

Nota alle Sonate beethoveniane

Le 32 *Sonate per pianoforte* di Ludwig van Beethoven sono diventate patrimonio universale tanto dei pianisti quanto delle sale da concerto, e contemporaneamente patrimonio didattico insostituibile negli ordinamenti delle scuole di pianoforte di tutto il mondo. Similmente alla sinfonie, ogni singola opera pianistica di Beethoven è un mondo compiuto: prima di lui, i compositori seguivano uno schema componendo dozzine di lavori di cui si poteva dire di conoscerle quasi tutte, anche conoscendone solo qualcuna di esse. Beethoven crea invece in ciascuna delle opere qualcosa di nuovo e irripetibile, e molte delle sonate per pianoforte hanno raggiunto la popolarità delle sinfonie: la *Patetica*, la *Sonata al chiaro di luna*, la *Waldstein*, *Les Adieux*, l'*Appassionata*, solo per citarne alcune, sono conosciute non meno dell'*Eroica* o della *Pastorale*.

Le *Sonate per pianoforte* di Beethoven riflettono artisticamente la stessa vita del compositore, sono un diario di bordo che accompagna l'uomo e l'artista, e riflettono la sua vita in tutte le sue sfumature, la sua bellezza ma anche la sua profonda tragicità, spesso seguendo in parallelo l'evoluzione della produzione sinfonica.

Già le prime tre sonate dell'opera 2, nonostante l'innegabile legame con la tradizione, appaiono opere completamente nuove. La malinconica serietà della *Sonata in Fa minore* con il pessimistico moto melodico discendente al termine del Finale (un caso quasi unico in Beethoven), forma un netto contrasto con la *Sonata in La maggiore*. La terza, in *Do maggiore*, riflette ampiamente l'opera di un maestro che prende coscienza della propria grandezza e potenza, espressione di forza virile e di bellezza, che lascia alle spalle i leggiadri giochi del Rococò, supera le convenzioni e attinge a regioni nuove.

Di sonata in sonata, si consolida l'elemento spirituale ed espressivo. Nella celeberrima *Patetica*, il primo e terzo tempo, cupi e violenti, formano un sorprendente contrasto con l'intima cantabilità del secondo tempo lento, che ricorda quasi una meditazione religiosa. In genere si può affermare che i tempi lenti costituiscono i momenti culminanti di una espressione intima che si rinnova di opera in opera.

Spesso il clima delle sonate è strettamente connesso alle esperienze personali e alla biografia del compositore: così la *Sonata al Chiaro di luna in Do# minore* op. 27 n. 2, denominata dal poeta Rellstab *Mondschein-Sonate*, deve senza dubbio la nascita a una speranza d'amore andata delusa: una tristezza quasi mortale risuona nel primo tempo, un *Adagio* posto eccezionalmente a inizio dell'opera al posto del solito *Allegro*. Beethoven si discosta dalla consuetudine dello schema, guidato com'è prima dall'esigenza musicale e drammatica del momento, poi dalla struttura generale. Anche la *Sonata in La maggiore* op. 26 si allontana dallo schema consolidato, iniziando con una serie di variazioni; le due sonate dell'opera 27 furono denominate dallo stesso compositore "*Quasi una fantasia*", mentre nelle ultime opere del genere, ove la forma sia del singolo movimento sia dell'insieme viene ricreata caso per caso, il fatto soggettivo e spirituale assume una importanza sempre maggiore.

Il problema dello stile e del suo sviluppo nel contesto delle sonate è uno dei grandi temi chiamati a essere risolti dagli studiosi beethoveniani. Il percorso di queste 32 sonate testimonia un progresso e una mutazione del linguaggio difficilmente riscontrabile in altri settori della produzione beethoveniana.

Le sonate per pianoforte di Beethoven possono essere ricondotte a tre distinti periodi creativi, ben definiti e chiaramente differenziati. Vale una sorta di convenzione storico-critica per cui gli anni di Bonn e i primi anni di Vienna costituiscono il primo periodo stilistico (ovvero le prime quindici sonate, dall'op. 2 n. 1 all'op. 28), mentre il secondo ha termine intorno al 1814 (dieci sonate, dall'op. 31 n. 1 all'op. 79), e il terzo va dall'op. 81 denominata *Les Adieux* all'ultima op. 111.

Ma ogni sonata si incarica di dimostrare quanto labile sia questa classificazione. Le tre sonate dell'op. 2 dimostrano per esempio chiaramente quanto Beethoven, pur alimentandosi della forma-sonata ereditata da Haydn, la perfeziona, la amplia, la potenzia, e così facendo lo stile cembalistico cede il passo alla tecnica del nuovo strumento. Diviene contestualmente abituale la struttura della sonata in quattro movimenti, anche se anche questa nuova dimensione non sarà sempre rispettata. Le sonate in tre tempi si caratterizzano per esempio da un clima più intimo e da una particolare atmosfera sentimentale: si osservi il caso della Sonata op. 81a, *Les Adieux*, nella quale i tre tempi sono determinati direttamente dall'azione poetica, con preciso riferimento ai tre momenti del congedo, dell'assenza e del ritorno, ovvero tre distinti stati d'animo.

Si veda il caso dell'opera 90, in cui si succedono due movimenti in intimo contrasto: la contrapposizione di due mondi, la sofferenza terrena e la trasfigurazione ultraterrena, non doveva essere turbata dalla presenza di altri movimenti. Contrapposizione e continuità fra momenti spiritualmente distanti eppur indelebilmente legati: significativa infatti la continuità fra i due movimenti, con le ultime tre note del primo movimento che vengono ripetute all'incontrario all'inizio del secondo. Sol-Fa-Mi, discendenti, diventano MI-Fa-Sol, con l'ultima nota che diventa Sol# per segnare altresì il passaggio da minore a maggiore. Accade cioè, in questo mirabile contesto, quello che succede sempre nella fuga: una voce a note larghe che si giustappone ad una voce a note strette, l'unità nella differenza.

L'espressione soggettiva e l'originalità della forma sono già tipiche del secondo periodo, anche se diventano caratteristica predominante dell'ultimo periodo. Contrasto drammatico e fervore espressivo, dialettica che guida dei i vari movimenti sono già presenti in sonate come l'op. 31 n. 2 (la cosiddetta *Tempesta*), o come l'op. 53, *Waldstein-Sonate*, detta anche *Aurora*, solare e fantasiosa, come pure nella imponente e spirituale op. 57 detta *Appassionata*.

Qualità espressive inconfondibili che diventano primarie nell'ultimo periodo, e anzi si accentuano, per culminare nelle possenti fughe finali a partire dall'op. 101, e poi a seguire nelle op. 106 e 110. L'ispirazione rarefatta dell'op. 109 e dell'op. 110, l'intensa e rude drammaticità dell'opera ultima, l'emblematica 111, la cantabilità solenne e tragica della 106 sono frutti preziosi della più nobile espressione romantica. Il discorso musicale si sublima a contatto con tecniche arcaiche, non solo con le fughe, ma anche con la forma della variazione, che trova una resa espressiva forse insuperata nell'op. 109 e più ancora nel quieto e luminoso congedo dell'*Arietta con variazioni* dell'op. 111, di cui rimane una emblematica e straordinaria analisi adorniana fatta propria da Thomas Mann nel suo romanzo *Doctor Faustus*.

E risuona nella mente il timbro della voce balzubiente: «La sonata era giunta alla sua fine, ed era una fine senza ritorno. E quando diceva “la sonata” non intendeva solo quella, la *Sonata in do minore*, ma la sonata in generale, come genere e forma artistica tradizionale: la sonata in sé stessa era giunta, anzi, era stata condotta alla propria fine, aveva compiuto il suo destino, raggiunto una meta oltre la quale non poteva più procedere, e così si annullava, si dissolveva, prendeva congedo; il cenno di commiato di quel motivo [...] era un addio grande quanto la composizione stessa, l'addio alla sonata».