

Beethoven: Sonata op. 111 Apporti analitici all'interpretazione musicale Il parte: Arietta

Paolo Troncon

Nel descrivere il tema dell'Arietta della Sonata op. 111 molti commentatori fanno frequente uso di metafore che alludono a sensazioni di intensa e diffusa luminosità, nonché di pacifica espressività. Quest'ultimo connotato viene esteticamente ricollegato a fattori spirituali e metafisici caratterizzanti l'originale linguaggio delle ultime opere del maestro di Bonn, di cui si è già accennato nella prima parte di questa analisi¹.

L'indicazione di movimento "Adagio molto semplice e cantabile" allude nella prima parte allo scarno materiale armonico e ritmico utilizzato per il tema, mentre l'aggettivo "cantabile" mette in evidenza la forte espressività del canto, il quale, come dice M. Cooper², risulta però "senza passione". Esso si sviluppa nel registro centrale della voce, quello col maggior corpo sonoro (Sol₃ - Sol₄), attraverso un tracciato melodico ad arco che dispone l'apice poco prima della cadenza, amplificando così la tensione interna; tale sviluppo dinamico viene proiettato sul costante e placido procedere ritmico di crome puntate dello sfondo armonico disposto a corale, movimento pulsivo dalla regolarità quasi processionale. È quindi l'incidenza ritmica, che dallo sfondo emerge sul piano frontale, ad investire questo tema di significati simbolici quali la "profondità", l'"idealità", la "quiete"; immagini queste che a lungo, particolarmente nel secolo scorso, hanno nutrito la retorica musicologica romantica. Alcune di esse però, connubio tra sinestesi ed immaginismo, sono particolarmente belle ed efficaci, e possono diventare molto utili se, private di ogni supposta funzione cognitiva del metalinguaggio verbale (ma non per questo senza "senso"), sono utilizzate come punto di partenza e stimolo per la ricerca-verifica analitica.

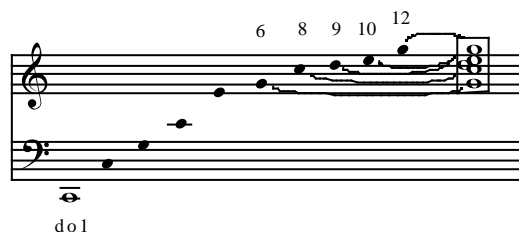
Ma dove risiede l'elemento da cui scaturisce quella sensazione di diffusa luminosità, di pienezza sonora, chiaramente percepibili soprattutto nella prima parte del tema (batt. 1-8)?

Si osservi questo primo periodo:



si può facilmente notare che la melodia è costituita quasi interamente dai suoni armonici 6, 7... 12 del Do₁

(situato al basso). Viene così ottenuta una situazione di massimo equilibrio distributivo e conseguente potenziamento del corpo sonoro, all'interno di una cornice (Sol₃ - Sol₄).



Solo i suoni n. 12 (13) 18 e 21 della melodia (Si-Fa-Si = tritono) non ne fanno parte e non a caso sfruttano la loro estraneità al campo (almeno i primi due) nell'essere posti nei punti di maggiore squilibrio strutturale del periodo³. Il Si di batt. 4, enfatizzato dall'appoggiatura, rappresenta il termine della prima frase in senso sospensivo (D); è noto che la consuetudine armonica tonale utilizza tale procedimento per proiettare in avanti la cadenza alla tonica, aumentando così la coesione tensiva dell'intero periodo o gruppi di periodi. Il Fa di batt. 6 — analogamente al Si precedente, rafforzato dall'appoggiatura superiore — rappresenta l'apice melodico (suono più acuto e di maggiore intensità emotiva) di questo primo periodo. Il Si di batt. 7, invece, non assume rilevanza particolare né per la brevità della sua durata, né per il moto scalare da cui proviene e verso cui procede, che lo assimila piuttosto ad una nota di fioritura (nota di volta).

L'impostazione armonica di questo tema sembra seguire lo stesso principio di generazione dalla gamma degli armonici utilizzato dalla melodia. Questa intrinseca relazione tra l'aspetto melodico e quello armonico crea la sensazione che il canto sia nella suo insieme un'"emanazione" del basso armonico (che nelle prime quattro battute ruota proprio intorno al Do₁ generatore).

Si osservi ora l'esempio nella pagina seguente (batt. 1-8). L'ipotesi è che sia i rapporti diastematici orizzontali che quelli verticali derivino dallo stesso principio. La stringa numerica situata sopra ogni accordo indica il numero di serie di ciascun suono, a partire dal basso, dello stesso accordo rispetto all'ordine degli armonici del Do₁. La freccia rivolta in giù indica che quel suono ha subito una trasposizione un'ottava o più ottave in basso. La X indica la presenza di un suono non appartenente alla gamma degli armonici del Do₁. Sul pentagramma i suoni estranei sono stati evidenziati con un rettangolo, quelli trasportati in basso con un cerchietto.

Analisi

The image shows a musical score for Beethoven's Arietta, measures 1 through 12. The score is written in treble and bass clefs with a 16/16 time signature. Above the notes, various chord symbols are provided, such as [1-3-5-8], [1-3-5-6], [9-3-X-6], [X-3-9-9], [1-3-5-6], [9-3-X-6], [5-3-6], [1-3-5-10], and [5-3-6-8]. Below the score, there are descriptive labels for different sections:

- Measures 1-3: - Accrescimento staticità, - Apertura (panoramica)
- Measures 4-6: - Tensione, - Squilibrio
- Measures 7-9: - Risoluzione tensione, - Ridondanza da "moto in luogo", - Accrescimento intensità "luministica"
- Measures 10-12: Sospensione, Risoluzione precaria, Sprofondamento, Tensione da salita, Interrogativo

Questa classificazione risulta utile per tre motivi:

- verifica l'ipotesi di partenza, nel constatare l'appartenenza alla gamma degli armonici, compresi i trasporti, della stragrande maggioranza dei suoni utilizzati in questo periodo iniziale (sono estranee circa il 22% delle note complessive);
- verifica e fornisce un elemento di misurazione dei momenti di maggiore o minore tensione, in base al numero di suoni estranei e di suoni trasportati presenti nell'accordo;
- introduce un elemento in più nell'analisi delle proprietà autoriflessive degli accordi (per lo più triadi).

Sotto il pentagramma sono state inserite delle didascalie che descrivono sommariamente, con un linguaggio il più possibile asciutto, l'impressione uditiva destata dall'ascolto del brano in questione. Considero questo momento un passaggio importante dal punto di vista procedurale, poiché esso permette di mantenere l'analisi sempre orientata verso interessi interpretativi. L'analisi, come punto di partenza metodologico, sarà quindi motivata dal rinvenimento delle tecniche, dei materiali e dei processi compositivi specifici, che possano in qualche modo aiutare l'interprete a spiegare come il "profondo" emerge in "superficie", che cosa intensifica o attenua la sfera suggestiva che solo attraverso il filtro esecutivo giunge all'ascoltatore. Un lavoro che

a questo livello risulta senz'altro frammentario, ciò nondimeno altamente informativo. Qualche esempio.

Nell'accordo n. 1 [1-3 -5-8] il raddoppio del fondamentale (Do) nella parte superiore rafforza la sensazione di "chiusura" della triade, che nel successivo accordo [1-3 -5-6] viene a scemare a vantaggio di un senso di "ampliamento" dovuto allo scambio con la 5^a (Sol). La posizione, con tre suoni nell'esatta altezza della gamma armonica del basso, amplifica la risonanza dell'accordo. Il 3 crea un accumulo di armonici nel registro grave (sfumatura scura) e provoca una suddivisione ben distinguibile dell'accordo in due distinti bicordi; quello inferiore — di 5^a giusta — che un sostanziale equilibrio tra i due suoni rende statico, quello superiore — di 6^a minore — più sbilanciato verso il suono acuto.

L'accordo n. 4 è la prima dissonanza accentuata (accordo di D in un prolungamento⁴ di T). La stringa [X-3 -9 -9] denuncia la situazione di squilibrio nel suono estraneo al basso (Si) e nel trasporto delle parti interne; l'omogenea distribuzione dei suoni e il raddoppio del canto stemperano però l'effetto tensivo. È interessante confrontare quest'accordo con il n. 9 — apice della prima frase (batt. 1-4) — e con quelli di batt. 6 — n. 17-18 = apice del periodo —. Il n. 9 [1-3 -5 -10] non fa uso di suoni estranei; il risalto è dato tutto dalla lucentezza della 3^a maggiore (Mi) affidata al canto (rinforzata dal

raddoppio un'ottava sotto) e dalla risonanza, leggermente sbilanciata, determinata dalla distribuzione degli armonici. Nel caso dell'accordo n. 18 [9 -X-X), invece, pur essendo l'armonia consonante (triade di re minore), vi si nota la presenza di due suoni estranei (La e Fa) e nessun suono nell'esatta altezza della successione degli armonici. Aumenta anche la distanza tra le due mani e il bicordo inferiore perde la precedente funzione armonica trasformandosi in ottava, a vantaggio dell'emergere della componente strutturale dell'accordo; si viene a creare così un intervallo di 19^a tra le parti interne, il cui effetto di contrasto è accresciuto dalla peculiarità di quest'ampia spaziatura rispetto alle situazioni precedenti.

Il secondo tempo della sonata op. 111 è un Tema con Variazioni costituito da sette variazioni concatenate senza nette soluzioni di continuità. Le prime tre sono un progressivo allontanamento dalla riconoscibilità tematica, mediante sofisticate trasformazioni ritmo-metriche, che però mantengono saldamente il rapporto con il Tema nel numero delle battute. L'esempio sottostante mostra il grado di trasformazione raggiunto dalla II e III variazione. Il tema originale è in tempo 9/16, cioè tre movimenti a suddivisione ternaria; esso diventa nella II variazione 6/16, tre movimenti a suddivisione binaria, ognuna delle quali ulteriormente divisa in tre (terzina con i primi due suoni in uno). Nella III variazione troviamo il massimo dell'elaborazione ritmica: il metro diventa 12/32, cioè ancora tre movimenti a suddivisione binaria, ma ognuna delle tre parti viene ripartita in due, ciascuna delle quali ulteriormente suddivisa in tre (terzina con i primi due suoni in uno). Per evitare il mal di testa, osservare l'esempio che mostra il rapporto ritmico esistente tra il tema e le sue variazioni, le quali, secondo l'indicazione del compositore, vanno eseguite tutte nello stesso tempo, mantenendo cioè costante l'unità di battuta.

Tema
II Var.
III Var.

Nelle successive variazioni muta la concezione compositiva: il tema rimane sempre ben riconoscibile nei lineamenti ritmici e diastematici (ad eccezione della var. IV, in cui al posto del ritornello vi è una variazione della variazione — batt. 72-80 e 89-99 —), ma l'ambiente in cui il tema viene immerso muta e trascolora lentamente e continuamente. Il passaggio da una variazione all'altra avviene senza una chiara articolazione e in modo da far apparire tutta questa seconda parte come un'ampia area unificata, con una parte centrale armonicamente e motivicamente contrastante (batt. 106-130), una ripresa integrale del tema (batt. 130 e seg.) su un

diverso sfondo rispetto all'accompagnamento iniziale, e una Coda (batt. 161-fine). La zona contrastante corrisponde alla V variazione — batt. 106 (tema al basso, trilli) — dopo un breve episodio di collegamento (batt. 100-105). È una variazione diversamente impostata rispetto alle precedenti, che sfrutta la tecnica cosiddetta dell'*amplificazione*⁵. A batt. 130 la VI variazione (ripresa integrale del tema) è intrinsecamente collegata con la fine della precedente ed elabora una forma di accompagnamento tratto da batt. 100 e seguenti. L'ultima variazione (batt. 161, trillo sopra e tremolo sotto il tema) fa da finale al pezzo, ed è infatti tronco della variazione del secondo periodo del tema per far posto agli incisi cadenzanti, tipici della coda, tratti dalla testa del tema.

Diamo ora uno sguardo all'aspetto compositivo di queste variazioni. Il sottostante grafico rappresenta un'analisi⁶ che è utile per rintracciare le modificazioni tematiche nelle successive variazioni.

Le semiminime con gambo in su rappresentano i punti d'appoggio principali. I suoni con gambo in giù e le relazioni a distanza evidenziate dal tratteggio (espansioni), rilevano tra l'altro l'esistenza di una polifonia latente (pedale di Sol). Le legature mostrano un rapporto di coesione melodica di tipo evolutivo (cfr. nota 2).

Nella prima variazione (batt. 16-32) il tema subisce una iniziale *diminuzione*: il compositore cioè espande alcuni punti d'appoggio principali (o secondari) me-

dianche l'introduzione di valori più brevi. Queste espansioni sono riscontrabili con l'ausilio del grafico del precedente esempio. L'accompagnamento, singhiozzante a causa delle sincopi, ha una funzione ritmicamente complementare nella suddivisione in semicrome del movimento. La II variazione (batt. 32-48) mantiene la tecnica precedente, ma allenta i legami con il tema principale, introducendo una maggior quantità di valori brevi nell'estendere la tecnica dell'espansione a più suoni. Il ritmo "protojazzistico" di questa sezione si rende decisamente più marcato nell'irruenta III variazione (batt. 48-64), in cui i suoni-appoggio sono spesso sostituiti nel battere da

altre note dell'accordo, cosicché il tema oscilla tra le parti interne ed esterne risultando talvolta poco evidente. La IV variazione abbandona le acrobazie tecnico-elaborative del ritmo e del metro delle precedenti sezioni, per una più intima riflessione ed indagine delle proprietà sonore del campo melo-armonico. Non a caso a partire da questo punto viene talvolta abbandonato il rapporto battuta per battuta del tema con la sua variazione. Questa variazione comincia con una interpretazione tutta ambientale del tema: sopra un soffuso tremolio di timpani nel grave, la melodia non è che la cima di

una sequenza formata da grappoli di suoni (triadi e quadriadi a parti strette nel registro medio-grave), il "pulsare" ritmico dei quali è reso ancor più indeterminato dalla poco definibile articolazione del basso. Al posto del ritornello, le figure in biscrome e semicrome passano entrambe nel registro acuto, invertite e modificate nella disposizione delle mani. Il conseguente assottigliamento sonoro fa apparire questo passaggio come un riverbero di armonici acuti di un "basso" rappresentato dalla prima parte del ritornello. In tale processo compositivo si ravvisa un'estensione sul piano strutturale-formale del principio, precedentemente esposto, che coglie l'essenza e lo sviluppo melodico del tema iniziale dalla gamma degli armonici del Do_1 .

Della V variazione si è parlato prima. Si aggiunge che la peculiarità ambientale viene qui resa dall'uso originallissimo del trillo, elemento importante del linguaggio beethoveniano di questo periodo, che nell'ultima parte del movimento viene ulteriormente ampliato. Altro elemento da rilevare è la collocazione estremamente contrastante nei registri delle due voci nelle batt. 116-

119, che a partire da un intervallo armonico di 31^a (quattro ottave e una terza) proseguono per moto contrario fino a raggiungere la distanza di 39^a (cinque ottave e una quarta), soluzione che, lambendo contemporaneamente i confini inferiore e superiore della tastiera, si rivela estremamente ardita ed innovatrice. La seconda parte della variazione non sviluppa la prima, ma elabora le battute 7-8 del tema, in contrattempo.

Nelle ultime variazioni il tema non subisce modifiche ed appare esattamente negli intervalli e nel ritmo iniziale. Prima sopra un accompagnamento che favorisce il dolce ondeggiare della melodia (var. VI), infine

immerso in trilli e tremoli fino a rarefarsi in triple terzine di biscrome (figura tratta dal ritornello della IV variazione) di terze parallele nel registro acuto, per poi concludere con un'ultima ripresa a stretto.

Concludiamo l'analisi dell'Arietta dell'ultima Sonata beethoveniana con un grafico che illustra lo sviluppo dell'elaborazione ritmica delle variazioni. Tutte le sezioni con metro differente da 9/16 sono state riportate al tempo iniziale per un migliore confronto con le altre. Si può intravedere in questo schema una struttura quasi a specchio, che vede la III variazione come l'apice dell'intensità ritmica, e gli estremi come il momento di maggior "rilassatezza".

1 "Diastema", N. 0, ottobre 1991

2 Martin Cooper, *Beethoven, l'ultimo decennio*, Torino, ERI, 1979.

3 Il Si, pur essendo 15° armonico del Do, risulta comunque troppo lontano per essere percepito derivante da esso e non contrastante.

4 In una successione accordale il termine prolungamento si richiama alle teorie schenkeriane (*prolongation*), e indica quello stato dinamico di espansione inerziale di un accordo che si verifica quando una data sequenza è racchiusa agli estremi dallo stesso accordo avente valore strutturale. Si differenzia dall'elaborazione (*Auskomponierung*) dove la sequenza si sviluppa tra due accordi diversi sempre aventi valore strutturale. Nel primo caso i cambiamenti armonici all'interno dell'area di espansione sono più che altro delle inflessioni dell'accordo principale, nel secondo sono tappe di un processo di mutamento funzionale dell'armonia.

5 Il tema diventa fonte di motivi ritmici, melodici, armonici, per variazioni più o meno indipendenti nell'andamento generale, nella forza o nelle dimensioni (Bas, *Trattato di forma musicale*, Milano, Ricordi)

6 L'esempio sfrutta la simbologia schenkeriana nella gerarchia grafica dei valori musicali (in ordine ♩, ♪, ♫)