

PAOLO GALLARATI
Torino

TRADURRE IN PAROLE BEETHOVEN:
LA SONATA PER PIANOFORTE IN RE MINORE OP. 31 N.2
“LA TEMPESTA”

Il testo che segue è la simulazione di una lezione che s’immagina tenuta davanti ad una platea di studenti privi di alfabetizzazione musicale, per introdurla all’ascolto della Sonata per pianoforte op. 31 n. 2 in Re minore di Beethoven, seguire lo svolgimento del discorso, comprendere l’espressione della forma e goderne la bellezza. Per ragioni di tempo, mi limiterò ad illustrare il primo movimento con brevissimi accenni agli altri due. Resta inteso che, nella lezione immaginaria, la descrizione della sonata sarà preceduta dall’illustrazione della forma sonata secondo il modello tradizionale, bitematico e tripartito, quindi da una breve introduzione storica utile per inquadrare l’op. 31 n. 2, composta nel 1801-1802, entro la produzione beethoveniana e giustificare il titolo di “Tempesta”. Tutte cose che do qui per scontate. Immediatamente passo quindi all’ascolto.

Il metodo che ho scelto è di tipo induttivo: parte dal fenomeno sonoro per giungere ad una visione complessiva della forma musicale. Ritengo infatti che per un pubblico privo di conoscenze tecniche sia più efficace dedurre la teoria dall’ascolto anziché ragionare su forme astratte per verificarne poi l’applicazione nella concretezza dell’opera d’arte. La disposizione delle argomentazioni sarà di tipo narrativo: descriverò il seguito degli accadimenti sonori, cercando di catturare l’attenzione del pubblico attraverso il senso di attesa che si genera di battuta in battuta, sino a ricostruire la vicenda musicale della Sonata come una sorta di scoperta in un’avvincente avventura. L’ascolto è esemplato sull’esecuzione di Claudio Arrau, corredata di partitura.¹ Ritengo la scelta dell’esecuzione molto importante affinché appaiano con la massima chiarezza i passi messi in rilievo dal mio discorso. Dapprima spezzato in esempi musicali, il primo movimento della Sonata verrà alla fine ascoltato per intero, in modo da offrire la percezione della forma nella sua totalità. Un’esecuzione profondamente espressiva, con tempi non troppo veloci come quella di Arrau, è particolarmente utile allo scopo. Per ogni esempio musicale si indica la durata in minuti.

Inizio dunque con il primo esempio.

¹ L’esecuzione è reperibile su YouTube al seguente link (ultimo accesso 21.07.2020): <https://www.youtube.com/watch?v=fXDWRm-PU1Q>.

Il movimento iniziale porta scritto: “Largo-Allegro”. Ci aspettiamo dunque un’introduzione lenta seguita da un movimento veloce, secondo uno schema consueto nella produzione dei classici viennesi. Sentiamo.

Ascolto: minuti 0:00-0:53.

Il Largo inizia pianissimo, con un arpeggio di nove note, e approda ad una lunga pausa. Potrei dire che l’arpeggio riguarda la dominante di Re minore, ma non lo dico per evitare riferimenti ad un aspetto tecnico che sarebbe incomprendibile. Così, nel corso della descrizione eviterò quasi completamente i riferimenti all’armonia. Metto in rilievo invece, in questo punto, l’uso del pedale, che prolunga il suono e lo lascia assaporare così, sospeso nel silenzio da cui esso nasce, ed in cui si spegne, generando un senso di attesa. Il pedale è l’anima del pianoforte romantico: l’alone sonoro che produce intorno alle note suggerisce un senso di lontananza, profondità, mistero. Anche le pause in musica hanno il loro valore, e creano talvolta più tensione delle note: farlo presente offre un primo elemento di stupore per chi è abituato ad ascolti distratti.

Dunque questo *incipit* è pieno di attesa: come un sipario che lentamente si solleva e mostra... che cosa? Lo scatto improvviso dell’Allegro con un motivo affannoso, ritmicamente inquieto. Le quartine, infatti, come si può sentire, non scorrono in modo naturale, ma sono fraseggiate a due note per due, con un effetto ansimante. L’energia sembra esplodere nell’Allegro indicato dal titolo, ma, dopo tre battute, si spegne, interrotto dal ritorno dell’arpeggio, dalla pausa, dalla fermata. È come se un principio dinamico, propulsivo, energetico, stentasse ad affermarsi perché l’arpeggio glielo impedisce. La seconda volta, però, quel tema strappa i freni, si estende per alcune battute, precipita rabbiosamente dall’acuto al basso, come una specie di grandinata e, dall’ultima nota cui approda, finalmente, nasce il vero e proprio primo tema della forma sonata. L’Allegro, partorito con sforzo, finalmente ha inizio. Quello che abbiamo sentito finora era dunque solo un’introduzione. Vediamo ora che cosa succede.

Ascolto: minuti 0:54-1:15.

Il primo tema dell’Allegro ha due incisi. Anche qui c’è un arpeggio, ma diverso da quello, lento e legato, del Largo: è un disegno martellante che sale forte e staccato, seguito da una risposta piano, melodica, flebile, quasi un lamento, come l’implorazione di un’entità aggredita. La testata del tema, ripetendosi, è molto impetuosa nel suo assalto ascendente: intimidisce la risposta flebile, l’ammutolisce per salire, cinque volte, sempre più in alto, in sonorità forte, con attacchi sforzati. Il clima è drammatico, quasi violento nel seguito di suoni forti, duri, che porta al secondo tema.

Ascolto: minuti 1:16-2:11.

È nuovo questo secondo tema? Macché, *in nuce* lo abbiamo già conosciuto. Si tratta, infatti, del disegno di crome affannose, a due a due, che avevamo

ascoltato nel Largo iniziale, tra i due arpeggi misteriosi. Ora rispunta qui, e sembra assumere un tono brillante: in realtà, è sempre percorso da un andamento ansioso, anche se è evidente il contrasto con ciò che precede perché, introducendo il tono di Fa maggiore, contrapposto all’oscuro Re minore di prima, sembra lieto, ma in realtà la sua natura è trafelata, impaziente, irrequieta. Infatti la traiettoria di questo secondo tema precipita verso il basso, per impiantarsi in una serie di accordi sforzati e sincopati, sino ad arrestarsi in altri accordi tenuti. L’interruzione, l’ostacolo, l’impedimento ad un discorso fluido, continuo, scorrevole, sembra caratterizzare questa esposizione della forma sonata. Qualcosa di drammaticamente discontinuo, ci tiene sulla corda: un senso di disorientamento ci turba.

E infatti, finita l’esposizione, quando ci aspetteremmo, come di consueto, il ritornello dall’inizio dell’Allegro con lo scatto rampante del primo tema, ecco che cosa succede:

Ascolto: minuti 2:12-3:02.

Con sorpresa, Beethoven ripropone anche l’introduzione lenta. Il compositore l’ha usata altre volte come passo introduttivo, ad esempio nella Prima, nella Quarta, nella Settima Sinfonia, senza però mai ripeterla. Qui, invece, lo fa. Ma allora questo Largo non era solo un momento introduttivo; fa parte del corpo stesso dell’esposizione e distribuisce all’interno dell’Allegro vero e proprio i suoi elementi caratteristici: l’arpeggio misterioso, con i silenzi riempiti dagli echi del pedale, e la breve grandinata di note discendenti, frammento anticipato del secondo tema.

L’effetto di questa ripresa dell’introduzione è dunque molto inconsueto. Esso difatti ferma il tempo, arrestando il moto dell’Allegro la cui corsa sembrava inarrestabile. Riascoltiamo ora tutta l’esposizione: dopo il secondo tema, essa termina con lunghi accordi nel registro profondo, nuovo, oscuro abisso di silenzio e di mistero. Subito dopo, ecco una nuova sorpresa.

Ascolto: minuti 3:03-4:55.

Invece di attaccare subito lo sviluppo, per la terza volta ricompare il lentissimo arpeggio introduttivo, con relative pause! Stavolta risuona addirittura tre volte e, di conseguenza, l’arresto del tempo sembra lunghissimo. Dopo l’agitazione e la tempestosa violenza di prima, tutto appare sospeso. Questa discontinuità – faccio notare ai miei ascoltatori ormai altamente stupiti – mette in prospettiva tutto quello che abbiamo ascoltato sinora:

- una prospettiva temporale: tempo fermo, sospeso, contrapposto a tempo pulsato, frenetico;
- una prospettiva memoriale: il ritorno del vissuto, il ricordo dell’*allora* che ritorna nell’*hic et nunc*;

- una prospettiva spaziale: c'è qualcosa sullo sfondo rispetto al dramma che avviene in primo piano, qualcosa che si attiva nelle profondità risonanti e oscure del pianoforte rispetto al discorso che si svolge in superficie;
- una prospettiva sostanziale, ontologica: al discorso formato si oppongono i momenti pre-discorsivi, materia sonora amorfa di puro timbro strumentale.

Ora inizia lo sviluppo e l'attesa è massima: che cosa succederà? Quali presenze s'imporranno nella parte centrale della forma sonata: l'arpeggio? Il motivo rampante del primo tema? La grandinata del secondo? I lunghi accordi che rallentano il tempo? L'energia dinamica o la dilatazione meditativa? La forma sonata è sempre un'avventura: tutto può succedere, anche elementi minimi, magari passati inosservati durante l'esposizione, possono acquistare un valore costruttivo, svilupparsi e portare avanti il dramma, diventando protagonisti. Ascoltiamo.

Ascolto: minuti 4:56-5:52.

Come abbiamo sentito, è quindi il discorso formato che riprende nello sviluppo, tutto sul primo tema, con il disegno rampante che dapprima ammette la risposta flebile, poi la travolge nel suo impeto aggressivo, sino ad approdare ad una serie di accordi prolungati che arrestano nuovamente il discorso. La "tempesta" si scatena in questo breve sviluppo, la violenza sembra trionfare, ma alla fine l'energia cade, e avviene l'insospettabile, l'incredibile.

Ascolto: minuti 5:53-7:13.

Per la quarta volta ritorna l'arpeggio misterioso, questo grande punto interrogativo che continuamente ferma il tempo, costellando tutto il primo movimento. Ma c'è una novità: «con espressione e semplice», un recitativo strumentale sembra affacciare delle sillabe, come se qualcuno, flebilmente, tentasse di parlare, implorando la fine del grave tumulto precedente. Non che nella letteratura settecentesca manchino i recitativi strumentali: per esempio, ce n'è uno all'inizio del secondo movimento della Sinfonia in Do maggiore Hob. I:7 di Haydn (1761). Ma sono più che altro effetti ludici di pittoresche sorprese. Qui, invece, l'effetto è fortemente psicologico: per due volte, una voce umana sembra implorare l'arresto della tempesta precedente, ora ridotta a un solo frammento. Una presenza esterna irrompe dunque nel discorso: un principio extramusicale entra nella forma sonata. È la novità della musica romantica: accogliere tutte le "voci del mondo", anche quelle che incrinano l'unità della forma.

Ascolto: minuti 7:14-8:38.

Dopo questo momento di straordinaria suspense scatta la ripresa dove, sorprendentemente, non compare più il primo tema ma solo il secondo, brillante, sgranato in figurazioni ansiose derivate dall'introduzione e destinato,

come prima, ad impuntarsi in sincopi, sino ad estinguersi in un effetto di mororio che termina il primo movimento nell'oscurità più fitta. Nato dal buio, questo Largo-Allegro è inghiottito dal buio e termina con un nuovo punto interrogativo: la musica del primo romanticismo è ormai esplicitamente affacciata sull'orlo del mistero, tesa ad esprimere il dubbio dell'esistenza.

Come si vede, Beethoven spiazza continuamente il nostro orizzonte di attesa. Non è difficile, in un pezzo così esplicito, far sì che degli ascoltatori "ingenui" possano cogliere con chiarezza i drammi interni alla forma musicale. Resterebbe poi da illustrare il rapporto che questo primo movimento instaura con i due successivi, dove vari spunti poetici ritornano in un sistema di relazioni, affinità e contrasti risolti poi, alla fine, nell'ultimo movimento. La sorpresa della discontinuità ritorna, sia pure in modo meno drammatico, anche nell'Adagio, dove le ripetute pulsazioni dei bassi come colpi di timpani, e i luminosi rintocchi acuti come di campanelle, attraversano, inaspettatamente, il canto calmo e consolatorio della melodia portante: segno, anche qui, di misteriose interferenze esterne e di una strana discontinuità del discorso musicale che s'annulla, poi, nel flusso liberatorio e senza soluzioni dell'Allegretto conclusivo, libera effusione di vita, esente da ogni strana ingerenza. Ciò non toglie che le suggestioni extramusicali che attraversano i primi due movimenti – suoni isolati, echi che si spengono, voci umane, silenzi, rintocchi e tintinnii – possano indurre l'interprete a riepilogare, alla fine, il senso della sonata in una domanda un po' a effetto che può forse aiutare con una metafora lo sforzo di tradurre in parole la musica: "che cosa si nasconde nel pianoforte di Beethoven?".

paolo.gallarati@unito.it