

# BEETHOVEN: Tre sonate concertanti per piano e violino con l'aggiunta del violoncello ad libitum

---

Da vide A mod io

## Un'opera inedita

Alcuni anni fa, curiosando tra gli scaffali di un sottoscala di un piccolo negozio di Parigi, trovai un pacco di partiture interessanti. Fra queste vi era un fascicolo in cui riconobbi una musica molto familiare ma in una veste assolutamente inconsueta. Pensai fosse una delle solite trascrizioni di note melodie per suonare nelle case di buona famiglia. Lo comprai, fortunatamente e per pochi franchi, perché mi incuriosiva. Soltanto molto tempo dopo, in una ricerca per l'università, mi resi conto che si trattava di una trascrizione ottocentesca e l'autore poteva essere probabilmente lo stesso Beethoven!

Era una trascrizione d'epoca per trio con il fortepiano di tre quartetti dell'opera 18 e in particolare, secondo l'ordine di questa pubblicazione, del IV, del II e del I<sup>1</sup>. Nella stampa compare come opera 60 (ovviamente si riferisce ad un'altra catalogazione poiché in quella attualmente usata si riferisce alla IV Sinfonia) ed è presentata con il titolo di *Tre sonate concertanti per piano e violino con l'aggiunta del violoncello ad libitum*, l'editore è Colombier à Paris.

La prima pubblicazione a stampa di Beethoven, un trio con il piano, risale al 1795 ed ha un successo sensazionale<sup>2</sup>. Proprio in quell'anno egli riceve dal conte Apponyi l'invito di scrivere dei quartetti. Bisogna considerare alcune cose: Beethoven era un virtuoso del piano e un grande improvvisatore su questo strumento. L'approccio con gli archi, il violino in particolare, e il quartetto, sono vissuti come una sfida, un linguaggio importante di cui appropriarsi, un banco di prova per dimostrare il proprio valore.

L'opera, composta da tre trii per pianoforte, violino e violoncello tratti da tre quartetti dell'opera 18, è molto interessante proprio perché ritornando alla formazione prima (il trio) e al piano, strumento a lui congeniale, è possibile rendersi conto di alcune modalità di scrittura che Beethoven aveva riservato agli archi e a quelle che invece possono risultare meglio su di una tastiera. Non è matematicamente certa la paternità di tale trascrizione. Si sa però che Simrock, negli anni appena successivi alla pubblicazione dell'opera 18, commissionò a Beethoven questa trascrizione ed è verosimile che Ries partecipò alla stesura. Probabilmente nell'intenzione dell'editore vi era lo scopo di unire due successi in una sola trascrizione che potesse soddisfare un più vasto pubblico: nella nuova versione era sufficiente avere un piano e un violino al posto di un intero quartetto. Abbiamo constatato, però, che il violoncello, pur rifacendo esattamente la mano sinistra del piano, è assolutamente indispensabile all'equilibrio sonoro. Nel museo di Bonn, nella sua casa natale, sono conservati gli originali dei sei trii trascritti ma sono incompleti e dunque inutilizzabili, ecco perché questa ristampa francese ottocentesca, da me ritrovata per caso, acquista un importante valore, oltre a dimostrare che

---

<sup>1</sup> Per la numerazione dei quartetti utilizzo quella di stampa anche se si sa che il loro ordine cronologico è diverso.

<sup>2</sup> Joseph KERMAN, *Les quatuors de Beethoven*, Parigi, Editions du Seuil, 1974, p. 14

l'interesse per l'operazione editoriale di Simrock arrivava fino alla Francia napoleonica.

L'opportunità che queste trascrizioni d'epoca ci offrono è grandissima. Possiamo in questo modo occuparci di un autore molto noto e di un'opera altrettanto nota ma in una dimensione inedita che permette un approccio libero da condizionamenti passati<sup>3</sup>. Studiando un autore sconosciuto e dimenticato del passato, l'interprete si pone il problema della sua appartenenza stilistica e di quali eventuali influenze può avere avuto (spesso ci si rende conto, invece, che sono i cosiddetti "grandi" che da questi sono stati influenzati e hanno fatto proprio un linguaggio e uno stile già esistenti). Si trova cioè nella situazione di fare delle scelte esecutive secondo le informazioni storiche di cui dispone. L'ascoltatore giudica principalmente l'autore lodando in alcuni casi l'esecuzione anche se non ne apprezza la composizione; dunque esattamente il contrario di quanto avviene per la musica di repertorio in cui un autore molto noto ed eseguito frequentemente, è di indiscusso valore. In questo caso l'attenzione verte unicamente sull'interpretazione e ancora di più sui raffronti con le altre esecuzioni, in particolare quelle che ufficialmente dettano i parametri stilistici quasi "universali" a causa del prestigio e del successo goduti da tali interpreti. La registrazione qui presentata è un inedito di Beethoven, dunque in "bilico" tra i due aspetti prima esposti: l'autore e la composizione sono universalmente conosciuti ma in una veste nuova. La possibilità inoltre di disporre di strumenti d'epoca, in particolare proprio di un fortepiano identico a quello appartenuto a Beethoven, rappresenta una guida sicura verso una scelta interpretativa coerente al testo musicale. Lo studio dell'opera si è basato, inevitabilmente, sul rapporto piano-violino che per Beethoven ha rappresentato molto spesso un passaggio faticoso<sup>4</sup>. Va considerato, inoltre, l'importanza, all'epoca, per un compositore di pubblicare le proprie opere e in particolare il significato di presentare, tramite la stampa, delle composizioni per quartetto. Il quartetto, infatti, per il giovane e promettente Beethoven valeva come presentazione al grande pubblico, formato per lo più dall'élite di nobili mecenati, dagli appassionati amateur e dai colleghi professionisti.

Dei quartetti n° 1 e n° 2 op. 18 rispettivamente in Fa maggiore e Sol maggiore, che corrispondono alle sonate numero due e tre contenute in questa trascrizione, esistono numerosi schizzi preparatori. Qui ne trascrivo alcuni:

SCHIZZI DAL QUARTETTO IN FA MAGG.

The image shows five staves of handwritten musical notation in F major. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, representing preparatory sketches for a quartet.

<sup>3</sup> Vedi Carl DAHLHAUS, *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto 1980, p. 46: «Quando non si concepisce la musica primariamente come opera di un compositore, bensì come evento, come "processo della comunicazione", allora in primo luogo nella filologia e nella tecnica editoriale musicale l'accento non cade più esclusivamente su testi autentici (autorizzati dall'intenzione del compositore) ma anche versioni inautentiche divengono testimonianze storiche quasi a pari titolo, come documenti sui modi di ricezione». Anche se in questo caso la paternità dell'autore è fortemente possibile essendo la prima stampa della trascrizione risalente al 1806 e per opera di Simrock.

<sup>4</sup> Vedi, ad esempio, la collaborazione con il violinista Schuppanzigh e la trascrizione del concerto per violino e orchestra in piano e orchestra su consiglio di Clementi, e più in generale quello che intercorre fra il trio con piano e il quartetto d'archi.

Inoltre del Fa maggiore si conoscono due versioni differenti dello stesso quartetto. Della prima versione esiste ancora la copia manoscritta autografa che l'autore spedì a Karl Amenda, suo amico, nel 1799 mentre della seconda è rimasta solo la stampa. Queste cose, gli schizzi preparatori e, per il quartetto n° 1 le due versioni, permettono di avere un quadro “dinamico” delle composizioni, potendo osservare così i punti maggiormente lavorati, quelli che non sono mai mutati, e soprattutto il lavoro di perfezionamento e adattamento strumentale. I tempi metronomici che l'autore indica per i quartetti non sono stati vincolanti, dato il differente equilibrio dell'organico, ma sicuramente referenziali per la nostra esecuzione. Unica differenza nelle indicazioni di tempo: un *Allegretto* nell'ultimo tempo della prima sonata al posto di *Allegro* corrispondente all'ultimo del IV quartetto. Ciò comporta un contrasto molto maggiore con il *Prestissimo* finale.

È chiaro che qui lo strumento di maggiore peso è il piano, il violino si occupa delle funzioni melodiche acute e di sostegno, e il violoncello doppiando la mano sinistra del piano, ne permette il prolungamento del suono e ne completa il colore timbrico. Colore che, comunque, risulta in generale più vario rispetto al quartetto, proprio per la presenza dei due tipi di strumenti: ad arco e a tastiera.

È verosimile che lavorando alla composizione alcuni trattamenti dei temi, quando non il loro concepimento, Beethoven li realizzasse alla tastiera. Si sa che la sua scrittura musicale non è “violinistica” benché il suo sforzo di renderla tale venga registrata dalla assidua frequentazione professionale con Schuppanzigh e il suo quartetto, come referente e “cavia”. Il gran mestiere d'improvvisatore gli permetteva di avere “nelle dita” certe figurazioni tipiche che però non uscivano altrettanto fluidamente quando scriveva per altri strumenti. Il lavoro di Beethoven in queste opere giovanili consiste tra le altre cose, secondo me, in un'accurata “amministrazione” di queste idee improvvisative prettamente pianistiche lavorate al punto da farne elementi strutturali. È assolutamente fondamentale, infatti, identificare questi elementi che hanno subito questa trasformazione e quelli che rimangono abbellimenti di stile improvvisato<sup>5</sup>. I tempi lenti della seconda e terza sonata (II e I quart.) presentano un trattamento della melodia con dei veri e propri abbellimenti che non concorrono, come nei tempi iniziali, al loro sviluppo organico. Quelli della seconda sono più violinistici, e, infatti, sono lasciati in gran parte al violino; quelli della terza, più pianistici, sono stati “restituiti” al piano.

### **Qualche osservazione sul primo tempo del *Fa maggiore***

Il raffronto delle due opere, i quartetti e le sonate per trio, ad un primo esame presentano, come anticipato prima, una divisione in due. Il violino alterna parti del primo e del secondo violino mentre il piano ha, come detto sopra, nella mano sinistra l'intera parte del violoncello, con aggiunte accordali derivate dagli altri strumenti, e nella mano destra le alternanze dei due violini. Per descrivere il nostro lavoro interpretativo annoterò a mo' di esempio alcune cose. Il Fa maggiore è costruito su di una cellula molto piccola, una battuta e mezza, in unisono generale. C'è un particolare importante da sottolineare che rivela, a mio avviso, l'intenzione di Beethoven di voler trovare un tipo di scrittura che fosse particolarmente pertinente agli archi, è la differenza con cui marca questa cellula pur mantenendo lo stesso valore ritmico. Una spiegazione che mi sento di avanzare consiste nel considerare la semiminima legata alla croma, di segno diverso di una semiminima col punto, in quanto la prima risulta tenuta, portata dal legato alle note successive mentre la seconda notazione indica la normale esecuzione «in risonanza». Questa piccola differenza è appena percettibile nel piano mentre è molto più evidente nelle esecuzioni con gli strumenti ad arco. Inoltre va considerato dove questa

<sup>5</sup> I primi hanno un peso e una definizione molto maggiore dei secondi.

differente notazione cade esemplificando ancor più la differente funzione che la cellula iniziale assume all'interno della composizione. Laddove la scrittura è con semiminima legata alla croma, la figurazione è melodica e conduce verso la battuta successiva, è in pratica una linea in avanti. Laddove invece la figurazione presenta una semiminima col punto assume valore "verticale", quando di pedale di tonica per il violoncello, quando di risposta, dunque suonato in risonanza senza legarlo alle semicrome successive. È, infatti, sempre più evidente nei punti in cui le due versioni compaiono contemporaneamente.

A musical score snippet showing four staves (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello) with dynamic markings (cresc., p, sf) and articulation marks. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (sf). The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

Inoltre questa scrupolosa attenzione aumenta di precisione nella seconda versione in cui evidentemente Beethoven fa molta più attenzione a questo particolare. L'indicazione minima a 54 dello stesso Beethoven, prima che d'indicazione di velocità ci informa che la pulsazione sarà in uno, permettendo di evitare accenti inutili e indesiderati. La diversa notazione, descritta prima, favorirà l'accorpamento o meno di talune battute.

L'unisono non nega l'armonia ma la sottintende. La prima battuta, con il battere della seconda, sembra ad una superficiale osservazione un semplice primo-quinto mentre mantiene lo stesso accordo di tonica per entrambe le battute.

Musical score for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello, marked "Allegro con brio". The score is in 3/4 time and features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (sf). The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

La figurazione esprime in realtà una sola nota: il Fa. Le note di volta possono ascriversi ad una specie di risoluzione di trillo. Il Do della seconda battuta rappresenta un richiudersi nell'interno dell'accordo di Fa per cui il movimento in avanti della figurazione porta sì verso la seconda battuta ma con un piccolo diminuendo che alleggerisce quanto più è possibile il Do della seconda battuta. Le successive due battute vanno verso un Re. È la prima

nota estranea all'accordo presa di salto dunque va sottolineata ma ancora con poco accento poiché corrisponde al primo rivolto dell'accordo di Si bemolle maggiore, quarto grado della tonalità principale. Il primo rivolto è, di per sé, una disposizione accordale che potrebbe essere rappresentata dalla parola «inoltre». È un accordo usatissimo per esempio per cominciare i recitativi, per evitare conclusioni, per unire elementi contrastanti e così via. Queste osservazioni le noto a titolo di esempio su come si rende possibile un passaggio dalle note alla modalità esecutiva basandosi su riferimenti oggettivi pur con delle successive conclusioni personali.

## II CD

In conclusione la registrazione discografica è stata un'occasione per mettere in pratica le tesi fin qui esposte, sottolineando le caratteristiche proprie del disco cioè il carattere di “fotografia” del momento e non di esecuzione definitiva<sup>6</sup>. Anzi nella visione di attuazione dell'elemento improvvisativo nella fattura dell'interpretazione mi auguro vivamente che le esecuzioni siano sempre diverse una dall'altra pur trattandosi delle stesse composizioni e con gli stessi interpreti. Quello che dovrebbe restare fermo è il senso generale di ciascun pezzo e del linguaggio con cui è costruito.

Gli strumenti utilizzati per la registrazione sono:

– un fortepiano del 1823 (identico a quello appartenuto a Beethoven e ancora presente nella sua casa di Vienna ma che, al contrario di questo, è insuonabile) gentilmente messo a disposizione dalla Fondazione Cini. Esso dimostra quanto sia determinante poter disporre degli strumenti adatti. È infatti uno strumento ricchissimo di armonici con una spiccata diversità nella colorazione dei tre registri, bassi, medi e alti. Soprattutto risulta grintoso ed energico unendosi molto bene sul piano sonoro agli archi. Infatti l'aumento di potenza operato dal moderno pianoforte, specialmente riguardo al versante percussivo, produce una perdita di questa coloritura di armonici a solo vantaggio della massa sonora. E questo lo si nota maggiormente in rapporto con gli altri strumenti (in particolare gli archi e nella musica da camera) che generalmente vengono “sopraffatti” dalla sua mole più che raddoppiata!

– un violino Francois Pique del 1793 in perfetto stato di conservazione, munito di un ponticello dal disegno e dimensione d'epoca tardo-settecentesca e con delle corde, le prime tre, in budello nudo e la quarta rivestita a mano di un filo di argento, molto simili a quelle in uso all'epoca, realizzate dal liutaio francese Charles Riché, che si occupa esclusivamente di costruire modelli storici con tutti gli annessi, archi compresi. L'arco che abbino al violino è di un archettaio specializzato, Renzo Ghirardelli, che realizzò questo modello sull'originale che si trova nella casa natale di Mozart. Naturalmente non uso mentoniera né spalliera e la posizione e la tecnica sono principalmente quelle indicate nei metodi tardo settecenteschi in particolare Campagnoli e Galeazzi.

– un violoncello costruito da David Techler nel 1700, in stato originale (manico e catena interna compresi) montato con corde di budello, e suonato senza puntale con un arco classico.

## Il fraseggio

In Czerny abbiamo trovato l'informazione che Beethoven in esecuzione variava molto la pulsazione metronomica da una frase a un'altra. In un interessante testo sulla storia del rubato<sup>7</sup> leggiamo che a differenza di Mozart che restava “in battuta” Beethoven rubava al... metronomo. Eppure sappiamo la sua amicizia con Melzer e il suo entusiasmo per la sua invenzione. Questo mi ha fatto riflettere che la definizione precisa di una pulsazione generale non

<sup>6</sup> Non deve valere come elemento decisivo il “come” la cosa sia divenuta quella che è, ma “ciò” che da essa possa divenire.

<sup>7</sup> Richard HUDSON, *The Stolen Time: the History of Tempo Rubato*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

deve tagliare tutti i respiri e impedire che le frasi non possano per questo avere un loro interno tempo autonomo. L'importante è che i tempi siano scelti, e sentiti, conseguenti al carattere della frase e, soprattutto, che la variazione sia graduale. Benché sulle prime esperienze ci sembrava di suonare con eccessive differenze di tempo, riascoltando le registrazioni abbiamo convenuto che, al contrario, chiariscono maggiormente il discorso musicale e favoriscono il cambiamento di carattere anche nelle minime sfumature che intercorrono tra un accordo e un altro pur con la stessa figurazione.

L'assimilazione delle scelte è stata così profonda che non è stato più necessario l'uso del metronomo neanche in sede di registrazione. Può dunque variare la quantità del respiro, l'incedere della figurazione, la ricchezza nella declamazione, l'emozione del momento, ma non più le pulsazioni di ciascuna frase.

Una buona interpretazione va costruita con mattoni concreti, osservazioni oggettive, che ne formano la struttura, e "abitata" poi da una viva e personale soggettività.