

Jacopo Caneva

Le Sonate per pianoforte di Ludwig van Beethoven fino alla svolta della Patetica: malinconia e patetismo nei movimenti lenti

1. Op. 2 n. 1, Il movimento: Adagio

La storia musicale dei movimenti lenti delle sonate per pianoforte di Ludwig van Beethoven (1770-1827) si apre con un brano (1795) di immediata semplicità espressiva, reminiscenze soprattutto, più che del nuovo corso delle sonate pianistiche di Franz Joseph Haydn (1732-1809) – cui i tre lavori dell’Op. 2 sono dedicati –, della scrittura precisa e idiomatica di Muzio Clementi (1752-1832): si pensi ad esempio ai bassi potenti, per quanto in pp, a batt. 13-14 dell’Adagio con espressione in Fa maggiore della Sonata Op. 20 del 1787, che anticipano soluzioni sonore beethoveniane più tarde (come gli accordi di mano sinistra nell’Introduzione della Patetica e l’accompagnamento del secondo episodio del II movimento), pur con una non sorprendente differenza di mezzi: «*much richer in texture and variety of figuration than Clementi’s sonatas of a similar date, while the ideas themselves tend to be more striking and memorable*»¹. Se da un lato il brano sposta l’attenzione armonica dal Fa minore al Fa maggiore, dall’altro è arricchito da forme di abbellimento man mano più complesse e ampie, dai ritardi memori delle più antiche forme di appoggiatura a batt. 1-16² che mantengono alta la tensione armonica, fino al fiorire ornamentale della ripresa del primo tema a batt. 32-47, che non possono non apparire all’orecchio di chi ascolta come primi presagi di successive forme più esplicitamente malinconiche in un’impostazione ideale profondamente “sentimentale” ma già segnata da tensioni più propriamente romantiche. In questa prima Sonata, infatti, si nota sia a livello compositivo che a livello strutturale la volontà di Beethoven di rendere la sonata pianistica un genere di musica alta, al pari della sinfonia (dall’iniziale “razzo di Mannheim” in poi), confermato dalla decisione di aggiungere il Menuetto: Allegretto portando il totale dei movimenti a quattro: «Such a structure had not been used in any of Haydn’s or Mozart’s keyboard sonatas, and was a bold idea that seems to signal Bee-

¹ B. Cooper, *Beethoven*, Oxford University Press, Oxford 2000, p. 77.

² L’edizione utilizzata nell’analisi delle tre *Sonate* è la Breitkopf und Härtel del 1862.

thoven's intent to rise above the norm, raising the level of the sonata almost to that of the symphony and string quartet»³. Al tempo stesso l'insegnamento di Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) si ritrova nel già citato uso di abbellimenti e ornamentazione: la ripresa del primo tema (batt. 32-37) e già prima il clavicembalistico secondo tema (batt. 23-31) aumentano il livello di ornamentazione: l'espressività ottenuta, come indica C.P.E. Bach nel Versuch⁴, attraverso l'uso degli abbellimenti a sostituire sulla tastiera l'incapacità di sostenere a lungo le note, viene utilizzata con profondo rispetto delle "fonti" (il tardo Settecento tastieristico e le fioriture dello stile operistico), senza il sarcastico ribaltamento in comicità dell'Adagio grazioso dall'Op. 31 n. 1.

Gli studiosi hanno indicato la forma di questo movimento come forma-sonata senza sviluppo⁵ o come espressione strumentale dello stile di un'aria d'opera⁶. Si nota una possibile sovrapposizione in particolare con la forma di cavatina, assimilabile all'aria di sortita come variazione espressiva dell'aria col da capo (dalla quale la cavatina si distingue per la fondamentale assenza di una sezione centrale contrastante, analoga strutturalmente allo sviluppo proprio della forma-sonata) che annunciava nell'opera del Settecento l'entrata in scena di un cantante, con tutte le caratteristiche vocali proprie del personaggio interpretato⁷. La forma di cavatina risulta di considerevole importanza nella produzione di Beethoven: è rintracciabile infatti anche nei movimenti lenti delle Sonate Op. 1 n. 3 (tema B del II movimento in Mi maggiore), Op. 10 n. 1 (si veda il paragrafo 5) e Op. 27 n. 2 (III movimento in La maggiore), oltre che nel celebre quinto movimento del Quartetto per archi Op. 130.

2. Op. 2 n. 2, Il movimento: *Largo appassionato*

Se il relativamente più semplice Adagio dalla Sonata Op. 2 n. 1 utilizza spesso interi accordi in posizione di appoggiatura alla ricerca di un continuo scambio tra tensione e risoluzione, molto del *páthos* armonico del Largo appassionato in Re maggiore dalla Sonata Op. 2 n. 2 in La maggiore (1795) sta in singole note di ritardo, di appoggiatura o di volta: spicca il Sol# rispetto al La, quarta aumentata di sapore lidio, nell'ultima ripresa del tema a batt. 68-71, poi sostituito dal Do# rispetto al Re a batt. 72-73 unito alla nota di volta del basso di Mi# rispetto al Fa# (insieme creano un sapore già ampiamente cromatico). Un altro elemento di grande modernità, che pone la Sonata in un territorio già molto lontano da Haydn e Clementi, è l'impianto armonico: i due episodi centrali (in

³ B. Cooper, *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*, Routledge, New York 2007, p. 32.

⁴ Cfr. C.Ph.E. Bach in A. Basso, *L'età di Bach e di Haendel*, EDT, Torino 2018, pp. 281-282.

⁵ Cfr. D.F. Tovey, *A Companion to Beethoven's Piano Sonatas*, The Associated Board of the Royal School of Music, London 1931, p. 13.

⁶ Cfr. Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, Casa Editrice Astrolabio, Roma 2008, p. 140.

⁷ Cfr. A. Basso, *L'età di Bach e di Haendel*, p. 112.

Si e Re minore) utilizzano ad esempio un sorprendente secondo grado abbassato per costruire brevi sezioni modulanti che nel giro di poche battute creano un intero piccolo sviluppo: nel primo caso, a batt. 27 l'accordo di Re maggiore di dominante in terzo rivolto (Do al basso) innesca un meccanismo di discesa cromatica del basso che porta fino a una potente dichiarazione della dominante in ffp a batt. 31, che Rosen consiglia di eseguire in modo arpeggiato («non va suonato rapidamente bensì lentamente [...] l'arpeggiatura andrebbe estesa anche alla mano destra»⁸) e che sarà eguagliata in potenza sonora solo dall'improvvisa cadenza a Lab maggiore alla fine del I movimento dell'Op. 2 n. 3; nel secondo caso, a batt. 60, in seguito all'esplosione del tema in modo minore (con tanto di comparsa del tema del Dies Irae Fa-Mi-Fa-Re al basso, già osservato con l'armonia di Mi minore, Sol-Fa#-Sol-Mi), l'accordo di Fa maggiore di dominante in terzo rivolto (Mib al basso) porta a Sib maggiore e da lì nuovamente alla dominante di Re.

Nel Largo appassionato in oggetto, ricollegabile a una forma ternaria⁹ o un Rondò¹⁰ con un tema principale a sua volta articolato come un breve A-B-A', l'audacia armonica è uno degli elementi di innovazione più evidente, e riporta alla lezione di C.P.E. Bach, il più importante esponente del cosiddetto *empfindsamer Stil* ("stile sentimentale"), di grande importanza non solo e non tanto nella strutturazione dei brani beethoveniani in cui il patetismo è portato alle estreme conseguenze, discendenti ideali dello «sforzo di comunicazione»¹¹ delle opere più importanti del compositore che viene più accostato al movimento dello *Sturm und Drang*, ma anche nell'uso di ritardi, appoggiature e piccole forme contrappuntistiche "parlanti", o meglio ancora dialoganti (batt. 50 e segg.).

Quanto il coraggio armonico è ben inserito nei canoni classici e attentamente studiato per far percepire all'ascoltatore solo ciò che Beethoven intendeva far percepire (si pensi, a batt. 63, alla scomparsa di Sib una volta che compare il Sol# che riporta alla dominante, in modo da evitare la percezione di una sesta aumentata tedesca¹², bensì per sottolineare l'importanza del V grado attraverso la sua sensibile, ripetuta ben tre volte in sfp), altrettanto ben organizzato è l'apparato timbrico. Il suono del Largo appassionato è infatti orchestrale fin dall'incontro-scontro, a batt. 1, tra il *tenuto sempre* delle tre voci superiori e lo *staccato sempre* del basso, tra arco e pizzicato (di modernità quasi brahmsiana: si pensi all'inizio dell'Esposizione del IV movimento della sua Prima Sinfonia), anche se non mancano altre possibili interpretazioni orchestrali (ad es., le ottave di Do diesis a batt. 23-25, vicine al "richiamo" del corno che tante volte tornerà fino alla conclusione del fugato nel IV movimento della Nona Sinfonia). Nel contrasto tra tenuto e staccato (poi riutilizzato nel tema B del II movimento

⁸ Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 143.

⁹ Cfr. G. Sanguinetti, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, LIM, Lucca 2020, p. 138.

¹⁰ Cfr. D.F. Tovey, *A Companion to Beethoven's Piano Sonatas*, p. 20.

¹¹ G. Pestelli, *L'età di Mozart e Beethoven*, EDT, Torino 2018, p. 28.

¹² Cfr. D. Damschroder, *Harmony in Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge 2016, p. 34.

dell'Op. 7) si trova un'implementazione diversa, su base verticale-armonica più che orizzontale-melodica, del tocco pianistico "parlante" di C.P.E. Bach (utilizzato invece in attacco allo stile *jeu perlé* nel II movimento dell'Op. 31 n. 1), che nella sua forma originale «richiede [...] brevi legature alternate ad articolazioni non legate [...] per imitare l'inflessione parlata»¹³ e che in Beethoven diventa strumento timbrico-orchestrativo per sfruttare appieno le capacità degli strumenti dell'epoca: «Le varie gradazioni dal legato al non legato allo staccato erano più facili da ottenere sugli strumenti antichi perché il suono era meno spesso e si estingueva prima»¹⁴.

3. Op. 2 n. 3, Il movimento: *Adagio*

Nella ben riconoscibile forma ABABA¹⁵ dell'Adagio dalla Sonata Op. 2 n. 3 (1795) l'esplorazione del sentimento si manifesta sorprendentemente in due stati molto diversi, se non opposti, a conferma della maggior varietà riscontrabile in quest'ultimo lavoro dell'Op. 2, nel quale si può riconoscere per molti versi una sorta di concerto o di sinfonia solistica: la graziosità operistica, se non apertamente salottiera, del tema A (che Sanguinetti ricollega però all'inno¹⁶), è apertamente distaccata, almeno in un primo momento, dalla drammaticità bachiana del tema B. Quanto il tema A, in modo maggiore, è costruito su base omoritmica e attraverso l'uso di eco – la ripetizione variata delle batt. 1-2 a batt. 3-4 e delle batt. 7-8 a batt. 9-10 con scambio delle parti tra voci superiori e voci inferiori, che altro non è che un'applicazione del principio di antecedente-consequente¹⁷ – e una sapiente disposizione delle pause, il tema B, in modo minore alla sua prima apparizione e esordiente in Do maggiore la seconda volta all'inizio di un percorso modulante che assume l'importanza armonica di uno sviluppo, è interessato a costruire una continuità sonora totale e disarmante, cromaticamente instabile e con frequente incrocio delle mani a destabilizzare ancor di più il rapporto tra melodia e accompagnamento, già ribaltato inizialmente (batt. 11 e seg.) nelle ottave "melodiche" della mano sinistra e negli arpeggi spezzati della mano destra. Il riferimento evidente nella forma di cavatina che costituisce il tema B è Johann Sebastian Bach (1685-1750) più che il figlio C.Ph.E. Bach, per la maggior attenzione a un percorso armonico compiuto e sempre posto in una direzione precisa; si prenda in considerazione il Bach più proto-romantico del Preludio in Mib minore dal I Libro del *Das Wohltemperirte Clavier*, unito alle figurazioni più tipicamente barocche del celebre Preludio in Do maggiore dal medesimo Libro e della prima parte del Preludio in Do# maggiore dal II Libro.

¹³ G. Sanguinetti, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, pp. 41-42.

¹⁴ Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 48.

¹⁵ Ivi, p. 145.

¹⁶ G. Sanguinetti, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 223.

¹⁷ Ivi, pp. 135-137.

Il sentimento quasi galante del tema A e l'oscurità del tema B si incontrano solo con il ritorno a B, quando l'utilizzo di un'ottava più acuta in p (certo più delicata, ma anche più misteriosa) è presto sostituito da alcune isolate ma determinanti esplosioni di ff, l'uso del malinconico se non apertamente modale V minore di Fa# minore invece della dominante regolare (batt. 71), un'inaspettata cadenza d'inganno (batt. 74) e un improvviso cambio di registro (dall'acuto al grave) e di dinamica (dal f al pp con uno sfpp come elemento di transizione) tra batt. 80 e batt. 81, che suggerisce una chiusura pensata più come interruzione che come vera e propria conclusione.

Non è, la Sonata Op. 2 n. 3, un lavoro nel quale, col senno di poi, risultano isolati elementi di contrasto all'interno dei singoli movimenti: si nota infatti, a proposito del I movimento, che «Beethoven inserisce alcuni “materiali” chiaramente identificabili che hanno con ogni evidenza lo scopo di estendere l'arcata formale, di prolungare i momenti salienti di accumulo della tensione e di ritardarne lo sfogo; insomma, di “dare più spazio” al movimento»¹⁸. Una simile considerazione può essere applicata al II movimento, il movimento lento, il più adatto senza dubbio a contenere diverse gradazioni e diverse interpretazioni musicali del sentimento più vicino al patetico; in particolare le due evoluzioni di B portano a situazioni musicali molto diverse da quelle del loro esordio. Il *pàthos* dell'Adagio è dunque strutturale prima ancora che armonico, o più in generale è questione di forma prima ancora che di contenuto, e raggiunge risoluzione e catarsi solo prima dell'ultima riproposizione di A: «Le tensioni contrastanti della sezione centrale ora sono completamente riconciliate poiché tutta la struttura armonica dissonante si è risolta nella tonalità d'impianto»¹⁹. In questo senso, pur con le accortezze del caso, risulta spontanea una lettura quasi narrativa dell'Adagio, che non è stata scoraggiata neanche, tra gli altri, dall'allievo di Beethoven Carl Czerny (1791-1857): «è già evidente la direzione romantica attraverso la quale Beethoven, in un periodo successivo, creò un tipo di composizione che portò la musica strumentale a un tale livello di raffinatezza da assomigliare perfino alla poesia e alla pittura. In tale opere [...] vediamo dei quadri; udiamo la narrazione di eventi»²⁰.

4. Op. 7, Il movimento: *Largo, con gran espressione*

Almeno due tendenze già osservate in precedenti lavori pianistici di Beethoven si solidificano nel II movimento in Do maggiore della Sonata Op. 7 in Mi maggiore (1796-97): il valore orchestrale della scrittura pianistica e soprattutto l'importanza del silenzio (e conseguentemente la varietà ritmica e dinamica²¹). Entrambi concorrono a definire un nuovo tipo di esplorazione del “sentimen-

¹⁸ G. Bietti, *Ascoltare Beethoven*, Laterza, Roma 2019, p. 237.

¹⁹ Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 146.

²⁰ C. Czerny, in G. Sanguinetti, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 201.

²¹ Cfr. Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 149.

tale”: non la grave espressione di turbamento del tema B dell’Op. 2 n. 3 o del Largo e mesto dalla Sonata Op. 10 n. 3 (vero e proprio contraltare del brano in oggetto), ma un nuovo punto di vista, più solenne e spirituale, lento e profondamente graduale nei propri mutamenti interni, che anticipa le ultime sonate in un percorso che porterà all’immenso Adagio sostenuto in Fa# minore dalla Sonata Op. 106 in Sib maggiore (1817-19). Un precedente si può forse ritrovare nell’originale commistione di silenzi e densità del Capriccio-Adagio, II movimento in Do minore del Quartetto per archi Op. 20 n. 2 in Do maggiore (1772) di Haydn, modello di convivenza tra suono e silenzio poi espanso da Beethoven nell’ampio Adagio molto e mesto in Fa minore dal Quartetto per archi Op. 59 n. 1 in Fa maggiore (1806).

Se in questo caso la struttura formale è relativamente semplice (tema A in Do maggiore; tema B in Lab maggiore con lunga sosta finale sull’area di dominante di Do; a seguire tema A ornamentato; Coda finale), è l’eterogeneità interna dei materiali di base a rendere imprevedibile lo sviluppo melodico-armonico e timbrico del brano. Molti infatti sono gli elementi armonicamente notevoli (ad es., il contrasto tra l’accento di progressione in stile bachiano-luterano a batt. 17-18 e la cadenza evitata pienamente romantica a batt. 19-20, stilema poi utilizzato anche nel tema B a batt. 26 e 33), ma soprattutto timbricamente innovativi. Come anticipato, l’uso del silenzio è elevato a status tematico vero e proprio: «If each pair [di accordi, N.d.A.] had been separated by just a quaver rest in 2/4 metre, the result would have been effective but ordinary. Instead Beethoven prolongs the rests, making them as long as the actual motifs»²². Mai l’uso delle pause aveva avuto ripercussioni sonore così imponenti: si pensi anche al motivo proposto come codetta di A a batt. 14, che si evolve come tema ritmico a batt. 45-46 in un frammento continuativo, e infine a batt. 47-48 nella frammentazione dell’accordo di settima diminuita sulla dominante di Do: da un lato anticipa le fioriture in stile vocale-operistico della ripresa di A, dall’altro rimanda a uno degli altri grandi usi del silenzio nella produzione di Beethoven, ovvero l’Introduzione al I movimento della Quarta Sinfonia (1806), dove l’interruzione costante della melodia in Adagio attraverso pause di croma accresce la tensione fino alla catarsi con l’entrata in scena dell’Allegro vivace.

La portata del silenzio, infine, si estende anche alla gamma dinamica effettivamente utilizzata e allo stile orchestrale, in particolar modo nei non rari ff, come le batt. 20-21 (che anticipano il tema avventuroso del I movimento della Sonata Op. 90 in Mi minore), 37-40 (a batt. 39 l’edizione Breitkopf und Härtel indica addirittura un crescendo sulla minima Sol!), 70-71 e infine la straordinaria ottava ipergrave di Fa# a batt. 88, che fa anticipare una chiusura grandiosa del movimento, che invece si conclude quasi timidamente con una cadenza V-I in pp. In tutto questo, bisogna però considerare, come ricorda Charles Rosen, la differente prassi esecutiva cui siamo abituati oggi, che ha portato ad eseguire

²² B. Cooper, *Beethoven’s uses of silence*, «The Musical Times», Vol. 152, No. 1914, 2011, pp. 25-45:27.

gli Adagi beethoveniani in modo decisamente più lento di quanto non fosse comune nel XIX secolo, forse per «rendere consapevole l'ascoltatore che sta per fare un'esperienza profondamente spirituale»²³.

Infine, si noti anche l'influenza del silenzio sull'apparato formale del brano, in particolare per quanto concerne la composizione del tema A, che si apre con la doppia presentazione, separata da pausa, di un'idea di base a (batt. 1-2/3-4), seguita da una frammentazione cadenzale che conclude alla tonica, di nuovo con una battuta metà suonata (i primi 3/8) e metà lasciata al silenzio (i secondi 3/8); il passaggio diretto alla dominante, con l'idea tematica b (batt 9), toglie spazio al silenzio alla mano destra, ma ne aumenta il valore alla mano sinistra, prima della già citata codetta di semicrome biscrome isolate a batt. 14 e prima del ritorno ad a, che in questo caso si disgrega in due diverse frammentazioni successive, ovvero le già citate progressione in stile quasi luterano e il ff in cadenza diminuita a batt. 20-21, prima di un ultimo ritorno, legato e cantabile, alla tonica²⁴.

5. Op. 10 n. 1, Il movimento: *Adagio molto*

L'Adagio molto dell'Op. 10 n. 1 (1798) si presenta, senza esordio introduttivo ma subito su un primo tema nella tonalità d'impianto (batt. 1-16), con una melodia cantabile di chiara ispirazione vocale, impreziosita da uno degli ultimi usi tradizionali di figurazioni ornamentali e abbellimenti presenti nel ciclo delle Sonate, che riporta da un lato a Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)²⁵, dall'altro a lavori come la Sonata in Do minore Hob. XVI/20 (1771) di Haydn, cui il brano in oggetto è accomunato non solo per essere un movimento lento in Lab maggiore all'interno di un lavoro in Do minore, ma anche per una simile predisposizione al predominio assoluto della melodia sulle altre componenti della scrittura pianistica: se Haydn predilige ancora l'idea della melodia accompagnata più semplice, a due o massimo tre voci, Beethoven costruisce una struttura accordale spesso più completa, ma manca al tempo stesso del patetismo che il suo predecessore ha costruito con sincopi spesso molto estese, per di più in passaggi modulanti, tra la melodia della mano destra e l'accompagnamento per terze della mano sinistra che finiscono per sfruttare appieno il timbro grave del clavicordo, in una Sonata che, tra le prime, si poneva problematiche timbriche e dinamiche che superavano la scrittura clavicembalistica. Dove Haydn sceglie la sincope a indicare i momenti di massima espressività (ad es. batt. 14-19, 31-35, 47-52, 56-61), mentre rimane abbastanza contenuto nell'uso degli abbellimenti, Beethoven predilige un uso più ampio di figurazioni ornamentali, sia nella forma di acciaccature estese nel ponte modulante (batt. 17-21), sia nell'esplici-

²³ Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 120.

²⁴ Cfr. G. Sanguinetti, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 139.

²⁵ Cfr. Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 153.

tazione di abbellimenti che pochi decenni prima sarebbero stati lasciati agli esecutori (es. batt. 28 e 30). Proprio i due esempi appena citati permettono anche di considerare il rapporto del compositore con gli “schemi” di epoca galante: per quanto già pienamente beethoveniano, l'Adagio molto conserva alcune forme come la Fonte²⁶ (batt. 17-20), a sua volta inglobata all'interno di un Fenaroli (batt. 24-31)²⁷.

Alla sezione di esposizione (primo tema: 1-16; ponte modulante: 17-21; secondo tema, tipicamente più ampio e fluido, alla dominante: 24-45) segue subito una ripresa (batt. 46-90) con maggiore accento da una parte sulla scrittura ornamentale, dall'altra su un ampliamento espressivo della mano sinistra in rapporto ora più contrappuntistico rispetto alla mano destra e alla melodia, e che permette di inscrivere l'Adagio molto in una forma ABABA, con l'ultima ripresa del primo tema, A, che si sviluppa in una coda (batt. 91 e succ.) di media lunghezza dove finalmente Beethoven adotta anche la sincope vista nell'HobXVI/20 di Haydn per aggiungere ai temi già uditi un elemento di novità rappresentato da una sorta di pedale di dominante (Mib) discreto, ma in grado per la sua natura sincopata di frammentare costantemente l'andamento melodico del brano, in una possibile rappresentazione musicale dell'immagine del “singhiozzo” tipica di ogni rappresentazione della malinconia. Charles Rosen, parallelamente a Donald Tovey che, considera il brano una forma-sonata senza sviluppo²⁸, propone per il movimento in oggetto la forma di cavatina, già osservata per l'Adagio dalla Sonata Op. 2 n. 1, notando in particolare che «l'esposizione è separata dalla ripresa solamente da un accordo brevissimo e brusco di settima di dominante arpeggiato in fortissimo»²⁹, sicuro della sua originalità e indipendenza rispetto a ogni forma strumentale nel riconoscerne l'importanza soprattutto nell'opera del primo Ottocento: «Calling it 'sonatina' form is absurd. I do not know any sonatina movements in this form, and it is not a shortened version of 'sonata-allegro' but an independent form»³⁰.

6. Op. 10 n. 3, Il movimento: *Largo e mesto*

Il *Largo e mesto* dalla Sonata in Re maggiore Op. 10 n. 3 (1798) affronta il patetico nella sua forma espressiva più grave, sia in senso tecnico, con lo sfruttamento della timbrica dello strumento, sia nell'andamento volutamente appesantito da ribattuti e raddoppi all'ottava della linea melodica (nella sezione centrale di sviluppo, batt. 30 e succ.) o da un uso sapiente della frammen-

²⁶ Cfr. R. Gjerdingen, *La musica nello stile galante*, Casa Editrice Astrolabio, Roma 2017, pp. 82-93; G. Sanguinetti, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, pp. 236-238.

²⁷ Cfr. R. Gjerdingen, *La musica nello stile galante*, pp. 246-247, 258-259.

²⁸ Cfr. D.F. Tovey, *A Companion to Beethoven's Piano Sonatas*, p. 46.

²⁹ Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 153.

³⁰ Ch. Rosen, *The Classical Style*, W. W. Norton & Company, New York 1998, p. 11.

tazione sempre più estrema di piccole cellule melodiche, dalla texture densa di batt. 36 al quasi-silenzio di batt. 41-42. Si tratta della rappresentazione pianistica di «a more gradual mental disintegration»³¹, una sorta di “discesa agli inferi” riprodotta da un singhiozzo sempre più interrotto e da uno spostamento dal range acuto a quello medio-grave dello strumento. Uno stato emotivo così negativo è adeguatamente messo in musica attraverso una struttura episodica³² che ai due temi tipici della forma sonata fa seguire una sezione centrale che si può ipotizzare di sviluppo, ma che utilizza con facilità materiale tematico nuovo (batt. 36 e succ.) che assumerà altrettanta importanza (batt. 72-75) nella complessa Coda.

Il carattere drammatico del brano è esplicitato nell’indicazione agogica, con l’uso di un termine, mesto, non direttamente legato a un’indicazione di velocità, ma semmai all’espressione di un preciso stato d’animo – tanto che, nota Rosen, è innegabile «la tentazione di suonarlo molto lentamente, [...] un tempo che sarebbe inconciliabile con la rapida diminuzione del suono degli strumenti»³³ dell’epoca, ipotizzando un’influenza del movimento lento della Sonata in La minore K310 di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Non si deve infatti pensare all’indicazione mesto come a un tratto descrittivo del brano che segue, ma come a una vera e propria «performance instruction»³⁴: la malinconia diventa parte integrante del complesso di prassi e tradizioni esecutive, e la ricerca dell’effetto patetico, o meglio tragico, si riscontra nelle bozze del compositore. Particolarmente interessanti a questo proposito risultano l’utilizzo, in uno degli *sketch*, di una figurazione in sincope poi virtualmente inesistente nella pubblicazione («off-beat demisemiquaver figure»³⁵) che rimanda al pedale di dominante “nascosto” nella coda del II movimento dell’Op. 10 n. 1, e le diverse fasi compositive che hanno portato a un silenzio sempre maggiore e alla “disintegrazione” progressiva prima della ripresa (con la significativa indicazione «calando»³⁶, man mano che le pause si fanno più prolungate).

Si nota meno, rispetto al brano precedentemente preso in oggetto, l’influenza del sonatismo haydniano e in generale di area cattolica, anche se il II movimento della sua Sonata in Re maggiore Hob. XVI/33 (1773; anch’essa in Re maggiore con movimento lento in modo minore) è caratterizzato da un andamento episodico e quasi assimilabile all’arioso (di nuovo, in connessione con la pratica vocale operistica), e addirittura si conclude su una dominante non risolta che porta direttamente al movimento successivo, espediente poi utilizzato ad es. nella Sonata Quasi una fantasia in Mi♭ maggiore Op. 27 n. 1 (1801) e nella Sonata in Fa minore Appassionata Op. 57 (1805).

³¹ B. Cooper, *Beethoven’s uses of silence*, p. 29.

³² Cfr. D.F. Tovey, *A Companion to Beethoven’s Piano Sonatas*, p. 58.

³³ Cfr. Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 156.

³⁴ B. Cooper, *The Creation of Beethoven’s 35 Piano Sonatas*, p. 54.

³⁵ Ivi.

³⁶ Ivi.

Il «*pàthos* straordinario»³⁷ del Largo e mesto «è già evidente nel primo tema, nel quale si notano subito alcuni degli elementi tipici della scrittura il più possibile “patetica”, anche se vi si riconosce (batt. 1-3) una versione modificata dello schema Mayer»³⁸ (I, IV in 4/6, V in 3/6, I): si noti in particolare l’uso del registro grave per la mano sinistra e, nella melodia alla mano destra, l’uso costante di note estranee all’accordo sia come note di volta, sia come appoggiature o ritardi. Il brano dimostra una certa vicinanza con la musica vocale operistica³⁹, ma anche con il sonatismo galante: la costante ricerca dell’emozione impedisce spesso alla musica di risolvere in modo tradizionale le sue problematiche formali. Si noti ad esempio la vicinanza ideale con il continuo fluire melodico e armonico del II movimento in Sol minore della Sonata in Re minore, W.57/4 H 208 di C.P.E. Bach, ca. 1781, dai salti di registro (batt. 7-8) alla sincope armonica (batt. 27 e 29) poi tanto utilizzata da Beethoven. Il riferimento è al *redende Stil* citato nel *Versuchüber die wahre Art das Clavier zu spielen* (1762) di C.P.E. Bach, molto amato da Beethoven, esemplificato a batt. 9-29 da «*legature brevi e spezzate alternate con staccati o non legati*»⁴⁰. All’interno di una forma comunque ben definita come questa, nonostante le libertà strutturali di un brano come la *Phantasie-Sonate* (1787) per violino e tastiera (*Klavier*) di C.Ph.E. Bach siano troppo ardite, si ritrova una simile propensione alla manifestazione di “affetti” spesso opposti tra loro in successione l’uno all’altro, come anche evidenziato dalla forma “episodica” del movimento.

7. Op. 13, Il movimento: *Adagio cantabile*

Il II movimento della Sonata Op. 13 Patetica si apre su un panorama sonoro inaspettatamente galante, un Rondò formalmente tipico, in contrasto apparente con l’imprevedibilità del I e del III movimento: il sentimento è qui di nuovo affrontato a partire da basi settecentesche, ma portate pienamente in un’ottica romantica e innovativa, contrariamente, ad esempio, all’*Adagio* molto dall’Op. 10 n. 1: Rosen nota ad esempio il deciso cambio di prassi per quanto concerne l’ultima ripresa del tema A, indicando l’assenza di fioriture ornamentali in stile vocale (com’era consuetudine) e al loro posto l’accelerazione dell’accompagnamento, portato da una base di semicrome a una di semicrome di terzina⁴¹ (batt. 51-66), a conferma della natura ben più mobile, rispetto agli standard performativi cui siamo abituati, degli *Adagi* classici e tardo-classici («Contro le nostre abitudini esecutive odierne, la maggior parte delle frasi dell’*Adagio* ha conclusione corta»⁴²). Se l’accompagnamento in terzine di semicrome non arriva anco-

³⁷ Cfr. Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 156.

³⁸ Cfr. R. Gjerdingen, *La musica nello stile galante*, pp. 131-136.

³⁹ Cfr. Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 157.

⁴⁰ G. Sanguinetti, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 257.

⁴¹ Cfr. Ch. Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, pp. 161-62.

⁴² Ivi, p. 161.

ra a scontrarsi con semicrome o biscrome regolari (come ad esempio nella terza variazione del II movimento della Sonata Op. 12 n. 1 per violino e pianoforte, poco precedente alla Patetica), nondimeno la cantabilità cui fa riferimento l'indicazione agogica identificativa del movimento non è più tanto, o non è più solo quella di pura ispirazione vocale, ma indica un tipo di esecuzione che è ora parte integrante del repertorio strumentale, una manifestazione del sentimento applicabile solo attraverso il medium dello strumento. Concorrono infatti alla realizzazione del cantabile elementi squisitamente strumentali come la strutturazione del fraseggio e dell'articolazione (a volte sfasata tra le due mani), l'uso dei ribattuti nell'accompagnamento nel primo episodio (batt. 17 e segg.) e nella coda (batt. 66 e segg.) e del registro grave in senso pienamente melodico nella conclusione del primo episodio.

Una volta riconosciuta la portata innovativa dell'Adagio cantabile rispetto al suo stesso identificativo agogico e alla storia del cantabile, dunque della relazione di mutuale influenza tra musica vocale e musica strumentale, si ragiona sul ruolo che il patetico assume nel movimento in oggetto. Bisogna infatti ricordare che l'Op. 13 è, insieme all'Op. 81 "*Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen*", l'unica sonata con un titolo "caratteristico" in qualche modo ricollegabile a Beethoven⁴³: «This places it in the category of 'characteristic' sonata, similar to but distinct from the programmatic sonata. In a 'characteristic' work or movement, as was recognized in the eighteenth century, a specific mood is expressly evoked, without any actual narrative»⁴⁴. In questo senso si può pensare alla Patetica come a un arco emotivo unitario, e infatti il III movimento, il Rondò-Allegro, esordirà su una variazione del II tema del I movimento e tornerà alla serenità del Lab maggiore per più di uno snodo formale. Si è già ricordata l'imprevedibilità di I e III movimento: applicando lo stesso schema di ragionamento all'Adagio cantabile si può immaginare una sorta di "storia di contrasti" all'interno della Patetica, una "caratterizzazione" emozionale che esordisce con il primo accordo del I movimento, il celebre fp eseguibile sui pianoforti dell'epoca ma non più su quelli contemporanei, e si conclude con la conclusione quasi *ex abrupto* del III movimento, che evolve velocemente verso un V-I nella tonalità di impianto dopo una ben più corposa e dinamicamente evidente cadenza al IV grado.

Nel II movimento, infine, gli elementi di contrasto agiscono a livello orchestrale, dinamico (non sono altrettanto evidenti i «crescendi interrotti»⁴⁵ come nel I e III movimento, ma la mancanza di risoluzione della tensione dinamica si ha ad esempio a batt. 28, quando il crescendo iniziato a batt. 24 si estingue velocemente, o con il fp e successivo decresc. a batt. 44, che annulla l'ascesa dinamica iniziata a batt. 41), e infine soprattutto armonico. È in particolare il secondo episodio, costruito sul modo minore del Lab d'impianto e presto tendente al suo sesto grado (Fab, dunque Mi), a risultare particolarmente interessante dal punto di vista della progressione accordale: «Often one

⁴³ Cfr. G. Sanguinetti, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, p. 207.

⁴⁴ B. Cooper, *Beethoven*, pp. 89-90.

⁴⁵ G. Bietti, *Ascoltare Beethoven*, p. 241.

must wait until a phrase fully reveals its content before determining precisely how its individual chords function»⁴⁶. È questo il caso di un percorso armonico che diventa chiaro solo alla sua conclusione, ovvero grazie alle settime diminuite a batt. 48-50 che, come alla fine di uno sviluppo di una forma sonata, segnalano all'ascoltatore il progressivo ritorno alla tonica, in uno straordinariamente graduale passaggio alternato tra il sentimento ancora idealmente galante del tema e il romanticismo nascosto nel patetismo dei ribattuti in semicrome e in terzine di semicrome rispettivamente di primo e secondo episodio.

Bibliografia

- Basso A.
2018 L'età di Bach e di Haendel, EDT, Torino.
- Bietti G.
2019 Ascoltare Beethoven, Laterza, Roma.
- Cooper B.
2000 Beethoven, Oxford University Press, Oxford.
- Cooper B.
2011 Beethoven's uses of silence, «The Musical Times», Vol. 152, n. 1914.
- Cooper B.
2007 The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas, Routledge, New York.
- Damschroder D.
2016 Harmony in Beethoven, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gjerdingen R.
2017 La musica nello stile galante, Casa Editrice Astrolabio, Roma.
- Pestelli G.
2018 L'età di Mozart e Beethoven, EDT, Torino.
- Rosen Ch.
1998 The Classical Style, W. W. Norton & Company, New York.
- Rosen Ch.
2008 Le sonate per pianoforte di Beethoven, Casa Editrice Astrolabio, Roma.
- Sanguinetti G.
2020 Le Sonate per pianoforte di Beethoven, LIM, Lucca.
- Tovey D.
1931 A Companion to Beethoven's Piano Sonatas, The Associated Board of the Royal School of Music, London.

⁴⁶ D. Damschroder, *Harmony in Beethoven*, p. 65.

Discografia

Beethoven, L.van

2011 The Piano Sonatas, Claudio Arrau, Universal Music.

Beethoven, L.van

2014 Complete Piano Sonatas, Maurizio Pollini, Universal Music.

Beethoven, L.van

2020 Complete Piano Sonatas, Diabelli Variations, Daniel Barenboim, Universal Music.