

ANDREA GHERZI

LA
SONATA
PER
PIANOFORTE
NEL 1700 E 1800



Indice

<i>Prefazione</i>	1
<i>Sonata e forma-sonata</i>	3
I. Haydn	17
II. Mozart	36
III. Clementi	55
IV. Beethoven	80
V. Schubert il viandante	124
VI. Weber e il Biedermeier	147
VII. Triadi romantiche	171
VIII. Le culture periferiche	208
<i>Bibliografia essenziale</i>	243
<i>Indice dei nomi</i>	245

Prefazione

Il pianoforte ha più di tre secoli di vita. I primi rudimentali “arpicembali col piano e col forte” del padovano Bartolomeo Cristofori risalgono infatti ai due anni precedenti il Giubileo del 1700, ma la data ufficiale rimasta nella storia è il 1711, anno in cui Scipione Maffei pubblicò sul *Giornale de' Letterati d'Italia* un famoso articolo con la descrizione del nuovo strumento, illustrandone la meccanica in un disegno dettagliato.

Gli otto capitoli di questo libro condensano anni di studi, di esperienza critica, didattica e concertistica. Le osservazioni sulle correnti stilistiche, le concezioni ideologiche e formali che permeano le Sonate pianistiche di Haydn, Mozart, Clementi, Beethoven e di tanti altri compositori vanno di pari passo con i suggerimenti relativi alla possibilità di creare programmi concertistici e registrazioni discografiche originali, culturalmente stimolanti. Le pagine che seguono sono rivolte a tutti gli appassionati di musica pianistica, anche gli ascoltatori senza preparazione specifica; per tal motivo abbiamo evitato analisi tecniche troppo dettagliate, già presenti in trattazioni specialistiche. Il nostro obiettivo era quello di fare un inventario delle Sonate dei più significativi compositori dei secoli XVIII e XIX, seguendo al contempo l'evoluzione di tale forma nel passaggio da un autore all'altro. Anzi vedere come tale struttura venga riformulata e plasmata dallo stile di ogni creatore, generando di volta in volta una configurazione diversa anche all'interno della medesima area geografica e della stessa epoca. Naturalmente risaltano maggiormente le differenze quando confrontiamo Sonate scritte a distanza di decenni, magari in nazioni diverse. L'interesse deriva proprio dal notare come tale “contenitore” formale venga di volta in volta manipolato e adattato a nuovi materiali.

Per il semplice ascoltatore appassionato che predilige il repertorio classico-romantico, come pure per lo studente liceale e universitario, il presente saggio può costituire un utile manuale, da consultare anche come guida all'ascolto. Per la vasta schiera degli esecutori, dagli studenti di Conservatorio ai professionisti, questi appunti presentano un interesse ancora maggiore, nel loro variopinto caleidoscopio di date, tonalità, numeri d'opus. Abbiamo preferito offrire una rassegna più ampia possibile in luogo di poche analisi approfondite, giacché una buona visione panoramica permette di cogliere il quadro d'insieme. L'impostazione in complesso presenta entrambi i caratteri: della guida sistematica che aspira a una certa completezza, sebbene fra gli autori non vengano commentate sistematicamente tutte le Sonate (ma di sicuro tutte le più significative); del libro storiografico, il quale attraverso la disanima dei personaggi di spicco – quelli che hanno fatto la storia di

questo genere, ma anche varie figure minori da rivalutare – traccia una parabola della Sonata pianistica dai primi esempi intesi in senso moderno fino alle soglie del XX secolo. Si presta inoltre la massima attenzione alla fitta rete di rimandi e riferimenti incrociati fra le varie Sonate, al fine di evidenziare come ogni opera non nasca isolata, ma in relazione a tutto quanto la precede e la circonda; insomma come ogni musicista abbia attinto a un patrimonio tradizionale, a un linguaggio comune che ne assicurava la comprensione.

Un sentimento di riconoscenza esprimiamo a tutte le persone che ci hanno aiutato nella ricerca, procurando idee o materiali (spartiti, registrazioni, vecchie riviste, documenti storici, talvolta di difficile reperimento), a cominciare dalla Biblioteca musicale “Andrea Della Corte” di Torino. La nostra gratitudine va poi ad alcune biblioteche di Conservatorio, prima fra tutte quella di Milano, dove gentilezza e disponibilità hanno permesso di ampliare le ricerche in tutte le direzioni. Altri ringraziamenti dobbiamo all’insostituibile collaborazione degli amici Massimo Affenita, Marion e Luigi Salvatori; alla preziosa consulenza discografica di Alberto Fiabane; ai contributi informatici di Giulio e Gabriele Costa, che mi hanno aiutato nelle ricerche su Internet.

Per i nomi di musicisti tradotti da lingue slave si è adottato il criterio seguito dall’*Enciclopedia della musica* Ricordi (Milano 1964) e dalla *Guida all’ascolto della musica sinfonica* di Giacomo Manzoni (Feltrinelli 1984). Abbiamo preferito una traslitterazione non scientifica dai caratteri cirillici a quelli latini, che permetta di leggere più agevolmente i nomi.

ANDREA GHERZI

I. Haydn

Per trentacinque anni, dal 1760 al 1795, Franz Joseph Haydn si occupò di sonate per tastiera, accogliendo influssi disparati – da Carl Philipp Emanuel Bach a Domenico Scarlatti, da Johann Schobert a Georg Christoph Wagenseil, Porpora, Gluck, Dittersdorf, Sammartini, Boccherini, inoltre Dussek, Cramer, Hummel, Clementi, Mozart – e influenzando a sua volta su una quantità di compositori.

Al contrario di coloro che instaurarono un rapporto privilegiato con la tastiera, Haydn non fu esecutore professionista e pertanto le sue opere pianistiche sono spesso state sottovalutate, o tutt'al più giudicate come modelli preparatori per i lavori sinfonici. Se questo punto di vista si può in una certa misura accogliere, occorre nondimeno ricordare che nell'immensa opera haydniana la musica pianistica non si presenta né qualitativamente né quantitativamente inferiore ad altri generi. Per Haydn inoltre, come per moltissimi compositori, la tastiera fu un'intima confidente, quanto mai adatta a confessioni personali e omaggi amichevoli, ragion per cui riflette più fedelmente di altri lavori di circostanza il pensiero dell'Autore. Senza contare la presenza dello strumento a tastiera nei 26 Trii con violino e violoncello, parecchi dei quali non sono nient'altro che sonate pianistiche mascherate.

Va tenuta nel debito conto la distinzione fondamentale in vigore nel XVIII secolo fra musica scritta per “conoscitori” (*Kenner*), in grado di apprezzare le sottigliezze dell'armonia e del contrappunto, nonché in possesso di una buona tecnica esecutiva, e musica destinata agli “amatori” (*Liebhaber*), coi quali il compositore preferiva comunicare attraverso lo stile galante, più diretto perché meno elaborato. Abbiamo dunque due categorie compositive che si sviluppano parallelamente: *Kenner Sonaten* e *Kleine Sonaten*. Esiste poi un certo numero di lavori che Laszlo Somfai ha definito come “sonate d'atelier”, cioè a metà strada: troppo difficili per i dilettanti ma non abbastanza attraenti per i professionisti, giacché in quell'epoca la tecnica pianistica, insieme alla costruzione dello strumento, si stava evolvendo sensibilmente. Si tratta di una distinzione che i compositori tenevano nel dovuto conto; ad esempio Carl Philipp Emanuel Bach, che il Nostro studiò e nel quale trovò per tutta la vita motivo d'interesse, scrisse i rondò rivolti piuttosto ai semplici appassionati, mentre di norma destinò le fantasie agli intenditori. Le sonate del Bach di Berlino, dalle 6 *prussiane*

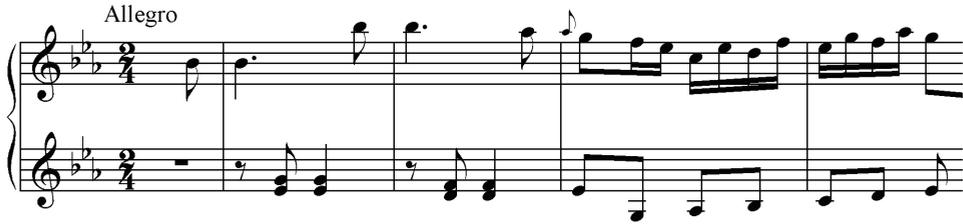
II. Mozart

Educato dal padre violinista e quasi autodidatta nello studio della tastiera, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) percorse mezza Europa durante i viaggi dell'infanzia e della fanciullezza. Ebbe occasione di conoscere una quantità di stili diversi ed esperienze culturali, che si riflettono nelle numerose composizioni, fra cui le sonate pianistiche. Particolare interesse rivestono ai fini della presente trattazione le ricerche dei clavicembalisti francesi e del Bach londinese, di Haydn, oltre naturalmente all'ineludibile influsso di Sammartini, Boccherini, Galuppi, Rutini, Clementi, nonché degli operisti italiani: « Il secolo di Mozart fu per intero dominato dall'influenza dell'Opera italiana. [...] I grandi tedeschi, per quanto sinceramente convinti di operare in reazione alla supremazia italiana, non cessarono mai di esprimersi, senza rendersene conto, usando un linguaggio musicale essenzialmente italiano. [...] Italiano non fu solo lo stile caratteristico di un certo prodotto musicale del secolo XVIII, ma la forma stessa in cui tutta la musica veniva scritta. [...] Le prospettive della musica sinfonica, comunque, potevano essere dominate solo salendo sulla scala dell'Opera italiana, [...] e fu questa inconscia memoria dell'opera italiana a rendere gli ascoltatori capaci di seguire il pensiero dei compositori sinfonici [...] »⁽¹⁾.

Fino al 1777 Mozart aveva indifferentemente suonato il clavicembalo, il clavicordo e il fortepiano, usando i termini "clavier" o "cembalo". Aveva dunque composto musica in uno stile cembalo-pianistico praticabile su tipi diversi di tastiera. Dopo quell'anno, allorché ebbe modo di provare un fortepiano costruito da Johann Andreas Stein di Augusta, cominciarono a notarsi i segni di una ricerca sulla tecnica e sulla timbrica dello strumento. In una famosa lettera al padre egli lodò la perfezione della meccanica, compresa la « macchina che si preme col ginocchio », dall'effetto corrispondente al pedale di risonanza. Secondo Gallarati, « nel pianoforte di Stein Mozart scopriva ciò che mai il clavicembalo avrebbe potuto dargli: la complessità di un'orchestra con i suoi effetti di massa, l'alternanza tra soli e tutti, gli effetti di eco e di profondità ambientale. La tecnica di per sé non è nuovissima: ma nuovo è il suono che Mozart ottiene, scoprendo nel pianoforte un

(1) EDWARD DENT, *Il teatro di Mozart*, Rusconi 1994, pp. 35-36.

Esempio 3c. *Sonata K.282, terzo movimento.*



Nella galante Sonata in Sol maggiore **K.283** (189h), i due temi dell'ALLEGRO iniziale ricordano appunto il gusto melodico del Bach londinese. L'ANDANTE si articola in tre sezioni, di cui la centrale presenta una frase cupa e patetica di modo minore. Il finale, in forma-sonata come il primo tempo ma tanto stringente quanto quello risulta rilassato, è costituito da un PRESTO in 3/8 pieno di foga ed esuberanza. Curiosa la coda conclusiva, che in quattro battute contiene soltanto i due accordi della cadenza perfetta.

Esempio 4. *Sonata K.284, primo tempo, batt. 1-4.*



Composta a Monaco nei primi mesi del 1775, la Sonata in Re maggiore **K.284** (205b) porta l'appellativo di *Dürnitz-Sonate*, in quanto commissionata all'Autore dal barone Thaddäus von Dürnitz. Essendo il committente un buon pianista dilettante, Mozart si sbizzarì nella fantasia creativa e nella perizia strumentale. Il lavoro risulta infatti come il più bello e maturo del primo gruppo, giudizio che l'Autore fu il primo ad avallare dal momento che eseguì questa Sonata più spesso delle precedenti e volle farla pubblicare isolatamente. Dopo un forte accordo di tonica, l'unisono perentorio delle prime tre misure esprime la grande energia di un "tutti" concertante (es. 4); la disposizione dei due temi contrastanti appare più ariosa e spaziata che in precedenza. Ha scritto Massimo Mila nel saggio "Il respiro di Mozart": «Il suo modo specifico di mandare avanti il discorso musicale consiste proprio in questo movimento di diastole e sistole che alternativamente lo contrae in strati di scrittura monodica, armonicamente concepiti, poi lo espande in affioramenti di contrappunto embrionale: un continuo avvicendamento di superficie univoca e di profondità polifonica, l'uno e i molti, la singolarità e la pluralità che si succedono all'infinito secondo una specie di ritmo cosmico. Sembra dunque che si

IV. Beethoven

Molto è stato scritto sul monumentale *corpus* delle Sonate di Ludwig van Beethoven (1770-1827), sorta di incomparabile diario pianistico in trentadue capitoli. Monografie specifiche come quelle del von Lenz, di Reinecke, Nagel, Leoni, Behrend, Prod'homme, Blom, Czerny, Marx, Rosenberg, Moeremans, Riemann, Tovey, Nottebohm, Fischer, Scuderi, Badura-Skoda, Demus, Brendel, Rattalino e Rosen sono state dedicate all'argomento, altre ad articoli isolati e studi su riviste specialistiche, come pure l'immane capitolo presente in tutte le biografie beethoveniane. Insomma un'enorme quantità di scritti, quantunque solo in piccola parte tradotti in italiano; una letteratura assai ampia su un genere di fondamentale importanza nella musica strumentale di Beethoven e pianistica in generale.

È un percorso emozionante seguire l'evoluzione del compositore tedesco attraverso le sonate pianistiche, passando dalle 'cameristiche' alle 'sinfoniche', ovvero da quelle scritte per i dilettanti alle più difficili rivolte ai concertisti. Abbiamo sostanzialmente accettato la suddivisione della cronologia stilistica beethoveniana nei tre periodi delineati dal famoso saggio di Wilhelm von Lenz, che nonostante abbia conosciuto momenti di offuscamento è sempre tornato in auge per l'intrinseco valore dell'assunto generale, nonché per comodità didascalica. Il fatto che il genio di Bonn abbia seguito una parabola evolutiva stupefacente è dato inconfutabile; dunque possiamo adeguarci a una schematizzazione che, nonostante i limiti di ogni prospetto indicativo, risponde a una realtà effettiva. In altre parole, accogliamo *cum grano salis* una suddivisione stilistica che può far comodo perché aiuta a capire e ordinare la materia. Esistono altre suddivisioni cronologiche altrettanto valide: per esempio il Newman, nel suo studio *The Sonata in the Classic Era*, delinea cinque fasi nella vita di Beethoven: lo studente (ovvero l'apprendistato), il virtuoso (op. 2-22), il periodo dell'*Appassionata* (op. 26-57), l'invasione francese (op. 78-90), la sublimazione (op. 101-111).

Il pianismo beethoveniano trae linfa da vari modelli che di volta in volta si vedono trasparire dietro le trame sonore delle sue sonate: Carl Philipp Emanuel e Joseph Haydn, Mozart e Clementi vi appaiono variamente assimilati e reinterpretati, dando origine ad atteggiamenti stilistici diversi. Primo grande musicista tedesco dopo Johann Sebastian Bach, Beethoven crebbe e lavorò circondato da maestri italiani di cui conosceva bene lo stile: Paisiello, Cimarosa, Viotti, Cherubini, Salieri, tutti compositori di successo all'estero, in grado di contendere i palcoscenici a Gluck, Mozart, Grétry. Inoltre non va trascurato l'apporto del compositore

V. Schubert il viandante

Non hai mai sentito parlare del divenire germanico, della vocazione tedesca al peregrinare, dell'essere la natura tedesca incessantemente in cammino?⁽¹⁾

Franz Schubert (1797-1828) suonava il pianoforte ma non era concertista di professione; dei virtuosi anzi deprecava la superficialità e il fracasso. Tutti gli scritti sul pianismo schubertiano citano al riguardo una lettera vergata per i genitori nel luglio 1825, in cui riferisce di un concerto in cui presentò composizioni proprie eseguite insieme al cantante Michael Vogl, e siccome nel programma c'erano anche lavori per pianoforte solista, non possiamo esimerci dal riportare il breve paragrafo che li commenta: «Piacquero specialmente le variazioni (secondo tempo) della mia nuova sonata a due mani [D.845], che eseguii da solo e non senza merito. Alcune persone mi assicurarono che i tasti diventavano voci cantanti sotto le mie dita, fatto che, se vero, mi fa molto piacere perché non posso sopportare il maledetto martellamento a cui indulgono anche distinti pianisti e che non diletta né l'orecchio né la mente».

Pur creando un proprio inconfondibile stile, ogni artista ha come fondamento l'opera di chi lo ha preceduto nel tempo e come riferimento i contemporanei che agiscono nello stesso ambito geografico. Dal vario intrecciarsi di questi elementi nasce lo stile di ciascun compositore, che in gran parte delle opere risente più o meno sensibilmente di tali influssi, mentre in altri lavori riesce a distaccarsene e a divenire assolutamente personale nell'espressione di un sentire peculiare. Come fa sottilmente notare il Rosen, «uno dei più importanti passi nello sviluppo di uno stile personale di un giovane compositore non consiste nell'inventarlo, ma nello scoprire dove esso è già presente in quello di un precursore. Il gradino successivo consiste nell'isolare e intensificare quelle caratteristiche di stile su cui poggiare le potenzialità per il proprio lavoro»⁽²⁾.

La cifra esemplare di Schubert è il lirismo: Schubert canta sempre e gli sono sostanzialmente estranei i roveli contrappuntistici o gli sviluppi elaborati che mi-

⁽¹⁾ THOMAS MANN, *Doktor Faustus*, traduzione e introduzione di Ervino Pocar, Oscar Mondadori 1987, p. 151.

⁽²⁾ CHARLES ROSEN, *La generazione romantica*, Adelphi, Milano 1997, p. 625.

Indice dei nomi

Forniamo un breve indice ragionato, che esclude i nomi dei sonatisti ai quali è dedicato un intero capitolo. Compaiono invece le personalità riunite insieme in uno stesso capitolo; e non quando vengono soltanto citate di sfuggita, bensì dove è riservato loro un minimo di spazio.

- Albéniz Isaac, 235.
Albert Eugen d', 200.
Alkan Charles Valentin, 197.
Ansorge Conrad, 206.
- Bach Carl Philipp Emanuel, 4, 17,18.
Bach Johann Christian, 56, 58.
Bach Johann Sebastian, 51.
Balakirev Milj Alaxeyevitc, 219.
Bennett William Sterndale, 79.
Berger Ludwig, 90.
Boëly Alexandre Pierre François, 179.
Boïeldieu François Adrien, 179.
Bomtempo Joao Domingos, 236.
Brahms Johannes, 198-205.
Busoni Ferruccio, 240.
- Chaminade Cécile, 239.
Cherubini Luigi, 72.
Chopin Frédéric, 177-179, 191-196.
Ciaikovski Piotr Ilic, 214-217.
Cramer Johann Baptist, 64, 76-78, 93.
Czerny Carl, 65, 121-123.
- Diabelli Anton, 35.
Draeseke Felix, 194, 206.
Dreyschock Alexander, 160.
Dukas Paul, 237-238.
Dussek Jan Ladislav, 65, 153-160.
- Field John, 78.
Franck César, 206.
Fuchs Robert, 200.
- Gade Niels Wilhelm, 224.
Giustini Lodovico, 239.
Glazunov Alexandr, 217.
Godard Benjamin, 238.
Godowski Leopold, 230.
Golinelli Stefano, 239.
Grädener Karl, 200.
Grieg Edvard Hagerup, 227-229.
- Heller Stephen, 197.
Herz Henri, 179.
Hiller Ferdinand, 177.
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, 84.
Hummel Johann Nepomuk, 149-152, 164.
- Indy Vincent d', 238.
- Kalkbrenner Friedrich, 179.
Kozeluh Leopold Antonin, 160.
Kraus Martin, 225.
Kuhlau Daniel Rudolph, 224.
- Lauska Franz, 162.
Lehar Franz, 234.
Liszt Franz (Ferenc), 205-206.

- Loewe Karl, 162-163.
Longo Alessandro, 240.
- Mac Dowell Edward, 240-242.
Mendelssohn-Bartholdy Felix, 173-175.
Moscheles Ignaz, 174-175.
- Novak Vitezslav, 233.
- Onslow George, 162.
- Paderewski Ignace Jan, 230.
Palmgren Selim, 225.
Paradisi Domenico, 56.
Parry Charles Hubert, 237.
Pinto George Frederick, 78-79, 116.
Pleyel Ignaz Joseph, 35.
- Rachmaninov Sergey Vassilievitch, 220.
Raff Joseph Joachim, 206.
Reissiger Karl Gottlieb, 162.
Reubke Julius, 206.
Rheinberger Joseph, 90, 200.
Ries Ferdinand, 97, 119-120.
- Rubinstein Anton Grigorievitch, 210-214.
Rutini Giovanni Marco, 160, 239.
- Scharwenka Xaver, 230.
Schulhoff Julius, 192.
Schumann Robert, 179-190.
Sibelius Jan, 224-225.
Sinding Christian August, 229.
Skrjabin Alexander, 221.
Smetana Bedrich, 231-233.
Spohr Ludwig, 162.
Stanford Charles Villiers, 237.
Steibelt Daniel Gottlieb, 160-162.
Stenhammar Karl Wilhelm Eugen, 226-227.
Strauss Richard, 206.
Stravinski Igor, 218.
- Thalberg Sigismund, 196.
Tomasek Jan Vaclav, 160.
Turina Joaquin, 236-237.
- Viole Rudolf, 206.