (14 suoni in tutto, escluso il penultimo — la<sub>5</sub> — interpretabile come suono di volta<sup>9</sup>). Il rilievo generato da ogni variazione d'altezza nelle linee estreme genera una gamma di accentuazioni che producono un'articolazione paragonabile a quella delle durate. Il prossimo esempio mostra l'irregolarità del periodo di questo "ritmo melodico".



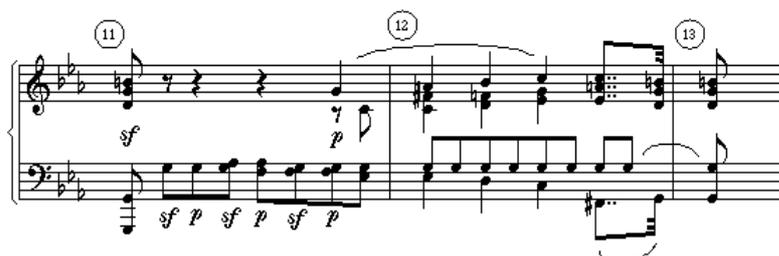
Risalto assume anche il "ritmo armonico" generato dalle "accentuazioni" intese in ogni mutamento dell'armonia. Il periodo di quest'ultimo, a sua volta diverso dai precedenti, è basato sulla ripetizione di un modulo determinato dalla posizione che il basso assume rispetto all'accordo. Il modulo è il seguente: 5<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>-F e si ripete in durate disuguali per tre volte (l'ultima subisce una leggera variazione in: 5<sup>a</sup>-F-5<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>).



Al senso di indeterminatezza di questo passaggio concorre quindi una complessa risultante ritmica causata dalla simultaneità di un diverso periodare delle varie componenti. Non essendo percettivamente possibile stabilire con determinazione se vi sia una priorità assoluta di una di esse, l'ascoltatore, come nell'intento del compositore, è disorientato. Ed è per questo che il ruolo dell'esecutore — nel fornire una indicazione interpretativa — si rivela decisivo. E' questa la prospettiva in cui gli strumenti forniti dall'analisi diventano accessori molto utili.

In questo punto l'esecuzione di Pollini si scosta dalle altre. Mentre Michelangeli, Arrau, Fischer, seppur con diverse interpretazioni, specialmente nelle durate delle biscrome, realizzano il passaggio senza inflessioni aggiuntive, ritenendo forse che tutto sia già insito nella scrittura, Pollini mette in rilievo l'aspetto lineare dei contorni melodici (acuto-grave), sbilanciando su essi la percezione della struttura ritmica.

L'episodio che inizia a battuta 11:



rappresenta una nuova intersezione, più in superficie della precedente, tra i due elementi tematici (la prima, lo ricordiamo, era avvenuta nelle prime 10 battute dalla combinazione sul piano melodico e armonico-tonale rispettivamente del II e I motivo del tema — vedi esempio a pag. 16 —). Questo passaggio rappresenta un successivo movimento del processo di “genesi” verso il tema principale: mentre nella mano destra si delinea con evidenza il motivo I (l’intervallo di quarta giusta, Sol-Do), la sinistra espone al basso il motivo della quarta diminuita discendente (Mi bemolle-Si bequadro, quest’ultimo trasportato alla fine nella parte superiore). Anche per questo passaggio può essere interessante fornire una trascrizione metrica che tenga conto dell’irregolarità dell’accentuazione data dagli sforzati (cfr. nota 7):

L’Allegro si sviluppa essenzialmente mediante elaborazioni, per lo più di matrice contrappuntistica, del tema esposto a partire dalla battuta 19. Lo schema formale di questo I tempo, riportato in appendice al seguente articolo, mostra come nel macrolivello siano rispettate le tappe imposte dalla forma-sonata. I lineamenti dei singoli segmenti e il modo in cui essi si succedono, denuncia però una certa estraneità al modello classico di I tempo di Sonata. Già è stata rilevata l’affinità del tema al soggetto di fuga; dallo schema si evince come la composizione si sviluppi mediante continue riproposizioni del tema, con varianti sul piano tonale di poco conto. Convivono quindi contemporaneamente due schemi formali: a quello tripartito bitematico della forma-sonata, che gestisce l’articolazione globale del pezzo, ne viene sovrapposto un altro di tipo circolare (come la fuga), caratterizzante invece lo sviluppo dinamico dell’articolazione del discorso musicale. Un’indagine più approfondita ci farà scoprire che l’aspetto armonico è anch’esso soggetto ad una simile circolarità. L’introduzione, come esemplifica Rosen (op. cit. pag. 501-2) — il quale nega, o forse non si accorge, delle relazioni melodiche tra l’introduzione e il tema — si sviluppa fondamentalmente sulla seguente successione armonica caratterizzata dai tre accordi di settima diminuita:

Questa successione fornisce la base accordale allo sviluppo (batt. 76-91); al termine del movimento (batt. 145-148) i tre accordi diminuiti appaiono nello stesso ordine, armonizzando uno stretto della testa del tema. Il tutto all’interno di un profilo di terza minore discendente che, come vedremo, è comune ai due temi:

Un allentamento delle funzioni della forma-sonata è visibile nel gruppo del II tema (batt. 50-55): la forma-sonata impone che tale zona rappresenti una meta (e come tale sia adeguatamente preparata); questa area inoltre è, per contrasto, strutturalmente necessaria per la definizione del ruolo drammatico del I tema. Cominciamo col considerare che, come spesso ricorre in Beethoven, anche in questa sonata la II idea è generata per contrasto dalla I. La seguente riduzione di tipo schenkeriano mostra il

meccanismo di derivazione:



Queste battute inoltre non assolvono ad un reale ruolo di contrasto formale, ma piuttosto risultano essere una breve quanto provvisoria oasi nel mezzo di un tumulto generato dal dirompere delle quartine di semicrome.

La brevità dello Sviluppo (batt. 72-91), unita alla debole escursione tonale:  $DD-D-(D)-s D^{\sharp}D^{\flat}-D$  del tono di partenza (Do minore), più che luogo di elaborazione tematico-armonica risulta essere piuttosto un'ulteriore riesposizione del tema, con la variante dello stretto per aggravamento:



Un ulteriore esempio di ambiguità tra posizione e ruolo all'interno della forma è costituito dallo sviluppo. Se lo paragoniamo con le batt. 35-49, ancora appartenenti al I gruppo dell'esposizione, noteremo come quest'ultima area sia maggiormente modulante dello sviluppo stesso: Do minore (35-37), Mib maggiore (37-40), Fa minore (40-41), Sib minore (41-42), Lab maggiore (42-45), Sib minore (45-46), Reb maggiore — subito riconsiderato  $S$  di Lab maggiore, tono del II tema— (46-48).

Questa parte dell'esposizione, affine al divertimento, possiede un'interessante sintesi nel motivo che fa da *conseguente* al tema (batt. 36-37):



si noti come questa figura tematica derivi i propri suoni da quelli principali delle due frasi di cui è composto il Tema:



## NOTE

- <sup>1</sup> Martin Cooper, *Beethoven: l'ultimo decennio*, Torino, ERI, 1970
- <sup>2</sup> Charles Rosen, *Lo stile classico, Haydn Mozart e Beethoven*, Milano, Feltrinelli, 1979. (Trad. it. di Riccardo Bianchini)
- <sup>3</sup> Carl Dalhaus, *Beethoven e il suo tempo*, Torino, EDT, 1990. (Trad. it. di Laura Dallapiccola). Pag. 220-221
- <sup>4</sup> Diether De La Motte, *Manuale di armonia*, Firenze, La Nuova Italia, 1988. (Trad. it. di Loris Azzaroni). Pag. 114
- <sup>5</sup> Le interpretazioni discografiche si riferiscono a queste edizioni: Claudio Arrau: CD Philips, 1965; Arturo Benedetti Michelangeli: CD Decca, 1965; Maurizio Pollini: Deutsche Grammophon, 1977; Wilhelm Backhaus, Decca, 1962 ; Edwig Fischer, EMI-Electrola.
- <sup>6</sup> Passo citato da: Gaspare Scuderi, *Beethoven. Le Sonate per pianoforte*, Milano, Muzzio, 1985. L'autore fa propria la tesi di De Lenz.
- <sup>7</sup> L'esempio trascrive le prime due battute originali con un metro variabile derivato sull'accentuazione determinata dagli sforzati. Ciò permette di mettere in evidenza la progressiva dilatazione degli accenti forti metrici.
- <sup>8</sup> I simboli si riferiscono alla notazione funzionale descritta nel *Manuale di armonia* di De la Motte, (cfr. nota 4). L'autore si rifà alla simbologia funzionale derivante dalle teorie armoniche di Hugo Riemann, rielaborate da Wilhelm Maler. Ecco qualche spiegazione per la comprensione degli esempi: T/t = triade di tonica maggiore/minore (I); S/s = triade di sottodominante maggiore/minore (IV); D triade maggiore di dominante (V); tP = triade maggiore parallela della tonica minore (III grado del modo minore); sP = triade maggiore parallela della sottodominante minore (VI grado del modo minore); dP = triade maggiore parallela della dominante minore (VII grado del modo minore); Sn = accordo napoletano;  $D^tD^v$  = settima diminuita costruita sul IV grado innalzato (dominante della dominante);  $D^{4b-35}$  = quarta e sesta di appoggiatura sulla dominante. I numeri in indice indicano i suoni dell'accordo che si trova al basso (stato); in apice i suoni aggiunti alla triade. Gli accordi tra parentesi sono dominanti secondarie, o comunque accordi che si riferiscono alla regione dell'accordo immediatamente successivo. Questi simboli identificano subito, oltre la collocazione dell'accordo rispetto alla scala, la sua funzione tonale.
- <sup>9</sup> Questa stessa funzione di volta del la bemolle verrà utilizzata da Beethoven anche nell'apice della linea ascendente nella parte centrale del tema (batt. 28).

# Analisi

## Schema formale dell'Allegro del I tempo della Sonata op. 111

*Eposizione e Ripresa sono state incolonnate una sull'altra per poterle confrontare meglio. I numeretti in indice indicano il movimento all'interno della battuta. Le sigle utilizzano la simbologia funzionale (cfr. nota 8)*

