

GASPARE SCUDERI

\*

# BEETHOVEN

LE SONATE  
PER PIANOFORTE



CASA EDITRICE SONZOGNO - MILANO

DELLA SOCIETÀ ANONIMA ALBERTO MATARELLI



B E E T H O V E N

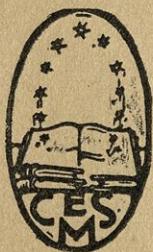
LE SONATE PER PIANOFORTE



GASPARE SCUDERI

# BEETHOVEN

LE SONATE PER PIANOFORTE



CASA EDITRICE SONZOGNO / MILANO  
DELLA SOCIETÀ ANONIMA ALBERTO MATARELLI




★  
PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

★



200815254

Nº 4031 

Edizione precedente 1933  
Ristampa stereotipa finita il 30 maggio 1951

---

Stabilimento Grafico Matarelli della Soc. An. Alberto Matarelli  
Milano - Via Passerella N. 15      Printed in Italy      o-oc-R

*Al mio Maestro  
Florestano Rossomandi*





BEETHOVEN



*Il diuturno, infaticabile travaglio dello spirito di Beethoven è evidente, forse più che nelle altre opere, nelle Sonate per pianoforte: nell'analisi quindi di queste Sonate, dedicata ai giovani studiosi, ho cercato di dare giusto rilievo alla continua evoluzione del pensiero beethoveniano e, ubbidendo a questo concetto, ho delineato nella breve Introduzione la vita e l'educazione artistica di Beethoven nel periodo giovanile e, per sommi capi, nel periodo viennese che precede la pubblicazione dell'Op. 2.*

*Ho accennato anche alla Scuola di Mannheim ritenuta da qualcuno — il Riemann, per esempio — la prima fonte cui attinse lo spirito giovinetto di Beethoven; e per confutare questo giudizio ho preferito riportare quanto hanno scritto sull'argomento alcuni studiosi di Beethoven, aggiungendovi di mio solo un commento di conclusione. E ciò, perchè esuli ogni dubbio che in una questione puramente artistica il giudizio possa essere fuorviato dalla passione nazionalistica.*

*Ho premesso poi brevemente ad ogni Sonata i fatti più notevoli della vita di Beethoven, le sue relazioni, il suo stato d'animo, affinchè meglio apparisse il valore delle singole opere; mentre, nell'analisi delle Sonate ho cercato di rilevare le intuizioni e le realizzazioni tecniche ed estetiche di maggiore importanza, soprattutto quando rivelano una nuova ascesa della sensibilità artistica beethoveniana.*

*Per questo alcune Sonate, in special modo le prime o quelle in cui è più evidente la nuova conquista tecnica o spirituale, presentano una particolare disamina.*

*Non ho voluto indugiarmi su questioni tecniche astratte o su dissertazioni di pura estetica perchè le ho credute inutili ai fini del libro; ma non ho trascurato di rilevarne l'importanza quando m'è sembrato necessario per la maggior intelligenza del pensiero e dello spirito di Beethoven.*

## INTRODUZIONE



Intorno al 1796, anno della pubblicazione dell'op. 2, Beethoven trovavasi a Vienna da circa quattro anni inviatovi dall'Elettore di Colonia.

Egli era già stato a Vienna nel 1787, ma v'era rimasto poco tempo. Sarebbe di questo primo breve periodo viennese il voluto incontro di Beethoven con Mozart; anzi, afferma lo Schindler, i due personaggi che colpirono maggiormente, per la loro diversa grandezza, il giovinetto Beethoven furono l'imperatore Giuseppe e Mozart che rappresentò sempre, per lui, un'idealità fervente; poi che incarnava con Haendel il genio della razza (1).

Questo *nazionalismo* artistico di Beethoven interessa vivamente perchè è uno degli aspetti molteplici della sua personalità decisamente moderna che lo fa precursore riconoscibile dell'ottocento musicale tedesco e delle nuove tendenze romantiche e trascendentali. (2)

Un altro aspetto di interesse non minore è la concezione di libertà della quale aveva nutrito in Bonn lo spirito giovinetto. Vissuto sul confine della terra di Francia nel tempo in cui vi giungeva potente l'eco delle nuove idee, egli, pur non irrobustito dalla necessaria coltura, ne aveva intuito subito non solo il valore ideale, ma tutte le conseguenze rivoluzio-

(1) Schindler: *Biographie von L. van Beethoven*.

(2) Vedremo nell'analisi delle sonate op. 81, op. 90, op. 101 come Beethoven, mettendo da parte le tradizionali indicazioni italiane, abbia voluto servirsi della lingua tedesca.

narie. E si deve a questa nuova coscienza umana l'orgoglio profondo di Beethoven che, ancor giovinetto, sentì come il valore dell'intelligenza superasse di gran lunga ogni altro valore, e come la sua arte non fosse un'espressione vuota e piacevolmente graziosa nata per gli ozi delle classi sociali più elevate, ma essenza prima e più vera dello spirito umano. Ondè, appena si affermò in lui una personalità, l'arte sua si umanizzò drammatizzandosi fino allo spasimo, ed espresse potentemente i più oscuri tormenti e le più alte vette della gioia umana.

Beethoven si fermò a Vienna la prima volta, come s'è detto, brevissimo tempo — probabilmente dall'aprile al giugno 1787 — e non si hanno di questa breve permanenza particolari degni di nota.

Egli dovè certo sentire il fascino della città egemone, ed il suo spirito, a questo primo affacciarsi in un mondo così nuovo per lui e così immenso, dovè palpitare ed essere pervaso dal desiderio della conquista ideale cui mirava.

Il breve soggiorno fu spezzato tristemente, oltre, forse, che da ragioni economiche, dalle condizioni gravissime di salute della madre ch'egli fece appena in tempo a rivedere. Il ritorno a Bonn fu doloroso. Ce ne informa lo stesso Beethoven in una lettera al consigliere Schaden che gli era stato d'aiuto nel suo viaggio di ritorno (1).

Il dolore ha visitato ormai indelebilmente Beethoven che già conosceva la tristezza d'una misera vita di stenti e che, fin dall'età più tenera, aveva sentito il tormento delle sofferenze materne ed il peso della famiglia non curata dal padre.

Non è fuori di luogo notare qui come già fino dalle

(1) Lettera del 15 settembre 1787.



prime relazioni familiari e dal primo sviluppo della mente giovinetta, Beethoven abbia dovuto sentire la vita attraverso il dolore; e come il suo potente genio anzichè smarrirsi nei tetri meandri d'un nero pessimismo, quando nell'età matura la sorte gli sarà ogni giorno più avversa, saprà trasfigurare il dolore e rivelarlo quale sentimento necessario alla conoscenza ed alla espressione della grandezza e, in ultima analisi, della gioia umana.

Per questo può dirsi ch'egli sentì la « gioia » attraverso il dolore, e che la « gioia » trascende in Beethoven le contingenti relatività per assurgere ad una infinita e luminosa manifestazione del sentimento di tutta la collettività umana. Egli stesso dice « Noi esseri finiti con uno spirito infinito, non siamo nati che al dolore e alla gioia, e si potrebbe anzi dire che i più eletti giungono alla gioia attraverso il dolore ».

Dalla morte della madre al suo definitivo ritorno a Vienna passano ancora cinque anni: anni di duro lavoro allietati solo dalla soddisfazione del dovere compiuto, dal vigile affetto del suo protettore, conte di Waldstein, e della buona famiglia Breuning dov'egli strinse le amicizie più care e più salde della sua vita — Stefano Breuning e Gerardo Wegeler — e dove fioriva il gentile sorriso della piccola Loschern. Loschern è la prima fanciulla che incontriamo nella vita di Beethoven. Egli stesso confesserà più tardi come il suo cuore avesse tremato di dolcezza per la piccola amica della lontana infanzia; ma l'amore di Beethoven ebbe sempre un valore tutto ideale, ed egli lo sentì solo come desiderio ed espressione di un'alta vita spirituale.

Consigliato ed incoraggiato da Haydn, di passaggio per Bonn al suo ritorno da Londra, e con l'aiuto economico e morale dell'Elettore, ispirato

certamente dal conte di Waldstein, Beethoven lasciò nel 1792 la sua piccola Bonn per Vienna. Gli amici vollero esprimere i loro auguri e la loro fede nel suo avvenire in un piccolo album. Il conte di Waldstein vi scriveva: « Lei va a Vienna per realizzare un desiderio espresso da molto tempo; il genio di Mozart è ancora in lutto e piange la morte del suo discepolo. Nell'inesauribile Haydn trova solo un rifugio; esso desidera ancora di unirsi a qualcuno. Riceva Lei lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn ».

E la piccola Loschern citava tre versi dell'Herder:

*Che l'amicizia col bene  
Cresca come l'ombra della sera,  
Fino a che si spenga il sole della vita.*

Prima d'iniziare l'analisi delle opere, crediamo utile fare un'altra breve digressione intorno all'ambiente culturale in cui visse Beethoven, ed alle sue idealità artistiche.

Indiscutibilmente, non si può trascurare il periodo di Bonn: qui cominciò a formarsi il suo spirito musicale, qui, egli, benchè giovinetto, prese parte attivissima al movimento artistico.

Beethoven fu iniziato allo studio del pianoforte dal padre che aveva per il figlio, quando il vino non l'abbrutiva, un grande affetto. Era, anzi, il suo orgoglio: « Mio figlio Ludovico. In lui è, ora, la mia unica gioia... Lo vedo, con il tempo diventare grande nel mondo ».

Dei primi maestri, oltre il padre, vanno ricordati il Pfeiffer, Wilibald Kok, il Van den Leden. Ma il suo vero primo maestro fu Chr. Gottlob Neefe. Beethoven stesso lo conferma in una lettera al Nee-

fe: (1) « Io La ringrazio dei consigli che mi ha dato così spesso durante lo studio della mia arte divina. Se diverrò un giorno qualcosa, Lei avrà la Sua parte... ».

L'insegnamento del Neefe fu molto serio ed indirizzato a sviluppare nel giovinetto il senso del bello e il desiderio del creare. La figura artistica del Neefe è interessante: buon musicista, spirito colto e all'avanguardia del movimento musicale, il suo insegnamento era improntato a questo concetto di modernità che, certamente, esaltava il suo allievo.

Era il tempo in cui F. E. Bach — ritenuto allora il più grande dei Bach — poteva dirsi all'avanguardia del pensiero musicale tedesco: onde, poi, i posteri suoi conterranei gli attribuirono la priorità nell'invenzione della nuova forma di sonata, priorità giustamente non accettata da una critica più obiettiva (2).

Il Neefe, critico e scrittore musicale, conosceva bene la produzione artistica di F. E. Bach, e ne faceva seguire al giovinetto Beethoven il metodo d'insegnamento pianistico (3).

Spirito, come abbiamo detto, colto e ricco di senso artistico, egli trasfuse nel suo giovane allievo il

(1) Citata da Y. G. Prod'homme in « Jeunesse de Beethoven ».

(2) Fausto Torrefranca: *La Creazione della Sonata drammatica moderna. Poeti Minori del Clavicembalo. Rivista Musicale Italiana*, 1910. *La lotta per l'egemonia musicale del Settecento* (R. M. I., 1917). *La Fortuna di Ph. E. Bach nell'Ottocento* (R. M. I., 1918).

(3) Si suona, dice F. E. Bach, con le dita arcate e leggere. La rigidità impedisce ogni movimento. Chi suona con le dita tese e rigide va incontro, oltre ad un naturale disagio, ad un inconveniente capitale perchè a causa della loro lunghezza, allontana troppo le altre dita dal pollice che dev'essere vicino ad esse più che sia possibile, e toglie a questo dito principale ogni pos-

desiderio di conseguire un'alta meta, di non piegare alle piccole cose; così che l'educazione del giovinetto fu improntata a grande serietà artistica.

Se nella tecnica contrappuntistica Beethoven non raggiunse con lui una piena sicurezza, del che, più tardi, lamentavasi Haydn e più ancora l'Albrechtsberger, ottimi furono i risultati nel campo pianistico; n'è prova il nome fattosi da Beethoven a Bonn, e più ancora, l'ammirazione che egli destò subito come virtuoso a Vienna, centro artistico dove convenivano d'ogni parte i maggiori musicisti del tempo. È però interessante notare — e ciò ha importanza essenziale per la preparazione all'interpretazione della musica beethoveniana — che Beethoven dava valore soprattutto alla *espressione*, alla rivelazione dell'essenza della musica che eseguiva. Anche molti anni dopo, e già celebre, così egli scriveva a Czerny, suo antico allievo al quale aveva affidato l'educazione musicale del nipote Carlo: « Sia esigente con lui per quel che riguarda l'espressione, non lo faccia arrestare per un piccolo errore, ma glielo faccia notare alla fine del pezzo. Benchè io abbia insegnato poco, pure ho seguito sempre questo metodo che forma presto il *musicista* — ciò che è uno dei primi oggetti dell'arte — ed affatica meno il maestro e l'allievo » (1).

Questa sua concezione interpretativa ci dà la visuale diremo panoramica del genio beethoveniano,

sibilità di fare il suo ufficio. Se colui che suona intende la vera applicazione di questi principî, suonerà, se non ha preso l'abitudine dei gesti inutili, le cose più difficili senza che quasi si veda il movimento delle mani; al contrario, un altro suonerà piuttosto male le cose più facili con molte contorsioni e smorfie. (*Versuch über die wahre Art das klavier zu spielen*).

(1) Lettera a Czerny (1817).

e ci rivela nello stesso tempo il segreto della interpretazione della sua musica.

Ma, soprattutto, ci rivela la vera natura del suo spirito profondamente romantico. Il romanticismo di Beethoven differisce nettamente da quello che, poi, prenderà una particolare espressione tedesca con Roberto Schumann; esso si manifesta inconsciamente poco a poco nel diuturno lavoro per conseguire una meta che, benchè sentita e chiaramente intravista, gli apparirà sempre irraggiungibile. Per questa necessità l'opera dell'età più matura, pur costretta quasi sempre nei tradizionali limiti della *forma* — forzata, violentata forse, mai interamente abbandonata — risentirà nella sua realizzazione l'affanno della conquista, e apparirà talvolta esuberante e non espressa entro una castigata ed aderente linea formale. La sua natura « quasi selvaggia e l'alta coscienza di sè sorretta da un'anima fierissima » (1) gli daranno particolari visioni d'arte che trascenderanno la comune sensibilità musicale. E sono appunto queste particolari « visioni » che rivelano la natura del romanticismo beethoveniano che non è materiato — come sarà poi, invece, nello Schumann — di nebulosità sensitive, di luci ed ombre siderali; ma nasce piuttosto dallo sforzo stesso per la conquista dell'idea intravista nel mondo di suoni ancora non rivelato, verso cui lo spirito creatore tende con passione ed, a volte, con veemenza.

Ma Beethoven prima di affrontare e realizzare l'ardua conquista del « trascendentale » aveva dato nelle pure e adeguate forme espressive alcune opere classicamente perfette.

Si pensi all'*Adagio* della « Patetica ». Il bello che i popoli del mezzogiorno intuirono ed esaltarono

(1) Wagner: *Beethoven*.

nella luce del cielo mediterraneo, troverà ancora un'espressione in questo figlio della terra del Reno; e non per una voluta ricostruzione intellettuale che lo porti ad un'eguale visione estetica, sibbene per un'analogia profonda commozione d'arte.

Nè l'ambiente di Bonn, nè quello ch'egli conobbe a Vienna nel breve viaggio del 1787 poterono dargli una vera conoscenza della musica strettamente strumentale o sinfonica. L'una e l'altra città potevano considerarsi come due feudi della meravigliosa dilagante attività melodrammatica italiana, del cui fascino e della cui potenza la sensibilità squisita del giovinetto doveva, senza dubbio, sentire subito l'influenza. Se noi pensiamo alla produzione di Beethoven fino alle sonate dell'op. 2 dedicate ad Haydn, ne abbiamo sicura conferma. Non che qui si voglia affermare che lo spirito beethoveniano si sia formato attraverso il melodramma del tempo; si vuole soltanto constatare come a questo influsso non sia sfuggito il creatore dei recitativi della « Nona » e di alcune sonate spiccatamente drammatiche.

Limitandoci, infatti, alle tre sonate dell'op. 2 alla creazione, cioè, di un periodo in cui Beethoven non era più un fanciullo, vediamo come questo influsso si rispecchi nell'*Adagio* e nella seconda parte del quarto tempo della prima sonata, ed ancora, nel *Poco più animato* dell'*Adagio* della terza sonata dove il movimento delle biscrome e, soprattutto, l'ansimare del canto sincopato riflettono la drammaticità tipica del melodramma non solo di quel tempo.

Altre influenze di importanza non minore contribuirono alla formazione del suo spirito musicale. Più che F. Emanuele Bach e la scuola di Mannheim, così a cuore al Riemann, è bene ricordare

Mozart, Haydn e Clementi. L'influenza di quest'ultimo che Beethoven predilesse e la cui opera egli ebbe sempre presso di sè è però più evidente in un secondo periodo. Invece, nella prima giovinezza, gli sono più vicini l'italianizzante Mozart ed il classico Haydn che seguono, sviluppandole, le vie nuove tracciate dai sonatisti italiani nel Settecento.

Abbiamo accennato alla scuola di Mannheim cui uno spirito nazionalistico — del resto giustificabile — attribuisce un'influenza decisiva sulla formazione dello spirito beethoveniano. L'argomento è stato completamente esaurito, e non ci pare sia il caso di scriverne a lungo.

Cerchiamo piuttosto d'indagare con obbiettività storica — senza, per altro, dare a ciò un significato di rivendicazione nazionale — se i maestri di Mannheim poterono influire sullo spirito del giovinetto Beethoven più degli italiani.

Il Riemann (1) dice che il viaggio di Beethoven a Vienna nel 1787 per diventare allievo di Mozart, ed il viaggio del 1792 per diventare allievo di Haydn dimostrano chiaramente che Beethoven aveva presto capito che quella da seguire era la via di Mannheim seguita già da Mozart e Haydn. Tale affermazione non può che meravigliare in uno studioso della competenza e del valore del Riemann. Noi ci domandiamo come sia potuta sfuggire al Riemann la vera ragione del viaggio di Beethoven, e con quale serietà critica egli abbia potuto affermare che Haydn e Mozart hanno battuto la via di Mannheim, quando non è facile dimostrare in che consista questa nuova via musicale tracciata e seguita dai maestri di Mannheim.

(1) Riemann: *Analyse von Beethoven Klavier Sonaten.*

E qui è bene, forse, riepilogare brevemente le origini della scuola di Mannheim e le polemiche a cui la voluta importanza di questa scuola ha dato luogo; polemiche dalle quali risulta oramai chiaro che le novità coloristiche e le maniere dei « Mannheimer » erano già state create ed usate dai sonatisti e dai sinfonisti italiani prima che dai maestri di Mannheim; i quali per la verità, se godono, nel loro fiorire, la stima dei connazionali non assursero mai ad una rinomanza tale da farli ritenere, come volle il Riemann, i creatori d'un nuovo indirizzo d'arte inteso e seguito da contemporanei quali F. E. Bach — del quale è già stata mostrata la relativa importanza artistica (1) — da Mozart e da Haydn.

Quanto all'origine dei « Mannheimer » dice il Colini nelle sue « Lettere sui tedeschi »:

« Una nuova scuola di musica strumentale si formò poco dopo (quella di Berlino) nel Palatinato del Reno, e s'elevò su quella di Berlino. Il suo gusto era misto, *italiano-tedesco*. I violini di Mannheim cominciarono a distinguersi in Europa per la loro celerità e per l'esecuzione dei pezzi più difficili a prima vista. Questa tendenza alla celerità ha generato un vizio, e cioè, che tutto per loro è divenuto celerissimo.

« Un *adagio* degli italiani è per essi quasi un *andante*. Non vi sono violini stranieri che possano seguirli in un *prestissimo*. Ciò fa loro trascurare l'espressione, che è quello che v'è di più difficile nella musica d'ogni genere ».

Il Presidente de Brosses nota, nelle sue « Lettere su l'Italia », che i « Mannheimer » usarono un pro-

(1) Fausto Torrefranca: *La Fortuna di Ph. E. Bach nell'Ottocento* (Rivista Musicale Italiana, 1918).



cedimento che non s'era giunti a realizzare fino allora: il « crescendo ed il decrescendo ».

Il Riemann, ch'è stato il maggiore assertore dell'influenza di Mannheim su Beethoven, ha fatto più volte un sottile studio di comparazione fra le prime sonate del Nostro e alcune opere più significative della scuola di Mannheim e, soprattutto, dello Stamitz (1). Ma al Riemann giustamente è stato obbiettato, anche in Germania, che la scuola di Mannheim non manifestò principî o tendenze musicali che non fossero noti precedentemente. Non può, infatti, affermarsi — come scrisse anche il Presidente de Brosses — ch'essi ebbero una visione coloristica assolutamente nuova, e bene ha detto a questo proposito il Kamienski (2) che non si può attribuire alcuna invenzione alla scuola di Mannheim che ha soltanto realizzato in orchestra le espressioni coloristiche che già da prima il Geminiani e con lui tutti gli italiani avevano realizzato nella musica vocale, seguiti poi dai musicisti tedeschi, tutti del resto italianizzanti: Graun Hasse, Bach de Hambourg, Gluck stesso. Non si può parlare, quindi, di invenzioni dei « Mannheimer », cioè di una necessità spirituale realizzata per la prima volta per creare l'espressione d'una sensibilità artistica sconosciuta fino allora.

Con più forza afferma il Torre Franca (3): « ... la scuola di Mannheim fu considerata dai contemporanei, e deve considerarsi da noi, come una scuola non tanto di compositori quanto di interpreti. Tanto nel caso dello Stamitz, quanto in quello di Ph. E. Bach

(1) Johann Stamitz (1717-1757).

(2) Kamienski: *Mannheim und Italien*.

(3) Torre Franca: *La lotta per l'egemonia musicale nel Settecento*.

si tratta, tutt'al più, di lineamenti tecnici dedotti dall'arte italiana e messi in valore per mezzo di un particolare stile di esecuzione. Senza dubbio, quello che è in loro asciuttamente tecnico si rivelerà più tardi, in altri autori (Haydn, Mozart, Beethoven), stilema pieno di forza espressiva, ma questo non vuol dire che essi abbiano creato una musicalità nuova. Essi non fecero altro che insistere su elementi propri dell'arte italiana, nell'atmosfera della quale erano stati educati; e precisamente sugli elementi che più si confacevano alla psiche tedesca. Essi non sono degli innovatori: sono, per così dire, « dei selettori ».

Del resto non può più ignorarsi, oggi, il contributo dei sonatisti italiani del '700 che crearono tutti gli *schemi*, le *maniere*, il *procedere*, lo spirito e l'essenza stessa della *Sonata* la quale, attraverso Haydn, Mozart e soprattutto Clementi — vero fondatore della tecnica pianistica — troverà in Beethoven il più grande realizzatore (1).

A quanto abbiamo già esposto, aggiungiamo una osservazione di carattere non storico, ma piuttosto logico.

E cioè questa: come poteva un musicista giovinetto d'una piccola città di provincia, dove un Elettore manteneva un'orchestra adibita specialmente alle opere teatrali — l'attività artistica più accettata, più amata, più quotata — come poteva il giovine Beethoven, sia pure educato dal Neefe con larga visione d'arte, dare valore alla scuola di Mannheim

(1) Oltre gli studi citati del Torrefranca, vedi anche per l'ambiente dove nacquero alcune *maniere* e forme sonatistiche e sinfoniche G. Cesari: *Giorgio Giuliani, musicista* (Rivista Musicale Italiana, 1917); Torrefranca: *Le origini della Sinfonia*. Per il Clementi vedi: G. C. Paribeni: *Muzio Clementi nella vita e nell'arte*.

quando, neppure oggi, può dimostrarsi che ai compositori di questa scuola fosse attribuita in quel tempo una particolare espressione di originalità, nè che essi godessero una fama superiore a quella vivissima dei musicisti stranieri e, soprattutto, italiani?

Del resto, tutta la produzione di Beethoven giovinetto dimostra ch'egli era entusiasta della musica in auge nel suo tempo, e tutto lo spirito del nostro bel settecento — naturalmente anche quello strumentale ricco di caratteristiche ritmiche e tematiche — è assimilato nelle sue composizioni.

È, quindi, per lo meno esagerato affermare che Beethoven, appena diciassettenne, intuisse il valore della scuola di Mannheim, e che già il suo spirito ne riconoscesse in Haydn ed in Mozart i musicisti storicamente rappresentativi: Haydn e Mozart la cui personalità artistica, dopo più d'un secolo, non appare sostanzialmente diversa da quella dei grandi musicisti del loro tempo.

Beethoven fu inviato a Vienna, non per seguire le tradizioni della scuola di Mannheim attraverso l'insegnamento di Haydn — è fuori il vero pensare a Mozart, poi che il voluto incontro tra Mozart e Beethoven non ha nessuna seria base storica — ma perchè Vienna era allora il centro culturale di maggiore espansione più vicino, e perchè il conte di Waldstein, che vivamente s'interessava all'avvenire di Beethoven, aveva lì le maggiori relazioni: e vi fu inviato, come tanti altri giovani venivano mandati per ragioni di studio nei grandi centri nazionali e stranieri.

Benchè le relazioni fra Haydn e Beethoven siano state sempre amichevoli, pure è da supporre con fondamento che l'allievo non sia stato del tutto

contento del maestro, e che, d'altra parte, il maestro non si sia curato molto dell'allievo.

Haydn aveva da pensare a ben altro che a correggere gli errori contrappuntistici del giovane Beethoven, e questi, a sua volta, non doveva essere il più diligente degli allievi; o per lo meno, dominato già da una spiccata personalità, non sapeva elaborare pazientemente l'esercizio aridamente e scolasticamente contrappuntistico. Beethoven non era più un fanciullo, aveva già ventidue anni, ed una ricca produzione che, se pure ineguale, non priva di mende e non tutta originale, era tale da avergli procurato la stima incondizionata dei suoi concittadini e la benevolenza e l'aiuto dell'Elettore e della sua corte.

Ad ogni modo, contemporaneamente alle lezioni di Haydn, Beethoven ebbe quelle molto più pratiche di Giovanni Schenk, l'autore del «Barbiere del Villaggio».

Alla partenza di Haydn per Londra (19 gennaio 1794) Beethoven, che già non prendeva più le ripetizioni di Schenk si rivolse, consigliato forse dallo stesso Haydn, ad Albrechtsberger, celebre contrappuntista del tempo e famoso, anche, per la sua pedanteria.

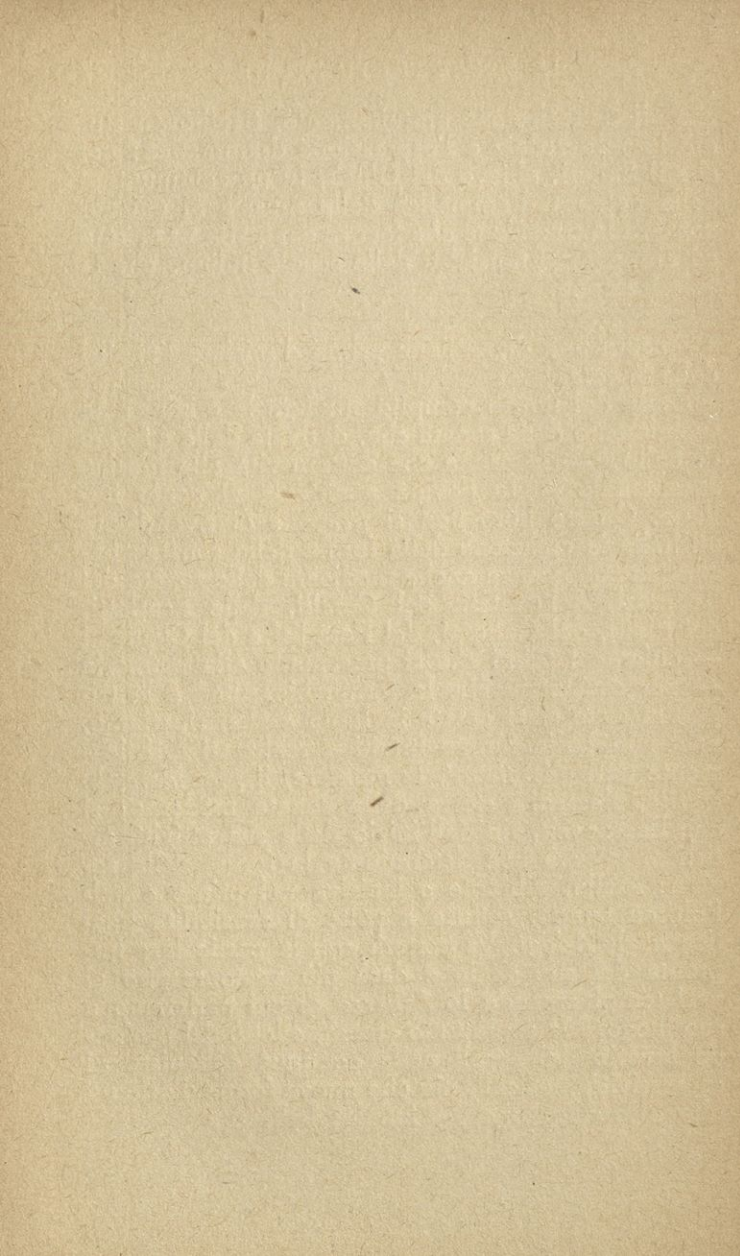
Temperamenti assolutamente opposti, Beethoven ed Albrechtsberger non ebbero mai alcuna simpatia l'uno per l'altro. Albrechtsberger così giudicò il suo allievo: «non ha imparato nulla, e non farà niente di suo». E Beethoven, di rimando: «Albrechtsberger, un pedante che eccelle nell'arte di creare carcasse musicali, arte messa da lui sopra tutto».

Un terzo maestro ebbe Beethoven, e le relazioni con lui furono certamente più cordiali e l'amicizia di più lunga durata: Antonio Salieri. Con il Salieri,

che gli dette lezione gratuitamente, Beethoven studiò lo stile vocale e l'espressione drammatica; poi che il Salieri, allievo del Gluck, fu un continuatore della potenza drammatica della musica di cui conosceva la tradizione che faceva capo alla Camerata ed ai maggiori musicisti delle scuole italiane che la valorizzarono.

Ancora una digressione prima d'iniziare l'analisi delle *Sonate*.

Esula dal nostro compito studiare le origini e lo svolgimento della sonata che, derivata dalle « forme di ballo » — le prime che dettero vita alla musica strumentale — fu dovuta anch'essa al genio italiano. Questo libro non si propone di rivendicare all'Italia la creazione della forma della sonata: basta una conoscenza anche mediocre delle sonate del Legrenzi, del Vitali, del Corelli, dello Scarlatti, del Platti, del Galuppi, del Paradisi e del Clementi — citiamo i primi che si presentano alla memoria — per constatare che la forma bipartita e la tripartita sono state create in Italia e che, ripetiamo, anche in Italia furono intuiti e realizzati artisticamente tutti gli *schemi*, le *maniere*, il *procedere*, lo *spirito*, l'*essenza* stessa della sonata moderna; sì che Beethoven, fin dall'inizio della sua attività artistica, troverà ben determinata la forma della sonata: snella, vibrante o incisiva nel primo e nell'ultimo tempo, soffusa a volte di sensibilità poetica negli *Adagi*. Vi porterà egli la particolare impronta del suo genio e darà più vasto respiro ai varî tempi creando lo *Scherzo* di cui parleremo a suo luogo. Ma soprattutto creerà, edotto del profondo lavoro dei secoli nella continua conquista di espressività musicali, più che nuove forme d'arte un nuovo mondo sonoro d'infinita bellezza.



TRE SONATE - OP. 2

dedicate a

GIUSEPPE HAYDN





## Opera 2 - N. 1

**Allegro - Adagio - Minuetto - Prestissimo**

L'opera 2 fu compiuta a Vienna, e può dirsi che con essa e con i Trii dell'op. 1, per pianoforte violino e violoncello comincino le composizioni viennesi di Beethoven. È stato detto giustamente ch'egli ha voluto che questi suoi lavori portassero i primi numeri delle sue opere per significare che non dava più alcuna importanza alle composizioni pubblicate precedentemente. Ma non bisogna credere che queste opere siano interamente frutto del periodo di lavoro viennese poichè Beethoven aveva con sè, al suo arrivo a Vienna, un numero considerevole di composizioni, di appunti e di lavori iniziati a Bonn che gli permisero di pubblicare e far conoscere agli intimi, in pochissimo tempo, molta della sua musica.

Rispettando, però, la volontà stessa di Beethoven, preferiamo iniziare la nostra analisi con le sonate dell'op. 2 anzi che con quelle senza numero d'opera che le precedono e che, composte tutte nel periodo di Bonn, rivelano, più che nuove tendenze, le strade percorse dal Maestro, prima di riuscire alla concezione di un'opera significativa quale l'op. 2.

In queste sonate della prima giovinezza di cui sono visibilissime le fonti, (la musica che si eseguiva nel teatro di Bonn, i clavicembalisti e, soprattutto Haydn, Mozart, Clementi) non v'è nulla di veramente notevole, ad eccezione di qualche ten-

denza ancora non chiara nè come espressione spirituale, nè come linea formale. Del resto, rispetto alla forma, Beethoven non fu mai — tranne nelle ultime sonate cui perviene con lenta, continua evoluzione — un vero novatore. In un primo tempo egli accettò la forma della sonata come l'ebbe in eredità dai più grandi sonatisti che l'avevano preceduto.

Il De Wyzeva (1) scrive in proposito: « Le sue sinfonie, le sue sonate, i suoi quartetti, la sua opera, egli li ha scritti sul modello delle sinfonie, delle sonate, dei quartetti e delle opere dei suoi confratelli; ma i suoi confratelli s'erano serviti di questo linguaggio per accarezzare l'orecchio, mentre egli se n'è servito per esprimere in tutte le loro sfumature i sentimenti più profondi che abbiano commosso un'anima fremente di passione e di poesia ».

Ma più precisamente nota lo Chantavoine (2): « Beethoven ha accettato la forma della sonata ma l'ha profondamente modificata, nella sua struttura e nel suo spirito: l'ha spogliata di tutto il suo dogmatismo e le ha dato in cambio tutta l'eloquenza di cui essa era suscettibile. La famosa *forma sonata* stessa, l'archetipo del genere, ha subito delle metamorfosi. Per una scelta più libera dei tempi e delle tonalità, per le modificazioni che impone alla forma del loro sviluppo, Beethoven piega al suo umore o alle sue emozioni lo strumento fino allora un po' rigido della sonata ».

L'op. 2, composta probabilmente nel 1795 e pubblicata nel 1796 presso Artaria a Vienna, è dedicata a Giuseppe Haydn: « Tre sonate per il clavicembalo o il pianoforte composte e dedicate al si-

(1) R. de Wyzeva: *Beethoven et Wagner*.

(2) Chantavoine: *Beethoven*.

gnor Giuseppe Haydn, dottore in musica, da L. Beethoven ».

Perchè Beethoven non mise in rilievo, nella dedica, ch'egli era allievo di Haydn? Ries ci dice (1) « Haydn aveva desiderato che Beethoven mettesse nel titolo di queste sonate « allievo di Haydn », ma Beethoven non volle perchè « non aveva preso che poche lezioni e non aveva imparato nulla da lui ».

Ed in realtà Beethoven non può considerarsi allievo di Haydn neppure in queste prime sonate; vi è già in esse il dinamismo che assurgerà in lui ad una nuova espressione, e che le rende non confondibili con quelle di Haydn e di Mozart.

Alcuni studiosi, preoccupati da analogie tematiche ed anche grafiche, s'indugiano a notare le concomitanze, più o meno casuali, tra alcuni elementi ritmici del Nostro e quelli dei predecessori. Così il Reinecke (2), seguito anche da altri, paragona il tema della Sonata in fa min., con il finale della Sinfonia in sol minore di Mozart, ed il Riemann, notando giustamente che gli accordi in arpeggi ascendenti si trovano in generale nel periodo che va dal 1750 al 1800, non sa astenersi dall'insinuare ch'essi erano particolarmente usati dai maestri di Mannheim: e ciò a sostegno della tesi della filiazione ideale di Beethoven dai maestri di Mannheim.

Ma, se vogliamo cercare i fili ascosi della formazione della sensibilità giovanile di Beethoven, è facile trovare altri rivi che provengono da più lontane e pure fonti: le stesse, del resto, che, in ultima analisi, diedero vita alla scuola di Mannheim.

Basta citare in blocco il '700 italiano o, se vogliamo precisare qualche nome, Scarlatti e Galuppi.

(1) Ries: *Notizen*.

(2) Reinecke: *Die Beethovenschen Klaviersonaten*.

E, se per amore di dettaglio o di confutazione volessimo addurre un esempio di accordi snodati in arpeggi ascendenti che ricordi, sebbene in modo maggiore, il tema beethoveniano della Sonata in fa, basterebbe citare il tema e quasi tutta la Sonata in fa di Giuseppe Sandoni che, indubbiamente, non cercò fra i maestri di Mannheim i suoi ispiratori.

Ma ancora un esempio è bene addurre per la rivendicazione di alcuni movimenti e di alcuni procedimenti: una sonata del Durante — si noti che l'attività artistica dello Stamitz (1) non era, può dirsi, neppure iniziata quando il Durante era nella piena maturità del suo stile — una sonata del Durante, dicevamo, ha come disegno tematico le stesse note del tema del primo tempo della sonata Op. 2 n. 1 di Beethoven; e la risposta — che nel Durante può quasi rappresentare una seconda idea — è formata, come in Beethoven la seconda idea del primo tempo dell'op. 2 n. 1, dall'arpeggio presentato per moto contrario. Il Torrefranca (2) giustamente commenta: « Il contrasto alla Beethoven è creato: i due temi non sono frammenti di due mondi diversi che conflaiono insieme come in Wagner, in Ugo Wolf, in Bruchner, che ne furono talvolta tiranneggiati o sopraffatti, sono l'uno la catarsi dell'altro ed espressioni ambedue d'una sintesi originaria cui la musica aspira di nuovo, attraverso lo svolgimento dei suoi elementi generatori ».

Concludendo, l'analogia di un movimento tematico ci pare sia cosa quasi nulla rispetto allo spirito che anima la composizione.

Ecco perchè è forse maggiormente interessante e

(1) Johan Stamitz, il maggiore rappresentante della scuola di Mannheim.

(2) F. Torrefranca: *Poeti minori del clavicembalo* (Rivista Musicale Italiana, 1910).

direi, anzi, di valore capitale la tesi del Riemann, il quale, volendo rivendicare ai maestri tedeschi la formazione spirituale del giovane Beethoven, non tralascia di far notare che l'accordo in arpeggi ascendenti che inizia la sonata in fa min., era particolarmente usato dai maestri di Mannheim; dimenticando, però, che Beethoven aveva potuto impararlo anche da altri autori, e che come musicista del teatro di Bonn — dove la musica ed i cantanti italiani signoreggiavano indiscussi — non aveva bisogno di fare preziose ed intellettuali ricerche in campi in cui non era facile trovare alcunchè di veramente nuovo, e che non erano così famosi da attrarre la curiosità d'un artista come Beethoven, ricercatore anelante e doloroso soprattutto del proprio io, immerso in una profondità spesse volte inscrutabile.

Il primo tempo della sonata in fa min., interessa per un non so che di fresco e giovanile e perchè Beethoven, benchè giovanissimo, riesce ad esprimere il suo pensiero in una pura forma perfettamente classica. Si noti, infatti, la compostezza della incisiva espressività racchiusa senza nessuno sforzo nelle linee formali che si direbbero dettate da un maestro. Pare che Beethoven stesso abbia avuto la giusta nozione del suo lavoro: è significativo, infatti, che sia questa, per lui, la *prima* sonata; quasi che le composizioni precedenti del genere non fossero che abbozzi e studi per il primo quadro da presentare al giudizio del pubblico. Ed in realtà è così.

È solo qui ch'egli riesce a dire in una prima forma propria, o meglio, con assimilazione perfetta degli studi fatti, il suo ancora ingenuo, ma già inconfondibile pensiero musicale.

In questo tempo troviamo in una inconscia sintesi l'allegro slancio scarlattiano e un non so che di contenuto che ricorda il Paradisi ed il Galuppi, già dello Scarlatti più sensibili e più interiori; e dell'uno e degli altri è sintetizzata la potenza ritmica per cui a Beethoven viene spontanea — quasi naturale ritorno della prima impulsiva movenza tematica formata da un arpeggio in ascesa, — la seconda idea; arpeggio discendente e, ad un tempo, motivo contrastante della prima idea d'onde nasce.

È questa, forse, la prova maggiore dell'educazione classica e clavicembalistica di Beethoven, che pare debba soffrire ad interrompere il suo volo ritmico (così profondamente egli era assorbito nella potenza emotiva delle composizioni dei grandi settecentisti tutti spiritualmente classici ed italiani) e che per questo riesce, con un processo semplice, a creare da una prima idea ascendente la seconda idea, espressione naturale discendente della prima.

Vi sono, però, due momenti che, pur non nuovi nell'espressione musicale, già caratterizzano Beethoven: la pausa coronata dopo l'esposizione intera del tema (1), e l'elemento drammatico che interviene subito dopo la seconda idea e che ne è, anzi, quasi logica conseguenza. Qui il giovane Beethoven manifesta più chiaramente le tendenze ancora forse inconscie del suo spirito musicale assolutamente alieno, appena irrobustitosi, dalla nervosa, brillante e non sempre profonda sensibilità clavicembalistica del '700.

Questo disegno drammatico è notevole appunto per il procedimento che ascende ansimando, tra le

(1) È bene non fraintendere: come giustamente ha già osservato il Torre Franca (*La Fortuna di Ph. E. Bach nell'Ottocento*) « pause di intere battute troviamo in Rutini nel 1758, modulazioni sorprendenti e grossi intervalli... ».

dissonanze d'un sincopato velate dalla pausa di *ottava* (croma), che contribuiscono maggiormente al suo movimento, e che preannunziano un oggettivismo passionale nel suo autore certo non dimentico del dinamismo drammatico di F. E. Bach, del Clementi e forse anche di altri; quali i già citati Paradisi e Galuppi di cui alcune sonate sono spiritualmente lontane dall'oggettivismo della musica clavicembalistica.

Tecnicamente il primo tempo della sonata in fa non ha nulla che meriti rilievo: è presentato e si svolge sempre con molta osservanza delle regole; le quali, però, non riescono a soffocare l'ingenua freschezza della composizione che risulta molto varia anche se svolta su un solo tema.

Può essere interessante notare come Beethoven già in questa prima sonata abbia il senso della stabilità e dell'insistenza dello stesso tema nei diversi registri. Si noti, nello sviluppo, l'insistenza progressiva e la ripetizione nel registro basso dell'elemento tipico della seconda idea, la quale ci dà la sensazione d'un vasto ed inesprimibile mondo musicale che, quasi con criterî analoghi, ma con maggior sapienza e con maggior respiro, Beethoven riuscirà a rivelarci pienamente nel primo tempo della « sinfonia pastorale ».

L'*Adagio* dell'op. 2 n. 1 è una bella pagina espressa nella forma del *Lied* tripartito. È una composizione molto semplice e giovanile, ricca di esuberante melodia alla maniera italiana e, qua e là, quasi melodrammatica, come, p. es., l'uscita molto espressiva in re minore.

Non è necessario farne una particolare disamina poi che non ha nessuna delle caratteristiche proprie degli *Adagi* di Beethoven.

Il *Minuetto*, per quanto anch'esso semplicissimo, a ben osservarlo presente lo *Scherzo* beethoveniano, anzi, ci pare spiritualmente legato allo *Scherzo* della sonata in la  $\flat$  op. 26. Si provi ad eseguirlo ad un tempo doppio del giusto e la osservazione riuscirà convincente.

E questo è di grande interesse, perchè ci rivela lo spirito beethoveniano ancora come contenuto in un involucro foggiato da altri, ma che già si manifesta ad un più attento esame.

Nel *Prestissimo* è stata già notata l'influenza di Muzio Clementi; ma, a parte ciò, tutto il finale di questa prima sonata è ispirato ad una musica chiara ed assolutamente melodica pur nel vorticoso procedere del tempo. V'è qui l'espressione d'una scapigliata giovinezza che ha desiderio di vivere e che grida insaziabile il suo canto. Già gli accordi dell'inizio lo preannunziano, ed il breve disegno che segue (1)



pare che provi la valentia del cantore.

Il Riemann nota, anzi che v'è connessione fra questo disegno e la frase dell'*intermezzo melodico*. Ma è il disegno



(1) Per l'analisi delle sonate si è seguita l'edizione Ricordi.



che dà l'aire. È un anelare gioioso ed un po' torturante fino all'esplosione della melodia



che è la vera realizzazione del primo disegno melodico. Non basta.

Il giovane Beethoven è troppo preso dal bel canto (dove sono i maestri di Mannheim?) che nostalgicamente gli fa sognare la terra del sole, e s'abbandona ad un intermezzo lirico che è una vera *aria* per melodramma; aria che Beethoven aveva forse composta giovinetto, ispirato da uno di quei canti italiani che mandavano in delirio la corte ed il popolo della sua Bonn. E quanto vi insiste! Pare che non ne sia mai pago, e vi s'indugia spiritualmente anche quando già il primo tempo del *prestissimo* s'insinua per riprendere il movimento di gioia viva e spensierata.

Con la ripresa del tema s'inizia la terza parte di questo tempo che conserva, come schema, la forma di primo tempo di sonata anche se nella parte di mezzo l'espansione lirica contrasta con la castigatezza inerente allo spirito stesso della sonata.

## Opera 2 - N. 2

**Allegro vivace - Largo appassionato - Scherzo - Rondò**

Il primo tempo della seconda sonata dell'op. 2 — sonata edita nello stesso periodo della prima, anzi facente parte della stessa raccolta — presenta rispetto al primo tempo della precedente sonata un progresso tecnico molto considerevole, anche se come espressività artistica non riesca a superarlo.

Il Marx (1) non ritrova in questa sonata la « stessa unità, nè la stessa necessità logica della precedente, ma l'unità del sentimento in cui il poeta l'ha creata, frase per frase, immagine per immagine, splende chiara come il giorno ».

Il tema qui, è già beethoveniano: breve ed incisivo.



La transizione, di carattere melodico, con la insistenza armonica sul pedale della tonica, con qualche accenno non strettamente necessario alla dominante, ricorda ancora Haydn, o meglio, i maestri che hanno preceduto Beethoven da Scarlatti ad Haydn.

(1) Adolf Bernhard Marx: *Ludwig Beethoven, Leben und Schaffen.*

La seconda idea non ha le analogie ritmiche, nè il procedimento così spiccatamente incisivo che caratterizza la seconda idea della prima sonata; si svolge, invece, in una linea melodica che la differenzia nettamente dalla prima, benchè ad un esame più attento non possa sfuggire l'elemento ritmico che la germina



Lo svolgersi della melodia è dovuto all'incalzare progressivo dell'idea che nell'ascesa raggiunge vera potenza drammatica nei *gruppetti* e nella frase spezzata alla fine dall'elemento ritmico della prima idea, ormai ritornata vittoriosa e che bravamente si risolve nelle ottave disgiunte discendenti e ascendenti.

Lo sviluppo, abbastanza considerevole, presenta già una maggiore complessità. Ha due momenti principali nati rispettivamente da due elementi che hanno formato la prima parte: prima idea, transizione. La terza parte ripete, leggermente abbreviandola, la prima con il tradizionale trasporto della seconda idea.

Il Riemann osserva che lo spirito animatore del primo tempo sarà più comprensibile se l'analisi — e quindi logicamente l'esecuzione — verrà fatta calcolandone il tempo in  $2/2$  anzi che in  $2/4$ ; cioè se di ogni due battute di  $2/4$  se ne farà una di  $2/2$ .

Per quanto graficamente in questa edizione il tempo conservi le stesse figure e l'unica differenza sia la diminuzione e l'allargamento delle battute, ritmicamente ci pare che il risultato sarebbe ben diverso. Anzitutto, a parte la necessità di dover cambiare più

volte per ragioni di concezione ritmica il tempo di  $2/2$  in  $2/3$ , tutto il primo tempo perderebbe la sua vera espressione che nasce dal serrato ritmo di due movimenti di semiminime per battuta. Tutta la forza vibrante assolutamente beethoveniana del breve tema e della seguente transizione acquisterebbe un significato diversissimo ed infinitamente più blando.

Il secondo tema presenta una piccola anomalia, del resto abbastanza in uso fra i musicisti prebeethoveniani; la seconda idea è presentata nel tono della dominante, ma in modo minore anzi che in modo maggiore.

Il Riemann anche in questo trova una prova specifica dell'influenza della scuola di Mannheim e, specialmente, dello Stamitz; ma anche qui è facile addurre molti esempi non provenienti dai Mannheimer: la decima e la dodicesima sonata del Paradisi, per esempio, che, pubblicate già fino dal 1754 e composte certamente prima, non possono essere ritenute neppur lontanamente originate da quelle dello Stamitz sebbene abbiano la seconda idea nel tono minore della dominante.

Ci pare, in realtà, che la scelta della tonalità minore del tono relativo abbia un valore presso che insignificante anche da un punto di vista tecnico; ci siamo qui attardati nella priorità storica per rilevare come anche in questo caso non sia facile dimostrare l'assoluto influsso di Mannheim sul giovane spirito di Beethoven che, nell'ambiente in cui viveva, creato dalla sensibilità degli italiani, aveva già tutti gli elementi spirituali e tecnici da cui più tardi il suo genio, non assolutamente novatore in questo senso, doveva trarre conseguenze sublimi e forse non previste nemmeno da lui stesso.

Un particolare tecnico ci sembra che interessi notare rispetto alla esecuzione. Beethoven segnò la di-

teggiatura delle ottave disgiunte procedenti per note in arpeggio e volle che fossero eseguite con la sola mano destra. Beethoven aveva già nella musica di Scarlatti e in quella dei moltissimi clavicembalisti che lo seguono infiniti esempi di mani alternate per facilitare i passaggi che presentassero notevoli difficoltà pianistiche o una meno possibile esecuzione ritmica. Perchè ha voluto determinare una diteggiatura che, essendo più difficile, meno si presta alla esecuzione più precisa? Che egli abbia posseduto una così sicura tecnica da potere affrontare senza sforzo ogni difficoltà? Non è da credere, anche per le molte testimonianze che esaltano in lui un pianista espressivo, ma non parlano di tecnica eccezionale. Forse, invece, Beethoven avrà voluto che questo passaggio venisse eseguito senza precisione ritmica — precisione che risulta invece eseguendo il movimento delle terzine di semicrome con mano alternata — quasi un arpeggio di bravura che, appunto senza precisione ritmica, scaturisse dall'alto per tornare, poi, quasi di rimando dal basso.

Il *Largo appassionato* ha la forma del Lied e fa pensare, come osserva anche il Riemann, a quella del *Rondò* per la ripetizione insistente dell'ampia melodia.

Il De Lenz (1) forse colpito dalla impostazione grandiosa della frase che, larga nell'ispirazione, procede nello sviluppo con intensa ed appassionata maestosità, vi nota la somiglianza con lo stile di Händel, anzi, lo chiama un piccolo oratorio nello stile di Händel.

Ci si consenta in proposito una breve digressione. Nell'ottocento la cultura musicale fu, può dirsi,

(1) W. De Lenz: *Beethoven et ses trois styles*.

predominio e vanto tedesco; sicchè anche gli studiosi stranieri, seguendo la corrente, attribuirono intenzioni e forme nuove d'arte ad autori tedeschi, che, pure immensamente grandi come l'Händel, non crearono un nuovo stile nè ebbero una concezione nuova d'arte, ma seguirono con le particolari qualità del loro genio le orme dei grandi che li avevano preceduti. Se il De Lenz avesse conosciuto, come lo conobbe certamente Beethoven, l'oratorio italiano e, segnatamente, il Carissimi — l'erede più significativo ed il rappresentante spirituale della Vallicella — per il suo paragone si sarebbe riferito più che all'Händel alla fonte italiana dell'Oratorio.

Tornando al *Largo* appassionato della sonata op. 2 n. 2, notiamo come vi sia già il senso di religiosità che anima ed ispira l'*Adagio* beethoveniano e che ha precedenti storici in molti *Adagi* degli italiani, e si ricollega spiritualmente a tutto un passato di sensibilità religiosa che dette alla musica capolavori d'espressione. Con molto acume osserva il Torre Franca: (1) « l'intonazione chiesastica... è una caratteristica italiana che ritornerà nel Beethoven del quale gli *Adagio* sono tanto profondi di significato perchè sostenuti da un alito di religiosità. La sonata da chiesa s'è fusa con quella da camera in un tutto che rivive insieme l'aspirazione al divino e la volontà di vita, trasfondendole a vicenda l'una nell'altra ».

Il Marx sente in questo tempo il pensiero d'un adolescente che erra nei sentieri notturni sotto un cielo stellato; nella contemplazione degli astri eterni, lo spirito tace e s'eleva a quel culto della natura che ogni adolescente deve aver sentito e la cui eco ringiovanisce il vecchio.

(1) Torre Franca: *I poeti minori*.

Al Riemann il *Largo* ha sempre fatto l'impressione che sia stato immaginato per « Quartetto » ed in realtà, l'idea non è del tutto azzardata.

Oltre all'ampio respiro melodico che richiederebbe, forse, una più completa realizzazione, una vibrazione più intensa della pianistica, anche la compostezza raccolta e l'insistenza tematica acquisterebbero realmente un ben diverso ed un più espressivo valore dalle vibrazioni amalgamate del Quartetto.

Beethoven già nella seconda sonata introduce lo *Scherzo* invece del *Minuetto* e, benchè il D'Indy dica che questo *Scherzo* deve essere considerato, nonostante il suo nome, un *Minuetto*, non può negarsi che esso abbia già alcune caratteristiche dello *Scherzo* il quale differisce sostanzialmente dal *Minuetto* che l'ha generato, non solo per alcune particolarità formali e ritmiche ma, anche, perchè espressione di uno stato d'animo diverso e più vibrante (1). Lo spirito è prettamente beethoveniano;

(1) Come schema lo *Scherzo* non differisce dal *Minuetto*: l'uno e l'altro comprendono due parti contrapposte, la prima delle quali è ripetuta: A. B. A. Questo schema semplice non sarà più seguito da Beethoven quando l'arte sua acquisterà le caratteristiche che la differenziano da ogni altra precedente. La ripresa non sarà più una semplice ripetizione della prima parte, ma quasi una nuova esposizione ricca di particolari svolgimenti melodici e di sensibilità armonica. Naturalmente nella ultima forma dello *Scherzo* beethoveniano non rimane quasi più nulla come forma e, soprattutto come sostanza, del *Minuetto*.

Il Torrefranca nota in un *Allegro* del Platti lo spirito dello *Scherzo*. E commenta: « *Scherzo?* dirà qualcuno. Ma sì, scherzi non sono soltanto nelle Sonate del Beethoven, sono anche in questi freschi zampilli dell'eterna fonte di giovinezza italiana, che solo da poco pare, e forse è, inaridita. E il Galuppi — che sapeva dall'opera buffa che cosa volesse dire umorismo italiano — ne ha di quelli che non temono paragone alcuno, che superano ogni tentativo di critica ».

ed, invero, non sapremmo trovarvi nulla dello stile slavo che il De Lenz vi sente. Anzi, egli notando che intorno al 1796 v'erano in Germania pochi canti russi, opina che Beethoven ne abbia casualmente colpito bene lo spirito. V'è piuttosto — e questo potrebbe causare l'analogia — una freschezza ritmica ed una simpatica semplicità tonale ed armonica.

Schematicamente questo *Scherzo* non presenta nulla d'importante: ha due parti contrapposte, una ritmica e l'altra melodica, ed infine la replica del primo tema: il *Trio* in minore svolge modulando con accorta sensibilità armonica la sua linea melodica.

L'ultimo tempo è scritto in forma di *Rondò*. Ha qualcosa di scapigliato ed è notevole, pur non assurgendo a grande valore musicale, per la varietà dei ritmi e dei movimenti.

Schematicamente si divide nel *Rondò* propriamente detto, in una parte di transizione, in una seconda idea. Ha ancora una parte alternata in la min., interessantissima per il contrasto che ne risulta, ed anche per la passionalità giovanile, ma intensa, che l'anima. L'esecuzione della parte alternata, per risultare perfettamente, deve rendere l'intima essenza passionale da cui fu certamente vinto Beethoven nel crearla.



## Opera 2 - N. 3

**Allegro con brio - Adagio**  
**Scherzo - Allegro assai**

La sonata in do magg., op. 2 n. 3, parimenti dedicata ad Haydn, è fra le tre la meno importante artisticamente. Il De Lenz così commenta: « La terza sonata (do magg.) tranne l'adagio e lo scherzo, è ben lontana dalle due prime. Il primo allegro è una specie di toccata brillante, la sua fattura è una fusione dello stile di Haydn e di quello di Mozart. Questo allegro non mira molto in alto nonostante le pretese del suo inizio. Il canto trattato con un accompagnamento di nota su nota è la imitazione più evidente delle sonate per piano di Mozart che si trovi in Beethoven; la frase trionfante alla 21<sup>a</sup> battuta fa ricordare alcuni accenti del « Don Giovanni ». Questo pezzo è il solo in cui Beethoven abbia trovato il tempo di pensare al piano, al pianista; il solo in cui si riconoscono dei passaggi (160<sup>a</sup> battuta) che abbiano l'unica pretesa di essere passaggi ripetuti religiosamente senza alcun cambiamento nella seconda parte... ».

I tre temi che costituiscono il primo tempo di questa sonata



mancano d'una caratteristica prettamente beethoveniana e l'essere il secondo



preso da un tema del terzo quartetto (1785) prova che questa sonata può essere tutta un rifacimento o, comunque, un adattamento di vecchie composizioni.

Ma anche lo stesso secondo tema presentato senza un vero nesso logico, dopo il passaggio virtuosistico, nella tonalità di sol min., ed il terzo tema in sol maggiore così blandamente melodico



sono chiaro indizio di un'affrettata concezione, già, del resto, notata dai precedenti studiosi della sonata. L'immediato influsso mozartiano è evidente nel finale arpeggiato che precede nella terza parte la cadenza assolutamente vuota d'ogni contenuto d'arte. L'una e l'altra ricordano alcune composizioni del tempo e, particolarmente, la fantasia in re min. di Mozart che s'inizia appunto con arpeggi analoghi — per quanto diversi come contenuto spirituale — e che ha due cadenze anche esse d'indole virtuosistica. Ma tutto il tempo rivela la povertà della concezione fondamentale costruttiva. La pri-

ma parte è formata da quattro idee principali, nessuna delle quali è legata all'altra da una analogia spirituale non riuscendo di conseguenza a raggiungere nello svolgimento una amalgama consistente.

Nello sviluppo acquista invece particolare valore il passaggio presentato nella prima parte come basso sincopato che qui, alternato frammentariamente con il movimento delle semicrome, assume un carattere tutto beethoveniano.

Infatti, quegli urti di seconda nell'insistenza progressiva dei movimenti esprimono un intimo fuoco e rivelano che, anche in questo tempo di sonata di carattere tutt'al più « virtuosistico », il genio beethoveniano è riuscito, pur per un istante, a manifestarsi. Notiamo ancora un effetto che acquisterà qualche volta un valore straordinario in Beethoven: le pause che precedono la cadenza in accordi e la coda finale.

L'*Adagio* ha ben altro valore musicale. Senza condividere l'entusiasmo del De Lenz che, oltre a trovarlo il più bello fra quelli della « prima maniera », esprime la sua ammirazione con un linguaggio esageratamente enfatico, non può negarsi che in questo *Adagio* palpiti il desiderio inesprimibile d'una profonda commozione. Alla serafica dolcezza del primo tema contrasta efficacemente il « poco più animato » in minore che ci rivela man mano, per il sincopato che ne rende lo spirito melodico, un'angoscia inespresa.

Al De Lenz « questa frase drammatica, parlante » fa ricordare « l'espressione toccante » della *Lacrimosa* del « Requiem » di Mozart. Invero, sarebbe difficile trovare in questo *Adagio* lo stile di Beethoven; esso ricorda alcuni adagi di carattere religioso dei grandi italiani, e risente l'influsso dello Scarlatti per la tecnica espressiva. Si ricordi in propo-

sito il procedimento tecnico di cui s'è servito lo Scarlatti nel movimento in mi minore della sonata in la maggiore, lo si paragoni — benchè qui espresso con una sensibilità drammatica assolutamente diversa — con quello adoperato da Beethoven nel movimento di biscrome dell'*Adagio* e si vedrà quanta assimilazione è in Beethoven dello spirito e della tecnica dei nostri settecentisti; spirito e tecnica che qui abbiamo rilevato non tanto per la somiglianza grafica dell'esempio addotto, quanto per stabilirne la lontana origine, fonte di molti movimenti drammatici del 700 e, conseguentemente, del Nostro.

Il Riemann vi nota giustamente la forma del *Rondò* ed anche una certa analogia con la forma della sonata.

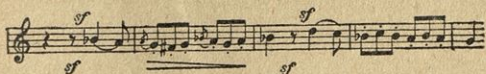
Lo *Scherzo* è tipicamente beethoveniano, ma è necessario, perchè questa caratteristica risulti, e per la giusta espressione, che lo si eseguisca molto velocemente anche se il *Trio*, del resto non estremamente difficile, presenti per questo qualche difficoltà. Altrimenti l'insistente lavorio tematico, non molto ricco di fantasia, ingombrerà come un inutile lavoro scolastico.

Interessante, dopo la ripresa dello *Scherzo* è il finale per le « pause » già ormai beethoveniane e



per l'insistenza ritmica a « pedale » del tema sotto gli accordi che pare tentino la cadenza senza potervi quasi riuscire.

Il *Finale* della sonata ha anch'esso carattere di virtuosismo. Il De Lenz nota che è una specie di « Rondò à la chasse ». Ed, invero, esso presenta tale carattere non solo nel primo tema e nel secondo, ma soprattutto nell'intermezzo melodico che si risolve in un breve cantabile di natura assolutamente agreste.



Non si sente in tutto l'intermezzo dominare il timbro orchestrale dei corni e dell'oboe?

Non può negarsi un valore musicale a questo tempo, e il De Lenz ha forse esagerato nel credere che Beethoven l'abbia scritto solo pensando al piano ed al pianista. La forma è quella del Rondò per l'immediata e continua ripetizione dei temi (primo e intermezzo melodico); ha tutte le caratteristiche del primo tempo di sonata per lo svolgimento delle parti e per la ripresa tipica.

Per quanto giovanili queste prime tre sonate preannunziano tutto un programma ed una nuova luce che s'affaccia all'orizzonte, anche se il Ries abbia esagerato nel definirle « opera d'un gigante ». Più nel vero sarebbe stato se le avesse definite l'opera d'un giovane gigante già conoscitore profondo della sua arte, già cosciente del mondo inesperto che tumultuavagli nello spirito.

È per questo che ci sembra incomprendibile quanto afferma il Ries: « Haydn, il grande Haydn, al quale erano dedicate queste sonate, le rese con un sorriso al giovane Titano dicendogli ch'egli non mancava d'ingegno, ma bisognava che studiasse ancora! ».



SONATA - OP. 7

dedicata alla Contessa

BABETTE von KEGLEVICS





## Opera 7

**Allegro molto e con brio**

**Largo, con grande espressione - Allegro - Rondò**

A Vienna Beethoven fu ben presto uno dei musicisti più ricercati. La sua figura — specie se contrapposta a quella della maggior parte dei musicisti che l'avevano preceduto — assume subito una fisionomia ben determinata e tutta moderna. Natura d'eccezione, egli ha la piena coscienza del suo altissimo valore e tratta con i suoi mecenati da pari a pari, non consentendo mai che la sua dignità di uomo libero e d'artista venga menomata. Così egli frequenta le case più signorili di Vienna, ricercato e rispettato come ospite illustre; e molti fra i più bei nomi dell'aristocrazia e dell'intellettualità del tempo devono a Beethoven se vivono ancora.

Ma l'ambiente mondano non distrae il giovane Beethoven neppur nei primi tempi, e la sua attività anche in questi primi anni è notevolissima.

Alle Sonate dell'op. 2 succedono il Trio in mi  $\flat$  op. 3 per violino, viola e violoncello composto nel 1796, il Quintetto in mi  $\flat$  op. 4 per due violini, viola e violoncello anch'esso del 1796, le Sonate in fa magg. e in sol min. op. 5 per pianoforte e violoncello composte nel 1797 e dedicate al re di Prussia Federico Guglielmo e la Sonata in re magg. op. 6 per pianoforte a quattro mani anch'essa del 1797.

La sonata in mi  $\flat$  magg. fu composta nel 1796 e pubblicata da Artaria a Vienna nel 1797. È de-

dicata alla contessa Babette von Keglevics, una allieva per la quale pare che il maestro nutrisse un profondo e, forse, tenero affetto.

La cosa è verosimile. Noi sappiamo che Beethoven fu uno spirito profondamente sensibile e, in certo senso, romantico; pronto ai subiti affetti, o, forse meglio, a sentire vibrare in sè con smisurata potenza ogni più piccola emozione nata anche da un fatto di per sè mediocre. Anzi, di questa sua sensibilità esagerata egli è schiavo negli ultimi anni, quando la miseria della sordità lo accascia e lo costringe ad una esistenza isolata, soffocata dal tormento delle piccole cose contingenti che irritano e turbano il suo spirito.

È da dubitare, invece, di quanto scrive il nipote della Keglevics: « Beethoven, che abitava dirimpetto alla allieva, vi si recava in veste da camera, berretto da notte e pantofole ». È questo per Beethoven il periodo di maggior eleganza. Egli stesso ci dice che frequentava i ritrovi brillanti ed intellettuali della città e che sperava di potere presto dominare artisticamente la vita di Vienna particolarmente sfarzosa ed elegante. Come poteva quindi presentarsi in una casa signorile con un abbigliamento così poco conveniente? Inoltre una tale dimestichezza di poco buon gusto non poteva riuscire gradita — quali si fossero le loro relazioni — alla contessa Babette, spirito indiscutibilmente raffinato ed una delle gentildonne più in vista dell'aristocrazia viennese. Comunque si deve alla amicizia per la contessa Keglevics se la sonata fu detta al suo apparire a Vienna, come conferma lo Czerny, « die verliebte ».

Il Combarieu (1) traduce « la sonata preferita da-

(1) Combarieu: *Histoire de la Musique*.

gli esecutori ». Ma, « verliebte » ha, veramente, valore di amata, anzi di innamorata. Questo potrebbe dare consistenza alle voci sull'interessamento oltremodo vivo del maestro per l'allieva.

Il primo tempo di questa sonata, se nello spirito del tema non si distacca sensibilmente da quelli di Haydn, Mozart e Clementi — citiamo gli autori più noti — per alcuni sviluppi d'indole tecnica, per la più grande libertà del divenire melodico, e, soprattutto, per il maggiore respiro che già accenna alla particolare sensibilità beethoveniana è di gran lunga più importante dei primi tempi dell'op. 2.

Il De Lenz, sempre potente e magnifico nelle smaglianti immagini, trova con giudizio esagerato che « tutta la sonata è mille miglia lontana » dalle precedenti, e che vi si sente il « leone che fa tremare le sbarre della gabbia entro cui lo chiude una scuola spietata ».

Il tema della sonata ha interessato molto gli studiosi, alcuni dei quali hanno voluto vedere nelle prime quattro battute quasi un modo garbato di introduzione.

L'errore è evidente. Può dirsi all'opposto che il procedimento degli accordi in rivolto e la loro figurazione ritmica siano proprio l'essenza stessa formale e spirituale del primo tempo. È, anzi, appunto per ciò che la sonata ci appare profondamente beethoveniana. Lo sviluppo non nasce solo da un processo formale — può dirsi che questo in quanto forma avvenga naturalmente per necessità stilistiche — esso è, invece, il germe stesso ricreatosi per uno spontaneo e nuovo divenire. In altri termini, la sua fisionomia resta tipica in qualunque nuova ed impensata manifestazione del sentimento che l'ha creata.

Questa sarà la più grande caratteristica dell'arte di Beethoven che ha analogie profonde più che con l'arte degli autori che lo hanno immediatamente preceduto, con quella di Domenico Scarlatti — per l'agilità inventiva e per l'incisività del procedimento — e con quella di G. S. Bach e dei violinisti del settecento per la profonda intensità del sentire.

Nell'analizzare attentamente il primo tempo dell'opera 7 in cui queste qualità si sviluppano in uno stato elementare, mentre ci appaiono evidentissime nella più beethoveniana delle sinfonie — la quinta — colpisce subito come la cellula creatrice sia proprio l'accordo



ed il suo immediato rivolto.

Il tema ritmico



non è altro che l'accordo rivissuto artisticamente per movimenti di terzine procedenti, alla lor volta, per cadenza. Ma esso rappresenta il movimento meccanico e conduttore dell'idea prima espressa nell'accordo che è quello che dà consistenza alla sonata. Anzi, l'essenza dell'accordo non si manifesta solo per analogia spirituale, ma accompagna ed appare evidente sotto il tema ritmico procedendo per terze e per moto contrario. Lo spirito dell'accordo è costante nell'accompagnamento in tutta l'esposizione del tema ritmico: sia come figurazione sia come intervalli di terza che risultano sempre tali anche se

legati tra loro dal movimento della semiminima che ha valore di nota di passaggio.

Dall'elemento ritmico della croma in levare nasce una prima transizione di carattere melodico e quasi d'attesa; e lo stesso elemento, sentito in contrattempo e vivificato dalle terzine del tema ritmico, forma la seconda transizione che ci porta alla seconda idea.

E non è essa stessa una derivazione, attraverso il movimento delle semiminime in modo contrario, del tema in accordi? Qui siamo in pieno mondo beethoveniano, o per lo meno, in un mondo che ha preso da Beethoven una sua non confondibile fisionomia.

Anche la ripetizione ritmica della seconda idea, presentata subito dopo, conforta quanto si è detto circa l'intima connessione di tutto questo primo tempo e la accentuata sensibilità espressiva dell'evoluzione beethoveniana che appare sempre più manifesta nell'incalzare ritmico fino al *ff* sull'accordo di settima diminuita. La subitanea ed inaspettata modulazione con il dinamico *p* è una luminosa e spaziosa parentesi, quasi un lampo nella profondità tenebrosa.

Il finale della prima parte ha tre momenti, e la insistenza sulla dominante del tono è spiegata dalla grande linea concepita da Beethoven nella composizione di questo primo tempo. Pare che egli v'insista e s'indugi anche nei rivolti per sentirvi ancora vibrare il *pathos* che l'ha creato. Ma, invero, quello che può chiamarsi finale primo con la ripresa in ot-



tava disgiunta ha valore soprattutto di preparazione tonale con qualche pretesa di virtuosismo pianistico.

Il finale secondo è d'una non comune bellezza: sul pedale di si  $\flat$  (dominante tonica) si susseguono, fantasticamente, accorte e vaghe modulazioni che acquistano un non so che di fluido e di inconsistente nei brevi arpeggi in cui s'è sciolto ed arieggiato l'accordo. Pare che, ad un tratto, una vaporosa corrente di armonie si dissolva per ricreare un mondo di pura bellezza in cui i suoni vibrino e rivivano nella loro essenza elementare ed assolutamente liberi d'ogni costrizione formale.

La *Coda* con l'incisivo modo aritmico beethoveniano ridà consistenza formale al tempo, contribuendo per il suo nuovo dinamismo, e nello stesso tempo per il senso del ritorno della linea formale — un po' come smarrita nelle modulazioni arpeggiate precedenti — a dare quasi l'impressione d'un diverso elemento ritmico intervenuto, ora, per la maggior ricchezza ed espressione del componimento.

Interessante lo sviluppo: una modulazione subitanea sull'accordo di dominante di do min., e la cui essenza è formata dagli accordi tematici anche qui in rivolto, ci porta, attraverso il disegno di terzine, al modo aritmico presentato nella *Coda*, ma che ha dato, come s'è detto, consistenza nuova alla sonata. Questo nuovo ritmo è molto importante, ed è logico che Beethoven ne abbia sentito la necessità dello sviluppo che forma anzi il nucleo più interessante della seconda parte. La ripresa, terza parte, è preceduta da un accordo fra due pause in pianissimo: tipica espressione beethoveniana, poi che il silenzio in Beethoven rappresenta a volte, come la sintesi inesprimibile, ma evidente, d'una potente emozione.

La terza parte, dopo la ripetizione quasi integrale

della prima parte, si indugia in un finale che è, può dirsi, la sintesi del tempo ed in cui tutti gli elementi più importanti sono ripresentati brevemente, ma con incisiva evidenza. Conchiude con gli accordi tematici logicamente ripresentati nella loro interezza e procedenti focosamente in rivolto; dimostrazione sicura del loro profondo ed indubbio valore tematico.

Il *Largo*, con grande espressione è una pagina che ci rivela già la profondità del sentire del giovane Beethoven. Fin da queste prime composizioni egli s'indugia nei silenzi musicali; silenzi che servono come a diffondere l'onda melodica, intesa così profondamente da non poterne più sviluppare con suoni l'adeguata espressione. Pure essendo molto bello il disegno entro cui si svolge e prosegue la melodia, si sente, in ispecie dopo la prima modulazione, che l'emozione contemplativa d'onde nacque l'elemento primo di questo *Largo* è già rotta. Qui i melismi che seguono ricordano ancora Haydn o forse meglio Mozart; ed è ancora solo negli accordi staccati *ff* che riappare lo spirito animatore di questo tempo. Il tema precedentemente ripetuto non ci ha dato infatti, la profonda emozione della prima volta.

La bellissima frase che segue, in la  $\flat$  è di una purezza adamantina e conserva, pur nella facile e semplice espressione melodica, una sua particolare fisionomia. La quale ci appare tutta originale in ispecie per la risoluzione che ne spezza con vibrante espressione la continuità, quasi un soffio di tragedia l'avesse tocca.

Questo tempo ha interessato profondamente tutti gli studiosi.

Il Combarieu commenta: « Nel contenuto di questo linguaggio sonoro si può fare entrare ciò che

la ragione umana concepisce di più grande e ciò che il sentimento ha di più profondo»: e, fantasticamente poetico, il De Lenz ci dice la sua emozione: «bisogna riconoscere nel *Largo*, con grande espressione l'avvento d'un nuovo ordine di cose nella musica da camera. Si direbbe una lagrima caduta dagli occhi della Maddalena nella valle di lacrime abitata dagli uomini».

Il Riemann nota che la forma di questo tempo è quella della sonata connessa al Rondò. Credo sia difficile trovare qualcosa che possa farci pensare seriamente alla forma di sonata, poi che l'intero tempo non ha una vera caratteristica di stile anche se si voglia ritenere la frase in la bem., come una vera seconda idea ripetuta nella ipotetica terza parte — si noti con espressione diversa — nel tono della tonica del tempo. Anche la forma del Rondò è appena accennata: manca, anche se qua e là si ritrova, l'insistenza della ripetizione del tema quale elemento ad un tempo conclusivo e di principio fra le varie parti di sviluppo.

È meglio forse considerare questo tempo come una espressione libera d'un'emozione artistica che risente delle abitudini stilistiche connaturate nei musicisti del tempo.

Il terzo tempo è segnato semplicemente «*Allegro*» ma ha i caratteri peculiari dello *Scherzo*, ed invero non sapremmo vedervi nulla che possa giustificare il nome «d'intermezzo lirico» con cui lo chiama il Combarieu.

Certo v'è in esso la leggiadria propria al *Minuetto* di cui conserva ancora lo spirito della lontana genesi; ma il fuoco ritmico, l'incalzare tematico della seconda parte ed il *Trio* tradiscono un'emozione d'arte molto più profonda e consistente, così come



la meditata elaborazione manifesta il particolare studio d'una forma d'arte — lo *Scherzo* beethoveniano — ancora non perfettamente realizzata.

Il Riemann presenta questo tempo in movimento di 6/4 in due. Invero il metronomo comunemente segnato con misura di minima col punto in uno gli darebbe ragione. Ma eseguito così (e cioè dando particolare importanza al ritmo di tre semiminime in uno) l'*Allegro* perde il palpito nervoso e riesce manchevole ed un po' sdolcinato.

Il *Poco allegretto e grazioso* è un rondò di carattere melodico. Si vuole che lo stesso Beethoven abbia rimpiantò d'aver perduto la possibilità di esprimersi con tanta freschezza. Naturalmente — anche Beethoven faceva forse qualche volta della letteratura? — egli non poteva che riferirsi alla graziosa spontaneità del tema, poi che il Rondò con i piccoli acrobatismi intermedi non è tale da destare grandi nostalgie, e risente dello stile di molta musica del tempo anche nella parte migliore.



TRE SONATE - OP. 10  
dedicate alla Contessa von Browne



## Opera 10 - N. 1

**Allegro molto e con brio**

**Adagio molto - Finale**

Le tre sonate dell'op. 10 sono dedicate alla contessa von Browne, che fu larga verso Beethoven di affettuosa ospitalità. Il conte Browne era ufficiale al servizio dello Czar e la sua casa era una delle più rappresentative di Vienna.

Sappiamo che Beethoven faceva gran conto di questa amicizia ch'egli ricambiava sentitamente. Non ebbe anzi, egli spirito orgoglioso, nessuna difficoltà di presentare al conte Browne il Ries — suo allievo ed alla famiglia del quale era grato per la bontà verso i Beethoven negli anni duri di Bonn — affinchè lo aiutasse finanziariamente. Ed è notevole in proposito la lettera di presentazione con la quale chiede 59 ducati di anticipo per l'equipaggiamento del Ries che, infatti, fu con larga ospitalità ricevuto in casa Browne. La generosità del Browne si rivela anche dalla lettera scritta da Beethoven al conte ed inviategli con i tre Trii dell'op. 9: « l'autore vivamente commosso dalla Sua liberalità è lieto di renderla nota dedicandole questa opera. Se le produzioni dell'arte che Ella onora della Sua protezione dipendessero meno dall'ispirazione del genio che dalla buona volontà di fare del proprio meglio, l'autore avrebbe la soddisfazione tanto desiderata di presentare al primo mecenate della sua musa la sua opera migliore ».

Questa lettera può parere non immune da un certo

senso di cortigianeria, poi che noi sappiamo come Beethoven avesse già avuto un potente ed affettuoso mecenate nel conte di Waldstein. Ma Beethoven sentiva davvero una immensa gratitudine per l'amicizia del conte di Browne che non tralasciava alcuna occasione per manifestargli il suo affetto. E, talvolta, in maniera originale, specie se si pensa alla caratteristica persona di Beethoven; come quando gli regalò un cavallo da sella che, secondo quanto racconta il Ries — spirito mordace ed un po' faceto — fu dimenticato dopo pochi giorni da Beethoven, ma non dal suo domestico che gli presentò dopo qualche tempo un conto assai salato pel mantenimento.

La sonata op. 10 N. 1, composta nel 1797 e edita con le altre due dell'opera presso Eder a Vienna nel 1798, non si raccomanda nei due primi tempi per nessuna particolare espressione.

Il primo tempo s'inizia con un accordo in do min., che, presentato in arpeggi ascendenti, forma il tema il quale non manifesta alcuna profonda caratteristica beethoveniana. Il suo divenire prende subito un carattere melodico non dissimile dai molti del tempo, e se la transizione in la  $\flat$  con le sue brevi progressioni ci trasporta per un momento in una atmosfera più personale, il secondo tema tradisce le reminiscenze che dominano ancora il giovane spirito di Beethoven.

Un difetto estetico ha, inoltre, questo primo tempo: l'analogia di tutti gli elementi che lo compongono e che concorrono alla sua un po' scialba omogeneità: il primo tema, la transizione ed il secondo tema muovono tutti per intervalli ascendenti. Non vi manca, però, una fresca e dolce ingenuità che appare chiara anche nel brioso attacco iniziale, e la simpatica eleganza — cara, per esempio, al

Paradisi — dovuta, nella seconda idea, all'impiego un po' fanciullesco del basso albertino (1).

La forma di questo primo tempo non ha particolare importanza; è calcata sulle più comuni del passato ed è meno evoluta di quelle precedenti: della sonata in la dell'op. 2 e, soprattutto, della sonata in mi  $\flat$  magg., op. 7. Pare un dolce ritorno; ma, forse, è anche un tempo nato in un periodo anteriore a quello cui apparentemente appartiene; ciò avverrà altre volte in Beethoven.

Nello sviluppo, che s'inizia con la ripetizione in maggiore del tema, prevale una nota melodica non perfettamente affine ad alcuna delle precedenti, ma che ha una lontana analogia con i disegni che abbiamo chiamato di transizione. Anche lo sviluppo, però, si raccomanda per l'andamento non privo di grazia, sebbene piuttosto superficiale.

Nè nella terza parte v'è un solo momento che caratterizzi davvero il genio beethoveniano; anzi pare che Beethoven abbia fretta di giungere presto alla fine e, rinunciando nella ripresa a ripresentare per intero la prima parte, si limita solo a ripetere, naturalmente in tono diverso, la seconda idea per correre subito con gli elementi della prima parte e con la stessa coda, ora trasportata in do min., alla cadenza perfetta finale.

L'*Adagio molto* s'inizia con un bel tema dolce e settecentesco caratterizzato anche dai melismi e dalle varie fioriture che abbondantemente lo rivestono. È un *lied* in forma quasi di sonata, o meglio, sviluppato con i criteri classici del tempo.

(1) Il « basso albertino » dovuto a Domenico Alberti (1717-1740) è, com'è noto, una forma di accompagnamento in cui l'accordo armonico è eseguito in arpeggi sciolti.

Ad un primo tema in la  $\flat$ , infatti, è contrapposto quasi un secondo tema in mi  $\flat$  che è un po' come spezzato, senza una vera ragione e forse solo per ubbidire alle tipiche preziosità del tempo, da un virtuosismo di dubbio effetto. Maggiore interesse presenta il ritmo di terzine di semicrome che segue e che è quasi un piccolo sviluppo, o meglio, una ripetizione con ritmo diverso del precedente disegno.

Forse una caratteristica beethoveniana è nella ripresa finale del tema con accompagnamento sincoato. Qui la stessa melodia appare più consistente, rivela un più profondo sentimento creativo e trova anche nella nuova linea melodica in cui viene a svolgersi un più largo e più caldo respiro.

Il *Finale* è di gran lunga superiore ai due tempi precedenti; per lo meno ha carattere assolutamente beethoveniano e lo spirito animatore è già ricco di particolare espressione.

Vi sono già embrionalmente alcuni movimenti tipici di Beethoven; che, anzi, sono evidentissimi il ritmo e quasi le note d'onde nascerà e si svolgerà un nuovo mondo musicale: la 5<sup>a</sup> sinfonia.

Il De Lenz lo definisce: « una pagina sinfonica in cui il canto risplende a zig-zag come il lampo in una notte tempestosa ».

Invero, questo *Finale* è un conciso e serrato primo tempo di sonata; mentre, per la brevità e l'arditezza del movimento vivacissimo manifesta uno stato d'animo che non era consono — almeno in quel tempo — a l'accorto equilibrio necessario per una composizione di carattere formale.

Ma lo stesso Beethoven ci dirà, poi, con maggiore sentimento e con maggiore potenza, una più decisa parola drammatica che, se si può anche notare in



alcune composizioni precedenti di autori specialmente italiani, dei quali W. A. Mozart era stato un continuatore quasi sempre geniale, con Beethoven assurgerà ad un valore che avrà rispondenza spirituale solo in alcune pagine dei nostri grandi secentisti e dei loro maggiori continuatori italiani e stranieri.

Questo tempo può definirsi un momento di gioia spensierata a cui la seconda idea porta qualcosa di rude e burlesca movenza. Interessante è, alla fine, la ripresa della seconda idea in re  $\flat$  che si risolve quasi enarmonicamente e per accordo diminuito nella tonalità di do min.

## Opera 10 - N. 2

Allegro - Allegretto - Presto

Di questa sonata — la seconda delle tre dedicate alla contessa di Browne — si ritiene a torto che il primo tempo non abbia alcun particolare interesse. Invece si delinea qui come in Beethoven gli elementi di sviluppo spesso non provengano dalle idee principali, ma da qualche frammento o da analogie spirituali con uno dei temi.

Seguendo un'analisi superficiale questo tempo non ha una fisionomia propria ed è facile trovarvi reminiscenze di modi, per esempio haydniani, pure là dove particolarmente si manifesta lo spirito beethoveniano: nello sviluppo.

Anche in questo tempo si presenta la questione della prima idea della sonata, e cioè se l'inizio sia da ritenersi dagli accordi iniziali con il movimento di terzine di semicrome, o dall'andamento melodico che ha principio alla quarta battuta. Il Riemann propende per questa ultima ipotesi, mentre altri stabiliscono l'inizio ai primi accordi.

La questione interessa lo studioso perchè si tratta di dare importanza relativa od assoluta agli accordi iniziali e, quindi, al modo di eseguirli. Il caso è un po' diverso da quello della sonata op. 7: in questa sonata si è visto chiaramente come la cellula generatrice fosse da considerarsi l'accordo iniziale, come il movimento delle terzine di crome fosse una espressione ritmica nata da quel tema e, ancora più, come tutto l'intero tempo in ogni suo divenire —

non esclusa la seconda idea — fosse direttamente germogliata da quell'accordo.

Nella sonata op. 10 n. 2, invece, sarebbe azzardato pensare alla ripetizione d'un caso simile, come pure ritenere le prime quattro battute assolutamente necessarie alla continuità spirituale del tempo



Questi accordi, però, sono qualcosa di più d'un semplice preludere iniziale, come afferma il Riemann.

Ad osservarli bene, l'accordo maggiore sul tempo forte iniziale e il rivolto di quello di settima nella terza battuta, sia pure in forma embrionale in tempo lato e per rivolto, hanno connessione intima ed in certo modo presentano e generano il movimento discendente (per tonica, dominante tonica), che dà vita a tutto lo sviluppo.



È, necessario, quindi, eseguirli un po' marcati per fissarne lo spirito decisamente.

Ma pure il movimento delle terzine di semicrome ha valore ed ha una sua particolare funzione di cadenza in tutto il tempo, ed interessa anche perchè è generatore ritmico del movimento analogo nello sviluppo.

Del resto, il tema comunemente accettato e come tale recisamente affermato dal Riemann



apparirà, se gli accordi suddetti saranno eseguiti con intenzione, una conseguenza melodicamente ispirata che procede in rivolti ascendenti, in strettissima analogia anche con la seconda idea.



È chiaro, quindi, che gli elementi generatori sono, pur accettandoli come semplice cadenza preludante iniziale, gli accordi; e questo anche se Beethoven non ne abbia avuto perfetta coscienza; poi che la sensibilità dell'uomo di genio è più profonda e più vigile dello stesso ragionamento.

Forse, quella che ai grammatici della musica è sembrata ragione decisiva per scartare come inizio di tema gli accordi, proviene dal fatto che nella ripresa l'intero disegno è ripetuto nella tonalità di re magg., assolutamente estranea, ed in questo caso, non conforme allo schema della sonata. Ma il ragionamento in se stesso è scolastico e insopportabilmente cattedratico, e segue un criterio che esula da ogni considerazione artistica.

Anzitutto bisogna escludere a priori che Beethoven si sia trovato a cadenzare in re magg. quasi forzatamente. È evidente che dalla quart'ultima battuta prima dell'entrata del tema in re egli avrebbe potuto nello stesso numero di battute cadenzare comodamente con continuità logica e melodica nel tono di fa. Quindi, è da arguire che non l'abbia voluto, e che abbia di proposito voluto sentire nella tonalità di re magg. l'intero inizio della sonata che, indiscutibilmente, ci appare come rischiarata da un raggio luminoso. Portato dalla ispirazione alla ripresa, ma in una tonalità diversa da quella consentita, egli s'è servito degli accordi — che spiritualmente hanno avuto per lui valore di accordi cadenzati preludianti e generatori — e del conseguente movimento ritmico per modulare al tono di fa in cui ripete solo la linea melodica del tema per portarsi subito alla seconda idea.

Si noti, infatti, quanto procedimento logico vi sia in ciò. S'egli avesse ripetuto nella ripresa in fa con la linea melodica anche gli accordi iniziali, non avrebbe potuto sfuggire ad un senso di pesantezza cattedratica e di monotonia, tutto a detrimento dello spirito leggero di questo primo tempo. Altri particolari importanti questo tempo non presenta. Come cenno storico diremo che è già stato notato che l'op. 14 n. 3 di Clementi ha influito sulla composizione di questo primo tempo; però, le analogie, qui, non sono solo clementine, ma anche haydniane.

Il De Lenz dice di questo tempo: « Questo allegro è magro; la sua seconda frase non sarebbe fuori di posto in un'opera buffa, e non appartiene all'idea fondamentale del pezzo. Si direbbe, dopo la 30.esima battuta, un duetto, una disputa fra il conte Almaviva ed il Barbiere. È nella terza frase dell'al-

legro che Rossini potrebbe aver trovato il suo *Figaro qua, Figaro là... »*.

Evidentemente, l'immaginoso ammiratore di Beethoven ha esagerato anche questa volta e Rossini con quel suo sorriso tutto luce avrà strizzato all'immortale Figaro un'occhiatina... rossiniana quasi a dire: « caro mio, con tutto il rispetto a Beethoven, ci vuol ben altro! ».

L'*Allegretto* di questa sonata è caratteristicamente beethoveniano. È da notare che questa forma espressiva egli adoperava per dire liberamente la sua dolce tristezza connaturata d'intima gioia (sonata op. 27 n. 2; sonata in mi magg. op. 14, ecc.). L'*Allegretto* di questa sonata è, forse, uno dei più belli e la semplicità, o meglio, la nudità iniziale nulla toglie, anzi, accresce quel non so che d'indicibile gioia accorata che commuove e sottilmente tormenta: giorno un po' triste di primavera. Sono fusi infatti, nell'*Allegretto*, questi due opposti stati d'animo, e si sente una tristezza velata pur nel procedere gioioso del tempo. Forse per questo Beethoven non l'ha chiamato *Scherzo*: ha sentito non rispondente questo titolo che di per sè richiama un'idea, se non gioiosa, certo vivace. E qui ogni vivacità è lontana; v'è, fra le movenze spigliate, un affanno interiore ed inesprimibile.

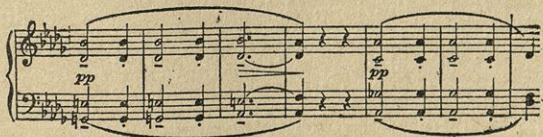
Come forma l'*Allegretto* è chiaramente uno *scherzo*. Lo schema, nelle sue parti, è inconfondibile. Il De Lenz, il Riemann ed altri lo chiamano, infatti, *Scherzo*. Invero, se astraiano dalle condizioni spirituali che lo hanno determinato e lo eseguiamo con criteri puramente tecnici, l'*Allegretto* ci si presenta come un vero e proprio *Scherzo*, ed il suo andamento ci costringe ad una animazione che non è nello spirito del lavoro. A ciò è dovuta, forse, l'in-

certezza dei revisori nel fissarne il tempo esatto. Nella edizione Ricordi, edita a cura del Casella, troviamo, per esempio, due andamenti di metronomo: 76-84 per battuta.

Già il Riemann ha notato la diversa illusione che dà questo tempo nelle sue due parti.

Il *Trio*, cioè la seconda parte, pare un tempo più lento contrapposto ad un non so che di nervoso che è nel procedere della prima parte ad unisono, quasi che una staticità irreale costringa l'autore a contemplare un suo sogno vaporoso. Si noti anche la morbida tonalità di re  $\flat$  subentrata inaspettatamente dopo la cadenza in fa min. Sembra che ad un tratto una nuova visione sonora si sia rivelata a Beethoven dopo l'incedere del primo andamento. Si noti ancora il procedimento armonico di tutto il *Trio* su cui, pur modulando qua e là anche vivamente, insiste e risolve la tonalità di re  $\flat$ .

Verso la fine del *Trio* le armonie cadenzali sono d'una bellezza trascendentale. Esse completano la illusione del mondo di puri suoni creato dalla contemplazione beethoveniana



Il Riemann commenta: « Tali passaggi rivelano il romantico Beethoven il quale grida all'attimo fuggente: « Arrestati, sei bello! » ».

La ripresa della prima parte procede quasi tutta con moto sincopato: Beethoven, uscito dal mondo irreale del *Trio*, ne risente ancora come un'eco dolce, indefinita.

Il *Presto* più che un vero fugato è una composizione all'antica, il cui tema stesso ricorda molte composizioni dei clavicembalisti della seconda metà del secolo XVII e del primo settecento.

Il Marx dice con molto spirito: « In questo suggestivo *Presto-Improptu* germoglia con la *Sonata* e la *Fuga* il petulante *Scherzo*, e la *Fuga* appare come un vecchio tirato per la barba da un bimbo ».

Beethoven v'ha portato, però, la sua particolare espressione ed un non so che di scapigliatura giovanile, per cui tutto il tempo si risolve con una continuità melodica piacevole e simpaticamente leggera, ma non superficiale.

Il De Lenz ne parla come d'una composizione di scarso interesse. Eppure v'è tanto fuoco e tanto desiderio d'ascesa in questa piccola e non formalmente chiara composizione, che ha in sè visibili, con lo spirito animatore dello *Scherzo*, gli elementi formali della *Fuga* e quelli della *Sonata*!

Non sapremmo seguire il Riemann fino ad affermare che il movimento ritmico — evidentemente lo stesso del tema — che contrappunta il pedale di do alla fine della prima parte sia una vera seconda idea. Ma la divisione delle parti: prima, sviluppo e ripresa con la ripetizione del pedale (pseudo seconda idea) nel tono principale, richiamano fortemente lo schema del primo tempo di sonata, che qui, però, non è svolto intenzionalmente ma come mezzo e procedimento tecnico di espressione.



## Opera 10 - N. 3

Presto - Largo e mesto

Minuetto - Rondò

Questa sonata è considerata la più importante delle tre dedicate alla contessa di Browne.

E lo è indiscutibilmente.

Ma, soprattutto, interessa per il primo tempo che è, come nessuno delle precedenti sonate, — per quanto, come s'è visto, l'op. 2 n. 2 e l'op. 7 presentino caratteristiche assolutamente peculiari al Nostro — spiritualmente beethoveniano.

L'elemento creatore è racchiuso in una sola battuta



e si prolunga, quasi per la necessaria consistenza, per quattro battute. Ma questo suo procedere per gradi disgiunti e congiunti in ascesa non porta di per sè un elemento nuovo spirituale; è non altro che la realizzazione, direi quasi per armonici naturali, dell'elemento primo generatore. Si noti, infatti, che nella terza battuta il movimento si serra per gradi congiunti per conseguire come nota più alta il *la*, la cui vibrazione, quasi eco naturale, si prolunga per poi risolvere, nel secondo periodo conclusivo, sulla tonica d'onde è nata.

E qui è già embrionalmente tutto il primo tempo della sonata.

A ventisette anni Beethoven manifesta una potente personalità che lo differenzia sensibilmente dai suoi predecessori o contemporanei; i quali se anche qua e là sembrano affiorare nei lavori del giovane Maestro, un più attento esame ce li dimostra sbiaditi o lontani.

Si è detto che negli elementi generatori è già embrionalmente tutto il tempo di sonata. L'incisività di questi elementi è tale che Beethoven s'indugia a ripeterli con variazioni di dettaglio, sia presentandoli in rivolto con accompagnamento d'intervalli di sesta disgiunti, sia quasi integralmente con l'alternata vibrazione delle ottave superiori; facendoli soltanto progredire in fine, quasi una nuova conquista, verso un più alto suono che presente ed annuncia una modulazione nella alterazione del la #, sensibile della nuova tonalità di si min. Anche dopo troveremo una modulazione per « sensibile », ma il procedimento risulterà più tipico perchè meno preparato e, quindi, più inatteso.

Un nuovo elemento interviene qui: una transizione melodica in si min. Il carattere assolutamente melodico, anzi cantabile, che si contrappone al tema principale, ha tratto in inganno molti studiosi beethoveniani che hanno confuso questa transizione con il secondo tema. L'errore, da un punto di vista assolutamente formale, è imperdonabile, poi che una elementare conoscenza della forma della sonata lo esclude a priori. Basta, del resto, notare come questa transizione non intervenga quasi mai fattivamente nello sviluppo, ad eccezione del piccolo elemento di crome che per tre volte si ripete, e come, da un punto di vista tecnico, essa sia ripetuta nella ripresa non come elemento essenziale nella tonalità di re,

ma sempre come elemento di transizione in una tonalità casuale, atta solo a ricondurre alla vera seconda idea che si svolge nella tonalità principale del tempo.

Per le ragioni dette non può, dunque, accettarsi la transizione in *si min.* come una seconda idea vera e propria; ma non può negarsi ch'essa rompa, forte d'un nuovo elemento, la continuità del primo tempo, con effetto di gran lunga superiore a quello d'una semplice transizione.

In proposito non può raccogliersi il dubbio del Marx; poi che, invero, la forma di sonata non risulta per nulla pregiudicata, ma soltanto arricchita di un nuovo elemento che è in sè, dopo tutto, relativamente interessante e, comunque, forse non perfettamente rispondente allo spirito del tempo.

Dalle armonie che sovrastano al basso discendente per toni in ottava, anch'esso un'emanazione del tema, si forma un disegno melodico



che ha risposdenze spirituali con il modo cadenzale



di minime, in ottave, che ci porta allo stretto finale della prima parte.

Per quanto forse l'analogia risulti poco chiara dall'esecuzione, rifacendo il processo inventivo ci

colpirà che l'uno e l'altro, in fondo, non sono che cadenze in progressione più o meno visibili; e questo ha valore non solo per l'esecuzione, ma perchè appare chiaro il filo ideale che crea e lega l'intera composizione.

S'è già notato come Beethoven si sia servito della sensibile presentata in ottava per modulare, e chiarissima ed anche molto bella è in proposito, nell'inizio dello sviluppo, la modulazione in *si*. Lo sviluppo ha una fisionomia interessantissima e beethoveniana nel movimento del basso che ascende insistente toccando tonalità diverse, per ben cinque volte e con palpito sempre nuovo, quasi alla riconquista del tema generatore il quale ci apparirà, dopo la corona, all'entrata della terza parte, come luce serena agognata e promessa.

E pare che davvero questo primo tempo non trovi modo di finire; tanto s'avvolge nel ritmo delle quattro semiminime, ripetendosi e richiamandosi quasi per giuoco finchè riesce a contrapporsi e ad unirsi dolcemente per serenarsi poi e, poco a poco, cedere nell'onda degli accordi disciolti in rivolti ascendenti sul pedale ideale della tonica.

In questo tempo noi vediamo la grandezza beethoveniana: un elemento di per sè insignificante ingigantisce fino a prendere figura e quasi sostanza diversa senza, per altro, perdere l'impronta che lo lega spiritualmente alla cellula d'onde è nato.

Questo è un esempio del dinamismo beethoveniano, che ha ancora limitazioni tecniche e formali ma non più spirituali.

Il *Largo e mesto* è una delle pagine più belle e più dolorose di Beethoven. Alcuni hanno voluto vedervi l'espressione del dolore per l'incipiente sor-

dità; altri l'hanno detto ispirato dal ricordo della madre che Beethoven perdè giovinetto.

Lo stesso Beethoven ed alcuni dei suoi biografi più vicini, hanno contribuito a far ritenere che questo tempo esprima uno stato d'animo profondamente angosciato. « Ognuno sentirà che esprime lo stato d'un'anima in preda alla melanconia con diverse sfumature di luce e d'ombra » così avrebbe risposto Beethoven a Schindler sul significato di questo *Largo*, e il De Lenz racconta che in un esemplare della sonata Beethoven scrisse « La Tomba della Madre »; per cui dice il De Lenz « leggere questo *Largo* è sollevare una pietra sepolcrale ».

A parte l'espressione d'uno stato d'animo — soggettivismo che troverà in Beethoven momenti d'una drammaticità potentemente umana in cui tutto il dolore sembra espresso da una sensibilità veramente trascendentale — questo *Largo* ha un'impronta personalissima ed assolutamente drammatica. Il suo procedere è in continuo divenire, e non è possibile affermare quale sia la sua vera essenza formale. La definizione del *Lied* sviluppato è di per se stessa empirica e non dice, in fondo, nulla; nè si può seguire il Riemann che vi vede, in certo qual modo, la forma della sonata.

Non è sufficiente trovare un'idea, o meglio, un elemento ritmico o melodico in un tono relativo, ripetuto poi nella ripresa — ripresa, in questo caso, o ripetizione? — per stabilire o propendere per la forma di sonata. La sonata, per essere tale, non contempla solo alcune regole, di per sè elastiche, ma ubbidisce, soprattutto, ad un divenire spirituale che svolge entro una linea stabilita una sua attività organica e formale.

Ora, questo *Largo* — indiscutibilmente espressione d'uno stato d'animo — è, anche fra alcune par-

venze di ripetizioni, assolutamente aformale e, direi, inorganico. Esso è legato, più che da un'idea generatrice, da uno stato d'animo « a luci ed ombre » che esprime, volta a volta, un profondo turbamento od una particolare visione. Qualche analogia ritmica che si trova fra le molte idee ha valore di anello di congiunzione, ma non proprio di sviluppo organico. Infatti, abbiamo momenti diversi, e cioè, motivi o ritmi diversi man mano che il *Largo* conquista il suo « divenire ».

Volendo analizzarlo noi abbiamo, per notarne i principali, sei momenti diversi d'uno stesso stato d'animo, alcuni dei quali hanno stretta analogia fra loro senza potersi d'altra parte affermare che siano veri sviluppi di uno dei motivi o ritmi precedenti.

Anzitutto notiamo il primo momento, che racchiude pure la prima idea del tempo:



Il terzo è ritenuto dal Riemann come seconda



idea. Ma se questa idea può essere ritenuta tale per la ripetizione nel tono del tema, non ha una con-

sistenza veramente seria, è anzi, per sè, fra le meno tipiche.

Il secondo, invece, ha tutto il carattere spirituale d'una seconda idea;



mentre l'ultimo è così diverso nella sua essenza musicale che ha più valore di *Trio*, come giustamente osserva il Riemann.



Il quarto è quello che ha un carattere vibratamente drammatico:



mentre il quinto, che gli è contrapposto, si snoda liricamente in una breve accorata melodia.



Tutto il *Largo* acquista poi una diversa fisionomia dall'elemento ritmico delle biscrome che portano un

nuovo palpito espressivamente drammatico lontano da qualsiasi sensazione di melismi ornamentali, e danno al pedale cadenzale della dominante il senso di un'angoscia inesprimibile che profonda e s'annulla nel primo pensiero.

Ma l'idea ritmica non è spenta: ancora nel finale il ritmo delle biscrome pare che turbi l'idea fondamentale del *Largo*; ed insiste, progredendo, fino ad irrompere impetuoso con nuovo grido, per poi placarsi vinto nel ritmo severo della prima idea che riesce a dargli, finalmente, pace.

Il *Minuetto* non ha nessuna analogia spirituale con gli altri tempi della sonata. Ha valore di contrasto e conferma le origini della sonata stessa che nacque da tempi diversi contrapposti.

È stato detto ch'esso è, nel mezzo della sonata, come un prato fiorito di primavera e davvero può dirsi che, dopo tanto dolore, esso ci dia un momento di fresca dolcezza.

La sua forma schematica ha il carattere del *Minuetto*, ma v'è in esso una spiritualità ben diversa e più aperta: vi si sente, piuttosto, l'influsso d'una contemplazione agreste ed un non so che di pastorale nel cantare melodico.

L'imitazione, o meglio, la ripetizione non contrappuntistica che risolve al tema su cui il trillo tesse un suo dolcissimo gorgheggio, ed anche la giovanile allegria che informa il *Trio* — assolutamente alieno da forme e spirito di danza — danno a questo tempo in alcuni momenti il brio dello *Scherzo* con un non so che di sapore georgico. E ci pare che bene abbia fatto il Riemann a segnarlo in tempo 6/4.

Il *Rondò* è tipicamente beethoveniano. Il breve disegno con cui s'inizia questo tempo, (tre crome



seguite da pause) è una delle espressioni caratteristiche del Maestro:



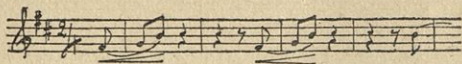
Meno originale è il disegno melodico accompagnato dalle semicrome, ma tuttavia ricco d'una vivace chiarezza espressiva. Idee, e frammenti di idee informano questo tempo, che se pur non può essere additato come uno dei più significativi del Maestro, non giustifica, anzi ci rende del tutto incomprensibili, i giudizi dei critici del tempo, che si trovarono disorientati innanzi a questa composizione.

Questo tempo ha tutte le caratteristiche del *Rondò* non solo per le continue ripetizioni, ma perchè esse stesse contribuiscono allo spirito di gaiezza che traspare in tutto il pezzo. Fra i disegni che lo compongono il primo è, come s'è detto, assolutamente beethoveniano ed interessantissimo.

Esso anima di sè il *Rondò* e gli dà un andamento vibratamente nervoso che, caratterizzandolo, lo differenzia dalle composizioni che nel genere lo hanno preceduto. Il suo ritmo è quasi sempre insistente e cede qua e là a qualche idea melodica e ritmica — che ha solo valore di contrasto e che, appunto perchè tale, non assurge mai ad un'espressione essenziale, nè tenta la conquista d'un suo divenire — per riemergere più efficace e colorita.

Il Riemann ha voluto segnare questo tempo in due movimenti 2/4. A noi pare, invece, che tutto il procedere e la quadratura ritmica risulti ben chiara e più propria in 4/4, tempo in cui il *Rondò* è stato sentito e pensato.

Anche il ritmo iniziale, che potrebbe essere il solo per una discussione in proposito, ci pare che acquisti un valore maggiore e più determinato nel cadere fra due primi movimenti sonori dopo altri secondari di silenzio. Così ha un valore dinamico molto più espressivo che nella figurazione proposta dal Riemann:



È evidente che il ritmo per due movimenti toglie aria e orizzonte musicale all'ispirazione tematica, mentre tecnicamente il disegno melodico che lo completa necessita indiscutibilmente di quattro movimenti di valore diverso



Secondo noi ha tratto in inganno l'incalzare ritmico della ventinovesima battuta e delle seguenti. Ma come non sentire che anche in queste battute il respiro ritmico è più largo di quello che consenta il procedere per due movimenti? Non ci dilunghiamo su gli altri elementi melodici o ritmici che compongono il *Rondò*, poi che sono di evidenza assoluta.

Ci è sembrato interessante, giacchè abbiamo avuto occasione di parlare della critica ai tempi di Beethoven, riportare quanto l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* scrisse nell'ottobre del 1799 sulle tre sonate dell'op. 10.

« Non si può negare — scriveva il redattore ano-

nimo — che Beethoven sia un uomo di genio, e che abbia dell'originalità. Inoltre, la profondità poco comune nello stile elevato, il suo virtuosismo sullo strumento per cui scrive lo pongono fra i migliori pianisti e compositori per pianoforte del nostro tempo. La ricchezza delle idee lo porta troppo spesso ad accumulare idee gregge (Wild) e ad unirle in modo bizzarro; per ciò spesso egli cade in un'arte oscura o in un'oscurità artificiale che è per l'effetto d'insieme piuttosto un difetto che un vantaggio. Vi sono pochi artisti ai quali si possa dire: risparmia i tuoi tesori ed usane parcamente! Poichè non ve ne sono molti che abbiano troppe idee e che sappiano bene metterle insieme. Non dunque un rimprovero deve trovare nelle nostre parole il signor Van Beethoven, ma un benevolo richiamo che, se è critica, racchiude d'altra parte una lode. Invenzione buona, stile maschio, e serio (che dal punto di vista del sentimento da cui deriva, ha qualche analogia con F. E. Bach, eccezione fatta per ciò che caratterizza il modo del tempo che si allontana molto dallo stile di Bach); dei pensieri legati fra loro con ordine, un carattere sostenuto, in tutte le parti, un impiego interessante dell'armonia mettono queste sonate al disopra di molte altre ».



SONATA - OP. 13

DETTA

“SONATA PATETICA”

dedicata al Principe

CARLO von LICHNOWSKY



## Opera 13

**Grave - Allegro molto e con brio**  
**Adagio cantabile - Rondò**

Il *Trio* in si  $\flat$  op. 11 per pianoforte, clarinetto (o violino) e violoncello, dedicato alla contessa de Thun e composto nel 1799, e le Tre sonate dell'op. 12 (in re magg. la magg. e mi  $\flat$ ) per clavicembalo o fortepiano con violino, dedicate al signor A. Salieri, dello stesso anno, precedono la « Patetica ».

La « Patetica » fu composta in un periodo in cui le speranze fiorivano ardenti e ricche nel tumultuoso spirito di Beethoven che sentiva la bellezza d'una nuova visione d'arte illuminare il suo pensiero. Ma anche la sua vita, diremo mondana, procedeva con ritmo diverso da quella degli anni precedenti.

Ora egli era e sentivasi ricercato, carezzato, adulato, ed il suo orgoglio ed il suo desiderio di ascesa avevano impeti d'intensa gioia per il conseguimento d'una realtà artistica non solo sentita, ma anche riconosciutagli.

Vedeva oramai sempre più realizzarsi il sogno per cui fino dal 1796 aveva scritto nel suo taccuino: « Coraggio! Ad onta di tutte le infermità del corpo, il mio genio trionferà ». La sordità, è vero, aveva già iniziato il suo terribile tormento fisico e quello morale ancora più atroce. Ma non riusciva a soffocare le speranze, e la naturale reazione della forte giovinezza riusciva facilmente vittoriosa.

Beethoven, infatti, pur essendo rimasto in fondo il provinciale quasi sempre trascurato, impetuoso ed incomprensibile, non rifuggiva dalla grande società

viennese, la più ospitale, forse, e la più raffinata di quel tempo; ma vi si tratteneva volentieri e non rimaneva insensibile alle manifestazioni d'affetto che gli venivano prodigate; anzi le notava e ne inorgogлива.

Lo commovevano anche: « ancora poco, diceva della principessa Lichnowsky, ed ella mi mette sotto una campana di vetro per sottrarmi al contatto delle persone indegne ». E per la famiglia del principe Lichnowsky nutriva un particolare affetto. La frequentava volentieri; anzi, non disdegnò di accettarne la signorile ospitalità per un tempo non breve. Questa amicizia non venne mai meno pur se qualche nube (dovuta, soprattutto, all'insistenza del principe per farlo suonare; cosa di cui, come dice il Wegeler, Beethoven soffriva fino a perdere ogni gaiezza) turbò a volte il sereno.

La « Patetica » è l'unica sonata di Beethoven che abbia un particolare titolo che la differenzi e che sia stato, se non proprio voluto, permesso dall'autore; poi che lo troviamo già nella prima edizione del 1799.

È risaputo che tanto la « Pastorale » op. 28 quanto la sonata al « Chiaro di Luna » op. 27 e l'« Appassionata » op. 57 ebbero invece in un secondo tempo, da altri e non dall'autore, l'attributo che ne determinò la particolare ed arbitraria espressione; la quale, se rispose in certo modo all'essenza della composizione, ne limitò ingiustamente l'infinita emotività.

Perchè Beethoven ha permesso che questa sonata portasse un titolo?

Crediamo che sia da escludere ch'egli abbia voluto davvero esprimere un particolare stato d'animo, o che pensasse di creare tutto un ciclo di so-



nate ognuna delle quali dovesse avere uno speciale significato espressivo. Quasi tutte le sonate di Beethoven si prestano, è vero, ad una interpretazione programmatica e pochi poemi sinfonici possono vantare tanta emotività ed immediatezza drammatica; ma sarebbe ugualmente facile notare che nessuna sonata di Beethoven è dovuta interamente ad una sola ed identica emozione, e che esse nascono piuttosto dalla trasfigurazione musicale di diversi stati d'animo che sfuggono a qualsiasi catalogazione per la loro natura assolutamente ideale e trascendentale.

E questo può dirsi anche della « Patetica ». Poi che, ad eccezione dell'*Adagio cantabile*, gli altri due tempi non rispecchiano nessuna particolare espressione di malinconia; ma presentano, invece, caratteri assolutamente diversi fra loro e dissimili dall'*Adagio*: più profondamente tragico il primo tempo, di cui l'« *Allegro molto con brio* » è il grido gioioso di un'anima dolorosa, e di gran lunga più inconsistente e quasi superficiale come entità emotiva l'ultimo tempo nel suo brillante procedimento.

Quindi, uno stato « patetico » non esiste in tutti i tre tempi; il che significa che a nessuna ragione artistica ha ubbidito Beethoven nel consentire al titolo di questa sonata.

Vi sono, invece, ragioni contingenti: l'ambiente mondano-intellettuale in cui viveva; il desiderio giustificato e nobilissimo della conquista, ed ancora, ragioni editoriali cui forse più che alle altre, la sonata in do minore op. 13 deve il titolo di « Patetica » (1).

(1) Una sonata patetica di Lipawski ricorda lo stile della sonata di Beethoven nelle cose secondarie, nella notazione, negli accompagnamenti, nella maniera di porre in un allegro alcune

La « Patetica », dedicata al Principe di Lichnowsky, fu composta nel 1798 e pubblicata nel 1799 presso Eder a Vienna.

Il primo tempo s'inizia con un andamento *Grave*; vera e propria introduzione a l'*Allegro molto con brio* successivo.

E, qui, la parola « introduzione » ha significato specifico di preparazione; poi che già in essa è lo spirito ed anche, come vedremo, embrionalmente il disegno di tutto il primo tempo.

Ricorda l'impiego del tema ciclico, già inteso e voluto dal Vitale e con più coscienza artistica dal Corelli; ma lo ricorda solo, poichè in questo tempo il tema ciclico non è propriamente visibile, nè appare quale risultato di una particolare concezione tematica e stilistica, ma quale conseguenza espressiva naturale d'uno stato d'animo che, man mano, riesce a manifestare interamente la profonda emozione d'arte donde è nato.

battute di un adagio episodico, nella disposizione, nel titolo. Si è supposto che questa sonata rara in commercio e che noi abbiamo visto nella biblioteca del principe Odoewski a Pietroburgo, sia anteriore a quella di Beethoven; si è voluto quindi, considerarla come un'opera di grande originalità, perchè Gerber ha detto che Lipawski fiorì verso il 1790, quando Beethoven non aveva ancora composto le sue tre prime sonate (1796). Ma v'è un errore. *La Gazette musicale universale* di Lipsia analizzò la sonata di Lipawski nel novembre 1805, la sonata di Beethoven nel febbraio 1800. Questa differenza fra le date dei due articoli ne stabilisce una fra le date delle sonate. Gli articoli della *Gazette* non coincidono sempre, è vero, con l'epoca della pubblicazione delle composizioni di cui parlano, ma non sono in ritardo che per le opere più importanti che esigono un'analisi più particolare. *La Gazette* parla nel 1799 delle composizioni di Beethoven op. 10, 11 e 12 che sono di quell'anno; perchè avrebbe fatto per la sonata di Lipawski altrimenti di quel che ha fatto per la sonata di Beethoven? De Lenz: *Opera citata*.

Si noti, infatti, l'analogia spirituale e, in certo modo anche degli intervalli, fra il tema d'introduzione, quello propriamente del primo tempo, ed ancora più quello della seconda idea; apparirà evidente quanto si è già detto, e cioè, la parentela spirituale che li accomuna tutti e che li fa provenienti da una stessa fonte di emotività espressiva.

Il D'Indy, nel suo *Corso di composizione*, nota in tutti i tre tempi della « Patetica » la presenza della cellula ciclica.

Egli dice:

« Quest'opera, la più completa come struttura fra tutte quelle che appartengono alla *prima maniera*, offre un vero esempio di *cellula ciclica* che influisce direttamente su ciascuno dei suoi tre tempi... ».

L'osservazione ha carattere tecnico; ma ci pare che la *cellula ciclica* sia qui, anche tecnicamente, più casuale che voluta da una cosciente concezione tematico-ciclica. Non sono sufficienti, invero, pochi elementi di figurazione grafica, che non hanno una vera rispondenza spirituale fra loro, per affermare la comune origine, sia pure embrionale, dei tre tempi della « Patetica ». E se questo può obbiettarsi per una constatazione puramente tecnica, più sicuramente può dirsi per il valore spirituale che lega i tre tempi, i quali sono, come già s'è detto, dissimili come stato d'animo e concezione (1).

(1) La *Sonata ciclica* è quella la cui costruzione è subordinata ad alcuni temi speciali che riappariscono sotto forme diverse in ognuna delle parti che costituiscono l'opera, dove esercitano una funzione in certo modo regolatrice o unificatrice.

Il carattere *ciclico* dovuto alla presenza di questi *temi permanenti*, di questi *motivi* conduttori, che danno ai diversi movimenti o pezzi d'un lavoro musicale, l'aspetto di un *ciclo di pezzi* dipendenti necessariamente l'uno dall'altro, non è particolare della Sonata. (D'Indy: *Cours de Composition Musicale*).

L'Introduzione è caratterizzata dal tema in « continuo divenire ».



È un palpito spirituale che cerca nell'ascesa una sua realizzazione inesprimibile che per ben tre volte tenta senza riuscirvi.

Nella ripresa in *mi* dopo il precipitare dalla altezza sonora già conseguita, pare che con più serena espressione s'inizi la nuova ascesa la quale, dopo un continuo ed ancora affannoso progredire, risolve, quasi profondando, nell'*Allegro molto con brio*, nuova, più viva e più ardente manifestazione dello stesso sentimento.

Il Riemann trascrive l'Introduzione in 2/4 anzichè in tempo ordinario, preoccupato dalla figurazione della fine che a lui pare non corretta.

L'errore è evidente. L'analisi un po' scolastica lo ha fuorviato da ogni considerazione spirituale, da cui non si può prescindere senza tradire l'essenza animatrice della composizione che di per sè in questo caso, comporta indiscutibilmente la espressione grafica beethoveniana.

Infatti, mentre nella figurazione originale ci appare evidente lo stato d'animo che ha creato l'ambiente sonoro non più contenuto entro limiti prestabiliti e che trascende verso un divenire inesprimibile, il quale pare costretto alla fine a precipitare, nella figurazione proposta dal Riemann appare con evidenza svisato ogni intimo tormento, ed

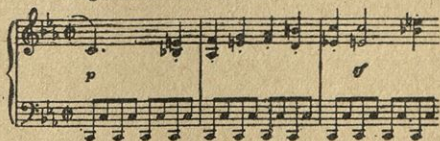
il pathos realizzato perde tutta la sua inesprimibile intensità.



Il tema dell'*Allegro molto con brio* s'inizia dall'ultimo quarto della prima battuta; la nota che precede è meglio considerarla con il Riemann come finale dell'introduzione, o forse meglio, come nota di trapasso fra i due andamenti.

Questo tempo va eseguito con movimento celesissimo.

*Allegro molto e con brio*  $\text{♩} = 153-160$



*ben misurato, quasi non legato*

Il Casella, nell'edizione Ricordi, stabilisce il metronomo fra 152-160 per ogni minima; ma il ritmo più consono ed espressivo è, forse, in uno per battuta.

Qui, idealmente, l'affannoso divenire pare che riesca a realizzare una più ardente ed anche più determinata manifestazione, e troppo breve sarebbe il respiro ritmico di due movimenti per battuta per realizzare la più intensa e progrediente espressione del tema già embrionalmente contenuto come s'è visto, nel motivo primo dell'introduzione. Ora l'ascesa procede senza ritorni spasmodici per due ottave, e pare che nulla possa contrastare la conquista sonora entro cui lo spirito spazia.

La seconda idea non cambia l'ambiente sonoro; lo lyricizza soltanto con un canto che parte dal profondo per librarsi quasi gioiosamente; una gioia che ricorda e conserva però la sua origine anelante ed affannosa.



L'analogia del sentimento è così affine che questa nuova idea è solo con disamina formale detta tale. Infatti, è soltanto per ubbidire ad una definizione tradizionale che qui si parla di seconda idea, di per sè non tale, ma solo conseguente alla prima di cui è idealmente la trasfigurazione lirica, come è, con la prima, la manifestazione più determinata e più ardente del motivo generatore della introduzione.

E questo spiega il perchè della scelta della tonalità minore di  $mi\flat$ , certo inconscia e dovuta solo alla ispirazione — che determina tutto l'andamento e lo sviluppo di questo tempo — anzichè, di quella maggiore come avrebbe dovuto, per logica di contrasti e per disciplina formale.

Già nella sonata in  $la$  magg. op. 2 n. 2 abbiamo avuto un esempio di seconda idea in tonalità, in certo modo, di eccezione (la seconda idea nella tonalità minore della dominante, anzichè in quella di modo maggiore). Ma, a parte i molti esempi precedenti, che di per sè hanno un valore relativo, nel caso della sonata in  $la$  magg., tutto ubbidisce alle leggi che guidano apparentemente le volute forme della sonata.

La seconda idea di quella sonata è una vera idea contrastante come spirito e come ritmo, ed ancora

la tonalità minore poteva darle un senso di maggior contrasto anzichè uno di monotonia.

Ma nel primo tempo della « Patetica » il caso è assolutamente diverso: la prima idea è in minore, così pure la seconda. Non solo: ma la seconda idea non ha carattere di assoluto contrasto con la prima, anzi, se n'è già notata l'analogia della fonte.

Teoricamente il risultato dovrebbe essere manchevole, ed è, invece, superbo. È che interviene il genio creatore con l'equilibrio che non è risultato di un calcolo logico, ma conseguenza inscrutabile di una nuova intuizione che viene rivelata.

Il contrasto non è più dato da elementi diversi, ma da diversi momenti musicali che rivelano e chiariscono, man mano che si manifestano, tutta la potenza emotiva d'uno stato d'animo.

Se si vuole con un esempio determinare ciò, si pensi ad un'ascesa in montagna che man mano presenti lo stesso paesaggio in più ampie ed infinite proporzioni: il contrasto con quello visto prima è dato dal maggiore spazio che abbraccia lo sguardo che rivela ora quanto prima era stato appena intravisto o accennato.

La rivelazione del genio beethoveniano è, ora, evidente. Già, qua e là, ne abbiamo avuto alcune manifestazioni: embrionali e più spesso mancate alcune, meglio riuscite altre, sempre significative. Ricordiamo la sonata in mi ♭ op. 7 e la sonata op. 10 n. 3.

Particolarmente interessante è il finale della prima parte che, per le note tenute sul basso che scen-



de, acquista un più ampio respiro e si risolve, dopo il veloce movimento delle crome, nella ripresa del tema che ora pare prolungato dagli accordi a cui il basso discendente ad ottave disgiunte dà una espressività sonora fortemente drammatica.



La fine della prima parte pare non possa risolversi, e si prolunga ancora sensibilmente sull'accordo dissonante prima di cadenzare sull'accordo di sol minore.

Lo sviluppo s'inizia con la ripresa del *Grave*.

Il ritorno del *Grave* conferma l'importanza dell'introduzione che non è un semplice preludere, ma parte essenziale e, come s'è visto, germinale di tutto il tempo; ragione per cui la ripresa appare ora logica come procedimento non solo spirituale, ma anche formale.

Lo sviluppo propriamente detto dà la misura della fantasia del giovane Beethoven che, se ancora non sa esprimere tutta la potenza della sua emotività, ne dà però un saggio molto significativo.

V'è già, sia pure appena accennato, quel largo respiro beethoveniano e quell'impetuosità nell'ascesa che lo differenzia da tutti gli altri; così sentiamo nel movimento delle crome al grave sul pedale di sol la profondità del mondo beethoveniano, in cui l'idea si foggia e parte per la conquista d'una superba meta dove la ritroviamo trasfigurata.

La spontaneità e la stessa foga di questo tempo hanno portato Beethoven a non curare con la diligenza voluta la scelta del tono della seconda idea



nella terza parte; sicchè la seconda idea è ripresa in fa min. invece che in do min. Tonalità che si presenta subito dopo con slancio genialmente melodico per cui il ritorno della tonalità di do min. acquista una più intensa e viva espressione.

Prima di finire, anzi dopo una prima conclusione, Beethoven ci fa ancora risentire il *Grave*, ma solo in senso dissonante e progressivo. Breve. Riprende subito il tema che ascende come ultimo guizzo e si risolve cadenzando fortemente.

L'*Adagio cantabile* è il tempo propriamente « patetico ». Conserva ancora intatto, dopo più d'un secolo che gli esibitori del pianoforte lo tormentano, il profumo della sua incorruttibile giovinezza, a cui la stupenda classica linea della « forma » non è più mezzo d'espressione, ma essenza medesima di arte.

Sul classicismo di Beethoven si è già accennato nell'*Introduzione*. Diremo ora soltanto che l'*Adagio* della « Patetica » ne è l'esempio più perfetto e più bello. Il sentimento « atto a commuovere » e che fu inteso e interamente vissuto dal creatore, si manifesta con armonia assoluta non solo nell'essenza dell'idea, ma nella forma che la contiene e che la rende intelligibile.

Un tentativo o abbozzo di questo *Adagio* può chiamarsi l'*Adagio molto* della sonata op. 10 n. 1 che il Riemann definisce « Piccola Patetica ». Giustifica il ricordo anche la tonalità di la ♯ magg.; ma quanto cammino e quanta diversa luce!

Nell'*Adagio* dell'op. 10 vive ancora e si manifesta sensibilmente il '700 con i suoi soavi ma vuoti melismi, carezze superficiali e dolcemente sensuali; nella « Patetica », invece vi è già una linea adamantina che non piega a nessuna tendenza con-

tingente e che s'erge pura nell'eterna giovinezza dello spirito.

Beethoven non ha più parentele con Haydn e con Mozart; assomma ora in sè e manifesta, sia pure inconsciamente, lo spirito che ha già animato gli *Adagi* violinistici dei grandi italiani, e ci appare ancora non tocco dal tempestoso tormento per cui più tardi, trascendendo gli infiniti spazi dell'ideale, cercherà nuovi mondi di bellezza, più vasti e più profondi, ma rare volte contenuti in una linea estetica così aderente e così perfetta.

L'*Adagio cantabile* s'inizia con un'ampia melodia; trasfigurazione ideale d'un dolore sopito e che canta, ora, con dolcezza serena.

La melodia, ripetuta all'ottava superiore, appare come spiritualizzata.

Un elemento nuovo interviene all'entrata non preparata della tonalità di *fa min.* e si svolge e s'indugia fino alla ripresa della frase iniziale. Gli abbellimenti ed i melismi, che troviamo in questa seconda parte, sono chiaramente inerenti all'invenzione melodica e non hanno valore di ornamento, poi che aderiscono perfettamente alla continuità del canto. La plasticità sonora del *la b min.*, come il movimento delle terzine e l'ardita e geniale modulazione enarmonica in *mi maggiore* con il ritorno per brevi sviluppi cadenzali alla frase iniziale, ora presentata con sonorità più vibrante, sono anch'essi d'una semplicità e d'una bellezza così evidente che ogni commento è certamente superfluo.

Anche questa ripresa ripete la frase all'ottava superiore e pare che vanendo si perda, con l'accurato disegno melodico sull'insistente pedale di dominante, nella semplicità classica della cadenza intramezzata dalle brevi pause.

A proposito di questo *Adagio* l'*Allgemeine Musik*

*Zeitung* (19 febbraio 1800), faceva a Beethoven questo appunto critico: « L'unica cosa che la critica possa dire ad un Beethoven che sa inventare il nuovo quando vuole (non è critica, ma l'augurio di una maggiore perfezione) è che il tema risente di qualche reminiscenza. Di chi? La critica non può determinarlo, ma può dire solo che il pensiero non è nuovo ».

Il *Rondò* è il terzo ed ultimo tempo di questa sonata. Secondo Nottebohm esso fu dapprima creato per una composizione strumentale non di grande entità. Ma carattere strumentale non può dirsi che abbia, ad eccezione del tema di quella che può definirsi seconda idea



e di qualche frammento.

È inutile insistere sulla nessuna espressività patetica di questo tempo, nè vale la pena di rilevarne la tonalità minore che, del resto, come tonalità ha in sè un valore sempre relativo quando tutto l'andamento d'un pezzo non ha o non conserva un carattere, diremo, spiritualmente in ombra.

Sarebbe difficile, infatti, affermare che l'entrata del nuovo tema in mi ♭, in cui il Nagel (1) ha voluto vedere il secondo tema, abbia un qualsiasi carattere patetico; rivela, piuttosto, una grazia ancora settecentesca non offuscata dalla celerità dell'andamento.

(1) W. Nagel: *Beethoven und seine Klaviersonaten*.

Questo ultimo tempo, oltre alle caratteristiche, del resto non proprio accentuate del *Rondò*, presenta anche quelle del primo tempo di sonata; ma le une e le altre, più che darci una forma inconfondibile di rondò o di sonata, creano un tipo misto di composizione che più volte si è già constatato in Beethoven.

Il movimento, per quanto in minore, è vivacissimo e presenta appunto per questo qualche difficoltà, più che d'indole tecnica, per la giusta realizzazione dello spirito animatore.

La scelta di questo *Rondò* ha lasciato perplessi tutti coloro che volevano vedervi una stretta analogia con gli altri tempi. Ho già accennato ai temi ciclici del D'Indy, la cui opinione è anche smentita dal fatto che questo *Finale* fu composto qualche tempo prima della « Patetica ».

Ma, oltre al D'Indy, è da ricordare anche il Reineke che opina che il tema del *Rondò* possa essere nato dal motivo del secondo tema del primo tempo. Per contro, il De Lenz ed altri lamentano la nessuna analogia di questo tempo con i precedenti; nessuna analogia già da noi notata, ma che non è di per sè un fatto nuovo, poi che la sonata deve alla sua stessa origine questa diversità anche spirituale nei varî tempi. I quali, se qualche volta in alcuni autori e nello stesso Beethoven nascono da un analogo stato d'animo — vissuto però con sensibilità diversa, per cui prendono quasi aspetto e significato poemico — non tolgono che la sonata nella sua realizzazione tecnica e nel suo valore spirituale sia un insieme di tempi contrapposti e legati solo dalla parentela tonale.

**DUE SONATE - OP. 14**  
dedicate alla Baronessa von Braun



## Opera 14 - N. 1

Allegro - Allegretto - Rondò

L'opera 14, composta delle sonate in mi magg. e sol magg., fu dedicata alla baronessa di Braun. L'amicizia di Beethoven con la famiglia di Braun ha un valore non trascurabile nella sua vita artistica. La relazione, che in questo primo tempo era ancora superficiale, divenne man mano più intima; per quanto possa arguirsi da alcuni fatti che non mancò, talvolta, qualche malumore reciproco.

Da una lettera del fratello Carlo del 22 aprile 1802 rileviamo, infatti, che i Beethoven erano scontenti d'un rifiuto per un concerto da eseguirsi in teatro; per quanto, dice Carlo, « il fratello avesse dedicato parecchie opere alla signora di Braun ». Ma, nonostante qualche nube passeggera, fu con il Braun, direttore dapprima del Nazionale e più tardi (1804) del « Theater an der Wien », che Beethoven fece il contratto nel febbraio del 1804 per la composizione del « Fidelio » che, anche dopo la non felice riuscita della prima rappresentazione, trovò sempre nel Braun, quasi a dispetto dello stesso Beethoven, un fervente difensore.

Della baronessa Braun sappiamo che era una buona pianista, che s'interessava molto del movimento musicale, e che Beethoven dedicò a lei, oltre alle due sonate dell'op. 14, anche la sonata per piano e corno op. 17 composta nel 1800 per il cornista Pinto ed eseguita a Vienna, per la prima volta, con la collaborazione pianistica dello stesso autore.

La sonata in mi magg. fu composta nel 1798 e

fu pubblicata nel dicembre del 1799 da Mollo a Vienna.

Ma fin dagli schizzi del 1795, e secondo altri anche prima, risulta già il primo abbozzo. Certo, il suo carattere la fa ritenere una composizione anteriore alle ultime due sonate di cui ci siamo occupati, poi che in essa esula ogni particolare impronta beethoveniana, soprattutto per la mancanza di una determinata e personale linea di sviluppo.

Il tema è invece interessante, non per una sua particolare bellezza od importanza, ma perchè troviamo il procedere progressivo di salti di quarta, procedimento che ritroveremo in Beethoven più di una volta. Uno studio del Durante (1) ha per tema simili intervalli che procedono alla stessa guisa e, forse, è possibile che Beethoven lo abbia conosciuto; poi che egli studiò molto, anche per l'insegnamento del Salieri, le opere italiane, e Durante fu uno dei musicisti più noti di un passato recente rispetto a Beethoven, e maestro di molti musicisti quasi contemporanei o comunque famosi al tempo del Nostro.

Abbiam detto che in Beethoven tale procedimento si trova ripetuto più volte. Notiamone tre d'importanza diversa e di diversa conseguenza: un primo durante lo sviluppo del *Rondò* della « Patetica », un secondo in questo primo tempo di sonata di cui forma il tema, ed un terzo più interessante nella *Fuga* della sonata in la  $\flat$  op. 110 in cui è adoperato come tema.

Limitandoci pure a queste tre sole constatazioni si deve convenire che Beethoven ha sentito particolarmente questo intervallo che, se nell'età giova-

(1) Francesco Durante: *Studio II* a cura di Alceo Toni



nile adoperò senza un sensibile carattere significativo, nell'età matura gli ispirò una delle sue più poderose e geniali composizioni pianistiche: la *Fuga* dell'op. 110.

Non può dirsi che l'op. 14 n. 1 sia molto importante, nè che questo tempo abbia in sè alcunchè di veramente notevole, se se ne eccettui una sua particolare grazia.

Ha interessato, invece, per quello che con ricchezza di fantasia, non proprio peregrina, ha detto lo Schindler in parte seguito dal Moscheles: l'op. 14 risponderrebbe, secondo lo Schindler, ad una concezione di dualismo contrapposto, quello che prega, quello che resiste: e Moscheles commenta personificando le due entità contrapposte nell'amante e nell'amica! Basta richiamare per un momento la serietà della concezione beethoveniana perchè ci appaia chiaramente il ridicolo di tali ipotesi.

Questo primo tempo, s'è detto, non ha nulla di veramente interessante. Il De Lenz, invece, così si esprime a proposito di questo tempo: « Questi due deliziosi piccoli lavori (9<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sonata) sono un riposo dopo l'eroismo della « Patetica ».

« La frase del primo *Allegro* della sonata in mi maggiore s'innalza leggera come la prima allodola della primavera si lancia gioiosa nel cielo. V'è in questo brano come una bella giornata dopo i rigori de l'inverno »; ed ancora: « la sonata in mi assomiglia ad una gran dama di Van Dyck dal viso fresco e roseo e dall'insieme nobile ed austero ».

Ben contrapposta è la seconda idea (battuta 22<sup>a</sup>) e dalla sua entrata fino alla fine della prima parte è facile notare il suo carattere poco pianistico — del resto mai veramente notevole; poi che gli arpeggi che accompagnano la melodia esposta in ottava e le scale nella terza parte non hanno nessuna

consistenza nè alcun vero significato pianistico — il che potrebbe giustificare la riduzione di questa sonata per quartetto ad archi fatta da Beethoven stesso e pubblicata nel 1802 dal « Bureau des Arts et de l'Industrie ».

Di gran lunga più interessante è l'*Allegretto* sia per il valore musicale che per la forma.

È la seconda volta che Beethoven si serve di questa semplice indicazione per l'andamento di un tempo; indicazione necessaria più che quella non indispensabile del metronomo per orientare l'interprete.

L'espressione *Allegretto* l'abbiamo già vista adoperata da Beethoven nel secondo tempo della sonata in fa magg. op. 10 n. 2. Anche in quella sonata l'*Allegretto* è il secondo dei tre tempi che la formano e fa quindi, come in questo caso, le veci e le funzioni del tempo cantabile o di riposo e dello *Scherzo* o *Minuetto*.

Questa considerazione ci può dare un po' la chiave del significato che Beethoven dava all'andamento *Allegretto* che ha, appunto, affinità con l'*Andante* e lo *Scherzo*.

È necessario insistere su questo e su le proporzioni costruttive volute da Beethoven per contraddire l'asserzione dello Schindler che ha affermato — è da notare che lo Schindler ha studiato le due sonate dell'opera con Beethoven, e che in proposito ha quindi funzione di testimone — che Beethoven eseguiva questo *Allegretto* come un *Allegro furioso*.

Già molti chiosatori hanno reagito all'affermazione dello Schindler e, fra i più autorevoli, il Marx ed il Reineke, il quale molto più giustamente vede in questo tempo una « calma rassegnazione ».

A parte quel che Beethoven spiritualmente abbia voluto esprimere, non v'è alcuna ragione di cambiare un andamento segnato dallo stesso Beethoven; perchè, se può essere vero che egli abbia qualche volta eseguito la prima parte di questo tempo in *Allegro furioso* — nel maggiore seguente, dice lo Schindler, il tempo è più moderato — è di gran lunga più sicuro che Beethoven pensatamente l'abbia scritto in modo *Allegretto*. Infatti questo tempo oltre ad avere un precedente espressivo nella sonata op. 10 n. 2, risponde per l'equilibrio della struttura della sonata e soprattutto per lo spirito che l'informa all'essenza medesima del tempo *Allegretto* più che a quello di *Allegro furioso*.

Il Riemann, autorizzato in certo modo dall'asserzione dello Schindler, ha segnato questo tempo nella sua « Analisi » in 6/4 anzi che nell'originario 3/4.

Si potrebbe dire in proposito con il Nagel che sarebbe ora di porre fine alle speculazioni intorno alla musica beethoveniana, e presentare invece l'opera nella sua più schietta espressione, senza i commenti, le testimonianze più o meno veritiere — siano pure in buona fede — dei suoi appassionati cultori.

La semplicità è caratteristica dell'*Allegretto*.

Non ha più la larga contemplazione d'un *Adagio* o d'un *Andante*, e non realizza ancora la vivace, nervosa espressività dello *Scherzo* che in Beethoven si manifesterà, alla fine, quasi non più contenuto da una linea formale ritmica (*Scherzo IX Sinfonia*).

Ma nell'*Allegretto* della sonata in mi magg. non v'è nulla che lasci lontanamente supporre lo stato d'animo che creò lo *Scherzo* beethoveniano; ed è soprattutto per questo che l'asserzione dello Schindler anche se vera — nè v'è ragione di dubitarne — non ha un valore assoluto, poichè tutto al più

dimostrerebbe che Beethoven, spirito essenzialmente trascendentale e natura romantica, ubbidiva volta a volta nell'eseguire la sua musica ad un'emozione diversa.

E ciò è, del resto, più comune di quanto si possa credere poichè la sensazione soggettiva d'un dato momento ha un'influenza imponderabile sulla creazione e sull'esecuzione musicale.

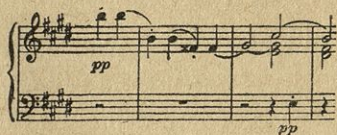
Schindler ci avverte che Beethoven teneva molto l'accordo di settima della quarantreesima battuta e, come già s'è detto, nel maggiore moderava il tempo. Ma in tempo *Allegretto* queste due asserzioni non hanno quasi nessun valore.

L'*Allegretto* dell'op. 14 n. 1 non presenta nulla di notevole. È diviso in tre parti: tema e suo sviluppo; maggiore; ripresa con la breve ripetizione dell'ultima parte del maggiore che conchiude l'*Allegretto* con la modulazione nella tonalità minore primitiva.

L'*Allegro comodo* è una delle composizioni meno interessanti di Beethoven. Il Riemann nota l'analogia del tema del *Rondò* con quello del primo tempo e trova anche in esso analogia con il tempo di sonata. Ma, invero, questo tempo è spiccatamente un *Rondò* in cui tutti gli elementi che lo formano si ripetono in tonalità vicine o lontane senza caratteristiche di sviluppo che possano dare un'impressione, sia pure lontana, di sonata.

Non è sufficiente per trovare una parentela con la forma della sonata notare come un nuovo disegno si presenti nella quinta del tono con diverso carattere od espressione diversa. La seconda idea ha un valore imprescindibile nella sonata, e non è

un semplice diversivo; ciò che è, invece, questa presunta idea del *Rondò*



la quale non è altro che una forma melodica di cadenza non presentata neppure alla ripresa del *Rondò* nella tonalità della tonica, ma in quella della sottodominante, e sempre in modulazioni cadenzali che, rotte da un accordo di settima diminuita, preparano la ripresa sincopata del tema del *Rondò*.

Interrompe la continuità del *Rondò*, per evitarne la monotonia, una specie di Trio che procede per terzine di crome e che ricorda quello molto più interessante, per il suo carattere drammatico, del *Rondò* della sonata op. 2 n. 2. Questo indica chiaramente il periodo in cui fu pensata la sonata op. 14 n. 1 che certo precede e comunque è molto inferiore, ad eccezione dell'*Allegretto*, all'op. 2.

## Opera 14 - N. 2

Allegro - Andante - Scherzo

Questa seconda sonata dell'op. 14 dedicata come l'altra alla baronessa di Braun è, senza dubbio, superiore alla precedente.

Con tutta la buona volontà, sarebbe difficile trovare in questa sonata, come nella precedente, elementi che possano giustificare recondite intenzioni programmatiche. Quindi, il soprannome di « Sonata del matrimonio », ha tutto il sapore di una storiella di poco buon gusto.

Il primo tempo della sonata in sol dell'op. 14 non ha una vera unità di stile. Mentre la prima idea e propriamente il movimento iniziale delle semicrome



pare debba essere seguito da tutto un procedere analogo, ancor più interessante se riferito al tempo in cui fu scritto, poi che non ha nulla del carattere dell'ultimo settecento (piuttosto non sarebbe difficile trovare qualche parentela con quello più significativamente nervoso del periodo precedente), la transizione che segue, e la seconda idea



ci riportano in piena fine settecento, per di più, con carattere spiccatamente melodrammatico. Si direbbe che il barone di Braun, direttore o, forse meglio, impresario di teatro, abbia avuto una certa influenza nell'ispirazione di alcuni procedimenti di passaggio e, soprattutto, della seconda idea. L'eterogeneità spirituale è evidentissima, e lascia supporre che Beethoven si sia servito di qualche vecchio motivo per la transizione e per la seconda idea.

Si noti, anche, il basso albertino della transizione,



raro in Beethoven anche nelle primissime sonate, e qualche volta adoperato, più tardi, per un effetto particolare che non conserva più nessuna caratteristica della sua origine.

Ma, soprattutto, si noti il carattere melodico della seconda idea. La disposizione con la terza al canto, il fraseggiare e tutto il disegno melodico con le semicrome legate per coppia ricordano alcuni passaggi melodici strumentali delle sinfonie d'opera, o di preparazione all'« aria » per flauti e clarini; e non è difficile pensare che fin dal periodo di Bonn il piccolo violista dell'orchestra di corte dovè avere una discreta raccolta di questi passaggi i quali, anche col progredire degli anni, si affacciavano qualche volta alla sua fantasia.

Ma è sempre la prima idea quella che maggiormente riempie di sè questo primo tempo. La seconda idea è appena accennata con valore di passaggio nella seconda parte che prende vita magnificamente solo dalla prima idea.

Lo sviluppo, infatti, è molto bello ed è caratteristico, come senso drammatico beethoveniano, di quel periodo in cui si manifestano le tendenze più tipiche del Maestro.

Una così serrata incisività di sviluppo non è facile trovare in Haydn e Mozart; nello stile del Clementi v'è molto, invece, di questa stessa foga che cerca una sua via di espressione e che, a sua volta, proviene con respiro più soggettivo — non va dimenticato che le Sonate del Clementi hanno spesso anche carattere drammatico fino al tentativo di poema pianistico — da quella emotività drammatica i cui primi riusciti saggi sono dovuti già nel clavicembalo, (per citare i più significativi ed i più noti) al Paradisi ed al Buranello.

L'*Andante* è un *lied* in cui ad una prima parte che propone il canto con graziosa semplicità e che deve anche la sua snellezza al procedere slegato, è contrapposta come logica conseguenza la seconda parte legata e che ha valore quasi di risposta. Chiude il breve *lied* la ripresa del primo tema all'ottava superiore, naturalmente con un particolare procedere di cadenza.

La melodia è molto semplice e d'una bellezza fresca ed ingenua. Non ha nessuna caratteristica drammatica, e pare un riposo dello spirito in un bel giardino settecentesco che, qui, è ricordato anche per l'analogia della graziosa forbitezza e della snellezza della concezione delle parti.

Dopo la esposizione del tema seguono le variazioni.

Ma questo tempo non è un andante con variazioni, è un *lied* variato. Dal tema, in altri termini, non nasce un nuovo mondo di fantastici ricami che l'involgano e lo trasformino, nè la fantasia di Bee-



thoven s'è indugiata nella contemplazione d'una atmosfera musicale creata dalla sua melodia riflessa in una lontananza sonora dove l'idea generatrice accenni ad infiniti ed impalpabili sviluppi, come poi vedremo in Beethoven stesso.

L'*Andante* della seconda sonata dell'op. 14 è variato modestamente come usava in quel tempo: armonie sincopate, note di passaggio, procedimenti legati o staccati, ricami semplicissimi di movimenti sulla melodia ripetuta in registri diversi. V'è tutta la semplicità mozartiana, anche se l'ultima variazione accenni ad una vaga indeterminatezza sensitiva che esula dalla castigatezza formale e dalla leggerezza espressiva del settecento. (Per creare questo tempo di vaga indeterminatezza, è necessario però dare nell'ultima variazione, un particolare rilievo alla seconda semicroma cui è affidato il disegno melodico del tema).

Chiude la sonata in sol dell'op. 14, uno *Scherzo*. In realtà, il titolo è controverso poi che la forma di questo tempo ha dello *scherzo* solo la vivacità particolare del tema, mentre il suo procedere risente di altre forme più o meno affini, non esclusa, nella prima parte, la forma della sonata.

Ma con più evidenza appare la forma del *Rondò*, per cui ci par meglio ritenere questo tempo come un *Rondò-Scherzo*.

È caratteristica la vivacità di questo tempo ed anche una certa frammentarietà espressiva, abbastanza tipica, a volte, in Beethoven. Elementi diversi e spiritualmente non affini compongono questo *Scherzo*. Si possono dividere in più parti: tema, transizione prima in mi min., nuova idea in do magg., ed ancora, il disegno melodico in sol magg., che s'alterna in registri diversi nell'ultima parte pri-

ma della conclusione e che riceve una particolare vivacità dalle terzine di semicrome.

È da notare, però, che anche attraverso questa apparente frammentarietà costruttiva lo *Scherzo* ha una sua unità di espressione organica dovuta, soprattutto, a qualcosa di vibrante ed irruente che materia di sè questa composizione.

Il Combarieu, che definisce senz'altro *Rondò* il finale della sonata in sol magg. dice che esso ha: « un'aria ed un andamento di rivolta umoristica che va quasi fino al barocco ».

SONATA - OP. 22

dedicata al conte von Browne



## Opera 22

**Allegro con brio - Adagio con molta espressione - Minuetto - Rondò**

Beethoven è in un periodo di intensa attività. Il male che l'insidia lo costringe già alla ricerca della solitudine che si trasformerà negli ultimi anni in un isolamento doloroso, scosso solo dalle tempeste del suo spirito.

Tra la sonata op. 14 e questa dell'op. 22 le composizioni sono numerosissime: Concerto in do magg. op. 15, Quintetto in mi ♭ op. 16. Sonata in fa magg. per piano e corno op. 17, i Sei Quartetti op. 18, il Concerto in si ♭ op. 19, il Settimino in mi ♭ op. 20, la Sinfonia in do maggiore op. 21, dedicata al Barone van Swieten.

Ogni genere di musica, tranne quella teatrale, è coltivata attivamente da Beethoven che finalmente s'è anche misurato nel campo sinfonico con un primo saggio in cui, pur nella fresca ingenuità dell'età giovanile che ricorre qua e là agli insegnamenti dei grandi che l'hanno preceduto, si notano le particolari tendenze beethoveniane.

Perchè Beethoven ha aspettato d'essere trentenne per iniziare la sua opera sinfonica? Necessità contingenti o il giustificabile timore di manifestare il suo pensiero ancora laboriosamente e — notare — quasi dolorosamente in divenire, in una forma complessa di mezzi e grandiosa di linee quale già egli concepiva o, almeno, sentiva?

Forse le necessità della vita che si svolgeva in una società aristocratica sempre desiderosa di nuove sue composizioni da camera, e la grandiosità della concezione sinfonica che già tormentava il suo spirito vi contribuirono in ugual misura.

Ormai Beethoven è il beniamino della società viennese, e la sua opera è ricercata dagli editori. Ce lo dice egli stesso in alcune lettere. Scrive a Wegeler che sei, sette editori e più ancora chiedono le sue opere che non si contrattano più: « io domando e mi si paga » (1). E ad Amenda, l'amico dilettissimo curlandese a cui dedicò in segno di vivissimo affetto il Quartetto in fa e con cui sognava di fare il viaggio in Italia dice: « tutto quello che io scrivo ora, posso venderlo subito ed esserne ben pagato » (2).

La sua personalità s'era imposta, i salotti mondani se lo contendevano come l'artista più interessante e, forse, più di moda per quella sua natura d'eccezione che lo distingueva dagli altri; e la stessa stampa, anche fra riserve e critiche non sempre benevole, era costretta ad interessarsi di lui.

L'*Allgemeine Musikalische Zeitung* scriveva, per esempio, nel 1801: « Fra le nuove opere vi sono interessanti composizioni di Beethoven, i cui tre Quartetti danno la misura del suo ingegno; ma è necessario sentirli molto perchè sono difficilissimi e per nulla popolari ».

La sonata in si  $\flat$  op. 22 è dedicata al conte von Browne (consorte della contessa Browne alla quale aveva dedicate le sonate dell'op. 10 edite nel 1797) che gli dimostrava molto affetto e pel quale Bee-

(1) Lettera a Wegeler (29 giugno 1801).

(2) Lettera a Carlo Amenda (1 giugno 1801).

thoven aveva grande stima anche per il suo nobilissimo mecenatismo.

Questa sonata apparve, secondo l'indicazione di alcuni, fra cui il Riemann, presso A. Kühnel in Lipsia (Bureau de Musique) con il titolo di *Grande sonate pour Pianoforte* nel 1802 e risulta composta nel 1799-1800.

Altri dicono che sia stata pubblicata a Lipsia presso Hofmeister, e che, apparsa nel 1802, sia stata composta nel 1800.

Beethoven in una lettera all'Hofmeister, ch'egli chiama « suo fratello in arte » — l'Hofmeister era musicista oltre che editore — dà ragguagli sulla sonata che definisce « grande sonata » (*grosse Solo sonate*) (1).

Questa sonata, in realtà, non ha proporzioni tali, nè una così vasta sensibilità emotiva da giustificare il titolo di *grande sonata*, neppure in confronto alle precedenti, alcune delle quali — la seconda dell'op. 2, l'op. 7 e soprattutto la terza dell'op. 10 — esprimono, forse, una sensibilità musicale più evoluta e più particolare al genio di Beethoven.

Qui v'è piuttosto, la maggior libertà del procedere rispetto al tema, e già si delinea l'importanza di alcuni movimenti od elementi melodici che, presentati come transizioni, acquistano — come sarà facile notare meglio nelle opere successive — una importanza talvolta capitale nello sviluppo della sonata beethoveniana.

La transizione in Beethoven, infatti, non è più un elemento di passaggio fra la prima e la seconda idea; è essa stessa una manifestazione della sensibilità emotiva della sonata e, oltre a legare le sue

(1) Lettera a Franz Anton Hofmeister (gennaio 1801).

idee logicamente fra loro — idee con cui a volte ha una stretta parentela — serve essa stessa allo sviluppo della sonata, rappresentando così il vero elemento generatore dell'insieme in cui i due temi principali sono il momento culminante dell'espressione lirica o drammatica.

Un vero primo esempio l'abbiamo in questa sonata e sarà stata questa visione musicale nuova e questa concezione un po' diversa, per quanto ancora embrionale, che avrà indotto Beethoven a definire questa sonata in quattro tempi (la prima dopo quella dell'op. 10 n. 3 apparsa già da qualche tempo) « *grosse Solo sonate* ». È vero che anche ragioni contingenti di natura editoriale od altro v'hanno potuto contribuire; poi che, ripetiamo una vera ragione di indole artistica non giustifica questa definizione.

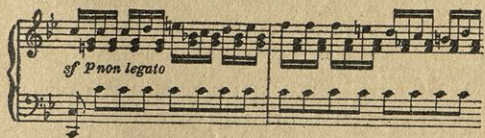
Il primo tempo della sonata op. 22 s'inizia con un movimento brioso che non ha, tranne che come impronta di carattere, una vera grande importanza.



Infatti, troviamo alla quarta battuta, che può considerarsi il punto d'arrivo dello slancio iniziale, un movimento melodico di natura più orchestrale che pianistica ed anch'esso però non ricco di conseguenze nello svolgimento della sonata. La ripresa immediata del movimento del tema ci porta ad una prima transizione che è quella che darà, sia come



linea melodica più o meno adombrata, sia come movimento, un'impronta decisiva a questo tempo



Un nuovo elemento, alla quinta del tono della sonata, appare già nel breve corso delle non molte battute di questo inizio della prima parte. La fantasia di Beethoven non ha requie: pare che il suo spirito non trovi l'idea che voleva esprimere, o meglio, non riesca a realizzare perfettamente in una idea unica la emozione artistica.

L'importanza di questo nuovo elemento è contro-versa



Per taluni esso è la vera seconda idea; per altri, è ancora una nuova transizione alla vera seconda idea



L'una e l'altra ipotesi possono vantare ugualmente qualche diritto.

Il Riemann propende per il primo esempio addotto, lo Jadassohn per l'altro (1).

(1) Jadassohn: *Le forme nelle opere musicali*.

Accettata la disamina del Riemann, la seconda idea di questo tempo ha un valore del tutto scolastico; poi che essa può considerarsi tale solo perchè è l'elemento nuovo che si trova nella dominante della tonica.

Ma, se la si osserva bene, si noterà ch'essa non è che un accordo sciolto in brevi rivolti sulla tonalità della dominante, di cui ci dà la sensazione viva e di preparazione per il più vero e più nuovo seguente movimento melodico. Il quale, spiritualmente, ha maggiore carattere di nuova idea in certo modo contrapposta e comunque, ha un'importanza maggiore nello svolgimento del tempo.

L'una e l'altra hanno una stretta parentela fra loro dovuta, oltre che alla sensibilità sonora della tonalità, alla cellula prima che le ha generate: la melodia discendente per terza comune all'inizio della prima idea e a queste due nuove idee.

Ma tutti questi elementi di prima e di seconda idea, ripeto, non hanno che un'importanza minima nel corso della sonata: il tema iniziale — senza la melodia che segue — è appena accennato nelle cadenze di chiusura o, rare volte, come elemento di passaggio; e delle due seconde idee solo la seconda ha qualche valore sia perchè è ripetuta in modo alternato, sia perchè, qua e là, è adombrata in qualche intervallo.

Lo svolgimento del tempo è dovuto invece principalmente alla potenza germinatrice della prima transizione che, vero tema spirituale di questo tempo, dà vita alle due code: elementi alla lor volta veramente integrali di tutto lo sviluppo.

Come già s'è accennato, l'importanza delle due idee rispetto allo sviluppo del tempo è oramai relativo in Beethoven che, a volte, s'indugia invece sul mondo sonoro che può creare un elemento nuo-

vo, integratore ed affine, che intervenga fra i due temi. Tal'altra, una delle due idee è letteralmente sacrificata e, per riferirci ad una importante composizione di questo periodo, ricordiamo la « Prima Sinfonia » dove nello sviluppo del primo tempo non v'è nulla che ricordi il secondo tema, e nello sviluppo dell'ultimo tempo la seconda idea è appena accennata con qualche frammento ritmico affidato ai legni.

La ripresa ripete esattamente, nella tonalità dovuta, tutta la prima parte senza che il finale presenti nessun ulteriore e significativo sviluppo.

L'*Adagio con molta espressione* dell'op. 22 ha un carattere largamente melodico, come raramente si trova in Beethoven la cui particolare espressione è dovuta più spesso al sintetismo dell'idea ricca di possibilità di sviluppi. Qui, invece, la linea melodica si svolge ampiamente e con un larghissimo respiro, senza ritorni tematici, ma piuttosto con l'andamento tipico dell'*Adagio melodrammatico* o, forse più, con quell'ampiezza che caratterizza la espressione dolorosa del cantabile dell'oratorio e della musica sacra in genere. Ed è per questo che l'*Adagio* dell'op. 22, in tutta la prima parte specialmente, risente dell'origine orchestrale; per cui è difficile renderne pianisticamente, con la linea melodica, la necessaria morbidezza espressiva che solo si potrebbe ottenere con uno strumento meno meccanico, ma più sensibile e direi più vocale: gli strumenti a fiato, per esempio.

Non v'è chi non veda, infatti, come la larga melodia iniziale dell'*Adagio* ricordi quella di alcuni adagi del '700 melodrammatico e sacro che così profondamente colpivano Beethoven (non è dovuto a questo, oltre che alla grandiosità della concezio-

ne, il suo amore per Händel ?) e in cui la linea melodica era affidata spesse volte ai fiati quali strumenti più sensibilmente espressivi e ricchi di possibilità canore.

Con l'entrata del secondo tema l'*Adagio* prende una fisionomia più pianistica



La bellezza di questo tema è evidente ed esso ha inoltre un carattere più beethoveniano del primo; ma ben presto le spiccate caratteristiche del secolo informano di sè l'*Adagio*: e cioè i melismi tipici ed i passaggi movimentati ed ornamentali. I quali, però, non disdicono all'entità dell'*Adagio* il cui spirito animatore è chiaramente pervaso dalla musica del tempo.

Lo sviluppo, che ha inizio con le terzine insistenti di sol, quasi pedale cadenzale che si risolverà nei continui e dinamici accordi di settima di dominante, è molto bello; soprattutto quando, dopo l'andamento progressivo della ripetizione della prima idea, il movimento delle semicrome precedenti per sesta creano un ambiente sonoro d'incomparabile dolcezza, su cui insiste doloroso un frammento lirico, quasi ricordo d'una speranza ormai spenta.

La breve e spezzata linea melodica trova la sua genesi già nella prima parte, e proprio nelle due ultime crome della quindicesima battuta e nell'inizio della sedicesima; qui essa ha, però, la sua integrazione lirica che raggiunge una commozione espressiva assolutamente religiosa.

Questo *Adagio* ha fatto scrivere pagine d'intensa poesia.

Al Griepenkerl (1) la continua melodia dell'*Adagio* fa pensare ai cigni che « immagine di tutti i nostri desideri, cercano sotto di loro, col loro lungo collo alterato, i segni celesti, ingannati dalla dolce illusione delle acque che li riflettono ».

Il De Lenz così commenta l'*Adagio*: « Le sue larghe proporzioni (77 battute nel ritmo di 9/8), la sovrabbondanza dei suoi accidenti sono già la *grande*, la *seconda* maniera di Beethoven. Vi si ritrova quella vaga preoccupazione di non avere detto mai abbastanza, ciò ch'è uno dei tratti caratteristici della sua seconda maniera ».

La forma dell'*Adagio* dell'op. 22 è quella di primo tempo di sonata di cui ha tutte le caratteristiche: i due temi, lo sviluppo, la ripresa.

Segue il *Minuetto*: semplice e tutto grazia. Il tema ha tutta la freschezza poetica settecentesca e, per quanto possa sembrare poco originale e già ritrovabile spiritualmente in autori precedenti, esso ha una sua particolare espressione che lo differenzia dagli altri del suo tempo per l'inconfondibile procedimento. Già nella seconda parte, infatti, pur senza perdere nulla della grazia iniziale, il movimento si drammatizza, riesce cioè a comunicare una emozione profondamente soggettiva. E nel Trio, dove il carattere del *Minuetto* è vinto e quasi annullato, l'elemento drammatico si contrappone pienamente alla dolcezza contemplativa e di natura oggettiva donde primariamente nacque il *Minuetto*.

Il dualismo beethoveniano è evidente anche in queste piccole manifestazioni del suo genio: così

(1) Griepenkerl: *Das Musikfest oder die Beethovener*.

come la tendenza al romanticismo trascendentale, che incomincia a conquistare il suo spirito, già appare in questo *Minuetto* il quale, se non può addursi come un esempio perfetto del genere per il procedere musicalmente un po' slegato, è interessante appunto per le visioni che suscita, quasi che in esso, più che la musica « da ballo » siano da ricercare le emozioni di natura drammaticamente soggettiva suscitate appunto dal « ballo ».

Il Riemann nota alcune evidenti analogie fra gli elementi grafici che compongono il *Minuetto* ed altri che si ritrovano nel primo e nel secondo tempo della sonata.

Ma sarebbe difficile potere sostenere che ciò sia dovuto ad una concezione ciclica di temi: è piuttosto la conseguenza di una casuale analogia grafica senza nessun significato particolare ed è causata, forse, da un'inconscia ripetizione ritmica di alcuni elementi in lavori nati nello stesso periodo di tempo, senza che per altro riescano a dare allo spirito delle varie composizioni una parentela ideale che faccia arguire seriamente un richiamo ciclico di elementi integratori.

Ancora di un *Rondò* si serve Beethoven per il finale della sonata op. 22. Le sue dimensioni ed il suo sviluppo sono considerevoli e contribuiscono con l'*Adagio* a rendere non breve questa sonata.

S'è molto discusso su le somiglianze di questo tempo con il *Rondò* dell'op. 7, ed il Riemann ha accennato anche alle parentele di esso con altri lavori di Beethoven e con alcuni di Mozart.

Sono, però, somiglianze casuali che non hanno importanza vera, nè possono fare supporre una influenza diretta su la creazione del *Rondò* op. 22, il quale s'inizia con un tema molto semplice che

non ha nessun tipico carattere beethoveniano; e forse a ciò, sono dovute le analogie con temi di altri tempi di sonata.

Più personale è il nuovo elemento tematico che si presenta alla diciottesima battuta.

Beethoven se ne serve con notevole larghezza nello sviluppo del *Rondò* che, pur seguendo la forma tipica del *Rondò*, accenna sensibilmente alla forma di sonata; la quale in Beethoven quasi sempre sottintesa, è da considerare come il mezzo espressivo più confacente al suo spirito, anche quando egli, vinto dalla forza trascendentale del suo temperamento, riesce a forzarla, non a distruggerla, sicchè talvolta quasi tutti i tempi della stessa sonata risentono della forma che la caratterizza.

Nell'op. 22, per esempio, oltre al primo tempo, anche l'*Adagio* è scritto in forma di sonata assolutamente impeccabile, se se ne toglie il mancato segno del « da capo » dopo la fine della prima parte che cadenza, per di più, nella tonalità di si  $\flat$  dell'*Adagio*. E nell'*Adagio*, anzi, la forma della sonata ha una caratteristica profondamente beethoveniana: l'inizio dello sviluppo si trova in una tonalità non preparata.

Anche il *Rondò* si svolge nella forma di sonata, pur se il disegno che potrebbe rappresentare la seconda idea,



non ha in sè importanza tale da farlo assurgere ad un significato così preponderante.

Tutta la prima parte, infatti, nella ripresa si ripete esattamente; come esattamente la seconda idea ed il conseguente sviluppo con i passaggi del movimento di biscrome si ripetono nella tonalità voluta dalle regole, per poi cedere ancora alla forma del Rondò, quella che indiscutibilmente domina.

Due momenti tipici sono nella parte che può definirsi di sviluppo: il movimento di biscrome (pagina 247, edizione Ricordi) in cui è evidente la derivazione del tema iniziale per gradi discendenti, che qui risulta in contrattempo, e lo sviluppo per ripetizioni progressive ed imitazioni in contrattempo dell'elemento tematico della già citata diciottesima battuta.



SONATA - OP. 26

dedicata al Principe

CARLO von LICHNOWSKY



## Opera 26

Andante con varia-  
zioni - Scherzo - Mar-  
cia funebre - Allegro

Con l'op. 26 Beethoven ritorna alla musica pianistica dopo aver composto la sonata in *la minore* per pianoforte e violino op. 23 dedicata al Conte Moritz Fries, quella in *fa maggiore* op. 24 anch'essa per pianoforte e violino dedicata al Conte Ferdinando Fries e la *Serenata in re maggiore* op. 25 per flauto violino e viola.

La sonata in *la* magg. op. 26 è dedicata al principe Carlo von Lichnowsky.

Dalla dedica delle opere è facile sempre ricostruire le relazioni di Beethoven con i suoi contemporanei. È ai suoi amici, a quelli che hanno per lui una parola buona e consci del suo genio l'aiutano, ch'egli dedica quanto il suo instancabile fervore artistico crea senza posa. Al principe Lichnowsky, Beethoven, in questo periodo che possiamo stabilire intorno l'ottocento (Nottebohm (1) ha notato che il primo abbozzo di questa sonata è del 1799), era particolarmente grato per la munificenza del suo mecenatismo.

Già abbiamo visto quanta liberalità fosse nei principi di Lichnowsky verso Beethoven, che vollero anche, per qualche tempo, loro ospite. Beethoven, da parte sua, mostrava ai principi la sua gratitudine ed il suo affetto dedicando al principe Carlo

(1) Nottebohm: *Beethoveniana*.

alcune composizioni: i Trii dell'op. 1 e la « Pate-tica ». Ora, anche questa sua nuova sonata op. 26 è dedicata al principe che, invero, non tralasciava nulla per aiutarlo. « Lichnowsky dunque m'ha fissato un assegno di 600 fiorini che io riscuoterò per tutto il tempo che m'è necessario per trovare una posizione conveniente » scrive Beethoven all'amico Wegeler parlando del nuovo, generoso contributo economico del principe, nella lettera del 29 giugno 1801; lettera che è anche interessante perchè ci rivela l'importanza artistica da lui già conseguita. « I miei lavori d'altronde mi rendono abbastanza, ed io posso dire di avere più ordinazioni di quelle che m'è possibile soddisfare. Per ognuna delle mie composizioni ho cinque o sei editori pronti a pubblicarla, e ne avrei ancor più, se mi dessi la pena di cercarne. Ormai, con me, non si discute più di prezzo: io fisso la cifra, e questa mi viene pagata. È, come vedi, una cosa molto piacevole. E se vedo un amico nel bisogno e non posso venirgli in aiuto con la mia borsa, mi metto al tavolino, lavoro, ed in breve lo tolgo d'ogni pena ».

È notevole il senso di gioia che traspare da queste parole. Vi contribuiscono due fatti, e Beethoven vi si indugia con evidente compiacimento per un giustificabile senso d'orgoglio, e per la soddisfazione di poter constatare che, aiutato economicamente dal principe, è a sua volta in grado di aiutare con il suo lavoro qualcuno più bisognoso di lui.

È pure in questa lettera all'amico che Beethoven, con vicenda dolorosamente drammatica, confessa il suo male.

È terribile. Il dramma della sua esistenza, ch'egli viveva da due anni e celava gelosamente quasi a se stesso, ora prorompe e ci svela il tormento della sua anima immensa.

Egli non sa più contenere il suo segreto, ha bisogno di confessarlo, di gridarlo, affinchè qualcuno risponda al suo dolore. Già aveva scritto prima che a Wegeler al suo buon Amenda (1 giugno 1801): « Sappi che la parte più nobile di me, il mio udito, è molto scemato. Sin da quando tu eri ancora con me notavo qualche sintomo, ma tacqui; ora è andato sempre peggiorando. Sta a vedersi se potrò mai guarire. Come devo vivere tristemente ora! Fuggire tutto ciò che mi è caro e diletto e vivere fra uomini così miseri ed egoisti... I miei anni più belli voleranno via senza ch'io possa compiere tutto ciò a cui il mio ingegno e la mia forza mi avrebbero chiamato. Triste rassegnazione nella quale debbo pur trovare il mio rifugio. Mi sono proposto, è vero, di essere superiore a tutto, ma come sarà possibile? ».

La coscienza del genio ingigantisce nella creazione dello « sviluppo beethoveniano ». Ma il dramma della vita beethoveniana si delinea ora in tutta la sua evidenza: il mondo non ha più suoni per lui! Ed egli grida il tormento che lo tortura da anni: sono sordo!

Vinto, si ribella ed impreca. Questo il suo primo sentimento. Poi la grandiosità del dramma che l'isola spietatamente gli dà coscienza della sua forza: « non afferrerà più il destino alla gola », ma lo supererà in una visione assolutamente interiore e trascendentale.

E un miraggio celeste conforta il suo spirito. La bellezza ideale dell'amore, sognato sempre, si manifesta in questo stesso tempo umanamente. L'animo suo « sempre innamorato » come dice Wegeler, contempla ora realmente una visione non più eterea, ma viva e reale che lo turba, lo serena, ed, ancor più, lo esalta e lo sprona alla conquista di quel

mondo cosparso d'infinita impalpabili fate morgane che pure alla fine rivelano, dopo gl'ingigimenti crudeli, l'esistenza d'un mondo di spirituale bellezza.

La confessione del suo amore a Wegeler ci rivela il suo stato d'animo. « Ora vivo più piacevolmente perchè mi trovo più fra la gente. Non puoi immaginare come vuota, come triste ho passato la vita da due anni a questa parte: il mio debole udito mi appariva ovunque come uno spettro e io fuggivo gli uomini, dovevo apparir misantropo e lo sono invece così poco! Questo mutamento lo ha prodotto una cara ragazza incantevole, che mi ama e che io amo. In due anni sono questi i soli momenti beati ed è la prima volta che sento che... lo sposarsi potrebbe rendere felici. Purtroppo essa non è del mio stato sociale... ed ora — non mi potrei davvero sposare — devo combattere ancora gagliardamente » (1).

Le opere musicali di questo periodo risentono naturalmente, di questo stato d'animo, ed una nuova espressione drammatica è in esse. La sonata in la  $\text{D}$  magg. op. 26 è forse la prima in cui questa nuova sensibilità emotiva ci appaia chiaramente. Fino ad ora, solo a tratti può rilevarsi la differenza del mondo beethoveniano: in alcuni procedimenti tecnici che accennano a nuovi mezzi espressivi, e nella tendenza a rompere un argine ormai debole per arrestare una corrente troppo piena e ricca di travolgente forza per essere contenuta. Ma, in fondo, il mondo ideale è quello dei contemporanei; più drammatico, più interiore, più soggettivo, ma sempre tale: così la « Patetica », la sonata in re dell'op. 10, gli *Adagi* stessi. L'*Andante* della « Patetica » è forse l'espressione più perfetta di questo

(1) Lettera a Wegeler (16 novembre 1801).

primo periodo. Il genio beethoveniano riesce, infatti, a condensarvi con freschezza e visione giovanile e con la scienza — divino dono in lui — di artefice perfetto il mondo spirituale che declina, dando l'impronta di un'anima musicale assolutamente nuova. La purezza classica della forma di questo *Andante* pare però non consenta ancora la rivelazione della sua personalità; ma forse, anche, la visione musicale è velata al suo spirito.

Il dolore stracerà quel velo, ed il dramma della musica beethoveniana sarà rivelato.

Il De Lenz seguito anche da altri, cataloga la sonata in la  $\flat$  op. 26 fra quelle della seconda maniera.

Esiste, anzitutto, una maniera beethoveniana, anche se il vocabolo possa avere qui valore di « espressione » e non di ingegnosità stilistica da esprimere? È poi possibile stabilire esattamente quali siano la prima, la seconda, la terza maniera beethoveniana?

Beethoven, s'è già detto, non è creatore di sensibilità armoniche particolari o assolutamente nuove, nè costruttore di forme d'arte di cui già non fossero note le origini. Egli ha saputo, soprattutto, prospettare il suo nuovo mondo sonoro servendosi di mezzi conosciuti che da lui hanno però acquistato una nuova luce ed una forza nuova solo per la grandiosità e l'intensità dell'espressione. Temperamento dinamico ed intuitivo non poteva pervenire all'estrinsecazione di tutto il suo pensiero servendosi d'un processo metodico diviso e percorso da lui stesso a tappe (le maniere del De Lenz). Ciò esula assolutamente dal suo spirito; come appare dalla disamina di tutta la produzione beethoveniana che non è conseguente nella realizzazione formale stilistica e di sensibilità armonica, ma che ubbidisce volta a volta all'estro creatore sia nella struttura

della forma (concosa, esuberante e quasi arbitraria secondo l'intensità della creazione), sia nella scelta del tema (melodico o ritmico tanto nelle prime che nelle ultime sonate), sia nella struttura armonica.

Non è possibile, quindi, catalogare con precisione cronologica la complessa opera di Beethoven. In realtà, si può solo parlare di maggiore o minore intensità, di maggiore o minore realizzazione della natura trascendentale di Beethoven sempre « in divenire ». Ma non è possibile stabilire tutto ciò partendo da un anno anziché da un altro, da una sonata anziché da un'altra. Cronologicamente noi possiamo solo constatare, almeno per quanto riguarda le sonate, che comincia dalla sonata in la  $\flat$  magg. op. 26 la manifestazione d'una più profonda personalità.

Era facile notare nelle precedenti opere di Beethoven elementi non solo tecnici ma anche spirituali che lo legavano ai suoi immediati predecessori e, come senso drammatico — per ricordare i più vicini — a Mozart e Clementi: una ben diversa personalità drammatica dà vita invece ai tre primi tempi ed anche all'ultimo della sonata op. 26; benchè quest'ultimo differisca da alcuni modelli del passato, soprattutto dai cembalisti italiani, solo per la diversa sensibilità espressiva che lo caratterizza.

Si è detto che, cronologicamente, la sonata in la  $\flat$  op. 26 è la prima che compiutamente ci presenti una diversa e più personale espressione drammatica; ma sarebbe un errore ritenere che la produzione di Beethoven, da questo periodo in poi non risenta più l'influenza del passato.

La sonata in la  $\flat$  magg. op. 26 fu composta secondo alcuni intorno al 1801 e pubblicata nel marzo 1802 presso Cappi, a Vienna. Il Riemann, se-



guendo il Nottebohm, la presenta composta come s'è detto tra il 1799 e 1800. Alcuni abbozzi, infatti, mostrano che già fino da quel tempo la sonata veniva elaborata lentamente da Beethoven che l'avrà finita, quasi certamente, nel 1801. Questa data è stata generalmente accettata per la versione del Ries il quale affermò che Beethoven scrisse la *Marcia funebre* spinto dal desiderio di creare anche lui una composizione di questo genere; genere che l'aveva colpito nell'opera « Achille » di Paër rappresentata il 6 luglio 1801.

Giustamente nota il De Lenz come non possa accettarsi la versione che vuole che Beethoven abbia composto la *Marcia funebre* dell'op. 26 in onore del principe Luigi Ferdinando, morto nel 1806 (12 ottobre) a Sanfeldt: sanziona la data della pubblicazione, se ve ne fosse bisogno, l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* di Lipsia, che ne parla nel 1802, e cioè, quattro anni prima della morte del principe.

Il primo tempo dell'op. 26 è un *Andante con variazioni*.

Non è questa una novità. La sonata in la magg. di Mozart, per esempio, ha anch'essa per primo tempo un *Andante con variazioni*.

La differenza è, quindi, nella sostanza, non nella forma.

Del resto, Beethoven non ebbe mai coscienza della rivoluzione portata nella spiritualità musicale. Tranne che nelle ultime opere, concepite ed elaborate quando ogni contatto con il mondo esteriore era completamente rotto e solo la potente sua fantasia dominava assoluta, Beethoven non volle mai coscientemente produrre una rivoluzione musicale. Egli stesso confessava: « quando ho delle idee nuove

non me ne accorgo mai, non me lo sento dire che da altri » (1).

La grandezza è tutta nella divinazione di una sensibilità musicale nuova ed umana che la differenzia da tutte le precedenti e che, in certo modo, ha profonde analogie con quella secentesca italiana.

Se Beethoven fosse venuto in Italia ed avesse conosciuto alcune musiche del grande seicento ancora vive nella tradizione, avremmo forse di lui giudizi interessanti su i musicisti di quel tempo, e nelle sue composizioni una più viva impronta dei grandi secentisti, spiritualmente affini alla sua arte drammaticamente umana e universale.

Il tema dell'*Andante* è formato da una melodia piana e semplicissima. Come andamento, non è molto dissimile da alcune del primo settecento; v'è già però, in questa melodia, il particolare sentimento dell'autore, l'espressione d'una sensibilità saturata di umanità e che dice un dolore vissuto coscientemente.

È questo senso nuovo di umanità in lotta non sempre vincitrice che differenzia la sensibilità dolorosa di Beethoven da quella di alcuni grandi musicisti che l'hanno preceduto il cui dolore, rivelato forse con non minore intensità, è l'espressione diremmo oggettiva d'un mondo infinitamente vasto, ma appunto per ciò meno determinato e in certo modo meno accessibile alla nostra sensibilità moderna.

La forma di questo *Andante* è quella del *Lied*. Esso va diviso in quattro momenti: primo, ripetizione, sviluppo cantabile (vera seconda parte), ripresa del tema iniziale.

In quel che abbiamo definito sviluppo cantabile,

(1) Lettera a Breitkopf (18 ottobre 1802).

la profondità del sentimento è espressa con mezzi d'una semplicità elementare: la ripetizione progressiva dell'elemento



esula da qualsiasi considerazione scolastica, e riesce ad esprimere con evidenza perfetta uno stato d'animo di mortale incertezza. Si notino i due *sf* sul fa e sul mi. La rivelazione artistica d'uno stato d'animo con mezzi così semplici è particolare potenza della musica: nessun'altra arte avrebbe potuto esprimerlo con eguale semplicità e quasi povertà di mezzi.

Con quanta logica musicale e drammaticamente intuitiva si sviluppa la linea melodica verso la cadenza, per la ripresa della prima idea!

Le variazioni ripetono può dirsi, materialmente il tema; pure, riescono a trasfigurarlo ed a dargli una vita assolutamente diversa. Non v'è un'arte nuova di variazione, non v'è il senso trascendentale che troveremo in altre variazioni di Beethoven, e particolarmente nell'op. 111; qui tutto è allo stato elementare e tradizionale.

È rispettato il tema, il procedimento melodico alcune volte, come nell'ultima, è ripetuto esattamente; ma quanta vita diversa, quanto diverso dolore in ogni variazione! Anche qui la forma aderisce perfettamente alla sostanza, anche qui la purezza espressiva ricorda, come già l'*Andante* della « Patetica », la nitida concezione dell'arte greca. Dove, quindi, una « seconda maniera? ».

Questa, invece, deve solo ritenersi come l'espres-

sione di uno spirito che conquista man mano con continuità progressiva il suo divenire, cioè il particolare mondo che sempre più si rivela alla profondità del suo sentire. Ma, in fondo, non v'è nessuna diversità sostanziale, v'è la rivelazione dello stesso mondo luminoso, ma sentito con *pathos* più profondo e più umano.

Più affini tra loro spiritualmente sono la prima, la seconda e la quinta variazione; particolare carattere hanno la terza e la quarta.

Il primo gruppo di variazioni è semplicissimo: esse creano un'atmosfera armonica di suoni che le rende affini; hanno, come s'è detto, una particolare vita espressiva pur nella comune atmosfera armonica: più snella la prima, più determinata e nello stesso tempo più nervosa la seconda, eterea e melodica la quinta a cui il movimento di terzine di semicrome, prima, e di quartine di biscrome, poi, danno una sensazione di nebulosità entro cui risulta idealizzata e prigioniera, ad un tempo, la melodia.

Il breve finale pare una improvvisa chiarezza luminosa che rompa l'incanto velato. La melodia ora conclude con evidenza reale e si placa serenamente.

La terza e la quarta hanno, invece, una particolare espressione che le differenzia. La terza è in minore. La melodia si drammatizza in un dolore che la trasforma. Non solo la tonalità in minore, ma anche il sincopato ci dà la sensazione d'una tortura interiore che affanna e che distrugge. L'espressione di bellezza drammatica che consegue è stupenda; è come un quadro di evidenza meravigliosa in cui pare che s'agiti, trasformata dal dolore, la melodia. La sensazione che se ne ha è di umanità sofferente: la melodia è stata umanizzata.

Opposta è la variazione che segue: un lieve sorriso pare la rischiari, qualcosa di civettuolmente bur-

lesco che a volte affiora allo spirito di Beethoven. Essa è spiritualmente, come andamento, originale anche se ricorda la terza variazione del « Tema in fa magg. » di Mozart.

La terza variazione si esegue generalmente più lenta per ragioni evidenti di portamento. A vivaci discussioni ha dato luogo, invece, la quarta variazione. Il Casella nella revisione dell'edizione Ricordi, dice: « Il più mosso, che alcuni commentatori, il Cesi, per esempio, hanno segnato per questa variazione è secondo me irriverente verso l'autore e, inoltre, di pessimo gusto. Il tempo deve essere quello del primo tempo ».

Ma la questione resta controversa, perchè non può negarsi che la variazione compori una vivacità spirituale non facile a stabilire meccanicamente nella esecuzione. Anche qui la natura e la sensibilità del pianista è necessario che intervengano, volta a volta, per determinare il tempo che, affine a quello del tema, deve risultare castigatamente contrapposto a quello della precedente variazione.

Uno *Scherzo* anzi che un *Adagio* forma il secondo tempo della sonata. Probabilmente, per ottenere immediato contrasto con il tempo precedente.

Ma, in realtà, è da notare qualche analogia, se non assolutamente tematica, certo, spirituale con il primo tempo. Bene dice il Riemann che questo tempo può considerarsi come una sesta variazione libera dell'*Andante*.

Appare chiara anche la stretta parentela fra questo tempo e la quarta variazione del primo.

L'uno e l'altra — nello *Scherzo* più accentuata — hanno una particolare espressione burlesca che si confà perfettamente alla gaiezza inerente allo *Scherzo* giovanile di Beethoven. È come un riposo

che il Maestro si concede nella creazione di questa sonata così piena di profondità emotiva.

La continua vicenda del « legato e staccato » contribuisce a dare allo *Scherzo* quel garbato e vivace procedimento che lo caratterizza; è necessario quindi, nell'esecuzione, osservarlo pienamente, come è pure necessario eseguire legatissime le « crome » del *finale* ed il *trio*.

Il *Trio* contrasta assolutamente con lo *Scherzo*. Al carattere quasi comicamente brioso subentra qualcosa di pastorale. Il senso di danza georgica che troverà in Beethoven irraggiungibili espressioni soprattutto nella VI sinfonia e nella IX, è qui già visibile, sia pure velatamente.

La *Marcia funebre* fu composta per la morte d'un Eroe. L'espressione è originale di Beethoven che anzi l'ha scritta proprio in italiano: « Marcia funebre sulla morte d'un Eroe ».

La persona non conta; è lo spirito eroico che qui si piange ed esalta.

È, qui, « eroe » ha valore che diremo anacronisticamente carlyliano, anche se il « modo maggiore » del tempo presenti un particolare carattere guerriero.

Ma in un senso elevatissimo il guerriero non è il simbolo della difesa di una idealità, di cui certo la più elementare e la più generalmente sentita è la patria, intesa non nel significato limitato di terra difesa da un confine, ma in quello infinito ed assolutamente più vero dell'impronta particolare dello spirito? Qui, forse, il suo valore è ancora più vasto; poi che « eroe » ha significato universale di « più puro della specie ».

Il Riemann nota le analogie tecniche fra la *Marcia* e l'*Andante* della « Patetica »; ma più che le preziose per quanto acute e giuste considerazioni del

Riemann, interessa notare quanto egli stesso dice sulla necessità della giustezza ritmica dell'esecuzione: osservazione che con molto acume fa anche il Casella nella sua revisione: « Di grave difficoltà è in questa *Marcia* il misurare esattamente il ritmo fondamentale »; ed aggiunge dopo aver riportato alcuni esempi di usuale cattiva esecuzione: « L'interprete intelligente avrà qui un'ottima occasione di ricordarsi che la maggior potenza del genio beethoveniano è nel *Ritmo* ».

Il procedere della modulazione è interessantissimo nella *Marcia*. Con una continuità ideale le tonalità di si min. e di re magg. ci appaiono come una trasfigurazione trascendentale della sensibilità emotiva, ed il « maggiore », dopo la vibrante cadenza, come l'esaltazione eroica del personaggio commemorato. E ciò con una semplicità di mezzi assolutamente elementari.

Si osservi tecnicamente il « maggiore ». Non vi sono impiegati che due accordi cadenzali! Tutta la *Marcia* ha questa elementarietà espressiva, ed una castigatezza melodica che pure risulta nella sua, diremmo, impalpabilità infinita. Bene è stato detto che Beethoven ha realizzato nel pianoforte l'orchestra. L'orchestra, cioè la molteplicità di suoni diversi amalgamati, risulta sinteticamente, ma con evidenza, nella realizzazione pianistica che di questa *Marcia* è la sola vera espressione. Nessuna nuova grandezza, infatti, acquista nelle tentate realizzazioni orchestrali.

Un *Allegro* è il quarto tempo della sonata op. 26.

Il De Lenz osserva che molti sono i nomi che si possono dare a questo tempo, e non esclude quello di *Esercizio*. Invero, la sua forma è quella dello *Studio-Rondò*; ha carattere anche di *Studio-Eser-*

cizio, in quanto si presta mirabilmente per lo sviluppo tecnico dell'allievo. Con questo non si vuole consigliare di sciupare la vibrante bellezza di questo tempo nello studio giornaliero; se ne vogliono solo notare le qualità anche didattiche. A queste sue qualità, anzi, è dovuta forse l'asserzione dello Czerny che lo vuole addirittura imitato dalla sonata in la  $\flat$  di Cramer dedicata ad Haydn. È inutile notare la differenza che passa fra le due composizioni; v'è solo da notare il superficiale giudizio dello Czerny.

Abbiamo detto che la sua forma è quella del *Rondò-Studio*. Il Riemann vi nota solo quella del *Rondò*; ma, a parte le osservazioni fatte circa la sua utilità che gli dà anche il diritto scolastico ad un tal nome, tutto il suo procedimento che sviluppa un tema unico con insistenza e bravura ritmica lo può fare ritenere uno *Studio*. Tutto l'*Allegro* procede fra il continuo alternarsi del giuoco delle mani, giuoco che gli dà un particolare andamento leggero, ma nervoso e vibrante.

La melodia procede in continue ascese e discese, alternandosi nei diversi registri. Il virtuosismo è sempre puramente classico e non trascende mai, neppure nel breve tratto con ripetizione dove la espressività impetuosa pare debba rompere il classico procedere del ritmico andamento.

Lo stile di questo tempo, assolutamente diverso da quello di Haydn e di Mozart e di tutti i compositori loro contemporanei, non che da quello di Beethoven stesso fino ad ora, ha qualche affinità con Clementi e, soprattutto, con i clavicembalisti italiani.

La sua provenienza castigatamente classica è inconfutabile. Basta citare, del resto, per l'analogia del movimento, ed in certo modo, per lo spirito di



« moto perpetuo » che lo caratterizza, la « Toccata » della 6<sup>a</sup> sonata del Paradisi.

Ma non bisogna fraintendere nè esagerare circa le analogie di questo tempo con quelli di alcuni clavicembalisti italiani.

Qui s'è notata l'origine storica del tempo, la sua discendenza, infine la sua parentela; ma un ben diverso spirito informa l'*Allegro* di Beethoven, dove alcune sue caratteristiche più evolute si manifestano anche attraverso la classicità, diremmo, clavicembalistica dell'*Allegro*; come per esempio alcuni procedimenti sincopati, il precipitare quasi aritmico delle scale, ed ancora il giuoco modulatorio degli arpeggi sul pedale del *la* finale, che dà la sensazione di un riepilogo ma anche di una esuberanza di ritmi e di suoni non più contenuta.



**DUE SONATE - OP. 27**  
**SONATA QUASI UNA FANTASIA**

Sonata op. 27 N. 1 dedicata  
alla Principessa di Lichtenstein

Sonata op. 27 N. 2 dedicata  
alla Contessa Giulietta Guicciardi



## Opera 27 - N. 1

Andante - Allegro molto  
e vivace - Adagio con  
espressione - Allegro vivace

L'op. 27 è composta di due sonate; l'una e l'altra non presentano, però, la forma classica della sonata e furono dallo stesso Beethoven indicate come « *Sonata quasi una Fantasia* ». La ragione per cui queste due sonate pur essendo dedicate a persone diverse, delle quali una particolarmente cara a Beethoven, sono raccolte in una sola opera, è da ricercarsi nell'interesse editoriale.

Oltre la ragione editoriale potrebbe esservene, però, anche una artistica: l'una e l'altra sonata non obbediscono alle leggi formali e vanno eseguite senza interruzioni, cioè come una vera *fantasia* che ha l'ideale valore, specialmente in tedesco, di improvvisazione. Ed anzi, forse appunto perciò, troviamo nella n. 1 dell'op. 27 la ripetizione del tema dell'*Adagio* nell'ultimo tempo, che dando unità di concezione alla sonata, ribadisce meglio il supposto di una creazione improvvisa e fantastica.

Le altre supposizioni sono tutte inconsistenti e qualcuna persino ridicola; come quella per cui Beethoven avrebbe pubblicato le due sonate in una sola opera per dissimulare il suo amore per Giulietta Guicciardi cui è dedicata la sonata n. 2 dell'op. 27.

L'op. 27 n. 1 è dedicata alla principessa Sofia di Lichtentstein, moglie del maresciallo di campo generale reggente di Lichtenstein, cugino del conte

di Waldstein. Non si sa con certezza se Beethoven l'abbia conosciuta a Bonn, o a Vienna in casa Lichnowsky. Si vuole che la principessa Sofia (alcuni, come il De Lenz, la vogliono Giovanna, altri Giuseppina; ma Giovanni-Giuseppe sono i nomi del marito) fosse allieva di Beethoven.

Il De Lenz opinò che la sonata n. 1 op. 27 fosse una composizione giovanile rimessa a nuovo da Beethoven per accontentare l'editore che voleva, per ogni opera, più sonate, così come usavano Mozart ed Haydn; ma gli abbozzi della sonata, in data 1801, distruggono questa opinione.

L'opera composta ed ultimata nel 1801, fu pubblicata nel 1802 presso Cappi a Vienna.

Il Casella, nella edizione Ricordi delle Sonate di Beethoven, la fa pubblicata nel 1803. Il Riemann accetta invece la data del 1802, aggiungendo che fu annunciata il 3 marzo nel « Wiener Zeitung ».

Si è già detto che il primo tempo dell'op. 27 n. 1 non ha forma di sonata, ed è da considerare, piuttosto, come un *lied* tripartito di cui la seconda parte è formata dall'*Allegro*.

Ma questo primo tempo non ha un carattere formale spiccato, e lascia chiaramente intravedere la improvvisazione che s'indugia nell'insistenza del tema. Nè il diversivo tematico ancora in *mi* ♯ riesce a dargli un carattere di sviluppo; anzi contribuisce maggiormente a determinarne l'inconsistenza formale. E lo stesso va detto dell'*Allegro*; disegno e movimento melodico assolutamente estraneo e lontano da ogni considerazione stilistica e che ha valore solo di contrasto, con la conseguente ripresa del primo disegno melodico.

Questo tempo ha una sua particolare espressione. Una dolcezza un po' triste, una soffusa malinconia

lunare è nel suo canto, cui l'*Allegro* riesce a dare, forse, una maggiore consistenza ritmica ed un vigore più virile, ma senza vincerne l'insita melanconia che riappare, nella ripresa, ancora più sensibile fino a perdersi in un dolce annullamento nelle battute finali della cadenza sul mi ♮.

Il Riemann ha cambiato la figurazione ritmica di questo tempo; ma egli non ha inteso che dalla poca determinatezza ritmica (dovuta appunto alle semiminime nel movimento forte a cui fa seguito la minima) risulta quel non so che di fantastico che ha dovuto vincere Beethoven quando ha creato questo tempo assolutamente statico e così diverso da ogni altro. Se, — come forse apparentemente si presenta più corretto e, cioè, invertendo i movimenti in modo che risulti la minima sul tempo forte — se come dicevamo, si esegue questo tempo con i criterî del Riemann, ogni vaga indeterminatezza scompare ed il tempo ha perduto ogni sua ragione d'essere. V'è, però, l'« *Allegro* » che determina la grafia beethoveniana.

Esso è nato come contrasto e sarebbe azzardato volerlo (come fa il Riemann) invertire nell'ordine ritmico.

L'accento ritmico « forte » dovrebbe cadere sulla seconda sestina della battuta — che non ha in sè nessun valore determinativo — mentre il movimento di terzine di crome, ed in particolare il sol (sopra rigo) che rappresenta il momento musicale d'arrivo e più tipico, risulterebbe ritmicamente debole e quasi soffocato. Conseguentemente è nella seconda parte dell'*Allegro* che può meglio constatarsi l'errore del Riemann. Le crome punto d'arrivo delle tre progressioni (si-re-fa) risulterebbero ritmicamente sbagliate.

L'*Allegro molto e vivace* ricorda l'*Allegretto* dell'op. 10 n. 2 per l'andamento ad ottava senza armonie, per il procedimento sincopato che l'uno e l'altro prendono nell'ultima parte, e per l'analogia ritmica del *Trio*. I due tempi, però, agli effetti differiscono e la loro somiglianza è solo apparente e non sostanziale. Nascono da una emozione spirituale diversa: un po' triste, soave e quasi lirico l'*Allegretto*; vibrante, dinamico e ricco di espressione ritmica l'*Allegro molto e vivace*.

L'inizio di questo tempo ricorda anche lo *Scherzo* della Sinfonia in do min.; ma è solo un accenno forse casuale. Benchè non definito dallo speciale titolo, il carattere dello *Scherzo* è evidente; ne ha tutta la particolare espressività.

Il Casella, seguendo il Reineke ed il Riemann, suggerisce l'andamento 6/4 e nota: « Come in quasi tutti gli *Scherzi* beethoveniani, le battute di questo pezzo si alternano forti e deboli; abbiamo cioè, come si diceva ai tempi di Beethoven, un ritmo di due battute ».

L'*Adagio con espressione* è legato non solo spiritualmente, ma anche come contenuto, all'*Allegro vivace* seguente su cui cadenza. Potrebbe essere ritenuto come una introduzione all'*Allegro vivace*, se non avesse in sè i segni caratteristici della forma del *lied* (a - b - a).

È, come *Adagio* preso in sè, brevissimo e manca di sviluppo. Il suo andamento grave ed espressivo contrasta con quello dei tempi che lo precedono; ed, infatti, è un tempo di contrasto nell'insieme della *fantasia-sonata*.

La melodia è ampia e molto bella; ha alcuni caratteri beethoveniani, soprattutto nel sincopato della seconda parte, ma non tali da essere inconfondibili.



Nè la cadenza all' *Allegro vivace* contribuisce a differenziar questo *Adagio*, come sensibilità spirituale, da alcune composizioni che lo hanno preceduto.

Interessante, invece, è la costruzione dell' *Allegro vivace*, vario e ricco di sviluppi imprevisi. Gli elementi generatori del tempo sono contenuti embrionalmente nelle prime tre battute,



battute che, alla loro volta, formano la linea melodica base di tutto l' *Allegro vivace*.

La struttura di quest'ultimo tempo è originale e perfettamente beethoveniana. Esso è formato dall' *Allegro vivace*, dalla ripetizione nel tono della tonica dell' *Adagio*, e da un breve *Presto* finale.

I caratteri fondamentali sono quelli del *Rondò*, di cui ha anche l'espressione tipica; ma l'elaborazione costruttiva risente della forma di sonata, di cui appare chiaramente il tradizionale procedimento.

Abbiamo già detto quali siano gli elementi generatori facilmente visibili ad un esame superficiale. Alla 36ª battuta si trova una transizione, nata si direbbe essa stessa dal tema in diminuzione che, mercè uno sviluppo interessantissimo e ricco di fantasia, ci porta ad una vera seconda idea.

Un processo intuitivo è da fare qui: l'elemento crome, cioè la seconda battuta della linea melodica iniziale, traccia indiscutibilmente la linea ritmica che appare nella 9ª battuta dell' *Allegro vivace*, la quale, alla sua volta, è da ritenere generatrice di quella che si è definita per seconda idea.

La ricchezza della fantasia beethoveniana risulta in tutta la sua grandezza, anche se come contenuto musicale tutto l'*Allegro vivace* non sia una delle composizioni maggiori di Beethoven.

Seguendo l'analisi noi troviamo ancora sviluppato e con larghezza imprevista (vera seconda parte dell'*Allegro*) l'elemento semicrome, e cioè la terza battuta della linea melodica iniziale, semicrome contrappuntate dall'elemento primo del tema (l'intervallo di terza iniziale).

Nella terza parte sono osservate rigorosamente le particolari caratteristiche: la ripetizione della prima parte è pressochè integrale, come pure la transizione e la seconda idea ci appaiono nella trasposizione dovuta, e cioè al tono principale.

Lo sviluppo di quest'ultima parte ci porta alla ripresa dell'*Adagio con espressione*, questa volta nella tonalità di mi ♭. È da notare che l'andamento è indicato semplicemente con le parole « Primo tempo »; il che lascia intravedere che Beethoven riteneva l'*Adagio con espressione* come una introduzione. In realtà, questa ripetizione non ha una giustificazione formale, ma tutta la sonata è atipica ed è dovuta ad una particolare concezione del suo autore che l'ha definita, appunto, « *quasi fantasia* » per questo suo procedimento atipico.

Il *Presto* conchiude si direbbe tutta la sonata. È brevissimo ed è formato dall'elemento primo della linea melodica iniziale. È tipicamente beethoveniano per la potenza espressiva dell'andamento per sé quasi esuberante e già trascendentale; ma, per la brevità, ha solo valore di conclusione e non può considerarsi ancora come espressione della potenza dinamica che conseguirà in alcune opere seguenti altezze non raggiunte mai nè previste.

## Opera 27 - N. 2

Adagio cantabile - Allegretto - Presto agitato

La sonata op. 27 n. 2 è dedicata a Giulietta Guicciardi in cui molti hanno voluto vedere « l'immortale amata ». È fuor di luogo dilungarsi qui sulla controversia sorta intorno a questo grande amore di Beethoven. Molto si è scritto in proposito. Gli studi del Tayer, della La Mara (Maria Lipsius), dello Stork accreditano l'ipotesi, seguita anche dal Riemann e dal Wyzewa, che « l'immortale amata » sia stata la contessa Teresa di Brunswick cui Beethoven dedicò la sonata op. 78. Il Frimmel pensa, invece, a Maddalena Wilmann, il Thomas-San-Galli ad Amalia Sebald; mentre per lo Schindler, il Marx, il Kalischer la « immortale amata » fu la contessina Giulietta Guicciardi. E certo, se la Guicciardi non fu realmente « l'immortale amata », fu, però, molto amata da Beethoven. Egli scriveva a Wegeler, come s'è visto nell'analisi dell'opera precedente, « Una cara fanciulla che amo e che mi ama... Sono questi, in due anni, i soli momenti beati, è la prima volta che sento che sposarsi potrebbe far felici. Purtroppo, ella non è della mia condizione sociale... ».

Giulietta Guicciardi apparteneva ad una nobile famiglia italiana originaria del ducato di Modena e stabilitasi a Vienna. Era imparentata, dal lato materno, ai Brunswick in casa dei quali conobbe Beethoven. Era nata nel 1784, ed era quindi una giovanetta diciassettenne quando Beethoven l'amò.

È noto che Giulietta preferì a Beethoven un conte

Gallemborg a cui Beethoven ebbe agio più tardi di fare del bene. Lo Schindler, che è il primo che parla di questo amore, riporta fedelmente il colloquio avuto con Beethoven quando i Gallemborg tornarono a Vienna, e ci dice il sentimento che animava allora Beethoven rispetto a Giulietta Guicciardi.

Secondo quanto riferisce lo Schindler, Giulietta, di ritorno dall'Italia, avrebbe cercato Beethoven « piangendo », ma Beethoven « la disprezzava... ».

Se negli ultimi anni della sua vita Beethoven potè forse parlare di questo amore con serenità, grande fu il suo dolore per l'abbandono della Guicciardi, che, però, dovè torturarla anche quando egli si credeva amato; poi che la fanciulla, superficiale e leggera, non seppe mai sentire la potenza del genio e la grandezza dello spirito di Beethoven. Quando egli dovè rinunciare a questo amore sentì l'animo schiantarsi e pensò al suicidio.

L'esistenza che aveva intravisto nel breve sogno dell'amore, ricca di luci e di speranze abbaglianti, gli si presenta ad un tratto di nuovo intristita, immiserita nel male che ogni giorno più soffoca il suo spirito sonoro. Si ribella, grida, impreca, ma la realtà del male, più spesso, l'avvilisce. Uno stato di depressione vince a volte ogni sua attività. Ogni essere appare a lui come un nemico, e se l'amore di Giulietta era riuscito a placare, a fargli quasi dimenticare la sua infermità, l'abbandono è per lui come un'ingiustizia del destino che gli dà nuova coscienza del terribile male per cui egli è « musicista sordo » costretto a dire agli altri: « Parlate più forte, gridate perchè io sono sordo ».

Il dolore è grande quanto la possibilità immensa del suo sentimento. La necessità della fine quasi si

impone al suo spirito, e l'abbandono di Giulietta sta per creare l'irreparabile.

Ma la forte natura vinse lo schianto del cuore ed egli seppe, come aveva scritto a Wegeler, « affermare il destino alla gola per non essere piegato interamente » poi che « è così bello vivere mille volte la vita ».

Parole da gigante.

L'arte ha vinto. Il genio è più forte del male, la necessità spirituale di portare a compimento il mondo sonoro che tumultuavagli dentro ancora inespreso lo costringe ad accettare la vita, e con essa, il male che lo strazia. « È stata l'arte la sola che mi potè trattenere! Ah, mi sarebbe sembrato impossibile disertare questo mondo senza aver prima condotto a compimento tutto ciò che io sentivo di essere stato chiamato a compiere ».

Il dolore lo sublima, ed egli ormai non aspira che alla purezza dell'arte ed alla bontà. « Divinità! Dall'alto il tuo sguardo penetra il profondo del mio cuore che tu conosci, e tu ben sai come esso non aspiri che all'amore degli uomini, e al desiderio di far del bene. O uomini, se un giorno leggerete queste righe pensate quanto ingiusti siete stati verso me; e possiate consolarvi di ogni sventura incontrandovi spiritualmente con un vostro simile che ad onta di tutti gli ostacoli posti dalla natura, ha tentato di fare tutto ciò ch'era in suo potere per essere ammesso nel rango degli artisti e degli uomini eletti » (1).

L'op. 27 n. 2 fu composta nel 1801 e pubblicata presso Cappi di Vienna nel 1802. (Il Casella, nell'Edizione Ricordi, la vuole pubblicata nel 1803). Fu, fin dal primo apparire, una delle favorite e ben

(1) Beethoven: *Testamento di Heiligenstadt*.

presto i virtuosi e... l'infinita teoria degli appassionati la vollero nei loro programmi. Nondimeno, la purezza celestiale, specialmente del primo tempo, è ancora monda da ogni contaminazione. La tersa melodia e la semplicità della concezione armonica conservano la loro imperitura bellezza.

Questa sonata fu detta « *die Mondscheinsonate* » : « *Sonata del Chiaro di luna* ». Il titolo non è di Beethoven, ma riflette la popolarità romantica della sonata in do  $\sharp$  min. Ancora prima fu chiamata *Lauben Sonata* (*Sonata del pergolato*), perchè si voleva composta da Beethoven, innamorato di Giulietta, sotto il pergolato d'un giardino.

Il titolo « *Chiaro di luna* » ha una genesi ancor più romantica. Ludovico Rellstab paragonò l'effetto del primo tempo della sonata al chiaro di luna che si diffonde sul lago dei Quattro Cantoni. Il romanticissimo, personale e, rispetto alla sonata, arbitrario paragone del Rellstab ebbe un inaspettato successo, perchè l'op. 27 n. 2 fu da allora nota universalmente sotto il titolo di « *Chiaro di luna* ».

Anche questa sonata fu detta da Beethoven *Sonata quasi una fantasia*. Qui, come nella precedente, non v'è riposo fra tempo e tempo, e tutta la sonata va eseguita senza interruzione. In realtà essa manca del tempo tipico della sonata, il primo, ed a questo è dovuto il sottotitolo dello stesso Beethoven. L'*Adagio* potrebbe esserne il secondo tempo, e gli altri, conseguentemente, il terzo ed il quarto. Ma tale valutazione sarebbe arbitraria; poi che la sonata è, nella sua particolare linea estetica, completa e l'aggiunta d'un primo tempo ne avrebbe alterato la singolare espressività che nasce da un eccezionale stato d'animo.

La forma dell'*Adagio sostenuto* è quella del *Lied*; ma è forse meglio considerare l'*Adagio* come un

canto purissimo non costretto da nessuna forma pre-stabilita.

Incommensurabile ne è la potenza emotiva: è il profondo dolore di un alto spirito espresso con linguaggio musicale. Poche musiche, anche dello stesso Beethoven, hanno ispirato pensieri e sensazioni poetiche come questo *Adagio*.

Il Berlioz nel suo « *Voyage musical* » così si esprime: « V'è un'opera di Beethoven, conosciuta sotto il nome di sonata in do # minore, il cui adagio è una di quelle poesie che il linguaggio umano non giunge a definire. Il suo procedimento è molto semplice; la mano sinistra spiega dolcemente dei larghi accordi d'un carattere solennemente triste e la cui durata permette alle vibrazioni del pianoforte di spegnersi gradatamente su ciascuno di essi; mentre la mano destra arpeggiando un disegno ostinato d'accompagnamento, la cui forma non varia quasi dalla prima battuta all'ultima, fa sentire una specie di lamento: *fioritura melodica* di questa oscura armonia ».

L'esecuzione di questo primo tempo, tecnicamente facile, è rare volte perfetta. È necessaria una preparazione spirituale ed una sensibilità artistica non comune negli innumerevoli esecutori di questa sonata. Il Riemann fa notare che, generalmente, dai dilettanti questo primo viene eseguito troppo lentamente mentre Beethoven ha scritto *Adagio sostenuto*, ma con tempo tagliato. L'osservazione del Riemann è in parte giusta, ma va intesa *cum grano salis*. L'esagerazione opposta potrebbe fare incorrere in un errore formidabile.

Tecnicamente v'è poco da dire poi che è un canto di ispirazione sublime. Le terzine creano l'ambiente sonoro armonico, mentre la melodia col suo ritmo particolare, in certo modo contrapposto e comunque

diverso, procede con mirabile semplicità di mezzi non schiava d'una linea prestabilita, ma, come giustamente dice il Berlioz, quasi « fioritura melodica dell'armonia ».

E ciò è visibilissimo nelle battute specialmente del finale, in cui l'ambiente armonico prodotto dalle terzine ascendenti, superata ogni singola espressione di disegno melodico, esprime esso stesso un mondo d'infinita ed indicibili melodie, amalgamate indissolubilmente dalla pienezza armonica creata.

All'*Adagio sostenuto* segue senza interruzione l'*Allegretto*, « un fiore tra due abissi », commenta Liszt. La soave dolcezza di questo tempo, scherzo e danza ideale, spiritualmente alieno da ogni ricordo mondano, contrasta efficacemente con l'*Adagio*, di cui pare conservi un non so che di profonda tristezza trasfigurata da un sorriso di novella luce. E questa espressione d'una sensibilità, complessa, fatta di dolore e di serenità, è tipica nell'*Allegretto* beethoveniano. Il De Lenz nota :

« L'indicazione vaga *Allegretto*, che esprime così una forma della musica e non un movimento soltanto, si confaceva meglio a Beethoven, perchè lo lasciava libero quando non dovea esprimere sentimenti di gaiezza e di slancio di cui il nome di *Scherzo* sveglia l'idea. Gli *Allegretti* di Beethoven sono spesso degli episodi pieni di dolce tristezza e della segreta ironia che è il più delle volte il fondo del pensiero di Shakespeare e di Cervantes ».

Perchè Beethoven ha preferito il tono in re  $\flat$  a quello in do  $\sharp$  maggiore? S'è scritto, in proposito, molto. Eppure, è chiaro che la tonalità non poteva essere che quella di re  $\flat$ , sia per un portato naturale dello spirito (la necessità d'una tonalità di sua natura flebile), sia — e questa ragione tecnica



è la naturale conseguenza della sensibilità emotiva e creatrice del particolare momento — perchè la modulazione in la  $\flat$  ci dà la chiave sicura della scelta della tonalità in re  $\flat$ . Infatti la tonalità di do  $\sharp$ , assolutamente innaturale in questo caso, avrebbe costretto Beethoven all'impiego di toni enarmonici certamente troppo preziosi che avrebbero dato all'*Allegretto* un ben diverso sviluppo.

La forma dell'*Allegretto* ricorda il *Minuetto*, ma vi palpita anche lo *Scherzo*. Schematicamente v'è una prima parte, una seconda, un *trio* con la ripetizione della prima e della seconda parte.

Attacca subito il *Presto agitato* finale. È uno dei tempi più vibranti e più agitati di Beethoven. Lo si è paragonato, appunto per questa foga, espressa per mezzo di passaggi arpeggiati, all'ultimo tempo della sonata in fa min. op. 2. Ma in questo *Presto* lo spirito di Beethoven è infinitamente più complesso ed esprime con maggior personalità la sua emozione.

Quanta diversa sensibilità emotiva fra la piana, dolce e melodrammatica linea melodica della seconda idea del *Prestissimo* dell'op. 2, e la dinamica, vibrante, impetuosa espressività della seconda idea del finale della sonata in do  $\sharp$  ! Ed ancora; quale incomparabile ricchezza di sviluppo in questo ultimo tempo di sonata! Soltanto Muzio Clementi ha, alcune volte, la stessa larghezza, la stessa impetuosità; ma manca al grande italiano la tragicità che grava sullo spirito di Beethoven.

Per l'impetuosità espressiva fa pensare — in contrapposto al primo tempo « *Chiaro di luna* » — ad una tempesta: la tempesta dello spirito in cui si agita la lotta per la conquista d'una più grande idealità che sfugge ed è, forse, inconseguibile; in cui v'è dolore, desiderio, disperazione, e, alla fine,

un non so che di sfrenato che grida una sua gioia, sia pur dolorosa.

Il *Presto agitato* ha la forma tipica del primo tempo di sonata sviluppato però con una certa ampiezza. La prima parte è composta da un movimento iniziale che è l'idea informatrice — se non prima idea vera e propria — del tempo, a cui, dopo una transizione ed una ripresa, fa seguito nella tonalità relativa la seconda idea; la quale attraverso un succedersi di movimenti, fra cui un nuovo interessantissimo diversivo melodico, chiude la prima parte. Lo sviluppo, pur prendendo inizio dal movimento generativo del tempo, è formato dalla seconda idea, alternata in ottave diverse e leggermente modificata o variata. Della terza parte è interessante il finale per l'esuberante passione, non più contenuta, e che trascende nel movimento delle biscrome. Dopo l'alternò procedere della seconda idea, il movimento delle terzine delle quartine e della cadenza esprimono bene il dinamismo tormentoso di Beethoven che avrà ancora un palpito nuovo, quasi un guizzo finale, nel « piano » della breve ripresa melodica e negli impetuosi arpeggi ad unisono.

SONATA - OP. 28

dedicata al Nobile

Giuseppe von Sonnenfels



## Opera 28

**Allegro - Andante**

**Scherzo - Rondò**

La sonata op. 28 è dedicata al nobile Giuseppe von Sonnenfels. Questo nome non si riscontra quasi mai fra i molti legati alla vita viennese di Beethoven, per quanto il Sonnenfels, d'origine ebraica ma di cultura e di sentimenti cristiani, fosse molto noto nell'ambiente intellettuale di Vienna per le sue forti doti di scrittore e per la sua qualità di segretario permanente della « Wiener Akademie ».

Non è da escludere che Beethoven sia stato qualche volta suo ospite; e si vuole, anzi, che a Hetzen-dorf egli godesse l'ospitalità del nobile Sonnenfels.

La sonata op. 28, composta nel 1801, fu pubblicata nell'agosto del 1802 con il titolo di « Grande Sonate pour le Pianoforte » dal « Bureau d'arts et d'industrie » a Vienna. Il nome di « Sonata pastorale » non è dovuto a Beethoven; è apparso, la prima volta, nell'edizione amburghese di A. Cranz.

Anche con questa sonata Beethoven si distacca sempre più, per una maggiore, più vasta concezione e per l'espressione d'una particolare sensibilità musicale, dai precedenti modelli.

L'ambiente georgico o pastorale aveva ispirato più volte, a musicisti, pagine magnifiche e suggestive, pervase dalla soave semplicità idilliaca della natura. Ma Beethoven non poteva creare semplicemente un « quadro di genere »; la sua personalità dà anche qui una particolare impronta.

Certo, non in questa sonata può ricercarsi il vee-

mente « divenire » beethoveniano, nè qui v'è davvero un voluto contrasto fra le forze naturali soggettivate da una visione realistica umana, come in alcune pagine della « Sinfonia Pastorale »; ma i tempi pastorali della sonata, e soprattutto l'ultimo, sono lontani dall'esprimere soltanto la pura contemplazione della natura che, evidentemente — a parte il titolo — ha dovuto ispirare Beethoven.

In questa sonata, pur nella semplicità agreste della linea melodica, vanno notati — specialmente negli sviluppi del primo e dell'ultimo tempo — i particolari accenti drammatici che caratterizzano sempre Beethoven; il quale pare non possa mai rivivere, serenamente oggettivata dentro di sè, una pura visione della natura, perchè portato a soggettivarla e vivificarla con la sua profonda passionalità umana.

Anche l'op. 28 rappresenta una nuova conquista dell'arte beethoveniana. Il genio spinge ormai Beethoven sempre più verso le lontane mete intraviste, che già danno luce a tutto il cammino e lo costringono a nuove ascese per nuove vie.

Non può negarsi che la *Sonata Pastorale* preannunzi la « Sinfonia Pastorale »; v'è il grande amore per la natura espresso con una nuova sensibilità musicale. « Nessuno può amare la campagna così come l'amo io. I boschi, le piante, le rocce danno pure l'eco che l'uomo desidera » scriverà un giorno a Teresa Malfatti (1).

Il primo tempo dell'op. 28 non ha uno spiccato carattere pastorale; riflette piuttosto uno stato d'animo ancora pervaso dalla contemplazione dell'agreste serenità della natura. Il suo carattere, per quanto melodico, è tipicamente strumentale anche

(1) Lettera, fine d'aprile 1810.

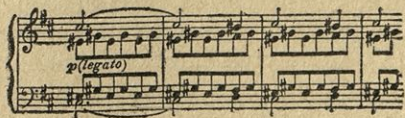
per il procedimento delle parti che si muovono contrapposte e che ricordano i varî strumenti sottintesi.

Il pianista D'Albert nota d'un passaggio la natura « quasi clarinetto » e l'osservazione è interessante perchè denota come Beethoven sia riuscito a ricreare, in un semplice passaggio pianistico, il particolare colore georgico che, per analogia sensitiva, richiama il suono d'uno strumento di origine agreste.

Del resto, la natura strumentale della sonata ha colpito fin dal suo apparire i cultori beethoveniani. Ferdinando Ries, per esempio l'ha strumentata per quartetto.

Lo sviluppo del primo tempo è già considerevole fin dalla prima parte. Fra la prima e la seconda idea la fantasia beethoveniana s'è attardata a creare episodi più o meno inerenti alle due idee principali, ma mirabilmente ad esse connaturati. Di sapore georgico è il primo tema che, ripetuto nel registro acuto, conforta appunto l'ipotesi che questo tempo sia stato concepito in una prima ideazione, per orchestra o per insieme strumentale. Lo sviluppo melodico della prima idea prosegue ancora con lo stesso criterio, e così pure il primo elemento diversivo che segue.

Una transizione ci porta al movimento melodico della seconda idea, che è già presentita subito dopo l'accordo sul do  $\sharp$ .



Questo presentire il tema, che pare si formi naturalmente da un movimento ritmico e melodico, è singolarmente interessante. Conseguе una potenza

espressiva incomparabile, e quando finalmente riesce a manifestarsi nella vera essenza e forma melodica, pare che veramente una gioia indicibile sia stata creata e vissuta.



Il succedersi dei passaggi cadenzali non riesce a rompere la continuità melodica che ritorna pienamente nella ripresa del movimento tipico della seconda idea. Una breve coda melodica, legata spiritualmente alla transizione, chiude la prima parte.

Tipica è la continuità del pedale sia realizzato che sottinteso; il quale, invero, è quello che maggiormente determina il carattere sinfonico-georgico di questo tempo.

Lo sviluppo è dovuto principalmente, se non unicamente, alla prima idea. Esso, dopo la ripetizione alla quarta superiore del tema, procede sviluppando alcuni elementi — soprattutto quello caratteristico della quarta e della nona battuta iniziale — per imitazione alternata o per progressioni o maniere progressive. Questa parte è ricca di soggettiva drammaticità e pare che ogni serenità contemplativa sia sommersa da una viva emozione umana. Ma, a sua volta, lentamente, essa stessa cede ad un mondo purissimo di suoni che ricrea l'ambiente armonico pastorale del primo tempo il cui primo tema ritorna, nella terza parte, dopo un breve vagare di transizione.



L'*Andante* dell'op. 28 conferma l'ipotesi della natura sinfonica di questa sonata. La disposizione, anzi, la necessaria disposizione delle parti è evidente, e chiaro appare nello staccato della mano sinistra il pizzicato dei violoncelli. È inutile dire che nell'esecuzione ciò ha importanza grandissima.

La linea melodica è piuttosto ampia. Iniziata in re minore, dopo le prime quattro battute modula in fa maggiore; nel qual tono, più che svilupparsi si ripete. È notevole la impreveduta modulazione in la minore subito dopo quella in fa maggiore; sicchè in queste otto battute, più che lo svolgimento graduale della melodia, è da notare la instabilità tonale.

Più obbediente ad una stabilità armonica appare la parte che segue, in cui la nota lirica, più ricca di slancio, mirabilmente contrasta con quel non so di triste e di grigio che incombe sul primo periodo dell'*Andante*. La ripetizione in ottava della linea melodica chiarisce l'ambiente sonoro, sicchè il « maggiore » che segue non giunge più inaspettato. Qui, non v'è che un diversivo ritmico, contrasto più spirituale al tema dell'*Andante*.

Noteremo ancora il finale che può considerarsi una piccola coda, dove i due elementi che compongono l'*Andante* riappaiono brevemente, in ispecie elaborato il secondo.

La forma dell'*Andante* non ha caratteristiche speciali. Per l'insistenza del tema ricorda quella del *Rondò*; ma non ne ha alcuna impronta spirituale. È piuttosto da considerarsi come un momento lirico che s'attarda nella ripetizione, sia pur variata, d'un dolce e non profondo pensiero musicale, cui fa da contrasto brevemente la graziosità dell'elemento ritmico del « maggiore ». La sensibilità che l'ha creata non è nuova, e, pur essendo chiaramente

beethoveniana, non ha caratteristiche particolari.

Anche l'esposizione iniziale non è nuova in Beethoven. Già di una disposizione simile e di un uguale contrasto ritmico di legato e staccato Beethoven ci aveva dato un esempio fin nelle prime opere, e precisamente nell'*Adagio* della sonata in la maggiore op. 2, dove anzi la linea melodica ha un maggiore sviluppo.

Ancora uno sguardo a questo tempo. È interessante notare la variazione del tema con i movimenti delle biscrome le quali creano, per la vaporosa mobilità dovuta alla loro celerità, un ambiente sonoro che, già sentito nell'ultima variazione della sonata op. 26, conseguirà nell'*Andante* dell'« Appassionata » e nell'*Arietta* dell'op. 111, effetti di suono potentemente suggestivi ed assolutamente nuovi e sconosciuti nell'ambito pianistico.

Lo *Scherzo*, vivacissimo e tutto beethoveniano, è d'una semplicità elementare. Par quasi impossibile che si sia potuto creare con così pochi mezzi e, diremmo, con così pochi suoni, un tempo tanto vario e brioso dovuto quasi unicamente all'insistenza di una sola nota progrediente per ottava.

L'elemento generatore di questo *Scherzo* è il fa #, che, pur nell'indeterminatezza tonale — di cui Beethoven ci darà un saggio meraviglioso nelle prime battute della Sinfonia in do min. — riesce a creare, e forse appunto per ciò, un ambiente nuovo profondamente suggestivo. L'insistenza d'una sola nota, nella vibrazione sonora diversa, risveglia ed acuisce il desiderio di armonie ancora non create e già presentite.

Lo *Scherzo* è tutto nelle prime otto battute. Lo spirito del tempo è tutto lì, Beethoven lo varia, ci

si indugia, ma egli stesso n'è prigioniero con gioia, e non sa più staccarsene.

Anche il *Trio* ne è una diretta emanazione. Il breve disegno melodico del *Trio*, nato dal fa $\sharp$ , si ripete con la stessa insistenza come nello *Scherzo* il fa $\sharp$  generatore. Le modulazioni armoniche sottostanti al disegno melodico del *Trio* non colpiscono come una preziosità tecnica, ma interessano perchè danno la sensazione d'una nuova sensibilità espressiva che, se apporta una grazia diversa alla melodica, non riesce a snaturarla; ma solo a fare risultare le ricche possibilità armoniche della tavolozza beethoveniana.

Un *Rondò Allegro ma non troppo* chiude questa sonata. Il movimento stesso in 6/8, ed ancor più la linea melodica così tipicamente georgica che par nata dallo zufolio di un primitivo strumento agreste, caratterizza questo tempo che, con il primo, ma incomparabilmente di più, ha dato il nome di « Pastorale » alla sonata.

Beethoven ha chiamato questo tempo *Rondò*; ma è evidente che nella elaborazione ha avuto presente la forma, se non lo spirito, del primo tempo di sonata. Vi manca, invero, la seconda idea, ma non la preparazione tecnica e spirituale; poi che la trasfigurazione lirica del movimento ritmico alla ripresa del « 1° tempo » può dirsi che faccia le veci d'una vera seconda idea.



Non manca prima un periodo di transizione fra le due idee, (poco più mosso) nè dopo, una coda conclusiva nel movimento di semicrome che chiude la prima parte.

Qui s'inizia dopo la ripresa del tema (*Rondò*) un ricco sviluppo, vera e propria seconda parte, dove gli elementi melodici e ritmici della prima sono elaborati con fantasia ed anche tecnicamente.

La terza parte comincia con la ripresa del tema che, se è ripetuto soprattutto per la natura di *rondò* del tempo, non può per altro negarsi che esso qui abbia un carattere di ripresa, tanto più che il processo armonico seguente rispetta le regole del primo tempo di sonata. Infatti, quella che abbiamo detto seconda idea, ora è presentata nella tonalità voluta dalla forma di sonata che qui è evidentissima anche per il trasporto della *Coda* nella tonalità di re maggiore.

Due nuovi episodi completano questo tempo, l'uno e l'altro formati da elementi tematici: il primo, più dolce, pare s'indugi nella contemplazione della serenità delle cose, mentre il finale (Più allegro, quasi presto) fa pensare alle gioiose incomposte danze della gente del contado, e chiude mirabilmente il quadro campestre spiritualmente creato da questo tempo.

TRE SONATE - OP. 31



## Opera 31 - N. 1

**Allegro vivace - Adagio grazioso - Rondò**

All'opera 28 seguono il Quintetto op. 29 in do magg. composto nel 1802 e dedicato al conte Ferdinando Fries, le tre Sonate per pianoforte e violino op. 30 in la magg., do min., e sol min., dedicate all'imperatore Alessandro, e l'op. 31.

L'op. 31 è costituita da tre sonate di diverso valore artistico. È l'ultima volta, del resto, (l'op. 49 non è da considerare in proposito) che Beethoven riunisce in una sola opera tre sonate. L'importanza ed ancor più lo sviluppo delle sonate successive doveva convincere anche gli editori a non insistere nelle abitudini editoriali del tempo di Haydn e di Mozart.

Queste tre sonate furono raggruppate in un'opera sola (op. 31) in un secondo tempo; dapprima, quella in sol (n. 1) e quella in re min. (n. 2) furono edite a Zurigo (1802), presso Nägeli (op. 29 Cahier 5 des « Répertoires des Clavecinistes »). La sonata in mi ♯ magg. (n. 3) fu pubblicata nella stessa raccolta (Cahier n. 1803) con la « Patetica » (Deux grandes sonates oeuvre 13 et 33).

La sonata op. 31 n. 1 fu composta intorno al 1802. Lo spirito di Beethoven maturava in questo tempo le idealità d'una più vasta concezione artistica. « La mia forza fisica cresce più che mai con la mia forza intellettuale... La mia giovinezza, io lo sento, ha appena principio. Ogni giorno io mi approssimo

sempre più al punto che intravvedo, senza poterlo definire e raggiungere » (1).

Era questa la reazione salutare del suo spirito troppo forte per lasciarsi abbattere dalla sorte avversa: « Io non sono contento del mio passato lavoro; voglio da ora iniziare un nuovo cammino ».

Il titano afferra ancora « il destino alla gola », e prosegue verso le infinite altezze.

Il Riemann fa uno studio di comparazione fra l'op. 31 n. 1 e le Sonate op. 53 e 57.

Non lo seguiremo nella sua disamina, poi che troppo dista il valore della sonata in sol magg., da quello dell'« Aurora » e dell'« Appassionata », nè alcune somiglianze di struttura hanno così grande importanza da avvicinare questa sonata alle sorelle incomparabilmente maggiori.

In questa sonata op. 31 n. 1 v'è il desiderio di dire qualcosa di nuovo; ma sarebbe azzardato voler sostenere che essa abbia, perciò, una particolare importanza.

Se come struttura ha somiglianze con l'op. 53 e l'op. 57 ed ha proporzioni considerevoli, in ispecie nel secondo e nel terzo tempo, manca all'op. 31 n. 1 il soffio animatore che dà la sensazione dell'opera d'arte. Si direbbe che Beethoven « non più contento del passato », prepari la « forma nuova » per l'arte che già pulsa nel suo spirito e che sarà creata.

E in questo senso le analogie di struttura fra questa e le opere 53 e 57 possono anche essere interessanti.

Artisticamente l'op. 31 n. 1 è una delle meno riuscite, e fra le tre di quest'opera, la meno espressiva.

(1) Lettera a Wegeler (16 novembre 1801).



L'inizio del primo tempo non è scevro di potenza viva ed animatrice e gli accordi ansimanti in contrattempo farebbero sperare molto di più nello sviluppo della sonata. Piuttosto slegata appare la seconda idea; non per la tonalità di si maggiore contrapposta a quella di sol della prima, ma per l'entità del disegno melodico tutt'altro che peregrino per quanto, in sè, fresco e grazioso. Certo, non può negarsi, oltre all'interesse di struttura formale, una bella forza espressiva a questo primo tempo, al quale anche i passaggi delle semicrome, progredienti per ottava e senza armonie intermedie, danno particolare rilievo.

Nella edizione Ricordi, il Casella riporta le aggiunte fatte dall'editore Nägeli alla fine del primo tempo. È noto che Beethoven nel sentirle protestò vibratamente gridando: « Che diavolo è questo? ».

L'*Adagio grazioso* forma il secondo tempo di questa sonata. È una composizione di vaste proporzioni, con carattere di *Rondò* da cui non è alieno quello del *lied*. Ha schematicamente un disegno iniziale (*Rondò*), una seconda parte ed un *Trio* (la  $\text{♩}$  magg.).

Deve soprattutto alla ripetizione (forma di *Rondò*) le proporzioni non brevi; ma anche alla grandiosità dello sviluppo che, se non raggiunge mai le alte vette beethoveniane, è perchè a questa sonata manca quella forte personalità che differenzia Beethoven da ogni altro compositore.

Questo *Adagio* risente moltissimo dello stile e della sensibilità melodica italiana; ma non riesce a realizzarla interamente con quella leggerezza spirituale che è una delle prerogative più tipiche ed interessanti dei musicisti italiani del '700. Qui, questa leggerezza è, alcune volte, superficialità che ap-

pare traverso i melismi, mentre la prolissità e l'insistenza stessa della forma del *Rondò* finiscono, forse, con lo stancare. È una delle pochissime composizioni scritte da Beethoven in un momento di stanchezza spirituale; ed in realtà non ha una vera ragione di esistenza nell'immenso mondo beethoveniano cui rimane quasi estranea.

Può, quindi, avere un suo valore soltanto per l'accennata grandiosità di linee, che non solo giustificano l'*Adagio*, ma affermano anche la volontà di un mondo espressivo infinitamente vasto.

Noi siamo lontani dall'ammirazione del De Lenz: « Questo *Adagio*, fresco come la brezza marina, è chiamato da Beethoven « adagio grazioso », ha 120 battute nel ritmo di 9/8, e l'interesse che ispira non viene mai meno. Bisogna saper dare a questo pezzo un movimento calmo, uguale; ha bisogno di scorrere naturalmente, ingenuo come il canto dell'uccello che saluta l'aurora dal più alto albero del bosco ».

Il terzo tempo dell'op. 31 n. 1 è un *Rondò* con andamento di *Allegretto*. Questo tempo, anch'esso di grandi proporzioni, non ha caratteristiche particolari.

Ricorda alcuni tempi del Clementi per le sue proporzioni e per l'elaborazione dello sviluppo. Come forma di *rondò* è uno dei più tipici perchè l'insistenza del tema è continuo. È da notare anche la lontana forma di sonata che fu certamente, come spesso accade in Beethoven, lo schema seguito nella creazione di questo tempo.

Il Riemann divide questo *rondò* in 24 periodi ed in sette episodi: *Rondò*, 1° *Ritornello*; *Rondò*, 2° *Ritornello*; *Rondò*, 3° *Ritornello*; *Coda*.

## Opera 31 - N. 2

(Largo) - Allegro

Adagio - Allegretto

Vi sarebbe da scrivere un intero capitolo per gli infiniti significati che la fantasia degli studiosi o, meglio, degli appassionati, ha dato al contrasto del *Largo* e dell'*Allegro* di questo tempo. Il periodo romantico iniziatosi, può dirsi, con l'ultimo Beethoven trovava nei suoi cultori lo spirito meglio atto a dare consistenza alle idee più disparate ed ai significati più strani ed impensati.

Per questo caso, v'ha contribuito lo stesso Beethoven. Schindler ci dice che, interrogato sulle sonate op. 31 n. 2 e op. 57 « *Appassionata* », Beethoven rispose: « Leggano la *Tempesta* di Shakespeare ».

È naturale, quindi, che « *Ariele e Calibano* » vengano chiamati, in questo primo tempo, a dare significato alla essenza spirituale del *Largo* e dell'*Allegro*.

Questa sonata differisce formalmente dalle precedenti. È la prima volta che Beethoven ci dà un vero contrasto, il quale viene personificando quasi l'espressività drammatica col recitativo, usato per la prima volta con un significato, assolutamente nuovo, e cioè come elemento di forte drammaticità ed anche come espressione individualistica di soggettivismo.

Senza insistere sui particolari significati programmatici di questa sonata, è evidente il valore drammatico dei due tempi adoperati, e quanto contribui-

sca alla potenza espressiva il *Largo* che s'indugia sviluppandosi nel recitativo.

Già nella « Patetica » il *Grave* dell'Introduzione è come s'è visto, inerente a tutta l'espressività del tempo, e serve anche stupendamente al contrasto delle idee. Ma questo contrasto è puramente musicale, e il *Grave* dell'op. 13, ripetuto in parte nel mezzo del tempo, non vi porta una particolare nota drammatica ed ancor meno esprime un individualismo contrastante fra i due andamenti. È solo nell'op. 31 n. 2 che per la prima volta ciò è stato creato da Beethoven, ed è per questo che alcuni vogliono vedere nella sonata in re min., anziché in quella in la  $\flat$  magg. dell'op. 26, l'inizio d'un nuovo periodo beethoveniano. Ma, come è errata la prima divisione, è errata la seconda; poichè anche se nell'op. 31 n. 2 appare con maggior evidenza e con maggiore continuità espressiva una personalità più coscienza, non può affermarsi che ciò sia del tutto nuovo in Beethoven.

Piuttosto, è sempre più evidente la indipendente personalità creativa del grande musicista che, nell'esprimere il suo travolgente pensiero, non obbedisce a nessuno stretto canone scolastico, ma fa aderire volta a volta al suo spirito, le forme già consacrate del passato.

La sonata op. 31 n. 2 s'inizia con due battute in tempo largo. Ma non è un'introduzione; è un elemento drammatico che acquista, come s'è detto, un valore individualistico nello svolgimento del tempo. Contrasta il disegno *Allegro* che segue immediatamente.

In realtà la battuta *Adagio* su cui va a spezzarsi il movimento *Allegro* può dirsi la continuazione

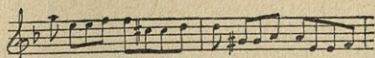
ideale del Largo. E ciò va notato soprattutto per l'esecuzione.

Il Casella giustamente ha segnato il tempo « tagliato » abbandonato da alcune edizioni, mentre è il più logico, ed è quello voluto dallo stesso Beethoven.

Il Combarieu osserva, a proposito di questo tempo, come nelle edizioni correnti in quasi tutte le sonate di Beethoven non siano osservate le divisioni ritmiche; e per questo passaggio:



propone la seguente interpretazione che ci pare la più opportuna:



Per la stessa ragione suggerisce che questo passaggio



venga eseguito, per una maggiore energia del discorso musicale, con i seguenti criteri di accentuazione



Conchiude, alla fine, commentando:

« Queste dieresi, liberando l'anacrusi dai membri di frase, restituiscono loro l'energia del discorso musicale, snervato, indebolito dall'abituale assenza di punteggiatura ritmica. E questa correzione ci sembra indispensabile nel testo di un'opera in cui si scatena una volontà ostinata, quasi minacciosa »,

Il Marx suggerisce di ritenere l'arpeggiato della prima battuta come una forma abbreviata, e di suonare l'accordo diviso perfettamente così: semiminime: (do, mi, la); crome: (do, mi); minima (la); semiminime (do, mi). Ma ciò è assurdo; poi che si verrebbe a togliere la pienezza armonica voluta da Beethoven il quale, anzi, giusta quanto si rileva dallo schizzo pubblicato dal Nottebohm, in una prima ideazione non segnò neppure l'arpeggio.

Qual'è il vero primo tema di questa sonata?

Il movimento *Allegro*, dopo il *Largo* è più uno stato d'animo che si risolverà liricamente formando la seconda idea



anzichè un vero disegno generatore, il quale è piuttosto



vera idea spirituale di questo tempo e sarà meravigliosamente elaborata nello sviluppo.

Nella prima parte un nuovo contributo drammatico è dato dal movimento di transizione in accordi che precede la *coda* e che contribuisce, anch'esso, a rendere atipico questo primo tempo in cui il massimo della espressività drammatica è raggiunto nelle ottave senza armonie che precedono la ripresa, e nello sviluppo dinamico dei recitativi alla ripresa della terza parte.

Anche qui Beethoven con mirabile fantasia anzichè ripetere il disegno melodico che noi abbiamo detto prima « idea spirituale », introduce una nuova transizione stupendamente drammatica che si risolve nella ripresa della seconda idea.

Con la ripetizione, nel tono dovuto relativo, della seconda idea, degli accordi di transizione e della *Coda* finale, il tempo si chiude, quasi come la prima parte, senza che nuovi elementi ritardino o guastino la vibrante snellezza, tipica nella linea di questo tempo.

L'*Adagio* dell'op. 31 n. 2 ha la caratteristica del *lied*, ma risente della forma di sonata per la ripetizione della seconda idea nel tono principale. È una composizione fra le più pure di Beethoven, ed esprime due momenti lirici d'incomparabile bellezza.

Il primo tema alterna il registro grave all'acuto, il che contribuisce maggiormente all'ampiezza del respiro melodico. I melismi qui sono adoperati come integrazione del pensiero e sono assolutamente alieni da ogni significato ornamentale; sicchè tutta la linea melodica procede continua senza che dagli abbellimenti risulti alcuna menomazione alla semplicità dell'espressione lirica.

Una serenità grave domina e, diremmo, vigila su tutta la prima esposizione dell'idea melodica. Se v'è dolore, in questo *Adagio*, esso è contenuto in un mondo lontano da ogni vivezza di contingente drammatismo umano; esso ci appare come trasfigurato e purificato dalla stessa sua nobiltà. Si notino le terzine di biscrome sul si ♭ al basso. Quanto ampio respiro!

Pare che tutto un mondo misterioso si schiuda per rivelarci lontananze di sensibilità musicale mai

prima intraviste. E con quanta semplicità si alterna la linea melodica che man mano si svolge fra le vibrazioni di questo ambiente sonoro creato dai brevissimi tremuli delle biscrome!

Molto giusto il suggerimento che il Casella dà per l'esecuzione delle terzine di biscrome: « sottovoce, quasi timpani ». Il ricordo del timpano qui è naturale e suggestivo: le lievi sue oscure vibrazioni creano stupendamente quel senso, cui abbiamo accennato, di lontananze musicali indefinite.

Una linea melodica d'una purezza adamantina è il naturale corollario di questo mondo sonoro. Il disegno è d'una semplicità elementare; pure la sua bellezza è incomparabile. Poche melodie d'ogni tempo sono così ricche di dolcezza canora; essa appare veramente come l'espressione del mondo ir-reale che avevamo intravisto e di cui è l'essenza più viva e più pura. Cede ad un tratto quasi assorbita dalla profondità del mistero, ricreato dalle vibrazioni ancor più fonde ed oscure delle terzine di biscrome.

Nella ripetizione del primo tema l'ambiente armonico è come arieggiato dai brevi arpeggi delle biscrome che qui non hanno alcun valore virtuosistico, ma solo di risonanza armonica.

L'ultimo tempo di questa sonata è un *Allegretto*. Noi già sappiamo quanto sia elastico il significato di tale definizione in Beethoven. Si devono d'altra parte a questa indeterminatezza di tempo e di significato le varie interpretazioni cui va soggetto l'*Allegretto* beethoveniano.

Questo dell'op. 31 n. 2, che per la sua relativa difficoltà interessa molto anche i pseudo pianisti, ha risentito dell'elasticità dell'espressione che ne determina lo spirito ed il tempo; sì che il Marx



raccomanda agli esecutori di non farne un valzer viennese od uno studio, poi che è un tempo pieno di sentimento da eseguire quasi *Andantino*; il Reineke, seguito dal Riemann, lo sente come un moto perpetuo, e lo Czerny accetta la versione che Beethoven l'abbia scritto sentendo galoppare un cavallo, ed anzi aggiunge che molti dei suoi pensieri più belli sono nati da casi simili, poi che ogni rumore ed ogni movimento diveniva per lui musica e ritmo.

Questo *Allegretto* ha avuto volta a volta, come s'è detto, una diversa interpretazione ed il Riemann, che lo vuole *Allegro*, lo raddoppia come tempo portandolo con ritmo di 6/8. Noi preferiamo l'edizione originale beethoveniana perchè sentiamo la cadenza ritmica ugualmente forte ad ogni tre crome.

Questo *Allegretto* è particolarmente notevole, oltre che per la bellezza varia, vibrante e poetica dei varî episodi, perchè caratterizza stupendamente la infinita fantasia di Beethoven, che da un elemento ritmico semplice e trascurabile sa creare tutto un poema.

La forma è quella del primo tempo di sonata; è strano perciò, che il De Lenz vi abbia voluto vedere quella del *Rondò* che è forse nello spirito per l'insistenza ritmica del tema, ma non è presente, anche se qua e là sia già accennata nella linea formale dell'*Allegretto*.

La seconda idea si fa notare per il particolare interesse della « rottura ritmica » che del resto è tipicamente beethoveniana. L'effetto è interessantissimo; dà come una sensazione viva di cosa contenuta che cerchi di prorompere, e l'insistenza, nella ripetizione in ottave disgiunte, conferma e pare anzi che acuisca il desiderio e quasi il tormento d'una impossibile realizzazione che è alla fine, con la ri-

presa del ritmo ternario, più che manifestata, fuorviata.

S'è già detto della ricchezza di sviluppo di questo *Allegretto* che è un mirabile esempio della fantasia beethoveniana. Gli episodi vi sono innumerevoli e, per quanto il movimento ritmico sia, tranne per qualche brevissimo respiro, insistentemente lo stesso e chiaramente determinato, così è viva la fantasia creatrice che non ne deriva senso alcuno di monotonia; anzi, il continuo procedere dello sviluppo ritmico appare come un divenire imprevisto, e tutto il tempo risulta, perciò, ricco di dinamismo inconfondibilmente beethoveniano.

## Opera 31 - N. 3

**Allegro - Scherzo - Minuetto - Presto con fuoco**

La sonata in mi ♭ dell'op. 31 è stata composta nel 1802-03 e pubblicata dapprima, come si è detto, con la « Patetica » come op. 33.

Per quanto composta in un periodo notoriamente doloroso della vita di Beethoven, questa sonata non ha accenti profondamente drammatici che tradiscano uno stato d'animo turbato o scosso. Anzi è d'una semplicità scorrevole, in ispecie la seconda idea e lo sviluppo del primo tempo.

L'inizio della sonata con l'indeterminatezza tonale e con quel suo ritmo incisivamente tipico, lascia supporre, là per là, un ben diverso sviluppo; ma la seconda idea, dopo il divagare del movimento iniziale che pare non riesca a trovare il suo logico divenire, stabilisce subito la schietta graziosità della sonata che esula da ogni recondita espressività drammatica.

Pochi primi tempi di sonata hanno, come questo, una così contrastante relazione fra i due temi. Poichè, se il primo ha un contenuto d'insita, anche se non evidente, sensibilità dolorosa — non v'è nelle vibrazioni dei vari registri su cui s'indugia il tema, e nel gioco dei modi maggiori e minori, sempre tonalmente indecisi, un non so che di indefinibilmente drammatico? — il secondo tema ha la snellezza e la schietta superficialità settecentesca che acquista, dal basso albertino, uno spiccato carattere

di gioconda serenità e che ricorda alcune sonate, fra le più semplici, del Paradisi.

V'è qui, come in quelle dell'italiano, la piccola gioia virtuosistica dell'espressione la quale non ha altro significato che quello strettamente musicale della creazione di movimenti ritmici sonori guidati da una melodia semplice e piana, che è come un canto che affiora all'anima senza turbamenti. Nulla traspare, in questo tempo, del dolore che attenuava Beethoven in questo grigio periodo della sua vita!

Anche lo sviluppo non presenta particolarità degne di nota. S'inizia con la ripetizione del primo tema ed ha per un momento una risoluzione potentemente drammatica. Un attimo. Poi l'andamento si placa sul pedale di «do», ed il ritmo acquista un sapore graziosamente scherzevole. Nè il breve ansimare ritmico del movimento delle due semicrome nel registro grave riesce a vincere lo spirito gaio del tempo, per quanto il contrasto risulti efficacissimo.

Nessun elemento della seconda idea interviene nello sviluppo. Vi sono ricordati, piuttosto, i passaggi, i trilli e gli arpeggi che hanno chiuso la prima parte; ma questi non assumono una caratteristica nuova e degna di nota.

L'ultima parte, invece, non ripete meccanicamente la prima, ma ha maggiore sviluppo, ed in ispecie nel finale riesce a dare, con l'insistenza del primo tema, un più ampio respiro ed un più intenso significato a tutto il primo tempo. Il quale fa qui sentire ancor più vivo il contrasto fra quel non so che di drammaticità inespressa che si è già notata e la gaia semplicità inerente anch'essa all'espressione di questo tempo che, in tal senso, è particolarmente interessante e caratteristico.

Il secondo tempo di questa sonata è uno *Scherzo allegretto - vivace*. Beethoven si distacca sempre più dalle forme tradizionali.

Infatti, l'op. 31 n. 3 non ha tempi lenti; racchiude, invece, uno *Scherzo* ed un *Minuetto*.

Il De Lenz dice: « Questo *Scherzo* impetuoso, ardito, nuovo, inqualificabile ed inqualificato nella vecchia scuola, è d'una incredibile vivacità. È un pezzo per piano che basta a se stesso, e che non ha alcun richiamo orchestrale; cosa rara in Beethoven ».

In realtà, la vivacità di questo tempo è grandemente espressiva ed ha un carattere tutto beethoveniano. È difficile definirne la forma; dello *Scherzo* ha soprattutto la vivacità, ma, nella costruzione, appare chiara la forma di sonata.

Il Riemann dà come anima della seconda idea:



essa acquista però meglio il suo carattere nella risoluzione melodica in *mi* ♭ dove appare chiaro il contrasto con il primo tema.

È questo *Scherzo* un tempo vivacemente dinamico e nella semplicità dei mezzi e della struttura presenta alcuni momenti d'intenso interesse ritmico.



Dopo l'accordo imprevisto di *fa* magg., il disegno per seste « staccatissimo » riesce a conseguire un effetto ritmicamente vibrante che ci farà poi meglio

gustare, preparato dal breve ansimare delle biscrome, l'allegro e spensierato motivo della seconda idea.

Tutto lo *Scherzo* non ha un attimo di riposo; procede sempre incalzando ed acquista, alla fine della seconda parte, particolare irruenza nelle brusche, velocissime semibiscrome che vi portano un soffio non facilmente definibile se di impreveduta tragicità, o di potente espressione d'una gioia quasi feroce. Sono questi passaggi che fanno ricordare le subitane, omeriche risate di Beethoven, delle quali non era facile intuire la causa. « Chi lo conosceva, dice il Seyfried (1), sapeva che nell'arte di annientare con una risata era maestro. Non sempre però anche i più intimi riuscivano ad indovinare sul momento le ragioni di queste improvvise esplosioni di ilarità, che solo la piena visione della vita multiforme e bizzarra, che s'agitava in quei momenti nel suo spirito, avrebbe potuto spiegare ».

Il terzo tempo di questa Sonata è un *Minuetto*.

Spiritualmente esso non può paragonarsi a nessun altro tempo anche dello stesso Beethoven. V'esula qualsiasi idea di danza; è piuttosto, un canto triste ed accorato che rivela un nascosto tormento. « Il do ♮, dice Combarieu, che, solo, impediva al De Lenz di riallacciare questo piccolo brano alla maniera di Haydn e Mozart, non è che un tocco più vivo in un quadretto, una parola un po' più accentuata in un madrigale, ed il *Trio* sembra scritto per la più bella delle tre Grazie ».

Ma, invero, questo *Minuetto* è lontano dalla sensibilità di Haydn e di Mozart, e ciò deve non al

(1) Ignazio Seyfried: *Beethoven Studien in Generalbass, Contrapunct, etc.*

do  $\text{♩}$  notato dal De Lenz, ma allo spirito che l'ha creato.

Formalmente, ha tutte le caratteristiche del *Minuetto*; ma il *Trio* contribuisce anch'esso a dare al movimento un significato drammatico di gran lunga diverso da quello di danza.

Può definirsi, questo, « l'ultimo minuetto ». Se ancora appaiono nella movenza del tempo, il *dorato salone e la dama incipriata*, con più profondo sentimento è espressa l'umanità del secolo nuovo che non sa più, anche se si serve di vecchie foggie, gioire della spensierata superficiale gaiezza entro cui il settecento affogava le preoccupazioni e le tristezze.

La *Coda* drammatizza sempre più questo *Minuetto*, che, oramai, perde ogni carattere di danza. È la ripresa ritmica dell'elemento tematico, semplicissima, ma d'una efficacia drammatica stupenda. Molto bene il Casella ne commenta la esecuzione: « Quasi fagotto. Il ricordo del solo alla fine dell'*Andante* della 5<sup>a</sup> sinfonia potrà aiutare gli esecutori intelligenti a trovare la giusta sonorità ».

Il commento dà una chiara idea della espressività della *Coda* che chiude questo che abbiamo definito « ultimo *Minuetto* ».

Il *Presto con fuoco*, quarto tempo dell'op. 31 n. 3, ha tutta la prodigiosa veemenza beethoveniana che appare qua e là non contenuta. Anche in questo tempo sono da constatare le possibilità infinite di sviluppo di Beethoven, e come lo spirito essenziale e creatore sia sempre la potenza ritmica.

La linea melodica non è che una derivazione, ma solo il ritmo è quello che ha valore dinamico.

È questa una composizione tipicamente pianistica; e cioè, il pianoforte riesce a realizzare una potenza espressiva e, diremmo, sinfonica, anche attraverso

gli unisoni d'ottava, anzi soprattutto attraverso essi come, ad esempio, nel principio della seconda parte.

Come forma questo tempo non ubbidisce a nessuna veramente tipica. V'è, sottintesa, la forma di sonata, ma non v'è rispondenza tonale fra le parti. Lo spirito del tempo, l'insistenza ritmica e la briosità stessa fanno pensare anche al Rondò; ma non vi sono elementi formali che possano giustificare il nome, anche se nel finale l'insistenza del tema dia la sensazione del ritorno continuo e completo dell'idea generatrice.



DUE SONATE - OP. 49



## Opera 49 - N. 1

### Andante - Rondò

Dopo l'op. 31, Beethoven concede un lungo riposo alla sua produzione pianistica, e manifesta la sua mirabile attività creativa in numerose composizioni strumentali e vocali. Nè l'op. 49 rappresenta una ripresa; poi che non fu composta nel periodo in cui venne edita. Il numero d'ordine risponde solo a ragioni editoriali; e però noi troviamo l'op. 49 preceduta numericamente da molte opere strumentali e sinfoniche di più ampio respiro e di più profondo significato.

Questa poca precisione ha fatto sì che nel numerare l'opera beethoveniana si sia incorsi in lacune o raddoppi.

I cataloghi del Breitkopf e dell'Artaria hanno fra loro palesi contraddizioni. Per esempio l'op. 51 è costituita per il Catalogo tematico del Breitkopf da due *Rondò per pianoforte*, mentre per quello dell'Artaria è costituita dal *Sestetto per due clarinetti*, due corni e due fagotti.

Molti studiosi, fra cui il De Lenz e il Nottebohm hanno cercato una logica ricostruzione, senza venire peraltro a risultati concreti. Tra i contemporanei citeremo il Riemann che, partendo dalle sonate del 1783, ha cercato di dare una nuova interpretazione al numero d'ordine delle opere nella parte in cui questo risulta confuso.

Le due Sonate Op. 49 appartengono alle composizioni giovanili di Beethoven e, benchè apparse come s'è detto in una stessa edizione con un nu-

mero d'opera piuttosto elevato, sono due sonatine composte in tempi diversi e di nessun valore per l'arte beethoveniana.

La prima, in sol min., era già composta nel 1798 e la seconda, in sol magg., è di data anteriore: 1795. Furono pubblicate, invece, per ragioni evidentemente editoriali, nel 1805 ed in un'opera sola col titolo: « Deux sonates faciles pour le Pianoforte » presso il « Bureau des Arts et de l'industrie ». Sono senza dedica e ciò può confermare che la pubblicazione fu dovuta soltanto a ragioni commerciali.

Faremo una breve analisi delle due sonate, che è meglio chiamare « sonatine ». Hanno l'una e l'altra, in ispecie la seconda, una linea notevolmente classica; ma solo la seconda ha una sensibilità espressiva interessante, per la bellezza melodica del primo tempo e per la grazia soave del Minuetto.

Il primo tempo dell'op. 49 n. 1 ha per tema un movimento melodico non ricco di significato e che non assurge a nessuna importanza nello svolgimento del tempo, anche per il poco rilievo del suo procedere ritmico. La seconda idea ha carattere melodico, ma anch'essa è di breve respiro e si confà alla mediocre importanza di tutto il tempo; dà però vita allo sviluppo e riesce a conseguire qua e là, qualche interesse. L'ultima parte ripete la prima, ma con più ampio sviluppo nel finale.

Il Rondò è il secondo ed ultimo tempo di questa sonatina. È vivace, brioso e consegue anche simpatiche movenze melodiche che riescono a dargli contrasti efficaci e piacevoli. Come il primo tempo, non presenta particolarità degne di nota.

Scorre con semplicità leggiadra e quasi fanciullesca.

## Opera 49 - N. 2

**Allegro ma non troppo**  
**Tempo di minuetto**

La Sonata op. 49 n. 2 è più ricca, rispetto alla precedente, di sensibilità melodica, e vi si nota fin dal primo tempo una più sentita e più spontanea espressività musicale. Il tema è chiaramente melodico nonostante l'accordo iniziale del tempo che pareva dovesse dargli un andamento di vibrante drammaticità.

Il secondo tema, dopo la breve transizione, non toglie, anzi accresce il carattere melodicamente ingenuo di questo tempo; nè lo sviluppo sa dargli motivi nuovi di drammaticità, o movimenti d'importanza e d'espressione diversa da quella già notata. È naturale quindi che anche la forma sia delle più semplici e non presenti rilievi degni di osservazione. Anche questa sonatina è di due tempi come la precedente; ed il secondo tempo è un Minuetto tutto grazia melodica pure là dove — l'entrata del do magg., per esempio — assume accenti più vivi e vibranti.



SONATA - OP. 53

dedicata al conte von Waldstein





## Opera 53

**Allegro con brio - Adagio  
molto - Allegretto moderato**

La Sonata op. 53, composta nel 1804 e pubblicata nel 1805 presso il « Bureau des Arts et de l'Industrie », è dedicata al conte di Waldstein.

Il primo e più grande mecenate del giovinetto che stentava la vita nella piccola città natale, non fu dimenticato dall'artista che a Vienna creava opere meravigliose; appare quindi logico che una delle sonate più significative sia stata dedicata, dopo più di dieci anni dall'ultimo addio alla piccola Bonn, all'amico che avevagli augurato che il genio di Mozart rivivesse in lui.

I primi abbozzi di questa sonata si trovano in un quaderno di appunti del 1803, con quelli della « Leonora », dell'« Eroica », del « Concerto per piano in sol magg. » e della « Sinfonia in do min. ».

Beethoven aveva attraversato un periodo di stanchezza. Egli stesso scrive al Ries nel luglio del 1804: « Non avrei mai creduto di poter essere così pigro in vita mia. Ma se seguirà a questo, un periodo di grande attività allora potrò fare davvero qualcosa di buono ».

Fu un periodo anche di raccoglimento e di meditazione. Alcune fra le opere maggiori nascevano in lui: per pianoforte la « Waldsteinsonate e l'Appassionata ».

L'op. 53 fu detta al suo apparire Waldsteinsonate, e solo più tardi fu detta « l'Aurora »: probabilmente

per la meravigliosa freschezza e per un non so che di gioia che la pervade, quasi una promessa rinascita.

Si è già accennato alla somiglianza di struttura fra questa e l'op. n. 31. Ma qui, oltre l'arditezza tecnica del procedimento, v'è una espressività d'arte fra le più riuscite di Beethoven. La personalità è, oramai, inconfondibile: non v'è nessuna analogia fra lo spirito che anima questo tempo e quello della musica che lo precede. In questo senso, la sonata è una vera « aurora », un principio di quel senso del trascendentale che culminerà nelle ultime opere. Non è solo, come nell'op. 31 n. 1, diversa la struttura della forma, ma anche lo spirito creativo. Si noti la brevità del tema: un guizzo che lampeggia in una profondità remota.



È, ancora, una sensazione primordiale; appare imprecisa, indistinta, ed è ripresa come un'eco, più debolmente, in tono più grave, quasi che la fantasia abbia bisogno di risentirla prima di conseguirla interamente. Ma ora, è ben fissata e ben chiara; le crome e la corona danno la sensazione del necessario riposo dopo la conquista.

Il tema è ripreso con più consistenza e ripetuto in progressione crescente. Non v'è altro sviluppo. L'incisività drammatica stessa crea lo sviluppo musicale. Quattro volte lo stesso motivo è stato ripetuto in modo diverso; eppure la chiara e completa esposizione del pensiero è evidentissima.

## Una transizione un po' irruente



che si placa e quasi si esaurisce nel breve passaggio delle crome, ci porta alla seconda idea



La dolcezza di questa linea melodica è come la rivelazione inattesa d'un chiaro mondo sonoro.

È suggestiva per la pienezza armonica, ma è, soprattutto, spiritualmente serena e pare che una luce nuova subentri alla passione primitiva. Anche qui v'è qualcosa che nasce rischiarando e che dischiude l'orizzonte sonoro.

Si noti l'efficacia delle modulazioni che, per quanto semplicissime e quasi elementari, contribuiscono a dare questa sensazione di ampia visione musicale.

La linea melodica, ora più vaga per il movimento delle terzine, ci appare sempre più trasfigurata, e quasi si perde nel movimento ch'essa stessa ha creato fino a spezzarsi nel nuovo ansimare dinamico che ci porta al finale.

La Coda ha due momenti: il primo nasce dalla transizione già notata.



Il secondo è anello di congiunzione fra le due parti: respiro melodico su cui riposa la prima parte e d'onde nasce lo sviluppo.



Due elementi contribuiscono alla creazione dello sviluppo. Il primo è preso dalla prima idea che qui procede per diminuzione e che ci porta, quasi ansimante, al largo respiro del movimento delle terzine; le quali, nate, come abbiamo visto, dallo spirito della seconda idea, hanno però una caratteristica tutta propria pur riflettendo il mondo sonoro creato dalla seconda idea.

La ripresa è preceduta da un pedale sonoro che dà la sensazione d'una oscura sensibilità musicale ancor remota e profonda, in cui guizzano, come lampi forieri, gli elementi del primo tema. Man mano si forma come un processo di chiarificazione fino alla ripresa che appare come la realizzazione formale della nebulosità sonora che la precede.

Il Casella commenta: « La pedalizzazione di questo passo potrà forse parere arrischiata a certi orecchi conservatori. Io credo, però, che nella fantasia di Beethoven, queste 14 battute di « dominante » appartenessero piuttosto all'ordine del *rumore* che a quello della musica. Da una sonorità sorda, caotica, lontanissima, far sorgere progressivamente uno sprazzo di luce abbagliante: ecco, secondo me, il senso espressivo di questo brano, che potrebbe benissimo aver dato origine al titolo l'« Aurora ». Il

Casella colpisce bene lo spirito animatore del brano; ma la pedalizzazione suggerita è azzardata, tranne nel caso in cui si possa disporre d'un pianoforte che lo consenta. Più pratico, non venendo meno d'altra parte l'effetto intuito dal Casella, è l'impiego del pedale per ogni battuta.

La ripresa si effettua con un dinamismo tutto beethoveniano. La terza parte di questo tempo non ripete meccanicamente la prima, ma ha un suo sviluppo particolare che le dà un'ampiezza ed un respiro mai notato neppure nelle precedenti sonate di Beethoven. Le due corone sul *la* e sul *si* ed i movimenti nati dalle crome intercalate dalle pause portano un senso drammatico nuovo e preannunziano il largo sviluppo della ripresa.

In realtà, sarebbe più giusto considerare il finale come una quarta parte di questo tempo dove tutti gli elementi costruttivi riappaiono per una nuova elaborazione e dove è anzi quasi l'accento di una nuova sensibilità ritmica. Certo v'è un'ampiezza costruttiva che non ubbidisce a canoni, e che solo abbandonandosi al giuoco della fantasia ci dà, con proporzione stupenda, il più ampio ed impensato sviluppo d'una mirabile costruzione sonora. È inutile raccomandare all'esecutore la essenza spirituale di questo primo tempo che per il suo continuo « divenire » può giustificare il titolo con cui tradizionalmente è chiamata questa sonata. Ma è anche vero che, in questo senso, le maggiori sonate di Beethoven avrebbero diritto tutte a questo nome.

Per questa sonata Beethoven aveva scritto un *Andante* in tempo  $3/8$  di ampio sviluppo ed in forma di *Rondò* variato. Il Ries, che racconta ciò, ci dice

che alcuni amici scongiurarono Beethoven di pubblicare questo *Andante*, quale seconda parte della sonata, dato l'ampio sviluppo degli altri due tempi.

Beethoven, che in un primo momento accolse male il consiglio, l'accettò in seguito e compose la *Introduzione* che è, in verità, già parte dell'ultimo tempo; e l'*Andante* fu poi pubblicato come *Andante Favorito* dal « Bureau des Arts e de l'Industrie » nel maggio del 1806 come numero 35 della raccolta.

L'*Introduzione* — *Adagio molto*, è formata di poche battute ricche d'una sensibilità emotiva fortemente drammatica. Poco a poco l'elemento creativo si risolve in una linea determinata che acquista tutto il carattere del *Lied* il quale, però, è appena accennato e per nulla sviluppato.

È, può dirsi, l'elemento ritmico introduttivo che si liricizza in una composta ed espressiva linea melodica.

L'*Introduzione* può dividersi in tre brevi parti, (a, b, a), più una quarta che diremo di sviluppo e che procede dapprima drammaticamente, per poi cedere dinanzi alla presentita chiarezza incomparabile del tema del Rondò.

Il Rondò — *Allegretto moderato*, è d'una freschezza georgica. La semplicità primordiale della melodia, la tonalità stessa, la elementarità armonica su cui si sostiene — tonica dominante — ed ancora le parti mediane, veri ritornelli strumentali d'un canto agreste, contribuiscono a questo suo carattere di pura serenità georgica.

I due ritornelli, l'uno in terzine di semicrome, l'al-

tro in tono minore, e gli sviluppi cadenzali prima della ripresa della primiera tonalità maggiore (*Rondò*) non riescono a togliere, pur con il loro intervento drammatico, il carattere di plastica serenità che anima tutto il *Rondò*.

Il *Finale* — *Prestissimo* vi porta come un senso di gioia sfrenata non più contenuta; e ci rivela un ignorato mondo sonoro che consegue la sua espressione più intensa nell'armonia luminosa creata dalla nuova ripetizione del tema che appare come trasfigurato dall'indefinibile sonorità del trillo.

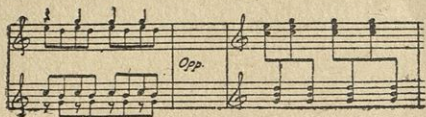
È questa la prima sonata di Beethoven che presenti qualche seria difficoltà; per quanto la tecnica moderna abbia risolto ben altri problemi.

Comunque molti chiosatori di questa sonata si sono preoccupati della difficoltà di qualche passaggio. Segnaliamone alcuni.

Anzitutto, Beethoven stesso consigliava due modi di eseguire il seguente passaggio.

The image displays a musical score for a piano passage. At the top, the instruction *pp subito e dolcissimo* is written. The main passage consists of a series of notes in the bass clef, with three fermatas placed above the notes. Below this, two alternative ways to execute the passage are shown, labeled 1) and 2). Alternative 1) shows a different fingering and articulation for the first part of the passage, ending with the word *(sìc)*. Alternative 2) shows a more rapid, trill-like execution of the same notes.

Il Bülow suggerisce per l'esecuzione delle due battute che precedono il « Poco più animato » i due seguenti modi



Il Reinecke quest'altro



Il Riemann ha cambiato in tempo tagliato l'originale tempo 2/4. Naturalmente, l'espressività ritmica risulta diversa con questa notazione; ma sarebbe azzardato affermare che lo spirito della prima parte venga ad esserne menomato; anzi, quel non so che di irreal e di gioioso che è nella natura del *Rondò* acquista una maggiore snellezza espressiva.

Ma ciò va detto per la prima parte e, cioè, per il solo tema del *Rondò*; è evidente, invece, l'impossibilità d'una tale valutazione ritmica all'entrata del movimento delle semicrome in terzina per il particolare determinato accento ritmico.



SONATA - OP. 54



## Opera 54

In tempo di minuetto - Allegretto

Questa sonata è una delle poche che non abbia una dedica; è catalogata dalla « Wiener Zeitung » come cinquantunesima sonata e più volte l'errore fu ripetuto (1). Fu composta intorno al 1805 e, forse, anche prima. Il Riemann la vuole composta nel 1803-4. Fu pubblicata nel 1806 presso il « Bureau des Arts e de l'Industrie ».

È una delle opere meno significative del Maestro, per quanto abbia una sua particolare grazia espressiva. Non ha nè lo spirito, nè la forma della sonata.

Il primo tempo, benchè segnato: *In tempo di Minuetto* non ubbidisce a nessuna forma determinata. L'insistenza del tema, accenna al *rondò*; ma sarebbe difficile voler trovare in questo tempo lo spirito ed il carattere del *rondò*.

Più interessante è il secondo tempo. È evidente la analogia ritmica, e qua e là del disegno, con l'ultimo tempo della sonata op. 26; ma questo dell'op. 54 è musicalmente inferiore.

Il De Lenz, nonostante l'ammirazione enfatica per tutte le sonate di Beethoven, a questa non sa trovare un'attenuante.

Egli — che, come è noto, divide le sonate di Beethoven in una prima, in una seconda ed in una terza

(1) Vedi circa la catalogazione dell'opera beethoveniana quanto si è detto nell'op. 49.

maniera — crede di trovarvi lo stile della terza maniera per la indeterminatezza della forma e perchè musicalmente non chiara: però, egli nota, questa composizione ha della terza maniera solo i difetti!

Ma, forse per giustificare la ragione d'essere di questa sonata, il De Lenz pensa che qui vi sia stato un pensiero non chiaramente manifestato e, per la sua soggettività, non chiaramente intelligibile. Egli, infatti, nota: « Si può applicare a lui, (a Beethoven) a buon diritto questo passaggio di Hand (Estetica della Musica): Beethoven nei suoi ultimi anni, si ripiega su sè stesso e lascia predominare dei motivi individuali che chi ricerca l'*oggettivo* non saprebbe seguire ».

Forse, è meglio pensare che questa sia un'opera di transizione, o piuttosto, ch'essa sia stata composta in un momento di stanchezza. È facile notare, infatti, che le idee generatrici dei due tempi non sono in sè molto interessanti, e che lo svolgimento di essi non presenta caratteristiche tali da raccomandarli per una particolare disamina.

Il primo tempo è piuttosto slegato. Ad un primo disegno melodico di evidente carattere di danza, il quale si ripete in piccole strofe che accennano a brevi sviluppi, fa seguito un movimento di terzine ad ottave che, iniziatosi con procedimento imitativo, non conserva il castigato carattere canonico, ma si svolge piuttosto liberamente senza mai conseguire, però, un momento di vero interesse musicale. E lo stesso può dirsi dell'ultima parte dove, pur negli sviluppi più significativi del tema, non v'è mai un'espressione musicale veramente notevole.

Il secondo tempo si raccomanda, invece, per la briosità e per la purezza classica del disegno ritmico. Questo tempo rivela lo studio delle sonate clavicembalistiche o, per lo meno, denota quanto le

abbia assimilate Beethoven il quale, a volte, si abbandona quasi ad una rielaborazione spirituale dei disegni ritmici che già furono espressione dell'arte dei Buranello, dei Paradisi, dei Rutini, ecc.

Il carattere di questo tempo è quello dello *Studio* di cui ha l'insistenza tematica; ma non gli si può negare un suo valore artistico evidente, oltre che nella elaborazione ritmica del movimento iniziale delle semicrome, nella struttura classicamente serrata del tempo, ed ancora, in alcuni momenti in cui l'essenza puramente ritmica — che è quella che informa di sè il tempo — manifesta un suo contenuto musicale e, qua e là, drammatico.



SONATA - OP. 57

dedicata

al conte Francesco von Brunswick





## Opera 57

**Allegro assai - Andante con moto - Allegro ma non troppo**

Due superbe composizioni precedono numericamente l'op. 57: la 3<sup>a</sup> Sinfonia op. 55, dedicata al principe Lobkowitz, e il Grande Concerto in do min. per pianoforte, violino e violoncello con accompagnamento d'orchestra op. 56 dedicato anche esso al principe Lobkowitz.

L'op. 57 è fra le più belle di Beethoven, e, per quanto un po' logorata dalle infinite esecuzioni, conserva ancora intatta la sua stupenda vitalità emotiva.

Fu pubblicata nel 1807 come « LIV<sup>e</sup> Sonate composée pour le Pianoforte » dal « Bureau des Arts et de l'Industrie ».

Il Ries la vuole composta a Döbling fin dal 1804.

Egli scrive: « A una passeggiata a Döbling ci perdemmo; si ritornò a casa dopo le otto di sera; lungo tutto il cammino Beethoven susurrava o in parte con voce più forte prendeva note ascendenti e discendenti senza motivi determinati. Alla mia domanda, che cosa fosse, rispose: « Mi è venuto in mente il motivo dell'*Allegro* della mia ultima sonata ». Entrato in casa non si tolse nemmeno il cappello e si precipitò al piano. Io mi sedetti in un angolo in silenzio ed egli tosto mi dimenticò. Tempestò per un'ora sulla bellissima ultima parte della sonata. Finalmente alzatosi e stupito di vedermi an-

cora, disse: « Oggi non le posso dare lezione. Devo lavorare ancora ».

Lo Schindler, invece, la vuole composta nel 1806 in un breve soggiorno presso i conti di Brunswick. Ma il Nottebohm nel 1880 ha trovato alcuni abbozzi della sonata in un libro di appunti del 1803.

La sonata è dedicata al conte Francesco von Brunswick, fratello di Teresa: « l'immortale amata ».

Abbiamo visto (1) come dagli studi più recenti del Tayer, della La Mara (Maria Lipsius) e dello Storck appaia in tutta la sua grandezza l'amore di Beethoven per Teresa di Brunswick. Pare, anzi, che nel 1806 Beethoven si fidanzasse con la Brunswick, consenziente il fratello di lei. Ma la loro amicizia e la profonda stima di Teresa per il Maestro, erano di più vecchia data. Già fino dal 1803 la fanciulla aveva donato al Maestro un suo ritratto con questa dedica: « Al raro genio, al grande artista, all'uomo buono ».

Si notino queste tre espressioni: Beethoven, dunque, riassumeva in sè, per la Brunswick, tutte le più alte qualità del cervello e del cuore. Non è soltanto all'uomo di genio, ma all'artista ed all'uomo buono, nel più nobile senso della parola, ch'ella fa omaggio della propria effigie: questa valutazione dà anche la giusta misura delle qualità stesse della Brunswick atte ad intendere il profondo, immenso e non sempre chiaro spirito di Beethoven.

Le lettere « all'immortale amata » (2) sono forse il commento migliore alla sonata op. 57. Comunque, noi diamo un valore relativo all'influenza dell'amore sulla concezione beethoveniana. Il genio di Beethoven non ha nessun carattere estemporaneo; è, di

(1) Op. 27, N. 2.

(2) (6 luglio di mattina - 6 luglio sera - 7 luglio).

sua natura, meditativo ed analitico. La sua composizione non è mai di getto; pur intuita immediatamente dalla straordinaria sua sensibilità, è elaborata lentamente e tormentosamente fino alla realizzazione finale, la quale conserva a volte, della prima intuizione, solo l'idea musicale o lo schema ritmico generatore.

Beethoven è ricco di sensibilità interiore, ed il mondo gli appare non nella sua realtà contingente, ma attraverso la luce vivida della sua sensibilità, e cioè, diverso dalla sua materialistica apparenza.

Ma, a bene osservare, egli non si cura neppure di capire ciò che sia il mondo; lo foggia o crede di piegarlo volta a volta al suo sentire, e non si accorge che lo divide da esso un abisso. Onde il continuo dissidio quando egli è costretto alle relazioni sociali.

La realtà lo turba ogni volta, e le visibili contraddizioni del vivere sociale lo rendono diffidente, irritabile, apparentemente quasi cattivo. Un tale uomo d'eccezione quando è solo con il suo io, infinitamente lontano dal mondo che lo circonda e di cui soltanto la sua persona mortale è prigioniera, non può essere turbato da nessun ricordo di natura umana, nè il suo spirito vagante in un mondo trascendentale può ricevere da altri un impulso più grande di creazione.

L'amore è stato sempre una sua creazione.

Le persone, cui fu rivolto, non contano; egli fu, come dice il Wegeler, sempre innamorato, ma, quando l'amore doveva concretarsi e sottostare alle leggi sociali, esso si è sempre spezzato.

Nè crediamo vi sia da dare una priorità all'una anzi che all'altra delle amate: tutte sono immortali, poi che immortale è lui: Beethoven. Teresa di Brunswick fu, quasi certamente, la più degna; ma

nemmeno ella è riuscita a vincere la barriera ideale che separava l'« Amore » di Beethoven appena esso scendeva per realizzarsi umanamente.

Il titolo di « Appassionata » all'op. 57 non fu dato da Beethoven, ma dall'editore Crazz di Amburgo. È inutile accennare ai varî significati che gli studiosi hanno dato a questa sonata. Certo, il suo carattere di « Poema » è evidente, per quanto appaia chiaro che essa non commenta nessuna particolare trama, ma è espressione purissima d'uno stato d'animo. Della sua fremente drammaticità fu cosciente lo stesso Beethoven che, a quanto racconta lo Schindler, ebbe a dire per l'intimo significato di questa sonata: « Leggete la « Tempesta » di Shakespeare ».

Se vero, ciò conferma non solo l'affinità spirituale di Beethoven con i sommi pensatori dell'umanità, ma dimostra anche come egli si ispirasse alle loro letture, oltre che alla divina contemplazione della natura, e lumeggia quel che abbiamo detto su le relazioni ideali fra la sua sensibilità creativa ed un mondo trascendentale alieno da ogni perturbazione di indole contingente.

Nella sonata op. 57, troviamo per la prima volta la soppressione del « ritornello di primo tempo » (1). La mancanza della replica della prima parte che riscontreremo nelle opere successive, (90, 101, 109, 110), dimostra come Beethoven sentisse sempre più la sonata libera da ogni vecchia e non sempre logica tradizione, e ne accettasse solo lo spirito in-

(1) ... « fino dal 1748 si componevano sonate delle quali persino gli Allegri ed i Presto erano in una parte sola senza ritornelli. Le componevano, naturalmente, due italiani. Ma questa soppressione di ritornelli passa, nei soliti Manuali, per ardimento affatto moderno ». (Torrefranca: *La Creazione della sonata drammatica moderna rivendicata all'Italia*).

formatore di « idee da sviluppare »; e, cioè, di creazione non solo spirituale, ma anche formale.

Invero, rispetto alla forma, più che « novità » è meglio dire « evoluzione »; evoluzione che ha aperto non propriamente la via d'una nuova forma di sonata, ma certo nuove vie; e, cioè, quelle che movendo dalle classiche della sonata, attraverso il successivo poema sinfonico di Liszt e di Berlioz, sono sboccate nel Poema sinfonico moderno, essenzialmente drammatico trascendentale e ricco, alla sua volta, di ripercussioni in ogni campo musicale, non escluso — attraverso soprattutto l'opera di Wagner — quello teatrale.

Non qui interessa accennare al valore di questa influenza sinfonica drammatico-trascendentale (nata almeno in parte, come si è detto dal trascendentalismo spirituale ed aformale beethoveniano) nel campo teatrale, alla sua importanza ed alla sua consistenza, non che alla sua reale opportunità.

Solo s'è voluto rilevarla come fatto storico innegabile: per quanto l'espressività drammatica nel teatro possa vantare origini di gran lunga più remote ed ugualmente nobili.

L'« *Appassionata* » s'inizia con il tema per doppia ottava senza armonie. Già altra volta Beethoven s'è servito di questo procedimento ad unisono, riuscendo sempre a realizzare una espressività drammatica indefinita. Questo è l'esempio più significativo; l'effetto è mirabile e la sensazione d'un arcano mistero rivelato è piena ed efficacissima.



Egli v'insiste con vibrazione più alta, crescente. Un nuovo elemento drammatico interviene e par che spezzi un'unità forse non ancora perfettamente conseguita.



Insiste, cede, poi tutto crolla precipitando



La ripresa è spasmodica; ma subito dopo è ancora il secondo elemento (in terzine di crome) che interviene con fisionomia questa volta diversa. V'è — sul pedale di mi  $\flat$  — un continuo tormento di rivelare una inesprimibile musicalità intuita, ma non chiaramente percepita: brevi modulazioni pare tentino le corde più sensibili per sentirne le possibilità espressive. Alla fine, cede poco a poco profondando. E da una profondità inscrutabile sale il canto nuovo, già preannunziato fin dall'inizio, ma che solo ora acquista il suo immenso respiro



Pare smarrirsi, e dopo un incerto vagare, precipita quasi sommergendosi nell'irruenza d'una passionalità stupendamente drammatica.



Abbiamo accennato a cinque momenti tipicamente drammatici che sono l'essenza primordiale di questo primo tempo. È evidente che il quarto — cioè la seconda idea nella valutazione tecnica — non è altro che la trasfigurazione lirica del primo tema. Non sfuggirà nemmeno come l'elemento terzo abbia la stessa struttura ritmica e, quel ch'è più importante, la stessa veemenza drammatica dell'ultimo elemento di cui è, forse, l'inconscio generatore. L'elemento secondo è, fra tutti gli altri, quello che esprime una perplessità drammatica e, come essenza ritmica, ha valore di legamento.

Crediamo inutile insistere sulla valutazione tecnica di questa prima parte di tempo di sonata. È impossibile considerarla classicamente formata di due temi contrapposti, e considerare il resto o come parte finale o come coda.

È voler costringere la struttura tecnica di questa prima parte ad adattarsi a formole non pensate nè sentite nell'atto della sua creazione. E ciò è tanto vero che Beethoven rinunziò al *ritornello di primo tempo*.

Dal passaggio — per enarmonia — dalla tonalità di la  $\flat$  min., su cui cadenza la coda finale della prima parte, a quella di mi magg. ha inizio lo svi-





SONATA - OP. 78

dedicata alla contessa  
Teresa von Brunswick



## Opera 78

**Adagio cantabile - Al-  
legro ma non troppo  
Allegro vivace**

Dopo l'« Appassionata », per tre anni Beethoven non scrive più sonate per pianoforte. Egli forse sentiva che con l'op. 57 aveva chiuso un ciclo storico della sonata e che, prima di iniziarne un altro, il suo spirito doveva tentare di realizzare un'attività diversa da quella delle creazioni pianistiche. La sua produzione, nel periodo che va dal 1806 al 1809, è intensissima. Le opere create in questi anni sono ventuna, e quasi tutte d'importanza capitale.

Con l'op. 78, dopo tanto geniale vagare nei molti campi dell'espressione strumentale, Beethoven ritorna al pianoforte, lo strumento preferito, e vi ritorna con la composizione d'una sonata dolce, quasi idilliaca, non di grandi proporzioni ma ricca, soprattutto, di valore soggettivo; soggettività che spiega il perchè di questo giudizio dello stesso Beethoven: « Si parla sempre della sonata in do # min. Ma io ho scritto, in verità, qualcosa di meglio. V'è la sonata in fa # magg., che è ben altra cosa ».

La sonata op. 78 è dedicata, infatti, a Teresa di Brunswick. Abbiamo già detto di questo grande amore di Beethoven, ed è inutile qui ripeterci (1). Diremo solo che la Brunswick, per l'intelligenza e l'animo fu, forse, la più degna fra le donne amate

(1) Vedi sonata precedente.

da Beethoven, e tutta la sua vita fu esempio luminoso di alte virtù.

I Brunswick erano nobilissimi: si vuole che derivassero dal duca Enrico di Braunschweig (Enrico Cuor di Leone 1139-1195). Ad ogni modo, una grande tradizione di nobiltà era in questa famiglia che, magiara d'origine, aveva ricevuto nel 1775 la corona comitale dall'imperatrice Maria Teresa la quale fu madrina di Teresa nata appunto in quell'anno.

Per le continue vicende politiche la ricchezza dei Brunswick era di molto diminuita: la loro esistenza trascorreva, quindi, in una modesta agiatezza.

Beethoven li conobbe nel 1799; frequentò dapprima la loro casa come insegnante di pianoforte, poi come amico, soprattutto di Franz (fratello di Teresa) cui dedicò l'«*Appassionata*» e che amò sempre come fratello. Di Beethoven, Teresa scrive nelle sue memorie: « Egli veniva ogni giorno e restava quattro o cinque ore... Allora fu stretta con lui quella profonda, cordiale amicizia che durò fino alla fine della sua vita. Venne a Ofen, a Marton-Vasar, fu legato alla nostra repubblica sociale di persone elette. Avevamo formato un circolo sotto alte e maestose piante di tiglio; ogni albero portava il nome di uno di noi, così che nell'assenza di uno parlavamo con l'immagine che lo rappresentava ».

La Brunswich dedicò tutta la sua vita, specialmente dopo la morte di Beethoven, al bene dell'umanità e, soprattutto, dei bambini. Il Pestalozzi, che fu suo amico e consigliere, così le scriveva nel maggio 1809: « ... Brunswick, oh Brunswick, dall'anima eletta! Il tuo cuore aspira al bene. Batte soltanto per la patria e per l'umanità ».

Il 1° giugno 1828 Teresa apriva, ad Ofen, il primo

asilo infantile con 40 bambini, e lo chiamò il « Giardino degli Angeli ».

Morì a Pest il 23 settembre 1861, quando la sua opera aveva ottenuto i più larghi consensi e la sua persona le più grandi attestazioni di stima. Chiesta in isposa nel 1814 da un ricco barone, rifiutò: « una antica passione, ella scrive, mi aveva consumato il cuore ».

L'op. 78 « Theresensonate » fu composta nel 1809 e pubblicata nel 1810 presso Breitkopf e Härtel in Lipsia, e presso Artaria in Vienna. Questa sonata non ha importanza rispetto all'evoluzione della personalità beethoveniana che ha già manifestato la luminosa individualità nelle poderose ed immortali opere precedenti. V'è però, in ispecie nel primo tempo, diffusa una dolcezza soave e tutta piena di un sentito lirismo. Il Combarieu ha per questa sonata una particolare nota. « Essa è profondamente espressiva, e d'un carattere intimo, come quelle composizioni di R. Schumann per cui la pubblicità di una sala da concerto sembrerebbe brutale ed indiscreta, e che debbono essere ascoltate con raccoglimento. Tecnicamente è una fantasia, quasi una rapsodia, in cui sono abbandonate le regole o le abitudini che concernono la disposizione della forma e lo svolgimento dei motivi. Comincia con un *Adagio* di quattro battute, d'una linea pura ed elegante, il cui tema non ritornerà più. È come l'inginocchiarsi davanti all'altare, l'atto preliminare di adorazione prima dell'ufficio del giorno. Infinitamente dolce, tutto penetrato di tenero rispetto, il pensiero sale, invisibile incenso, nella tonalità bionda e dorata del fa # ».

Per contro, il De Lenz dedica a questa sonata pochissime parole e non di lode. « Compose questa

sonata la mano di Beethoven, non il suo genio. Il preludio-introduzione di queste battute (*Adagio*) è bello, molto bello; il resto, tranne l'inizio dell'*Allegro*, non ha interesse alcuno. I magri passaggi ne sono privi anch'essi; si può al massimo considerarli come un esercizio per guarire la diesisfobia di qualche alunno ».

Ma, evidentemente, il De Lenz esagera; poi che è innegabile la bellezza del primo tempo la cui linea melodica del primo tema trova nella transizione (movimento di semicrome), e nel secondo tema (ritmo di terzine) in do  $\sharp$  magg., una rispondenza di effetti che maggiormente diffondono quel già notato senso di alto lirismo di cui è viva e bella espressione la breve *Introduzione*.

Più che la breve *Introduzione* e la chiara melodia iniziale, interessano in questo tempo la transizione ed il movimento di terzine della seconda idea per il nuovo senso di vaghezza sonora che, creata da Beethoven già nell'*Andante* dell'« *Appassionata* » sarà ricca di sviluppi impensati, oltre che in Schumann, in Brahms. Il romanticismo di Beethoven lo ha già portato alla creazione di un ambiente armonico nuovo o, per lo meno, espresso con un procedimento diverso da quello adoperato dai maestri precedenti. Infatti nasce da questa transizione un mondo sonoro che, in contrasto con la linea melodica dell'inizio del tempo, ci trasporta nelle regioni del vago e dell'indefinito dove un'atmosfera di suoni non chiaramente percepibile turba e conforta, ad un tempo, la nostra sensibilità. Il breve movimento melodico delle terzine non distrugge questo ambiente sonoro ora rivelato, ma piuttosto lo determina; sicchè la transizione assurge al suo vero significato di via ideale per il conseguimento della nuova meta sonora: la seconda idea. Beethoven doveva sentire

dentro di sè riecheggiare la bellezza della transizione e della seconda idea, e doveva riferirsi ad esse quando affermava la superiorità di questa sonata su quella in do # minore.

Tecnicamente noteremo solo come tutti gli elementi ritmici siano già accennati all'inizio della sonata, e come la transizione (in semicrome) ed il secondo tema nascano appunto da tali elementi; come pure la *Coda* di cui è notevole, nella terza parte, il largo sviluppo.

Ancora una breve nota: questo tempo ha un secondo ritornello alla fine a somiglianza delle antiche sonate bipartite. Non v'è nessuna ragione estetica che lo giustifichi, poi che lo sviluppo e l'ultima parte, data l'entità e le proporzioni della sonata, sono normali. È da supporre che Beethoven, il quale aveva per questa sonata un affetto particolare, abbia voluto prolungare con il « ritornello » questo tempo che non consegue certo, nella elaborazione della seconda e della terza parte, uno sviluppo grandioso, nè presenta notevoli digressioni spirituali.

L'*Allegro vivace* non è molto interessante; ma una esecuzione accurata, sentita ed in certo modo spigliata riesce a dare, a questo tempo, grazia e vivacità.

Il suo carattere espressivo è dovuto appunto alla vivacità stessa del procedere serrato e leggero del movimento delle semicrome accentate per due, per cui esso assume qua e là un andamento nervosamente moderno che, ripetendo spiritualmente la sua origine da Scarlatti, si ritrova ripreso e sviluppato in qualche autore moderno: il Martucci ad esempio.

Tutto il tempo si svolge alternando i due ritmi d'onde nasce, con prevalenza di quello di semicro-

me. Il ritmo iniziale ha in sè un carattere drammatico che lasciava sperare un ben diverso sviluppo, anche perchè si prestava bene al particolare sentire ritmico ed armonico di Beethoven; ma, per quanto accenni qua e là ad un suo più intenso sviluppo, è vinto, come s'è detto, dal movimento virtuosistico del tempo, che è quello che informa di sè tutto l'*Allegro vivace*.



SONATA - OP. 79



## Opera 79

Presto, alla tedesca

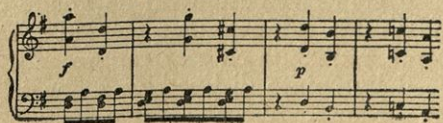
Andante - Vivace

Fu composta nel 1809 e pubblicata nel 1810, in dicembre, presso Breitkopf e Härtel a Lipsia.

È senza dedica, e questo dimostra la poca importanza datale da Beethoven. Lo spirito musicale che l'anima, pur non avendo una chiara impronta beethoveniana e risentendo anzi, qua e là, dello stile di Haydn e di Clementi, non ha sempre però di questi l'ingenuità settecentesca. L'andamento *Presto alla tedesca* del primo tempo, conferisce a questa sonata un carattere spiccatamente nazionale; caratteristica questa non facile a riscontrarsi negli autori che precedono Beethoven.

Ma se il tema ha uno spiccato carattere tedesco e se, a volte, alcuni modi beethoveniani appaiono con evidenza, quello che maggiormente colpisce in questo tempo è la maniera scarlattiana dello sviluppo che ripete il modo tipico della rispondenza dei suoni all'acuto e al basso realizzata dalla mano sinistra, mentre la destra crea nel registro medio l'ambiente armonico (tonica dominante), per mezzo dell'accordo arpeggiato. L'esempio più illustre dello Scarlatti e che qui si presenta più immediato al ricordo è quello della sonata in la magg.

Si noti ancora la tipica determinatezza beethoveniana di alcuni passaggi.



Tecnicamente questo Primo tempo non presenta nessuna particolare espressione, ad eccezione di quanto s'è già detto per lo sviluppo. La sua costruzione è fra le più comuni, benchè vi sia da notare il ritornello dopo la fine della terza parte ed ancora una Coda finale elaborata con gli elementi del primo tema.

L'*Andante* è molto espressivo e grazioso.

Hans von Bülow ha detto ch'esso può passare come il prototipo della romanza senza parole.

La chiarezza della melodia e la semplicità della linea formale giustificano l'asserzione del von Bülow. Nulla v'è che meriti particolare rilievo in questo *Andante*.

La prima linea melodica in sol min. non consegue uno sviluppo; procede per otto battute in una semplice esposizione per dar luogo ad una seconda idea in mi ♯ magg. — anch'essa non ricca di emotività, ma pianamente scorrevole senza nessuna impronta caratteristica — la quale alla sua volta si svolge fino alla ripresa della prima idea con cui, cadenzando, ha fine l'*Andante*.

Chiude la sonata il *Vivace* che ha le caratteristiche ed anche la forma del Rondò non molto sviluppato.

Questo tempo ha una fresca e graziosa ingenuità che lo rende piacevole senza per altro farlo assurgere ad un significato degno di nota nell'opera beethoveniana.

Qualcuno come il Wasilewski ha voluto che l'opera 79 fosse una composizione giovanile. Può darsi; ma è più probabile ch'essa rappresenti, invece, un riposo dello spirito di Beethoven che s'è voluto indugiare, prima di elevarsi verso le più alte ed

ardue vette, in un'ultima contemplazione dell'ormai lontano passato. Bene dice il D'Indy: « Questa sonatina è una vera sonata in miniatura, con tutti gli elementi dell'antica forma alla quale Beethoven sembra abbia voluto dire addio, prima di accingersi alle grandi creazioni della *terza maniera* ».



SONATA - OP. 81-a  
dedicata all'Arciduca Rodolfo





## Opera 81-a

(Adagio) Allegro  
Andante espressivo  
Vivacissimamente

È l'unica sonata di Beethoven che abbia avuto dal suo autore speciale titolo per un particolare significato. Sulla copia originale è scritto: « L'Addio, Vienna 4 maggio 1809, per la partenza di Sua Altezza imperiale il venerato Arciduca Rodolfo ». E su l'ultimo tempo è ancora scritto: « Il ritorno (Die Ankunft) di S. A. Imp. il venerato Arciduca Rodolfo, 30 gennaio 1810 ». È notevole che Beethoven, questa volta, non solo ha scritto in tedesco la dedica, ma si è servito per la prima volta della lingua nativa per indicare l'andamento, o meglio, l'espressività da dare alla musica. V'ha influito una logica reazione patriottica alla occupazione francese?

È vero che la sonata fu pubblicata presso Breitkopf e Härtel nel luglio del 1811 con il titolo in francese (*Les Adieux, l'Absence, e le Retour*); però non solo l'originale è scritto in tedesco, ma lo stesso Beethoven protestò contro l'editore (1).

Riguardo al significato di questa sonata v'è una versione che riportiamo a titolo di curiosità, poi che non ha solido fondamento. L'op. 81-a fu iniziata,

(1) Ricevo in questo momento l'*Addio*, etc. Vedo che ha fatto incidere altri esemplari con il titolo francese. Perché? *Addio* è tutt'altra cosa che *Les Adieux*; il primo non si dice di cuore che ad una persona sola; l'altro a un'intera riunione, ad intere città. (Lettera a Breitkopf e Härtel, 9 ottobre 1811).

come risulta da alcuni appunti nel 1809. Qualcuno ha creduto di scorgere, mettendo in relazione la data 1809 con l'amore per la Brunswick, un'origine di questa sonata ben più passionale.

Abbiamo già detto che la sonata op. 81-a fu dedicata all'Arciduca Rodolfo; non è la sola composizione dedicata da Beethoven al suo grande protettore. La precedono il Concerto in sol magg. op. 58 e quello in mi  $\flat$  magg. op. 73. E sempre al principe Rodolfo saranno dedicate alcune opere successive di grande valore: la Sonata per violino in sol magg. op. 96, il Trio in si  $\flat$  op. 97, la Sonata in si  $\flat$  op. 106, quella in do min. op. 111, la Messa solenne op. 123, la grande Fuga per Quartetto op. 133.

La dedica di tutte queste composizioni, scritte in periodi diversi, dimostra la cordiale ed inalterabile amicizia che legava Beethoven al suo regale allievo. E l'Arciduca arcivescovo era ben degno dell'affetto del Maestro. Spirito superiore, amante delle arti, pianista e compositore egli stesso, aveva inteso pienamente la eccezionale personalità di Beethoven, e non mancava mai di dimostrargli stima e rispetto, più che da pari a pari, da allievo a maestro.

L'affetto di Beethoven per l'arciduca, ispiratogli dalle eccezionali sue qualità di cuore e di mente, si accrebbe quando vincoli di profonda gratitudine lo legarono ancor più al suo mecenate.

È noto che nel 1808 il re di Westfalia, Girolamo Bonaparte, offrì a Beethoven 600 ducati d'oro, annui, più 150 ducati per indennità di viaggio. Beethoven avrebbe dovuto suonare qualche volta e dirigere concerti da camera.

Beethoven fu per accettare questa offerta che avrebbe risolto il problema della vita e lo avrebbe messo in condizioni di poter lavorare serenamente; così, com'era stato per Haydn. Ma la aristocrazia

viennese non volle che Beethoven lasciasse Vienna, e l'arciduca Rodolfo, il principe di Lobkowitz e il principe Kinstay firmarono un contratto col quale stabilivano di pagare ciascuno una quota annua al Maestro. Ma la guerra scoppiata subito dopo, portò il fiorino ad un quinto del suo valore effettivo, e, quasi non bastasse, morirono nel 1812 il principe Kinstay, e nel 1816, il principe Lobkowitz, i cui eredi riconobbero il debito solo dopo molti processi, portando la quota a 3400 fiorini carta. Solo l'Arciduca Rodolfo tenne sempre fede alla sua firma e non abbandonò mai il suo protetto.

La sonata op. 81-a (la sonata in mi  $\flat$  magg. fu pubblicata insieme ad un Sestetto per due corni ed archi composto già fino dal 1796, e che prese il numero di op. 81-b) è composta di tre tempi; ma il secondo, relativamente breve, si eseguisce senza interruzione con il terzo.

Il primo tempo *Das Lebewohl* (*L'Adieu*) si inizia con l'espressivo disegno melodico dell'« addio » che dà vita, può dirsi a tutto il tempo.



Un altro elemento ritmico va notato nell'*Adagio* introduttivo



Esso, oltre a contenere embrionalmente il ritmo con cui s'inizia l'*Allegro*,



ha valore ciclico perchè è adoperato come espressione ritmica nel secondo tempo *Andante espressivo* (*Die Abwesenheit*).

L'unità organica di concezione non solo tecnica, ma spirituale, è evidente. Il momento doloroso del distacco vive profondamente nostalgico durante l'assenza. La sonata ha quindi davvero una visione poetica ed ha, perciò, un vero valore programmatico. Questo, artisticamente, non è nuovo, e da Vivaldi a Clementi il poema musicale a programma è stato realizzato più volte; se non assolutamente con i criteri che più tardi dovevano informare le composizioni di Liszt e Berlioz, certo con sensibilità non inferiore.

Tecnicamente questa sonata, ed in ispecie il primo tempo, è molto interessante, per quanto abbia rispetto alle ultime sonate un valore di transizione. Certo, qui v'è una concezione assolutamente libera che segue e dà un valore grandemente espressivo all'elemento ritmico, come abbiamo già accennato.

L'*Adagio* ha una spiccata, angosciosa tendenza a pervenire ad un'altezza di espressività da cui, volta a volta, ricade quasi vinto. Nelle ultime quattro battute ricorda per l'ansia non contenuta, più che il ritmo, lo stesso momento cadenzale ed espressivo dell'*Introduzione* della « Patetica ».

L'*Allegro*, come s'è visto, nasce ritmicamente all'inizio dal secondo elemento dell'*Introduzione*; ma subito si espande in un nuovo disegno melodico. Tutto il tempo è d'una originale ed espressiva bellezza; non ha sempre la potenza dinamica beethoveniana, ma ha la particolare linea del maestro, ed una sua originalità che la differenzia da ogni altra sonata, anche di Beethoven.

Il tema dell'« addio » ne è l'anima più o meno evidente. Appare chiarissimo, nella 34<sup>a</sup> battuta, creando una musicalità d'intensa espressione e di sentita melodia. Ma già è adombrato nel tema stesso dell'*Allegro* e, per moto contrario, nella 18<sup>a</sup> e nella 20<sup>a</sup> battuta. Ciò ha grande importanza per la esecuzione.

Questo tempo acquista un particolare valore nello sviluppo, d'una semplicità e d'una espressività davvero beethoveniana.

L'unità del disegno melodico delle semibrevisi, apparentemente rotta dal ritmo quasi tragico delle crome — elemento generatore del tempo — è evidentissima ed è come creazione musicale, nella sua semplicità, una delle più belle di Beethoven.

Dopo la ripetizione voluta, nella terza parte si inizia ancora una nuova ripresa che è da considerare come una vera quarta parte in cui alcuni disegni dello sviluppo (le semibrevisi) acquistano un nuovo e intenso significato, risolvendosi nel finale creato tutto sul tema dell'« Addio ».

Crediamo inutile accennare agli urti armonici dissonanti degli accordi di tonica e di dominante nei disegni del tema; è evidente il loro valore drammaticamente espressivo.

Una tale arditezza ha avuto, naturalmente, critiche tutt'altro che favorevoli. Lo stesso De Lenz, pur cercando di spiegarne il significato, non l'ac-

cetta: « È un effetto strano, penoso per l'orecchio. Si ha un bel rimediare con gli artifici del tocco e dell'accento. L'orchestra sola potrebbe, con la divisione delle parti e la diversità dei timbri, fare trionfare ciò che l'idea di Beethoven ha di poetico e la sua espressione di bizzarro ».

Il Fétis commenta che questa « non è più musica ».

L'*Andante espressivo* Die Abwesenheit (L'Absence) è formato, come s'è detto, ritmicamente, da un elemento dell'*Adagio introduttivo*. Questo tempo è l'espressione d'uno stato d'animo e, più che ubbidire ad una particolare forma, insiste, quasi senza svilupparli, su i due temi generatori su cui s'indugia con profonda ed accorata insistenza.

Le prime dodici battute ripetono, con quasi analoga movenza melodica, l'elemento ritmico che abbiamo visto nell'*Adagio* dell'*Introduzione* e che rappresenta il « dolore per l'assenza ». Nella ripetizione in do min. (quarta battuta), questo elemento acquista una maggiore e più determinata intensità, ed è con il movimento melodico delle biscrome che lo stato d'animo che l'ha creato pare riesca a placarsi. La melodia che segue, per un non so che di tristezza che l'anima, rende con mirabile evidenza lo scoramamento di chi non potendo resistere al dolore vi si abbandona.

Qui infatti, non v'è più urto drammatico, ma solo abbandono lirico; e il canto esprime esso stesso, con l'intensità del dolore che non sa più ribellarsi, il conforto del pianto. Questi due momenti spirituali — dolorosa espressione il primo dello stato d'animo dell'attesa; nostalgia, stanchezza e prostrazione il secondo — informano, alternandosi, tutto l'*Andante espressivo* che è come spezzato subitamente dall'emozione gioiosa del « Ritorno ».

L'ultimo tempo *Das Wiedersehen* (*Le Retour*) — veramente, il rivedersi — è d'una vivacità briosa. Si inizia su l'accordo di settima di dominante che si svolge in arpeggi ascendenti i quali dànno perfettamente la sensazione d'un immediato contento.

E quanta dolcezza e fresca ingenuità espressiva nel chiaro movimento melodico delle terzine di crome! Tutto il tempo, però, ha una frammentarietà di idee che può essere spiegata dalle emozioni diverse che colpiscono l'animo al ritorno dopo un periodo di lontananza.

Così hanno un carattere particolare le sestine di semicrome, il bellissimo disegno melodico in *mi* ♭, — seconda idea di questo tempo che ha anch'esso carattere di sonata — e le semiminime intercalate di pause.

Si noti, inoltre, il *grazioso e scherzando*, ed ancor più la fresca linea melodica del *molto dolce* e la fusione armonica che ne deriva.

Il *Poco Andante* che precede le battute finali (*vivacissimo*) riprendendo il movimento delle terzine di crome, in un desiderio quasi di continuare senza fine lo stato d'animo della gioia, contribuisce chiaramente a dare carattere di poema a questa sonata.

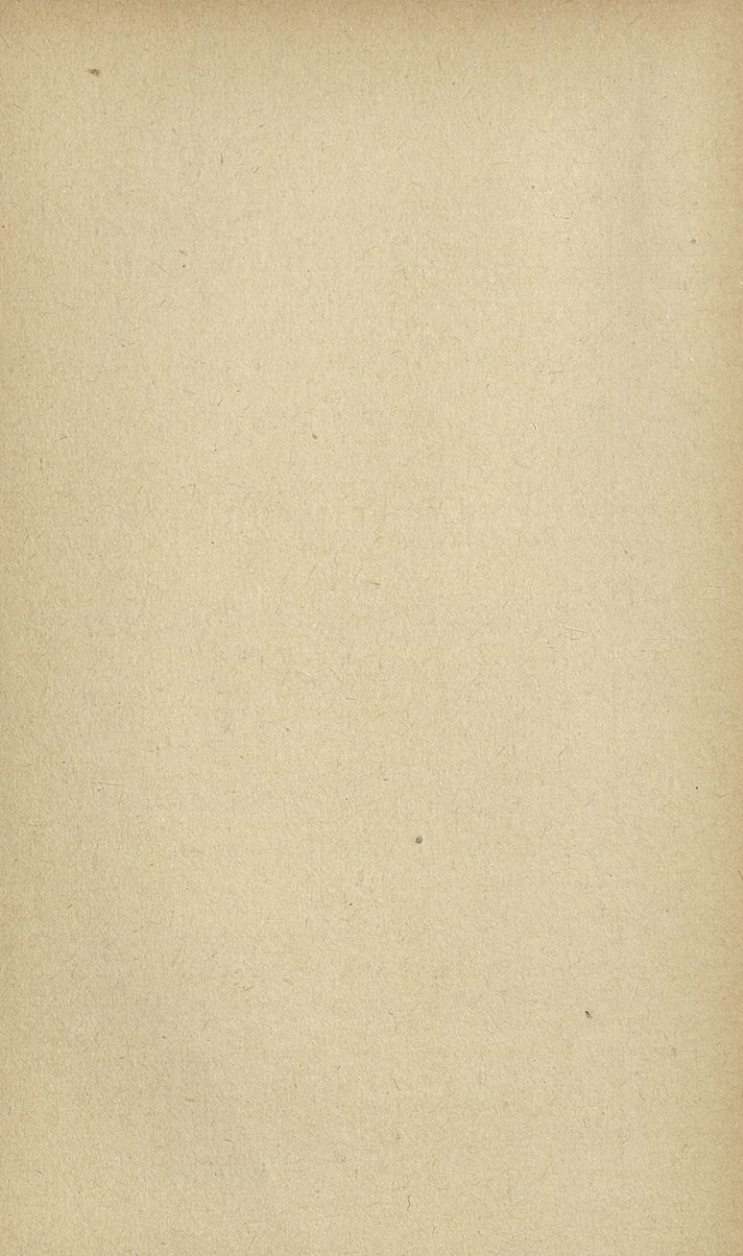




SONATA - OP. 90

dedicata

al Conte Maurizio Lichnowsky



## Opera 90

**Con vivacità, ma sempre con  
sentimento ed espressione**

**Non tanto mosso  
e molto cantabile**

Questa sonata è dedicata al Conte Maurizio Lichnowsky cui Beethoven aveva già dedicato le *Variazioni per pianoforte op. 35* composte nel 1804. Della amicizia dei Lichnowsky per Beethoven abbiamo già diffusamente detto a proposito della sonata op. 13.

La dedica di questa sonata composta in un tempo in cui il Conte Maurizio era riuscito finalmente a sposare la cantante Müller dopo lunghe lotte sostenute con la famiglia, ha fatto nascere una delle tante storielle di cui furono molto spesso prodighi coloro che vissero accanto al Maestro.

Lo Schindler racconta che lo stesso Beethoven spiegò al conte il significato della sonata. Essa sarebbe, secondo lo Schindler, il romanzo sentimentale del Conte Maurizio in musica: *Conflitto fra la testa ed il cuore*, il primo tempo; *Conversazione con l'amata*, il secondo.

Crediamo inutile seguire lo Schindler poi che non è nello spirito beethoveniano realizzare musicalmente un fatto che non sia per sua natura universale o trascendentale.

L'op. 90, composta nel 1814, fu pubblicata nel gennaio del 1815 presso Steiner a Vienna. Da circa cinque anni Beethoven non componeva sonate per pianoforte.

La ragione più probabile è, forse, ch'egli sentiva una sua particolare forma di sonata che non riusciva ancora a realizzare. Dopo l'« Appassionata », e cioè dal 1807, egli non ha scritto per pianoforte che l'op. 78 che è in sè relativamente una piccola composizione di valore soprattutto soggettivo, la sonatina op. 79, probabilmente rifacimento di un'opera giovanile, e la sonata op. 81 che ha più carattere di poema che di sonata, ed in cui l'insofferenza di una forma prestabilita è evidente.

Ed anche la sonata op. 90, pur condotta attraverso le note forme, (senza ritornello), ha una sua particolare espressione lirica che la differenzia dalle sonate del passato. Pur nella sua innegabile bellezza, si sente l'opera di transizione, si sente che Beethoven tende a un soggettivismo che non è ristretta visione di sensibilità musicale, ma nuova interpretazione — e solo in questo senso soggettiva — del suo stesso mondo musicale.

Anche senza il racconto dello Schindler, è innegabile il contrasto delle idee del primo tempo.

La chiarezza serena dell'introduzione



che assurge quasi ad espressività idilliaca nella melodia di transizione



contrasta visibilmente con il singhiozzo drammatico della seconda idea



che si sviluppa nella seguente frase appassionata



e che si drammatizza ancora più nella ripetizione.

A parte il dualismo accennato, quello che colpisce in questo primo tempo, è un non so che di elegiaco che informa di sé, pure attraverso alcuni accenti drammatici che danno la sensazione del contrasto, tutta l'esposizione della prima parte; ed è anche notevole il desiderio di ascesa evidente nel procedere progressivo dell'elemento tematico.

La soave melodia di transizione è come un riposo dolcissimo che placa e quasi assorbe, profondandolo, questo desiderio d'ascesa; ma dopo il punto coronato, un grido di richiamo esprime ancora questa necessità spirituale di conquista; e, dal contrasto dei due registri sonori, si determina chiaramente la natura drammatica di questo tempo che con un crescendo d'ansia — vittorie di ascese e cadute improvvise — ci porta allo spasimo ritmico della seconda idea la quale prorompe, con passione non più contenuta, nella frase ricca di senso melodico e drammatico pur nella elementarità e quasi nell'immobilità degli intervalli adoperati. La melodia è, può dirsi, tecnicamente non espressa; ma si mani-

fiesta larga e compiuta nella sua semplicità, quasi che gli intervalli delle ottave che la comprendono facciano sentire tutti i loro suoni.

Si noti anche il *pathos* che nasce dall'insistere con ritmo, e quasi con suono diverso, sull'idea melodica la quale alla fine cede estenuata sugli accordi che ricreano l'ambiente spirituale della prima idea, il cui intervento qui conferma il dualismo drammatico di questo tempo.

Nello sviluppo, altamente interessante, questo dualismo è sempre presente; ma è evidente l'espressività della continua linea melodica, anche là dove — come nel movimento delle semicrome — avrebbe potuto prendere un carattere virtuosistico.

Lo sviluppo ormai, in Beethoven, non è più rielaborazione tematica delle idee principali, come è sempre stato nelle sonate degli autori che lo hanno preceduto; ma continuazione ideale, cioè *ripresa* discorsiva della *persona drammatica* che svolge in un ambiente sonoro nuovo le possibilità espressive della sua entità musicale-drammatica. Per questo, Beethoven ha sentito quasi sempre, ormai, la necessità di rinunciare al « da capo » che nella concezione della sua sonata sarebbe stato un errore estetico: la ripetizione inconcludente che avrebbe spezzato il logico procedere della creazione. A conferma di quanto s'è detto, si noti l'inizio dello sviluppo di questo primo tempo e tutta la logica serrata dello svolgimento delle idee musicali che, pur forti d'una loro entità musicale, realizzano una sempre diversa realtà drammatica. In questo sviluppo ogni idea generatrice ha una sua parola nuova da dire: la prima idea informa di sè tutta la prima parte, ma è drammatizzata dallo spirito della seconda idea; la transizione contrasta, ricca di aspetti nuovi, con il movimento delle semicrome entro cui pare prigioniero

e vi si dibatte l'accento drammatico che esprime il tormento della « frase appassionata ». Nel *Finale* colpisce il senso del riposo. Pare che dopo tanto ansimare subentri una dolce serenità in cui l'anima finalmente ha pace.

Nel secondo tempo il carattere lirico della sonata si accentua e, per quanto sia svolto in forma di *Rondò*, ed in certo modo anche di sonata, il suo carattere melodico di *romanza* è evidente.

La melodia è larga, semplice e chiara: si direbbe un'anticipazione dello stile di Mendelssohn.

Questo tempo è un riposo dello spirito di Beethoven così potentemente drammatico, un indugiarsi dolcemente e lungamente: poi che non è breve, infatti, questa composizione la quale insiste con visibile piacere sul tema di *rondò*.

Il nuovo disegno della frase in si magg., a cui le terzine del basso danno una nota ritmica più vibrante, pare debba creare un contrasto drammatico; ma è solo un momento che si perde subito nella ripresa del movimento di *Rondò* con cui ritorna la dolce nota lirica che informa di sè tutto il tempo, sia presentandosi integralmente nel disegno melodico del tema di *Rondò*, sia nel breve modo minore o nei tentati diversivi ritmici e nella frase di contrasto.

Abbiamo già notato, nella sonata che precede, l'uso della lingua tedesca per le indicazioni delle sue esigenze espressive.

Beethoven non solo vi insiste, ma vi dà un particolare significato di dignità nazionale.

Riguardo agli effetti pratici di questa sua innovazione egli stesso nelle ultime composizioni, con il ritorno alle indicazioni espressive italiane, ne riconosce implicitamente la inutilità.





SONATA - OP. 101

dedicata

alla baronessa Dorothea Ertmann



## Opera 101

**Allegretto, ma non troppo - Vivace alla marcia - Adagio, ma non troppo, con affetto - Allegro**

Con la sonata in la magg. s'inizia la cosiddetta terza maniera dello stile di Beethoven. Ripetiamo: non è di nostro gusto la catalogazione della produzione del genio, anche perchè crediamo sia impossibile dividere nettamente l'opera sua in tante caselle diverse. Di Beethoven si potrebbe piuttosto osservare ch'egli in ogni sonata ha portato l'impronta della sua natura non aggiogabile a nessun sistema, che la sua evoluzione è lenta, ma continua e visibile non solo nella sostanza ma anche nella forma. Già abbiamo notato le sue conquiste di ricchezza e di emancipazione fatte lentamente nella forma e, ancor più, nello spirito e nella espressività della sonata. Erede diretto di Haydn, di Mozart e di Clementi, poco a poco egli se ne allontana con una evoluzione che è frutto di pensiero e di superamenti, portando una maggiore e più intensa vibrazione drammatica quasi sconosciuta ad Haydn; ed una più consistente, più umana potenza espressiva, un più ampio respiro che, se sono qualche volta in Mozart, in Clementi e, — naturalmente con criterî di relatività — nel Buranello, nel Paradisi, nel Platti ed in qualche altro, solo in Beethoven trovano le vie nuove per una reale e potentissima espressione umanamente drammatica.

La cosiddetta terza maniera non è, quindi, un fatto nuovo; ma solo una nuova quota conseguita nell'ardua ascesa. Qui la visione panoramica prende aspetti diversi per il più largo orizzonte. Le piccole vie, oramai, non sono più visibili per l'altezza conseguita; il mondo sonoro beethoveniano infinitamente vasto abbraccia lontananze assolutamente impensate e canta con accenti drammatici che hanno l'ampiezza di suono e la purezza di linguaggio necessarie ad esprimere l'infinito, puro e mirabile mondo che gli si rivela.

Naturalmente, un tale processo ascensionale di evoluzione ed ancor più il conseguente linguaggio espressivo non fu più inteso dai musicisti che adagiavano il loro spirito sulle conquiste del passato, ignari delle tempeste che pure avevano colpito coloro che quelle conquiste avevano realizzato. Non è meraviglia, quindi, se il Fétis commenta qualche ardittezza beethoveniana con visibile irritazione: « ma questa non è più musica », e se molti musicisti per dare nome ad alcune conquiste di Beethoven catalogano le sue opere in tre sezioni diverse. Peccato, però, che l'una nasca così dall'altra e l'anticipi e la ricordi e che per quanta indagine microscopica si voglia fare, non sia possibile trovare il punto per una netta divisione!

E noi ci rinunziamo facendo nostro quanto dice il D'Indy: « Queste innovazioni lungi dal rompere le tradizioni della sonata, come hanno preteso alcuni storici poco informati, hanno, al contrario, consolidato le basi logiche ed eterne di questa forma apportandovi tali elementi di progresso che queste opere ammirabili sono divenute il punto di partenza di tutta la nostra musica sinfonica moderna ».

Ma non può negarsi che queste ultime sonate, gli ultimi Quartetti, la Sinfonia con cori accentuino, ed

a volte, sforzino alcuni procedimenti ed alcune espressività beethoveniane. Formalmente essi conservano solo lo spirito e, diremmo, il modo di elaborazione dell'arte del passato, ma rare volte ubbidiscono a preconcetti d'indole formale. La loro forma aderisce allo spirito ed ha tutta l'elasticità del pensiero rivelatore. Sarebbe però leggerezza credere che qui vi sia un libero arbitrio che proceda inconsciamente a seconda dei bisogni: v'è una sagace ed elaborata costruzione formale che, se a volte ha qualche ampiezza di linee non perfettamente contenuta, deve ciò allo sforzo stesso della conquista.

Ancora più evidente è l'espressività drammatica. La sonata ha raggiunto il suo essenziale significato di idea drammatica che vive e che esprime i diversi momenti del suo divenire.

I varii ritmi di danza della vecchia *Suite*, sono stati trasfigurati idealmente dall'unica idea generatrice della sonata, che, ormai, si serve di essi non più per un'espressione superficiale di danza, ma per la manifestazione stessa dell'intimo dramma umano e, ancora più, per la rivelazione sensitiva dell'inscrutabile vita della natura e dello spirito.

Se questo va detto per la forma e per lo spirito creativo, v'è da fare ancora una considerazione di indole tecnica che riguarda l'importanza contrapuntistica delle ultime sonate; la quale, se vigile sempre nella musica beethoveniana, non ha mai assunto, nelle composizioni precedenti l'op. 101, un significato considerevole.

La sensibilità polifonica è quasi sempre costante nelle ultime sonate, ed è così avvertita dallo stesso Beethoven da costringerlo, per una più vasta e complessa espressione, all'impiego della forma contrapuntistica più alta e più tipica: la fuga. La quale, come vedremo, non è sentita e adoperata come for-

ma d'arte chiusa compiuta in sè e di valore assolutamente musicale, ma come il mezzo più idoneo alla manifestazione d'un mondo trascendentale-polyfonico che si serve liberamente di tutte le conquiste della tecnica per rivelarsi.

La sonata in la magg. op. 101, composta nel 1815-16, fu pubblicata nel febbraio del 1817 presso Steiner a Vienna, con il titolo di *Sonate für das Hammer-Klavier*. Abbiamo già accennato alla volontà di Beethoven di servirsi della lingua tedesca per le espressioni di colorito musicale, tradizionalmente italiane. Fu una vera crisi spirituale di pangermanesimo, lodevole, del resto, in questo grandissimo figlio del popolo tedesco, e restano sempre come documento di alto interesse le lettere che a questo proposito scrisse all'editore.

L'op. 101 è dedicata alla baronessa Dorotea Graumann, sposa al generale von Ertmann (1), e che Beethoven chiamava « Cecilia » per le sue rare qualità pianistiche che la fecero particolarmente cara al Maestro di cui fu ottima interprete.

L'op. 101 fu creata da Beethoven in un periodo doloroso della sua vita. Nel novembre del 1815 gli morì il fratello Carlo (Gaspare Antonio) che lo lasciò tutore dell'unico figlio Carlo. Sono noti i dolori che gli diede questo nipote, le lotte che dovette sostenere per educarlo, i processi con la madre di lui. Ed a questo proposito è da notare che, se le intenzioni di Beethoven erano sempre ottime, non furono sempre tali i mezzi che egli adoperò. Ad ogni modo, da questo tempo comincia per Beethoven un periodo di intense preoccupazioni familiari;

(1) Beethoven accompagnò la sonata 101 con una affettuosa lettera. (Lettera a Dorotea von Ertmann, 23 febbraio 1817).

periodo che culminò nel luglio del 1826 col tentato suicidio del nipote, non ultima causa, forse, della immatura morte di Beethoven.

Il De Lenz trova nell'*Allegro* dell'op. 101 « una prova dell'importanza dell'espressione strumentale nella musica. Può non essere un *Allegro* di sonata, ma non può non piacere ».

Del resto commenta: « Qual altro nome dare ad una composizione di più parti, subordinate ad una unità di idee che è precisamente la *sonata*? ».

E riporta la definizione che l'Hand fa della sonata nell'« *Estetica della Musica* »: « La sonata è la rappresentazione strumentata di parecchie situazioni dell'anima unite fra loro naturalmente e che possono essere considerate come lo sviluppo d'un sentimento fondamentale ».

Crediamo anche noi che nessun dubbio possa esservi sulla entità di sonata dell'op. 101. Naturalmente, essa va intesa, come già s'è detto, in un senso, se non propriamente nuovo, alquanto diverso, sia per alcune particolarità formali e di sviluppo, sia per il carattere stesso della concezione; la quale presenta, accanto ad un romanticismo che anticipa lo Schumann, un serrato e quasi maschio procedimento classico che rivela già il particolare stile ed il senso di costruzione della futura opera brahmiana.

Il tema della sonata op. 101 ha, nella sua semplicità, uno spiccato carattere modernamente romantico.

Si svolge per sei battute, per riprendersi subito in una ininterrotta linea melodica.

Non è facilmente dimostrabile la seconda idea di questa sonata.

Il Riemann considera il seguente passo melodico come seconda idea



Il Nagel quest'altro



Ma un inconfondibile carattere di discorso melodico conclusivo ed assolutamente aderente a tutta la linea melodica precedente, presenta il disegno proposto dal Riemann.

Si osservi, infatti, che lo stesso disegno è già nerbo lineare nelle battute precedenti; e giustamente il Bülow nota che un medesimo criterio esecutivo deve animare il disegno ogni volta che esso si presenti.

Esso, quindi, non è nuovo, nè acquista nella esposizione di « a solo recitativo » una fisionomia diversa da contrapporre a tutta la linea melodica del primo tempo, ed ancora meno ha, nello sviluppo, un suo particolare significato.

Riguardo, poi, alla voluta seconda idea del Nagel, è evidente il suo carattere cadenzale.

Questo tempo è da considerare, invero, come una espressione singolare che ubbidisce, però, ad una disciplina formale, strettamente aderente a quella della sonata di cui è, anzi, una logica ed evoluta derivazione. Può dirsi certamente che ne rispetti i capisaldi: *prima parte*, dove, però, le due idee sono così connaturate che è impossibile scinderle; *sviluppo*, assolutamente alieno da qualsiasi virtuosismo di vieto formalismo, e che raggiunge, come s'è già



detto, il suo significato ideale di svolgimento non solo tematico, ma di sensibilità espressiva musicale; *terza parte finale* che riprende lo spirito della prima, ma che conserva la sua indipendenza, e che s'inizia e finisce dando la sensazione d'un ulteriore sviluppo e non quello accademico di ripetizione.

Questo primo tempo è d'una vaghezza veramente espressiva, ed il suo carattere è assolutamente moderno. Abbiamo accennato ad una anticipazione quasi schumaniana; ed infatti, all'inizio dello sviluppo, una sensibilità romantica, ricca di misteriose ed indefinibili risonanze armoniche, ed ancor più rivelatrice di quella vaga indeterminatezza che trascendendo ogni barriera formale si esprime liricamente, — mai forse prima rivelatasi neppure in Beethoven, e che più tardi sarà il mondo dello Schumann — trasfonde nella linea formale tematica una fisionomia nuovissima di sviluppo di natura essenzialmente lirico romantica



che consegue, alla fine, una mirabile espressione



Il secondo tempo è un *Vivace alla Marcia*.

V'è realmente un non so che di guerriero ed eroico nel ritmo vibrante di questo tempo: ritmo che ne è l'anima e che, nell'insistenza continua, non solo

non riesce a stancare, ma consegue anzi la particolare vibrazione che forma il carattere tipico del tempo. La genialità dello sviluppo ritmico è evidente, in ispecie se si nota che esso raggiunge, a volte, un carattere quasi lirico, pur con procedimenti diremmo scolastici, quale l'imitazione o il canone.



Ma lo spirito contrappuntistico di questo tempo appare con maggiore evidenza in questo passaggio in cui il carattere « fugato » è evidente, e dove il giuoco delle parti ha appunto uno spiccato carattere contrappuntistico.



Segue il *Trio* che s'inizia come uno squillo di tromba e che ha, pur nella sua dolcezza melodica iniziale, carattere guerriero. Anch'esso procede con mezzi contrappuntistici, soprattutto canonici, che dimostrano come ormai il pensiero musicale di Beethoven esprima anche pianisticamente un complesso mondo di suoni; suoni che si muovono contrapponesi ed armonizzandosi ad un tempo.

È interessante riportare il giudizio del De Lenz su questo secondo tempo, poich'è evidente come il significato e la bellezza costruttiva di esso sia del tutto sfuggita, oltre che a molti contemporanei, an-

che agli stessi studiosi ed appassionati beethoveniani della successiva generazione. Dice, dunque, il De Lenz: « V'è troppa ricerca scolastica per lasciar posto alle idee; e, perciò, esse difettano. Noi non gustiamo questo pezzo, e non abbiamo incontrato ancora nessuno che l'abbia gustato ».

Segue l'*Adagio ma non troppo, con affetto*. Il carattere soggettivo della musica di Beethoven è ora evidente anche nella cura che il Maestro mette nello specificare come debba essere l'esecuzione. Qui, v'è un desiderio di esprimere un intimo, soave, indefinibile pensiero musicale, realizzato stupendamente. Anche qui appare chiaro il carattere sinfonico. Si noti l'ascesa sonora delle armonie della quinta battuta, e la 7<sup>a</sup> e l'8<sup>a</sup> battuta di spiccato carattere sinfonico.

Il tema acquista nello sviluppo, nelle vibrazioni sonore che si rispondono per ottava, una romantica indeterminatezza che pare s'indugi in un mondo di suoni captivo ed un po' statico e che finalmente riesce come a scomporsi ed a cedere nelle tre progressioni.

Una cadenza (*non presto*) ci riporta al tema melodico del primo tempo, il cui richiamo, del resto non nuovo in Beethoven, fa pensare alla concezione organica e di natura poetica della sonata.

L'*Allegro*, ci avverte Beethoven, deve essere eseguito, più che « molto presto », con energia (mit *Entschlossenheit*): aggiungeremo, a tratti, quasi con rudezza. Il suo carattere è assolutamente vibrante anche come senso ritmico. La natura del tema ed il procedimento presentano subito il carattere severo contrappuntistico, che conseguirà tutta la sua magnificenza nella *Fuga*.

È la prima volta che troviamo in un tempo di

sonata di Beethoven, la fuga adoperata non come fine a se stessa, ma come elaborazione tematica per conseguire la massima espressione del tema. Il procedimento è senza precedenti e dimostra come il Maestro abbia superato, ormai, ogni limitazione che divida nettamente una forma espressiva dall'altra.

Per lui ogni mezzo può essere necessario ai fini del suo pensiero; così che, per la più completa realizzazione di esso, egli s'induce a servirsi d'una forma d'arte che dall'uso aveva acquistato una fisionomia tipica ed un significato limitato ad una particolare espressione.

Particolarmente al carattere ed allo sviluppo di questo tempo, alla Marcia, come a parte dell'opera 106, pensavamo quando abbiamo accennato alla anticipazione dello stile di Brahms. Ed, infatti, crediamo che la complessa opera brahmsiana, a volte anche pesante, avrebbe avuto un'altra espressione ed un altro significato se non fosse stata preceduta da questa formidabile ultima manifestazione del genio di Beethoven. Si pensi alla elaborazione delle Sinfonie di Brahms, e sopra tutto, per le opere pianistiche, alle *Variazioni sul tema di Händel*. Nella fuga di quest'ultima v'è il senso del trascendentale realizzato spiritualmente e tecnicamente già da Beethoven; come pure lo stesso uguale senso di granitica costruzione, senza che peraltro Brahms sia riuscito a nuove conquiste, se se ne tolga, com'è logico, il minore sforzo di realizzazione e forse, ma non sempre, la più aderente proporzione.

Nell'*Allegro* dell'ultimo tempo dell'op. 101 troviamo, come abbiamo detto, adoperata per la prima volta la forma della fuga impiegata come sviluppo stesso del tempo, il quale ha, alla sua volta, forma di primo tempo di sonata.

Questo è un esempio mirabile delle possibilità di sviluppo che può conseguire un breve tema di per sè poco importante, e che non ha altra caratteristica se non quella ritmica, neppur essa forse molto peregrina.

Dopo una prima divagazione ritmica, una transizione melodica presentata con criterî contrappuntistici interrompe brevemente il ritmo generatore che ritorna subito dopo per svilupparsi, con carattere melodico, fino all'entrata della seconda idea. S'inizia questa, ad una sola voce, ed è chiara la sua semplice linea melodica che si svolge brevemente, sempre accompagnata con criterî contrappuntistici, fino alla ripresa del ritmo tematico che con diversa espressione chiude la prima parte.

Il carattere contrappuntistico, già notevole in altre composizioni precedenti, ha qui una indubitabile applicazione e prepara con logico rigore stilistico la *Fuga* che forma lo sviluppo del tempo, e che s'inizia dopo poche battute di « quasi preludio cadenzale » e dopo il ritmo generatore del tema presentato ad unisono e fortissimo alla maniera caratteristica beethoveniana.

Il tema della *Fuga*, tranne che per la natura degli intervalli, è uguale al primo tema ed è conchiuso da due nuovi disegni ritmici che procedono con lo stesso criterio di progressione discendente che caratterizza il tema della « fuga » ed anche del « tempo ». L'entrata delle quattro parti ci mostra già un criterio di assoluta libertà espositiva che, osservando lo spirito contrappuntistico della fuga, non ne ritiene necessaria la dogmatica realizzazione espositiva. I temi delle parti sono presentati rispettivamente in la min., do magg., re min., la min.

Dopo un primo « divertimento », nato dall'elemento conclusivo del tema e alternato da elementi

del tema stesso e del controsoggetto, è ripresentato il tema in rivolto. Molti sono gli episodî che si succedono ora, quasi con andamento melodico. Essi acquistano un carattere più drammatico dalla ripresa delle progressioni tematiche e, proprio, dalla sessantesima battuta dove il tema, benchè adombrato, acquista una sua espressività più viva e, man mano sempre più grandiosa fino alla stretta finale in cui gli episodî riappaiono con veemenza drammatica.

Un arpeggiato ci porta alla « ripresa ». La ripresa non presenta particolarità notevoli. Più interessante è la *Coda* per il nuovo colore che acquista l'elemento tematico, qui presentato con soave dolcezza melodica che, spezzata per un momento, riprende subito nel ricordo spirituale della fuga per farci risentire la già notata transizione melodica, non ripetuta nella « ripresa » e qui un poco ampliata. La dolcezza di questa *Coda* trova un suo nuovo respiro melodico nel movimento « a pedale » delle semicrome su cui il tema, che pare abbia ancora un canto da esprimere, s'indugia prima di cedere.

Chiude la sonata l'accordo di la magg. subitamente ed impetuosamente in rivolto.

**SONATA - OP. 106**  
dedicata all'Arciduca Rodolfo





## Opera 106

**Allegro - Scherzo - Adagio e  
sostenuto - Allegro risoluto**

La sonata op. 106, come l'op. 81-a, è dedicata all'arciduca Rodolfo verso cui erano vivissimi l'affetto e la gratitudine di Beethoven. Fu composta nel 1818 e fu pubblicata nel settembre del 1819 presso Artaria, a Vienna.

La vita di Beethoven in questo tempo non è tra le più liete: procede tra l'irritazione, può dirsi giornaliera, che i fastidi domestici gli procurano ed i dolori più intimi di tutta una esistenza travagliata, aggravati dal tormentoso pensiero della educazione del nipote. Pure il suo genio, assorto in miraggi grandiosi, maturava nuove creazioni.

Ormai, egli concepiva con grandiosità di linee tutti i suoi lavori, e si direbbe che la sua sensibilità rimanesse solo colpita da visioni d'arte che trascendessero ogni normale proporzione. Il suo spirito vagava in un mondo assolutamente ideale e, quasi, non più umano; ed è appunto degno di nota questo superamento di ogni contingente relatività nelle composizioni dell'ultimo periodo.

Dagli appunti del 1818 per una decima sinfonia appare chiaro come ormai Beethoven non senta più, artisticamente, le piccole gioie o i piccoli dolori della umanità; e come egli tenda interamente verso l'infinito mondo dello spirito che, assorbendolo, lo rende sempre più alieno da ogni considerazione pratica anche nel realizzare il suo pensiero.

Si noti la grandiosità dello schema di struttura della decima sinfonia, non realizzata per l'immatura morte del Maestro (1).

In sintesi, è già tracciata tutta la sinfonia umana della gioia e forse anche del dolore ch'egli sente oramai nella sua grandiosità collettiva e, diremmo, della specie, e non più individualizzato in un solo essere.

Si noti anche che Beethoven sente la « fuga » come la più alta manifestazione del pensiero. Ma è bene aggiungere che la « fuga » in Beethoven non ha il valore, in certo modo quasi tradizionale della « fuga » di Bach, cioè non è abitudine espressiva di un dato periodo storico; ma ha valore spirituale di sincronismo di voci che, intervenendo per contrapporre il loro diverso carattere particolare, realizzano sinfonicamente una complessa visione sonora scaturita da una viva emozione nata, alla sua volta, dalla contemplazione di tutta la gioia e di tutto il dolore dell'umanità.

La sonata op. 106 realizza al massimo grado la aspirazione di Beethoven di creare un'opera grandiosa. Essa è, infatti, la sonata « colossale » di Beethoven; benchè vi sia da notare, subito che egli perviene a questa grandiosità di costruzione servendosi di pochi e brevi elementi tematici. Può dirsi che tutto il primo tempo sia nato dall'elemento ritmico del tema.



(1) « Inni sacri con le antiche melodie: *Te Deum laudamus*, *Alleluja*. Come preludio, oppure come pezzo staccato, una fuga.

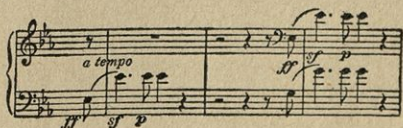
Anche la stessa prima transizione melodica nasce, come struttura ritmica, dal tema.



Così pure la seconda idea



Lo sviluppo, vera elaborazione tematica con carattere di fugato, è essenzialmente formato dal ritmo del tema



Eppure, quanta grandiosità di linea!

Perchè, qui, il lavoro tematico ubbidisce ad una intima necessità espressiva dello spirito che, servendosi di questo mezzo, crea il suo mondo musicale.

Questo forse il carattere di tutta la Decima sinfonia. Nell'ultimo tempo, o forse già nell'Adagio, introduzione delle voci umane. Nell'ultimo tempo il numero dei violini che s'usa in orchestra, ecc., va decuplicato. Oppure si ripeta in certo modo nell'ultimo tempo l'Adagio, inserendovi poco a poco le voci umane. Nell'Adagio il mito greco, cantique ecclesiastique nell'Allegro la festa di Bacco». Appunti di Beethoven per una *decima sinfonia*. (Autunno 1818).

L'analisi tecnica di questa sonata è d'interesse veramente eccezionale, poi che essa consegue con i semplici mezzi accennati, un massimo di compiutezza musicale. Quanto s'è già detto nella sonata precedente, accennando alla cosiddetta terza maniera beethoveniana, trova qui la sua più vera e compiuta realizzazione, almeno come sistema costruttivo.

Ma anche artisticamente, per la potenza della vita tematica e per alcuni episodi di natura mirabilmente melodica



questo primo tempo è fra i più belli, oltre che fra i più grandiosi di Beethoven.

Pure, molti studiosi non hanno sentito la bellezza di questa sonata.

Il De Lenz ad esempio dice: « Questa sonata non è la più bella; è soltanto, rispetto alle sonate, ciò che la sinfonia coi cori è rispetto alle sinfonie.

Ma dell'*Allegro* dice giustamente:

« Questo *Allegro*, il più mirabile degli *Allegri* di sonata, non sarebbe stato inteso se non fosse stato preparato dalle altre sonate, le più considerevoli (op. 22; op. 27, n. 2; op. 31, n. 2; op. 57; op. 53) delle quali sono come delle terrazze che questo colosso domina ».

Il carattere sinfonico del 1° tempo è evidente, e soprattutto è evidente la sua natura quartettistica.

È necessario tener presente questo carattere nella esecuzione dell'op. 106, non facile, più che tecni-

camente, per la realizzazione della grande linea costruttiva; alla chiarezza della quale contribuisce appunto la giusta messa in valore di ogni episodio, di ogni particolare.

La natura quartettistica è già evidente fin dal primo movimento melodico dopo il tema iniziale degli accordi; e se nella transizione e nelle divagazioni tematiche che seguono perde un po' questo carattere, lo riacquista subito dopo l'entrata della seconda idea, per lasciarlo soltanto raramente. Poi che non solo lo sviluppo, ma tutta la ripresa ubbidisce ad un concetto di realizzazione tematica « a quattro ».

L'analisi del primo tempo dell'op. 106 è particolarmente interessante, oltre che per il valore artistico, per l'elementarità del tema cui abbiamo già accennato e che si sviluppa in episodi mirabili per invenzione e bellezza espressiva. Può dirsi che il tempo proceda fra episodi legati dalla continuità logica del pensiero e che, generati l'uno dall'altro, sono perfettamente compiuti in sè.

Dopo gli accordi tematici introduttivi, si inizia il primo episodio di evidente carattere quartettistico. Esso si svolge fino al fraseggiare progressivo che ci porta, anzichè alla seconda idea, alla ripetizione del tema da cui nasce un nuovo episodio essenzialmente vivace e contrapposto al primo che si esaurisce all'entrata della seconda idea.

Anche la seconda idea presenta, aderendo perfettamente allo spirito del tempo, un evidente carattere tematico ricco di possibilità di sviluppo. Ma appare chiara la derivazione ritmica del primo tema, per cui forse è meglio ritenere questo tempo come un continuo ed inventivo « divenire » d'un pensiero generatore, anzichè formato da due elementi generatori dissimili o contrapposti.

Una nuova transizione, sempre con carattere epi-

sodico, subentra alla seconda idea che, interrotta dal ritmo tipico del tempo, ci porta alla soave espressione lirica di natura fantastica e trascendentale. Ogni limitazione della forma è interamente abolita; poi che questa che dovrebbe essere, tutto al più, una prima coda cadenzale contrapposta alla seconda seguente (*ff*), è una vera terza idea, anzi, è forse la vera nuova idea musicale così diversa e pure così aderente allo spirito trascendentale di questo tempo il quale riesce finalmente a conseguire, dopo tanto tormento drammatico, una sua meravigliosa nota lirica.

Beethoven ha sentito la necessità del ritornello. Lo ha costretto a ciò la concezione stessa del primo tempo, quasi che prima d'iniziare lo sviluppo fosse meglio insistere ancora sulla base dell'edifizio che si accingeva a creare?

L'idea architettonica nasce qui spontanea: è una vera costruzione ideale di suoni ricca di disegni mirabili e di sviluppi che, aderendo perfettamente l'uno all'altro, riescono a rivelare chiaramente, pur in un mondo così vasto, l'origine comune della particolare loro fisionomia; fisionomia che non distrugge, però, l'unità organica di questo tempo.

Inutile fare notare che la ripresa non ha valore di ripetizione; ma di ricreazione infinitamente più ricca della struttura della prima parte, con un finale aggiunto affatto indipendente dove pare, anzi, che si plachi ed un po' si estingua tutta la grandiosa visione che ha creato il primo tempo dell'op. 106.

Segue lo *Scherzo* che, però, nella prima edizione inglese figura come terzo tempo. Anche qui lo sviluppo ritmico è anima del tempo.

È necessario dare alla esecuzione una vivacità quasi nervosa, ma ben determinata affinché il ritmo risulti chiaro e, nello stesso tempo, non monotono.

Lo *Scherzo* è assolutamente beethoveniano ed è semplicissimo nella costruzione.

Il *Trio* conserva una semplicità statica. Una breve frase è ripetuta, anche in rivolto, alternandosi fra le due mani. Nè il *Presto*, che precede la ripresa, presenta diversità formali notevoli. Ha, invece, quella esuberanza espressiva per cui lo stesso pensiero del *Trio* è riuscito ad acquistare una fisionomia ritmica e lineare diversa.

L'*Adagio*, *appassionato e con molto sentimento*, è la composizione per pianoforte di Beethoven più granitica e grandiosa.

L'affinità spirituale con la « Nona Sinfonia » è evidente; così pure il suo carattere strumentale. Ed, invero, se questo *Adagio* facesse parte d'un lavoro orchestrale potrebbe oggi vantare una popolarità di gran lunga maggiore.

L'*Adagio*, è stato già detto, ha qualcosa di « biblico »; ma il senso religioso di questo poema trascende ogni concezione singola religiosa e le abbraccia tutte in una sintesi, diremmo, universale.

L'ampiezza del respiro melodico è senza precedenti, non per la sua continuità, forse, ma per la vastità e profondità del respiro stesso: espressione completa d'uno spirito che ha superato tutte le barriere del passato e che risplende della luce di un mondo sonoro prima mai neppure intuito.

Non è nella profondità dell'espressione drammatica che consiste la nuova grandezza di Beethoven. Anzitutto, v'erano state in passato — dovute ai grandi cinquecentisti e secentisti italiani — opere dove lo spirito drammatico, con i mezzi del tempo, (e cioè canori) aveva conseguito un'altezza di espressione non superata neppure dallo stesso Beethoven. Ma

è in questa immensa visione sonora complessa e quasi non sempre percepibile in una prima disamina, che il suo spirito si erge con una nuova e diversa potenza; è nell'espressione d'una sensibilità sinfonica dove non più, — come nei capolavori del passato — ogni voce, pur fondendosi in un tutto armonico, ha una sua particolare parte da rilevare: ma dove il sinfonismo ha esso solo valore essenziale, e la sintesi sonora si manifesta in una unità inscindibile di realizzazione, in cui ogni priorità di parte è annullata.

La sinfonia stessa è ormai espressione di canto, poi che essa ha realizzato il suo ideale significato di voci sincrone che ne formano una sola: il canto del gigante. Ed è in questo senso che va accettato l'aggettivo di « gigante » dato a questo *Adagio*.

Il Ries ci racconta che la battuta d'inizio dell'*Adagio* fu aggiunta da Beethoven pochi giorni prima della pubblicazione della sonata. Forse egli sentì che questa sua gigantesca composizione doveva, prima d'iniziare il suo canto, quasi preparare un indefinito ambiente sonoro; di qui, l'aggiunta delle due note.

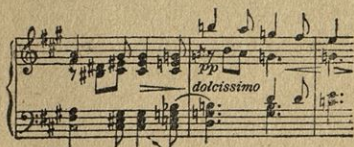
L'*Adagio* è scritto in forma di sonata, sentita attraverso una concezione vastissima e con sensibilità nuova. La sonata ha prestato solo lo schema formale di struttura che Beethoven ha rivestito con ricchezza di fantasia.

La seconda idea





porta uno spirito di serenità contemplativa al vago ma tormentoso procedere del discorso melodico precedente, dove alcune modulazioni



alcuni disegni ritmici e la stessa complessità sonora incombono con una potenza espressiva, a volte, quasi insostenibile.

Ma anche la ripresa, oltre lo sviluppo, presenta un'impronta particolare dovuta al senso della « variazione » che acquista, nello spirito di Beethoven, non più il significato di ornamento sonoro, ma di entità espressiva.

E di ciò, saranno esempio mirabile il *Finale* della sonata op. 109 e l'*Arietta* della sonata op. 111.

La *Fuga a tre voci*, con alcune licenze è preceduta dal *Largo*, interrotto da varî andamenti. È evidente il carattere aformale di questo « preludio alla fuga » che pare quasi un'improvvisazione fantastica. Notevole è, nel *Largo*, la soppressione della sbarra di divisione fra battuta e battuta; una delle tante prove dell'insofferenza del Maestro per ogni limitazione e indice, anch'essa, del desiderio di superamento che lo animava.

La *Fuga a tre voci*, con alcune licenze può ritenersi come la maggiore espressione della possibilità contrappuntistica di Beethoven. È inutile ripetere, qui, quanto s'è detto sulla « fuga » beethoveniana, che non va intesa con criteri scolastici ma che, d'al-



SONATA - OP. 109  
dedicata  
a Massimiliana Brentano



## Opera 109

**Vivace, ma non troppo - Prestissimo**  
**Andante molto cantabile ed espressivo**

La sonata op. 109 fu composta nel 1820 e pubblicata nel 1821 presso Schlesinger a Berlino. Fu dedicata alla piccola Massimiliana Brentano, « alla sua Kleinen Freundin », figlia del senatore Franz Brentano (« con l'arciduca Rodolfo, uno dei due uomini più nobili del mondo ») e della signora Antonia, nata Birkenstok, ritenuta una delle donne più intellettuali del tempo.

Fu appunto presso Melchiorre Birkenstok, (padre di Antonia), il *praeceptor Austriae*, che Beethoven conobbe nel 1810 Bettina, sposa poi del conte Arnim. È nota l'amicizia di Beethoven per Bettina e come questa gliela ricambiasse entusiasticamente.

La famiglia Brentano ebbe per Beethoven una calda amicizia, e, qualche volta, intervenne anche economicamente in suo aiuto. La signora Antonia, ottantasettenne, nel 1867 parlava di lui al biografo Nohl con vivissima emozione. Ma anche Beethoven era profondamente legato ai Brentano. È una prova di questo attaccamento la lettera che accompagnava l'invio della sonata alla piccola Massimiliana « Una dedica! Ah! non è di quelle di cui si abusa! V'è uno spirito inaccessibile alle ingiurie del tempo, che avvicina su questa terra gli esseri migliori e più nobili, è Lui che Lei parla in questo momento e Lei mostra a me con il Suo aspetto infantile, insieme ai Suoi genitori, a Sua madre così eletta, a Suo padre così nobile e buono, sempre attento alla fe-

licità dei Suoi... Io La vedo dinanzi a me: pensando alle eminenti virtù dei Suoi genitori, non dubito ch'Ella cercherà di imitare con entusiasmo modelli così perfetti, e sono sicuro che si avvicina a Loro ogni giorno più. Giammai potrà svanire in me il ricordo d'una nobile amica; possa anche Lei pensare qualche volta a me con affetto! Addio! Che il cielo protegga Lei e tutti i Suoi! Con affetto e sempre. Suo amico Beethoven ».

La sonata in mi magg. op. 109 differisce dalle precedenti per la forma; anzi, la sua forma è stata quella che ha colpito maggiormente gli studiosi e non sempre in modo favorevole. Scrive il De Lenz a proposito del primo tempo: « È molto se questo primo pezzo con i due *Adagi* può passare per un preambolo di una improvvisazione ».

È difficile stabilire, seguendo lo schema della forma di sonata, quale possa essere la seconda idea in questo primo tempo. Le ipotesi sono state moltissime, ma nessuna soddisfacente, forse perchè, in realtà, non v'è una vera seconda idea, almeno nel significato tecnico che si suole dare a questa espressione.

Il Reineke considera l'*Adagio espressivo* come seconda idea: il Nagel con il Von Bülow ed altri, considera invece questo tempo come una libera fantasia. Il Rieman propone il seguente passo



Ma, a parte le altre osservazioni, è evidente che questo disegno melodico non rappresenta un'idea

nuova da potersi contrapporre al primo tema; ne è, piuttosto, uno svolgimento.

Dobbiamo anche qui osservare quanto già si è detto altra volta. Non può negarsi che anche in questo tempo la forma di sonata sia lo schema ideale seguito da Beethoven: un primo tema, un contrasto, sviluppo, ripresa; ma non è men vero che ognuna di queste parti, in ispecie il contrasto della seconda idea che spiritualmente è dovuto più che ad altro all'*Adagio espressivo*, sia l'espressione di uno stato d'animo che non piega alle volute limitazioni formali.

Aggiungiamo ancora ch'è ugualmente innegabile il carattere di Fantasia, per l'indipendenza da qualsiasi giogo schematico, e per il modo stesso di procedere assolutamente personale. Si noti il modo, diremmo arbitrario, con cui è spezzata la prima idea ed ha inizio l'*Adagio espressivo*. Anche in questo caso ci troviamo, quindi, dinanzi ad una *Sonata quasi fantasia*, che il genio di Beethoven ha scritto seguendo l'impulso creativo del suo spirito.

Il contrasto drammatico nasce, in questo tempo, dal diverso carattere espressivo del *Vivace ma non troppo* e dell'*Adagio*.

Alla semplicità elementare del primo, chiaro anche nell'essenza ritmica e che ricorda l'ingenua freschezza del *lied*, l'*Adagio* contrappone una profonda ed appassionata sensibilità drammatica che pare dissolversi subitamente vinta dalle armonie ondegianti degli arpeggi. Benchè la forma della sonata sia, come s'è detto, lo schema di tutto il tempo, essa non è mai visibile, e tutto il tempo acquista la sua fisionomia particolare solo da questo contrasto drammatico che si rinnova — non si ripete — nell'ultima parte; onde appare evidente il carattere di *Fantasia*.

Segue un *Prestissimo* vivace ed impetuoso di carattere chiaramente beethoveniano.

Di uguale interesse sono il tema propriamente detto ed il basso, che acquista grande importanza per l'elaborazione contrappuntistica potentemente suggestiva in tutto il finale della prima parte. Anche il *Prestissimo* ha, schematicamente, il carattere di primo tempo di sonata.

Chiude la sonata l'*Andante molto cantabile ed espressivo*: una melodia in due periodi di otto battute. È d'una chiarezza lirica assolutamente lineare e semplicissima che acquisterà, nelle sei variazioni, molteplici caratteri espressivi.

S'è già accennato alla variazione beethoveniana; s'è detto ch'essa non ha più alcun carattere ornamentale, ma esprime un suo contenuto ideale e formale che conserva del tema solo l'anima generatrice (1).

In queste brevi variazioni, ed ancora più in quelle dell'op. 111, Beethoven raggiunge una intensità espressiva potentissima e crea un genere nuovo di composizione. L'arte dello svolgimento di un'idea attraverso una sensibilità spirituale e ritmica diversa, ha qui una realizzazione forse mai prima neppure intuita. È, in fondo, una derivazione dell'arte dello svolgimento tematico, e non della variazione propriamente detta. E forse in ciò consiste la differenza essenziale fra le variazioni prebeethoveniane e quelle postbeethoveniane; delle quali ultime il più grande artefice fu certo il Brahms, e che ebbero, poi, impensate e strane derivazioni, non sempre ugualmente interessanti, in alcuni nostri contemporanei.

(1) Vedi sonata Op. 57.



Questa « variazione spirituale » del tema, scevra di qualsiasi ornamentalità esteriore, è facilmente avvertibile fin dalla prima variazione, dove l'elemento tematico, spiritualmente lo stesso, ha una fisonomia lirica assolutamente propria.

Nelle altre, è la vita ritmica ed alcune volte l'ambiente armonico — si noti, nella seconda, l'audacia geniale della modulazione prima della ripresa della tonalità di mi magg. — che costituiscono l'anima nuova musicale; la quale a volte consegue, come nella quarta variazione, una bellezza di espressione incomparabile o, come nell'ultima, una linea indefinita di sensibilità trascendentale.

Il tempo si chiude con la ripresa del tema che pare plachi, con la semplicità serena della melodia generatrice, il vagare anelante del pensiero.



SONATA - OP. 110



## Opera 110

**Moderato cantabile, molto espressivo - Allegro molto Adagio ma non troppo - Fuga**

La sonata op. 110 è senza dedica. È una delle pochissime opere di Beethoven che non sia stata dedicata a qualcuno.

Non crediamo che vi sia stata una ragione particolare, ed ancor meno, ch'egli abbia voluta dedicarla a se stesso come è stato detto da qualcuno.

La sonata fu composta nel 1820-21 e dall'originale si rileva che fu « finita il giorno di Natale 1821 ». Fu pubblicata nell'Agosto del 1822, a Berlino e a Parigi presso Maurizio Schlesinger, ed a Vienna presso Steiner.

È una delle cinque sonate della cosiddetta terza maniera, per il significato della quale ci richiamiamo a quanto abbiamo detto precedentemente (1).

Il Riemann considera le prime quattro battute come introduzione; ma, per quanto abbiano un carattere diverso dallo stupendo disegno melodico che segue, non è possibile considerarle come una semplice introduzione, per la loro importanza tematico-ritmica che si manifesta come anima creatrice di tutto lo sviluppo, e cioè, della sonata stessa.

Il Riemann ritiene come seconda idea il seguente passaggio



(1) Vedi Op. 101 e 106.

Ma pensiamo che sia più logico considerare quale seconda idea il disegno



Meglio, però, anzi che limitare ad un solo momento musicale l'inizio d'una seconda idea, — che non sempre nasce chiaramente ad un tratto in alcune opere del Maestro, ma proviene piuttosto da un nuovo processo evolutivo, per analogie tematiche o ritmiche — meglio ritenere, con il D'Indy, come seconda idea tutto l'intero nuovo periodo musicale di cui la prima parte è semplice progressione, la seconda parte è affermazione della tonalità, ed è conclusione quella che alla disamina tecnica abbiamo detto seconda idea.

Il primo tempo dell'op. 110 non presenta tecnicamente particolarità degne di nota: v'è abolita la replica e la linea costruttiva prosegue con ritorni spirituali, anzi che con vere e proprie ripetizioni. Ha piuttosto uno spiccato carattere melodico, non solo nel largo fraseggiare del tema e del suo sviluppo cantabile, ma anche nel movimento transitivo delle biscrome, in tutto il disegno che abbiamo accettato per seconda idea, nel breve sviluppo e in tutta la ripresa in cui questa sensibilità lirica è sempre più manifesta.

La potenza espressiva di questo primo tempo non ha bisogno di aggettivi. Bene ha detto il Combarieu: « A un mondo superiore del sentimento e del pensiero appartiene la sonata in la ♭ magg., opera 110 ».

Questo primo tempo è degno della insuperabile bellezza di tutta la sonata, che è una delle più mirabili espressioni del genio di Beethoven.

Qui, la linea è d'una chiarezza adamantina e non v'è neppure lontanamente la sensazione dello sforzo del « divenire » che, qua e là, è evidente nell'opera 106. Pare che questa grandiosa composizione sia sgorgata naturalmente, come un divino fiume di suoni, dallo spirito di Beethoven. Ed è stato certo così, almeno in parte, se si pensa che la composizione delle opere 109, 110, 111, va dal 1820 al 13 gennaio 1822.

Segue l'*Allegro molto* che ha tutto il carattere dello *Scherzo*. È vibrante, ed ha una spiccatissima linea tutta beethoveniana. È diviso, naturalmente, in A. B. A. contrastando, fra loro, lo *Scherzo* propriamente detto ed il *Trio*. Notevole il silenzio « beethoveniano » (1) prima della cadenza finale dello *Scherzo*, e l'ansimare del basso in contrattempo nel *Trio*.

Dopo la breve *Coda*, che è un vero trapasso di sensazioni musicali, s'inizia senza interruzione, quasi nato dalle vibrazioni dell'accordo prolungato sensibilmente dalle ascendenti armonie arpeggiate, l'*Adagio, ma non troppo*; una delle pagine sublimi di Beethoven.

Qui ci troviamo dinanzi ad un monumento di bellezza imperitura; ogni commento sarebbe una profanazione. Non è più una linea melodica o una

(1) Per « silenzio beethoveniano » non intendiamo qui l'uso delle pause non nuove come espressione nella musica e già adoperate da molti musicisti italiani e tedeschi; ma quel senso indefinito di silenzio sonoro, dove pare che l'idea trovi una continuità musicale inesprimibile con suoni.

sensibilità armonica peregrina che riesce a colpire il nostro spirito vinto da commozione intensissima; v'è tutta una spiritualità di suoni realizzata che rivela la drammaticità latente dell'intera umanità. E quanta semplicità espressiva! A volte canta una sola voce



La sua esecuzione presenta notevoli difficoltà di interpretazione; poi che non è facile realizzare tutta la tragica bellezza del « Recitativo ».

Il Casella suggerisce: « Conferire — per quanto sia possibile — a questo recitativo, il carattere vero e proprio di una voce umana. Pensare all'esordio del baritono nel finale della « Nona Sinfonia ». Ricordare quanto fosse nobile ed elevata la concezione beethoveniana della voce, intesa come mezzo espressivo, e come — nei momenti più intensi della sua opera — egli sembrasse sentire istintivamente la necessità di ricorrere alla *parola*, per accrescere ancora l'eloquenza di un *pathos* giunto ai limiti estremi delle sue possibilità ».

Il recitativo, dopo un ultimo respiro d'invocazione, cede al mondo armonico da cui sale, divinamente tersa, una delle più pure melodie che abbia mai creato il genio musicale. A che tentare una disamina? Lo spirito musicale di Beethoven è degno, per l'intensità dell'espressione e per la profondità dell'intuizione, del pensiero di Dante, ed ogni analisi cede dinanzi a questo michelangiotesco « rilievo musicale ».



Del resto, nessun problema tecnico. Una semplicità elementare: il canto accompagnato da terzine di semicrome!

Chiude la sonata la *Fuga*. Ci troviamo dinanzi ad uno dei capolavori beethoveniani.

Beethoven aveva scritto, come già abbiamo visto (1), che « bisognava introdurre, nella fuga, un elemento nuovo, una *poesia reale* ». Egli, infatti, ha saputo realizzare poeticamente una forma di espressione d'arte per sua natura meglio rispondente alla concezione costruttiva che non a quella più immediata del sentimento. E che la sua concezione sia tutta pervasa di drammaticità e nata da un bisogno espressivo drammatico-lirico, lo prova la ripresa dell'*Arioso* con accento drammatico, questa volta, d'intensità senza pari.

Sulla partitura originale è scritto, nella ripresa, in tedesco e in italiano « *Klagend, ermattet — perdendo le forze, dolente* ». Forse l'indicazione non è di Beethoven; pare, anzi, che sia dello Czerny. Comunque, risponde mirabilmente allo spirito della ripresa.

Riguardo alla concezione beethoveniana della fuga, ci riportiamo a quanto abbiamo già scritto nelle precedenti sonate; qui v'è solo da osservare la maggior chiarezza espressiva e la nitidezza della linea formale, non che la magistrale fattura tecnica la quale riesce a ricreare, con il tema a moto contrario, una novella fuga, non solo più ricca di espressività della precedente, ma anche più complessa per il contributo squisitamente drammatico che vi apportano i due temi e, specialmente nel finale, il primo che crea un ambiente sonoro di potenza espressiva veramente sinfonica.

(1) Vedi sonata op. 106

Tecnicamente, la *Fuga* che è sempre a tre parti reali — poi che una quarta interviene non per un suo particolare significato, ma soltanto come raddoppio dell'ultima e nel finale della prima parte — rispetta, pur nella sua larga concezione, le regole formali della fuga. Ha però un carattere più melodico che tematico, non solo nel tema ma anche in tutto lo sviluppo, e si ricollega più alla sensibilità italiana che a quella tedesca.

Abbiamo già detto che la ripresa dell'*Arioso* interrompe la *Fuga*, e che esso assurge qui ad una drammaticità più intensa per il particolare significato d'intermezzo che assume e per la più accorata espressione della linea melodica che deve essere realizzata « perdendo le forze, dolente ».

La ripresa della *Fuga* è per moto contrario. È una vera inversione, anche se l'indicazione non è dovuta a Beethoven, ed è una delle infinite prove della genialità di sviluppo del Maestro che a volte, come in questa ripresa della *Fuga*, assurge a possibilità meravigliose di potenza espressiva.

Il tema della *Fuga* ricorda il tema del « II. Studio » del Durante. È fuor di luogo ogni paragone fra le due composizioni. Comunque conobbe Beethoven questo « Studio » del grande napoletano?

Certo, la tradizione italiana era sempre viva a Vienna, dove Salieri imperava ancora quando Beethoven raccoglieva i primi allori; Salieri, da cui Beethoven imparò l'arte della espressione drammatica, e per cui egli è, specialmente con l'*Arioso* della *Sonata* in la  $\flat$  e con tutti i recitativi, legato idealmente al periodo aureo del Seicento italiano.

SONATA - OP. 111  
dedicata all'Arciduca Rodolfo



## Opera 111

(Maestoso) Allegro con brio appassionato - Arietta (con variazioni)

La sonata op. 111 chiude la serie delle sonate per pianoforte, e può dirsi, delle composizioni per pianoforte; poi che quelle che seguono hanno un valore relativo.

La Sonata è dedicata all'arciduca Rodolfo. Secondo il Tayer l'op. 110 e l'op. 111 dovevano essere dedicate alla Signora Antonia Brentano; ma, mentre la prima non ebbe, come abbiamo visto, alcuna dedica, la seconda fu dedicata invece all'Arciduca Rodolfo.

L'op. 111 fu composta intorno al 1821-22: (anzi, l'originale porta l'indicazione « finita il 13 gennaio 1822 »), e fu pubblicata nell'aprile del 1823 presso Schlesinger a Berlino ed a Parigi.

Anche questa sonata è svolta con i criteri della così detta terza maniera che noi abbiamo precedentemente definiti: logica libertà del procedimento e superamento non arbitrario, ma razionale, di ogni limitazione formale.

La sonata op. 111 è composta di due tempi e, se nel primo è evidente lo schema di tempo di sonata, il secondo, *Arietta con variazioni*, ha caratteristiche particolari e non segue nessuna delle forme tipiche dei tempi di sonata.

Il primo tempo s'inizia con una introduzione *Maestoso*. Il De Lenz ne definisce bene lo spirito: « L'idea che noi ci facciamo di una introduzione è che essa sia un pezzo di musica indipendente. Una

introduzione deve bastare a sè, *esse in se et per se*, non appartenere alla composizione che precede che per il suo carattere. Se le idee che l'introduzione propone si incontrano nel resto della composizione, l'introduzione non sarà più un *microcosmo*. Perchè una introduzione sia un'introduzione, bisogna secondo noi, che il pezzo che segue possa farne rigorosamente a meno. È a questo stile che appartiene l'*Introduzione* della 32.<sup>a</sup> Sonata ».

Una grandiosità epica anima questa *Introduzione*, che non interviene più, a differenza di quella dell'op. 13, nello svolgimento di tutto il primo tempo. Conserva, per questo, un carattere d'indipendenza e, come dice il De Lenz, di « microcosmo ».

Il Combarieu ha voluto notarvi una certa enfasi; ma la semplicità dei mezzi espressivi adoperati e l'architettura stessa, breve, ma efficacemente misurata, non danno neppur lontanamente impressione d'enfasi.

L'*Allegro con brio appassionato* pare nasca dalla profondità sonora che lo precede e, si direbbe, lo annunzia. Il tema è schematico; ma la sua potenza espressiva è pari alla sua elementare semplicità



Si può dire che Beethoven crei tutto il primo tempo solo con questo elemento ritmico, dando un'altra mirabile prova del suo genio superbamente costruttore e ricco di michelangiotesco senso architettonico.

Diremo anzi che l'idea in Beethoven è quasi sempre schematica, ma incisiva e ricca di possibilità

costruttive; pare, ogni volta, ch'egli si sia di proposito servito di pochi mezzi, per ideare il monumento architettonico delle sue sonate.

La seconda idea del primo tempo dell'op. 111



porta un momento di riposo: uno solo, chè subito la travolgente dinamica del tempo vince e distrugge ogni piccola oasi di riposo melodico.

Questo primo tempo, a differenza di quelli delle sonate che precedono immediatamente osserva il « da capo » e non presenta i caratteri d'una vera atipicità.

Piuttosto, è da notare come la ripresa, più logicamente, sia sentita con una nuova e più grande potenza drammatica.

È evidente l'efficacia dell'entrata del tema ad ottave e di tutto il diverso e più grandioso procedere della ripresa. È da notare anche il *Finale* dove, finalmente, pare si plachi lo spirito animatore e travolgente che ha creato questo primo tempo.

Segue l'*Arietta con variazioni* (*Adagio molto semplice e cantato*). Il tema chiaro, lineare, canta con una semplicità elementare di efficacia potentemente espressiva. L'elementarità tematica è sempre tipica in Beethoven, ma alcune volte è evidente come essa sia il risultato lirico d'una verità primordiale e fondamentale intuita e vissuta dal Maestro.

Nell'*Arietta*, la adamantina purezza dell'espressione lirica è, diremmo, palpabile: ha i caratteri in-

confondibili dell'anima universale, intesa nel suo senso panteistico. La visione della vita terrena è ormai superata, e lo spirito di Beethoven è asceso ad una contemplazione assolutamente trascendentale.

Ogni variazione acquista un suo carattere particolare; ma la stessa eterea luminosità risplende in ognuna. L'arte della variazione beethoveniana, di cui già abbiamo parlato (1) assurge qui alla più alta espressione di ricreazione del pensiero generatore che, volta a volta, assume dalla fisionomia diversa — non variata — una particolare espressività analoga a quella precedente, ma, nello stesso tempo, inconfondibile.

La melodia dell'*Arietta* è, ripetiamo, assai semplice, ed anche la struttura della forma ubbidisce alla sua elementarità espressiva.

Nelle prime tre variazioni il disegno melodico non acquista una nuova essenza drammatica, ma è ripetuto quasi esattamente e variato solo ritmicamente. Pure è chiaro, fin dalla prima variazione, come la linea melodica realizzi una sua particolare espressione e come tenda — la terza forse fa eccezione — a quella indeterminatezza che ci rivelerà nelle ultime variazioni un mondo ideale di luce infinita. Nella quarta, anch'essa riflesso sonoro di una concezione trascendentale, il contrasto drammatico è visibile. La profondità di un mondo ancora quasi statico ed inesperto pare ad un tratto rivelarsi in una luminosità eterea assolutamente nuova che, realizzata pianisticamente da Beethoven per la prima volta, darà vita a tutto il sinfonismo poetico del romanticismo tedesco. La quarta variazione vive tutta di questo contrasto di due stati d'a-

(1) Vedi op. 57.



nimo forse ugualmente statici: l'uno assorbito da una profondità remota ed inesprimibile, l'altro pervaso da una luminosità celestiale che lo sublima. Nè il quasi recitativo finale, pur nel contrasto drammatico del dialogato, riesce ad umanizzare il contenuto sonoro di questa variazione: essa conserva sempre il carattere di serena contemplazione d'un mondo irreal che ci appare, anche nella quinta variazione, puro da ogni contaminazione di passionalità umana. Beethoven ha superato oramai ogni relatività espressiva, ed il suo pensiero spazia, quasi dimentico del dramma umano che dette vita a tutta la sua opera, in un sereno mondo trascendentale.

Con questa meravigliosa ed infinita luce spirituale, Beethoven chiude le Sonate per pianoforte; i poemi, forse, più profondi e più sentiti del suo spirito se dobbiamo credere allo Schindler quando afferma che Beethoven parlava con più amore di alcune fra le sue Sonate, che della sua più grande Sinfonia.

FINE



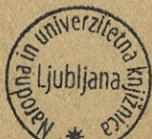
INDICE

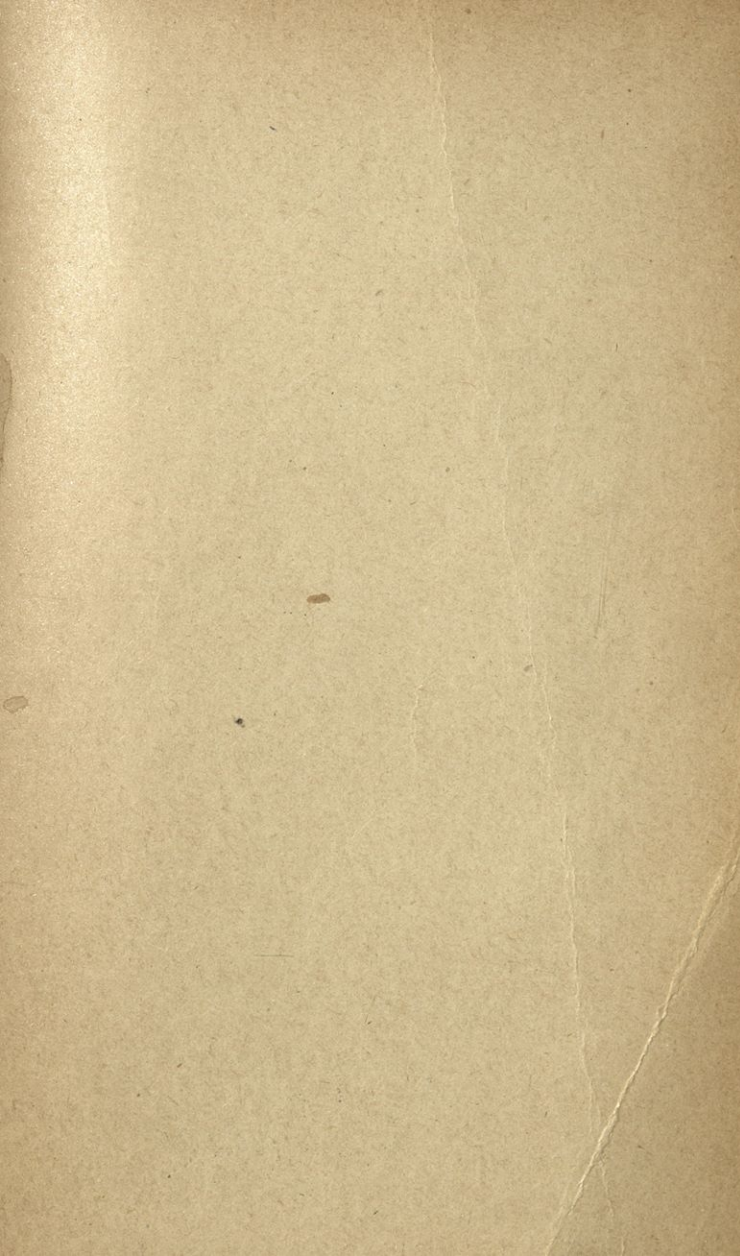


# INDICE

INTRODUZIONE . . . . .	Pag. 11
Tre sonate — Op. 2 . . . . .	» 29
N. 1 . . . . .	» 31
N. 2 . . . . .	» 40
N. 3 . . . . .	» 47
Sonata — Op. 7 . . . . .	» 53
Tre sonate — Op. 10 . . . . .	» 65
N. 1 . . . . .	» 67
N. 2 . . . . .	» 72
N. 3 . . . . .	» 79
Sonata — Op. 13 . . . . .	» 91
Due sonate — Op. 14 . . . . .	» 107
N. 1 . . . . .	» 109
N. 2 . . . . .	» 116
Sonata — Op. 22 . . . . .	» 121
Sonata — Op. 26 . . . . .	» 135
Due sonate — Op. 27 . . . . .	» 153
N. 1 . . . . .	» 155
N. 2 . . . . .	» 161
Sonata — Op. 28 . . . . .	» 169
Tre sonate — Op. 31 . . . . .	» 179
N. 1 . . . . .	» 181
N. 2 . . . . .	» 185
N. 3 . . . . .	» 193

Due sonate — Op. 49 . . . . .	Pag. 199
N. 1 . . . . .	» 201
N. 2 . . . . .	» 203
Sonata — Op. 53 . . . . .	» 205
Sonata — Op. 54 . . . . .	» 215
Sonata — Op. 57 . . . . .	» 221
Sonata — Op. 78 . . . . .	» 233
Sonata — Op. 79 . . . . .	» 241
Sonata — Op. 81-a . . . . .	» 247
Sonata — Op. 90 . . . . .	» 257
Sonata — Op. 101 . . . . .	» 265
Sonata — Op. 106 . . . . .	» 279
Sonata — Op. 109 . . . . .	» 293
Sonata — Op. 110 . . . . .	» 301
Sonata — Op. 111 . . . . .	» 309





NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIZNICA

GS

I 705 002



200815254

COBISS \*

*Bova*