

IL CAVALIERE BLU

CHARLES ROSEN 1927-2012

A CURA DI SANTI CALABRÒ E ALBA CREA



LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Studi e Saggi



. 82 .



Immagine di copertina: Charles Rosen al pianoforte. U.S. National Archives and Records Administration (NARA), ID 20011988.

© 2026 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means—electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise—without the prior permission of the publisher.

ISBN 9788855435154

IL CAVALIERE BLU

CHARLES ROSEN 1927–2012

A CURA DI
SANTI CALABRÒ E ALBA CREA

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

SOMMARIO

Santi Calabrò	
<i>Introduzione. Charles Rosen: lo stile e le idee</i>	3

PARTE I

CRITICA E INTERPRETAZIONE STORICA

Giovanni Guanti	
<i>Travalicare le frontiere del significato in musica senza violarle</i>	67
Enrico Fubini	
<i>Charles Rosen e il Romanticismo</i>	87
Sara Zurletti	
<i>«Dal cuore possa andare ai cuori».</i> <i>Adorno, Rosen, Isotta: ancora sulla Missa solemnis</i>	93
Giuseppina La Face	
<i>I 'romantici' di Rosen: un approccio didattico?</i>	107
Alba Crea	
<i>Una generazione di romantiche. Pauline Viardot trascrive le mazurke di Chopin</i>	115

PARTE II

FORMA E ANALISI

Duilio D'Alfonso	
<i>Dalla Old alla New Formenlehre, passando per Charles Rosen: critica della teoria della forma nel XX secolo</i>	143

Domenico Giannetta

*Evoluzione di una forma: le prime sonate per pianoforte
di Ludwig van Beethoven*

165

Antonio Grande

*Struttura e narrazione nel primo movimento della Sonata D 845
di Schubert. Ridisegnare i confini*

193

PARTE III

INTERPRETAZIONE MUSICALE

Santi Calabrò

*La sedia vuota e l'ospite d'onore: ermeneutica
del pensiero di Charles Rosen*

217

Guy Cherqui

*«Nemmeno la più prestigiosa delle regie sarebbe in grado di salvarla...».
Invece, il Teatro di regia "salva" La clemenza di Tito*

235

Letizia Michielon

*Il piacere dell'analisi e il piacere dell'interpretazione in Charles Rosen.
Un caso esemplare: la Sonata op. 106 di Ludwig van Beethoven*

255

Andrea Francesco Calabrese

*«L'eleganza del riccio». La doppia interpretazione di Rosen
delle Davidsbündlertänze op. 6*

273

Roberto Prosseda

Charles Rosen pianista e didatta

293

Jeffrey Swann

Un intellettuale americano

301

In ricordo di Maria Pizzuto

309

EVOLUZIONE DI UNA FORMA: LE PRIME SONATE PER PIANOFORTE DI LUDWIG VAN BEETHOVEN

In questi ultimi anni, e dopo decenni di sostanziale silenzio, si è acceso un vivace dibattito in ambito musicologico intorno alla forma-sonata, soprattutto grazie a due recenti teorie [Caplin 1998; Hepokoski-Darcy 2006] che — dando un seguito alle riflessioni di Charles Rosen — si sono poste l’ambizioso proposito di fornire un modello descrittivo uniforme e chiaramente definito per tentare di superare le imprecisioni lessicali della vecchia *Formenlehre*. In linea di massima, questi due approcci hanno provato a:

- mediare tra le interpretazioni che considerano il contrasto tonale come la quintessenza dello stile classico, e quelle, di stampo ottocentesco, che privilegiavano invece gli aspetti tematici;
- tener conto dell’evoluzione avvenuta nell’ambito dello stile classico, decennio dopo decennio, così come è stata acutamente messa in evidenza dallo stesso Rosen;
- sottolineare la “pluralità” della concezione formale classica (come non vedere nelle cinque tipologie di forma-sonata previste dalla *Sonata Theory* una naturale conseguenza e istituzionalizzazione delle “forme-sonata” suggerite da Rosen?).

Alla luce di quest’ultima considerazione, è indubbio che il suggerimento di Charles Rosen — secondo il quale sarebbe più opportuno parlare genericamente di uno “stile sonatistico” [Rosen 2011, 18], piuttosto che tentare di rappresentare un repertorio così vario ed eterogeneo tramite un unico modello formale — appare quanto mai attuale. Anche perché, nel tentativo di applicare uno schema astratto precostituito a un caso specifico, diventa concreto il rischio di tendere a forzare il materiale musicale per adattarlo alle esigenze della teoria, piuttosto che procedere in senso opposto, come suggerirebbe il buon senso.

Si rivela pertanto più utile e appropriato focalizzare la propria attenzione su un *corpus* di opere circoscritto e coerente, di cui esplorare le peculiarità sia in quanto tali, sia in relazione alla produzione coeva, in modo tale da giungere per gradi a una piena consapevolezza delle infinite sfumature che contraddistinguono lo stile classico. È per questa ragione che, in questa sede, si è deciso di concentrare l’attenzione

sul primo movimento delle prime sonate pianistiche di Beethoven — escludendo le opere giovanili pubblicate senza numero d'opera (WoO) — nel tentativo di evidenziare quali siano le caratteristiche del modello formale a cui era pervenuto il compositore nel periodo compreso fra il 1795 e il 1798. L'attenzione sarà riservata, in modo particolare, ai due cicli di tre sonate ciascuno pubblicati come op. 2 e op. 10, e alla *Sonata in mi bem. magg.* pubblicata singolarmente come op. 7. Si tratta, come avremo modo di vedere, di opere che pongono numerose sfide all'analista, suggerendo uno stimolante confronto con altre composizioni non necessariamente appartenenti al medesimo genere.¹

Con la parziale esclusione della *Sonata in do min. op. 10 n. 1*, che presenta una configurazione di stampo più tradizionale, le restanti sonate oggetto di indagine sono accomunate dal fatto che il piano relativo alla contrapposizione fra le due aree tonali e quello della distribuzione del materiale tematico sembrano essere organizzati in modo totalmente indipendente. In sostanza, il momento in cui compare l'elemento tematico che più di ogni altro assume il carattere di tema secondario non coincide con il punto in cui viene raggiunta e consolidata la tonalità secondaria. In questi casi è come se Beethoven stesse sperimentando il tentativo di accrescere le dimensioni formali complessive dell'Esposizione, con il risultato però che questo processo di espansione non corrisponderà a un semplice ampliamento, ma finirà con l'alterare il consueto equilibrio formale. L'esito ricorda ciò che accadrebbe qualora tentassimo di “forzare” le dimensioni di un tessuto formato da fasce parallele, tirandolo con forza da entrambe le estremità, con il risultato che, al termine del processo, punti che originariamente erano perfettamente coincidenti potrebbero adesso trovarsi “disallineati”.

Un procedimento analogo si può riscontrare nei concerti per pianoforte e orchestra composti da Mozart a partire dal 1782, subito dopo il suo arrivo a Vienna. Anche in queste composizioni appare del tutto evidente il tentativo di espandere la struttura formale tradizionale: Mozart, del resto, era alla ricerca di una formula che gli consentisse di scrivere delle composizioni di maggior impatto sul pubblico, ampliando lo spazio destinato al solista e la ricchezza e varietà del materiale tematico, e in effetti le sue intenzioni si rivelarono vincenti, almeno in una prima fase.

È assolutamente plausibile, pertanto, che Beethoven, un decennio dopo, possa aver guardato proprio ai concerti di Mozart — che peraltro conosceva molto bene, anche come interprete — piuttosto che alle sue sonate, come modello per articolare

1. I due cicli, peraltro, presentano un'organizzazione simmetrica: entrambi sono aperti da una sonata in tonalità minore, prevedono come opera intermedia una sonata di carattere più umoristico, e terminano con una composizione di grandi dimensioni e di maggior impegno compositivo [Rosen 2008, 151].

la propria concezione di sonata pianistica, decisamente più ambiziosa rispetto ai modelli correnti. È lo stesso Charles Rosen a darci dei preziosi indizi da questo punto di vista, quando afferma che nelle sue sonate per pianoforte Beethoven «vuole evocare il mondo pubblico del concerto e trascendere il genere tradizionalmente circoscritto della sonata, concepita per un'esecuzione privata o rivolta a un gruppo ristretto di ascoltatori» [Rosen 2013, 544], e quando sottolinea che Beethoven «si ispirava [...] alle idee più radicali e inventive di Mozart» [Rosen 2013, 469].²

Osserviamo ad esempio ciò che accade nel primo movimento della *Sonata in fa min. op. 2 n. 1* (Es. 1): qui si assiste a una situazione in base alla quale sembra che il tema secondario faccia la sua comparsa prima ancora che la tonalità secondaria abbia avuto il tempo di affermarsi pienamente. Vi sono, in proposito, pareri discordanti: Hepokoski e Darcy ritengono che la *medial caesura* (MC) venga raggiunta a b. 20, dopo una triplice reiterazione del gesto cadenzale III:HC, e che il tema secondario si avvii con un iniziale modulo di tipo S⁰ posto sul successivo pedale di dominante [Hepokoski-Darcy 2006, 31 n. 10; 108]; analoga è l'interpretazione di William Caplin [1998, 17–19], mentre di diverso avviso è Giorgio Sanguinetti, che ascrive il movimento in questione alla tipologia dell'Esposizione continua, priva pertanto di un tema secondario vero e proprio [Sanguinetti 2020, 184].³

Es. 1 – L. van Beethoven, *Sonata op. 2 n. 1: Allegro*, bb. 15–21

2. Era stato lo stesso Mozart, del resto, a incorporare in alcune delle sonate pianistiche più originali del proprio catalogo alcuni stilemi tipici della sua produzione concertistica: è ciò che accade, in modo particolare, nella *Sonata in fa magg.* KV 332 (1783) e nella *Sonata in do min.* KV 457 (1784), come avremo modo di vedere in seguito; ancora più emblematico è però il finale della *Sonata in si bem. magg.* KV 333 (1783) [Rosen 2013, 544 n. 1], non soltanto per via della cadenza virtuosistica conclusiva, ma anche e soprattutto per la presentazione del *refrain* iniziale, esposto prima in *piano*, e poi ripetuto integralmente in *forte*, simulando la tecnica adoperata solitamente da Mozart nel finale dei suoi concerti, allorquando affida al solista la prima esposizione del *refrain* facendo poi intervenire l'orchestra che lo ripete integralmente: «It is more usual that the solo part performs the rondo theme first, before it is repeated as a ritornello by the orchestra» [Koch 1983, 172 n. 50, cit. in Hepokoski-Darcy 2006, 420].

3. I termini e le sigle adoperati nel testo e negli esempi musicali corrispondono a quelli introdotti in Hepokoski-Darcy 2006.

Senza alcun dubbio, l'evento che "sconvolge" la tradizionale organizzazione formale è il precoce raggiungimento della semicadenza a b. 16, che risulta non adeguatamente preparata tramite il consueto accumulo di energia propulsiva, solitamente accompagnata da un corrispondente incremento di sonorità. La soluzione poteva essere quella di demandare a un successivo *dominant-lock* il compito di compensare quanto non fosse stato svolto dalla transizione vera e propria, come suggerisce la versione "ricostruita" proposta nell'Es. 2, laddove si può ravvisare al termine del pedale di dominante la presenza di un chiaro gesto conclusivo che avrebbe potuto precedere la comparsa del tema secondario.



Es. 2 – L. van Beethoven, *Sonata op. 2 n. 1: Allegro*
[versione "ricostruita" a partire da b. 15]

La soluzione scelta da Beethoven, invece, consiste nella triplice reiterazione del gesto cadenzale — in fondo anch'essa una sorta di prolungamento della dominante — che produce però l'effetto di un decremento di tensione, dissipando ulteriormente la già insufficiente energia propulsiva accumulata fino a b. 16. Al termine della transizione (b. 20), quindi, non vi è più lo slancio sufficiente né per avviare un *dominant-lock* post-cadenziale, né per articolare un chiaro gesto conclusivo, e pertanto non resta altra possibilità, al compositore, che introdurre direttamente il tema secondario mentre l'armonia permane ancora sulla dominante.⁴

4. Come osserva acutamente William Caplin, tuttavia, il pedale che sostiene il tema non rappresenta un vero e proprio prolungamento di dominante, quanto piuttosto un prolungamento di tonica — nella tonalità secondaria di la bem. magg. — seppur articolato su un pedale di dominante [Caplin 1998, 19]; va osservato, inoltre, come la semicadenza che conclude il tema principale a b. 8, enfatizzata peraltro da una pausa con punto coronato, trasmetta una certa sensazione di MC "anticipata" che potrebbe aver suggerito a Beethoven di non ricorrere a un effetto analogo poche misure dopo, nella connessione fra transizione e tema secondario: tutto ciò rivela, in fondo, come la struttura formale dipenda pur sempre dal materiale musicale adoperato e dal contesto complessivo.

Il saggio completo è disponibile su:

<https://www.lim.it/it/opere-collettive/7099-il-cavaliere-blu-9788855435154.html>