

# Beethoven

PRIME SONATE E  
SONATINE: LINGUAGGIO,  
TECNICA E INFLUENZA



# INDICE

**04**

DA VALERIA

---

**05**

LA FORMAZIONE DI UN  
LINGUAGGIO

---

**08**

IL PRIMO PERIODO: UN  
LABORATORIO APERTO

---

**10**

COME È COSTRUITA LA MUSICA:  
FORMA, GESTO, CONTRASTO

**11**

LA DINAMICA COME SISTEMA  
ESPRESSIVO

---

**13**

FRASEGGIO E TECNICA: DUE  
FACCE DELLA STESSA  
COMPRESIONE

---

**16**

EREDITÀ: LE OPERE, I MAESTRI, IL  
TEMPO

---

**17**

FONTI

DIREZIONE EDITORIALE

**VALERIA GAY**

RICERCA MUSICOLOGICA E  
REVISIONE DEI CONTENUTI

**VALERIA GAY**

SVILUPPO TESTI E  
STRUTTURAZIONE EDITORIALE

**NOEMI BARDELLA**

EDITING E REVISIONE FINALE

**VALERIA GAY**

**NOEMI BARDELLA**

CONSULENZA PIANISTICA E  
DIDATTICA

**VALERIA GAY**

IMPAGINAZIONE E  
SUPERVISIONE GRAFICA

**NOEMI BARDELLA**

IMMAGINI

**CANVA (IN LICENZA)**

© 2026 Valeria Gay

Tutti i diritti riservati.

È vietata la riproduzione totale o  
parziale dei contenuti senza  
autorizzazione.

Pubblicazione senza carattere  
periodico, non soggetta agli obblighi  
di registrazione ai sensi della Legge  
n. 62 del 7 marzo 2001.



Beethoven è un nome che tutti conoscono e pochi davvero frequentano.

Lo si cita, lo si studia a scuola, lo si ascolta in sala da concerto o in sottofondo senza saperlo. Ma avvicinarsi a lui con attenzione, sedersi al pianoforte con una delle sue sonatine e cercare davvero di capire cosa sta chiedendo, è un'esperienza diversa. Più esigente, e più generosa.

Questa monografia si concentra sul primo periodo della sua produzione: le sonatine, le prime sonate, le opere in cui il linguaggio beethoveniano si forma e si misura con il mondo. Non sono pagine facili, anche quando sembrano semplici. Non permettono approssimazione. Una dinamica ignorata si sente subito. Un fraseggio distratto svuota la forma. Ed è esattamente per questo che le considero tra gli strumenti pedagogici più onesti che esistano.

Ho scritto questo testo pensando a chi studia pianoforte e a chi insegna. Ma anche a chi ascolta e vuole capire cosa succede davvero quando un musicista si trova davanti a queste pagine: cosa deve scegliere, cosa deve capire prima ancora di mettere le mani sul tasto.

Troverete una lettura in sei capitoli: dalla formazione biografica al quadro complessivo della produzione, dal linguaggio compositivo alla dinamica come sistema espressivo, fino al fraseggio, alla tecnica e all'eredità che Beethoven ha lasciato nella musica dei secoli successivi. Come sempre, l'intenzione non è semplificare. È accompagnare.  
Buona lettura.

*Valeria Gay*  
DIREZIONE EDITORIALE



# La formazione di un linguaggio

Nato a Bonn nel 1770, Ludwig van Beethoven è discendente di una famiglia fiamminga emigrata in Germania: il nonno Ludwig van Beethoven senior aveva lasciato Mechelen per stabilirsi a Bonn, dove divenne Kapellmeister di corte. L'ambiente familiare in cui cresce il giovane Ludwig è segnato dalla pressione paterna: Johann van Beethoven, tenore di corte mediocre e uomo di temperamento instabile, intuisce nel figlio un talento da sfruttare e lo avvia allo studio in modo precoce e non di rado brutale.

È tuttavia Christian Gottlob Neefe, suo maestro a Bonn, a fornirgli le fondamenta solide: contrappunto, Bach, Handel, e soprattutto la convinzione che la musica sia un mestiere intellettuale prima ancora che un'esibizione di bravura. Nel 1784 l'arcivescovo Maximilian Franz, fondatore dell'Università di Bonn, lo prende al suo servizio come organista e lo spinge a perfezionarsi, aprendo la strada agli anni successivi a Vienna.

Nel 1792 Beethoven si trasferisce a Vienna: quello che doveva essere un soggiorno di studio si trasforma in un trasferimento definitivo.

Porta con sé una lettera di presentazione attribuita al conte Waldstein, che scriveva nel suo album: «Riceverete lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn.» L'allievo è però tutt'altro che docile: la relazione con Haydn rimane formalmente rispettosa ma internamente conflittuale. Beethoven prende lezioni anche da Johann Georg Albrechtsberger (contrappunto) e da Antonio Salieri (composizione vocale), costruendo una formazione tecnica rigorosa che non esibisce mai come fine, ma usa come strumento.





Vienna lo accoglie con entusiasmo come pianista virtuoso ancor prima che come compositore. La sua fama nei salotti aristocratici si costruisce sull'improvvisazione — una pratica in cui Beethoven eccelleva per forza inventiva, capacità di sviluppo e dominio assoluto della dinamica. È in questo contesto che nascono le prime sonate: non come esercizi accademici, ma come documenti vivi di un pianismo in formazione, già portatore di un linguaggio personale e inconfondibile.

La crisi della sordità, che inizia a manifestarsi intorno al 1798 e diventa irreversibile nel decennio successivo, segna uno spartiacque nella vita e nella poetica di Beethoven. A partire dal 1815 si apre per lui il periodo più difficile e critico dell'ultima fase della sua vita. Muore nel 1827 per cirrosi epatica e complicanze generali. Ma il periodo che qui ci interessa — quello delle prime sonate e delle prime sonatine — si colloca prima di questa frattura, in un momento in cui il compositore è ancora in piena relazione fisica con lo strumento e con il suono. È la stagione in cui il linguaggio beethoveniano si forma, si prova, si affronta con la stessa brutalità curiosa con cui un giovane pugile impara a usare il peso del corpo.

# Beethoven

## Il quadro generale della produzione

Pur avendo approfondito in questa monografia il primo periodo produttivo di Beethoven — quello che vide nascere le prime sonatine e sonate, ossia il repertorio prettamente didattico destinato agli studenti di pianoforte — è utile collocare queste opere nel quadro complessivo della sua produzione. La summa delle composizioni beethoveniane viene convenzionalmente suddivisa in tre periodi.

| Periodo                            | Opere principali                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Primo periodo (1793–1802)</b>   | Sonatine e Sonate — 6 Quartetti op.18 — Sinfonie n.1 e n.2 — Concerti — Sonata “Al chiaro di luna” op.27 n.14 — Sonata “Patetica” op.13 n.8                                                                                                                                                           |
| <b>Secondo periodo (1803–1815)</b> | Sonate per pianoforte dall’op.26 all’op.90 (fra cui la “Appassionata” op.57 n.23, la “Waldstein” op.53 n.21 e la “Les Adieux” op.81 n.26) — Sinfonie dalla Terza all’Ottava — Quartetti per archi op.59, 74 e 95 — Fidelio, Egmont, Coriolano, Leonore — Concerti (fra cui il n.5 “Imperatore” op.73) |
| <b>Terzo periodo (1816–1826)</b>   | Ultime 5 Sonate per pianoforte — Sinfonia n.9 — Missa solennis op.123 — Ultimi Quartetti per archi                                                                                                                                                                                                    |

Il catalogo di riferimento per le opere di Beethoven è il Kinsky/Halm, nel quale le composizioni sono elencate con numero d’opera dell’autore o, quando questo manca, con la sigla WoO (Werke ohne Opuszahl, «opere senza numero d’opus») seguita da numero progressivo. Fra le opere celebri citate al di fuori del corpus sonatistico, si ricordano la Bagatella WoO 59 “Per Elisa” per pianoforte e l’“Inno alla gioia”, ode di Schiller musicata da Beethoven nel quarto e ultimo movimento della Nona Sinfonia, adottato attualmente come inno dell’Unione Europea.

# Il primo periodo: un laboratorio aperto

Le cosiddette sonatine del primo periodo — termine che nella pratica didattica comprende brani come la Sonatina in Sol maggiore Anh. 5 n.1, la Sonatina in Fa maggiore Anh. 5 n.2 (opera di autenticità parzialmente discussa), e le prime sonate dell'Op. 49 — occupano una posizione peculiare nel catalogo beethoveniano. Sono spesso trattate come repertorio introduttivo, quasi propedeutico al Beethoven «vero». Questa lettura è, perlomeno, incompleta.

Già in queste pagine è presente un tratto stilistico che resterà invariato per tutta la carriera: la tensione tra struttura e gesto. La forma — sonata, in due o tre movimenti — non è un contenitore neutro ma un campo di forze in cui ogni elemento tematico porta con sé un'energia specifica, una direzione, una necessità. Non è musica che si accomoda nella forma: è musica che la abita con pressione.

Le prime sonate dell'Op. 2 (dedicate a Haydn e composte tra il 1794 e il 1795) rappresentano già un salto qualitativo rispetto al modello haydniano e mozartiano. I temi non sono semplicemente «eleganti»: hanno una fisicità, una direzione ritmica e una carica dinamica che anticipano il Beethoven maturo. L'Op. 2 n. 1 in Fa minore, in particolare, apre con un gesto che non chiede permesso — una cellula di quattro note in piano che contiene già tutta la logica della deflagrazione successiva.

Le Sonate Op. 49 — composte probabilmente intorno al 1796-97 ma pubblicate solo nel 1805, quasi contro la volontà dell'autore — mostrano un Beethoven che sa dosare la semplicità senza impoverire. Sono pagine scritte con economia di mezzi ma non di pensiero: ogni indicazione dinamica è calcolata, ogni fraseggio porta una scelta precisa.





## **Le opere del primo periodo**

### ***Sonatina in Sol maggiore Anh. 5 n.1***

Tra i lavori più noti del repertorio introduttivo beethoveniano. Nonostante la relativa semplicità, contiene già indicazioni dinamiche precise e una logica di fraseggio tutt'altro che scontata.

### ***Sonatina in Fa maggiore Anh. 5 n.2***

Pagina meno eseguita ma di grande interesse pedagogico, con una condotta melodica caratteristica e un utilizzo intelligente dei contrasti di registro. L'autenticità del manoscritto è parzialmente discussa in letteratura musicologica.

### ***Tre Sonate Op. 2 (Fa min., La magg., Do magg.)***

Dedicate a Haydn, rappresentano il vero debutto sonatistico beethoveniano. Già qui sono presenti tutti i tratti del linguaggio maturo: cellule tematiche pregnanti, dinamica strutturale, sviluppi di carattere drammatico.

### ***Due Sonate Op. 49 (Sol min., Sol magg.)***

Composte nel 1796-97 ma pubblicate nel 1805. Tra le più accessibili del catalogo sonatistico, la semplicità della superficie nasconde una cura di fraseggio e una precisione dinamica che richiedono attenzione analitica.

### ***Sonate Op. 14 n. 1 e n. 2***

Sonate di fine primo periodo, già proiettate verso un linguaggio più personale. Offrono materiale eccellente per lo studio del fraseggio su strutture più elaborate.

# Come è costruita la musica: forma, gesto, contrasto



## **La forma sonata come campo di forze**

Beethoven eredita la forma sonata ma la tratta come un organismo vivo, non come uno schema da riempire. Già nelle opere giovanili, l'esposizione non si limita a presentare due temi contrapposti: stabilisce una relazione energetica tra di essi che lo sviluppo è chiamato a portare alle conseguenze. Lo sviluppo beethoveniano, anche nei lavori più brevi, non elabora decorativamente: destabilizza. La ripresa non è conferma ma — spesso — risoluzione di una tensione rimasta aperta.

## **Il tema come cellula, non come melodia**

Uno degli aspetti più moderni del linguaggio beethoveniano, già visibile nelle prime sonate, è la concezione del tema. Beethoven non scrive melodie da cantare: scrive cellule da sviluppare. Il tema iniziale dell'Op. 2 n. 1 — quattro note — non è un'idea compiuta: è una premessa, un problema posto. Tutta la sonata è la risposta. Questa logica, che raggiungerà il suo apice nella Quinta Sinfonia, è già operante nelle pagine giovanili, anche nelle più semplici.

## **Il contrasto come struttura**

Il contrasto in Beethoven non è ornamentale — non serve a variare il colore. È strutturale: un forte improvviso dopo un piano non è un effetto drammatico, è un cambio di prospettiva, quasi un taglio cinematografico. Già nelle sonatine più semplici si trovano questi slittamenti repentini, che disorientano chi si aspetta una progressione graduata e invece riceve un'interruzione. È una logica che ha poco di galante e molto di teatrale — ma un teatro senza retorica, senza abbellimenti superflui.

# La dinamica come sistema espressivo



Se c'è un elemento che distingue immediatamente il linguaggio beethoveniano — anche nelle pagine più semplici — è la dinamica. Non intesa come intensità sonora generica, ma come sistema espressivo preciso, notato con una cura che nessun compositore prima di lui aveva mostrato con uguale sistematicità.

## **Le indicazioni dinamiche non sono decorative**

In Haydn e Mozart le dinamiche sono presenti ma lasciano ampio margine all'interprete. In Beethoven, già dall'Op. 2, le indicazioni sono precise, frequenti e cariche di significato strutturale. Un piano scritto non significa «suona un po' più dolce»: indica un cambio di prospettiva, un ritiro, una riflessione. Un forte non è un aumento di volume: è un'affermazione, a volte una rottura.

Trattare le dinamiche beethoveniane come semplici indicatori di intensità porta inevitabilmente a una lettura piatta, perché si perde la funzione narrativa di ogni cambiamento. Il subito piano — il piano improvviso dopo un forte, uno dei gesti più caratteristici di Beethoven — non è un effetto di sorpresa: è un cambiamento di punto di vista. La musica non diminuisce: cambia argomento.

## **Il piano beethoveniano: tensione, non assenza**

Uno degli errori più frequenti nell'esecuzione delle prime sonate è interpretare il piano come rilassamento. In Beethoven il piano è raramente rilassato: è spesso concentrazione, pressione trattenuta, energia compressa. La prima frase dell'Op. 2 n. 1 è scritta piano, ma non è dolce — è sospesa, quasi una domanda posta sottovoce prima che l'esposizione esploda. Suonarla come un momento di quiete significa perderne interamente il senso.

Sul pianoforte moderno questo richiede un lavoro specifico di controllo del peso: un piano beethoveniano ha bisogno di una colonna sonora stabile, non di un tocco alleggerito. Le dita restano in contatto con il tasto, il peso è presente ma dosato, la velocità di attacco è ridotta ma non scomparsa. È la differenza tra un sussurro che porta informazione e un sussurro che è solo silenzio parlato.

## **Il forte beethoveniano: non volume, ma peso**

Il forte nelle prime sonate non è sinonimo di volume massimo. Beethoven scrive forte dove vuole peso, decisione, presenza — non necessariamente ampiezza sonora. Suonare ogni forte al massimo della potenza strumentale è un errore che svuota la partitura di ogni gradazione futura: se tutto è forte, il fortissimo non ha più senso, e il subito piano perde il suo effetto di strappo.

La dinamica beethoveniana funziona come un sistema a vasi comunicanti: ogni scelta influenza ciò che viene prima e ciò che viene dopo. Per questo le prime sonate, pur nella loro relativa semplicità strutturale, sono una delle migliori palestre per imparare a pensare la dinamica in modo architettonico, non frammentato.

**Sforzato e accento: il gesto come punteggiatura**

Un capitolo a parte merita lo sforzato (sf, sfz), che nelle sonate del primo periodo compare con una frequenza e una precisione quasi ossessiva. Lo sforzato beethoveniano non è un accentino ornamentale: è una punteggiatura forte, un gesto che interrompe il flusso e obbliga l'ascoltatore — e l'esecutore — a ricalibrare l'attenzione. Cade spesso su tempi deboli, su note inattese, su momenti in cui la metrica sembrava stabilita. È uno strumento di destabilizzazione ritmica oltre che dinamica.



# Fraseggio e tecnica: due facce della stessa comprensione



Il fraseggio beethoveniano è, forse, l'aspetto più difficile da trasmettere e da acquisire. Non perché sia oscuro o controintuitivo, ma perché richiede una comprensione strutturale profonda: non si fraseggia «per sentito dire», si fraseggia perché si è capito dove la frase deve andare e perché. La tecnica è lo strumento con cui quella comprensione si traduce in suono: i due piani sono inseparabili.

## **La direzione della frase**

Ogni frase beethoveniana ha una direzione — un punto verso cui tende, che può essere un climax, una cadenza, un'interruzione improvvisa. Il lavoro dell'interprete è identificare questa direzione e renderla percepibile senza renderla ovvia. Un fraseggio che sottolinea ogni nota importante è un fraseggio che non fraseggia: è un elenco. Il fraseggio beethoveniano deve sembrare inevitabile, come se la musica non potesse andare altrove.

Nelle prime sonate e sonatine, la direzione della frase è spesso determinata dall'armonia: le modulazioni segnalano i punti di tensione e di rilascio, e il fraseggio deve rispecchiare questa mappa armonica. Ignorarla — suonare ogni misura con la stessa pressione espressiva — produce un risultato uniformemente intenso e perciò, paradossalmente, privo di intensità.

## **Legato e non-legato: una scelta strutturale**

Beethoven è preciso nelle legature, e questa precisione va presa sul serio. Una legatura breve non è un gesto ornamentale: indica un raggruppamento articolato, una scansione del discorso. Le note fuori legatura non sono automaticamente staccate — hanno uno spazio, una separazione che va calibrata in base al contesto e al carattere. Nelle sonatine del primo periodo le legature sono spesso brevi, a due o quattro note: ognuna è un fiato, un'unità di senso.

L'errore opposto è altrettanto diffuso: estendere le legature oltre il segno scritto in nome di un «legato cantabile» di stampo romantico. In Beethoven il legato è costruito, non assunto. Le interruzioni fanno parte del discorso tanto quanto le continuità.



### **Il silenzio come elemento del fraseggio**

Una delle lezioni più preziose delle prime sonate beethoveniane è il ruolo del silenzio. Beethoven usa le pause non come interruzioni del discorso ma come elementi attivi del fraseggio: un quarto di silenzio nel mezzo di una frase può essere il momento più carico di tutta la battuta. Eseguire queste pause in modo meccanico — contarle e basta — svuota la musica. Vanno suonate: richiedono presenza fisica e mentale da parte dell'esecutore anche quando le dita non toccano il tasto.

### **La tecnica come pensiero incarnato**

Le prime sonate di Beethoven non sono tecnicamente semplici nel senso in cui si intende di solito il termine. Sono tecnicamente essenziali: non c'è nulla di superfluo, nulla che nasconda un'imperfezione. Ogni difficoltà è esposta. Questo le rende uno strumento pedagogico di eccezionale valore — e un banco di prova spietato per le abitudini scorrette.

### **Indipendenza delle voci**

Anche nelle texture apparentemente semplici delle sonatine, Beethoven richiede una chiara differenziazione tra le voci. Il basso non è un tappeto: ha una propria direzione, un proprio peso, una propria articolazione. La mano sinistra nelle prime sonate beethoveniane è già un'entità autonoma, non un semplice supporto armonico. Sviluppare questa indipendenza è uno dei guadagni tecnici principali che queste pagine offrono.

### **Controllo del peso e del tocco**

Beethoven richiede un tocco dosato e consapevole. La varietà dinamica richiesta non può essere ottenuta solo con variazioni di velocità nell'attacco: richiede una gestione del peso del braccio, della profondità della pressione, dell'angolo delle dita. Suonare le prime sonate con un tocco uniforme è tecnicamente possibile ma musicalmente sbagliato.

### **Distribuzione del tempo: flessibilità e rigore**

Il fraseggio beethoveniano richiede una flessibilità agogica controllata: non il rubato romantico che distorce la metrica, ma micro-variazioni nel tempo che servono a sottolineare le direzioni della frase. Questo è particolarmente delicato nelle prime sonate, dove la struttura è più esposta e qualsiasi eccesso di libertà rischia di rendere la musica casuale. Il riferimento rimane sempre la pulsazione, anche quando ci si allontana momentaneamente.

### **Scale, arpeggi e passaggi: qualità prima di velocità**

I passaggi tecnici nelle sonatine non sono ornamentali: hanno funzione strutturale. La qualità del suono nei passaggi — leggerezza, uguaglianza, direzione — è più importante della velocità. Un passaggio veloce ma rumoroso non serve la musica; un passaggio moderato ma perfettamente trasparente sì. Beethoven insegna a non nascondersi dietro la brillantezza tecnica.



# Eredità: le opere, i maestri, il tempo

L'eredità di Beethoven sulla musica successiva è talmente pervasiva da essere, paradossalmente, difficile da mappare. Non si tratta di influenza in senso stretto: si tratta di un cambio di paradigma. Dopo Beethoven, la musica strumentale non è più decorazione o intrattenimento aristocratico — è, per usare le parole di E.T.A. Hoffmann, espressione di un «regno infinito» interiore. Questo cambio non sarebbe stato possibile senza le prime sonate, che ne fissano il vocabolario di base.

## **La sonata come modello formale e mentale**

Schubert, Brahms, Schumann, Liszt — tutti si misurano con il modello beethoveniano della sonata. Non per imitarlo, ma per confrontarsi con esso. Schubert allunga la forma verso un lirismo che Beethoven non cercava; Brahms la comprime verso una densità costruttiva debitrice della logica tematica beethoveniana; Liszt la trasforma in un arco narrativo unitario. In tutti questi casi il punto di partenza — consapevole o inconscio — è la concezione beethoveniana del tema come problema da risolvere.

## **L'influenza sul linguaggio dinamico del Novecento**

La scrittura dinamica di Beethoven — il subito piano, lo sforzato su tempo debole, il forte come peso e non come volume — diventa nel Novecento un patrimonio comune che si ritrova in Bartók, Prokofiev, Shostakovich. In tutti e tre, la dinamica non è espressiva in senso romantico ma costruttiva e strutturale, esattamente come in Beethoven. Prokofiev, in particolare, usa il piano sarcastico e il forte percussivo con una secchezza che ricorda da vicino le soluzioni beethoveniane del primo periodo.

## **Beethoven e la pedagogia pianistica moderna**

Le prime sonate e sonatine di Beethoven sono diventate un pilastro dell'insegnamento pianistico per una ragione precisa: non perché siano facili — non lo sono — ma perché sono oneste. Non permettono scorciatoie. Una dinamica ignorata si sente subito. Un fraseggio approssimativo svuota la forma. Un tocco uniforme rende il testo incomprensibile.

Beethoven è un rivelatore della qualità del pensiero musicale dell'esecutore: se ha capito la struttura, se ha letto le indicazioni, se sa dove la musica sta andando. È quasi impossibile suonare bene Beethoven senza averlo capito prima. E questo lo rende, ancora oggi, uno degli strumenti pedagogici più seri e intransigenti nella formazione pianistica.



# FONTI



## Fonti

- Lewis Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life*, W.W. Norton & Company, 2003
- Charles Rosen, *The Classical Style*, Norton, 1971
- William S. Newman, *A History of the Sonata Idea*, vol. II, Norton, 1972
- Barry Cooper, *Beethoven*, Oxford University Press, 2000
- Carl Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, Vienna, 1842
- Oxford Music Online, voce Ludwig van Beethoven
- Enciclopedia Treccani online
- Enciclopedia della Musica, Ed. Garzanti
- R. Allorto, *Nuova Storia della Musica*, Ed. Ricordi

# ISCRIVITI ALLA NEWSLETTER



Note Valenti  
*Valeria Gay, Piano Teacher*

NON PERDI UN NUMERO!

Ricevi la rivista  
direttamente nella tua  
casella di posta.

CI TROVI SU:

@note\_valenti  
su Instagram

NOTEVALENTI.NET