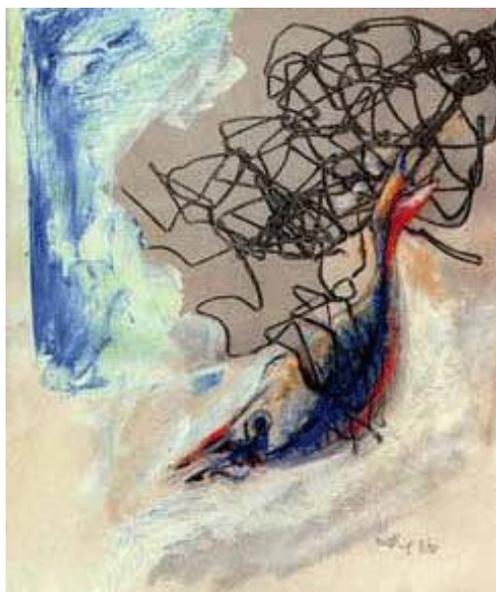


Boris Porena et alii

Una possibile interpretazione della sonata op.
111, n. 32 in *do minore* di L. van Beethoven
- un'ipotesi per la sopravvivenza



Testo & Senso

n. 13, 2012

www.testoesenso.it

¹ Questo saggio nasce da una conversazione tenuta nel novembre 2011 tra Boris Porena, Fernando Sánchez Amillategui e Dario Peluso, successivamente trascritta e collettivamente rielaborata assieme ad Alberto Pezza e Oliver Wehlman. Abbiamo tuttavia scelto di ricorrere alla prima persona singolare, poiché il contributo di Boris Porena è preponderante rispetto agli altri e le aggiunte apportate dai coautori alla sua analisi non giustificerebbero in questo contesto, innanzitutto stilisticamente, l'uso del 'noi'.

Intenzione

In genere quello che hai da dire lo dici in una frase. E poi – se sei abile – la frase diventa il capitolo di un libro o addirittura un libro intero. Dirò brevemente qual è il progetto di questo saggio analitico; più che altro, qual è la molla che mi spinge. L'idea base è semplicissima: ciò che mi era balenato in mente è la possibilità di applicare un'analisi musicologica – cioè molto specifica – a un problema politico generale. Non so se l'oggetto che ho scelto – la sonata op. 111 in *do minore* – sia in assoluto il più adatto. Nemmeno saprei dire se quello che cerco è già contenuto nella struttura della 111, o addirittura nel pensiero dell'autore; il che è molto improbabile. Nucleo, quindi, o cappello di questo saggio: è possibile derivare un progetto di carattere sociale-politico da un progetto analitico su una sonata beethoveniana.

Forma, forme

Mi sembra sia necessaria una breve panoramica iniziale. Nella musica – e soprattutto nella musica di Beethoven – il problema della forma è molto sentito (non tanto perché vi sia 'una forma' a cui attenersi, sebbene come vedremo ciò è spesso vero). La grande trovata di Beethoven fu a mio parere la seguente: fare della forma l'oggetto compositivo. Molto rozzamente, prima di Beethoven – e forse anche dopo – esisteva una 'forma musicale' (o più di una) a cui di fatto il compositore si atteneva. Per esempio, nel caso del primo tempo della sonata op. 111 la forma 'a priori' è la cosiddetta 'forma-sonata', che si conosce e si sa grosso modo come è fatta pur non essendo troppo strettamente stabilita. Ma a Beethoven non basta: la forma 'sonata' diventa l'oggetto del suo lavoro compositivo, è cioè trasformata, non applicata così come la tradizione la tramanda. Vorrei dire anzi che la forma diviene l'oggetto del lavoro compositivo di Beethoven fin quasi dall'inizio della sua attività. Naturalmente nell'ultimo periodo tale operazione è molto più circostanziata e cosciente di quanto non lo fosse negli anni giovanili.

L'oggetto principale della sua attività compositiva è dunque la forma: difatti non esistono due sonate che abbiano lo stesso *input* formale. La forma-sonata è grosso modo conservata... sono però mutevoli le interpretazioni, i possibili sensi che la forma tradizionale acquista. Non è un atteggiamento nuovo in assoluto: poiché il lavoro sulla forma lo si può intendere in molti modi diversi (il termine 'forma' può assumere vari significati a seconda del contesto), in un certo senso si tratta di un'operazione scontata, che bene o male qualunque compositore degno di questo affronta; ma non in modo così paradigmatico come Beethoven. Ripeto: non ci sono due sonate beethoveniane che danno alla forma lo stesso significato,

lo stesso ruolo. Mi era perciò venuto in mente di prendere la 111 e di vedere se la sua forma – più che la forma: ‘il pensiero formale’ – fosse affine o adattabile a situazioni diverse – e non so, appunto, se sia questo l’unico caso possibile; non credo – ‘trasferibile’, ecco, a situazioni diverse. Lo studio utilizzerà quindi il reagente analitico ‘forma’, per poi parlare d’altro, arrivando a riscontrare che il concetto di ‘forma’ è applicabile anche a campi molto lontani da quello musicale, a cui magari non si penserebbe: per esempio quello politico. Sebbene sia abbastanza ovvio che anche la società ha le sue forme (‘partito politico’, ‘sindacato’), non è quantomeno ovvio che queste possano essere messe in rapporto con una forma musicale.

Due tempi – due principi in opposizione

Venendo più al sodo, prendiamo in considerazione l’op. 111. È in due soli tempi, cosa già di per sé significativa. Sì, ci sono altri esempi di sonate in due tempi, tuttavia il caso dell’op. 111 è singolare: direi che il compositore ha riflettuto specificatamente su questa possibilità formale, di ridurre cioè i tre o quattro tempi della sonata classica a due soli. Essendo solo due, ogni singolo tempo ha bisogno di molta più ‘personalità’ di quanta non ne abbiano quelli di sonate in tre o quattro movimenti, dove si può modulare (in senso non strettamente musicale) l’insieme dei tempi con assai più respiro. Beethoven ha concepito i due tempi in forte opposizione: il primo ripropone una caratteristica compositiva che era già propria della scrittura beethoveniana ed era stata da lui sfruttata mille altre volte: la ‘dialettica’, il pensiero dialettico. In esso due o più modelli formali sono messi a confronto, e da tale confronto scaturisce il conflitto. Nella prima metà del 1800 l’idea del conflitto diventa un concetto essenziale della cultura europea ed è assorbito dalla filosofia di Hegel. Non so se successivamente o già contemporaneamente; senz’altro ci fu una reciproca influenza tra i due ambiti, musicale e filosofico. La musica così costruita è dunque lotta: simbolica, naturalmente. Ad ogni modo questa idea della lotta, di due principi che entrano in conflitto, è centrale in tutta la produzione beethoveniana.

Il criterio dialettico è ancora più evidente nell’equilibrio dei due movimenti: il primo rispecchia il pensiero che, rispetto al momento vitale del compositore, potremmo dire ‘passato’, cioè quello effettivamente della dialettica – anche violenta –; il secondo invece è completamente nuovo per l’universo culturale in cui egli vive, l’Occidente europeo di primo Ottocento. Spicca quindi già la contrazione in due soli momenti compositivi di una dialettica che proprio in quel periodo sta sviluppandosi nel pensiero europeo invadendone un po’ tutti i campi. Beethoven separa i due tempi nettamente, il che è un po’ insolito. Il

primo si rifà ancora ai principi suesposti: è strettamente ancorato al mondo scaturito dalla Rivoluzione, anzi alla sua punta più avanzata. C'è poi lo stupefacente secondo movimento, su cui vorrei concentrare la mia attenzione in questo saggio, perché dà una soluzione molto diversa al problema della forma e delle sue potenzialità. Anch'esso contiene dei contrasti, persino violentissimi; sono però di un tipo 'mai visto prima'.

Tema e variazioni

Per ottenere questo risultato Beethoven sceglie una strada curiosa: non inventa una forma nuova, bensì si rifà a una di tradizione assai antica, il 'tema e variazioni'. La specialità di Beethoven - paradigmatica, come dicevo sopra - non è tanto inventare forme nuove quanto reinterpretare quelle già esistenti: in questo caso, un 'normale' tema con 'normali' variazioni, per giunta di sedici battute sia il primo che le seconde (una delle possibilità compositive più ovvie per un musicista dell'epoca). Eppure, il modo in cui Beethoven utilizza questa forma tradizionale e il significato di cui la carica sono veramente straordinari e innovativi; tuttora, secondo me, potremmo ricavarne utilissime indicazioni operative. Qui della dialettica di due temi - di due situazioni, di due stati d'animo - non c'è più traccia. C'è solo un tema, come era normale che fosse. Ancora semplificando, un normale 'tema e variazioni' presenta infatti il tema, e poi delle variazioni sul tema, talvolta molto fantasiose... ma sostanzialmente non introduce nulla di nuovo e quindi non contiene una vera dialettica interna. Negli esempi storici fino a Mozart, e in molti casi anche in Beethoven, le variazioni sono generalmente di tipo ornamentale: ciò significa che il tema è sempre riconoscibile, non subisce reali mutazioni ma semplicemente divaga, gira intorno a se stesso. Certamente l'idea base dell'*Arietta* è in parte questa. Ma qui spunta la novità compositiva, poiché il 'tema e variazioni' assume un ruolo unico che va molto al di là dei precedenti esperimenti beethoveniani di emancipazione della forma-variazione (ad esempio, la sonata op. 26 in *La bemolle maggiore* - primo movimento, *Andante con variazioni*- o l'op. 57, *Appassionata* in *Fa minore* - secondo movimento). Tradizionalmente la forma di 'tema e variazioni' occupava in genere una posizione centrale (per esempio, un secondo movimento di tre) all'interno di una composizione in più movimenti, poiché era considerata meno 'importante' di un primo tempo in quanto, non avendo struttura dialettica (considerata all'epoca il *clou* e quindi riservata al momento principale) appariva poco incisiva e marginale. Non vorrei dire che il secondo movimento dell'op. 111 si distacchi del tutto da questa prassi: ma va ben oltre.

Il tema dell'*Arietta* è uno dei più distesi, più metafisici che io conosca²:

Arietta
Adagio molto semplice e cantabile

111 II 1-16

Figura 1 - battute 1-2

² Poiché si tratta di un'analisi musicologica abbiamo pensato che fosse utile citare sia da uno spartito, sia da un'esecuzione musicale. Tuttavia non ci piaceva l'idea di spezzettare la sonata per citarne solo i punti toccati dall'analisi, né potevamo allegare al saggio l'esecuzione completa della sonata, poiché sarebbe stata inservibile. Abbiamo optato infine per una soluzione ibrida: abbiamo pubblicato due video su YouTube, l'uno contenente un'esecuzione del primo movimento, l'altro del secondo (raggiungibili agli indirizzi http://www.youtube.com/watch?v=rQbLi2_4VnA [26/10] - primo movimento - e <http://www.youtube.com/watch?v=0cpmNj4-o88> [26/10] - secondo movimento).

Abbiamo poi inserito nel testo i link ai due video, servendoci di Splicd (<http://www.splicd.com>), un servizio che permette di selezionare singoli brani all'interno di un qualsiasi filmato, mentre gli strumenti di YouTube permettono di selezionare il punto di inizio dell'esecuzione, ma non di scegliere in quale momento interromperla. In ogni didascalia alle immagini troverete perciò il numero della figura, l'intervallo di tempo relativo all'esecuzione del frammento in questione, e i link ai video su YouTube e su Splicd. La traccia audio utilizzata è un'esecuzione del pianista Neal o'Doan, mentre le immagini sono tratte dall'edizione di pubblico dominio Breitkopf & Härtel, 1862-90. Plate B.155 (ulteriori informazioni sul copyright nelle descrizioni dei due video). Le immagini utilizzate in questo saggio sono invece tratte dall'edizione Urtext «G. Henle Verlag, Beethoven, Klaviersonaten, Band II». Ogni figura riporta, in basso a sinistra o in basso a destra, un pedice che segnala il numero d'opera, il movimento e le battute citate (esempio: «111 II 17-18» sta per «battute da 17 a 18 del 2° movimento dell'op. 111»). Il numero di battuta è riportato anche nella didascalia, per comodità.

Figura 2 - battute 1-2

0:00 - 2:50

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=0m0s>Spliccd: <http://spliccd.com/0cpmNj4-o88/0/170>

Ma cosa fa Beethoven (o, meglio, si astiene dal fare) con questo tema? Non ne viola *mai* la struttura. Non ci sono due elementi in contrapposizione; non c'è dialettica. C'è bensì una trasformazione interna che non è solo ornamentale, additiva, né è una libera reinterpretazione attorno a singoli spunti tematici. Si tratta piuttosto di una trasformazione strutturale, che sconvolge la stessa funzione del tema all'interno della composizione.



Figura 2 - battute 1-2

0:00 - 0:11

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=0m0s>Spliccd: <http://spliccd.com/0cpmNj4-o88/0/11>

Nella prima variazione la figura dell'attacco, *do-sol-sol*, è ancora poco modificata, poiché la prima trasformazione non è altro che l'estensione di tale figura (continuamente ripetuta) a tutta la melodia, che viene quindi reinterpretata sulla base della singola cellula ritmica replicata (vedi **figura 3**). Tutto il resto mantiene la stessa figurazione.

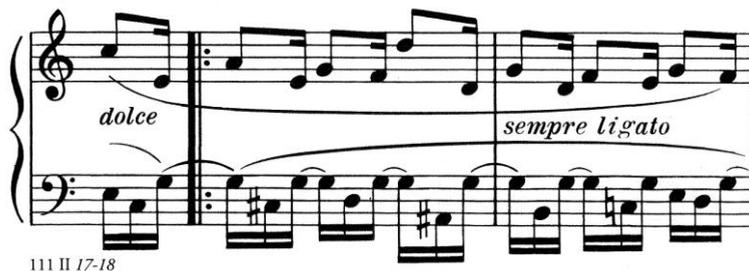


Figura 3 - battute 17-18

Figura 3 - battute 17-18

2:48 - 2:57

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=2m48s>Splicd: <http://www.splicd.com/0cpmNj4-o88/167/177>

Il movimento del nucleo tematico è qui bloccato dalla ripetizione, e ciò riduce drasticamente le possibilità di intervento dell'autore.

Seconda Variazione: Beethoven isola la cellula ritmica e la dimezza (vedi figura 4)³.

L'istesso tempo

111 II 33 *dolce*

Figura 4 - battuta 33

4:48 - 4:53

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=4m48s>Splicd: <http://splicd.com/0cpmNj4-o88/288/293>

È come se fossero due gli itinerari su cui Beethoven sviluppa la sua Seconda Variazione:

- Da un lato blocca il decorso musicale, poiché la formula ritmica è unica: la zona tematica è trattata tutta sulla base della prima cellula e uniformata allo stesso ritmo;
- dall'altro, poiché la Variazione è molto più ricca di note, ha invece, proprio per questo, un maggior movimento.

³ Si tratta di un effettivo dimezzamento della cellula ritmica, nonostante il passaggio dai 9/16 ai 6/16: poiché ogni sedicesimo è suddiviso in terzine di trentaduesimi (un sedicesimo e un trentaduesimo), come se fosse cioè un sedicesimo puntato. Il cambio di tempo non era perciò necessario. Beethoven ha forse preferito la notazione in 6/16, ai più canonici 9/16 con l'uso di sedicesimi puntati, o di duine di sedicesimi, per non rinunciare alla chiarezza della scrittura, che invece con questa grafia è preservata.

U'istesso tempo

111 II 33-40

Figura 5 - battute 33-40

4:48 - 5:38

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=4m48s>

Splicd: <http://splicd.com/0cpmNj4-o88/288/338>

Naturalmente è bene vedere cosa fa Beethoven alla mano sinistra:

111 II 33

Figura 6 - battuta 33

4:48 - 4:53

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=4m48s>

Splicd: <http://splicd.com/0cpmNj4-o88/288/293>

Anche qui raddoppia la suddivisione, utilizzando i sedicesimi al posto degli ottavi, il che dà l'impressione di un raddoppiamento della velocità. Parallelamente, mantenendo invariata la metrica, la complessità della scrittura

Terza Variazione: i valori sono ancora dimezzati ed il tempo è suddiviso in trentaduesimi. «L'istesso tempo» è una presa in giro: in realtà è un tempo rapidissimo (basato però ancora sullo stesso schema ritmico e armonico). Gli accenti sono spostati dai tempi forti ai tempi deboli - come nel jazz -:

L'istesso tempo

* * ** * ** * * ** * **

111 II 49-50

Figura 10 - battute 49-50

6:31 - 6:40

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=6m31s>

Splicid: <http://splicid.com/0cpmNj4-o88/391/400>

Addirittura qui (figura 10) le parti non fanno alcun movimento, sono tutte ferme, ribattute. Si invade un campo che verrà sviluppato molto tempo dopo, appunto nella scrittura jazzistica.

111 II 61

Figura 11 - battuta 61

7:34 - 7:40

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=7m34s>

Splicid: <http://splicid.com/0cpmNj4-o88/454/460>

Gli *sforzati* sono tutti sfasati, in sincope:

111 II 53-55

Figura 12 - battute 53-55

6:47 - 6:58

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=6m47s>

Spliccd: <http://spliccd.com/0cpmNj4-o88/407/418>

Il risultato complessivo di queste scelte è di una violenza estrema, perché sia l'aspetto melodico, sia l'aspetto pianistico (oltretutto è un tempo molto difficile) come anche quello ritmico ne escono stravolti, furibondi: e pensare che tutto nasce da un tema di una linearità e una semplicità quasi atarattica, orientale. Qui Beethoven richiama tutti gli elementi che ha adoperato nei precedenti periodi della sua vita: l'irruenza, la foga, tutte queste sincopi... eppure, *senza mai uscire* dallo schema iniziale. Ciò sarebbe normale in delle 'normali variazioni', ma Beethoven non bada semplicemente al contorno melodico, a certi accenti - no: tutto è investito da una furia, da una smania di devastazione che crea 'variazione' in tutti i sensi possibili.

Anche la Quarta Variazione è stupefacente, quasi assurda. Non si muove nulla: tutto in basso, pianissimo. Questi accordi,

111 || 65-67

Figura 13 - battute 65-67

8:35 - 8:52

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=8m35s>Splicd: <http://www.splicd.com/0cpmNj4-o88/515/532>

che sono in banalissima successione armonica - dominante, tonica ecc. -, sono tutti presi in sincope; sincope che proviene dalla Variazione precedente. Ma mentre lì aveva un carattere dirompente, violento, qui blocca il discorso, che ristagna. Il basso non è più un basso, ma un continuo movimento che oltretutto, se osserviamo bene,

111 || 65

Figura 14 - battuta 65

8:35 - 8:43

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=8m35s>Splicd: <http://www.splicd.com/0cpmNj4-o88/515/523>

non ripercuote la stessa nota ma oscilla tra il *do* e il *sol* (grazie alle terzine): lo stesso intervallo da cui scaturiva il tema. Sul tempo forte c'è sempre una pausa: il basso non è più distinguibile, diventa un rumore di fondo, senza accenti, senza appigli melodici, tolta l'oscillazione *do-sol*: siamo all'opposto della Variazione precedente dove tutto è movimento, aggressione. Qui è davvero la stasi totale, quasi 'mortale', esasperata dal contrasto con la Variazione precedente.

Su questa, tutta in toni bassi, Beethoven ne innesta un'altra tutta nel registro acuto. Anche qui, il formicolio della mano destra

111 II 72-75

Figura 15 - battute 72-75

9:13 - 9:30

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=9m13s>Splicd: <http://www.splicd.com/0cpmNj4-o88/553/570>

ribadisce il concetto di stasi, sebbene raggiunta con mezzi completamente diversi. Intanto le variazioni sono sempre di otto battute, pur enormemente estese, ed in tempo sempre più rapido: è grosso modo (in un contesto di grande variabilità metrica) il tempo del tema, solo che il numero di note si è infittito moltissimo.

Come ho già accennato, le battute qui si dilatano, mentre le dinamiche si affievoliscono: *leggiermente*, *pp*, senz'altra indicazione, *sempre pp*... Eppure tutto ciò racchiude una forte tensione, una dialettica -si noti bene- che è ricavata 'guardando dentro di sé', attraverso l'auto-osservazione, senza ricorrere a un apporto esterno bensì cercando di produrre la varietà a partire dall'*uno*. Potremmo vedere quest'operazione, per cui la pluralità non scaturisce dal contrasto con un 'fuori' ma è ricavata scavando nell'espressione, quasi come una sintesi di Parmenide ed Eraclito. Tutto ciò che avviene in queste variazioni è infatti nella cellula tematica originale - nel *do-sol-sol* iniziale - anche se nessuno a uno sguardo superficiale potrebbe accorgersene. A questo punto:

Figura 16 - battute 106-110

11:42 - 12:10

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=11m42s>Splicd: <http://splicd.com/0cpmNj4-o88/702/730>

il discorso si sfrangia in una serie di trilli continui che si sovrappongono a sporadici frammenti del tema. Non c'è più una forma, essa è 'distrutta' dall'interno; improvvisamente ogni appiglio svanisce e restano solo questi trilli senza forma. Restano i frammenti...

L'armonia è molto nuova per il momento storico. Il compositore sembra qui scoprire che è possibile fare un discorso variato semplicemente usando degli indicatori armonici. La melodia è ancora quella del tema ma non viene sviluppata, mentre lo era stata già nell'esposizione: tutto si blocca in un semplice semitono (*sol-la bemolle*), poi si risolve in un pulviscolo di trilli...

Figura 17 - battute 106-115

11:42 - 12:38

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=11m42s>Splicd: <http://splicd.com/0cpmNj4-o88/702/758>

A questo punto ci si ritrova con la mano destra nel registro iperacuto e, all'estremo opposto della tastiera, la mano sinistra,

111 || 117-121

Figura 18 - battute 117-121

12:42 - 13:11

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=12m42s>

Splicd: <http://splicd.com/0cpmNj4-o88/762/791>

in una posizione assolutamente assurda... Al 'basso', *sol-sol bemolle-fà*, risponde altissima la 'melodia', *mi bemolle-sol-si bemolle-la*... assurdo! Non c'è più nessun collegamento fra le due parti del pianoforte: sono decisamente separate. Questa dissoluzione anticipata (la fine è ancora molto lontana) è ottenuta sempre riflettendo su di sé, è una semplice conseguenza. L'enorme iato - massimo tra il *fà* al basso e il *si bemolle* altissimo, a una distanza enorme - viene colmato ravvicinando un poco alla volta le due mani, con grande eleganza. Ritorna infine il tema alla voce superiore, *fà-si bemolle-si bemolle*, a cui risponde in dialogo la mano sinistra:

111 II 121-130

Figura 19 - battute 121-130

13:07 - 13:56

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=13m07s>

Splicd: <http://splicd.com/0cpmNj4-o88/787/836>

Da qui prende il via un episodio dialogico, che corrisponde a una grande trasformazione armonica. E il tema, non c'è altro: l'armonia che lo sosteneva è cambiata, la melodia è totalmente ristrutturata ma la figura ritmica originale rimane invariata. Questo episodio conduce finalmente alla ripresa dell'aria esattamente com'era all'inizio, ma corredata da una nuvola di altri elementi: è una variazione per accrescimento interno.

111 II 131-134

Figura 20 - battute 131-134

13:56 - 14:14

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=13m56s>

Splicd: <http://splicd.com/0cpmNj4-o88/836/854>

Beethoven sviluppa la linea cantabile senza apportarle nessuna modifica, semplicemente con l'aggiunta di tutto questo materiale, quasi una polvere che circonda il tema e lo avvolge come in una nube. L'idea è formalmente nuova, anche se il mezzo con cui si manifesta è la variazione classica. Osserviamo alcuni di questi elementi più da vicino:

111 II 134-135

* * * * *

Figura 21 - battute 134-135

14:10 - 14:17

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=14m10s>

Splicd: <http://www.splicd.com/0cpmNj4-o88/850/857>

È una scrittura torbida, *annebbiata*: il movimento cromatico al basso *sol - fa# - fa - mi - re# - mi*, l'urto tra *fa* e *fa diesis* e l'oscillazione tra *mi* e *re diesis* oppongono alla limpidezza del tema una specie di ronzio, di straordinario effetto.

A partire dalla battuta 151 la ripetizione della cellula ritmica iniziale (per terze discendenti al basso, a cui risponde la voce acuta) introduce una nuova serie di trasformazioni armoniche che riporta al motivo dei trilli sovrapposti al tema.

111 II 151-154

Figura 22 - battute 151-154

15:13 - 15:27

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=15m13s>

Spliccd: <http://www.spliccd.com/0cpmNj4-o88/913/927>

Si tratta davvero di una concezione timbrica unica, per certi versi superiore a quella chopiniana e accostabile forse, pur nelle enormi differenze, solo a Schubert.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The score is marked with various dynamics and articulations. The first system begins with a forte (*sf*) dynamic and features a complex, arpeggiated texture in the right hand. The second system continues with a similar texture, marked with a piano (*pp*) dynamic. The third system shows a more melodic line in the right hand, with a trill (*tr*) in the bass. The fourth system features a sustained chord in the right hand and a rhythmic pattern in the bass. The fifth system has a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the bass. The sixth system concludes with a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the bass. The score is marked with various dynamics and articulations, including *sf*, *pp*, and *tr*.

111 || 159-171

Figura 23 -battute 159-171

15:42 - 16:54

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=15m42s>Splicd: <http://spli.cd.com/0cpmNj4-o88/942/1014>

Sopra, questo trillo acutissimo del *sol*, in mezzo il tema, che da battuta 165 passa alla voce superiore; sotto, lo stesso movimento ondulatorio che abbiamo già incontrato (vedi **figura 22**). Tutto è nello stesso tempo di un'immobilità e di una pregnanza melodica senza pari, e da questo magma sonoro la melodia emerge in tutta la sua cantabilità. È un passo tecnicamente difficile, perché l'esecutore deve trillare con le dita deboli e contemporaneamente far risaltare la melodia, che è sempre la stessa, con rinnovata espressione – anch'essa ricavata ricorsivamente. La 'ripresa' sfocia nella dissoluzione di questo pulviscolo sonoro in elementi convenzionali: scale, tratti di scale, ecc.,

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and contains a complex trill on the note G (sol), while the lower staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking 'pp' is placed at the beginning of the first staff. The second system also consists of two staves. The upper staff continues the trill from the first system, with a 'cresc.' (crescendo) marking. The lower staff continues the rhythmic pattern from the first system, with fingerings '1 2 3 1 2 3' written below it. Both systems have a repeat sign with a first ending bracket and a fermata over the final measure.

111 II 172-174

Figura 24 - battute 172-174

16:54 - 17:11

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=16m54s>

Splicd: <http://splicd.com/0cpmNj4-o88/1014/1031>

che si condensano in controttempo, anticipando la conclusione; e infine riposano sul *do* finale.



Figura 25 - battute 175-177

17:11 - 17:48

YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88&t=17m11s>

Splicd: <http://splicd.com/0cpmNj4-o88/1031/1068>

Insomma, è abbastanza facile ricondurre l'insieme allo schema di un 'tema e variazioni'. Ma come fa Beethoven a ricavarne l'eccezionale varietà di situazioni che contraddistinguono questo secondo movimento? Semplicemente guardando se stesso. È tutto dentro di lui: non deve far altro che portarlo alla luce. Non è così semplice, naturalmente: è chiaro che è necessaria una fantasia senza limiti per trarre da uno stesso oggetto delle conseguenze tanto diverse. La dialettica dell'*Arietta* non è convenzionale (contrapposizione di due oggetti, di due principi antitetici) ma di un tipo del tutto nuovo, forse più radicale, fondato sull'osservazione di sé. Il suo fulcro concettuale è la capacità di vedersi e comprendersi, la capacità autoriflessiva. Ciò mi sembra un'indicazione di grande importanza, oggi che tutto si basa sulla 'competizione', sulla 'concorrenzialità': possiamo toccare con mano in questo tempo di sonata proprio come sia possibile ricavare il tutto dal 'quasi niente'. Sarebbe bene che la contemporaneità riflettesse sulla soluzione formale individuata da Beethoven: generare il diverso a partire dall'identico.

Qualcosa sulla transizione tra i due movimenti

Il primo tempo appare invece combattivo, pieno di conflitti. Sembra il Beethoven di mezzo: l'introduzione maestosa, potremmo dire retorica, e l'idea di fondo non lo collocano ad esempio troppo distante dall'*Appassionata* (anche se i mezzi qui utilizzati sono molto più agili). Beethoven mette a confronto nella 111 due atteggiamenti musicali diversissimi. In questo senso, possiamo pensare che la dialettica tradizionale sia presentata nella sua veste più avanzata al solo scopo di realizzarne il superamento. Non che i due atteggiamenti stiano

semplicemente l'uno di fronte all'altro e si guardino in cagnesco! La potenziale opposizione non ha luogo, si stempera e si risolve nell'ultimo accordo del primo movimento, nient'altro che la triade di *do maggiore*, accompagnata da un'oscillazione del basso: si noti che la stessa tonalità che chiude il primo movimento apre il secondo.

Arietta
Adagio molto semplice e cantabile

Transizione dal I al II movimento

Figura 26 - momento di transizione tra il primo e il secondo movimento

1. 8:56 - 9:09 YouTube: http://www.YouTube.com/watch?v=rQbLi2_4VnA&t=8m56s
Splicd: http://splicd.com/rQbLi2_4VnA/536/549
2. 0:00 - 0:20 YouTube: <http://www.YouTube.com/watch?v=0cpmNj4-o88>
Splicd: <http://splicd.com/0cpmNj4-o88/0/20>

Forse i pianisti farebbero bene qualche volta a non mettere nessuna separazione tra i due: lasciar vibrare il *do* finale del primo movimento e attaccare col secondo. La fine del conflitto tra principi antitetici segna l'avvio di una nuova fase: dopo un periodo di aspri scontri, di lotte violente, arriva una pace veramente ultraterrena, che conserva però al suo interno tutta la ricchezza e la tensione preesistenti (ed è ciò che il secondo tempo della sonata mi sembra voglia mostrarci). Ma l'aggressività, che pure si conserva, non è più diretta verso 'l'altro', non fa male a nessuno; il punto di arrivo della sonata è la distensione. Osserviamo più da vicino le ultime battute del primo tempo. La violenza qui è ancora assai presente:

1111 145-147

Figura 27 - battute 145-147

8:29 - 8:36

YouTube: http://www.YouTube.com/watch?v=rQbLi2_4VnA&t=8m29s

Splicd: http://www.splicd.com/rQbLi2_4VnA/509/516

Ai quattro sforzati segue un certo numero di battute che hanno una funzione cadenzale, dal carattere piuttosto mesto.

1111 148-155

Figura 28 - battute 148-155

8:35 - 8:54

YouTube: http://www.YouTube.com/watch?v=rQbIi2_4VnA&t=8m35s

Splicid: http://splicid.com/rQbIi2_4VnA/515/534

Infine gli intervalli *re-la bemolle* e *fa-si*, percossi dalla mano destra, si stemperano nel movimento cullante del basso e preparano l'accordo di *do maggiore*.

1111 156-158

Figura 29 - battute 156-158

8:53 - 9:09

YouTube: http://www.YouTube.com/watch?v=rQbIi2_4VnA&t=8m53s

Splicid: http://www.splicid.com/rQbIi2_4VnA/533/549

che a ben vedere è molto di più: è il punto di arrivo di una riflessione sul significato culturale dell'accordo di *do maggiore*.

Una proposta di sviluppo interno

La prima traduzione ‘politica’ di quest’analisi che mi viene in mente è una proposta di ‘sviluppo autogeno’ o ‘autogenerativo’. Il paradigma vigente nel mondo odierno è quello della ‘crescita eterogena’, che avviene fondamentalmente per apporto di elementi esterni. La proposta alternativa di sviluppo che qui si analizza, rispecchiando il lavoro compositivo svolto da Beethoven con il suo ‘tema e variazioni’, non prevede il consumo di risorse esterne. Sviluppo di noi stessi, di ciò che già siamo: con un’introspezione che sia sufficientemente avanzata e approfondita si può ottenere la pluralità, il movimento... senza che ci sia necessariamente un conflitto, una differenza di potenziale tra un *sé* ed un *altro da sé*. Serve una grande fantasia, una professionalità salda, ma psicologicamente il punto di partenza imprescindibile è una pressoché assoluta sicurezza in se stessi, nelle proprie capacità.

Come ho già detto, dell’idea – certamente vecchissima – che la pluralità sia in qualche modo già contenuta nell’unità, mi interessano qui in particolare le conseguenze politiche: che sia forse possibile ripensare il concetto di ‘progresso’ come continua scoperta delle potenzialità nascoste nel ‘già noto’, e non come perenne ricerca di ‘altri’ da raziare e depredare? Penso che Beethoven avesse qui in mente qualcosa di simile, sebbene forse non in questi termini, bensì con una consapevolezza assai più profonda di quanto sia possibile rendere a parole: l’esistenza stessa dell’*Arietta* ne è la prova. In ogni caso, se pure così non fosse, ritengo che anche dall’analisi di un testo musicale si possano ricavare dei criteri compositivi ‘di base’, trasferibili ad altri contesti operativi. Intendo perciò trasferire questo modello di sviluppo, che ho definito autogenerativo, dall’ambito musicale a quelli dell’ecologia e della politica; in realtà, le due dimensioni si sovrappongono.

Occidente e Oriente

Ascoltando l’*Arietta* si è continuamente investiti da impulsi nuovi, straordinari, da una debordante originalità. Una precisazione assai banale: questo è per me il punto di arrivo della musica d’Occidente. La sensazione lasciata dall’ascolto della 111 in effetti ha ben poco di ‘occidentale’: l’orecchio non fa che confermarci il noto interesse di Beethoven per le religioni orientali. Mi chiedo se in questa sonata Beethoven non compia forse un’esperienza simile a quella del Buddha, che vive la totalità dell’esperienza non all’esterno, bensì dentro di sé (o nella 111 è forse il pensiero musicale a esplorare se stesso? o la forma *sonata*? o tutte queste cose, o altre ancora?). È possibile riprodurre un’esperienza simile anche nell’ambito della società e del

suo sviluppo? Io penso di sì. L'uomo è veramente capace di cose incredibili, come dimostrano esempi come questo. Se si cominciasse a ragionare in questi termini, anche nella scuola, se si comprendesse finalmente che ogni cosa è in contatto con il tutto, è parte di un tutto, sia pure solo perché oggetto di uno stesso pensiero (quello umano, capace di far scaturire il nuovo dall'osservazione di un coleottero così come dall'ascolto dell'op. 111); se si riuscisse a far ciò non sentiremmo più il bisogno di aggredire e sfruttare, saremmo liberi dalla triste condizione di padroni e schiavi in cui oggi ci troviamo. Il messaggio è infatti fortemente politico, il che può sembrare assurdo: forse un amante della musica dirà che stiamo bestemmiano, che con le nostre riflessioni inquiniamo l'*opera*, per definizione intangibile e insondabile: e non saprei come rispondergli, se non invitandolo a prendere in considerazione, anche solo per un attimo, il mio punto di vista.

Chissà cosa aveva in testa Beethoven... Quando, dopo l'accordo finale del primo tempo, l'ascoltatore sente l'attacco dell'*Arietta*, entra in un'atmosfera radicalmente diversa; da questo inizio man mano riconquista anche il clima precedente, ritornando infine alla straordinaria pace delle prime battute. È una lettura fortemente ottimista della storia, come si addice a Beethoven, certamente un grande ottimista. Potremmo esserlo anche noi, se solo cogliessimo il suo messaggio; per capirlo è imprescindibile conoscerlo, e certo conoscerlo richiede uno sforzo. Una delle caratteristiche della nostra epoca è che pessimismo e ottimismo si congiungono, spesso nella stessa analisi. Quest'interpretazione dell'*Arietta* potrebbe esserne un esempio: il superamento del concetto dialettico di opposizione avviene attraverso la sua conservazione.

Altro aspetto da prendere in considerazione è il suo carattere 'orientaleggiante' - fin dove possiamo conoscere come occidentali il pensiero orientale. Non sappiamo quanto a fondo Beethoven conoscesse il pensiero orientale, benché a casa sua furono ritrovati libri sul buddismo, che permettono di ipotizzare che ne avesse almeno una certa conoscenza; ma era un interesse certamente presente nel suo ambiente culturale e in quel momento storico - basti ricordare il *West-Östliche Divan* di Goethe, l'esempio più conosciuto dell'epoca. Di queste cose Beethoven non ha mai fatto parola con nessuno; non c'è nessun documento che provi che fossero questi i canali di pensiero entro cui navigava. Non risulta - non ha lasciato altro che queste pagine, ha detto tutto con poche note ⁴.

⁴ Vorrei menzionare uno stimolo originario a quest'analisi sull'op. 111, che ricevetti - nel 1952 - dal *Doktor Faustus*, dove Thomas Mann mette in bocca a Kretschmar l'analisi di Adorno sull'opera, naturalmente rivestita della propria letterarietà.

Pensiero espresso musicalmente, pensiero espresso verbalmente

Questa analisi è in fondo un'esplorazione delle possibilità di equivalenza e vicinanza tra linguaggi molto diversi, quali il linguaggio verbale e il linguaggio musicale. Si ritiene solitamente che la musica non sia un veicolo di contenuti ma di strutture, e che il concetto di 'discorso' sia qualcosa da riferirsi essenzialmente all'ambito del verbale. A me sembra però che nel caso del 'discorso sulle strutture' la musica sappia dire infinitamente più della parola. Ci sono indicazioni, nel secondo movimento dell'op. 111, che non possono essere rese a parole: la formulazione del concetto di 'sviluppo autogenerativo' non coincide con l'effettivo ascolto di tale sviluppo, la sua esperienza sonora. Ho parlato di *una forma* - ma cosa vuol dire 'una forma'? Difficile dirlo. Invece è proprio questo l'oggetto del discorso beethoveniano, che l'autore sviluppa attraverso l'introspezione, senza danneggiare nessuno, senza negare, affermare, sfruttare o rifiutare nulla.

Troppe parole in questa analisi - e persino così non sono sufficienti. È evidente che nella 111 c'è molto più di quanto ho detto e sia possibile dire. Il linguaggio musicale non è traducibile o trasferibile biunivocamente, da un codice all'altro. Questo saggio non può far altro che cogliervi dei suggerimenti, come la possibilità di trarre il tutto dall'uno. Siamo giunti a tale conclusione attraverso l'analisi di una sonata beethoveniana, ma nulla toglie che avremmo potuto arrivarci riflettendo su qualsiasi altra cosa. Personalmente, per esempio, trovo molto produttiva la riflessione sui coleotteri. Cioè, non è tanto importante la materia, ciò che abbiamo davanti, ma il nostro modo di pensare, di ricavare le cose 'semplicemente' attraverso la riflessione. Dov'è quindi il 'valore' che implicitamente riconosco all'esempio beethoveniano? Nel caso della 111, è innegabile che il discorso non solo si sviluppa in un modo eccezionale ma anche in uno spazio estremamente succinto, grazie al potere di sintesi del linguaggio musicale nelle mani di una mente straordinaria. *l'Arietta* occupa tredici-quattordici pagine di partitura, poco più di una ventina di minuti di esecuzione. Se dovessi dire tutte le cose che è possibile ricavare da queste pagine, mi ci vorrebbero volumi interi: tale è il vantaggio di lavorare entro un linguaggio altamente formalizzato e astratto, molto più vincolato a puri rapporti formali, geometrici, che non a semantiche. Il pregio quindi dell'esempio musicale in questione - e, vorrei aggiungere (non senza qualche timore), di ogni oggetto artistico di valore - è, insieme alla raffinatezza, la straordinaria ricchezza informativa.

Bellezza? produttività?

Ma torniamo all'argomento delle nostre riflessioni. Nel nostro mondo, pieno di forti vincoli materiali, con sette miliardi di persone, con preoccupanti arsenali nucleari, la via del conflitto come volano del progresso non è più possibile. Forse era ancora ammissibile in un pianeta con un miliardo di persone, con armi unicamente 'convenzionali', ma non è più praticabile nel presente. Il processo illustrato dall'*Arietta*, al contrario, mette a frutto (con il minimo consumo energetico che è associato al pensiero) la nota ipertelia del cervello umano, tante volte ritenuta inspiegabile: non sono pochi i casi nella storia dell'umanità in cui il migliore utilizzo di una risorsa, dato da una più approfondita riflessione, ha aperto scenari nuovi e imprevedibili - in confronto agli scarsi benefici a breve termine portati dal suo sfruttamento intensivo e irriflesso. Questa è una ricchezza che è a portata di mano di tutti; ma quanto poco viene riconosciuta ed utilizzata! Ci sarebbe veramente da ripensare tanti rapporti e tante funzioni sociali e intellettive; si potrebbe rivedere un po' tutto, semplicemente a partire dall'osservazione. Ad esempio, attraverso tale tipo di approccio analitico sono giunto a rivalutare l'estetica. Le mie vicissitudini professionali e di vita mi avevano portato a diffidare di una disciplina che si occupa del giudizio sul 'bello'. Oggi, alla luce di queste riflessioni, tenderei però a ripensare al significato della parola: mi sembra che 'bello' possa essere ciò che possiede tale ricchezza interna capace di produrre. Si potrebbe dire che siamo produttivi in quanto possediamo il senso del bello, la facoltà poetica.

E così arrivo a una tesi politica: nientemeno che l'ambizione di riformulare (alla beethoveniana maniera) il concetto di 'produttività'. Infatti con l'op. 111 ci troviamo di fronte a uno dei vertici della produttività umana: ma non una produttività consumistica, non una produttività che trasforma attivamente e irreversibilmente il mondo che ci sta attorno; bensì una produttività interna, che ho già chiamato 'autogenerativa'. Anche nell'espone questo concetto le parole mi tradiscono: infatti il prodotto beethoveniano non resta chiuso in sé ma è estremamente comunicativo, aperto all'esterno. Provo allora a riformularlo: questa 'produttività autogenerativa' non ha bisogno di apporti esterni al soggetto produttivo per la sua realizzazione, ma produce progetti trasferibili all'esterno, la cui applicazione restituisce dei *feedback* alla stessa produttività interna. La mia analisi della sonata ne dà prova: lo stesso messaggio, tolto dal suo contesto (storico, culturale, sociale ecc.) di appartenenza e proiettato su un altro reagente analitico, riapre la scatola dei significati e continua a comunicare, continua a produrre... Messaggio quindi fortemente politico: la sua comprensione (una possibile traduzione non

musicale) è una critica debole, non aggressiva –anche se forse rivoluzionaria– ai concetti di ‘crescita’ e ‘produttività’.

Conclusion

Così vorrei chiudere *Musica riflessa*⁵. È vero; adesso mi viene da pensare, grazie a questo esempio, che è musica ‘riflessa’ non solo perché ci ho riflettuto sopra; ma perché è musica che riesce a parlare di sé, anzi a dire il massimo proprio nel momento in cui si occupa di se stessa. Trovare l’altro dentro di sé, ciò è molto bello: non rimanere chiusi in noi stessi, ma riuscire a mantenere il massimo dell’apertura proprio nel momento in cui cerchiamo di capire chi siamo. Anche da questo punto di vista il messaggio ricavato dall’analisi è fortemente politico: che il momento di autoriflessione, di analisi e ricerca di questa produttività interna sia un modo sottile ma estremamente forte di intervenire sul mondo, molto più delle cannonate e degli scambi commerciali, intesi come metafora esemplificante la dialettica classica. Nella 111 c’è una proposta ottimista di intervento politico: una proposta di sopravvivenza, o se vogliamo «un’ipotesi di sopravvivenza».

Come ho già detto, sia Paola che io abbiamo sempre rifiutato l’orizzonte dell’estetica, ma rivista così, alla luce della sopravvivenza, e alla fine di questo percorso... non ho più niente contro di essa. Certo che l’estetica come ‘scienza del bello’ mi suscita rifiuto. Ancor di più quando viene utilizzata come metro di distinzione sociale: il ricco si può permettere il bello, il povero no. Se sfogliamo i contenuti della tipica rivista di intrattenimento, l’estetica vi è utilizzata come una clava, perché il bello è spesso costoso: ‘io ho, tu non hai’. Nell’op. 111, al contrario, c’è una concezione dell’uomo molto *bella* ed elevata, mentre comunemente è considerato alla stregua di un giacimento di petrolio, da prosciugare finché ce n’è.

Questa analisi delle variazioni a grandissime linee è un esperimento di trasferibilità: l’ipotesi è che all’interno dell’op. 111 ci siano delle proposte operative trasferibili; cioè che da un’analisi si possano ricavare le indicazioni per una ‘pratica’ che non ha niente a che fare con il fatto, preso nominalmente, dell’esecuzione e/o ascolto musicale di una sonata. Come ho già detto, si può affermare a priori che non c’è alcuna possibilità né bisogno di tradurre la totalità dei contenuti dal linguaggio espresso musicalmente al linguaggio espresso verbalmente. Bisognerebbe trovare un nome per questo tipo di scambio non-letterale di informazione da un ambito all’altro. In altra

⁵ Questo saggio fa parte di un ciclo di analisi sulle cinque ultime sonate per pianoforte di Beethoven, che chiuderà il libro *Musica riflessa*, tuttora in lavorazione.

occasione mi era capitato di parlare di ‘traduzione senza dizionario’, volendo sottolineare che in operazioni come questa non ci sono ‘dizionari’ che tengano. Lascio al lettore la valutazione di questo mio tentativo.

Boris Porena et Alii