

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827), **Sonata per pianoforte in Do minore, op. 13 (*Pathétique*)**.

I. Grave – Allegro di molto e con brio

1797-98

Beethoven compose questa sonata tra il 1797 e il 1798 e la dedicò al suo amico e patrono, il principe Karl von Lichnowsky. Fu pubblicata nel 1799 a Vienna da Joseph Eder, che le diede il titolo *Grande Sonate pathétique*. Il termine francese *pathétique* deriva dal greco *pathos* (sofferenza) e significa emozionalmente coinvolgente, specialmente nel senso di suscitare pietà, dolore, o tenerezza. La sonata divenne molto popolare subito dopo la pubblicazione, e fu la prima composizione di Beethoven a riscuotere una così ampia e duratura popolarità. Beethoven pensava che il titolo dell'opera avesse contribuito al successo presso chi acquistava musica, e di fatto questo tipo di titoli evocativi erano espedienti comuni per vendere musica nel XIX secolo.

In questo caso, però, il titolo cattura perfettamente il carattere del brano, poiché la musica è piena di gesti retorici che suggeriscono pathos. Come sostiene Elaine Sisman, il primo movimento è come un discorso, che evoca forti sensazioni nell'ascoltatore per comunicare qualcosa di importante. La studiosa cita il saggio *Sul patetico* (1793) di Friedrich von Schiller, nel quale lo scrittore - uno degli autori preferiti di Beethoven, autore dell'*Ode alla gioia* che il compositore utilizzò poi nella Sinfonia n. 9 - sostiene che lo scopo di descrivere in arte la sofferenza non è soltanto quello di "aprire i dotti lacrimali" nel pubblico, ma di rappresentare la resistenza morale alla sofferenza, e offrire in tal modo una via per raggiungere la libertà attraverso la ragione. In questo movimento, Beethoven evoca la sofferenza e il dolore, poi la resistenza, come in una manifestazione musicale dell'idea di Schiller.

Il primo movimento, come ci si aspetterebbe, è in forma sonata, ma il materiale musicale è piuttosto diverso da quello di una tradizionale sonata per pianoforte. Inizia con un'introduzione lenta, comune nelle sinfonie ma rara nelle sonate: i ritmi puntati evocano lo stile elevato dell'ouverture francese, e due passaggi simili a una cadenza hanno il sapore del concerto. Nell'esposizione, i "temi" non suonano affatto come temi: al posto della fraseologia chiaramente articolata, delle melodie ben definite, dei ritmi variati, e del piano armonico inequivocabile tipici della sonata, i temi in questo movimento si affastellano senza pause, con poca varietà ritmica, attraverso armonie inaspettate, evidenziando molte delle qualità tipiche delle sezioni di transizione; soltanto le frasi di quattro battute e la relativa stabilità armonica suggeriscono che si tratti effettivamente di temi. Inoltre, i due gruppi tematici principali non sono pianistici, ma sinfonici: il costante tremolo in ottava che accompagna il primo tema (bb. 11-27) imita una pulsante linea di basso in orchestra, e il secondo gruppo tematico (bb. 51-88) suggerisce un dialogo operistico tra baritono e soprano, sopra un accompagnamento orchestrale di note gravi e di accordi ripetuti dopo il battere di ciascuna battuta. Questi stessi modelli di accompagnamento si ritrovano nella transizione (bb. 27-50) e nella codetta che chiude l'esposizione (bb. 113-32), conferendo un'insolita coerenza ritmica alle varie parti dell'esposizione, che normalmente sono molto differenziate fra loro. Il tema conclusivo (bb. 89-112) introduce uno schema ritmico diverso, ma pur sempre in costante movimento. L'incessante attività ritmica e il basso grado di contrasto non fanno che accrescere il senso di un unico stato d'animo.

La relativa coerenza di atmosfera e ritmo nell'esposizione rende chiaro che il principale contrasto del movimento è quello tra l'introduzione lenta, indicata *Grave*, e la sezione veloce, indicata *Allegro di molto e con brio*. Il contrasto è intensificato quando Beethoven riprende il materiale dell'introduzione lenta all'inizio dello sviluppo (b. 133), e poi di nuovo per iniziare la breve coda (b. 295), determinando una forma complessiva del tutto insolita:

Sezione	Introduzione	Esposizione	Sviluppo
Musica		: P T S C codetta :	Intro
	a	b c d b' e f g b	a b', a' d', b', a''
Tonalità	do	do → mi♭, ≈ Mi♭	sol, ≈ V di do
Battuta	1	11 15 27 35 51 89 113 121	133 137 167

Sezione	Ripresa	Coda
Musica	P T S C codetta	Intro
	b, c c e f g b	a b
Tonalità	do → fa, do do	do
Battuta	195 207 221 253 277 285	295 299

L'introduzione lenta annuncia immediatamente lo stile grandioso e il tono solenne della composizione. Si apre con un accordo di Do minore grave e denso, indicato *fp*, quasi un profondo grido di dolore. L'idea melodica di apertura (Do-Re-Mi♭-Mi♭-Re, il motivo **a** nella tabella riassuntiva) crea un clima doloroso, muovendosi quasi con sforzo lungo le prime tre note della scala per poi ripiegare in un 'sospirante'¹ semitono discendente, sottolineato da un accordo di settima diminuita. Questo motivo doloroso si ripete in una progressione ascendente, con molti accordi di settima diminuita accentati, portando a un punto culminante, una breve cadenza, e concludendo al relativo maggiore, Mi bemolle (bb. 4-5). Ora, sopra una pulsazione accordale, il motivo continua a salire, con un ritmo che si intensifica e contrasti dinamici sempre maggiori, sopra una linea del basso inesorabilmente discendente, finché non raggiunge un punto culminante a battuta 9 su un accordo di settima di dominante di Do minore. La ripetizione insistentemente variata, la linea ascendente, e la gamma in espansione intensificano il pathos; altrettanto fanno molti elementi nel passaggio conclusivo (bb. 9-10): le note ripetute, interrotte da una lunga pausa, come un recitativo drammatico; un'ampia scala cromatica; e un salto discendente di settima diminuita accentato, come un'esclamazione.

Mentre l'introduzione descrive il dolore, l'*Allegro* risponde con un altro lato del pathos: un tentativo di resistere e superare il dolore. Il primo tema sale rapidamente di due ottave (motivo **b**, bb. 11-15), dando rilievo a Do maggiore (quale dominante di Fa minore) come un'alternativa alla tonica Do minore, ma poi ripiega sulla dominante con un gesto di caduta (motivo **c**, bb. 15-18). Dopo che la transizione inizia con sforzati e un motivo arpeggiato discendente (**d**, bb. 29-30), una variante del motivo iniziale (**b'**) determina la modulazione al relativo maggiore, Mi bemolle, attraverso una progressione ascendente. Il secondo tema (b. 51) inizia inaspettatamente in Mi bemolle minore, con un'idea (**e**) che richiama la salita per grado e il semitono discendente del motivo doloroso nell'introduzione lenta, ma abbellisce i suoi 'sospiri' con acciaccature e trilli, mutando così l'affetto dal dolore a qualcosa di più galante, addirittura scherzoso o civettuolo. Il tema muove a Re bemolle maggiore, quindi ritorna a Mi bemolle maggiore. Il tema conclusivo (b. 89) e la codetta sembrano energici e determinati, non sconfitti.

Il dialogo tra dolore e determinazione prosegue nello sviluppo. Alla ricomparsa dell'introduzione lenta, ora alla dominante minore, risponde uno scambio tra la variante modulante del motivo **b** e una versione trasformata del motivo doloroso (bb. 137-48). Presentando l'idea principale dell'introduzione, priva dei ritmi puntati, in tempo *Allegro*, e sopra all'accompagnamento operistico del secondo tema, Beethoven la riconcilia col materiale principale dell'*Allegro*, rivelando fra l'altro che i sospiri semitonalmente del motivo doloroso sono stati incorporati nel più energico motivo **b**. Dopo che l'armonia giunge a un pedale di

¹ Il semitono discendente con la prima nota in posizione metricamente forte è detto *Seufzermotiv* (motivo sospiro) nella tradizione barocca e classica.

dominante sotto una variante del motivo **d** (b. 167), il motivo **b** conduce a un'ultima, lontana trasformazione del motivo doloroso (bb. 173-74), nella quale la salita iniziale non è seguita dal sospiro, ma da un ritardo e un trillo, mutando così completamente il carattere del gesto originale. Beethoven ripete l'idea tre volte per rinforzare il senso di arrivo.

Dopo che il primo tema è ricomparso in tonica per iniziare la ripresa (b. 195), una transizione modificata sfiora Re bemolle maggiore e Mi bemolle minore (tonalità usate per il secondo tema nell'esposizione) e il secondo tema inizia in Fa minore (una tonalità cui si era alluso nell'esposizione del primo tema), prima di assestarsi nella tonica Do minore. Questi accenni anticipatori o retrospettivi a tonalità importanti usate altrove sono tipiche di Beethoven, e conferiscono all'intero movimento un forte senso unitario. Sebbene l'atmosfera rimanga cupa, il dolore che aveva aperto il movimento sembra spazzato via dalla pura forza di volontà. Quando il materiale dell'introduzione lenta ritorna nella coda (b. 295), manca degli appoggi in battere, dei forti accenti, e dei contrasti dinamici della sua prima comparsa: privato della sua forza, sembra un lontano ricordo. L'unico punto culminante si spegne rapidamente, e il primo tema dell'*Allegro* porta il brano alla conclusione.

LUDWIG VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 3 in Mi bemolle maggiore, op. 55 (*Eroica*). I. *Allegro con brio* 1803

Beethoven compose la gran parte della sua Terza sinfonia nel 1803. Fu eseguita in un concerto privato nell'estate del 1804 nella residenza del suo patrono principe Franz Joseph von Lobkowitz, mentre la prima esecuzione pubblica avvenne a Vienna il 7 aprile 1805. Fra i primi ascoltatori ci fu chi la considerò un capolavoro e chi ritenne troppo lunga, difficile, e bizzarra. Tutti i movimenti si distaccavano in modo inatteso dalla precedente stile sinfonico di Beethoven, e il primo movimento da solo era lungo quanto un'intera sinfonia di un compositore della generazione precedente.

Alcune delle caratteristiche insolite si spiegano riferendosi agli elementi extramusicali cui fa riferimento il titolo. Beethoven in origine intitolò la sinfonia "Bonaparte", in onore di Napoleone, da lui ammirato come un eroe che prometteva di condurre l'umanità in una nuova epoca di libertà, uguaglianza, e fraternità. Ma all'epoca della pubblicazione della sinfonia, nel 1806, Beethoven era deluso da Napoleone e diede un nuovo titolo: "Sinfonia Eroica [...] composta per festeggiare il sovvenire di un grand [*sic*] Uomo".² di come dedicò la sinfonia al principe Lobkowitz, e qualcuno ha suggerito che il "grand'uomo" fosse il principe Luigi Ferdinando di Prussia, amico di Lobkowitz, che fu particolarmente coinvolto dalla sinfonia quando la ascoltò nel palazzo di Lobkowitz, e che morì da eroe nel 1806. Ovviamente, ciò avvenne molto tempo dopo che il pezzo era stato scritto. Molti studiosi ritengono che l'eroismo celebrato nel brano fosse il coraggio dello stesso Beethoven nel continuare a scrivere musica nonostante la sua crescente sordità.

Il primo movimento è particolarmente "eroico" per vastità della forma, ricchezza tematica, efficacia dei punti culminanti, e potente, ostinata affermazione di fantasia immaginativa. Com'è tipico dei primi movimenti sinfonici, la forma complessiva è una sonata, con un primo gruppo tematico, una transizione alla dominante, un secondo gruppo tematico (b. 83), e un tema conclusivo (b. 109) nell'esposizione, seguita da sviluppo (da b. 154), ripresa (da b. 398), e cosa (da b. 551). Ma all'interno di questa struttura familiare, il motivo principale è trattato come il personaggio di un dramma, raffigurato come proteso verso qualcosa, contrastato e sottomesso, ma alla fine trionfante.

² La parola "sovvenire" è l'italianizzazione del francese "souvenir" (ricordo); anche la grafia della parola "grand" è un francesismo. [N.d.T.]

Il motivo principale è presentato nei violoncelli (bb. 3-7) e non nei violini, una collocazione insolita che rappresentò un importante precedente per i successivi sinfonisti Romantici. Somiglia a una fanfara, suggerendo un carattere ironico, ma in modo inatteso ripiega cromaticamente, quasi suggerendo un'interna debolezza. Ricompare poi in varie forme nel corso dell'esposizione, a volte in progressione, ma sempre con un ripiegamento conclusivo. Quindi, nello sviluppo (da b. 154), si scontra con altri elementi tematici dell'esposizione, in particolare un motivo caratterizzato da ampi intervalli e associato ad accenti metricamente irregolari e sincopi (bb. 25-35) e un motivo preso dalla transizione (bb. 45-55). Un fugato su quest'ultimo (da b. 236) porta a uno sviluppo del motivo ad ampi intervalli (bb. 248-71) e a un picco di dissonanza e di disordine ritmico (bb. 272-79), che sembra segnare la sconfitta del protagonista, il motivo principale. Ma il tema di apertura gradualmente si riafferma, portando alla ripresa. Verso la fine dello sviluppo (bb. 338-41), il motivo principale raggiunge una forma puramente eroica, conservando la forma arpeggiata ma fermandosi sulla nota più acuta, la quinta della triade, invece di ripiegare alla fine. Questa nuova forma è confermata nella ripresa (corno e flauto, bb. 408-23), quindi affermata trionfalmente nella coda da corni, archi, e infine legni, attraverso un potente crescendo (bb. 631-62).

Commentatori e analisti fin dal tempo di Beethoven hanno sottolineato alcune peculiarità del primo movimento:

1. La sezione di sviluppo (244 battute) è molto più ampia dell'esposizione (153 battute) e della ripresa (153 battute), che hanno identiche dimensioni (sebbene si debba considerare anche la ripetizione dell'esposizione). La coda (141 battute) è lunga quasi quanto l'esposizione.
2. La transizione dal primo gruppo tematico in tonica al secondo gruppo tematico in dominante è molto breve, e il secondo gruppo presenta una molteplicità di elementi tematici.
3. Verso la metà dello sviluppo compare un nuovo tema (b. 284).
4. Vi sono sconcertanti, improvvisi cambiamenti di tonalità, come nella successione Mi \flat -Fa-Re \flat nell'arco di sedici battute (401-16) nella ripresa, e Mi \flat -Re \flat -Do (bb. 555-62) nell'arco di otto battute nella coda.
5. Alcuni passaggi sono insistentemente dissonanti.
6. Prima della ripresa, il corno sembra presentare il tema principale troppo presto rispetto all'armonia.

I punti 1, 4, e 5 sono riflessi del carattere eroico che Beethoven cercò di ottenere. Il pezzo è un'avventura che ha come protagonista il motivo principale, le cui trasformazioni nel corso del brano – specialmente nello sviluppo e nella coda – trasmettono un senso di lotta eroica e di trionfo finale, come suggerito in precedenza. Gli improvvisi scarti tonali, i passaggi dissonanti, e altre caratteristiche insolite evocano le sorprese, gli scontri, e la violenta opposizione cui l'eroe si trova a far fronte. [...]

LUDWIG VAN BEETHOVEN, Quartetto per archi in Do diesis minore, op. 131/I-II 1826

Beethoven compose il Quartetto per archi in Do diesis minore op. 131 tra il 1825 e il 1826; fu questo il quarto dei cinque quartetti da lui composti negli ultimi tre anni di vita, e Beethoven stesso riteneva che fosse la sua migliore composizione in questo genere. Lo dedicò al barone Joseph von Stutterheim, comandante del reggimento nel quale l'inquieto nipote di Beethoven, Karl (di cui il compositore era tutore), era da poco stato arruolato dopo aver tentato il suicidio nell'estate del 1826.

Questo quartetto è unico da molti punti di vista, a cominciare dai sette movimenti, da eseguire senza interruzione. I quattro movimenti tradizionali di un quartetto per archi (una forma sonata, un movimento

lento, un minuetto o scherzo, e un finale) sono tutti presenti, ma in un ordine diverso e con aggiunte. I primi due movimenti, qui presentati, sono una fuga e un rondò-sonata, forme piuttosto normali come finali, ma quasi mai impiegate come movimenti di apertura. Un terzo movimento in stile di recitativo introduce il movimento lento (in forma di variazioni), seguito dallo scherzo (in metro binario anziché nel normale metro ternario). Il breve sesto movimento funge da introduzione al settimo, un movimento in forma sonata che per stile e 'peso' formale somiglia più a un primo movimento che a un finale. Anche la struttura tonale è insolita: i movimenti esterni sono in Do diesis minore, ma il secondo movimento è in Re maggiore, il terzo movimento inizia in Si minore, il movimento lento è in La maggiore, lo scherzo in Mi maggiore, e il sesto movimento in Sol diesis minore.

Il movimento più inconsueto è il primo, una fuga di andamento lento: inconsueto, in quanto nei quartetti per archi il movimento iniziale è quasi sempre veloce, e le fughe compaiono soltanto come finali veloci. Il soggetto è formato da due segmenti: un motto iniziale di quattro note concluso da un sorprendente *sforzato* (battute 1-2), e una scorrevole prosecuzione in semiminime (battute 2-4). Soltanto nell'esposizione iniziale (battute 1-16) tutte e quattro le voci presentano il soggetto; successivamente, enunciazioni del soggetto in forma frammentata o in diminuzione sono separate da episodi che sviluppano l'uno o l'altro segmento del soggetto stesso. Nella sezione finale (battute 91-121), il soggetto completo ritorna in Do diesis minore (nella viola a battuta 93, poi al violoncello in aumentazione a battuta 99). Tutte queste tecniche sono normali per una fuga rigorosa.

Questa fuga è resa del tutto speciale dall'intensità emotiva, dall'originalità del linguaggio armonico, e dall'anticipazione dei principali centri tonali dei movimenti successivi. Il compositore utilizzò l'indicazione "molto espressivo" e riempì la partitura con precise indicazioni di crescendo, sforzato, rinforzando e diminuendo. L'armonia impiega triadi eccedenti (come alle battute 14 e 27) e alcune successioni insolite. Tra l'esposizione iniziale e il ritorno alla tonica, Beethoven ci conduce attraverso un ampio ventaglio di tonalità, fra le quali Mi maggiore, Sol diesis minore, La maggiore, e Re maggiore, le tonalità di impianto dei movimenti successivi. Un'altra caratteristica insolita è la presentazione della risposta alla sottodominante (Fa diesis) anziché alla dominante; anche questa scelta, però, è legata allo schema tonale complessivo: le note più importanti del soggetto e nella risposta (La e Re, lunghe e accentate, le note gravi Mi e La, e le note iniziali Sol diesis e Do diesis) sono proprio le toniche dei movimenti successivi. Ovviamente, la dominante Sol diesis e il relativo maggiore Mi sono le note che ci si aspetterebbe come tonalità contrastanti in un quartetto in Do diesis minore, ma La e Re sono del tutto insolite, e sono proprio queste le note messe in particolare rilievo nel soggetto e nella risposta. Queste complesse interrelazioni, che operano a molti livelli, sono un segno del fatto che Beethoven pensò questo lavoro per lo studio e l'apprezzamento di raffinati intenditori.

La fuga termina su un accordo tenuto di Do diesis maggiore, seguito da ottave ascendenti su Do diesis, cui seguono immediatamente ottave su Re che danno inizio al movimento successivo, sottolineando così l'insolita relazione tonale. Il secondo movimento è chiaramente legato al primo, in particolare all'impianto tonale del soggetto e della risposta della fuga, mediante cadenze a Do diesis (battute 44-48) e Fa diesis (battute 122-27), molto lontane dallo schema tonale complessivo del resto del movimento.

La forma è un rondò-sonata, in cui aspetti del rondò e della forma sonata vengono fusi:

Rondò	Rit.	Epis.1	Rit.	Epis. 2	Rit.	Epis. 3		Rit.	Coda
	A	B	A	C	A	da B	C	A	da B

Sonata	Esposizione				Sviluppo		Ripresa		Coda
	P	T		S	P		S	P	
Tonalità	Re	→	Mi	La	Re	≈	Re	Sol, Re	Re
Battute	1	24	48	60	84	100	133	157	169

Il ritornello del rondò presenta una melodia cantabile del violino, immediatamente ripetuta dalla viola. Nello schema precedente, si nota come svolga la funzione del gruppo tematico principale in una forma sonata, sebbene la periodicità regolare e il carattere spensierato ne facciano un tema più adatto a un rondò. Il primo episodio funziona come transizione modulante, e il secondo episodio è simile a un secondo gruppo tematico in una sonata, dato che compare nella tonalità della dominante e in forte contrasto con il primo gruppo tematico. Dopo che il ritornello è ricomparso in tonica, il terzo episodio funziona come uno sviluppo, basato sul primo gruppo tematico e sulla transizione. Ritornano quindi il secondo episodio e il ritornello in tonica, come in una ripresa nella quale il primo e il secondo gruppo tematico vengano presentati in ordine inverso. Infine, una coda conclude il movimento.

Dal punto di vista tematico, sarebbe possibile vedere in questo brano una forma sonata priva di sviluppo, con la ripresa che inizia a battuta 84; in realtà, ogni elemento riconduce ad A, come in un rondò. In ultima analisi, ciò che è veramente importante è come Beethoven richiami schemi formali familiari, ma poi scelga una via diversa, creando un movimento unico dal punto di vista formale.

I contrasti dinamici e agogici qui sono più brillanti che drammatici, in accordo con lo spensierato tema principale. Per forma e carattere, questo movimento è come un tipico finale di quartetto, non come il tradizionale primo movimento veloce. Iniziando il quartetto con una fuga lenta e un rondò-sonata veloce, con tonalità di impianto poste a un semitono di distanza, Beethoven gioca con le attese dell'ascoltatore, ponendo problemi di forma e relazioni tonali che toccherà all'intero quartetto risolvere.