

BEETHOVEN LUDWIG van

**compositore e pianista tedesco
(Bonn, 17 XII 1770 - Vienna, 26 III 1827)**



La sua opera si estende cronologicamente dal periodo classico agli inizi del Romanticismo.

Ultimo grande rappresentante del classicismo viennese (dopo Gluck, Haydn e Mozart), Beethoven preparò l'evoluzione verso il Romanticismo musicale ed influenzò tutta la musica occidentale per larga parte del XIX sec..

Personalità inclassificabile ("Voi mi avete dato l'impressione di essere un uomo con molte teste, molti cuori, molte anime" gli disse Haydn verso il 1793) la sua arte si espresse in tutti i generi, e benché la musica sinfonica fosse la fonte principale della sua popolarità universale, è nelle opere per pianoforte e nella musica da camera che la sua influenza fu più considerevole.

Superando attraverso la ferrea volontà le prove di una vita segnata dal dramma della sordità, la sua musica celebra il trionfo dell'eroismo, della fratellanza fra i popoli e della gioia, nonostante il destino gli avesse riservato l'isolamento e la miseria.

Egli ha meritato nei primi anni del Novecento la celebre affermazione dello scrittore e Premio Nobel Romain Rolland "Egli è molto avanti al primo dei musicisti. È la più eroica dell'arte moderna". Dedicando la creazione musicale all'azione dell'uomo libero ed indipendente, la sua musica è espressione di una fede inalterabile nell'uomo e di un ottimismo della volontà.

L'opera di Beethoven ha fatto di lui una delle figure più significative della musica.

Le origini e l'infanzia

"Ludwig van Beethoven è un ragazzo di otto anni dal talento assai promettente. Suona il pianoforte con molta abilità e potenza, legge molto bene a prima vista e suona soprattutto il *Clavicembalo ben temperato* di Sebastian Bach che il signor Neefe gli ha messo fra le mani. Ora gli sta insegnando composizione e per incoraggiarlo gli ha fatto pubblicare a Mannheim nove Variazioni per pianoforte scritte da lui su una Marcia di Ernest Christoph Dressler.

Questo giovane genio ha bisogno di essere aiutato a continuare gli studi".

(Valutazione dell'allievo Ludwig van Beethoven di Christian Neefe, marzo 1783) La famiglia di Beethoven era di modeste condizioni e

perpetuava una tradizione musicale da almeno due generazioni.
Il nonno paterno, che si chiamava anche egli Ludwig van Beethoven (Malines, 1712 - 1773) discendeva da una famiglia fiamminga di contadini e lavoratori manuali originaria di Brabante.



La particella "van" non ha comunque origini nobiliari e la parola "Beethoven" deriva con ogni probabilità dalla regione olandese Betuwe situata nella Provincia di Gheldria.

Uomo rispettato e buon musicista, si era trasferito a Bonn nel 1732, diventando Kapellmeister del Principe elettore di Colonia e sposando nel 1773 Maria Josepha Pall.

Il padre, Johann van Beethoven (1740-1792) era musicista e tenore alla Corte dell'Elettore. Uomo mediocre e brutale, dedito all'alcol, educò i suoi bambini con grande rigore. La madre Maria Magdalena van Beethoven, nata Keverich (19 dicembre 1746-1787) era nativa di Ehrenbreitstein, nei pressi di Coblenza ed era la figlia di un cuoco dell'Elettore di Treviri.

I suoi antenati, con ogni probabilità, provenivano dalla Mosella e forse dal paese Kowerich da cui si deduce il cognome.

All'età di 16 anni, nel 1762 andò sposa ad un servo e cameriere del Principe elettore di Treviri, chiamato Laym, e da lui ebbe un figlio che morì abbastanza presto.

A soli 18 anni, nel 1764, rimase vedova. Tre anni più tardi, il 12 novembre 1767, venne battezzato il loro primo figlio, Ludwig Maria van Beethoven, che morì dopo appena sei giorni.

Il 17 dicembre 1770 nella Remigiuskirche (Chiesa di San Remigio) di Bonn il suo terzo figlio - il secondo del loro matrimonio - venne battezzato e registrato con il nome di "Ludovicus van Beethoven" nel libro di battesimo.

Non è possibile documentare con certezza la sua data di nascita che rimase generalmente accettata al 16 dicembre 1770.

L'amico d'infanzia Franz Gerhard Wegeler scrisse nelle sue memorie: "Il nostro Ludwig era nato il 17 dicembre 1770. Il nipote Karl nei *Quaderni di conversazione* del 1823 scrisse: "Oggi è il 15 dicembre, il tuo giorno di nascita, per quanto ne so; solo non posso essere sicuro se fosse il 15 o il 17, perché non ci si può fidare dell'atto di battesimo".

Quando era divenuto adulto, Beethoven credeva di essere nato nel 1772, dicendo agli amici che quello battezzato nel 1770 era il fratello più vecchio Ludwig Maria.

Qualche biografo asserisce che suo padre credeva di farlo passare di età molto giovane per fare di lui un bambino prodigio simile a Mozart, ma questa probabilità è stata molto discussa.

I bambini di quel periodo venivano battezzati solitamente il giorno dopo

la nascita effettiva, ma non esistono prove documentali che ciò sia avvenuto nel caso di Beethoven.

Si conosce che i suoi familiari e l'insegnante Johann Albrechtsberger celebravano il suo compleanno il 16 dicembre. La sua casa natale, detta Beethoven-Haus, oggi un museo, è situata in Bonngasse 20.

L'ALBERO GENEALOGICO



Dal secondo matrimonio Maria Magdalena avrà altri cinque figli, dei quali soltanto due raggiunsero l'età adulta ed avranno un ruolo molto importante nella vita di Beethoven; Kaspar Anton Karl (battezzato l'8 aprile 1774 - morto nel 1812) e Nikolaus Johann (battezzato il 2 ottobre 1776 - morto nel 1844).

Descritta come donna di carattere dolce ma con frequenti cadute depressive, ella venne inizialmente amata dai figli, che in seguito la cancellarono dal loro ricordo.

Non passò molto tempo prima che Johann van Beethoven individuasse il dono musicale del figlio e tentasse di realizzare le sue doti eccezionali traendone il meglio per sé soprattutto dal lato economico. Pensando a Mozart bambino, esibito anch'esso dal padre in concerto attraverso tutta l'Europa una quindicina di anni prima, intraprese fin dal 1775 l'istruzione musicale di Ludwig e dinanzi alle sue disposizioni eccezionali, tentò nel 1778 di presentarlo come virtuoso di pianoforte attraverso la Renania, da Bonn a Colonia.

Tuttavia mentre Leopold Mozart aveva dato prova di sottile pedagogia nell'educazione dei figli, Johann van Beethoven sembrava essere stato

capace soltanto di autorità e brutalità: pare che spesso, completamente ubriaco, costringesse Ludwig ad alzarsi dal letto a tarda notte, ordinandogli di suonare il pianoforte o il violino per i suoi amici.

Il tentativo di trasformare Ludwig in un bambino prodigio non ebbe esito, se si eccettua un viaggio nei Paesi Bassi nel 1781.

Parallelamente scorreva tumultuosa la sua istruzione generale: il padre lo affidò dapprima a tale Tobias Pfeiffer, suo compagno di interessi alcolici più che musicali, e successivamente all'organista di corte Aegidius van der Aeden, al violinista Franz Georg Rovantini, cugino della moglie Maria Magdalena ed al francescano Willibald Koch.

L'amicizia, iniziata sin dai tempi dell'infanzia, con il medico Franz Gerhard Wegeler (1765-1848) gli schiuse le porte della casa della famiglia von Breuning, dai quali fu accettato per tutta la vita. Helene von Breuning era la vedova di un consigliere di corte e richiedeva un insegnante di pianoforte per i propri figli.

Ludwig, definito da Wegeler nelle sue memorie spesso stravagante e scontroso, venne trattato come un componente della famiglia, si trovò a perfetto agio e si mosse con disinvoltura in un ambiente intellettuale, fine e cordiale, dove si discuteva di arte e letteratura, e dove la sua personalità ebbe modo di svilupparsi con pienezza.

Il giovane Ludwig divenne inoltre allievo del musicista ed organista di corte Christian Gottlob Neefe e compose, tra il 1782 ed il 1783, le sue prime opere per pianoforte. Le *Nove Variazioni* su una Marcia di Dressler, pubblicate a Mannheim e le tre *Sonatine* dette *all'Électore* segnano l'inizio della sua produzione musicale.

Il mecenatismo di Waldstein e l'incontro con Haydn

Nel 1784 viene nominato nuovo Principe elettore dell'arciduca Maximilian Franz d'Asburgo, fratello dell'Imperatore Giuseppe II e Gran Maestro dell'Ordine Teutonico che, dopo aver abolito la tortura e promosso una riforma giudiziaria, si occupò della nomina del nuovo Kapellmeister.

FRANZ JOSEPH HAYDN



Aumentò lo stipendio a Johann van Beethoven, nonostante avesse ormai perso quasi completamente la voce, e nominò Ludwig, diventato ormai suo mecenate al ruolo di secondo organista di corte con uno stipendio annuo di 150 fiorini.

Nel 1789 si iscrisse all'Università di Bonn, fondata tre anni prima, per soddisfare quelle curiosità intellettuali indispensabili per chi, come lui, non si sente uno stipendiato di corte ma un artista indipendente.

Beethoven venne notato dal conte Ferdinand von Waldstein ed il suo ruolo si rivelerà determinante per il giovane musicista. Portò Beethoven una prima volta a Vienna nell'aprile 1787, soggiorno durante il quale avrebbe avuto un incontro fugace con Mozart.

Ma soprattutto, nel luglio 1792, presentò Beethoven a Franz Joseph Haydn il quale, appena reduce da una tournée in Inghilterra si era stabilito a Bonn.

Dopo un concerto tenuto in suo onore, impressionato dalla lettura di una cantata composta da Beethoven (probabilmente quella *sulla morte di Giuseppe II* o quella *sull'arrivo di Leopoldo II*) pur essendo conscio e lucido sulle carenze avute sulla sua istruzione, Haydn lo invitò a proseguire gli studi a Vienna sotto la sua direzione.

Cosciente di ciò che rappresentava a Vienna l'insegnamento di un musicista della reputazione di Haydn fu quasi costretto ad accettare. Infatti, quasi privato dei suoi legami familiari a Bonn (sua madre era morta di tubercolosi nel luglio 1787, seguita in settembre da quella della sorella di appena un anno e suo padre, devastato dall'alcolismo, era stato messo in pensione nel 1789 ed era incapace di garantire la sussistenza della famiglia), Beethoven di fatto si era assunto il compito di essere a capo della famiglia a tutela dei fratelli Kaspar e Nikolaus.

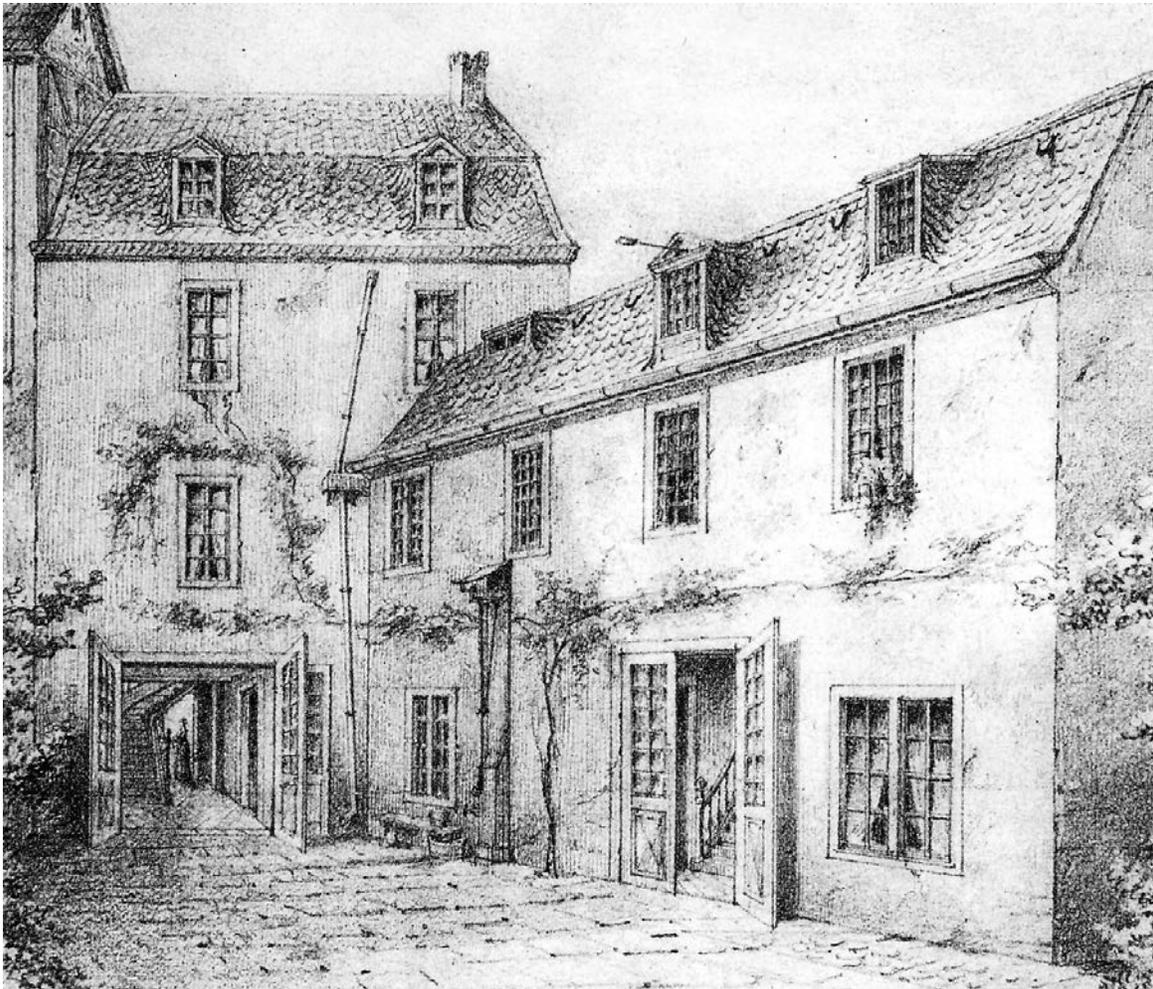
Con il permesso dell'elettore - che gli permise in ogni caso di conservargli il posto da organista e lo stipendio - e raccolti in un album gli auguri degli amici, tra i quali la ventenne allieva Leonore Breuning che gli scrive versi di Johann Gottfried Herder: "Che l'amicizia con il bene cresca, come si allunga l'ombra della sera finché sia spento il sole della vita" la mattina del 3 novembre 1792 lasciò definitivamente Bonn e le rive del Reno per non farvi mai più ritorno, portando con sé una lettera di Waldstein rimasta famosa, nella quale il conte gli profetizzò, come in un ideale passaggio di consegne tramite Haydn, l'eredità spirituale di Mozart.

1792 - 1802: da Vienna a Heiligenstadt I primi anni viennesi

"Avete molto talento e ne acquisiteste ancora di più, enormemente di più. Avete un'abbondanza inesauribile d'ispirazione, avete pensieri che nessuno ha ancora avuto, non sacrificherete mai il vostro pensiero ad una norma tirannica, ma sacrificherete le norme alle vostre immaginazioni: voi mi avete dato l'impressione di essere un uomo con molte teste, molti cuori, molte anime".

(Franz Joseph Haydn in una conversazione con Beethoven, circa 1793).

LA CASA NATALE



Alla fine del XVIII sec., Vienna era la capitale incontrastata della musica occidentale e rappresentava la migliore possibilità per un musicista desideroso di fare carriera.

Al suo arrivo, a soltanto ventidue anni, aveva già composto un buon numero di opere minori: era ancora lontano dalla sua maturità artistica, cosa che lo distingueva fondamentalmente da Mozart. Benché Beethoven fosse arrivato a Vienna meno di un anno dopo la scomparsa del suo famoso predecessore, il mito del "passaggio di consegne" non poteva attendere ancora a lungo, sebbene Beethoven volesse affermarsi più come pianista virtuoso che come compositore.

Quanto all'insegnamento di Haydn, per quanto di prestigio, risultò deludente sotto diversi aspetti.

Infatti Beethoven si mise in testa rapidamente che il suo insegnante fosse geloso del suo talento e Haydn non tardò ad irritarsi dinanzi all'indisciplina ed all'audacia musicale del suo allievo.

Nonostante una stima reciproca più volte ricordata dagli storici, il padre della Sinfonia non ebbe mai con Beethoven le relazioni di profonda amicizia che aveva avuto con Mozart e che erano state all'origine di un'emulazione così fertile.

Tuttavia Haydn esercitò un'influenza profonda e duratura sull'opera di Beethoven, che più tardi ebbe modo di riconoscere tutto ciò che doveva al suo insegnante. Dopo una nuova partenza di Haydn per Londra (gennaio 1794), Beethoven proseguì studi sporadici fino all'inizio del 1795 con diversi altri professori fra cui il compositore Johann Schenk ed altri due prestigiosi testimoni dell'epoca mozartiana: Johann Georg Albrechtsberger ed Antonio Salieri.

Il primo, in particolare, organista di corte e Kapellmeister nella cattedrale di Santo Stefano, gli fornirà preziosi insegnamenti sulla costruzione del contrappunto polifonico.

Nel suo studio conobbe inoltre un altro allievo, Antonio Casimir Cartellieri con il quale strinse rapporti di amicizia che dureranno fino alla morte di quest'ultimo nel 1807.

Terminato il suo apprendistato, Beethoven si stabilì definitivamente a Vienna. Poco dopo il suo arrivo era stato raggiunto dalla notizia della morte del padre, avvenuta per cirrosi epatica il 18 dicembre 1792; la fuga improvvisa del Principe elettore di Bonn, conquistata dall'esercito francese, gli fecero perdere sia la pensione del padre, che lo stipendio di organista.

Le lettere di presentazione di Waldstein ed il suo talento di pianista lo avevano fatto conoscere ed apprezzare alle personalità dell'aristocrazia viennese, appassionata di opera lirica, i cui nomi restano ancora oggi citati nelle dediche di molte sue opere: il funzionario di corte, barone Nikolaus Zmeskall, il principe Carl Lichnowsky, la contessa Maria Wilhelmina Thun, il conte Andrei Razumovsky, il principe Joseph Franz von Lobkovitz, e più tardi l'arciduca Rodolfo Giovanni d'Asburgo-Lorena, soltanto per citarne alcuni.

I GENITORI DI BEETHOVEN



Dopo aver pubblicato i suoi primi tre *Trii per piano, violino e violoncello* sotto il numero di opus 1, e quindi le sue prime *Sonate per pianoforte*, Beethoven diede il suo primo concerto pubblico il 29 marzo 1795 per la creazione del suo *Concerto per pianoforte e orchestra n. 2* che fu di fatto composto per primo, all'epoca di Bonn.

Il primo virtuoso di Vienna

"Lo stupefacente modo di suonare di Beethoven, così notevole per gli arditi sviluppi della sua improvvisazione, mi toccò il cuore in modo insolito: mi sentii così profondamente umiliato nel mio più intimo essere da non poter più toccare il pianoforte per diversi giorni. Certo, ammirai il suo stile vigoroso e brillante, ma i suoi frequenti ed arditi salti da un tema all'altro non mi convinsero affatto; distruggevano l'unità organica e lo sviluppo graduale delle idee. La stranezza e l'ineguaglianza sembravano essere per lui lo scopo principale della composizione"

(Testimonianza del compositore boemo Johann Wenzel Tomásek in un concerto di Beethoven del 1797).

Nel 1796 Beethoven intraprese un giro di Concerti che lo condusse da Vienna a Berlino passando in particolare per Dresda, Lipsia, Norimberga e Praga.

Se il pubblico lodò incondizionatamente il suo virtuosismo e la sua ispirazione al pianoforte, l'entusiasmo popolare gli valse lo scetticismo dei critici più conservatori, perlopiù rimasti seguaci di Mozart, tra i quali si segnalano quelli intransigenti come l'abate Maximilian Stadler, che definisce le sue opere "assolute assurdità" e quelli più ponderati come Giuseppe Carpani, che dimostrano quanto Beethoven già in queste prime prove si fosse allontanato dal modello tradizionale della forma Sonata.

Beethoven s'immerge nella lettura dei classici greci, di Shakespeare e dei fondatori dello Sturm und drang: Goethe e Schiller. Questi studi influenzarono notevolmente il suo temperamento romantico, già acquisito agli ideali democratici degli illuministi e della Rivoluzione Francese che si diffondevano allora in Europa: nel 1798 Beethoven frequentò assiduamente l'ambasciata francese a Vienna dove incontrò Bernadotte ed il violinista Rodolphe Kreutzer al quale dedicherà, nel 1803 la *Sonata per violino n. 9* che porta il suo nome.

Mentre la sua attività creatrice si intensificava (composizione delle *Sonata per piano n. 5* e *n. 7*, e delle prime *Sonate per violino e pianoforte*), il compositore partecipò almeno sino al 1800 a tenzoni musicali molto frequentate dalla buona società viennese, che lo consacrarono come il primo virtuoso di Vienna.

A conclusione di questo periodo inizia la produzione dei primi

capolavori quali: il *Concerto per pianoforte e orchestra* n. 1 (1798), i primi sei *Quartetti d'archi* (1798-1800), il *Settimino per archi e fiati* (1799-1800), la *Sonata per pianoforte* n. 8, detta *Patetica* (1798-1799) e la *Prima Sinfonia* (1800).

GIARDINO ADIACENTE LA CASA DI BEETHOVEN



Benché l'influenza delle ultime Sinfonie di Haydn fosse evidente, quest'ultima in particolare era già impregnata dal carattere beethoveniano (in particolare nel terzo movimento, detto *Scherzo*) e conteneva le premesse e la promessa delle opere della piena maturità.

Il *Primo Concerto* e la *Prima Sinfonia* vennero presentati con grande successo il 2 aprile 1800, data della prima Accademia di Beethoven, Concerto organizzato dallo stesso musicista e dedicato esclusivamente alle sue opere.

Confortato dalle entrate finanziarie costantemente versate dai suoi

mecenati, per Beethoven si aprivano le porte per un percorso artistico glorioso e felice che cominciava a superare le frontiere dell'Austria.

"Sono poco soddisfatto dei miei lavori scritti sino ad oggi. Da oggi, voglio aprire un nuovo cammino".

(Lettera di Beethoven all'amico Krumpholz, 1802)

Il cambio di secolo

L'anno 1806 segnò una prima grande svolta nella vita del compositore. E in gran segreto iniziava a prendere coscienza di una sordità che doveva irrimediabilmente progredire fino a diventare totale prima del 1820. La causa della sordità di Beethoven è rimasta sconosciuta.

Le ipotesi di una labirintite cronica, di una otospongiosi e della malattia di Paget ossea sono state ampiamente discusse ma nessuna è stata mai confermata.

Costretto all'isolamento per timore di dover rivelare in pubblico questa terribile verità, Beethoven si fece una triste reputazione di misantropo, della quale soffrì in silenzio fino al termine della sua vita.

Cosciente dell'infermità che gli avrebbe impedito la carriera di pianista, dopo aver anche, per un momento, pensato al suicidio, si dedicò anima e corpo alla composizione. In una lettera postuma ai fratelli espresse tutta la sua tristezza e la fede nella sua arte (testamento di Heiligenstadt):

"O voi uomini che mi credete ostile, scontroso, misantropo o che mi fate passare per tale, come siete ingiusti con me! Non sapete la causa segreta di ciò che era soltanto un'apparenza.

Pensate solo che da sei anni sono colpito da un male inguaribile, che medici incompetenti hanno peggiorato la mia situazione. Di anno in anno, deluso dalla speranza di un miglioramento, ho dovuto isolarmi presto e vivere solitario, lontano dal mondo.

Se leggete questo un giorno, allora pensate che non siete stati giusti con me, e che l'infelice si consola trovando qualcuno che gli somiglia e che, nonostante tutti gli ostacoli della natura, ho fatto di tutto per essere ammesso nel novero degli artisti e degli uomini di valore".

(Beethoven, 6 ottobre 1802).

Fortunatamente, la sua vitalità creatrice non si arrestò. Dopo la composizione della *Sonata per violino* n. 5 detta *La Primavera* (*Fruhlings*, 1800) e della *Sonata per pianoforte* n. 14 detta *Al Chiar di Luna* (1801), durante un periodo di crisi morale e spirituale compose la gioiosa e misconosciuta *Seconda Sinfonia* (1801-1802) ed il più scuro *Concerto per pianoforte* n. 3 (1800-1802) dove la tonalità in Do min. annunciava chiaramente la caratteristica personalità del compositore. Queste due opere vennero accolte molto favorevolmente il 5 aprile 1803. Tuttavia le difficoltà della sua condizione lo condussero ad una ulteriore evoluzione: privato della possibilità di esprimere tutto il suo talento si dedicò interamente alla composizione con un coraggio ed una forza di carattere che si annunciava con l'eroismo trionfante della *Terza Sinfonia*.

BEETHOVEN **GIOVANE**



1802 - 1812: il periodo detto eroico
Dall'Eroica al Fidelio

"In questa Sinfonia Beethoven si era proposto come argomento ispiratore Bonaparte, quando quest'ultimo era ancora Primo Console. All'epoca Beethoven ne faceva un caso straordinario, e vedeva in lui l'epigono dei grandi consoli".

(Testimonianza di Ferdinand Ries sulla genesi della Terza Sinfonia)

NAPOLEONE BONAPARTE



La *Sinfonia n. 3*, detta "*Eroica*" segna una tappa capitale in tutta l'opera di Beethoven, non soltanto a causa della sua potenza espressiva ma anche perché inaugurava una serie di opere brillanti, notevoli per durata ed energia, caratteristiche dello stile del secondo periodo di Beethoven, detto "stile eroico".

Il compositore intendeva inizialmente dedicare questa Sinfonia al generale Napoleone Bonaparte, nel quale vedeva il salvatore degli ideali della Rivoluzione francese. Non appena apprese la notizia della proclamazione dell'Impero francese (maggio 1804), infuriato, cancellò velocemente la dedica. Infine, il capolavoro ricevette il titolo "*Grande Sinfonia Eroica per celebrare la memoria di un grande uomo*".

La genesi della Sinfonia si estese dal 1802 al 1804 e la presentazione pubblica, avvenuta il 7 aprile 1805 smorzò gli entusiasmi: quasi tutti la giudicarono troppo lunga. Beethoven non ebbe nessun risentimento, al punto che non ne avrebbe composta nessuna della durata superiore ad un'ora, e doveva, fino alla composizione della *Nona*, considerare l'*Eroica* come la migliore delle sue Sinfonie.

Anche nella scrittura pianistica lo stile si evolveva: nel 1804 con la *Sonata per pianoforte n. 21* dedicata al conte Waldstein, colpì gli spettatori per il suo virtuosismo e per la capacità che esigeva dallo strumento.

Dello stesso stampo fu la grandiosa *Sonata per pianoforte n. 23* detta *Appassionata* (1805), alla quale segue il *Triplo Concerto per pianoforte, violino, violoncello ed orchestra* (1804).

Nel luglio 1805 il compositore incontrò Luigi Cherubini che non gli nascose la sua ammirazione.

A trentacinque anni, Beethoven affrontò il genere musicale per il quale Mozart era più portato, l'opera. Nel 1801 si era entusiasmato per il libretto *Léonore o l'amore coniugale* del francese Jean-Nicolas Bouilly, e l'opera *Fidelio*, che portava originariamente nel titolo il nome della sua eroina, Léonore, venne iniziata fin dal 1803.

Questa opera fu accolta male al debutto (soltanto tre rappresentazioni nel 1805), al punto che Beethoven si ritenne vittima di una cabala. Il *Fidelio* doveva conoscere non meno di tre versioni (1805, 1806 e 1814) e soltanto l'ultima ebbe un'accoglienza adeguata.

Beethoven aveva composto un'opera oggi considerata fondamentale nel repertorio lirico ma questa esperienza non venne ripetuta a causa delle troppe amarezze subite, anche se studiò alcuni altri progetti tra cui un

Macbeth ispirato all'opera di Shakespeare, e soprattutto il *Faust* di Goethe, verso la fine della sua vita.

BEETHOVEN
GIOVANE



L'indipendenza affermata

Dopo il 1805, e nonostante il fallimento artistico del *Fidelio*, la situazione di Beethoven era tornata favorevole. In pieno possesso della sua vitalità creatrice, sembrò adattarsi al suo udito difettoso e trovare, almeno per qualche tempo, una vita sociale soddisfacente.

Gli anni tra il 1806 ed il 1808 furono quelli più fertili di capolavori: il solo anno 1806 vide la composizione del *Concerto per pianoforte* n. 4, dei tre *Quartetti per archi* n. 7, n. 8, e n. 9 dedicati al conte Andrei Razumovsky, della *Quarta Sinfonia* e del *Concerto per violino*.

Nell'autunno di quell'anno Beethoven accompagnò il suo mecenate, il principe Carl Lichnowsky, nel suo castello di Slesia e, in occasione di questo soggiorno, diede la dimostrazione più luminosa della sua volontà di indipendenza.

Poiché Lichnowsky aveva minacciato di mettere Beethoven agli arresti se si ostinava a rifiutare un'esibizione al piano per alcuni ufficiali francesi ospiti del castello (la Slesia era in quel momento occupata dall'esercito napoleonico dopo Austerlitz) il compositore lasciò il suo ospite dopo un violento litigio e gli inviò un biglietto che si commenta da solo.

Fece allora domanda di impiego alla Direzione dei Teatri Imperiali, dove si impegnava a consegnare annualmente un'opera ed un'operetta richiedendo la somma di 2.400 fiorini ed una percentuale sugli incassi dalla terza rappresentazione di ciascuna opera, ma la domanda non venne accolta.

Perso il finanziamento e la protezione del suo principale mecenate, Beethoven riuscì ad affermarsi come artista indipendente ed a liberarsi simbolicamente dal patronato aristocratico.

Ormai lo stile eroico poteva raggiungere il suo parossismo. Dando seguito al suo desiderio di "affrontare il suo destino alla gola" espresso a Wegeler nel novembre 1801, Beethoven mise in cantiere la *Quarta Sinfonia*.

Attraverso il suo celebre motivo ritmico di quattro note esposto fin dal primo movimento, che irradia tutta l'opera, il musicista intendeva esprimere la lotta dell'uomo contro il destino, e vide il trionfo finale di esso. L'ouverture *Coriolano*, con la quale condivide la tonalità in Do min., era della medesima epoca. Composta contemporaneamente alla *Quinta*, la *Sinfonia pastorale* sembra quella più contrastata.

Descritta da Michael Lecompte come "la più serena, la più ridotta e la più melodica delle nove Sinfonie" e nel medesimo tempo la più atipica, è l'omaggio alla natura di un compositore profondamente innamorato della campagna, nella quale ritrovava sempre la calma e la serenità propizie alla sua ispirazione.

Autentica anticipatrice del romanticismo musicale, la *Pastorale* porta come sottotitolo questa frase di Beethoven "Espressione di sentimenti piuttosto che pittura" e ciascuno dei suoi movimenti porta un'indicazione descrittiva.

L'UNIVERSITÀ DI VIENNA



Il Concerto dato da Beethoven il 22 dicembre 1808 fu certamente una delle più grandi Accademie della storia (con quella del 7 maggio 1824). Furono eseguiti in prima assoluta la *Quinta* e la *Sesta Sinfonia pastorale*, il *Concerto per pianoforte n. 4*, la *Fantasia corale per piano ed orchestra* e due inni dalla *Messa in Do magg.* composta per il principe Esterházy nel 1807.

Dopo la morte di Haydn nel maggio 1809, benché gli restasse ancora qualche avversario in campo artistico, non si poteva più contestare la posizione di Beethoven nel pantheon dei musicisti.

La maturità artistica

Beethoven non ricavò nulla di concreto dall'incontro, avvenuto nel 1812 con Goethe.

"Non avevo mai incontrato un'artista così fortemente concentrato, così energico, così interiore. Il suo ingegno mi ha stupefatto; ma egli è purtroppo una personalità del tutto sfrenata, che, se non ha certamente torto nel trovare detestabile il mondo, non si rende così più gradevole a sé ed agli altri. Malauguratamente, è una personalità fortemente indotta".

(Giudizio di Goethe su Beethoven, 1812)

Nel 1808 Beethoven aveva ricevuto da Girolamo Bonaparte, posto dal fratello Napoleone sul trono della Westfalia, la proposta per un impiego di Kapellmeister alla corte di Kassel.

Sembra che il compositore abbia per un momento pensato di accettare questo incarico prestigioso che, se da un lato rimetteva in discussione la sua indipendenza fino a quel momento difesa così strenuamente, dall'altro gli garantiva una situazione economica e sociale più serena.

Fu allora che ebbe un ritorno patriottico e l'occasione di staccarsi dall'aristocrazia viennese (1809).

L'arciduca Rodolfo, il principe Kinsky ed il principe Lobkowitz garantirono a Beethoven, qualora fosse restato a Vienna, un vitalizio di 4.000 fiorini annui, una somma notevole per l'epoca. Beethoven accettò, sperando di mettersi definitivamente al riparo dalle necessità, ma la ripresa della guerra tra la Francia e l'Austria nella primavera del 1809 rimise tutto in discussione. La famiglia imperiale fu costretta a lasciare Vienna occupata, la grave crisi economica che subì l'Austria dopo

Wagram ed il Trattato di Schonbrunn imposto da Napoleone rovinò economicamente l'aristocrazia viennese e rese nullo il contratto stipulato da Beethoven.

Questi episodi segnarono duramente la sua vita, sempre combattuta tra il desiderio di indipendenza creativa ed il bisogno di condurre una vita economicamente dignitosa.

GOETHE



Nonostante questo, il catalogo delle sue opere continuava ad arricchirsi: gli anni 1809 e 1810 videro ancora la nascita di numerosi capolavori, dal brillante *Concerto per pianoforte n. 5* alle musiche di scena per la tragedia *Egmont* di Goethe, passando per il *Quartetto d'archi n. 10* detto "*delle Arpe*".

È a causa della partenza improvvisa del suo allievo ed amico, l'arciduca Rodolfo, che Beethoven compose la *Sonata per pianoforte n. 26* detta "*Les adieux*" in tre movimenti programmatici (*l'Addio*, *la Lontananza*, *il Ritorno*).

Gli anni tra il 1811 ed il 1812 videro il compositore raggiungere il punto massimo della sua creatività. Il *Trio per pianoforte n. 7* detto "*All'Arciduca*" e la *Settima Sinfonia* rappresentano l'apogeo del periodo "eroico".

1813 -1817: gli anni oscuri **L'Amata Immortale**

"Non è l'attrazione dell'altro sesso che mi attira in lei, no, soltanto lei, tutta la sua persona con tutte le sue qualità hanno incatenato il mio rispetto, i miei sentimenti tutti, la mia sensibilità intera. Quando mi accostai a lei, mi ero formato la ferma intenzione di non lasciar germogliare neanche una scintilla d'amore. Ma lei mi ha sopraffatto (.....) mi lasci sperare che il suo cuore batterà a lungo per me. Di battere per lei, amata, questo mio cuore non cesserà se non quando non batterà più del tutto"

(Lettera di Beethoven **all'amata immortale** Josephine von Brunswick)

Sul piano della vita sentimentale, Beethoven ha suscitato una notevole quantità di commenti da parte dei suoi biografi. Il compositore ebbe tenui relazioni con numerose donne, generalmente sposate, ma non conobbe mai quella felicità coniugale alla quale aspirava e della quale tesserà un'apologia nel *Fidelio*.

Nel maggio 1799 Beethoven divenne insegnante di pianoforte di due figlie della contessa Anna von Seeberg, vedova Brunswick, la ventiquattrenne Therese o Thesi e la ventenne Josephine o Pepi, oltre che di una cugina di queste, la sedicenne Giulietta Guicciardi (1784-1856), ispiratrice e dedicataria della *Sonata per pianoforte n. 14* detta *Al Chiar*

di Luna.

Quest'ultima è il primo amore di Beethoven: fidanzata con il conte Robert Wenzel Gallenberg, sposerà quest'ultimo il 30 ottobre 1803 e si stabilirà a Napoli con lui, diventato direttore dei Balletti di Corte.

BEETHOVEN



Faranno entrambi ritorno a Vienna nel 1821, dove il conte, oberato dai debiti, litigherà con il musicista, mentre sua moglie lo incontrerà un'ultima volta per ricordargli il loro passato e chiedere 500 fiorini in prestito. Anche Josephine von Brunswick (1779-1821), perennemente sorvegliata dalla sorella Therese, ebbe una relazione con il musicista che fu la più duratura: continuò dopo un primo matrimonio con il conte Joseph von Deym, dal quale ebbe tre figli, nel gennaio 1804 ed anche dopo un secondo matrimonio, avvenuto nel 1810 con il barone Christoph von Stackelberg, che l'abbandonerà due anni più tardi.

Il 9 aprile 1813, con grande scandalo della famiglia, Josephine diede alla luce una bambina, Minona, affidata alla sorella.

Un po' più fugaci furono gli incontri con la contessa Anna Maria von Erdody (1779-1837) rimasta paralizzata a causa della perdita del figlio, che rimase comunque sua intima confidente, vivrà in casa sua per qualche tempo nel 1808 e parteciperà alla ricerca di ricchi mecenati per suo conto (le dedicherà le due *Sonata per violoncello* n. 4 e 5), la cantante lirica berlinese Amalie Sebald (1787-1846), incontrata a Teplitz tra il 1811 ed il 1812, e la contessa Almerie Erstezhazy (1789-1848).

Nel 1810, con Therese Malfatti (1792-1851), ispiratrice della celeberrima bagatella per pianoforte *Per Elisa*, Beethoven progettò un matrimonio che non andrà in porto, cosa che gli procurerà una delusione profonda. Un altro evento importante nella vita sentimentale del musicista fu la scrittura della celeberrima *Lettera all'amata immortale*, redatta in due riprese a Teplitz tra il 6 ed il 7 luglio 1812.

La destinataria resterà forse per sempre sconosciuta, anche se i nomi di Josephine von Brunswick e soprattutto di Antonia Brentano Birkenstock (1780-1879), sposata al senatore di Francoforte Franz von Brentano, che incontrò Beethoven a Vienna ed a Karlsbad tra il 1809 ed il 1812, sono quelli più accreditati negli studi biografici dei coniugi Massin e di Maynard Solomon.

L'incidente di Teplitz

Beethoven accompagnato da Goethe, rifiuta di inchinarsi davanti alla famiglia imperiale e prosegue nel suo cammino.

"Noi, esseri limitati dallo spirito illimitato, siamo nati soltanto per la gioia e la sofferenza. E si potrebbe quasi dire che i più eminenti afferrano la gioia attraverso la sofferenza".

(Lettera di Beethoven alla contessa von Erdody, 1815)

DIPINTO RAFFIGURANTE **L'INCIDENTE DI TEPLITZ**



Il mese di luglio 1812, abbondantemente commentato dai biografi, segnò una nuova svolta nella vita di Beethoven. Mentre si sottoponeva alle cure termali nella località di Teplitz e di Karlsbad redasse l'enigmatica *Lettera all'amata immortale* e fece un incontro infruttuoso con Goethe con la mediazione di Bettina Brentano von Arnim, giovane ed esuberante intellettuale, entusiasta di Goethe, sorella di Clemens Brentano, cognata di Antonia Brentano e futura moglie del poeta Achim von Arnim.

Fu questo l'inizio di un lungo periodo di scarsa ispirazione, che coincise anche con molti eventi drammatici che dovette superare in totale solitudine, avendo quasi tutti i suoi amici lasciati a Vienna durante la guerra del 1809.

Nonostante l'accoglienza molto favorevole riservata dal pubblico alla *Settima Sinfonia* ed alla squillante *Vittoria di Wellington* (dicembre 1813) e nonostante la ripresa, ugualmente trionfale, del *Fidelio* nella sua versione definitiva (maggio 1814), Beethoven a poco a poco, perse i favori di una Vienna sempre più nostalgica di Mozart e conquistata dalla musica di Gioacchino Rossini.

L'esibizione al Congresso di Vienna, dove Beethoven venne esaltato come musicista nazionale, non mascherò a lungo la caduta di un consenso presso i viennesi.

Inoltre lo spirito della restaurazione che ispirava Metternich lo mise in una situazione difficile, essendo la polizia viennese da tempo al corrente delle convinzioni democratiche e liberali del compositore.

Sul piano personale, l'evento più importante fu la morte del fratello Kaspar Karl nel 1815, a quel tempo cassiere alla Banca Nazionale di Vienna. Beethoven aveva promesso di seguire l'istruzione di suo figlio Karl per far fronte ad una serie interminabile di processi contro sua moglie - Johanna Reis, figlia di un tappezziere, considerata di dubbia moralità - per ottenere la tutela esclusiva, finalmente guadagnata grazie ad una sentenza del tribunale emessa l'8 aprile 1820. Malgrado l'attaccamento e la buona volontà del compositore, questo nipote diventerà per lui, fino alla vigilia della sua morte, una sorta di tormento.

L'altro fratello, Nikolaus Johann, che Ludwig non sopporta, è farmacista a Linz e sposerà dopo una lunga convivenza Therese Obermayer, la figlia di un fornaio.

In questi anni difficili nel corso dei quali la sordità divenne totale, Beethoven produsse soltanto alcuni capolavori: le due *Sonate per violoncello n. 4 e 5* dedicate alla confidente Maria von Erdody (1815) la

Sonata per pianoforte n. 28 (1816) ed il ciclo pregnante di Lieder *An die ferne Geliebte*, (1815-1816), tratto dai poemi di Alois Jeitteles.

Mentre la sua situazione finanziaria diventava sempre più preoccupante, Beethoven cadde gravemente malato tra il 1816 ed il 1817 e sembrò vicino al suicidio. Tuttavia, la sua forza morale e la ferrea volontà lo salvarono ancora una volta.

Sempre più chiuso nell'introspezione e nella spiritualità, egli trovò la forza per superare queste prove e per cominciare l'ultimo periodo creativo che gli diede probabilmente le più grandi soddisfazioni.

VON SCHILLER



La fama europea ed i ritratti

"Nella sua apparenza esteriore è possente, rude, in molti aspetti, come la struttura ossea del viso, della fronte alta e spaziosa, del naso corto e diritto, con i suoi capelli arruffati e raggruppati in grosse ciocche. Ma la bocca è graziosa ed i suoi begli occhi parlanti riflettono in ogni istante i suoi pensieri e le sue impressioni che mutano rapidamente, ora graziosi, ora minacciosi, furenti, terribili".

(Descrizione del viso di Beethoven del dottor Wilhelm Muller, 1820)

Conquistata una fama a livello europeo diversi pittori si offrirono per immortalare l'immagine del compositore: già ritratto da Joseph Willibrord Mahler nel 1805 e da Johann Christoph Heckel nel 1815 - i due ritratti, specie quest'ultimo, sono i più veritieri perché privi di abbellimenti di circostanza. Il berlinese August von Kloeber lo ritrae nel 1818 non prima di averlo spettinato sapientemente, in modo da dargli quel aspetto fra l'eroico ed il demoniaco che ormai il mito romantico pretendeva di attribuire alla sua figura.

E tale aspetto piaceva a Beethoven, che dichiarava di non amar esser ritratto "tirato a lucido, come se stessi per prendere servizio a corte". Il dipinto è perduto ma ne resta il disegno preparatorio. Nello stesso anno si fece ritrarre dall'ungherese Ferdinand Schimon, che aveva già ritratto Ludwig Spohr e Weber.

Ne riprodusse la fronte ampia, il volto pieno ed il mento a conchiglia, migliorando la forma del naso e soprattutto facendogli volgere lo sguardo scrutatore verso spazi lontani ed indeterminati.

Il pittore accademico di re e principesse Joseph Karl Stieler, forse intimidito dal famoso "modello", costrinse Beethoven a lunghe ore di posa, immobile, per svariati giorni.

Finita nell'aprile del 1820 l'opera, che lo rappresentava mentre componeva la sua *Missa*, benché eseguita con cura come ci si poteva attendere da un pittore alla moda, nobilitò romanticamente la figura del musicista ma non riuscì a dargli espressione e forza interiore.

Un ultimo ritratto fu eseguito nel 1823 da Ferdinand Georg Waldmuller, ma se ne è perduto l'originale. Ne resta una copia che ci trasmette l'immagine di un uomo solitario che, lontano da ogni illusione romantica, non riesce a mascherare l'amarezza.

1818 - 1827: l'ultimo Beethoven
L'addio al pianoforte, la religiosità e la Messa in Re

"Voglio dunque abbandonarmi con pazienza a tutte le vicissitudini e rimettere la mia fiducia unicamente nella tua immutabile volontà, o Dio! Sei la mia roccia, o Dio, sei la mia luce, sei la mia assicurazione eterna!".

(Citazione religiosa di Christian Sturm copiata da Beethoven nei Quaderni di conversazione, 1818)

IL SUO STUDIO



Le forze di Beethoven ritornarono pienamente nel 1817, epoca nella quale scrisse una nuova opera destinata ad essere la più vasta e complessa composta fino ad allora, la *Sonata per piano n. 29* op. 106 detta *Hammerklavier*.

La durata superiore di quaranta minuti e la esplorazione oltre ogni limite di tutte le possibilità dello strumento, lasciò indifferenti i pianisti contemporanei di Beethoven che la giudicarono inesequibile, ritenendo che la sordità del musicista gli rendeva impossibile una corretta valutazione delle possibilità sonore. Con l'eccezione della *Nona Sinfonia*, lo stesso giudizio verrà dato per tutte le restanti opere composte da Beethoven, la cui complessità e modernità di architettura sonora era ben nota allo stesso Beethoven.

Dolendosi un po' delle frequenti lamentele dei vari interpreti, nel 1819 dichiarò al suo editore: "Ecco una Sonata che darà filo da torcere ai pianisti, quando la eseguiranno tra cinquant'anni".

A partire da allora, chiuso totalmente nella sua infermità, iniziò ad essere facilmente irritabile.

Per comunicare usò i *Quaderni di conversazione* scritti direttamente dal musicista o trascritti dai suoi collaboratori, i quali costituiscono una testimonianza inestimabile sull'ultimo periodo di vita del compositore.

Pur non essendo un assiduo praticante, Beethoven era sempre stato credente, ma il suo avvicinamento alla fede ed al Cristianesimo aumentò negli anni più duri, come testimoniano le numerose citazioni di carattere religioso che trascrisse nei suoi *Quaderni* a partire dal 1817.

Nella primavera del 1818 decise di comporre una grande opera religiosa che inizialmente prevedeva di utilizzare in occasione dell'Incoronazione dell'arciduca Rodolfo, che anelava di essere elevato al rango di Arcivescovo di Olmutz alcuni mesi più tardi.

Tuttavia la colossale *Missa Solemnis in Re magg.* richiese al musicista quattro anni di duro lavoro (1818-1822) e fu ultimata soltanto nel 1823.

Beethoven aveva studiato a lungo le Messe di Bach e l'Oratorio *Messiah* di Handel al punto di ritenere la composizione della *Missa Solemnis* come "*La mia migliore opera, il mio più grande lavoro*". Parallelamente a questo lavoro vennero composte le ultime *Sonate per pianoforte op. n. 30, 31, 32* e *L'Opera n. 111*, che si chiudeva su un'arietta di variazioni di alta spiritualità. Gli restava ancora da comporre l'ultimo capolavoro pianistico: l'editore Anton Diabelli aveva invitato nel 1822 tutti i compositori del suo tempo a scrivere una variazione su un valzer molto

semplice nella struttura musicale.

Dopo aver studiato questo valzer, *Beethoven* superò lo scoglio proposto e compose le *33 variazioni* che *Diabelli* ritenne comparabili alle famose *Variazioni Goldberg*, composte da *Bach* ben ottanta anni prima.

VON COLLIN



La Nona Sinfonia e gli ultimi Quartetti

"Il vostro genio ha superato i secoli e non vi sono forse uditori abbastanza illuminati per gustare tutta la bellezza di questa musica; ma saranno i posteri che renderanno omaggio e benediranno la vostra memoria molto più di quanto possano fare i contemporanei".

(Lettera del principe russo Boris Galitzin a Beethoven dopo la prima rappresentazione della *Missa Solemnis*, 1828)

L'inizio della composizione della *Nona Sinfonia* coincise con il completamento della *Missa Solemnis*. Quest'opera ebbe una genesi estremamente complessa che si può fare risalire alla gioventù di Beethoven, ed all'intenzione di mettere in musica il poema *An die Freude* (*Inno alla gioia*) di Schiller. Attraverso l'indimenticabile finale che introduce il coro, l'innovazione nella struttura sinfonica della *Nona Sinfonia* appare in linea alla *Quinta*, come l'evocazione musicale del trionfo della gioia e della fraternità universale sulla disperazione e la guerra.

Essa costituisce un messaggio umanista ed universale.

La Sinfonia venne eseguita la prima volta davanti ad un pubblico in delirio il 7 maggio 1824 e Beethoven ritrovò il grande successo. È in Prussia ed in Inghilterra, dove la notorietà del musicista era da tempo commisurata alla grandezza del suo genio, che la Sinfonia ebbe l'accoglienza più folgorante.

Più volte invitato a Londra, come Haydn, Beethoven ebbe la tentazione verso la fine della sua vita di stabilirsi in Inghilterra, paese che ammirava per la sua vita culturale e per la sua democrazia, in contrapposizione alla frivolezza della vita viennese, ma questo progetto non si realizzò e Beethoven non conobbe mai il paese del suo idolo Handel.

L'influenza di quest'ultimo fu particolarmente sensibile nel periodo tardo di Beethoven, e compose nel suo stile, tra il 1822 ed il 1823, l'Ouverture *La Consacrazione della Casa*.

I cinque ultimi *Quartetti per archi* (n. 12, 13, 14, 15 e 16) misero il sigillo finale alla produzione musicale di Beethoven.

Con il loro carattere immaginario, che si ricollega a forme vecchie (utilizzo del modo musicale lidio nel n. 15) segnarono la conclusione della sperimentazione di Beethoven nel campo della musica da camera.

I grandi movimenti lenti ad alto tasso drammatico (la *Cavatina del n. 13* ed il *Canto di ringraziamento alla Divinità di un convalescente, in modo lidio del n. 15*), annunciavano l'inizio del periodo romantico.

A questi cinque *Quartetti*, composti nel periodo 1824-1826, occorre aggiungere ancora la *Grosse Fugue in Si bemolle magg. op. 133*, che era in origine il movimento conclusivo del *Quartetto n. 13* ma che Beethoven separò in seguito su richiesta dell'editore.

VON SCHILER



Il 15 ottobre 1825 si trasferì nel suo ultimo appartamento viennese, al numero 15 della Sechwarzspanierstrasse, in due stanze che facevano parte di quello che era stato un convento degli Spagnoli Neri, lungo le mura della capitale austriaca.

Alla fine dell'estate 1826, mentre completava il suo ultimo *Quartetto n. 16*, Beethoven progettava ancora numerose opere: una decima Sinfonia della quale sono giunti sino a noi alcuni schizzi, una ouverture su temi di Bach, il Faust ispirato a Goethe, un Oratorio sul tema biblico di Saul e Davide, ed un Requiem.

Il 30 luglio 1826 suo nipote Karl tentò il suicidio sparandosi un colpo di pistola e rimanendo leggermente ferito, giustificando il gesto col fatto di non sopportare più i continui rimproveri dello zio il quale, sconsigliato, dopo aver rinunciato alla sua tutela in favore dell'amico Stephan Breuning, lo fece arruolare in un reggimento di fanteria, comandato dal suo amico barone Joseph von Stutterheim.

La storia fece scandalo, ed in attesa che Karl partisse per la sua destinazione ad Iglau, in Moravia, zio e nipote andarono a trascorrere una vacanza, ospiti, dietro pagamento, del fratello Nikolaus Johann Beethoven, a Gneixendorf. Qui Beethoven compose la sua ultima opera, un Allegro per sostituire la *Grosse Fugue* come finale del *Quartetto n. 13*.

La malattia e la morte

"Egli sa tutto, ma non possiamo ancora capire tutto e passerà ancora molta acqua sotto i ponti del Danubio prima che tutto ciò che quest'uomo ha creato sia compreso dal mondo".

(Franz Schubert, 1827)

Ritornato a Vienna il 2 dicembre 1826 su un carro scoperto ed in una notte di pioggia Beethoven contrasse una polmonite doppia da cui non si sarebbe più sollevato; gli ultimi quattro mesi della sua vita furono segnati da un terribile logoramento fisico.

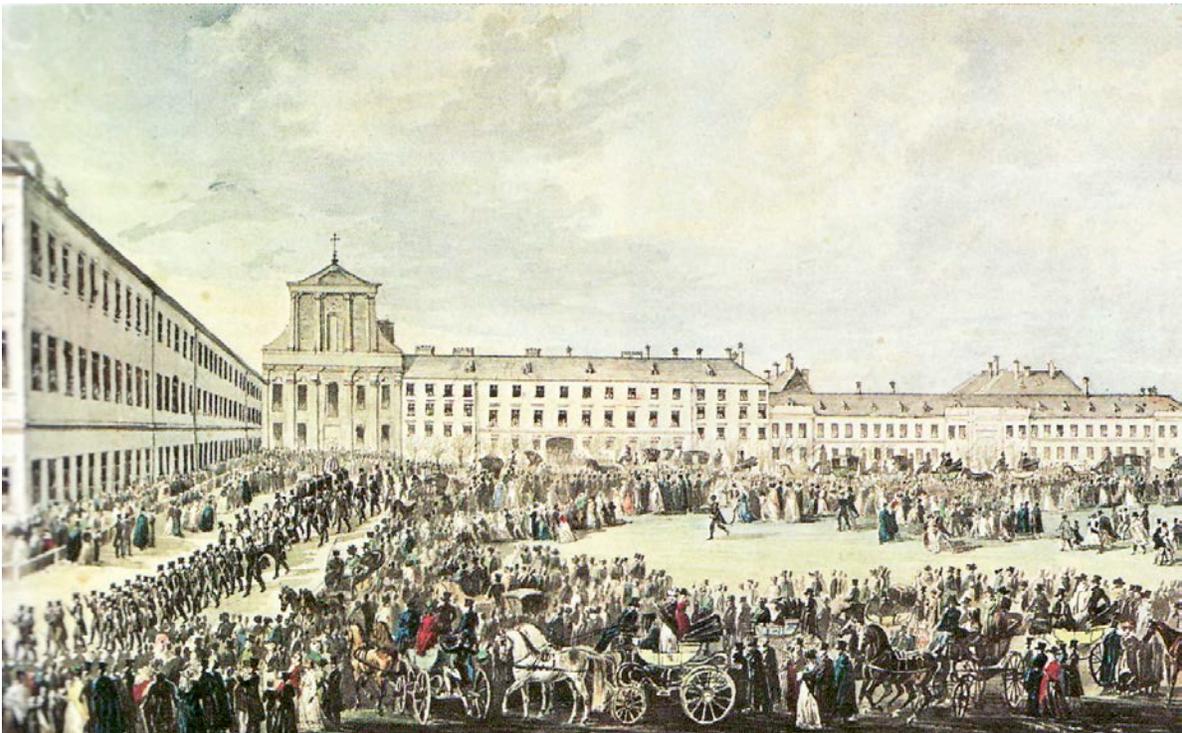
La causa diretta della morte del musicista, secondo le osservazioni del suo ultimo medico (il dottor Andras Wawruch) sembra essere la decompensazione di una cirrosi epatica.

Beethoven presentava un'epatomegalia, un'itterizia, un'ascite (allora

chiamata "idropsia addominale") nei diversi ordini dei membri inferiori, elementi di una sindrome cirrotica con ipertensione, e, costretto perennemente a letto, dovette sottoporsi ad un'operazione per rimuovere l'acqua accumulata.

Fino alla fine il compositore restò circondato dai suoi amici tra i quali Anton Schiller e Stephan von Breuning, oltre alla moglie del fratello Johann ed al musicista Anselm Huttenbrenner, che fu l'ultima persona a vederlo in vita. Alcune settimane prima della morte avrebbe ricevuto la visita di Franz Schubert, che non conosceva e si rammaricava di avere scoperto così tardi.

IL FUNERALE



È al suo amico, il compositore Ignaz Moscheles, promotore della sua musica a Londra, che invia la sua ultima lettera nella quale promette nuovamente agli inglesi di comporre, una volta guarito, una nuova Sinfonia per ringraziarli del forte sostegno.

Ma era troppo tardi.

Il 3 gennaio 1827 fece testamento, nominando il nipote Karl suo erede: il 23 marzo ricevette l'estrema unzione ed il giorno dopo perse conoscenza.

Il 26 marzo 1827 Ludwig van Beethoven si spense all'età di 56 anni. Nonostante Vienna non si occupasse più della sua sorte da mesi, i suoi funerali, svoltisi il 29 marzo, riunirono una processione impressionante di almeno 20.000 persone. L'orazione funebre venne pronunciata da Franz Grillparzer. Venne inizialmente sepolto nel cimitero di Währing, ad ovest di Vienna. Nel 1863 il corpo di Beethoven venne riesumato, studiato e di nuovo sepolto.

Il suo teschio venne acquisito dal medico austriaco Romeo Seligmann per ricavare un modello, tuttora conservato al Center for Beethoven Studies presso la San José State University in California. I suoi resti vennero sepolti nel Zentralfriedhof nel 1888.

Il suo segretario e primo biografo Anton Felix Schindler, nominato custode dei beni del musicista, dopo la sua morte distruggerà una grandissima parte dei *Quaderni di conversazione* ed in quelli rimasti addirittura aggiungerà arbitrariamente frasi scritte di sua mano.

La distruzione venne giustificata con il fatto che molte frasi erano attacchi grossolani e sfrenati ai membri della famiglia imperiale, contro l'imperatore ed anche contro il principe ereditario, diventato anch'esso imperatore e con il quale aveva mantenuto rapporti stretti di amicizia, nonostante per gran parte della sua vita Beethoven fosse stato in costante rivolta contro le autorità costituite, le norme e le leggi.

Negli anni che seguiranno la sua morte, furono formulate diverse ipotesi riguardanti la malattia di cui Beethoven avrebbe sofferto durante tutto l'arco dell'esistenza - indipendentemente dalla sordità, il compositore lamentava continui dolori addominali e disordini alla vista - ed attualmente si tende a pensare ad un saturnismo cronico o ad un'intossicazione severa da piombo. Il 17 ottobre 2000, dopo quasi 200 anni dalla morte del compositore, fu il dottor William J. Walsh, direttore del progetto di ricerca su Beethoven (Beethoven Research Project), a rivelare questa ipotesi come causa possibile del decesso.

Beethoven, grande degustatore del vino del Reno, aveva l'abitudine di bere da una coppa di cristallo di piombo, e questi risultati sono stati confermati dal *Argonne National Laboratory*, nei pressi di Chiasso, grazie ad ulteriori analisi di frammenti del cranio, identificati grazie al DNA. La quantità di piombo rivelata era effettivamente il segnale di una esposizione prolungata. Questa intossicazione di piombo fu la causa dei perpetui dolori al ventre che segnarono la vita di Beethoven, nonché dei suoi numerosi e ripetuti sbalzi d'umore e, forse, anche della sua sordità.

Non ci sono comunque legami formali stabiliti e provati tra la sordità di Beethoven e la sua intossicazione da piombo; in seguito l'autopsia, eseguita il giorno dopo la sua morte, risultò che il nervo acustico del musicista era completamente atrofizzato, pertanto nessuna cura dell'epoca poteva essere efficace.

Il 30 agosto 2007 il patologo, ricercatore e medico legale viennese Christian Reiter rese pubblica la scoperta delle sue ricerche su due capelli del musicista. Secondo Reiter, Beethoven venne ucciso involontariamente dal suo medico Andras Wawruch durante uno dei quattro drenaggi ai quali fu sottoposto. Venne ferito da un bisturi, e per curare al meglio la ferita il medico usò un unguento al piombo, che veniva usato nell'Ottocento come antibatterico.

BEETHOVEN GIOVANE



Beethoven è universalmente riconosciuto come uno dei grandi della musica classica occidentale: occasionalmente riferito come uno delle "tre B" (insieme a Bach e Brahms) che hanno consolidato questa tradizione.

È anche una figura cardinale nel passaggio tra il Classicismo del XVIII sec. ed il Romanticismo dal XIX sec. e la sua influenza sulle generazioni successive di compositori sarà profonda.

Così come per Haydn e Mozart, le composizioni di Beethoven appartengono a quasi tutti i generi musicali del suo tempo: nel suo vasto catalogo ci sono nove Sinfonie, numerosi Concerti, trentadue Sonate per pianoforte, Sonate per altri strumenti (per violino e per violoncello), Quartetti per archi ed altra musica da camera; due Messe, un Oratorio, un'Opera, alcuni Lieder, ed altre composizioni di diverso genere.

Dal punto di vista della forma musicale, Beethoven lavorò incessantemente sui principi della forma-Sonata e sullo sviluppo dei temi e così la complessità della scrittura delle sue composizioni più ambiziose si accompagna ad una lunghezza dei movimenti non usuale per quel periodo storico.

È considerato uno dei grandi maestri della costruzione musicale, a volte schizzando l'architettura di un movimento prima di decidere il suo tema. È stato uno dei primi compositori a fare uso sistematico e consistente del collegamento di dispositivi tematici, o "motivi in germe" (*germ-motives*), per realizzare l'unità di un movimento nelle composizioni maggiori.

Ugualmente notevole è l'uso di "motivi base" (*source-motives*) che ricorrono in molte composizioni e che danno una certa unitarietà alla sua opera.

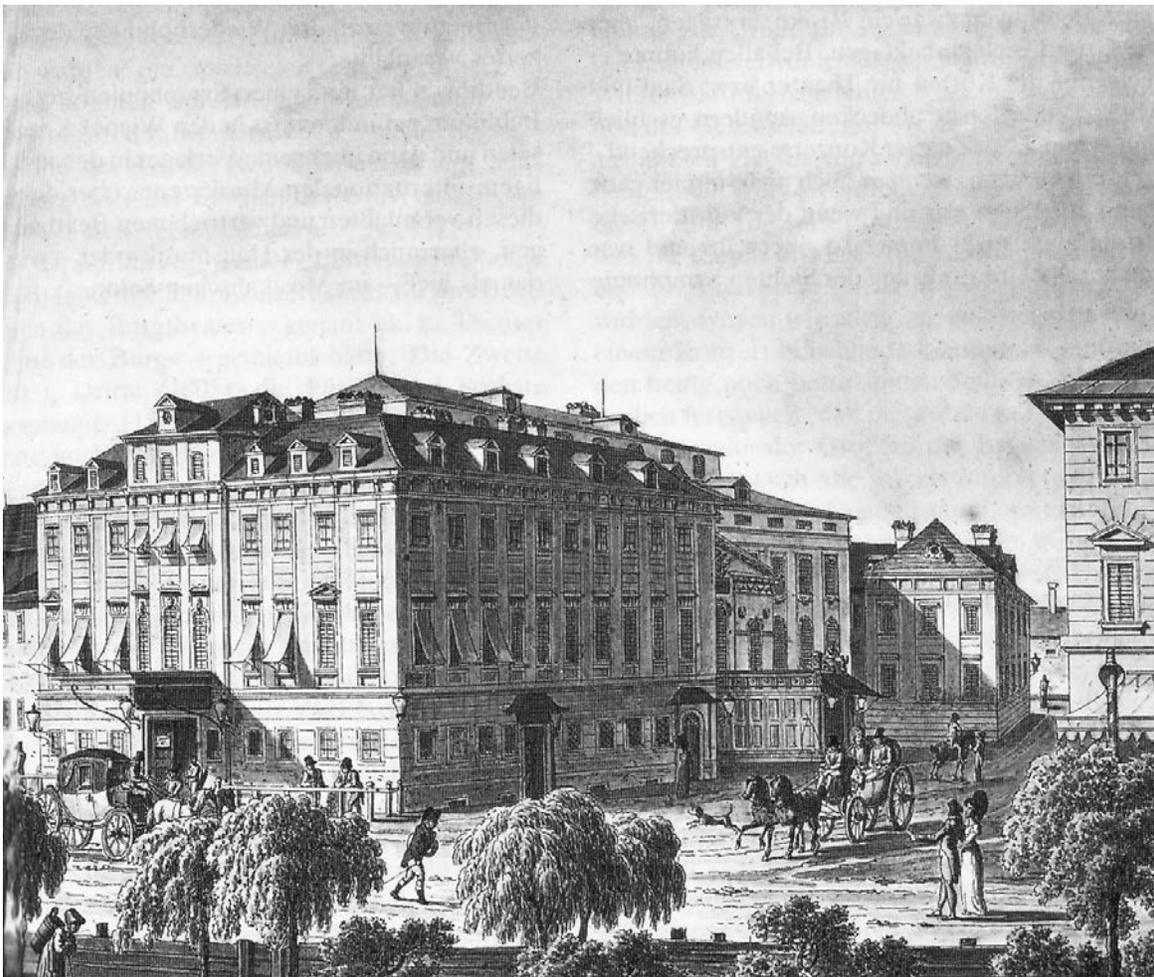
Ha proposto innovazioni in quasi tutte le forme musicali che ha toccato. Per es., egli ha "rimodellato" persino la forma ben cristallizzata del rondò, rendendola molto elastica e spaziosa e portandola vicino alla forma-Sonata.

Nell'intero arco della sua carriera artistica è sempre presente la tensione tra fedeltà alle strutture compositive consacrate della tradizione ed un bisogno - che nel compositore diventa impulso - di travolgerle. Non si può però dire che abbia creato forme musicali nuove perché in effetti non pronunciò mai un addio preciso ai procedimenti ed ai modelli organizzativi usati dai suoi predecessori, fatta eccezione per lo scherzo con il quale sostituì il minuetto in gran parte delle composizioni, sia

cameristiche sia orchestrali.

Prima dell'avvento di Beethoven la forma-Sonata, elaborata sin dai primi anni del Settecento, consisteva nell'esposizione di due temi in diverse tonalità che, articolandosi in trapassi modulanti, giungono alla riesposizione nella tonalità principale.

TEATRO DI VIENNA



Essa si è sviluppata quanto più si esauriscono le capacità espressive del clavicembalo ed aumentarono di contro quelle del pianoforte, che al suono tintinnante ed immediatamente smorzato nelle corde pizzicate di quello sostituisce il suo suono colorito e prolungato.

Il compositore vi aggiunse una formazione culturale di impronta illuministica, Kantiana in particolare. Dal filosofo Beethoven trasse la concezione dell'esistenza, nella coscienza individuale, di una legge morale, espressa nella forma dell'imperativo categorico.

Egli mise allora il risultato della propria essenziale attività, la musica, al centro della morale, inserendovi valori ideali, arricchendola di una forza emotiva che esprimesse il movimento dei sentimenti ed i conflitti interiori.

Dallo stesso autore dei *Fondamenti metafisici della scienza della natura* annotò questo passo: "*Nell'anima, come nel fisico, agiscono due forze, egualmente grandi, ugualmente semplici, desunte da uno stesso principio generale: la forza di attrazione e quella di repulsione*" che lo portarono ad individuare per analogia il "Widerstrebende Prinzip" ed il "Bittende Prinzip", ossia il "principio di opposizione" ed il "principio implorante", principi che nella sua opera divengono temi musicali in conflitto reciproco, il primo robustamente caratterizzato da energia ritmica e precisa determinazione tonale, l'altro piano, melodico e modulante. Nella lotta tra questi due temi scaturisce l'idea della composizione.

La teoria dei tre periodi ed il suo limite

La carriera di Beethoven viene solitamente divisa in tre "periodi" creativi, il "Primo" (Early, 1770-1802), il "Mediano" (Middle, 1803-1814) ed il "Tardo" (Late, 1815-1827). A proporre per primo tale ripartizione stilistica fu Wilhelm von Lenz, e, benché possa risultare alquanto problematico distinguere nettamente i confini tra un periodo e l'altro, la tripartizione venne accolta da molti studiosi ed è usata ancora oggi.

Nel primo periodo, viene visto come emulatore dei suoi grandi predecessori Haydn e Mozart, mentre simultaneamente esplora nuove direzioni espandendo gradualmente gli scopi e le ambizioni del suo lavoro.

IL COMPOSITORE



Il periodo mediano cominciò subito dopo la crisi personale del compositore centrata intorno alla scoperta della progressiva sordità. Infine il periodo tardo è caratterizzato da lavori che mostravano profondità intellettuale, un'alta ed intensa personalità espressiva, ed innovazioni formali in qualche caso ardite.

Decisamente contrario a tale divisione dell'opera beethoveniana fu il filosofo e musicista Theodor Wieselndrund che ravvisò, non a torto, aspetti armonici, ritmici e melodici comuni ai tre cosiddetti periodi perfino in opere definite minori o di apprendistato.

Un esempio eclatante è l'inizio della Seconda Sinfonia che anticipa, per molti versi, il famoso incipit della Nona, fin dal materiale tematico e, più profondamente, nel colore, nelle riposte fibre emozionali.

Inoltre, ed è forse la prova più schiacciante di quanto questa divisione rischi di falsare l'intera opera beethoveniana, dimostrò come il contrappunto, anima delle ultime definitive opere, sia la profonda caratteristica del pensiero compositivo beethoveniano fin dall'opus 1: i Tre Trii per pianoforte, violino e violoncello. Non si tratta solo di ovvie e superficiali "idee fisse" del compositore, ma della concezione stessa del far musica.

Se si può parlare di tre periodi, nella produzione del compositore, si può farlo solamente sottolineando che appartiene più a caratteri ed atteggiamenti psicologici che squisitamente musicali.

MAXIMILIAN
FRANZ D'AUSTRIA



Le innovazioni

Nella storia musicale, l'opera di Beethoven rappresenta una transizione tra l'era classica (approssimativamente 1750-1810) e l'era romantica (approssimativamente 1810-1900). Se le sue prime opere sono influenzate da Haydn o Mozart, le opere mature sono ricche di innovazioni ed hanno aperto la strada ai musicisti dal romanticismo esasperato, quali Brahms, Schubert, Wagner o ancora Bruckner.

1) - L'*incipit* della sua *V Sinfonia* (1807), per di più in levare, espone un motivo violento, onnipresente nelle sue opere giovanili, che è riutilizzato durante tutti i quattro movimenti. La transizione tra lo *scherzo* e l'*allegro* finale avviene senza interruzione, mediante un "*attacca*".

2) - La *IX Sinfonia* (1817) è la prima Sinfonia ad introdurre un coro, al quarto movimento. L'insieme di questa elaborazione orchestrale rappresenta una vera innovazione.

3) - La sua opera *Fidelio* utilizza le voci come degli strumenti sinfonici. E questo senza preoccuparsi delle limitazioni tecniche dei coristi.

Sul piano della tecnica compositiva, l'impiego di motivi che alimentino interi movimenti è considerato come un apporto fondamentale. Di essenza squisitamente ritmica - cosa che costituisce una grande novità - questi motivi si modificano e si moltiplicano.

Tra i più famosi:

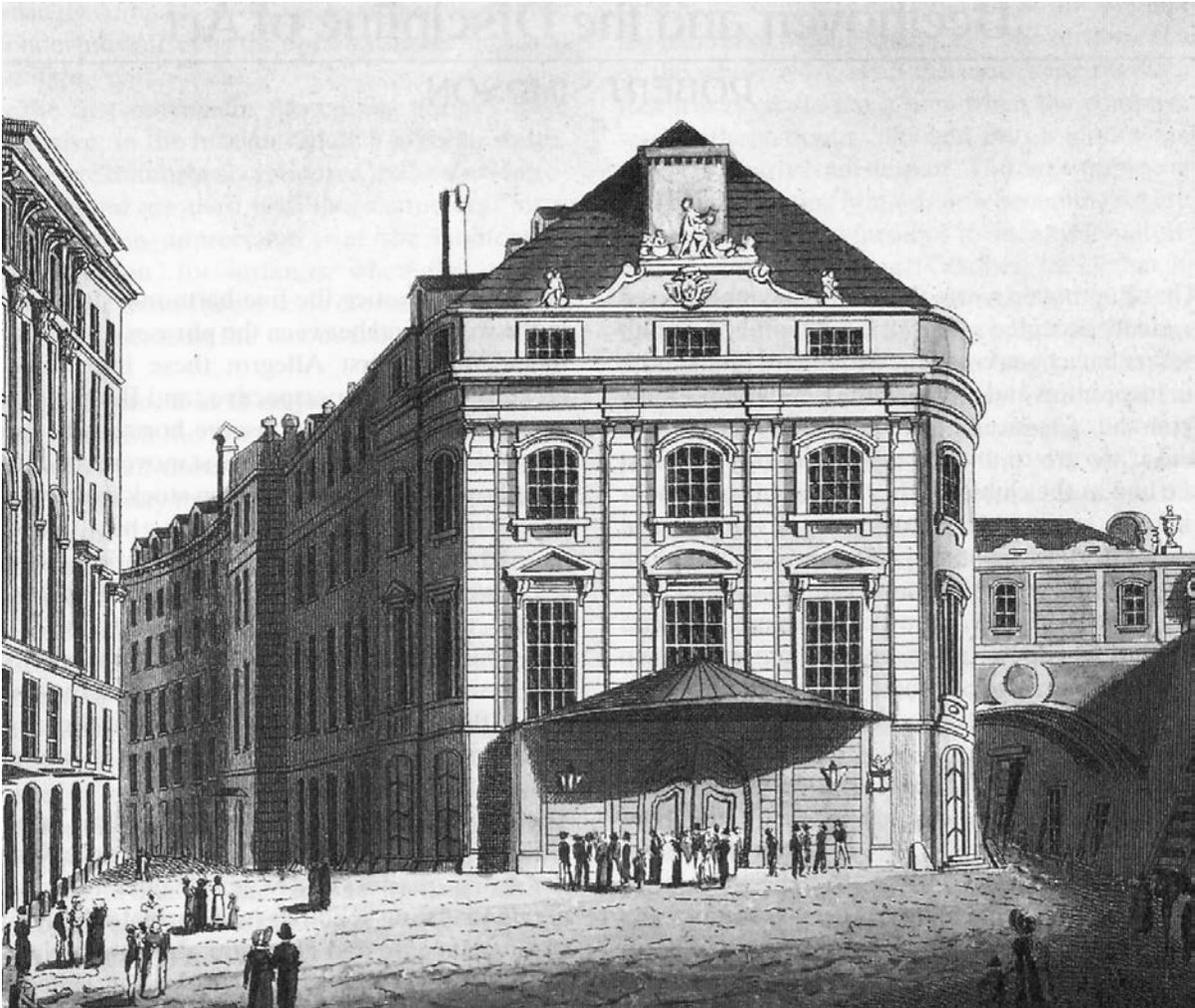
1) - Primo movimento del *IV Concerto per piano* (presente sin dalle prime battute);

2) - Primo movimento della *V Sinfonia (idem)*;

3) - Secondo movimento della *VII Sinfonia* (dal ritmo dattilico): il turbinio sempre rinnovato ne risulta estremamente avvincente, all'origine di questa grande veemenza che va incessantemente alla ricerca dello spettatore.

Beethoven è anche uno dei primi a dedicarsi all'orchestrazione con tanta cura. Negli sviluppi alcune associazioni cangianti, specialmente a livello dei pulpiti in legno, permettono d'illuminare in maniera singolare i ritorni tematici, anch'essi leggermente modificati sul piano armonico. Le variazioni di tono e di colore che s'inseguono rinnovano il discorso, sempre conservando i riferimenti della memoria.

KARNTNERTORTHEATER



Il grande pubblico conosce soprattutto le sue opere sinfoniche, spesso innovatrici, in particolare le Sinfonie "dispari" (terza, quinta, settima e nona) e la sesta, detta *Pastorale*. I suoi Concerti più conosciuti sono il *Concerto per violino* e soprattutto il *Quinto Concerto* per pianoforte, detto *L'Imperatore*.

La sua musica strumentale è molto apprezzata in alcune magnifiche Sonate per piano, tra le 32 che ha scritto. Dalle caratteristiche più classiche, la sua musica da camera è meno conosciuta.

Opera sinfonica

Haydn ha composto più di 100 Sinfonie e Mozart più di 40. Dai suoi predecessori, Beethoven non ha ereditato la produttività quindi non ha composto che nove Sinfonie, e ne ha abbozzato una decima. Ma con Beethoven le nove Sinfonie hanno tutte una propria identità. Curiosamente, diversi compositori romantici o post-romantici sono morti dopo la loro Nona (completata o no) a cui viene attaccata una fama di maledizione legata a quella cifra: Beethoven, Dvorak, Mahler, Schubert, ma anche Ralph Vaughan Williams.

Le prime due Sinfonie di Beethoven sono d'ispirazione e fattura classica. Nonostante ciò la *3^a Sinfonia*, detta "*Eroica*", segnerà un grande cambiamento nella composizione dell'orchestra.

Molto più ambiziosa delle precedenti, l'*Eroica* si caratterizza per l'ampiezza dei suoi movimenti ed il trattamento dell'orchestra.

Il primo movimento, da solo, è più lungo della maggior parte delle Sinfonie scritte fino ad allora. Quest'opera monumentale, in partenza scritta per Napoleone, prima che fosse incoronato imperatore, rivela Beethoven come un grande architetto musicale e viene considerata come il primo esempio accertato di Romanticismo in musica.

Spesso considerata come più classica della precedente, e molto più corta, le tensioni drammatiche disseminate nell'opera fanno della *4^a Sinfonia* una tappa logica del percorso stilistico di Beethoven.

Vengono poi due monumenti esposti la stessa sera, la *5^a Sinfonia* e la *6^a Sinfonia*.

La *5^a* ed il suo famoso motivo a quattro note, spesso detto "del destino" (il compositore avrebbe detto, parlando di questo celebre tema, che rappresenta "il destino che bussa alla porta") può avvicinarsi alla *Terza*

per il suo aspetto monumentale.

Un altro aspetto innovatore è l'utilizzo ripetuto del motivo di quattro note sul quale poggia quasi tutta la Sinfonia. La 6^a Sinfonia detta "*Pastorale*" evoca perfettamente la natura che Beethoven tanto amava. Oltre a momenti sereni e trasognati, la Sinfonia possiede un movimento in cui la musica dipinge una tempesta delle più realistiche.

BEETHOVEN **IMMERSO NELLA NATURA**



La 7^a *Sinfonia*, è, malgrado un secondo movimento in forma di marcia funebre, caratterizzata dal suo aspetto gioioso e dal ritmo frenetico del suo finale, giudicata da Richard Wagner come "Apoteosi della danza". La *Sinfonia* successiva, brillante e spirituale, ritorna ad una fattura più classica.

Infine, la *Nona Sinfonia* è l'ultima *Sinfonia* composta ed il gioiello dell'insieme. Lunga più di un'ora, è una *Sinfonia* in quattro movimenti che non rispetta la forma di *Sonata*.

Ogni movimento è un capolavoro di composizione che mostra il superamento da parte di Beethoven di tutte le convenzioni classiche e che fa scoprire nuove prospettive nel trattamento dell'orchestra. Ed è al suo ultimo movimento che Beethoven aggiunge un coro ed un Quartetto vocale che cantano l'*Inno alla Gioia*, un'ode di Friedrich Schiller.

Quest'opera chiama all'amore ed alla fratellanza tra tutti gli uomini e fa ora parte del patrimonio mondiale dell'UNESCO. L'*Inno alla Gioia* è inoltre stato scelto come inno europeo.

Oltre alle sue *Sinfonie*, Beethoven scrisse un *Concerto per violino*, di cui fece una trascrizione per piano chiamata *Sesto Concerto*, un *Concerto triplo per pianoforte, violino, violoncello e orchestra* ed altri cinque *Concerti per pianoforte*. Di questi cinque *Concerti*, il *Quinto* è il più tipico dello stile beethoveniano, ma non bisogna dimenticare dei forti momenti, come per esempio il secondo movimento del *Quarto Concerto*. Beethoven ha ancora composto numerose *Ouvertures* (*Léonore n. 3*, *Le creature di Prometeo*, *Egmont*, *Re Stefano*, *Coriolano*, *la consacrazione della casa*, una *Fantasia per piano, coro e orchestra*, di cui uno dei temi sarà all'origine dell'*Inno alla Gioia*).

A questi si aggiungono due *Messe* di cui si ricorderà soprattutto la *Missa Solemnis*, uno degli edifici di musica vocale religiosa più importante mai creato.

Beethoven sarà poi l'autore di un'unica opera, *Fidelio*, opera alla quale terrà di più, e certamente quella che gli è costata più sforzi. In effetti quest'opera è costruita sulla base di un primo tentativo che ha per titolo *Léonore*, opera che non ha riscosso molto successo nel pubblico.

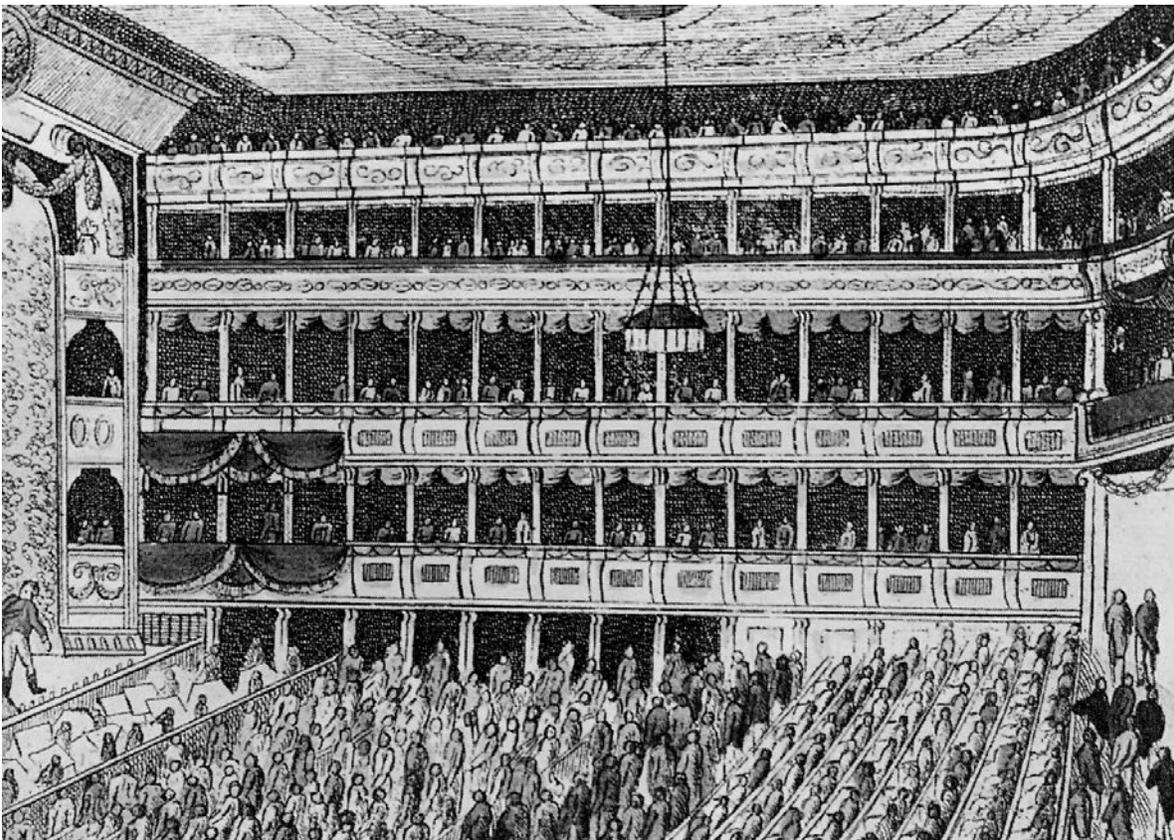
Ne rimangono comunque le tre versioni dell'*Ouverture* di *Léonore*, essendo spesso la terza interpretata prima del finale di *Fidelio*.

Musica per pianoforte

Sebbene le Sinfonie rappresentino le opere più popolari e quelle tra le quali il nome di Beethoven è conosciuto dal grande pubblico, è di certo nella sua musica per piano (quanto nel Quartetto d'archi) che si distingue meglio il genio di Beethoven.

Riconosciuto molto presto quale maestro nell'arte del pianoforte, il compositore s'interessò attentamente, nel corso della sua esistenza, a tutti gli sviluppi tecnici dello strumento al fine di sfruttarne tutte le possibilità.

INTERNO DEL TEATRO DELL'OPERA DI VIENNA



Convenzionalmente si dice che Beethoven abbia scritto 32 Sonate per pianoforte, ma esistono in realtà 35 Sonate per piano interamente compiute. Le prime tre consistono nelle Sonate per piano WoO 47, composte nel 1783 e dette Sonate dell'Elettore (*KurfürstenSonaten*).

Per quanto riguarda le 32 Sonate tradizionali (opere di maggiore importanza per Beethoven, che attribuì un numero d'Opus a ciascuna di esse), la loro composizione avviene nel lasso di una ventina d'anni.

Questo insieme, oggi considerato come uno dei monumenti dedicati allo strumento, testimonia, ancora più delle Sinfonie, il percorso stilistico del compositore nel corso degli anni.

Le Sonate, di forma classica inizialmente, si sganciano man mano da questa forma per non tenerne più che il nome; in esse Beethoven si diverte a cominciare o concludere una composizione con un movimento lento (come per esempio nella celebre Sonata detta "al Chiaro di Luna"), ad iscriverci una fuga (vedi l'ultimo movimento della Sonata n. 31 in La Bemolle Maggiore, Op. 110), o a chiamare Sonata una composizione a due movimenti (vedi Sonate n. 19 e 20, Op, 1-2).

Gradualmente le composizioni guadagnano sempre più libertà di scrittura e diventano sempre più complesse e costruite. Si possono citare fra le più celebri l'*Appassionata* e la *Waldstein* (1804) o *Gli Addii* (1810). Nella celebre *Hammerklavier* (1819), lunghezza e difficoltà tecniche raggiungono proporzioni tali da mettere in gioco le possibilità fisiche tanto dell'interprete quanto dello strumento, ed esigono una tensione sostenuta da parte dello spettatore.

Essa fa parte delle cinque ultime Sonate, nelle quali l'Autore abbandona il rigore della forma-sonata (che Egli stesso aveva portato a compimento) e sperimenta nuove architetture sonore, come la fuga (finale opp. 101, 106 e 110) e la variazione (finale opp. 109 e 111): in questi ultimi due brani, in particolare, al dinamismo tipico del periodo "eroico" subentrata una calma estatica ed apparentemente atemporale.

Le ultime cinque Sonate costituiscono un punto culminante della letteratura pianistica. L'"ultima maniera" di Beethoven, associata all'ultimo periodo della vita del maestro, rappresenta la manifestazione più acuta del suo genio.

Accanto alle 32 Sonate, non bisogna dimenticare le *Bagatelle*, tra le quali la più conosciuta è *Per Elisa*. Infine, nel 1822, l'editore e compositore Anton Diabelli ebbe l'idea di riunire in una raccolta pezzi dei compositori maggiori della sua epoca intorno ad un tema musicale di sua

composizione. L'insieme di queste variazioni doveva servire come panorama musicale dell'epoca. Beethoven, sollecitato, e che non aveva scritto per piano da tempo, stette al gioco, ed invece di scrivere una variazione, ne scrisse 33, che furono pubblicate in un fascicolo a parte. Le *Variazioni Diabelli*, dalla loro invenzione, costituiscono il vero testamento di Beethoven pianista.

UNA PIAZZA DI VIENNA



È da tener presente che oltre a queste variazioni (Op. 120), Beethoven ha scritto altre 19 serie di Variazioni di varia importanza. Si possono ricordare quelle a cui Beethoven ha attribuito un numero d'Opus: le "6 Variazioni su di un tema originale in Re maggiore Op. 76", le "6 Variazione su di un tema originale in Fa maggiore" Op. 34 (Variazioni su *Le rovine di Atene*), le "32 Variazioni da un tema proprio "WoO 80, le "15 Variazioni e Fuga sul tema di un movimento dell'Eroica in Mi bemolle maggiore", Op. 35.

Musica da camera

Altro monumento, nella musica da camera, sono i *16 Quartetti d'archi*. È indubbiamente a questa formazione strumentale che Beethoven dedicò le sue ispirazioni più profonde.

Il Quartetto d'archi era stato reso popolare da Boccherini, Haydn ed infine Mozart, ma è Beethoven il primo a massimizzarne le possibilità.

I sei ultimi Quartetti ed in particolare la *Grande Fuga* costituiscono il vertice insuperato del genere. Dopo Beethoven, il Quartetto d'archi non cessò di essere un passaggio obbligato per tutti i compositori classici, e uno degli apici più elevati fu senz'altro raggiunto da Schubert.

È nondimeno nei Quartetti di Bartók che si rinviene l'influenza più profonda e meglio assimilata dei Quartetti beethoveniani; si può dunque parlare di una linea Haydn - Beethoven - Bartók: tra i compositori che condividono per molti versi la stessa concezione della forma, del motivo e del suo utilizzo, particolarmente in questo genere.

A fianco dei Quartetti, Beethoven scrisse delle *Sonate per violino e pianoforte*, le prime delle quali sono retaggio immediato di Mozart, mentre le ultime se ne discostano per apparire in puro stile beethoveniano: specialmente la *Sonata a Kreutzer*, quasi un Concerto per pianoforte e violino. L'ultima Sonata della serie (la *Sonata per violino n. 10*) riveste un carattere più introspettivo delle precedenti, prefigurando in questo senso gli ultimi Quartetti d'archi.

Un ciclo meno conosciuto delle Sonate per violino e dei Quartetti sono le Sonate per violoncello e pianoforte, che fanno parte delle opere realmente innovative di Beethoven.

L'autore sviluppa in esse forme estremamente personali, lontane dagli schemi classici che si perpetuano nelle Sonate per violino.

Infine, Beethoven è autore di numerosi cicli di Lieder - tra cui quello noto come *All'amata lontana* - i quali, se non raggiungono la profondità di quelli schubertiani (che Beethoven scoprirà poco prima di morire), nondimeno sono anch'essi di alta qualità.

IL COMPOSITORE



Le influenze La giovinezza a Bonn

Contrariamente ad una diffusa credenza, le ultime influenze musicali esercitate sul giovane Beethoven non furono tanto quelle di Haydn e di Mozart - dei quali, eccettuate poche partiture, non scoprì davvero la musica fin quando non giunse a Vienna - quanto lo stile galante della seconda metà del XVIII sec. e dei compositori della scuola di Mannheim, di cui poté ascoltare le opere a Bonn, alla corte del principe elettore Maximilian Franz d'Asburgo.

Le opere di questo periodo che ci sono pervenute (nessuna delle quali appariva nel catalogo Opus), composte tra il 1782 ed il 1792, testimoniano già una rimarchevole padronanza della composizione; ma la personalità di Beethoven non vi si manifesta ancora come avverrà nel periodo viennese.

Nelle *Sonate all'Elettore* (1783), nel *Concerto per pianoforte* n. 4 (1784) o ancora nei *Quartetti con pianoforte* op. 36 (1785), si rivela soprattutto una forte influenza dello stile galante di compositori come Johann Christian Bach.

Due altri membri della famiglia Bach costituiscono d'altronde lo zoccolo della cultura musicale del giovane Beethoven: Carl Philipp Emanuel, di cui eseguì le Sonate, e naturalmente Johann Sebastian, di cui imparò a memoria le due raccolte del *Clavicembalo ben temperato*.

Ma in entrambi i casi si tratta di studi diretti alla padronanza dello strumento piuttosto che alla composizione vera e propria.

L'influenza decisiva di Franz Joseph Haydn

La particolarità dell'influenza esercitata da Haydn - soprattutto in rapporto a quella di Clementi - sta nel fatto che essa oltrepassa letteralmente il semplice ambito estetico (al quale si adatta solo in via momentanea e superficiale) per impregnare, ben più, il fondo stesso della concezione beethoveniana della musica.

In effetti, il modello del maestro viennese non si manifesta tanto, come troppo spesso si crede, nelle opere "del primo periodo", quanto in quelle degli anni seguenti: la stessa *Eroica*, in spirito e proporzioni, ha che fare con Haydn ben più delle due Sinfonie precedenti; analogamente, Beethoven si avvicina al suo predecessore più nell'ultimo Quartetto,

terminato nel 1826, che nel primo, composto una trentina d'anni addietro. Nello stile haydniano si distinguono pure gli aspetti che diventeranno essenziali nello spirito di Beethoven.

BUSTO DEL COMPOSITORE



Soprattutto, è il senso haydniano del motivo che influenza profondamente e durevolmente l'opera di Beethoven. Essa non conoscerà mai principio più fondante ed immutabile di quello, ereditato dal maestro, di imbastire un intero movimento a partire da una cellula tematica talvolta ridotta all'estremo. Ed i capolavori più celebri lo testimoniano, sull'esempio del primo movimento della Quinta Sinfonia.

Alla riduzione quantitativa del materiale di partenza deve evidentemente corrispondere un'estensione dello sviluppo; e se la portata dell'innovazione di Haydn si è rivelata così grande, su Beethoven e dunque indirettamente su tutta la storia della musica, è appunto perché il motivo haydniano ha avuto la vocazione a generare uno sviluppo tematico di un'ampiezza fino ad allora inedita.

Beethoven raccoglie da Haydn il senso del motivo. In questo modo, una cellula ritmica di due misure serve da materiale per tutto il primo movimento della Quinta Sinfonia.

L'influenza di Haydn non si limita sempre al tema ed al suo sviluppo, ma si estende talora fino all'organizzazione interna di un intero movimento di Sonata.

Per il maestro classico viennese, è il materiale tematico che determina la forma dell'opera. Anche qui, più che di semplice influenza, si può parlare di un vero e proprio principio destinato a farsi autentica sostanza dello spirito beethoveniano; un principio che il compositore svilupperà d'altronde molto più del maestro, nella sua produzione migliore.

È quanto avviene, ad esempio, come spiega Charles Rosen, nel primo movimento della Sonata "Hammerklavier" op. 106: è la terza discendente del tema principale a determinare l'intera struttura (si può notare ad esempio che lungo l'intero brano le tonalità si susseguono in un ordine di terze discendenti: Si bemolle maggiore, Sol maggiore, Mi bemolle maggiore, Si maggiore, ecc.).

Fuori di questi aspetti essenziali, altri caratteri meno fondamentali dell'opera di Haydn hanno talvolta influenzato Beethoven. Anche se si potrebbe citare qualche raro esempio anteriore, Haydn è il primo compositore ad avere realmente fatto uso della tecnica di iniziare il brano in una falsa tonalità, mimetizzando la tonica.

Questo principio illustra bene la propensione tipicamente haydniana a suscitare sorpresa nell'ascoltatore, tendenza che si ritrova ampiamente in Beethoven: l'ultimo movimento del Quarto Concerto per pianoforte, ad esempio, sembra, per qualche battuta, iniziare in Do maggiore, prima di

stabilire chiaramente la tonica (Sol).

Haydn è anche il primo ad essersi dedicato alla questione dell'integrazione della fuga nella forma-sonata: questione alla quale ha risposto specificatamente impiegando la fuga come sviluppo. In quest'ambito, prima di mettere a punto nuove metodiche (che non appariranno prima della Sonata op. 111 e del Quartetto op. 131), Beethoven sfrutterà più volte le intuizioni del suo maestro: l'ultimo movimento della Sonata op. 101 ed il primo dell'op. 106 ne sono probabilmente i più chiari esempi.

MOZART



L'influenza di Mozart

Più ancora di quanto fatto in precedenza, occorre distinguere nell'influenza di Mozart su Beethoven un aspetto estetico ed un aspetto formale.

L'estetica mozartiana si manifesta principalmente nelle opere del "primo periodo"; ed in modo piuttosto superficiale, poiché l'influenza del maestro si riduce il più delle volte a prestiti di formule stereotipate. Fin circa il 1800 la musica di Beethoven s'iscrive più che altro ora nello stile postclassico ora nel preromantico, all'epoca rappresentato da compositori come Clementi ed Hummel: uno stile che imita Mozart soltanto in superficie, e che si potrebbe qualificare come "classiceggiante" piuttosto che veramente "classico" (secondo l'espressione di Rosen).

L'aspetto formale e più profondo dell'influenza di Mozart si manifesta semmai a partire dalle opere del "secondo periodo". È nel Concerto, genere che Mozart portò al più alto livello, che il modello del maestro sembra più presente.

Così, nel primo movimento del Concerto per pianoforte n. 4, l'abbandono della doppia esposizione della Sonata (orchestra e solista in successione) a vantaggio di un'unica esposizione (orchestra e solista simultanei) riprende in qualche modo l'idea mozartiana di fondere la presentazione statica del tema (orchestra) nella sua presentazione dinamica (solista).

Più in generale, si può notare che Beethoven, nella sua propensione ad amplificare le code fino a trasformarle in elementi tematici a tutti gli effetti, si pone più sulla scia di Mozart che in quella di Haydn, nel quale invece le code si distinguono assai meno della ripresa.

Le Sonate per pianoforte di Clementi

Nell'ambito della musica per pianoforte, è soprattutto l'influenza di Muzio Clementi ad influenzare Beethoven, dal 1795, ed a permettere alla sua personalità di affermarsi e fiorire autenticamente.

Se tale influenza non è stata altrettanto profonda di quella delle opere di Haydn, la portata delle Sonate per pianoforte del celebre compositore non appare meno immensa nell'evoluzione stilistica di Beethoven, che le giudicava del resto superiori a quelle dello stesso Mozart.

Alcune di esse, per la loro audacia, la loro potenza emozionale e

l'innovativa concezione dello strumento, ispirano qualcuno dei primi capolavori di Beethoven; gli elementi che, per primi, distinguono lo stile pianistico del genio di Bon provengono per buona parte da Clementi. Infatti, dagli anni 1780, Clementi sperimenta un nuovo impiego di accordi fino ad allora inusitati: le ottave, soprattutto, ma anche le seste e le terze parallele.



Clementi arricchisce anche sensibilmente la scrittura pianistica, dotando lo strumento di una potenza sonora inedita, che deve aver certamente impressionato il giovane Beethoven: egli infatti, dopo le prime tre Sonate, integrerà presto il procedimento clementiano nel proprio stile.

Inoltre, l'uso delle indicazioni dinamiche, nelle Sonate di Clementi, si estende: *pianissimo* e *fortissimo* divengono frequenti, e la loro funzione espressiva assume un'importanza considerevole.

Anche in questo caso Beethoven coglie al volo le possibilità dischiuse da queste innovazioni e, dalla Patetica, questi principi appaiono definitivamente incorporati nel suo stile.

Un altro punto in comune fra le prime Sonate di Beethoven e quelle, contemporanee o anteriori, di Clementi è la loro estensione, piuttosto significativa per l'epoca: i lavori che ispirano il giovane musicista sono in effetti opere di vasto respiro, spesso formate da ampi movimenti.

Vi si trovano le premesse di una nuova visione dell'opera musicale, ormai concepita per essere unica. Le Sonate per pianoforte di Beethoven sono note per essere state in qualche modo il suo "laboratorio sperimentale", quello dal quale traeva le nuove idee che estendeva in seguito ad altre forme musicali, come la Sinfonia.

Infatti, come ricalca Marc Vignal, si trovano ad esempio importanti influenze delle Sonate op 13 n. 6 e op 34 n. 2 di Clementi nell'*Eroica*.

Handel e gli altri antichi

Beethoven riteneva Handel il più grande compositore della storia. Se ne ispirò in molte delle sue ultime opere, fra cui la *Missa Solemnis* e la *Sonata per pianoforte* n. 32.

Assimilate le influenze "eroiche", intrapreso davvero un "nuovo cammino" nel quale sperava di impegnarsi, affermata definitivamente la propria personalità attraverso le realizzazioni di un periodo creativo che va dall'*Eroica* alla *Settima*, Beethoven smise di interessarsi alle opere dei contemporanei, e di conseguenza cessarono le loro influenze.

Fra i contemporanei solo Cherubini e Schubert lo incantavano ancora; ma in nessun modo pensava di imitarli.

Sprezzando l'intera opera italiana, e disapprovando fermamente il nascente Romanticismo, Beethoven sentì allora il bisogno di volgersi ai "pilastri" storici della musica: Bach e Handel, ma anche ai grandi maestri rinascimentali, come Palestrina.

Fra queste influenze, il posto di Handel è più che privilegiato: questi non ebbe indubbiamente mai ammiratore più fervido che Beethoven, che, (riferendosi alla sua intera opera, che aveva appena ricevuto) esclamò: "Ecco la verità!", e che, al termine della vita, dichiarò di volersi "inginocchiare sulla sua tomba".

HANDEL



Dall'opera di Handel, la musica dell'ultimo Beethoven prende spesso un aspetto grandioso e generoso, tramite l'utilizzo di ritmi punteggiati - come nel caso dell'introduzione della "Sonata per pianoforte n. 32", nel primo movimento della "Nona Sinfonia" o anche nella seconda "Variazione su un tema di Diabelli" - o anche per un certo senso nell'armonia, così come mostrano le prime misure del secondo movimento della "Sonata per pianoforte n. 30", interamente armonizzata nello stile handeliano più puro.

Allo stesso modo è l'inesauribile vitalità che caratterizza la musica di Handel ad affascinare Beethoven, che può essere ritrovata anche nel fugato corale in "*Freude, schöner Gotterfunken*", che segue il celebre "*Seid umschlungen, Millionen*", nel finale della "Nona Sinfonia": il tema che apre qui, bilanciato da un forte ritmo ternario, è sostenuto da una semplicità ed una vivacità tipicamente Handeliana, perfino nei suoi gravi contorni melodici.

Un nuovo passo viene fatto con la "Missa Solemnis", dove l'impronta delle grandi opere corali di Handel si fa sentire più che mai. Beethoven è così assorbito dall'universo del "Messiah" da ritrascrivere, nota per nota, uno dei più celebri motivi dell' "Halleluja" nel "Gloria".

In altre opere, si ritrova il nervosismo che riveste i ritmi punteggiati di Handel perfettamente integrato allo stile di Beethoven, come nell'effervescente "Grande fuga" o ancora nel secondo movimento della "Sonata per pianoforte n. 32", dove questa influenza si vede poco a poco trasfigurata.

Infine, è anche nel settore della Fuga che l'opera di Handel impregna Beethoven. Se gli esempi del tipo scritti dall'autore del "Messia" si basano su un controllo perfetto delle tecniche di contrappunto, si fondano generalmente su temi semplici e seguono un avanzamento che non pretende all'elaborazione estrema delle fughe di Bach.

È ciò che ha dovuto soddisfare Beethoven, che da un lato condivide con Handel la preoccupazione di costruire opere intere a partire da un materiale quanto più semplice possibile, e che dall'altra parte non possiede le predisposizioni per il contrappunto che gli permetterebbe di cercare una sofisticazione eccessiva.

Tematiche religiose nell'opera beethoveniana

Il ruolo svolto dalla religione nell'opera del compositore Ludwig van Beethoven è materia di discussione tra gli studiosi. Beethoven nacque e crebbe da cattolico, e compose molti lavori religiosi, tra cui la Messa in Do e la Missa Solemnis.



I riferimenti lirici nella sua Nona Sinfonia sono sia deistici (Cherubino, Dio) sia pagano-mitologici (Eliseo).

È anche documentato che Beethoven non andava abitualmente in chiesa e che non aveva una buona opinione dei preti. Il suo maestro, Franz Joseph Haydn, disse di considerare Beethoven un ateo, mentre il suo amico e biografo Anton Felix Schindler riteneva che avesse una certa tendenza al deismo. Si sa anche che fu affascinato dal Panteismo descritto da Goethe e da Schiller (come è evidente nella Nona Sinfonia).

Di Goethe, Beethoven ha detto: "Egli è vivo, e vuole che tutti noi viviamo con lui. Questo è il motivo per cui può esser messo in musica".

La fede di Beethoven in Dio, sperimentata attraverso l'arte, è un tema ricorrente nei *Quaderni di Conversazione*, e la sua convinzione che l'arte è di per sé una forza, e che "Dio è più vicino a me che a molti altri che praticano la mia arte", lo guidò nella sua ricerca di redenzione attraverso la musica, e dentro di essa.

Questa visione sembra compatibile con il Panteismo, ma il riferimento ad un unico Dio, oltre alla convinzione di un destino buono per la sua vita, al di là delle prove (come emerge dal Testamento di Heilingstadt), la rende avvicicabile anche al Cristianesimo.

Quando Beethoven si ritrovava nel suo letto, a poche ore dalla morte, i suoi amici lo convinsero a permettere che un prete gli amministrasse gli ultimi riti. Probabilmente protestò, ma alla fine acconsentì. Quando il prete, terminati i riti, stava lasciando la stanza, Beethoven disse "Applaudite, amici, la commedia è finita", ma non è chiaro se si riferisse ai riti o alla sua vita.

Non è neanche certo che questo episodio sia accaduto davvero.

Si racconta inoltre che le sue ultime parole, "Non ancora! Ho bisogno di più tempo", furono dette indicando con la mano il cielo tempestoso.

È noto che Beethoven, nei suoi ultimi anni, si riferiva alla Missa Solemnis come al "coronamento dell'opera della sua vita". Questa Messa è composta rispettando gli standard delle messe cattoliche in musica: vale a dire che ha musicato l'antichissimo *Ordinarium Missae* come fecero Schubert, Bruckner e tantissimi altri compositori.

Tuttavia, ciò non prova che Beethoven morì da cattolico, o almeno non più di quanto l'aver scritto *Le Creature di Prometeo* dimostri che sia morto cadendo nel Pantheon greco.

Secondo alcuni, Beethoven si interessò anche all'Induismo.

Come si legge nel sito *A Tribute to Hinduism*, "Il primo a fargli

conoscere la letteratura indiana fu l'orientalista austriaco Joseph von Hammer-Purgstall (1774-1856), che fondò una rivista per la divulgazione della sapienza orientale in Europa nel gennaio 1809".

I frammenti di testi religiosi indiani che sono stati scoperti nel diario di Beethoven *Tagebuch* sono in parte traduzioni ed in parte adattamenti delle Upanishad e del Bhagavad Gita.



IL LINGUAGGIO DELLE SINFONIE

Sono ben poche le opere d'arte di primissimo livello, che come le Sinfonie di Beethoven, siano riuscite e riescano tuttora a far comprendere ad un larghissimo pubblico in modo altrettanto chiaro e vincolante il loro valore intrinseco, la loro rilevanza artistica, il loro linguaggio.

Esse sono divenute un sinonimo di concezione monumentale, grandiosa, dell'opera musicale.

Già poco tempo dopo la loro composizione furono intese come creazione d'incommensurabile, insuperabile valore normativo, tale da gravare su tutti gli ulteriori sviluppi nell'ambito di generi musicali d'impronta più marcatamente rappresentativa.

E si può dire senza esagerazione che dopo Beethoven non c'è stata più un'esperienza musicale che in modo simile avesse in sé il suggello della definitività, della univocità, della costruzione eccezionale ed incontrollabile, proprio perché nei suoi suoni, nel suo linguaggio, questa musica era permeata appunto dalla consapevolezza di tale impegno creativo.

Non è un caso che E. T. A. Hoffmann (nella sua famosa recensione della Quinta) rilevasse come in Beethoven la musica strumentale avesse raggiunto il suo acme come "arte autonoma" e come la "più romantica di tutte le arti", senza peraltro disconoscere che accanto a Beethoven anche Haydn e Mozart erano stati "creatori della più moderna musica strumentale".

Nell'Enciclopedia "Brockhaus" del 1883 (8ª edizione) si può leggere che con Beethoven la musica sembra "aver osato l'impossibile".

Allora, come in seguito, si pensava che la musica come arte autonoma fosse pervenuta con le Sinfonie di Beethoven ad altezze impensate, ma al tempo stesso che il suo ambito fosse stato ormai penetrato esaurientemente. Solo un'imitazione classicistica era ora pensabile, e non degli sviluppi veri e propri.

Ciononostante, le esigenze che erano fatte valere per le prove più significative di musica sinfonica erano tutte rapportate alla "musica" beethoveniana. Ed a questo punto si pone la domanda: a che era dovuta quell'impressione incancellabile e senza precedenti, per nulla relativizzata col passare del tempo, destata da questo linguaggio sinfonico?

A conferire alla musica beethoveniana, e soprattutto alle Sinfonie, quella

inaudita e stimolante posizione di preminenza, fino ad oggi non intaccata, non sono tanto singoli tratti, come ad esempio la complessa elaborazione motivica o i contenuti emozionali, ma più ampiamente quella connotazione di validità che è impressa negli sviluppi musicali e che si può rinvenire soltanto nelle correlazioni di tutti i loro elementi costitutivi.

BEETHOVEN



La qualità ed energia e la grande profondità - per riprendere i termini della dicotomia così felicemente formulata da Goethe - divengono immediatamente percepibili nel loro attuarsi, senza che l'effettività vincolante di queste composizioni sia originata da aspetti convenzionali, e senza che il messaggio di Beethoven sia messo alla portata di tutti a prezzo della pur minima riduzione della sua qualità artistica, con concessioni al gusto ogni volta dominante, quale che esso sia.

Già a partire dalla Seconda Sinfonia, non può sfuggire come Beethoven si rivolga all'intera umanità, e non a questo o quel pubblico (che si trattasse della aristocrazia viennese o del più largo pubblico viennese del suo tempo).

Il Finale della Nona, la parola conclusiva, ed imponente del suo assunto ideale, di tutte le nove Sinfonie, sottolinea ora come i versi di Schiller ("tutti gli uomini divengono fratelli....") ciò che già prima traspariva indubbiamente dalle note di Beethoven.

Per lui non parla qui l'umanità ideale, rinnovata e congiunta in spirito di fratellanza e nella gioia. L'umanità di Beethoven presuppone l'affrancamento del singolo essere umano, che solo costituisce il punto focale di riferimento; essa precorre anzi questo affrancamento.

Nel secondo XIX non c'è stato forse un malinteso maggiore di quello per cui si scorgeva nelle Sinfonie di Beethoven la manifestazione della sua soggettività, poiché le si sentiva pervase da un'inaudita energia volitiva e dal fuoco dell'emozione.

Per quanto nelle Sinfonie si presentasse la persona, il soggetto nel suo senso più pieno, si mancava però di considerare che la sensazione possente, sconvolgente, che non è soltanto sensazione oggettiva ma ha già prima rivelato regioni del tutto inesplorate dell'animo, viene sempre suscitata ed al contempo frenata dalla più rigorosa architettura.

Negli antagonismi tra sostanza musicale e quelle forze tettoniche sviluppate con logica stringente, le singole strutture ricevono la loro dignità e plasticità.

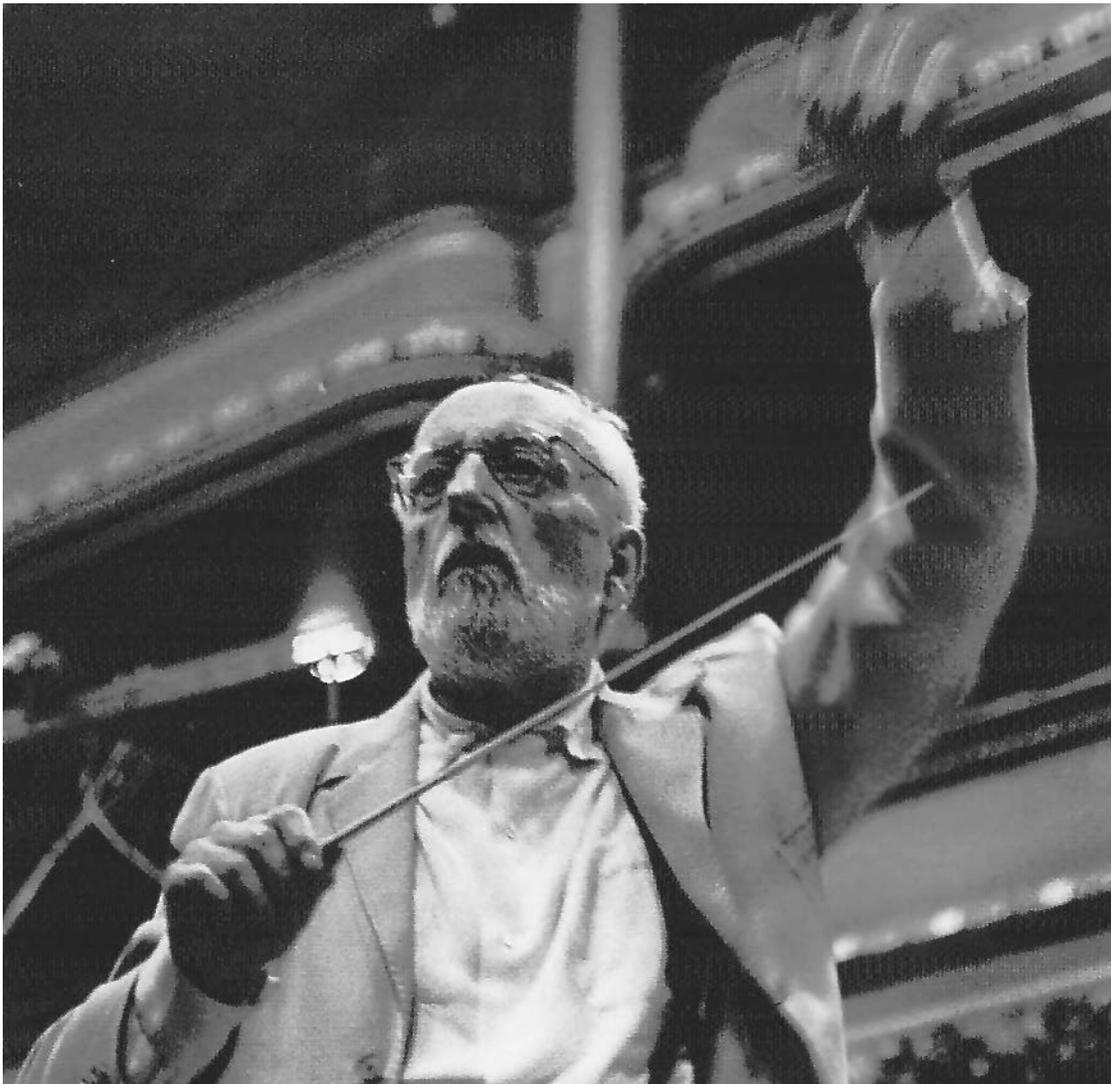
Ma esse appaiono pure gravide di fatalità: partecipi dei travagli, dell'impegno, delle lacrime e delle gioie degli uomini, ed al tempo stesso animate da incrollabile speranza, umana grandezza e sensibilità.

L'espressione del destino che nello scultoreo motivo iniziale della Quinta "bussa alle porte", non è una chiave per la comprensione dell'opera beethoveniana, ma forse la semplice metafora (peraltro attribuita da Anton Schindler allo stesso Beethoven) per il contenuto esistenziale, per

la nuova gravità degli eventi musicali.

Ma il "destino" non può essere scambiato con quella forza cieca, fatale, funesta, cui l'essere umano si sente abbandonato senza difese, secondo la concezione viva nel secondo XIX - si pensi solo all'opera lirica ed al dramma in musica di quel periodo.

ERNEST ANSERMET



Si dovrà persino azzardare un'ipotesi paradossale, che la costruzione, densa e compatta in ogni suo punto, serve a mettere in luce la spontaneità, la libertà del soggetto intellettuale.

L'affermazione di questo postulato liberatorio richiedeva tutta l'energia volitiva e la forza di una grande personalità, quale fu appunto Beethoven. Qui è radicata quella gestualità eroica più volte ricordata, che permea lateralmente tutte le Sinfonie. È congenito nel tessuto musicale, e rimane perciò in ultima analisi irrilevante se fu l'ammirazione per Napoleone, da Beethoven condivisa con alcuni grandi contemporanei (per es. Goethe e Hegel), a dare l'impulso alla composizione della "Sinfonia Eroica" o invece un'altra persona o un altro evento.

Non v'è dubbio che soprattutto le Sinfonie sono state anche atti di autoliberazione e per questo esempi di una "grande confessione". I toni trionfalistici di alcuni movimenti finali si riconnettono al soggetto affrancato e significano il trionfo *dell'io* individuale, e non *sull'io*.

SINFONIA N. 1 IN DO MAGGIORE, OP. 21

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Adagio molto - Allegro con brio
2. Andante cantabile con moto (Fa maggiore)
3. Minuetto. Allegro molto e vivace
4. Adagio - Allegro molto e vivace

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Teatro di Porta Carinzia, 2 Aprile 1800

Edizione: Hoffmeister & Kühnel, Lipsia, 1801

Dedica: Barone von Swieten

Abbiamo già detto che Beethoven soleva mandare avanti più composizioni alla volta, maturandole ciascuna lentamente. Questo non va inteso nel senso che il lavoro vero e proprio di composizione durasse molti anni; ma sì la decisione sui temi fondamentali delle varie opere. Possiamo intenderlo dai numerosi taccuini di appunti musicali che di Lui ci sono rimasti, qualche volta accompagnati da annotazioni. Questi appunti e annotazioni non portano date; ma spesso le date possono

essere, almeno, delimitate dall'ordine in cui si presentano: trovando, per esempio, il tema di un'opera eseguita per la prima volta in un dato anno fra appunti relativi a un'altra apparsa sei anni avanti, possiamo stabilire che quel tema era stato concepito almeno sei anni avanti alla sua utilizzazione definitiva.

Per quanto riguarda la *Prima Sinfonia*, abbiamo degli abbozzi che chiaramente (se non letteralmente) prefigurano il tema principale del suo finale e, un po' meno chiaramente, quello del primo tempo, e che risalgono a non oltre il 1794-95. Ora questo non ci dice esattamente quando questa Sinfonia, per la prima volta eseguita il 2 aprile 1800, fu composta; ci dice però che non fu scritta al modo delle Sinfonie di Mozart, il quale compose le sue tre ultime, e maggiori, nello spazio complessivo di un mese e mezzo.

L'esecuzione della *Prima Sinfonia* ci dice anche che Beethoven non ancora trentenne, aveva già conquistato rinomanza e autorità; perché fu data al Kärntnertheater (Teatro di Porta Carinzia), cioè all'Opera Imperialregia; e in un Concerto a suo beneficio in cui, oltre a due pezzi dell'oratorio *La Creazione* di Haydn e a una Sinfonia di Mozart, si dettero di Beethoven, oltre alla *Prima Sinfonia*, un Concerto per pianoforte e orchestra (non sappiamo se il primo o il secondo) e il *Settimino*. Inoltre Beethoven improvvisò al pianoforte sul tema dell'Inno Imperiale di Haydn.

La *Prima Sinfonia*, in Do maggiore, è assai vicina a Haydn, più che a Mozart; ma già mostra alcuni tratti innegabilmente nuovi, cioè puramente beethoveniani. Nel primo tempo per esempio, scritto in forma-sonata, si possono dire di sapore haydniano il tema principale, e anche il fatto che questo tema abbia forti parentele col secondo tema e con il "ponte" che lega l'uno all'altro: giacché la prassi di derivare il secondo tema dal primo è tipicamente haydniana.

Ma già Beethoven si annuncia nel sorprendente inizio dell'introduzione ",adagio molto" (un accordo di settima dominante nel tono di Fa, dunque diverso dalla tonalità principale) - nel fatto che nel primo tema il moto ascensionale degli archi è interrotto ogni volta da un indugio imposto dagli strumenti a fiato - nel breve sviluppo in minore del secondo tema che segue immediatamente, oscurandola, l'enunciazione del tema stesso - infine in non pochi momenti della seconda sezione (sviluppo).

Una reminiscenza mozartiana è nel tema principale del secondo tempo (*Andante cantabile con moto*, in Fa maggiore), che ricorda molto nettamente quello del secondo tempo della *Sinfonia in Sol minore*, uno dei culmini di tutto Mozart.

CHRISTIAN THIELEMANN



Mozart è anche evocato in una soavissima modulazione che conduce lo sviluppo in una tonalità lontana (Re bemolle) con casta gentilezza; ma Haydn è ancora presente nel fatto che, anche qui, il secondo tema deriva nettamente dal primo. Questo tempo è in forma-sonata come il primo; ma abbiamo già rilevato il diverso carattere che la forma-sonata assume anche in Beethoven, nei brani di carattere lirico, nei quali ogni contrasto radicale fra tema e tema è esitato: com'è qui il caso. La soluzione del brano è sorridente, in tono quasi settecentesco.

La gran novità di questa Sinfonia è il terzo tempo; che Beethoven intitola *minuetto* ma che minuetto non è più. Come abbiamo visto, il minuetto era la stilizzazione d'una sopravvivenza arcaica, un diversivo ",leggero" nella cornice severa della Sinfonia. Beethoven porta la stilizzazione oltre, conservando lo schema formale del minuetto; ma tramuta la sua fisionomia di danza atteggiata e cerimoniosa in un'altra mossa e scapigliata.

L'evoluzione avviene nelle Sonate per pianoforte e in altre composizioni da camera di Beethoven scritte prima dell'anno 1800, nelle quali sono sia minuetti veri e propri, sia minuetti animati da una vivacità nuova, sia inequivoci "scherzi". *Scherzo* è infatti la denominazione che Beethoven dà al suo ritrovato; ma da principio con qualche incertezza: nelle sue musiche ante 1800 incontriamo infatti il termine "scherzo" applicato a minuetti, e viceversa il termine minuetto applicato a degli scherzi. E quest'ultimo è il caso, come abbiamo notato, della nostra Sinfonia.

Lo scherzo si distingue nettamente dal minuetto per il tempo più rapido che porta a doverlo battere in uno anzi che in tre; in altri termini, è in metro ternario come il minuetto, ma ha un solo accento al principio della battuta mentre nel minuetto sono percepibili accenti secondari sul secondo e terzo tempo (che infatti corrispondono, nel danzare, ad altrettanti "passi"). Il minuetto passeggia, lo scherzo vola. E questo implica un'ispirazione tematica d'altro genere, e sviluppi corrispondenti. Lo scherzo della *Prima Sinfonia* ha infatti un tema impetuoso, che nessuno prenderebbe mai per un tema di minuetto; e che modula subito, capricciosamente e nervosamente, in tonalità lontane, per tornare altrettanto improvvisamente alla tonalità principale. Il trio (s'è detto che lo schema formale dello scherzo è lo stesso del minuetto, già descritto nel capitolo sulla "Wiener Klassik", dunque comporta un trio) è nello

stesso tono della prima parte (cioè in Do maggiore), e ha ritmo più molle e distensivo, com'è nella tradizione del minuetto; ma diversamente che in questa conclude in modo energico.

Il finale è in forma-sonata; ma è significativo che vari scrittori dell'Ottocento (anche competentissimi) lo citino chiamandolo rondò. L'errore si deve al fatto che il suo tema, brillante e incisivo, ha tutte le caratteristiche di un tema di rondò; e anche il modo con cui il discorso ne prepara le riapparizioni è quello della "suspense", tipico, come abbiamo visto, di quella forma.

La critica ne dà tradizionalmente una valutazione non alta: sarebbe, fra tutti i tempi di Sinfonia composti da Beethoven, il più debole. Ma è permesso di non condividere questo parere: è soltanto un pezzo dall'assunto più leggero degli altri, ma tuttavia di grazia e scorrevolezza perfette, non indegne del modello haydniano.

E non manca di intuizioni tipicamente beethoveniane: per esempio la breve introduzione che distilla lentamente, quasi parodisticamente, le note della scala ascendente che formeranno l'inizio del tema principale. Difatti questa introduzione, agli inizi, non fu compresa da tutti, e si trovarono direttori che ebbero l'ingenuità di sopprimerla.

La *Prima Sinfonia* è l'unica che appartenga chiaramente alla prima maniera di Beethoven.

Che tuttavia non confonderemo come una fase di apprendistato, di incertezza. Anche se di livello inferiore alle Sinfonie successive, e ai capolavori di Haydn e di Mozart, la *Prima Sinfonia* è pur sempre una cosa in sé perfetta e compiuta: l'opera d'un maestro.

Per prima maniera di Beethoven non s'intende infatti qualcosa di manchevole: soltanto, il periodo in cui gli elementi propriamente originali di Beethoven coesistono con altri, invece, ricevuti, e adottati come tali.

Tuttavia l'amalgama fra vecchio e nuovo è completamente riuscito, non suona mai come eclettismo: noi distinguiamo, oggi, gli elementi vecchi dai nuovi soltanto perché conosciamo il Beethoven di poi, quello nel quale ogni elemento ricevuto è trasformato e rivissuto sul piano del ",nuovo". Ma in sé moltissime opere della prima maniera di Beethoven

possono essere tranquillamente riguardate come perfette, e legittimamente formano ancora oggi, per i frequentatori di concerti, altrettante gioie senza ombra.

Fedele d'Amico

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 7 Settembre 1995,
direttore Christian Thielemann**

SINFONIA N. 2 IN RE MAGGIORE OP. 36

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Adagio molto - Allegro con brio
2. Larghetto (La maggiore)
3. Scherzo. Allegro
4. Allegro molto

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Theater an der Wien, 5 Aprile 1803

Edizione: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1804

Dedica: Principe Karl von Lichnowsky

I primi abbozzi della *Seconda Sinfonia*, sulla base dei taccuini di lavoro, risalgono all'anno 1800 e si intensificano nel periodo che va dall'ottobre 1801 al maggio 1802; l'opera viene completata nell'estate durante la villeggiatura trascorsa a Heiligenstadt (a quei tempi piccolo centro a nord di Vienna) e presentata al pubblico della capitale il 5 aprile 1803 sotto la direzione dell'autore; il Concerto, al Teatro an der Wien era tutto di musiche di Beethoven: l'Oratorio *Cristo al Monte degli Ulivi*, la *Prima Sinfonia*, la *Seconda* appunto, e il *Terzo Concerto* per pianoforte e orchestra.

Mentre nasce quest'opera pervasa di energia e serenità, la vita di Beethoven attraversa uno dei momenti più dolorosi e scoraggianti; è di quel tempo infatti il manifestarsi della sordità dell'artista in forma acuta e

la conseguente decisione di abbandonare la carriera Concertistica; nonché la delusione sentimentale di essere stato rifiutato dalla Contessina Giulietta Guicciardi. "Posso dire che faccio una ben misera vita", scrive Beethoven all'amico Wegeler di Bonn, "da quasi due anni evito compagnia perché non mi è possibile dire alla gente: sono sordo!"; ma tutto ciò, lungi dal penetrare allo stato grezzo nella composizione, si traduce in uno stimolo a moltiplicare le sue possibilità espressive, a consegnarsi anima e corpo alla sua vocazione creativa.

KARL VON LICHNOWSKY



Infatti, nella *Seconda Sinfonia* i contemporanei avvertirono subito qualcosa di eccessivo e sorprendente rispetto alle loro abitudini di ascolto; l'opera "guadagnerebbe ove venissero accorciati alcuni passi e sacrificate molte modulazioni troppo strane", è il parere espresso dall'"Allgemeine Musikalische Zeitung" nel 1804; e lo stesso autorevole foglio, dopo una esecuzione del 1805, avverte ancora: "troviamo il tutto troppo lungo, certi passaggi troppo elaborati; l'impiego troppo insistito degli strumenti a fiato impedisce a molti bei passi di sortire effetto. Il Finale è troppo bizzarro, selvaggio e rumoroso. Ma ciò è compensato dalla potenza del genio che in quest'opera colossale si palesa nella ricchezza dei pensieri nuovi, nel trattamento del tutto originale e nella profondità della dottrina".

La Sinfonia, dedicata al fraterno amico principe Carl von Lichnovsky, si apre con una straordinaria introduzione lenta: dopo poche battute di cerimoniosa compostezza, ecco che si avvia per campi armonici cangianti, presentando e subito mettendo da parte frammenti e spunti melodici e ritmici sempre nuovi, come fosse decisa a misurare i confini di una regione sconosciuta: molto giustamente, Paul Bekker ci ha sentito dentro una sorta d'"improvvisazione per orchestra"; di qui si dinamizza l'*Allegro con brio*, basato su un'idea proposta sottovoce da viole e violoncelli, un'idea che sfreccia inquieta, stretta parente del nervosismo dell'Ouverture delle *Nozze di Figaro* mozartiane; ma una quantità di altre idee, e talvolta solo di brevi accenni, ma tutti di plastica evidenza, si stipano nella pagina in preda a un vero entusiasmo costruttivo.

Il *Larghetto* che segue è da considerare con la massima attenzione: esso rappresenta un sentimento di compresenza fra il possesso di tutte le grazie del Settecento e la consapevolezza di tenere in mano un bene perduto, un valore al tramonto; assumerlo come stabile vorrebbe dire diluirlo in manierismo stilistico (come avviene, ad esempio, nell'*Andante* della *Sinfonia op. 30* di Tomàsek che ne deriva); mentre in Beethoven proprio lo scrupolo di trattenere ancora un poco un tesoro perituro dà intima consistenza alla sviscerata piacevolezza di dialoghi, versetti e arguzie della più sorridente socievolezza; in questa musica tutta di materiali "settecenteschi", che tuttavia nelle loro venature quasi avvertono un brivido di malinconia, forse nessuno, fra i grandi interpreti moderni, s'era addentrato così a fondo come Bruno Walter.

YOEL LEVI



Puro ritmo, al contrario, è l'essenza dello *Scherzo*, di geometrica economia di linee; mentre una vasta ricapitolazione di tutti gli atteggiamenti espressivi della Sinfonia è squadernata dal *Finale*, che parte da un tema che più di un tema pare un gesto fulmineo e scontroso; certo simili corse, leggere e crepitanti, specialmente Haydn aveva fatto conoscere; ma qui si sbrigliano con un gusto per i contrasti, per gli ostacoli da abbattere, che scuote da vicino il pacifico ascoltatore; siamo ancora nei limiti del Finale giocoso, ma messo a soqquadro da una vena umoristica turbolenta che ha ormai scavalcato la "vivacità".

Giorgio Pestelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 16 Aprile 2005, direttore Yoel Levi**

**SINFONIA N. 3 IN MI BEMOLLE
MAGGIORE, OP. 55 "EROICA"**

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro con brio
2. Marcia funebre. Adagio assai (Do minore)
3. Scherzo. Allegro vivace
4. Allegro molto

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 3 corni, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Theater an der Wien, 7 Aprile 1805

Edizione: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1806

Dedica: Principe Max von Lobkowitz

Se lo spirito della rivoluzione francese e gli ideali repubblicani di eguaglianza, libertà, fraternità, sono presenti in tanta parte della produzione musicale di Beethoven, soprattutto attraverso connessioni con molteplici lavori letterari, pure questi fattori si palesano in una chiara affermazione politica solamente nella partitura della *Sinfonia n. 3 in Mi bemolle maggiore op. 55*, grazie al riferimento diretto di questa Sinfonia alla figura di Napoleone Bonaparte.

Anche accantonando l'idea - affermata da Schindler ma improbabile - che fosse stato il futuro re di Svezia Bernadotte a suggerire al compositore, nel 1798, una Sinfonia su Bonaparte, l'intenzione di Beethoven di trasferirsi in Francia nel 1803 e sicure tracce epistolari confermano che Napoleone doveva essere non solo e non tanto il dedicatario della Sinfonia (circostanza occasionale e secondaria), quanto piuttosto il suo ispiratore ed intestatario. Almeno queste erano le intenzioni dell'autore

quando, fra la fine del 1802 e l'inizio del 1804, attese alla stesura della partitura.

Fiumi di inchiostro sono stati versati per narrare e commentare la mancata intitolazione della Sinfonia a Napoleone. Converrà riassumere i termini della questione, partendo ancora una volta dal racconto di Ferdinand Ries - allievo, amico e poi biografo del compositore:

«A proposito di questa Sinfonia Beethoven aveva pensato a Napoleone, ma finché era ancora primo console. Beethoven ne aveva grandissima stima e lo paragonava ai più grandi consoli romani. Tanto io, quanto parecchi dei suoi amici più intimi, abbiamo visto sul suo tavolo questa Sinfonia già scritta in partitura e sul frontespizio in alto stava scritta la parola "Buonaparte" e giù in basso "Luigi van Beethoven" e niente altro. Se lo spazio in mezzo dovesse venire riempito e con che cosa, io non lo so. Fui il primo a portargli la notizia che Buonaparte si era proclamato imperatore, al che ebbe uno scatto d'ira ed esclamò: "Anch'egli non è altro che un uomo comune. Ora calpesterà tutti i diritti dell'uomo e asseconderà solo la sua ambizione; si collocherà più in alto di tutti gli altri, diventerà un tiranno!" Andò al suo tavolo, afferrò il frontespizio, lo stracciò e lo buttò per terra.»

Il racconto di Ries, databile al maggio 1804, mese dell'incoronazione di Napoleone, è considerato generalmente attendibile da tutti gli storici; anche perché sembra confermato da un manoscritto non autografo della Sinfonia, dove, nell'intestazione, le parole "Intitulata Bonaparte" sono raschiate in modo da essere quasi illeggibili. Ma un'altra annotazione a matita sul medesimo frontespizio, certamente posteriore, "Geschrieben auf Bonaparte" ("scritta su Bonaparte") indica come il riferimento all'uomo che aveva diffuso in tutta Europa, con le sue gesta militari, gli ideali rivoluzionari non poteva essere del tutto cancellato dalle intenzioni dell'autore. Lo conferma anche il fatto che in una lettera del 26 agosto 1804 agli editori Breitkopf e Härtel (dunque tre mesi dopo l'episodio narrato da Ries) il compositore poteva scrivere: "La Sinfonia, a dir il vero, è intitolata Bonaparte".

Di lì a poco sarebbe stata probabilmente la guerra franco-austriaca del 1805 a spingere Beethoven a far prevalere i sentimenti patriottici su quelli rivoluzionari. Così l'edizione a stampa della Sinfonia, apparsa nel 1806, omette il riferimento diretto a Bonaparte, e recita: "Sinfonia Eroica

[...] composta per festeggiare il sovvenire di un grand'Uomo". Difficile interpretare questo titolo nel senso che il "sovvenire" voglia significare "rimembranza" e, con la marcia funebre del secondo tempo, si riferisca al ricordo di quello che era stato il primo console.

NAPOLEONE



Più probabile che con "sovvenire" l'autore intendesse la "memoria" in senso celebrativo; intendesse insomma celebrare l'immagine di un eroe; ma non di un eroe astratto, quanto piuttosto di un ideale di eroe che si era concretamente incarnato in Napoleone.

Altro discorso è quello di come questo pensiero politico potesse inverarsi all'interno di una partitura musicale. Già larga parte della produzione cameristica dell'autore aveva riflettuto in termini musicali un conflitto di alte tensioni etiche. Tuttavia, proprio a partire dall'*Eroica*, è al genere della Sinfonia che il compositore doveva affidare soprattutto il compito di veicolare i suoi ideali illuministici, sconvolgendo di fatto gli obiettivi puramente intrattenitivi che avevano fino allora contraddistinto il genere sinfonico anche nelle sue forme più raffinate e impegnate, quali le ultime Sinfonie di Mozart; e che, di fatto, avevano ancora interessato le prime due compiute esperienze sinfoniche di Beethoven. Nata come genere di intrattenimento per udienze esclusivistiche, la Sinfonia veniva caricata così di significati estremamente più complessi ed ambiziosi. In che modo ciò potesse avvenire lo ha spiegato nel 1918, in termini nitidissimi, il musicologo tedesco Paul Bekker: «Beethoven modifica la destinazione del genere sinfonico, nel senso che esso, se fino a quel momento serviva come intrattenimento per un ambiente ristretto e chiuso, supera ora questi limiti e diventa oggetto di discussione per una moltitudine finora sconosciuta, totalmente nuova nel numero e nella sua composizione. Lo schema tecnico musicale secondo il quale Beethoven scrive le sue Sinfonie è, nei caratteri fondamentali, quello tradizionale. La novità rivoluzionaria, grazie alla quale la Sinfonia di Beethoven rappresenta per noi l'inizio di una nuova era musicale, sta nel fatto che - se posso servirmi di una definizione drastica - Beethoven compone non una nuova musica, ma un nuovo uditorio. La Sinfonia di Beethoven viene concepita partendo dall'idea di un uditorio completamente nuovo. Tutte le differenze in senso strettamente musicale rispetto ai predecessori si possono spiegare, in parte persino riconoscere, come riflessi dell'idea dell'uditorio che è loro alla base. L'immagine ideale di un uditorio per il quale Beethoven scrisse, e da cui attinse la forza e l'impeto delle sue idee, fu un'ulteriore elaborazione del grande movimento democratico che dalla Rivoluzione francese condusse alle guerre di liberazione tedesche. Elaborazione come si presentò allo spirito di Beethoven. Possiamo percepirla ogni volta di nuovo quando viviamo in noi stessi la potenza

catartica e solenne di una Sinfonia di Beethoven, poiché in tali momenti noi stessi diventiamo il pubblico per il quale Beethoven ha composto, la comunità cui egli parla.»

Lo slancio delle parole di Paul Bekker - scritte mentre l'Europa usciva dal primo conflitto mondiale e credeva di avviarsi verso la pace - sembra figlio di un intero secolo di idealismo, sommato a una solidità di analisi scaturita dalla musicologia positivista. E tuttavia concetti simili li ritroviamo - come suggerisce Carl Dahlhaus - già nel 1802, nel *Musikalisches lexicon* di Christoph Koch: «Poiché la musica strumentale non è altro che imitazione del canto, la Sinfonia in specie, prende il posto del coro e perciò, come il coro, ha lo scopo di esprimere i sentimenti di una intera moltitudine».

Dunque la Sinfonia "Bonaparte" doveva parlare di un eroe portatore di nuovi valori, rivolgendosi a un uditorio ideale. A tali obiettivi straordinari ed inediti doveva corrispondere anche un rinnovamento della forma sinfonica e del suo stesso linguaggio, che solo avrebbe potuto realizzare in musica tanta altezza d'intenti. Ecco dunque che nuove sono le dimensioni dei quattro movimenti, che dilatano la Sinfonia verso una lunghezza monumentale, del tutto ignota a Mozart e Haydn; nuova è la strumentazione, che vede i fiati affrancati dalla funzione di sostegno armonico e inseriti nel gioco di elaborazione motivica, il che vuol dire che il linguaggio dell'orchestra diviene "sinfonico" in senso moderno; nuova è soprattutto la logica secondo cui viene condotto il discorso musicale, logica che supera i principi di nitida dialettica tematica che innervavano la Sinfonia d'intrattenimento.

Tali novità si impongono immediatamente nel movimento iniziale, il gigantesco *Allegro con brio* sulla cui analisi si sono soffermati, in modo tutt'altro che univoco, decine e decine di commentatori. Due grandi "colpi" orchestrali fungono da sipario per quanto segue, affermando la tonalità di Mi bemolle con una nitidezza che presto verrà appannata. Come si è accennato, la dialettica classica vedeva contrapposti, all'interno della "forma Sonata", due temi principali, e alcune idee secondarie, che si confrontavano in modo piuttosto distinto. Nell'*Eroica* questo principio viene meno, nel senso che le varie idee tematiche non sono fra loro contrapposte, ma germinano l'una dall'altra, secondo un processo di continua tensione-distensione. La stessa idea principale -

l'arpeggio dei violoncelli che si presenta all'inizio - difficilmente può essere considerato un vero "primo tema", ma piuttosto una cellula neutra, da cui scaturiranno l'una dopo l'altra le varie idee.

PAUL BEKKER



Ed infatti il vero principio costruttivo del movimento lo troviamo subito dopo, quando l'armonia di Mi bemolle che era rimasta inalterata per le prime sei battute, scivola in un cromatismo e si increspa nelle note sincopate dei violini (la sincope è uno spostamento d'accento che crea dinamismo).

Ecco dunque l'idea di base: l'instabilità, la tensione continuamente rinnovata, che vuole tradurre appunto in termini musicali quella tensione ideale di cui si diceva. Tutte le altre idee tematiche (un dolce dialogo dei legni con i violini; una lunga serie di note ribattute dei fiati; una melodia ascendente e cromatica) costituiscono ciascuna una tappa diversa di questo percorso di instabilità.

Se questa è l'esposizione, la sezione dello sviluppo, in cui l'autore deve rielaborare le idee precedentemente esposte, appare altrettanto ambiziosa, e si segnala per le sue proporzioni (250 battute). Beethoven vi riutilizza quasi tutte le idee già udite (tranne l'ultima, la melodia ascendente e cromatica), evitando però di attribuire loro delle chiare cesure cadenzali, portandole verso peregrinazioni lontane, attraverso un percorso conflittuale che, se non rinnega i principi dell'esposizione, pure attribuisce orizzonti non ancora esplorati a quelle idee.

Se è impossibile una descrizione pedissequa di questo percorso, occorre segnalare in esso almeno due momenti: una vasta sezione in minore, con un dinamico fugato basato su un tema nuovo, e il passaggio che conduce alla riesposizione. In questo passaggio il conflitto fra le varie idee si è progressivamente spento, e su un tremolo degli archi entra, come in lontananza, il corno, riproponendo l'arpeggio che aveva dato il via a tutta la Sinfonia; il punto è che archi e corno portano con sé due armonie differenti, contraddicendo alle regole della buona composizione; e proprio questa sovrapposizione armonica crea un effetto di dissolvenza che porta alla riesposizione.

Appunto la riesposizione attribuisce un nuovo significato al materiale fino a questo momento udito. Il grande "viaggio" dello sviluppo ha come rigenerato il materiale tematico, che non si ripresenta più, come nella Sinfonia classica, a ribadire l'ordine primigenio, ma invece viene presentato in modo da stemperare le tensioni accumulate, ad appianare le ostilità del percorso, in modo da portare a una chiara e forte affermazione. Anche laddove il discorso procede in modo parallelo a

quello dell'esposizione, Beethoven provvede a nuovi aggiustamenti coloristici, con una strumentazione che porta spesso in primo piano il corno, soprattutto per lo pseudo-primo tema. Chiude il movimento una vasta coda, adeguata per proporzioni a quanto precede, in cui un calibrato crescendo porta a una esplosione vitalistica.

Come nella *Sonata per pianoforte op. 26*, Beethoven sceglie, per il tempo lento della Sinfonia, la forma della marcia funebre, che, da una parte rimanda in senso lugubre alle tante marce rivoluzionarie della musica francese, dall'altra getta un ponte verso altre pagine di consimile luttuosità, come la marcia funebre che apre la *Quinta Sinfonia* di Mahler, o *Metamorphosen* di Strauss, dove 23 strumenti ad arco intrecciano polifonie che conducono, attraverso una progressiva chiarificazione, al tema principale di questa Marcia funebre dell'*Eroica*, come simbolo di una civiltà che esce prostrata dalla guerra, alla ricerca delle proprie radici.

Pagina simbolo di una civiltà, dunque, attraverso il "sovvenire" dell'eroe latore di un messaggio ideale. Sono gli archi a proporre il ritmo di questa marcia in Do minore (importante il sostegno dei contrabbassi), in una prima sezione di granitica coerenza. Ed ecco che il minore diventa maggiore per la sezione del Trio, dove, sulle morbide terzine "napoletane" degli archi, i legni dipanano limpidi e nostalgici intrecci. Si giunge così alla sezione dello sviluppo, dove il ritorno del tema di marcia cede subito ad un lungo e solenne fugato, per seguire poi le tracce di sempre rinnovati bagliori. A una riesposizione resa più intensa da una più fitta strumentazione, segue la coda, in cui Trio e Marcia figurano in posizione invertita, lasciando spegnere il movimento sui frammenti del ritmo che lo aveva aperto.

Il movimento meno complesso della Sinfonia è certamente lo *Scherzo*; pagina che, tuttavia, si presta a qualche ambiguità di interpretazione. Se la sua scrittura aerea e trapuntata precorre Mendelssohn, troviamo in esso sia quel principio di increspamento cromatico che si imponeva già nel tempo iniziale, sia, nella sezione del Trio, una robusta fanfara di corni intorno all'arpeggio di Mi bemolle, che riecheggia la pseudo-prima idea dell'inizio. In definitiva appare stimolante l'idea di Paul Bekker che questo tempo costituisca una conversione verso una scrittura leggera e

quasi ludica di quei principi costruttivi che erano alla base del primo tempo.

Si giunge così al finale, movimento che si stacca nettamente rispetto ai modelli di Mozart e Haydn innanzitutto perché adotta la forma di una libera variazione, sostanzialmente assente dal sinfonismo classico (Beethoven la reimpiegherà poi nella Nona Sinfonia).

YURI TEMIRKANOV



Ma, se per i suoi "predecessori", la forma della variazione come finale, nella musica da camera, implicava un alleggerimento dei contenuti della composizione, in una dimensione di giocoso disimpegno, Beethoven carica invece la variazione di complesse implicazioni concettuali. Non a caso il tema di questo finale trova qui la sua ultima collocazione dopo un "viaggio" che lo aveva visto apparire in una raccolta di danze strumentali, in un ciclo di variazioni pianistiche e, soprattutto, nel finale del balletto *Le creature di Prometeo* che il compositore aveva creato, nel 1801, per la coreografia del sommo Salvatore Viganò.

Se è vero che il finale del balletto non vedeva in scena il personaggio di Prometeo ma piuttosto quello di Bacco, è difficile resistere alla tentazione di seguire ancora Bekker nello stabilire una sorta di sovrapposizione, di coincidenza, fra il mito di Prometeo (l'uomo che

aveva portato sulla terra le arti, le scienze, la civiltà) e quello dell'eroe latore di valori universali. Coincidenza che chiarisce, se ce ne fosse bisogno, il significato ideale della Sinfonia.

A conferire la sua ingegnosità a questo finale è il fatto che esso non si basa su un tema solo, ma piuttosto su due temi che sono in relazione fra di loro. Dopo una rapida introduzione animata da una vibrante cascata di note, sono gli archi a proporre, in pizzicato, il primo dei due temi, subito ripreso in contrattempo, e interrotto da vigorosi ribattuti dei fiati; ma questo primo intervento costituisce già di per sé una prima variazione di un tema "a priori", che non viene enunciato. La seconda variazione introduce un contrappunto degli archi.

La terza variazione coincide con l'apparizione del secondop tema, che chiarisce la natura del primo: se il primo è la nuda linea del basso, il secondo è la vera linea melodica, una sorta di canzone popolare intonata dai legni. Una breve transizione conduce alla quarta variazione, un serrato fugato basato sul primo dei due temi.

Da questo momento le variazioni diventano più complesse e non sempre nitidamente scandite, portando in primo piano l'uno o l'altro dei temi, se non entrambi; si distinguono soprattutto una vigorosa marcia in minore, e una lunga sezione in *Poco Andante*, aperta dai legni, che costituisce una sospensione lirica prima della conclusione.

Attraverso queste trasformazioni il movimento realizza così una progressiva lievitazione espressiva, sigillata da una coda insieme festosa, solenne e quasi trionfale.

Non è, questo finale dell'*Eroica*, il movimento in cui trovano sfogo tutte le tensioni accumulate nella partitura, ma piuttosto l'ultimo quadro di un polittico in cui mitologia e politica si sommano e si traducono in termini puramente musicali, secondo una lezione che - partendo dai 28 esecutori che si applicarono alla prima esecuzione privata nel palazzo del principe Lobkowitz, nell'agosto 1804, fino alle moderne orchestre sinfoniche - non ha mai cessato di dettare le sue alte ragioni alle generazioni.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 29 Gennaio 2011, direttore Yuri Temirkanov**

SINFONIA N. 4 IN SI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 60

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Adagio - Allegro vivace
2. Adagio (Mi bemolle maggiore)
3. Allegro vivace
4. Allegro ma non troppo

Organico: flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, tromba, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal del Burgtheater, 5 Marzo 1807

Edizione: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1808

Dedica: Conte Franz Von Oppersdorff

Dopo aver terminato all'inizio del 1804 la *Sinfonia "Eroica"* - eseguita nell'agosto dello stesso anno e pubblicata nell'ottobre 1806 - Beethoven si applicò quasi immediatamente alla stesura di una nuova partitura sinfonica in Do minore, che sarebbe stata completata solamente all'inizio del 1808. Ricca di dubbi e ripensamenti, la gestazione di questo capolavoro (la futura *Quinta Sinfonia*) avrebbe dunque costituito per un periodo di quattro anni un impegno gravoso e quasi ossessivo, senza tuttavia impedire al compositore non solo di portare a termine il *Quarto Concerto* per pianoforte, il *Concerto* per violino, le prime due versioni di *Fidelio*, ma anche di scrivere un'intera altra Sinfonia, la "Quinta", e di abbozzarne un'altra ancora per grandi linee, la *Pastorale*.

La *Sinfonia op. 60* nacque così all'ombra dell'opera maggiore quasi come diversivo rispetto a questa, come spingono a ritenere le stesse circostanze

della genesi. Fu nell'autunno del 1806 che Beethoven, in compagnia di uno dei suoi primi mecenati, il principe Lichnowsky, compì una visita al castello del conte Franz von Oppersdorf, nella Slesia Superiore.

FRANZ VON OPPERSDORFF



Amante delle arti, Oppersdorf manteneva alle sue dipendenze un'orchestra che, in occasione della visita del maestro di Bonn, eseguì la *Seconda Sinfonia*; il padrone di casa chiese al compositore di scrivere per lui un'altra partitura sinfonica e questi, certo allietato da considerazioni economiche, accondiscese; in un primo momento pensò di destinare ad Oppersdorf la *Sinfonia in Do minore*, ma evidentemente il completamento di questa avrebbe richiesto dei tempi troppo lunghi.

Di qui l'idea di una partitura totalmente nuova; e, di fatto, la "Quarta" nacque in un periodo di tempo realmente breve; la mancanza dei consueti, vastissimi abbozzi preliminari, che è stata spesso attribuita a smarrimento, è invece più probabilmente da attribuirsi proprio al fatto che tali abbozzi non furono stesi affatto. Dedicata, ovviamente, a Oppersdorf, la *Sinfonia in Si bemolle* fu eseguita il 5 marzo 1807 nel palazzo viennese del principe Lobkowitz, e fu pubblicata l'anno seguente.

Il carattere quasi parentetico della composizione della "Quarta" si riflette anche sul suo contenuto musicale, alieno da ambizioni titaniche e ispirato piuttosto a principi estetici di puro intrattenimento, per certi versi ancora settecenteschi; tanto che, schiacciata fra i massicci monumenti dell'"*Eroica*" e della "*Quinta*", la *Sinfonia in Si bemolle* ha spesso imbarazzato la critica romantica. Gradita a Schubert (che d'altra parte, nelle sue prime Sinfonie seguiva la scia haydniana), fu definita da Schumann «una slanciata ragazza greca fra due giganti nordici», con un complimento che è tale solo apparentemente; e in effetti per accettare pienamente la *Sinfonia* i romantici ebbero bisogno di ricercare il solito connubio fra l'uomo e l'artista, attribuendo il contenuto "sereno" della partitura al momento "sereno" attraversato dal musicista, innamorato di Teresa Brunswik.

Ma, se manca di forte impegno contenutistico, non per questo la "Quarta" segna un arretramento nello stile sinfonico beethoveniano. La consapevolezza raggiunta dall'autore con l'"*Eroica*" nella scrittura sinfonica e nella tecnica della dialettica tematica segna un divario incolmabile rispetto alle Sinfonie "settecentesche", la "Prima" e la "Seconda". A suo modo la "Quarta" spinge i suoi compiti d'intrattenimento verso limiti difficilmente valicabili; le sperimentazioni timbriche che percorrono internamente l'intera partitura non hanno un

carattere decorativo, ma minano dall'interno la struttura tradizionale, apparentemente rispettata nella scansione in quattro movimenti che si rifanno ai moduli haydniani: primo tempo in forma sonata con introduzione lenta, secondo tempo contemplativo, Minuetto con Trio e Finale con "moto perpetuo" in forma sonata.

RICCARDO CHAILLY



L'*Adagio* introduttivo si svolge in un misterioso clima aspettativo, che sfocia nei bruschi "colpi" orchestrali che aprono l'*Allegro vivace*; qui emergono subito i tratti caratteristici di ironia che appartengono a tutta la partitura: l'aggressività ritmica, la contrapposizione fra gruppi strumentali, il dolce rilievo espressivo del gruppo dei legni, la raffinatezza cameristica dei giochi timbrici, evidente soprattutto nel periodo che conclude lo Sviluppo, prima della Ripresa.

L'*Adagio*, il secondo movimento, si anima di idee cantabili dal profilo non nettamente definito, cementate fra di loro da un principio ritmico giambico che appare immediatamente come figura di accompagnamento e assume poi, nel corso del movimento, le più diverse funzioni.

Ancora un principio ritmico è alla base del Minuetto (un ritmo binario calato in una misura ternaria), che si contrappone poi nettamente al Trio, con la cantilena dei fiati; è questo il movimento dove appare più scopertamente la logica di contrapposizione fra archi e fiati.

Chiude la Sinfonia un *Allegro ma non troppo* estremamente brillante, simile nell'impostazione a certi Finali di Haydn, ma con una ruvidezza ritmica e dei contrasti dinamici che sono del tutto peculiari; e una conclusione ad effetto riafferma con decisione i contenuti giocosi della partitura.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 27 Febbraio 1993,
direttore Riccardo Chailly**

SINFONIA N. 5 IN DO MINORE OP. 67

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro con brio
2. Andante con moto (La bemolle maggiore)
3. Allegro
4. Allegro (Do maggiore)

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, corno di bassetto, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Theater an der Wien, 22 Dicembre 1808

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1809

Dedica: Principe Joseph Max von Lobkowitz e Conte Andreas Razumovsky

La stesura della *Quinta Sinfonia* beethoveniana occupa un periodo di tempo assai ampio. Dopo i primi abbozzi risalenti al 1804, il compositore la riprese nel 1807 e la completò solo nella primavera dell'anno successivo; una testimonianza della particolare cura e attenzione che Beethoven riservò al suo lavoro, frutto di un processo creativo lungo e sofferto.

La «prima» della *Sinfonia* ebbe luogo il 22 dicembre 1808 nel celebre teatro viennese An der Wien sotto la direzione dello stesso autore. Durante il concerto, dalla durata interminabile, - secondo l'uso avvalso nell'epoca - furono eseguiti anche la *Sesta Sinfonia*, sezioni della *Messa in Do maggiore*, il *Quarto Concerto per pianoforte e orchestra* e altre composizioni ancora.

All'atto della pubblicazione la *Sinfonia* venne dedicata al principe Andrej Kyrillovic Razumovskij (noto anche per la dedica dei celebri Quartetti dell'op. 59) e a Franz Joseph Lobkowitz (a lui Beethoven aveva dedicato anche la *Terza Sinfonia*), preziosi mecenati e amici del compositore.

Come per la *Terza Sinfonia*, Beethoven torna nella *Quinta* a un fitto reticolo di riferimenti allegorici e morali, un simbolismo perfettamente radicato nella cultura filosofica e spirituale del tempo, fortemente imbevuta di concezioni illuministiche.

Pensiamo già solo al ritmico e lapidario inciso d'apertura che l'orchestra disegna subito in modo netto e perentorio, «*il destino che bussava alla porta*» - secondo l'interpretazione che un giorno ne diede l'amico Anton Schindler

PRINCIPE JOSEPH MAX VON LOBKOWITZ



Vi si legge la reazione di un'umanità in perenne lotta contro il proprio drammatico destino, un destino senza volto, cieco, spesso implacabile, contro il quale l'uomo si erge a combattere eroicamente in nome della ragione. E solo in virtù di questo atto di ribellione che il mondo giunge a trionfare sulle forze delle tenebre, sui pregiudizi e sulla superstizione.

Così nella *Sinfonia* vediamo continuamente emergere gli opposti in lotta, in una gigantesca visione antagonistica in perenne mutamento: contrasti violenti si susseguono a momenti più mitigati e lirici, passi ritmici tensivi si alternano a più morbidi accenti, la concitazione melodica si confronta con linee tematiche più tenui ed addolcite nel loro profilo. Infine i quattro movimenti paiono procedere in modo ineluttabile verso un compimento che pare già presagito, attraverso una sapiente progressione simbolica che conduce all'apoteosi finale.

È un Beethoven titanico, quello della Quinta. Ma è anche un Beethoven più asciutto e meno enfatico rispetto a quello dell'*Eroica*. La forma stessa è essenziale, senza espansioni retoriche, la coerenza interna rigorosa. I temi sono netti e concisi, come lo scarno inciso d'apertura, un motto di sole quattro note. Così si apre il primo movimento, l'*Allegro con brio*. Ancora sull'inciso «del destino» è fondato il primo tema, che percorre interamente la *Sinfonia* rendendola ulteriormente più solida ed unitaria. Proprio a questa estrema concentrazione tematica, a questa sobrietà di caratteri va ricondotta la grande efficacia espressiva che la *Sinfonia in Do minore* esprime. Una vigorosa frase di transizione, consistente nella trasformazione del primo tema e dell'inciso d'apertura, porta al delicato secondo tema principale, introdotto da uno squillante richiamo dei corni pure ricavato dal motto d'apertura.

Questo momento disteso e cantabile però non riesce a rimuovere il ricordo dell'inciso iniziale, che infatti presto si fa di nuovo avanti sotto forma di ripetute iterazioni nella parte finale dell'Epilogo.

Si conclude così l'Esposizione, la prima grande sezione di forma-sonata in cui il movimento è costruito. Anche la parte centrale di Sviluppo è aperta dalle quattro scolpite note del motto, seguite da una varia ed articolata elaborazione del primo tema. E il momento di maggior intensificazione drammatica della *Sinfonia*, là dove sono più vividi i contrasti armonici, le opposizioni motivico-dinamiche e più marcata la densità contrappuntistica.

Nella Ripresa Beethoven inizia a ripresentare - secondo la norma - il materiale dell'Esposizione. Ma, dopo il ritorno del motto e del primo tema, ci riserva una sorpresa: l'oboe, lasciato improvvisamente solo, intona in modo inaspettato un recitativo dai caratteri intensi e delicati: è un momento di calma e commozione, quasi una sosta incantata ed assorta di fronte alla lotta titanica intrapresa.

La meccanica frase di transizione riporta all'impeto originario, poi la Ripresa prosegue nel richiamo che prima era stato enunciato dai corni, ora lasciato al timbro nasale dei fagotti. Dopo il secondo tema, interviene infine l'Epilogo. Beethoven compie qui ancora una deroga alla regola: l'Epilogo non si conclude, ma prosegue in una ulteriore e impreveduta frase enfatica costruita sul motto del primo tema sino ad un fragoroso *climax*, ancora sul motto. Nella Coda una breve ripresa del primo tema conclude «eroicamente» il movimento.

L'Andante con moto corrisponde ad un momento di stacco emotivo, con due temi cantabili di matrice popolare.

Mentre però il secondo tema nel corso del brano viene semplicemente ripreso e in sostanza solo nell'accompagnamento subisce alcune varianti ornamentali, il primo tema si ripresenta più frequentemente ed è sottoposto ad una assai articolata serie di variazioni che ogni volta lo ripropongono in modo diverso nel profilo melodico, nella quadratura ritmica, nell'orchestrazione.

Dopo la fluente prima variazione, in cui il primo tema è letteralmente diluito nel moto denso di semicrome dipanato da viole e violoncelli - mentre il clarinetto vi sovrappone la sua voce piena e pastosa -, nella seconda variazione un flusso ancora più movimentato di quartine di biscrome passa dal gruppo di viole e violoncelli a quello dei violini primi e poi ancora a celli-contrabbassi, là dove l'orchestra tutta inizia a fremere con trasporto su di una robusta ed energica enunciazione corale.

Nella terza variazione i legni eseguono il primo tema in modo minore e a note staccate e puntate, offrendo una versione assai lontana dall'originale. Il ritmo è di marcia e l'incedere nobile e solenne, sostenuto dal ben scandito pizzicato degli archi.

Ora le frasi di collegamento, ora i già citati ritorni del secondo tema costituiscono i raccordi per l'avvento di ogni nuova variazione. La quarta,

ad esempio, è preparata da una scala prima intonata timidamente da flauto e clarinetto, poi resa via via scorrevole dalla spinta dell'orchestra che letteralmente prorompe nella grandiosa enunciazione del *tutti*. Una zona di Epilogo si incarica di condurre a compimento l'*Andante*.

CONTE ANDREAS RAZUMOVSKY



Il terzo movimento, l'*Allegro*, si apre con un fosco e misterioso arpeggio dei bassi cui risponde la voce più chiara di violini e clarinetti.

A questo primo elemento ne fa seguito un secondo più netto e deciso nello squillo dei corni, in realtà una variante del motto «del destino» del primo movimento, che immediatamente pare risvegliare antichi presagi.

Inizia uno scambio tra i due elementi, che cominciano a confrontarsi dialetticamente ed in modo serrato nelle varie regioni orchestrali.

Nella parte centrale interviene un pressante fugato affidato ai poco disinvolti contrabbassi e violoncelli, presto imitati dai violini.

È un episodio scherzoso, dalle tinte ironiche e tipicamente beethoveniane, reso ancor più grottesco dalle frequenti e dispettose ripetizioni e anche dall'imprevisto aggiungersi, poco più avanti, dei pesanti fagotti.

Ad ogni ripresa esita, poi si riavvia senza interrompersi. Nella parte conclusiva, dopo il solito avvio ripetitivo e titubante, il soggetto punta verso l'alto, trasmigra dal gruppo dei contrabbassi-violoncelli a quello dei violini, poi su sino al primo flauto; infine, come deprivato del peso, si spegne gradualmente in un tenue *diminuendo*, «sempre più piano» ed in pizzicato.

La scorciata Ripresa è fatta in termini sbrigativi, quasi dovesse risolversi in modo defilato, e con fare commediante.

Il primo tema, ad esempio, torna quasi «regolarmente» all'inizio, però è subito come falsato dall'interruzione del grande respiro in «legato» che l'aveva contraddistinto nella prima parte: qui sono utilizzate ingegnose pause di semiminime poste all'interno della frase, in modo da frazionarla. Poi viene ripetuto e si trasforma in un vezzoso pizzicato.

Anche il secondo tema non è più solenne come prima, ma risuona piano, come estraniato, alleggerito nella voce solitaria del primo clarinetto, o dell'oboe, o del flauto, o ancora nel pizzicato leggero dei violini.

Il pedale immobile degli archi, su una lunga serie di colpi di timpano, annuncia infine la Coda. Inizia in un cupo e turbato pianissimo che però, progressivamente, aumenta d'intensità, si schiarisce ed infine - al culmine di un poderoso crescendo - sfocia nel quarto movimento.

Si apre così l'Allegro. L'orchestra annuncia il primo tema in una fanfara esultante. Una frase di transizione, anch'essa dai toni trionfali, si collega al secondo tema con le sue slanciate e svettanti terzine.

È l'annuncio della vittoria dell'intelletto e della ragione contro le forze oscure del destino, la celebrazione finale dell'uomo che combatte contro le avversità. L'Epilogo completa in una grandiosa frase di congedo la parte di Esposizione.

Nello Sviluppo è elaborato soprattutto il secondo tema, mentre un nuovo motivo presentato dai tromboni viene presto enfatizzato dai violini, sino a giungere ad un vibrante *climax*.

Qui l'orchestra tutta pare palpitare, rapita e inebriata - nel registro sovracuto - come cullata dai suoi stessi suoni. È un'atmosfera particolarissima, vivida e sognante, un'immagine di un Beethoven solare assai vicina a quelle del finale della *Nona Sinfonia*.

D'improvviso la dinamica si riduce, dando vita ad una sezione di collegamento basata sulla reminiscenza del secondo tema del precedente movimento. Ma è solo un momento di passaggio, che lascia presto il posto all'incalzante Ripresa e all'Epilogo.

Quest'ultimo è molto più esteso rispetto a quello dell'Esposizione e comprende anche il ritorno del secondo tema. Infine si aggiunge una complessa elaborazione del tema della transizione, questa volta imitato a varie altezze e via via più esuberante e fremente sino alla vorticoso stretta conclusiva (*Presto*).

Marino Mora

**Testo tratto dal libretto del CD AM 074-2 allegato alla rivista
Amadeus**

SINFONIA N. 6 IN FA MAGGIORE, OP. 68 "PASTORALE"

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Piacevoli sentimenti che si destano nell'uomo all'arrivo in campagna: Allegro ma non troppo
2. Scena al ruscello: Andante molto mosso (Si bemolle maggiore)
3. Allegra riunione di campagnoli: Allegro
4. Tuono e tempesta: Allegro (Fa minore)
5. Sentimenti di benevolenza e ringraziamento alla Divinità dopo la tempesta: Allegretto

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Theater an der Wien, 22 Dicembre 1808

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1809

Dedica: Principe Joseph Max von Lobkowitz e Conte Andreas Razumovsky

La novità della *Pastorale*, la più eccentrica ed enigmatica tra le Sinfonie di Beethoven, consiste paradossalmente nel carattere retrospettivo della sua musica. Un quaderno di appunti, conservato al British Museum di Londra, consente il privilegio di gettare uno sguardo sul lavoro preparatorio per la Sinfonia, che fu elaborata in gran parte tra il 1807 e il 1808. In margine al primo foglio del fascicolo, Beethoven ha scritto una definizione interessante, *Sinfonia caratteristica*, che merita di essere approfondita. L'aggettivo "caratteristico", nel Settecento, richiamava un insieme di aspetti peculiari dello stile e della forma di un brano musicale, collocabile così in un genere più o meno strettamente codificato. Il concetto di "carattere", in un'epoca ancora influenzata dal manierismo settecentesco, si riferiva in primo luogo all'espressione di un unico sentimento, o affetto, nell'arco dell'intera composizione. Nell'opera, per esempio, si usava definire "caratteristica" l'Ouverture legata al clima espressivo della scena immediatamente seguente, come accade nel caso dell'*Alceste* di Gluck o del *Don Giovanni* di Mozart.

Il concetto di "caratteristico" tendeva inoltre a mescolarsi con quello di musica a programma. Nel Settecento l'uso di un programma extra-

musicale serviva soprattutto per evocare immagini, scene di paesaggio, battaglie o personaggi classici. Il gusto di questo genere di composizioni richiedeva soprattutto delle metafore musicali scelte nell'ambito visivo, a differenza di quel che accadde poi nel Romanticismo, dove l'ispirazione era in primo luogo letteraria.

ANDREAS RAZUMOVSKY



I precedenti della *Sinfonia Pastorale* sono numerosissimi e in taluni casi hanno sorprendenti affinità con il capolavoro di Beethoven, come per esempio nel *Portrait musical de la nature* (1785) di Justin Hinrich Knecht. Il 15 ottobre 1755, per esempio, Leopold Mozart scriveva al suo editore di Augusta, Johann Jakob Lotter: " Monsieur Gignoux [direttore del Collegium musicum di Augusta, formato da musicisti amatori, ndr.] vuole un nuovo paio di *Pastorel Symphonie*? Mi sa che costui creda che siano sempre pronti, come il pane in bottega. Perché non ho sempre il tempo di farne una all'impronta. E questo lo dovrebbe sapere da sé, dal momento che pensava che non avessi il tempo nemmeno di leggere da cima a fondo una sua lettera. Sappiate che ho in effetti una *PastorellSymphonie* nuova di zecca: soltanto, sarò franco, non posso proprio darvela, perché ho pensato di mandarla a Wallerstein assieme a degli altri pezzi. Penso anche di piazzarla bene".

La lettera dimostra in maniera indiscutibile quanto la musica a programma fosse popolare, specie tra le orchestre di dilettanti, una o due generazioni prima di Beethoven, il quale in gioventù, nell'orchestra di Bonn, ebbe senz'altro occasione di suonare spesso simili composizioni. Il programma della *Pastorale* è contenuto in brevi didascalie che accompagnano i cinque movimenti della Sinfonia.

La presenza di un testo e il ricorso alla ricca simbologia musicale codificata nei secoli (bordoni, *ranz-des-vaches*, l'imitazione del fluire dell'acqua e del canto degli uccelli, la parodia di musica popolare eccetera) dimostrano l'intenzione dell'autore di riportare un genere ormai considerato antiquato, come quello "pastorale", all'interno del laboratorio musicale viennese. Assieme alle forme di pittura musicale ritenute sorpassate e persino volgari, nella *Pastorale* si manifestava infatti anche il modo nuovo del moderno stile classico, espresso dalla logica astratta e formale della struttura sonatistica. Beethoven conferì dunque alla nuova Sinfonia, con un disegno ideale d'ampio respiro, una dualità di stile, che si manifestava in un confronto serrato tra l'attuale e l'inattuale, tra il "realismo" della forma-sonata e la "finzione" del mondo pastorale.

L'interminabile dibattito sul valore da attribuire al programma della *Pastorale* ebbe origine probabilmente in questa natura ambigua della Sinfonia. Beethoven s'invaghì del progetto ardito e sperimentale di comporre una Sinfonia cercando uno stile di mezzo tra l'antico e il

moderno, inoltrandosi su un sentiero radicalmente nuovo anche per lui. L'autore era consapevole che il suo progetto non era facile da comprendere e si premurò di aggiungere, nel manoscritto della Sinfonia usato per la prima esecuzione, avvenuta a Vienna il 22 dicembre 1808, la definizione divenuta celebre "*Sinfonia pastorella - mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey*" (più espressione del sentimento che pittura).

La preoccupazione dell'autore non era infondata. Da allora infatti la critica ha oscillato come un pendolo tra letture di tipo rigorosamente ermeneutico e la negazione di qualsiasi rapporto tra forma musicale e descrizioni poetiche. Il musicologo americano Owen Jander, per esempio, ha di recente propugnato la tesi che l'episodio dell'usignolo, della quaglia e del cuculo in coda al secondo movimento raffiguri in realtà la profezia dell'imminente sordità. Ammesso che gli argomenti portati a sostegno di questa tesi siano inoppugnabili, qual è il vantaggio in definitiva di addentrarsi in una selva inestricabile, popolata di simboli e figure metaforiche che nessuno può interpretare in modo ragionevole? D'altra parte sarebbe molto discutibile ignorare il fatto che l'autore ha senza dubbio cercato di delineare nelle didascalie un disegno spirituale, che non si può cancellare accantonando ogni aspetto non riconducibile direttamente al testo musicale.

La *Pastorale* è articolata sulla carta in cinque movimenti, ma in effetti la struttura complessiva della Sinfonia è percepibile in due metà chiaramente distinte. La prima parte è formata dai due movimenti iniziali, l'arrivo in campagna e la scena al ruscello, indipendenti l'uno dall'altro; la seconda invece corrisponde alla sequenza ininterrotta degli ultimi tre movimenti, che configurano nel loro insieme un percorso narrativo unico. La compresenza di un principio descrittivo e di uno di tipo formale implica una tensione alternata della percezione del tempo, che si articola in una duplice dimensione. La musica della prima parte, obbediente all'impostazione classica, comprende due movimenti composti in forma-sonata, secondo la tradizionale sequenza di un movimento iniziale molto elaborato e di un tempo lento. Pur accomunati idealmente dal fatto di condividere il medesimo clima espressivo, non si stabilisce tra loro alcuna relazione temporale. I due brani potrebbero esprimere lo stato d'animo di un'esperienza vissuta tanto nello stesso momento, quanto a distanza di molti giorni. La musica della seconda parte invece collega assieme nel tempo una serie di avvenimenti. Il

concatenamento degli episodi induce l'ascoltatore a recepire l'ultima parte della Sinfonia come il racconto di un'unica vicenda, il cui significato è pienamente comprensibile solo attraverso le didascalie.

La differenza tra le due parti non riguarda però soltanto il carattere narrativo, ma anche la percezione psicologica del tempo musicale. Solo l'ultimo dei tre movimenti che formano la seconda parte è concepito in forma classica. Il primo, la "Riunione dei contadini", ha più il sapore che la forma di uno Scherzo beethoveniano, mentre la sezione indiscutibilmente più descrittiva della Sinfonia, il "Temporale", è scritta in stile del tutto libero, quasi teatrale. La forma-sonata classica, particolarmente in Beethoven, configura una concezione del tempo fortemente direzionale, in cui predomina la volontà del presente di proiettarsi sul futuro. In questa Sinfonia, a differenza delle altre, sembra che Beethoven cerchi di rappresentare invece la circolarità del tempo, il divenire immobile della natura nel suo percorso di eterno ritorno. Nella *Pastorale* si nota uno stile compositivo insolito per l'autore, attraverso l'uso di forme ripetitive, l'assenza di forti contrasti tematici, l'uniformità della struttura armonica.

La differenza di stile tra le due parti corrisponde a un diverso grado d'identificazione con la figura del protagonista. La forma-sonata della prima parte esprime un senso elegiaco dello scorrere del tempo, che rispecchia il mondo antico, stabile e ben ordinato della campagna. La natura, vista dall'eroe, appare come un luogo sicuro e immutabile nel tempo, governato da leggi patriarcali. Il carattere narrativo della seconda parte spezza invece il lento ruotare del tempo.

Lo scoppio del Temporale determina un'improvvisa accelerazione, catapultando nel mondo immobile dell'elegia una dimensione estranea e lacerante. Il contrasto drammatico di questo episodio è simbolicamente espresso dall'uso della tonalità di Fa minore, che rappresenta una radicale rottura con il resto della Sinfonia, interamente avvolta nella distesa tonalità di Fa maggiore. Ma il carattere elegiaco della prima parte era stato contraddetto in precedenza anche dallo stile realistico impiegato da Beethoven per raffigurare il mondo contadino, nella scena del ballo. La comicità dei musicanti, con i loro errori grossolani e la frettolosa, incongrua sovrapposizione delle danze, sembra corrispondere a una qualche deformità morale, intervenuta a turbare la purezza dell'antica vita

pastorale. Il ritorno della forma-sonata nel Finale acquista così un senso quasi religioso, apparendo appunto come una *rilettura* degli antichi culti. Questo aspetto rituale è confermato, negli abbozzi di Beethoven, da una precedente versione della didascalia che accompagna l'ultimo movimento, in cui si parla di un ringraziamento *an die Gottheit*, alla divinità.

PAUL McCREESH



Resta da chiarire qual è il disegno ideale che collega l'intero percorso. Una lettura della *Pastorale* non può prescindere forse dalla figura di Goethe, che s'intreccia in molteplici modi con le opere create da Beethoven in quegli anni. Il tentativo della Sinfonia d'interpretare in chiave moderna l'antico genere "pastorale", per esempio, potrebbe essere legato all'aspirazione goethiana di rinnovare il genere dell'idillio, di cui lo scrittore si era occupato in un testo allora notissimo, *Hermann und Dorothea* (1797).

Ma certe risonanze profonde si percepiscono anche mettendo a confronto la *Pastorale* con alcune pagine dei *Dolori del giovane Werthe*. In una delle prime lettere del romanzo (10 maggio), Werther parla della natura con accenti che sembrano evocare immagini precise della *Pastorale* ("Una meravigliosa serenità, simile a questo dolce mattino di primavera,

mi è scesa nell'anima [...] Quando la bella valle effonde intorno a me i suoi vapori e il sole alto investe l'impenetrabile tenebra di questo bosco [...] e io mi stendo nell'erba alta accanto al torrente [...] oh, se tu potessi esprimere tutto questo, se tu potessi effondere sulla carta ciò che in te vive con tanta pienezza e tanto calore...").

La famosa scena del ballo, cui è legato l'episodio cruciale dell'incontro con Lotte, mostra delle sorprendenti affinità con la seconda parte della Sinfonia. Werther è invitato a un ballo ("I nostri giovanotti avevano organizzato un ballo in campagna al quale ero felice di partecipare anch'io"). Nel mezzo delle danze scoppia un temporale, che spaventa le ragazze e turba l'animo di tutti. Passato il peggio, Lotte e Werther si ritrovano insieme a osservare il paesaggio. "Ci avvicinammo alla finestra, tuonava ancora lontano, una magnifica pioggia cadeva scrosciando leggera e soave sui campi e un profumo vivificante saliva fino a noi come un soffio di vento pieno di tepore. [Lotte] stava appoggiata sui gomiti e contemplava la campagna; alzò gli occhi al cielo, poi li rivolse verso di me e vidi che erano pieni di lacrime. Posò la mano sulla mia e disse: - Klopstock! - mi ricordai subito della stupenda ode".

La poesia evocata da Lotte s'intitola *Frühlingsfeier* (Festa di primavera) e costituisce un testo cardine dell'estetica kantiana del sublime.

L'ode di Klopstock termina appunto con una grande preghiera alla divinità (Jehova) dopo un violento temporale, così come l'*Allegretto* finale esprime la gratitudine commossa verso il Creatore benevolo con accenti e modi (la forma ripetitiva del tema, la sua trasformazione in un corale) pervasi da un potente e nuovo afflato religioso.

Oreste Bossini

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorium Parco della Musica, 11 Marzo 2006, direttore Paul McCreech

SINFONIA N. 7 IN LA MAGGIORE, OP. 92

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Poco sostenuto - Vivace
2. Allegretto (La minore)
3. Presto (Fa maggiore)
4. Allegro con brio

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Vienna, 13 Maggio 1812

Prima esecuzione: Vienna, Sala dell'Università, 8 Dicembre 1813

Edizione: Steiner, Vienna 1816

Dedica: conte Moritz von Fries

Fra il compimento delle Sinfonie quinta e sesta e quello della settima passarono circa quattro anni, durante i quali Beethoven compose fra l'altro i due *Trii op. 70*, il *Trio op. 97*, la *Sonata per pianoforte op. 78* e quella *op. 81a* (detta *L'adieu, l'absence et le retour*), il *Quartetto op. 74* e quello *op. 95*, il *Quinto Concerto per pianoforte e orchestra*, le musiche di scena per la tragedia *Egmont* di Goethe.

La *Settima Sinfonia* fu probabilmente stesa nell'inverno 1811-12, certo era compiuta in maggio; ma le sue prime idee risalgono a vari anni addietro: alcuni dei suoi abbozzi sono mescolati, nei taccuini di Beethoven, ad appunti relativi al *Quartetto op. 59 n. 3*, che fu compiuto nel 1806. Fu eseguita per la prima volta oltre un anno e mezzo dopo il suo compimento, l'8 dicembre 1813, in un concerto all'Università di Vienna organizzato da Malzel (l'inventore del metronomo e di cento altri congegni d'orologeria musicale e affini) a beneficio dei soldati austriaci e bavaresi feriti nella recente battaglia di Hanau (30-31 ottobre).

Il concerto era una manifestazione patriottica; e il suo pezzo forte non fu la *Settima* bensì un pezzo "militare" in due parti composto da Beethoven in ottobre per celebrare il trionfo di Wellington sull'esercito francese in Ispagna, presso la città di Vitoria, il 21 giugno, e appunto intitolato *Wellington Sieg bei Vitoria*, cioè *La Vittoria di Wellington a Vitoria* (inutile spiegare che l'involontaria freddura è solo della traduzione).

Della partitura di questo pezzo facevano naturalmente parte ordigni fabbricati da Malzel, che imitavano le cannonate. I primi musicisti di Vienna parteciparono alla sua esecuzione: ai "cannoni" erano Salieri (che conosciamo come uno degli'insegnanti di Beethoven) e il pianista-compositore Kummel, alla grancassa era il giovane Meyerbeer, primo violino era Schuppanzigh, e fra gli altri violini era Spohr, compositore assai ragguardevole e futuro direttore d'orchestra di primissimo ordine. E il successo fu strepitoso: con nessun'altra delle sue partiture Beethoven ottenne in vita tanti applausi. Il concerto intero (che comprendeva anche due marce di altri compositori) fu ripetuto quattro giorni dopo, con incasso eccezionale.

Tuttavia anche la *Settima Sinfonia*, che lo concludeva, fu ammirata. Il pessimismo sul gusto dei pubblici che potrebbe nascere considerando il non immeritato oblio in cui oggi è lasciata la Vittoria di Wellington, tanto ammirata allora, può essere equilibrato da una considerazione opposta: che il secondo tempo della *Settima*, quell'*Allegretto* che oggi è da tutti stimato una delle più stupende creazioni di tutta la musica, fu immediatamente compreso e portato alle stelle. Se ne dovette infatti dare il bis, come poi tornò ad accadere per molti anni quasi dovunque la *Settima* fosse eseguita. Quanto alla Sinfonia nella sua integrità, incontrò come le altre qualche opposizione nei particolari; ma il suo successo complessivo è indubitato, e tra l'altro attestato dal fatto che nel 1816 se ne pubblicarono, insieme con la partitura, ben sei trascrizioni diverse (per banda, per quintetto, per trio, per pianoforte a quattro mani, per due pianoforti, per pianoforte solo).

La *Settima Sinfonia* non esprime un dramma nel senso in cui lo esprime la *Quinta*; ma tuttavia non si trova davvero nella situazione della *Pastorale*, il cui assunto è puramente idillico, e perciò radicalmente estraneo ad ogni idea drammatica (a meno che non si voglia chiamar drammatico il contrattempo d'una festa all'aperto interrotta da un acquazzone). Nella *Settima* il dramma vero e proprio è come in un antefatto; ma un antefatto le cui vibrazioni sono immanenti nel discorso ch'essa svolge ora dinanzi a noi. È come se le conquiste compiute nella *Quinta* (oltre che in tante opere di musica da camera o per pianoforte) si fossero tradotte in uno stato d'animo: in una fremente esaltazione delle energie vitali che l'esperienza del "dramma" aveva scatenato. Se dunque per dramma s'intenda, come per la *Quinta*, un conflitto fra principi

avversi che, posto all'inizio della Sinfonia, sia risolto alla fine, non lo troveremo nella *Settima*; vi troveremo però un linguaggio drammatico, un'animazione che ripropone il contrasto al livello d'un gioco psicologico continuo di azioni e reazioni che non sono più la dialettica fra il fato e l'uomo, fra il male e il bene, fra la materia e lo spirito, bensì quella dialettica fra luce e ombra, fra tensione e riposo, ch'è insopprimibile alla vita interiore.

CONTE MORITZ VON FRIES



E che nel nostro caso si trova lanciata nella scia di una vittoria: quando il dramma fra il male e il bene è stato preventivamente risolto in favore del bene, cioè della positività della vita.

Dunque il primo tempo della *Settima*, diversamente da quello della *Quinta*, non pone i termini d'un conflitto che il quarto risolverà: avvia invece una specie di vortice che il quarto tempo non "concluderà" bensì porterà al parossismo. In questo senso va interpretata la famosa definizione che Wagner dette di questa Sinfonia: "l'apoteosi della danza". In questa definizione c'è ben più che una vaga suggestione poetica. Danza, dal punto di vista musicale, è infatti una composizione il cui genere si definisce non tanto dalla sua forma quanto dal metro, cioè da quel determinato ritmo che la percorre costantemente. Ora è vero che le forme, nella *Settima*, sono quelle sinfoniche, che ben conosciamo; ma è anche vero che qui contano meno del divenire ritmico generale. Non tanto abbiamo un sistema di temi contrapposti quanto una loro varietà che si rileva su una continuità di fondo: una continuità, appunto, ritmica, che parte da un minimo per arrivare a un massimo di animazione.

Lenta perciò è la messa in moto. Il primo tempo è preceduto da un'introduzione (*Poco sostenuto*), la più lunga che Beethoven abbia mai composto, e che possiede una sua forma ben definita, non a tono di improvvisazione. Si fonda infatti su due temi, il primo scandito in valori larghi, di compressa energia, il secondo tenero e grazioso; ma quel che più conta per il divenire del pezzo è una scala in quartine di semicrome, "staccato", che collega l'uno all'altro, e fissa soprattutto un sottofondo ritmico. Infatti questa scala, sempre mantenendo le quartine, a un certo punto cessa di essere una scala per fissarsi su una sola nota, ribattuta a perdita di vista.

Ed ecco, quando l'orecchio si è ormai intonato su questa nota (che è Mi, La dominante del tono di La maggiore), il ritmo insensibilmente muta, mentre dal canto suo il timbro va trascolorando, nel pianissimo, dai legni ai violini e viceversa. Flauti e oboi infine si consolidano, sempre su quella nota, in un metro formato da una battuta in sei ottavi costituita da due terzine identiche (croma puntata - semicroma - croma). Senza accorgercene siamo entrati nel *Vivace*, cioè nel primo tempo propriamente detto, dove quel metro sarà la base di tutto, rendendo praticamente irrilevante la distinzione fra primo, secondo, e terzo tema. E

il discorso si aprirà a innumerevoli prospettive; ma sarà un discorso unico, dominato da un'unica, rattenuta tensione, di cui ora ci scoprirà un aspetto, ora un altro, ora aprendosi ad abbandoni quasi canori, ora aggrovigliandosi nelle maglie di complesse rifrazioni armoniche. Il che avviene per esempio in un originalissimo frammento della coda, in cui su un tormentato ostinato dei bassi i violini tentano, quasi balbettando, un loro disegno melodico che li porterà a ritrovare il ritmo fondamentale del pezzo.

Significativa caratteristica di questa Sinfonia (come dell'*Ottava*) è l'assenza d'un tempo propriamente lento: il suo assunto non tollera un pathos dichiarato, e il luogo dell'Adagio o dell'Andante è preso da un *Allegretto*. Dal che s'intende quanto grave sia l'errore, tuttora diffuso, di quei direttori che a questo tempo impongono un movimento lento, trasformandolo in una sorta di marcia funebre.

L'*allegretto* della *Settima* non costituisce rispetto agli altri tempi un contrasto reale, è solo un episodio fra i tanti. Ma riceve uno spicco particolare dalla sua andatura immateriale, da quel suo librarsi in una sorta di stratosfera della coscienza; l'ingresso alla quale (e l'uscita dalla quale) è simboleggiato dall'accordo degli strumenti a fiato che lo apre e lo chiude. La stessa malinconia che sembra aver presieduto alla sua nascita è solo un antecedente, ormai risolto in un lirismo che la trascende in una contemplazione del tutto rasserenata.

L'*Allegretto* è articolato in forma-Lied secondo uno schema A-B-A'-B'-A". La sezione A, dopo l'accordo che s'è detto, consiste in una melodia in La minore di ventiquattro battute che è enunciata quattro volte di seguito, ma che solo a partire dalla seconda volta assume i suoi connotati definitivi; ad ogni ritorno la veste strumentale si arricchisce, fino a comprendere tutta l'orchestra (all'inizio, erano solo viole, violoncelli e contrabbassi, "piano"). B è una melodia in La maggiore intonata dai legni, che infine modula in Do maggiore per ricondurre al tono di La minore. A' è un ritorno della melodia principale (A) seguita da uno sviluppo della medesima in stile fugato; B' un ritorno abbreviato di B, A" è la conclusione, basata sul tema principale ora enunciato, frammento per frammento, da gruppi strumentali diversi, sempre in pianissimo.

Questa la forma del pezzo, molto semplice; ma anche qui, il fatto più rilevante è la continuità ritmica. La melodia di A deve la sua fisionomia

inconfondibile a un metro caratteristico costituito dalla successione di due battute, la prima scandita in due semiminime, la seconda in una semiminima seguita da due crome: abbiamo dunque, in termini di metrica classica, un dattilo seguito da un spondeo. E questo ritmo percorre tutto il pezzo, compresa la sezione B; la cui melodia, abbandonata su un accompagnamento di molli terzine degli archi, si rileva pur sempre su un basso che ripete il metro dattilico senza abbandonarlo un istante.

MYUNG-WHUN CHUNGE



Il principio della continuità sussiste, in qualche modo, anche nel successivo Scherzo. Questo Scherzo (in Fa maggiore, col Trio in Re maggiore) riprende l'innovazione che abbiamo visto in quello della *Quarta Sinfonia*: cioè una seconda apparizione del Trio dopo la ripresa della prima parte, seguita da una ulteriore ripresa di questa in fine (dunque A-B-A-B-A in luogo del tradizionale A-B-A). Qui il Trio ha carattere molto diverso dell'accaldato "presto" che costituisce la prima parte: è una distesa melodia (in tempo "assai meno presto") che deriva, a quanto pare, da un canto popolare di pellegrini. Dunque il principio della

continuità ritmica, letteralmente parlando, parrebbe sostituito da quello del contrasto. Ma in pratica le cose non vanno così perché il "presto" si conclude, ogni volta, con una nota tenuta dai violini (un La), che durante tutto il corso del Trio i violini non abbandoneranno più se non per passarla ad altri strumenti; e questa nota finisce col costringerci a guardare il Trio, per così dire, dal punto di vista del "presto" da cui essa proviene. Sì che il Trio ci si presenta come un suo interno indugio, una sua parentesi, non come qualcosa che gli opponga un contrasto.

Il finale, come s'è già inteso, è il culmine della Sinfonia, il luogo in cui gl'impulsi posti nel primo tempo, e variamente avviati negli altri due, arrivano al dispiegamento più violento, a un'esaltazione dionisiaca. Il suo carattere è determinato soprattutto dal primo tema, che Beethoven aveva già usato nella sua trascrizione d'un canto popolare irlandese, ma in altra forma.

Questo tema è come un seguito di scosse che percorrano una folla trascinandola al tumulto: i temi secondari (dei quali quello, sfacciatamente chiassoso, che risponde immediatamente al primo tema, è tratto da un canto popolare russo) sono come ingoiati nel suo gorgo ascendente, nel quale d'altronde sembra sboccare l'intera Sinfonia, anche perché molte idee ritmiche e armoniche dei tempi precedenti vi riappaiono, a un grado di esaltazione maggiore: esempio tipico quella lunga linea cromatica dei bassi che serpeggia a lungo prima della conclusione mentre i violini e le viole si rimandano a vicenda, freneticamente, i frammenti del tema, con un procedimento che ha lo stesso senso di quello che abbiamo ricordato per la conclusione del primo tempo.

Luigi Bellingardi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 5 Maggio 2001, direttore Myung-Whun Chung**

SINFONIA N. 8 IN FA MAGGIORE, OP. 93

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro vivace e con brio
2. Allegro scherzando (Si bemolle maggiore)
3. Tempo di Menuetto
4. Allegro vivace

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal del Burgtheater, 27 Febbraio 1814

Edizione: Steiner, Vienna 1817

L'*Ottava Sinfonia in fa maggiore* fu composta, con una rapidità per Beethoven insolita, tra l'estate e l'autunno del 1812, principalmente durante il soggiorno di cura a Teplitz (rimasto famoso per l'incontro con Goethe) e Karlsbad. Di ritorno da Teplitz, Beethoven si fermò per alcun tempo dal fratello Johann a Linz, dove sappiamo che dette gli ultimi ritocchi alla nuova opera. Il manoscritto originale, infatti, reca annotato: «Sinfonia Linz, nel mese di ottobre 1812». La prima esecuzione ebbe luogo alla Redoutensaal di Vienna il 27 febbraio 1814, nel corso di un concerto, come allora si usava, ponderoso assai, comprendente, oltre alla «Ottava» e cose minori, «La battaglia di Vittoria» e la «Settima». E proprio alla *Settima Sinfonia* l'«Ottava» si apparenta strettamente per circostanze di nascita e affinità di caratteri, tanto da essere unanimemente indicata come la sua sorella gemella.

Eppure, l'*Ottava Sinfonia* è stata a lungo considerata la cenerentola delle Sinfonie beethoveniane. Le minuscole proporzioni di questa «piccola Sinfonia», come la chiamò lo stesso autore, la più breve fra quelle da lui scritte, che sembrano formalmente additare orizzonti settecenteschi, tratti umoristici se non addirittura burleschi, sullo sfondo di una indefinibile e inquietante stranezza, tra ambigua e capricciosa, disorientarono e delusero i contemporanei e i posteri che in essa non riconobbero più il Beethoven titanico e mitico, patetico e «profondo», delle loro sclerotizzate visioni. Inevitabilmente, il ritorno ai modi di Haydn e Mozart (dopo l'«Eroica», dopo la «Quinta!»), fu considerato un segno, se

non proprio d'involuzione, di stasi e di disimpegno creativo: un curioso incidente, nella migliore delle ipotesi una vacanza, dello spirito malinconico, del lottatore ben altrimenti vittorioso. Famoso rimase il grido piovuto dal loggione la sera della prima esecuzione: «Es fällt ihm schon wieder nichts ein!». «Ecco che è di nuovo privo di idee!»: testimonianza tremenda di insensibilità umana prima ancora che artistica.

Vi furono, è vero, nel corso dell'Ottocento, voci che si levarono in difesa della «piccola Sinfonia»: oltre a Wagner, che amò dirigerla sovente nei suoi concerti, quella di Robert Schumann, profondo conoscitore e ammiratore di Beethoven, che scrisse, dopo un'esecuzione dell'opera, il 10 dicembre 1840: «Fra le Sinfonie beethoveniane quella in Fa è la meno eseguita e ascoltata: perfino a Lipsia, dove tutte sono conosciute e quasi popolari, si nutre qualche prevenzione proprio contro questa che per profondità umoristica non ha forse l'uguale fra le opere del Maestro.

I crescendo, come quello verso la fine dell'ultimo tempo, sono rari persino in Beethoven, e quanto all'«Allegretto» in Si bemolle non c'è niente da fare se non starsene zitti e felici...». Valga, dunque, come indicazione di massima, il definirla la «Sinfonia del buon umore»; a patto di chiosare, con Riezler: «Ma che potenti pensieri, sono quelli che gl'ispirano questo buon umore! È davvero il buon umore di un dio; dal tema principale del primo movimento fino al Finale, ogni battuta ha uguale ' peso specifico '».

Che nulla fosse più estraneo a Beethoven dell'idea di un giocherellare aggraziato e sereno, lo dimostrano lo sforzo e la meditazione di una piena consapevolezza stilistica nell'intenzionale ricorso alle forme del passato (del «suo» passato, più che di quello dei modelli classici), nel clima di ciò che il Lenz, acutamente, chiama «un nuovo ordine spirituale». Sforzo, si è detto: di nessun'altra Sinfonia, al di fuori della «Nona», sono rimasti tanti appunti, tanti abbozzi variamente elaborati, tante diverse stesure per i vari tempi; senza contare i ritocchi e le aggiunte sostanziali apportate anche dopo la prima esecuzione, come la soppressione di un'introduzione lenta al primo tempo, che si slancia così fin dall'inizio come «in medias res», o l'aggiunta, al medesimo primo tempo, delle trentaquattro battute della coda, con l'ultima intensificazione del tema principale culminante in un *fff*, un forte con tre f, come non era accaduto mai neppure nei vertici dell'*Eroica* o della *Quinta*.

Altro che puro gioco musicale, altro che settecentesca gracilità costituzionale! L'*Ottava* è il frutto della completa maturità di Beethoven, un frutto prezioso e perfetto, una conquista dell'ultima postazione prima di spiccare il salto verso le regioni incontaminate dell'ultimo e più tardo stile.

IL PERFEZIONATORE DEL METRONOMO

JOHANN NEPOMUK MÄLZEL



Che cosa è del resto la «gioia, bella scintilla divina» della *Nona Sinfonia* se non una metafisica trasfigurazione del buon umore della «Settima» e dell'«Ottava»? Così, i quattro tempi di cui l'opera si compone sembrano scandire le tappe di un itinerario che dalla iniziale radiosità, colta per così dire di soprassalto, del primo tempo, «Allegro vivace e con brio», giostrato su un'unica figura tematica che si espande inarrestabile, giunge fino al calor bianco dell'ultimo tempo, spalancando profondità improvvise e inattese aperture di grande pathos, in un subbuglio di forme, ora Sonata ora Rondò, con due sviluppi e due riprese, e una finale, estesa coda, la quale finisce per proiettare la sua luce sull'intero movimento, anzi sull'intera opera.

Proprio per preparare il contrastante squarcio di questo movimento finale, che dura da solo quasi quanto gli altri tre messi insieme, Beethoven alleggerisce il peso dei due tempi centrali, legandoli a un materiale tematico e a una temperie espressiva burleschi e ironici, ma soavemente leggeri. È noto che il secondo movimento, il celebre «Allegretto scherzando», si basa sul tema di un canone composto da Beethoven per Johann Nepomuk Mälzel, il perfezionatore del metronomo, in cui si allude, appunto, per burla, all'implacabile ticchettio del metronomo. Sull'accompagnamento «meccanico» dei legni, gli archi ricamano una linea melodica ora incisiva ora grottesca, come di chi perdesse e ritrovasse la strada, in continua variazione. Qui ogni riferimento al Settecento è francamente escluso: l'«Allegretto» - se ne accorse Berlioz - «è una di quelle creazioni alle quali non si può trovare né modello né corrispondente», il parto di una fantasia scatenata e allo stesso tempo controllata. Metteteci un po' di teatrale serietà, e di tragedia vera, e avrete le Burlesche di Mahler.

Anche il terzo tempo, «Tempo di Menuetto», non nasce dalla volontà di riesumare una forma che, nella Sinfonia, Beethoven aveva già da tempo superato e sostituito con il più moderno Scherzo. Il musicista ne accentua maliziosamente l'incedere pomposo e nel Trio crea un piccolo capolavoro dove la parodia si eleva inconsapevolmente a poesia: su un accompagnamento in terzine, vecchiotto e asmatico, dei violoncelli, i corni e il clarinetto risuscitano la melodia di un minuetto scritto da Beethoven nel lontano 1792. Va dato atto a Carli Ballola, la cui monografia beethoveniana sempre più col tempo riluce, quando stupendamente aggiunge e conclude: «Il vecchio motivo, nella seconda

parte, ci riserva la sua sorpresa piú incantevole, colorandosi magicamente d'iridescenze armoniche quasi brahmsiane: un intenerimento improvviso, quasi uno struggente e fuggevole senso di rimpianto per il ragazzo scontroso in codino e calze di seta della piccola Bonn, apparso per un istante alla memoria dell'uomo maturo e amareggiato».

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Ente
Autonomo del Teatro Comunale di Firenze,
Firenze, 8 marzo 1980**

SINFONIA N. 9 IN RE MINORE, OP. 125 "CORALE"

per soli, coro e orchestra

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro ma non troppo, un poco maestoso
2. Molto vivace
3. Adagio molto e cantabile (Si bemolle maggiore)
4. Presto (Fa maggiore) - Allegro assai (Re maggiore) – Recitativo per baritono: O Freunde, nicht diese Töne (Fa maggiore) - Coro: Freude, schöner Götterfunken (Allegro assai – Re maggiore)

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, triangolo, piatti, grancassa, archi

Prima esecuzione: Vienna, Theater an der Wien, 7 Maggio 1824

Edizione: Schott, Magonza 1826

Dedica: Federico Guglielmo III, Re della Prussia

Monumento della musica di ogni tempo, la *Nona Sinfonia* prese forma molto lentamente nell'arco della vita di Beethoven. Si può infatti risalire al periodo in cui il compositore, non ancora ventenne, frequentava l'élite intellettuale di Bonn ed entrò in rapporti di amicizia

con la ricca famiglia von Breuning, presso la quale conobbe il grecista e poeta Eulogius Schneider, entusiasta sostenitore degli ideali della Rivoluzione Francese e Ludwig Bartholomeus Fischenich, docente di diritto all'Università di Bonn e amico di Friedrich Schiller. È molto probabile che proprio in questa Università, dove Beethoven frequentava i corsi di filosofia, Fischenich abbia fatto conoscere al giovane musicista l'opera di Schiller, e quell'Ode *An die Freude* (scritta nel 1785 e pubblicata nel 1786) che era diventata un simbolo degli ideali dei giovani tedeschi.

Già allora Beethoven aveva immaginato di mettere in musica questa poesia, secondo quanto sostiene Fischenich in una lettera del 1793 indirizzata alla moglie di Schiller. Ma il progetto non andò in porto, forse a causa dell'improvvisa partenza di Beethoven per Vienna e della censura che aveva colpito le opere del poeta, messe all'indice nella città austriaca come scritti «immorali» e «pericolosi» (solo a partire dal 1808 i suoi drammi furono nuovamente rappresentati sulle scene e le sue opere poterono circolare liberamente). Progetto che però rimase sempre nella mente del compositore, anche prima di essere realizzato, nel 1824, nel celebre *Finale* della *Nona*. Nel 1790 Beethoven aveva utilizzato un frammento dell'Ode schilleriana nel testo della *Kantate auf die Erhebung Leopold II zar Kaiserwürde*, e non è da escludere che in quegli anni giovanili possa aver composto anche un *Lied*, andato perduto. Gli unici altri testi di Schiller che egli mise in musica furono una strofa della ballata *Das Mädchen aus der Fremde*, nel 1810, e il *Cesang der Mönche* (dal *Wilhelm Tell*), per coro a cappella, del 1817.

Molti elementi musicali della *Sinfonia in Re minore* si possono individuare in lavori precedenti, oltre a comparire in forma di appunti e schizzi nei taccuini di Beethoven sin dal 1794. Allo stesso anno risale la composizione del "Lied" *Seufzer eines Ungeliebten und Cegenliebe*, su versi di Gottfried August Bürger (1747-1794), la cui melodia prefigura per la prima volta il celebre tema dell'*Ode alla Gioia* della *Nona*. A questo tema Massimo Mila, nella sua *Lettura della Nona Sinfonia*, riconduce anche un breve frammento melodico appuntato in un quaderno del 1804.

Già nei primi anni del secolo Beethoven immaginava di comporre un grande affresco sinfonico e corale, e aveva anche pensato di concludere

la *Sinfonia Pastorale* con un coro religioso. Nel 1808 compose la *Fantasia in Do minore per pianoforte, coro e orchestra*, che si può considerare quasi uno studio preparatorio della *Nona*, sia per la concezione sperimentale della forma, sia per il contenuto poetico, legato ai versi di Christoph Kuffner che inneggiano alla pace, alla gioia, all'armonia universale.

Altri spunti che anticipano materiali motivici e soluzioni formali della *Nona* si possono cogliere nel Lied *Kleine Blumen, kleine Blätter*, su testo di Goethe, del 1810; in un frammento melodico schizzato nel 1812 sul verso «Freude, schöner Götterfunken», inizialmente pensato per un'Ouverture corale, e successivamente utilizzato nell'Ouverture *Zur Namensfeier* del 1815; in un tema di fuga annotato in un quaderno dello stesso anno, che appare come una chiara anticipazione del tema del secondo movimento della Sinfonia. I primi abbozzi veri e propri della *Sinfonia corale* risalgono però al 1817, nello stesso periodo della composizione della Sonata *Hammerklavier*. Questo lavoro preparatorio proseguì fino ai primi mesi del 1819, quando Beethoven abbandonò la *Nona* per dedicarsi ad altre composizioni, anche a causa delle esigenze economiche che lo costringevano a trovare fonti di guadagno; in quegli anni videro la luce capolavori come la *Missa Solemnis*, le *Sonate per pianoforte op. 109, 110, 111*, le *33 Variazioni su un Walzer di Diabelli*.

Solo nell'estate del 1822 Beethoven ritornò finalmente al progetto momentaneamente abbandonato, anche se in realtà allora aveva in mente due differenti lavori sinfonici, come aveva confidato a Friedrich Rochlitz, primo direttore dell'*Allgemeine Musikalische Zeitung* di Lipsia: si trattava di una composizione in Re minore commissionatagli dalla Società Filarmonica di Londra, e di una «Sinfonia tedesca» con intervento corale su un testo che non aveva ancora scelto. Nel 1823 i due progetti confluirono in un unico grande affresco, che rielaborava in modo organico tutti gli appunti messi insieme fino allora e che, proprio per questo, apparve come l'esito di una lunga maturazione (lo dimostra anche l'esiguo numero di ritocchi nel manoscritto della Sinfonia).

Nella primavera di quell'anno Beethoven compose il primo e il secondo movimento, in ottobre portò a termine l'*Adagio*, e nel febbraio del 1824, con l'inserimento dell'Ode schilleriana affidata a voci soliste e coro, la partitura fu completata. Cominciarono allora i preparativi e le trattative

per la prima esecuzione, che ebbe luogo a Vienna il 7 maggio 1824, al Kärntnertortheater. Un concerto rimasto memorabile, nel quale la nuova Sinfonia fu diretta, insieme a tre brani della *Missa Solemnis*, dallo stesso autore, benché, date le sue condizioni di salute, la concertazione fosse stata curata da Michael Umlauff, maestro stabile del teatro.

FEDERICO GUGLIELMO III



I quattro solisti erano le giovanissime Henriette Sontag e Caroline Unger, rispettivamente soprano e mezzosoprano, il tenore Anton Haitzinger e il basso August Seipelt. L'esecuzione non fu di altissimo livello, a causa del poco tempo destinato alle prove, ma il pubblico, numerosissimo, accolse la nuova Sinfonia con grande entusiasmo, tributando a Beethoven non gli applausi, che non poteva sentire, ma un festoso sventolare di fazzoletti. Fu quindi un trionfo, dal quale tuttavia Beethoven non riuscì a ricavare i guadagni che sperava, e anche una ripetizione del concerto, il 29 maggio non ebbe migliore successo finanziario. La partitura fu pubblicata da Schott nel 1826 con la dedica «a sua Maestà, il re di Prussia Federico Guglielmo III», e la copia manoscritta fu poi conservata alla Biblioteca Reale di Berlino.

La *Nona Sinfonia* apparve subito come un capolavoro rivoluzionario, non solo per la presenza delle voci e del coro, ma perché metteva in crisi il concetto stesso di "Sinfonia". Oltre che una sintesi di tutto ciò che era stato fino ad allora sperimentato e acquisito nel genere sinfonico, dalla forma-sonata al *Lied*, dalle Variazioni allo stile fugato, la *Nona* è anche una grandiosa architettura sonora nella quale Beethoven fa convivere altri generi musicali: lo stile operistico, la musica militare, gli esotismi «alla turca», la scrittura polifonica tipica della musica sacra. Elementi eterogenei che compongono un organismo unitario, ricco di invenzioni timbriche e di finezze ritmiche e metriche (come le soluzioni poliritmiche del primo movimento o i raggruppamenti alternativamente a tre e a quattro battute dello *Scherzo*), e caratterizzato da continui impulsi dinamici che imprimono un'energia inesauribile al concatenamento delle figure musicali.

Nonostante la grandiosità della concezione (secondo Igor Markevitch la *Nona* rappresenta «il massimo sforzo di sintesi e rinnovamento che mai sia stato compiuto nella storia della Sinfonia»), che determinò la successiva evoluzione del sinfonismo romantico fino a Mahler, in questa Sinfonia Beethoven ritorna allo stile eroico della *Terza*, composta tra il 1803 e il 1804, e sperimenta le sue audaci innovazioni rimanendo all'interno di un modello classico, come aveva già fatto nella *Hammerklavier*, portando la forma sinfonica ereditata dalla tradizione tedesca ai limiti estremi in senso dinamico ed espressivo.

La solidissima unità strutturale dell'insieme deriva dal sapiente trattamento dei percorsi tonali, ma anche dal ricorso a matrici comuni per la sagomatura dei diversi temi: «tutti i temi tipici della Sinfonia - osserva Vincent D'Indy - presentano l'arpeggio degli accordi di Re o di Si bemolle, le due tonalità di base dell'opera; si potrebbe, di conseguenza, considerare questo arpeggio il vero tema ciclico della *Nona Sinfonia*».

FRIEDRICH VON SCHILLER



La convenzionalità del linguaggio armonico e della superficie formale, con una forma-sonata nel primo movimento, uno Scherzo nel secondo (con fugato e doppia ripetizione) e due serie di variazioni nell'*Adagio* e nel *Finale*, non impedisce a Beethoven di superare i modelli preesistenti e di individuare un percorso formale nuovo e di immediato impatto all'ascolto.

Una delle novità più rilevanti di questa Sinfonia, che non si limita a concludere un grande ciclo ma appare come la sublimazione dell'arte beethoveniana, è il superamento dello schema sonatistico dei due temi contrapposti a favore di un'elaborazione più complessa che non solo mette in gioco materiali diversi ma moltiplica i livelli di contrapposizione.

Ne è un esempio il primo movimento, *Allegro ma non troppo*, nel quale secondo Mila si potrebbero contare fino a cinque temi differenti, «perché in realtà non si tratta di semplici temi [...] a rigore si deve parlare di tre "gruppi tematici", cioè di tre complessi di idee strettamente embricate l'una all'altra». In questo movimento la tradizionale forma-sonata si trasforma quindi in un organismo musicale nel quale i temi si presentano a gruppi, formando un serbatoio di elementi per l'elaborazione, ed esposizione e sviluppo si trovano strettamente congiunti, producendo un continuo fermentare di motivi e di sequenze ritmico-armoniche. Anche la ripresa presenta al suo interno una sorta di sviluppo che suscita nuove tensioni, contribuendo a fare di questo movimento non un'arcata in sé conclusa, ma un segmento di una grandiosa arcata che abbraccia l'intera Sinfonia.

Il secondo movimento non è, come voleva la tradizione, un tempo lento, ma uno *Scherzo, Molto vivace*, che si contrappone quindi al movimento precedente non sul piano agogico ma su quello espressivo: dopo un *Allegro* dal tono cupo e drammatico, questa pagina appare come un turbinio danzante e gioioso, nel quale fanno il loro ingresso anche i tromboni, assenti nel primo movimento. Dopo le otto battute iniziali, in cui è esposta una brevissima cellula ritmica, prima dagli archi, poi dai timpani, quindi da tutta l'orchestra, il tema principale emerge in forma di fugato, in *pianissimo*, innescando un meccanismo di progressiva stratificazione timbrica. Anche in questo movimento, molto più esteso di un tradizionale Scherzo, è presente una sezione di sviluppo, e la funzione

del Trio è affidata ad un *Presto* in 4/4, introdotto da un disegno staccato del fagotto sul quale oboi e clarinetti espongono un calmo motivo di otto battute che anticipa il tema della Gioia.

Dopo due tempi movimentati, l'*Adagio molto e cantabile*, in Si bemolle maggiore, si presenta come una vera e propria oasi lirica, che introduce l'elemento della cantabilità attraverso due temi intensamente espressivi, i quali imprimono al movimento un sentimento di dolore e di contemplazione che ricorda la *Missa Solemnis*. Una cantabilità ancora senza voce, anche se il compositore aveva forse inizialmente progettato, stando a quanto sostiene George Grove, di fare entrare il coro già in questo movimento, in coincidenza con la enunciazione del secondo tema. Dal punto di vista formale, alla struttura del *Lied* Beethoven sovrappone quella della variazione, individuando un modello che adotterà anche nei tempi lenti degli ultimi *Quartetti per archi*. La raffinatissima trama strumentale è illuminata da un'orchestrazione sempre cangiante, che si basa sul continuo scambio tra legni e archi, e che concorre a creare un'atmosfera estatica, appena increspata da un'improvvisa fanfara delle trombe nella parte conclusiva.

Ma è nell'ultimo movimento, *Presto*, che l'impulso al canto trova il suo sfogo e si materializza nell'inserimento delle voci soliste e del coro, infrangendo le barriere del genere sinfonico. Culmine dell'intera Sinfonia, questo *Finale* si snoda attraverso sezioni molto marcate e nettamente contrastanti: all'inizio compaiono brevi reminiscenze orchestrali dei movimenti precedenti, con temi che vengono accennati e immediatamente abbandonati; poi, lentamente, prende forma il tema della Gioia, che inizialmente si presenta appena abbozzato (in quattro battute) da oboi, clarinetti e fagotti, su un pedale dei corni, per poi espandersi in tutta l'orchestra e nelle voci.

Negli abbozzi per il recitativo del basso (sulle parole «O Freunde, nicht diese Töne!») che precede l'esposizione cantata del tema della Gioia, Beethoven esplicita il significato simbolico e musicale del rifiuto dei movimenti precedenti, quasi una catarsi rispetto ai ricordi di lotte e tragedie, e scrive: «No, questo caos ci ricorda la nostra disperazione. Oggi è un giorno di celebrazione, celebriamolo con canti e danze».

Il resto del movimento si dipana quindi festosamente intrecciando al celebre tema corale, quattro distinti episodi: il primo costruito come

un'elaborazione polifonica del tema stesso, il secondo che lo trasforma in passo di Marcia, sottolineato da un'orchestrazione turchesca (con grancassa, piatti e triangolo), il terzo che introduce un nuovo tema (*Andante maestoso*) sulla penultima strofa dell'Ode «Seid umschlungen Millionen», il quarto che combina contrappuntisticamente il tema della Gioia con quello del terzo episodio, dando vita ad una doppia fuga che porta alla trionfale conclusione.

ANTONIO PAPPANO



L'Ode di Schiller trovò quindi finalmente posto nella *Nona Sinfonia*. Ma nel metterla in musica Beethoven ne fece un libero arrangiamento, utilizzando solo una parte delle strofe e omettendo alcuni versi: quelli dionisiaci che inneggiavano al vino, e quelli che parlavano troppo esplicitamente della libertà dalle catene dei tiranni e della magnanimità verso il malvagio, versi evidentemente non *politically correct* in un'epoca di Restaurazione.

Secondo Mila l'intenzione segreta di Beethoven era quella di celebrare non la *Freude* (gioia), bensì la *Freiheit* (libertà), e questa ipotesi è supportata da un quaderno del 1812 nel quale è annotato un verso

dell'Ode di Schiller che Beethoven intendeva mettere in musica: «Bettler werden Fürstenbrüder» (i mendicanti saranno fratelli di principi) che poi diventò il più evangelico e generico «Alle Menschen werden Brüder» (tutti gli uomini saranno fratelli).

Rielaborando il testo di Schiller Beethoven ottiene una sorta di sceneggiatura drammatica che ci pone all'inizio davanti alla Gioia, incarnazione della madre nutrice («Freude trinken alle Wesen / An den Brüsten der Natur»), che abbraccia tutta l'umanità («Alle Menschen werden Brüder / Wo dein sanfter Flügel weilt») e prepara il loro ricongiungimento con il padre («Brüder, über'm Sternenzelt / Muss ein lieber Vater wohnen»).

Il tripudio musicale dell'ultimo movimento (nel quale Maynard Salomon vede fuse insieme quattro componenti caratteristiche dell'ultimo stile beethoveniano: il canto, la danza, la variazione e la fuga) diventa così festosa enunciazione di un messaggio di libertà di fratellanza universale, che riprende da Schiller l'ideale di una nuova società.

Per il poeta tedesco, convinto seguace di Kant, lo scopo dell'arte era quello di indirizzare l'umanità verso un nuovo ordine sociale, verso una nuova forma di armonia e di pace, che avrebbe permesso il libero sviluppo di tutte le potenzialità umane. Sposando questo modello utopico Beethoven, nella *Nona*, dà quindi una soluzione di stampo illuministico e ideologico allo scetticismo e ai laceranti conflitti che caratterizzavano tante opere precedenti, attraverso immagini idealizzate, proiettate nel futuro. La complessa struttura musicale della Sinfonia, data anche dalle sottili correlazioni tematiche tra i primi tre movimenti e il *Finale*, si può allora leggere come un vero percorso drammaturgico, una visione cosmica che va dalle tenebre alla luce, e che rivela una sostanza etica, oltre che estetica.

Gianluigi Mattiotti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 26 Aprile 2008, direttore Antonio Pappano**

LESSIONE CRITICA

La presente scelta intende mettere a confronto, per ogni Sinfonia, le reazioni dei critici contemporanei di Beethoven con i giudizi di autori vissuti negli ultimi cento anni. Alcune citazioni sono state considerevolmente abbreviate senza che ne sia stata fatta ogni volta esplicita menzione.

SINFONIA N. 1 OP. 21

**Prima esecuzione: 2 aprile 1800
nel Burgtheater di Vienna**

Una Sinfonia in cui c'era moltissima arte, novità e ricchezza di idee; l'impiego degli strumenti a fiato era però eccessivo.

Allgemeine Musikalische Zeitung, 1800
sulla prima esecuzione assoluta a Vienna.

Una Sinfonia piena di spirito, vigorosa, originale e difficile - solo che qua e là è troppo ricca di dettagli.

Allgemeine Musikalische Zeitung, 1802
sulla prima esecuzione a Lipsia

La Sinfonia è d'un genere totalmente differente da una Sinfonia di Haydn anch'essa eseguita in quell'occasione. Lo stile è chiaro, brillante ed agile.

La Revue Philosophique, Litteraire et Politique, 1807
sulla prima esecuzione a Parigi

La Sinfonia in Do maggiore è pure una creatura del Reno, un poema di un adolescente che sorride ai suoi sogni. È una Sinfonia gaia, languida; vi si sente il desiderio e la speranza di far cosa grata.

Ma in alcuni passaggi, nell'introduzione, nel chiaroscuro di alcuni bassi cupi, nel bizzarro Scherzo, si avverte in questa giovane figura - con tanta emozione! - lo sguardo del genio avvenire.

Romain Rolland, 1903

SINFONIA N. 2 OP. 36

**Prima esecuzione: 5 aprile 1803
nel Theater an der Wien**

Un'opera singolare, colossale, di una profondità, energia e sapienza artistica come pochissime altre; di una difficoltà esecutiva certamente ignota a tutte le Sinfonie finora conosciute.

Bisogna sentirla sempre di nuovo prima che l'ascoltatore sia in grado di cogliere il particolare nell'insieme e l'insieme nel particolare - per non parlare poi del fatto che ognuno si deve abituare un po' a quelle strane singolarità che la caratterizzano quasi per intero.

Allgemeine Musikalische Zeitung, 1804
sulla prima esecuzione a Lipsia

WILHELM FURTWANGLER



Un'immensa ricchezza inventiva, effetti strumentali di affascinante bellezza timbrica, inoltre un liberissimo trattamento della forma, che sotto il peso delle idee si piega e si amplia - il tipo della Sinfonia viennese si è sviluppato alla perfezione, pervenendo quasi ad un'eccessiva maturazione. È qui preannunciata l'intera produzione sinfonica della generazione successiva.

Paul Bekker, 1911

SINFONIA N. 3 OP. 55 "EROICA"

**Prima esecuzione pubblica: 7 aprile 1805
nel Theater an der Wien**

Questa lunga composizione, d'esecuzione estremamente difficile, è in realtà una fantasia sviluppata assai ampiamente, audace e sfrenata. Non vi mancano affatto passaggi sorprendenti e belli, in cui si deve riconoscere lo spirito energico, pieno di talento, del suo creatore: ma assai spesso sembra perdersi completamente nel disordine. Il recensore è senz'altro uno dei più sinceri ammiratori di Beethoven, ma deve confessare di rinvenire in questa composizione, fin troppe cose stridenti ed eccentriche.

Allgemeine Musikalische Zeitung, 1805
su un'esecuzione privata che precedette la prima pubblica

Sì, l'eroe era la quintessenza del mondo per Beethoven. I suoi sguardi caddero sulla grande stella di Bonaparte. Beethoven gli dedicò la sua composizione ancor prima di scriverla. Ma le cose andarono assai diversamente. Quando l'ebbe composta, ecco che il console Bonaparte si mise in cattiva compagnia. Pieno di sdegno, Beethoven strappò la dedica e con ironia tagliente vi pose, al posto di questo grande nome, quello di un semplice, mediocre aristocratico. Ora, noi abbiamo tolto via anche questa nuova dedica, e non abbiamo bisogno di cercare a lungo chi dovrà figurare sul frontespizio della Sinfonia eroica. La consacriamo oggi al più grande uomo di genio che ha visto la luce

dopo Beethoven. La dedichiamo al fratello di Beethoven, al Beethoven della politica tedesca, al principe Bismarck!

Hans von Bulow, 1892

BRUNO WALTER



SINFONIA N. 4 OP. 60

**Prima esecuzione: 7 marzo 1807
nel Palazzo Lobkowitz a Vienna**

D'un tratto entrò colui che aziona il mantice dell'organo, e gli strumenti si separarono spaventati, poiché sapevano bene come la sua mano robusta li impacchettava e li portava alle prove. "Aspettate", gridò, "vi ribellate già un'altra volta? Aspettate! Sarà subito la volta della Sinfonia Eroica di Beethoven, e chi potrà allora muovere qualche arto o un pistone, si faccia avanti!".

"Ah, questo proprio no!" pregarono tutti. "Meglio un'opera italiana, là si può ancora ogni tanto schiacciare un pisolino", disse la viola. "Sciocchezze!" gridò l'assistente all'organo, "ve lo insegneranno bene! Credete forse che nella nostra epoca illuminata, in cui ci si spinge al di là di ogni misura, un compositore rinunci per causa vostra al suo divino, immenso estro spirituale? No, sentite la ricetta della più recente Sinfonia, che ho appena ricevuto da Vienna, e giudicate di conseguenza: prima di tutto, un tempo lento, pieno di brevi idee sconnesse, dove a nessuna di esse è consentito di collegarsi alle altre, tre o quattro note ogni quarto d'ora!

È eccitante! Poi un cupo rullo di timpani e misteriosi passaggi delle viole, il tutto adornato con la dovuta porzione di pause geniali e sospensioni; finalmente, dopo che l'ascoltatore tra tanta tensione ha rinunciato all'Allegro, un tempo furioso, in cui si deve pensare soprattutto a non far emergere nessuna idea principale".

Carl Maria von Weber, 1809

Rispetto alla musica sonatistica, le audacie dell'introduzione (al primo movimento) si qualificano come una compiuta opposizione ad essa, anzi giungono a negarla, ad evitarla - spingendosi avanguardisticamente ben al di là della sua situazione linguistica, ma pur sempre con una funzione che è come un'apologia dello status quo. Inversamente, l'introduzione deve confrontarsi ad ogni istante con la logica stabilizzata; non è solo la licenza a creare qualcosa di singolare che sta all'origine di quelle audacie, ma anche la necessità di evitare qualcosa.

Per l'orecchio, l'introduzione perviene alla negazione della logica

stabilizzata, deludendo ogni aspettativa preformata: cadenze d'inganno, inflessioni sorprendenti, risoluzioni fittizie, arbitrii ne fanno parte di necessità, nel senso di una considerazione nel sistema.

Peter Gulke, 1969

CARL MARIA VON WEBER



SINFONIA N. 5 OP. 67

**Prima esecuzione: 22 dicembre 1808
nel Theater an der Wien**

La musica di Beethoven muove le leve del brivido, dalla paura, del terrore, del dolore e risveglia quello struggimento infinito che è l'essenza del Romanticismo.

Beethoven porta nel profondo dell'animo il Romanticismo musicale, che sa esprimere nelle sue opere con somma genialità e riflessione. Questo il recensore non l'ha mai avvertito in modo più vivo che in questa Sinfonia, che in un'intensificazione sempre crescente fino alla conclusione rivela più d'ogni altra sua composizione il romanticismo beethoveniano, trascinando irresistibilmente l'ascoltatore nel meraviglioso regno ideale dell'infinito.

Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, 1810

In molte composizioni di Beethoven i movimenti finali riassumono in sé i problemi dell'intera opera, correggono, rifiutano soluzioni offerte da altri movimenti, sì che il Finale riceve una funzione paragonabile alla soluzione del conflitto nel dramma.

L'ultimo movimento della Quinta Sinfonia è il primo dei giganteschi Finali di Beethoven.

Che il primo movimento di questa Sinfonia prospetti un problema senza risolverlo, risulta già dalla sua impostazione.

Il secondo movimento senza una soluzione, però fallisce. Solo l'ultimo movimento perviene ad una soluzione. Quello spettatore entusiasta che - come si racconta - in occasione dell'esecuzione parigina della Quinta salutò l'inizio del Finale con le parole "C'est l'Empereur! Vive l'Empereur!", non aveva poi tutti i torti.

Anche se Beethoven aveva da tempo rinunciato a cogliere l'idea della vittoria popolare con la figura di Napoleone, tuttavia per tutta la vita trasse dalla Rivoluzione Francese quegli accenti con cui seppe dare espressione a forza popolare e vittoria.

Di questo si tratta dunque: i travagli ed i dubbi del singolo possono essere "risolti" solo nella vittoria di tutto il popolo.

Georg Knepler 1961

HERBERT VON KARAJAN



SINFONIA N. 6. OP. 68 "PASTORALE"

Prima esecuzione: 22 dicembre 1808

nel Theater an der Wien

È veramente eccentrica la via che lo stesso Beethoven si è tracciata: egli ci innalza al di sopra della normalità e ci conduce nel regno della fantasia, sebbene a volte in maniera alquanto rude.

Più di tutto ci è piaciuto il primo Allegro, meno la scena presso il ruscello. L'intrattenimento in campagna (Minuetto) ed il Temporale che segue sono brani sommi ed assai caratteristici.

Ma l'ascoltatore non esperto aveva difficoltà ad addentrarsi in tutti quei segreti per lui impenetrabili. Il linguaggio musicale impiegato è ancora sconosciuto a tantissimi.

Allgemeine Musikalische Zeitung, 1812

sulla prima esecuzione a Monaco

Questo straordinario paesaggio sembra essere stato ideato da Poussin e disegnato da Michelangelo.

L'autore ha senza dubbio creato il mirabile Adagio (si tratta in realtà della Scena presso il ruscello) raffigurante un ragazzo disteso sull'erba, con gli occhi al cielo, l'orecchio al vento, affascinato da migliaia e migliaia di dolci riflessi di suoni e di luce, contemplando ed ascoltando allo stesso tempo le piccole ondate argentee con un leggero mormorio sui ciottoli della riva - un incanto!

Hector Berlioz 1838

La popolarità della Sinfonia Pastorale è dovuta ad un malinteso abbastanza diffuso nel rapporto tra uomo e Natura. Pensate alla scena presso il ruscello!.....Sembra che in questo ruscello vengano ad abbeverarsi le mucche (il suono dei fagotti mi spinge a crederlo).

In questa Sinfonia Beethoven si rivela come il rappresentante di un'epoca che sapeva contemplare la Natura soltanto attraverso i libri.....

Ciò si verifica nel "Temporale", che fa parte della medesima Sinfonia, nella quale il terrore degli esseri umani e delle cose si avverte nelle pieghe dell'ammanto romantico, mentre rimbomba un tuono da non prendere troppo sul serio. Claude Debussy, 1903

OTTO KLEMPERER



SINFONIA N. 7 OP. 92

**Prima esecuzione: 8 dicembre 1813
nella Grande Sala dell'Università di Vienna**

Tutto, ad eccezione del movimento in La minore (l'Andante), fu sentito come del caviale che solo gli intenditori sanno gustare; ma a poco a poco si rivelarono altre bellezze, anche se da una riduzione di almeno 10 minuti la Sinfonia può trarre giovamento e miglioramento.

William Ayrton
dopo la prima esecuzione a Londra, 1817

C'è una sola immagine alla base di tutte quelle, apparentemente così disparate, dei critici: quella di un carnevale o di una festa, che da tempi immemorabili, sospendendo tutti i privilegi, norme ed imperativi tradizionali, ha temporaneamente alleviato il peso del perpetuo gioco imposto da strutture sociali o naturali dominanti.

Naturalmente, qui si ravvisa ben più che la "serenità".

In questa festa v'è una rimozione gioiosa di ogni impedimento, una licenziosa esplorazione di profano ed osceno.

Uno sfogo pieno di scherno, derisione e satira esprime una visione comica di una vita non intrisa di tragicità.

Maynard Salomon, 1977

SINFONIA N. 8 OP. 93

**Prima esecuzione: 27 febbraio 1814
nel grande Redoutensaal di Vienna**

La Sinfonia è una di quelle composizioni, a proposito della quale il recensore - anche ad un esame assai attento - non osa affermare con certezza, se durante la sua esecuzione riesca a destare l'effetto desiderato, o se pure un orecchio meno esercitato, sia in grado di seguire il flusso di idee del compositore, di decifrare questo groviglio così manifestamente caotico.

Allgemeine Musikalische Zeitung, 1818
in una recensione della prima edizione a stampa

Il Finale è il movimento più spiritoso, per non dire il più irruente della Sinfonia.

È un Beethoven schietto, nella sua vena più matura, individuale e caratteristica, ricca di genuino umorismo, di quelle sorprese create da improvvisi ed inattesi effetti, di quella mescolanza di tragedia e commedia, per non dire farsa, che ebbe una parte così significativa nella sua esistenza, e che fa della sua musica uno specchio fedele della vita umana, così autentico nella sua sfera di espressione artistica come i grandi drammi di Shakespeare lo sono nella propria.

George Grove, 1896

GEORG SOLTI



SINFONIA N. 9 OP. 125

**Prima esecuzione: 7 maggio 1824
nel Karntnertortheater di Vienna**

Nella Sinfonia non rileviamo un venir meno del talento creativo di Beethoven; vi si mostrano tanti nuovissimi tratti caratteristici, e nella sua tecnica compositiva si rivelano un'ingegnosità sbalorditiva ed un'inalterata energia spirituale.

Ma con tutti i pregi che indiscutibilmente possiede, la Sinfonia è lunga almeno il doppio del dovuto.

The Harmonicon, 1825
sulla prima esecuzione a Londra

Ma per quanto riguarda il grande ed intoccabile Finale, non c'è ancora nessuno che abbia osato dire la verità, anche se il compositore sembra averla riconosciuta lui stesso.

La verità è che la musica è in parte estremamente banale .

Per esempio, l'ultimo Prestissimo e la prima proposizione del tema da parte di tutta l'orchestra non sono altro che musica per banda militare tedesca, più o meno del livello del Kaisermarsch (Marcia imperiale) wagneriano.

E poi, il più grande errore sta nel "messaggio" ed ancora, mi si perdoni l'espressione, nel "medium". Il messaggio delle voci è limitato e sminuisce considerevolmente il messaggio di quella musica che non è fornita di testo.

Igor Stravinskij, 1970

Ad una prima impressione sembrerebbe che la contropinta concettuale nella Nona Sinfonia si appoggi soprattutto sul quarto movimento.

Ma non sono soltanto dettagli riguardanti il materiale e la tecnica compositiva a contraddire l'ipotesi che questo Finale costituisca il vero e proprio nucleo della Sinfonia.

Ciò che Beethoven intendeva rivelare in questa musica non era l'iridescente disegno di un ideale, ma le sue riflessioni ed esperienze sulla attuabilità di questo stesso ideale.

Questo lo fa nel primo movimento. Ne sono tema: gli sforzi, le fatiche e ricadute sulla via che conduce alla meta, su una via travagliata e piena di avversità, l'unica che sembra però possibile a Beethoven per giungere alla meta rivoluzionaria, dove milioni di persone si tengono veramente abbracciati.

Jens Brockmeier e

Hans Werner Henze, 1981

CLAUDIO ABBADO



COME LE SINFONIE DI BEETHOVEN HANNO TROVATO IL LORO PUBBLICO

Per quale motivo Beethoven ha scritto delle Sinfonie? - Se volessimo porre tale domanda, l'unica risposta possibile ci sarà data da una disamina del processo creativo dell'artista: infatti le Sinfonie di Beethoven non si possono annoverare tra le composizioni scritte su commissione. Tuttavia, se si formula la domanda in maniera leggermente differente, sarà allora possibile dare delle risposte molto concrete.

Si dovrebbe chiedere cioè: con quali intenti ed in vista di che cosa Beethoven ha composto le sue Sinfonie? E qui si può rispondere: per i concerti da lui stesso organizzati, nei quali si presentava al pubblico in veste di compositore ed i cui introiti rappresentavano per lui un importante fonte di reddito.

Le Sinfonie erano dunque per Beethoven un mezzo per farsi conoscere, ma soprattutto gli permettevano di trarre dei guadagni. Non sotto forma di diritti d'autore - come avviene per i compositori d'oggi - bensì grazie agli incassi della serata.

Pertanto, per lui il ricavato della vendita dei biglietti doveva avere maggiore importanza della fama stessa che sperava di ottenere presentando opere proprie.

Ciò spiega perché egli non fosse troppo interessato al fatto che le sue opere, almeno in un primo tempo, fossero proposte in pubblico da altri. Solo quando non poteva più presentare i propri concerti, gli unici che assicuravano guadagni, qualche sua opera come nuova, o relativamente nuova - il pubblico di allora era sempre avido di novità - , solo allora si decideva a fare il secondo ed ultimo passo in senso commerciale, che portasse ad una più ampia diffusione della propria musica e che pertanto assumeva ai suoi occhi un alto valore ideale: la messa a punto di un'edizione a stampa.

Questo spiega perché tutte le Sinfonie beethoveniane fossero eseguite per la prima volta sulla base di copie manoscritte. Dei copisti erano incaricati di trascrivere le singole parti orchestrali, che erano poi utilizzate in tutte le esecuzioni immediatamente successive, dirette dallo stesso Beethoven o per lo meno da lui predisposte.

Le parti orchestrali erano sempre rivedute e corrette attentamente da Beethoven; in alcuni casi vi apportava dei cambiamenti, in seguito alle esperienze acquisite durante le prove o esecuzioni pubbliche: nel rivedere

le parti orchestrali, Beethoven ha dunque avuto anche occasione di correggersi e migliorarsi.

In genere, non si è trattato tanto di modifiche essenziali o di rilievo, quanto piuttosto di varianti nei dettagli, le quali possono tuttavia risultare quanto mai istruttive.

Ciò che si è conservato di questo più antico materiale manoscritto approntato per le prime esecuzioni, si trova ora nell'Archivio della Società degli Amici della Musica (Gesellschaft der Musikfreunde) a Vienna.

UNA PIAZZA DI VIENNA



Nel dare per la prima volta alle stampe le sue Sinfonie, Beethoven le vendeva ad un editore ed al tempo stesso le offriva ad un pubblico più vasto. Non era prevista alcuna percentuale sulle vendite, bensì semplicemente un'unica somma come onorario. Dopo le esecuzioni in concerti da lui organizzati, questo era il secondo tipo di guadagno che Beethoven poteva trarre con la composizione di Sinfonie.

Di regola esse venivano eseguite lo stesso anno in cui il musicista finiva di scriverle o al massimo l'anno successivo, mentre le prime edizioni comparivano l'anno dopo; nel caso della Settima e dell'Ottava Sinfonia Beethoven fece trascorrere tre anni dopo la prima esecuzione, per la Nona invece due anni.

Fino alla Sesta Sinfonia le prime edizioni a stampa si ebbero esclusivamente in parti orchestrali staccate, dato che solo queste erano necessarie per una pubblica esecuzione; prima della pubblicazione delle partiture dovettero trascorrere invece ancora una quindicina d'anni, ed a volte persino di più. Le ultime tre Sinfonie, al contrario, furono pubblicate contemporaneamente in parti singole ed in partitura; ciò si spiega col fatto che cominciava ormai ad imporsi l'usanza del direttore d'orchestra in senso moderno (posto cioè di fronte all'orchestra), e pertanto l'editore aveva già sufficiente interesse ad accollarsi i rischi di una stampa della partitura ed a sostenerne gli alti costi.

(Assai tipico in un'epoca che non conosceva ancora i diritti d'autore, è che Beethoven non sapesse nulla di un'edizione londinese del 1808/09 - evidentemente non autorizzata - delle partiture delle sue prime tre Sinfonie).

Beethoven pubblicò la maggior parte delle sue Sinfonie a Vienna. La capitale asburgica era divenuta infatti, già negli ultimi due decenni del secolo XVIII, uno dei principali centri europei dell'editoria musicale, forte era la concorrenza tra gli editori, tutti mossi da grande ambizione e pronti ad affrontare non pochi rischi.

Erano circostanze ideali per un compositore che volesse ottenere il maggiore onorario per le proprie opere, tanto più che poteva usare come arma di contrattazione la minaccia di rivolgersi alla concorrenza straniera. (Ciò in effetti capitava abbastanza di frequente, sebbene gli onorari offerti dagli editori viennesi fossero i più alti).

Solo nel caso della Prima e della Nona Sinfonia Beethoven si rivolse direttamente ad editori stranieri, senza lunghe trattative preliminari a Vienna. Nel caso della Prima Sinfonia molto probabilmente Beethoven

desiderava farsi conoscere al più presto anche al di fuori di Vienna, sua nuova patria d'adozione; per la Nona le ragioni vanno invece ricercate nella dedica a Federico Guglielmo III di Prussia.

BEETHOVEN
GIOVANE



Il fatto che la Quinta e la Sesta Sinfonia apparvero a Lipsia nel 1809 fu dovuto invece a pressanti contingenze storiche: l'Austria era infatti in guerra con la Francia e Vienna venne occupata quello stesso anno dalle truppe francesi, così che l'editoria della capitale asburgica conobbe una stagnazione sia nella produzione che nelle vendite.

Queste edizioni originali consistevano in incisioni o litografie. La "incisione" delle note su lastre di rame era il metodo più antico usato dall'editoria musicale. Subito dopo il 1800 tuttavia, prendendo le mosse proprio da Vienna, iniziò a diffondersi come metodo alternativo anche la litografia, nella quale righe musicali e note venivano incisi su di una lastra di pietra e trattati con soluzioni acide.

Entrambi i procedimenti permettevano di ottenere rapidamente delle copie a seconda della necessità. I frontespizi - per lo più nella lingua internazionale dell'epoca, in francese - presentavano un aspetto tipografico pregevole; al centro campeggiava in bella calligrafia il nome del dedicatario dell'opera.

Queste dediche erano sempre ben ponderate da parte del compositore, che in segno di gratitudine poteva attendersi dal dedicatario un regalo in denaro oppure una distinzione onorifica; pertanto anche le dediche avevano in ultima analisi un risvolto economico.

Tuttavia nelle figure dei dedicatari delle Sinfonie beethoveniane non si possono mai individuare dei committenti. Vendendo le proprie Sinfonie agli editori, Beethoven cedeva loro tutti i diritti su di esse. Gli editori le pubblicavano poi anche in differenti trascrizioni, e ciò non solo per ragioni commerciali ma anche per venire incontro alle esigenze dei propri clienti.

Chi voleva farsi un'idea più precisa di queste Sinfonie, al di là delle occasioni di ascoltarle in concerto, doveva ricorrere infatti ad una riduzione per pianoforte a due o a quattro mani oppure ad una trascrizione per piccolo complesso da camera, così da poterle suonare ed ascoltarle anche tra le pareti domestiche.

Le trascrizioni in cui le Sinfonie beethoveniane venivano pubblicate possono apparire oggi piuttosto curiose ed addirittura assurde, tuttavia questi arrangiamenti erano di capitale importanza per diffonderne la conoscenza e metterle a contratto con un pubblico più vasto.

Di questo fatto era ben consapevole Beethoven stesso, anche se come compositore non poteva che avere un atteggiamento critico nei confronti di tali riduzioni.

Alcune furono infatti rifiutate, altre approvate, mentre nel caso della Seconda Sinfonia giunse addirittura a scrivere di suo pugno un arrangiamento per Trio con pianoforte.

L'ATTUALE ORCHESTRA FILARMONICA DI VIENNA



Anche se non abbiamo troppe informazioni su tutte le esecuzioni di Sinfonie beethoveniane avutesi finché era in vita l'autore, è tuttavia fuori di dubbio che queste composizioni furono conosciute più in riduzioni pianistiche o cameristiche che nella versione orchestrale originale.

Le prime esecuzioni viennesi delle Sinfonie di Beethoven - vale a dire le prime assolute in concerti organizzati dal compositore e le prime repliche di poco successive, in parte dirette ancora da Beethoven e comunque sempre sotto il suo controllo - ebbero luogo in sale o teatri che potevano essere utilizzati per manifestazioni pubbliche nelle occasioni più disparate.

Solo a partire dal 1831, con l'inaugurazione di un edificio di proprietà della Gesellschaft der Musikfreunde, l'Associazione fondata nel 1812, Vienna ebbe infatti la sua prima sala da concerto vera e propria, costruita come tale ed impiegata esclusivamente per esecuzioni musicali.

Fino ad allora, per i concerti tenuti nei teatri si approfittava dei giorni in cui non vi erano in programma degli spettacoli; in tali giorni gli organizzatori dei concerti potevano affittare sia dei teatri lirici, come il Grosser Redoutensaal (Grande Salone delle feste) della Imperial-Regia Hofburg, il palazzo imperiale, o il Salone delle feste dell'Università - tanto per fare solo due esempi. La prima esecuzione della Prima Sinfonia (1800) ebbe luogo in un concerto per il quale Beethoven aveva affittato il Burgtheater - o più precisamente: "Imperial-Regio Teatro presso la Hofburg".

La Seconda Sinfonia (1803), la Terza (1805), la Quinta e la Sesta Sinfonia (1808) furono invece eseguite per la prima volta nel Theater an der Wien, ancora oggi esistente.

Per la prima esecuzione della Nona Sinfonia (1824) Beethoven affittò il Karntnertortheater ("Imperial-Regio Teatro presso la Porta Carinzia"); si trattava anche in questo caso di un teatro di corte, come il Burgtheater, mentre il Theater an der Wien, fatto erigere da Emanuel Schikaneder (il celebre attore ed autore fra l'altro del libretto del *Flauto magico* di Mozart), era un teatro privato.

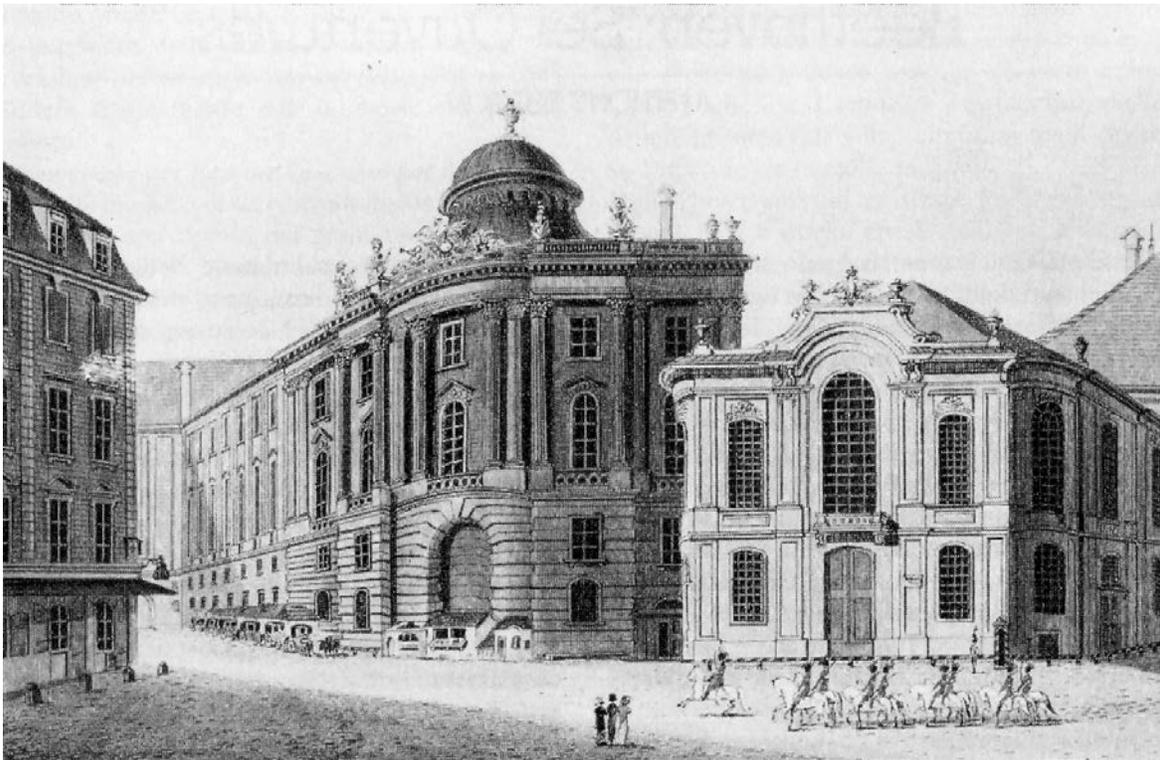
Nel marzo del 1807 Beethoven organizzò due concerti nel Salone delle feste del Palazzo Lobkowitz; in uno di questi Concerti fu eseguita per la prima volta la Quarta Sinfonia.

Questo salone di regola non veniva usato per concerti pubblici, ma era per lo più messo a disposizione di artisti amici del principe o da lui protetti. Si trattava della sala più piccola fra quelle che abbiamo finora

ricordato, tuttavia fu anche l'unica in cui Beethoven non dovette pagare l'affitto.

Il Salone delle feste dell'Università (oggi: Vecchia Università), dove nel 1813 Beethoven fece eseguire per la prima volta la sua Settima Sinfonia, era già da tempo familiare al compositore. Nell'inverno 1807/08 una Società precorritrice della Gesellschaft der Musikfreunde aveva organizzato proprio in questo Salone un ciclo di venti concerti, undici dei quali avevano in programma opere di Beethoven, in parte dirette dall'autore stesso.

BURGTHEATER



Dal momento che sappiamo con certezza che per questo ciclo furono distribuiti 1102 abbonamenti e 207 biglietti gratuiti per gli artisti, possiamo valutare anche il numero complessivo dei spettatori presenti ad ogni concerto.

Se si tengono presenti le dimensioni del Salone, tuttora esistente, bisogna allora constatare che un tale numero di persone poteva essere raggiunto solo a patto che una buona parte del pubblico rimanesse in piedi.

Ciò spiega anche perché le indicazioni sulla capienza dei teatri succitati

divergano così profondamente; in essi infatti, sia in platea che tra le file delle sedie, vi erano sempre dei posti in piedi e questi probabilmente non erano limitati. In media, dunque, nei teatri dovevano trovar posto non meno di 1500 persone.

Il Grosser Redoutensaal, anche questo tuttora esistente, dispone oggi per le manifestazioni artistiche di 400 posti a sedere. Si può ben immaginare non solo l'affluenza ma anche la grande ressa di pubblico durante i concerti qui tenuti agli inizi del secolo XIX, se si tiene presente che a quell'epoca avevano accesso alla sala fino a mille spettatori, buona parte dei quali non potevano che rimanere in piedi. Qui Beethoven fece eseguire per la prima volta la sua Ottava Sinfonia.

In qualità di organizzatore di questi concerti, Beethoven si assumeva certamente un rischio, tuttavia non ebbe mai occasione di pentirsene. Infatti, non solo fu sempre in grado di coprire interamente le spese del teatro, ovvero della sala, e degli esecutori, ma riuscì anche a trarne dei guadagni - in ciò conformemente alle finalità dei concerti stessi.

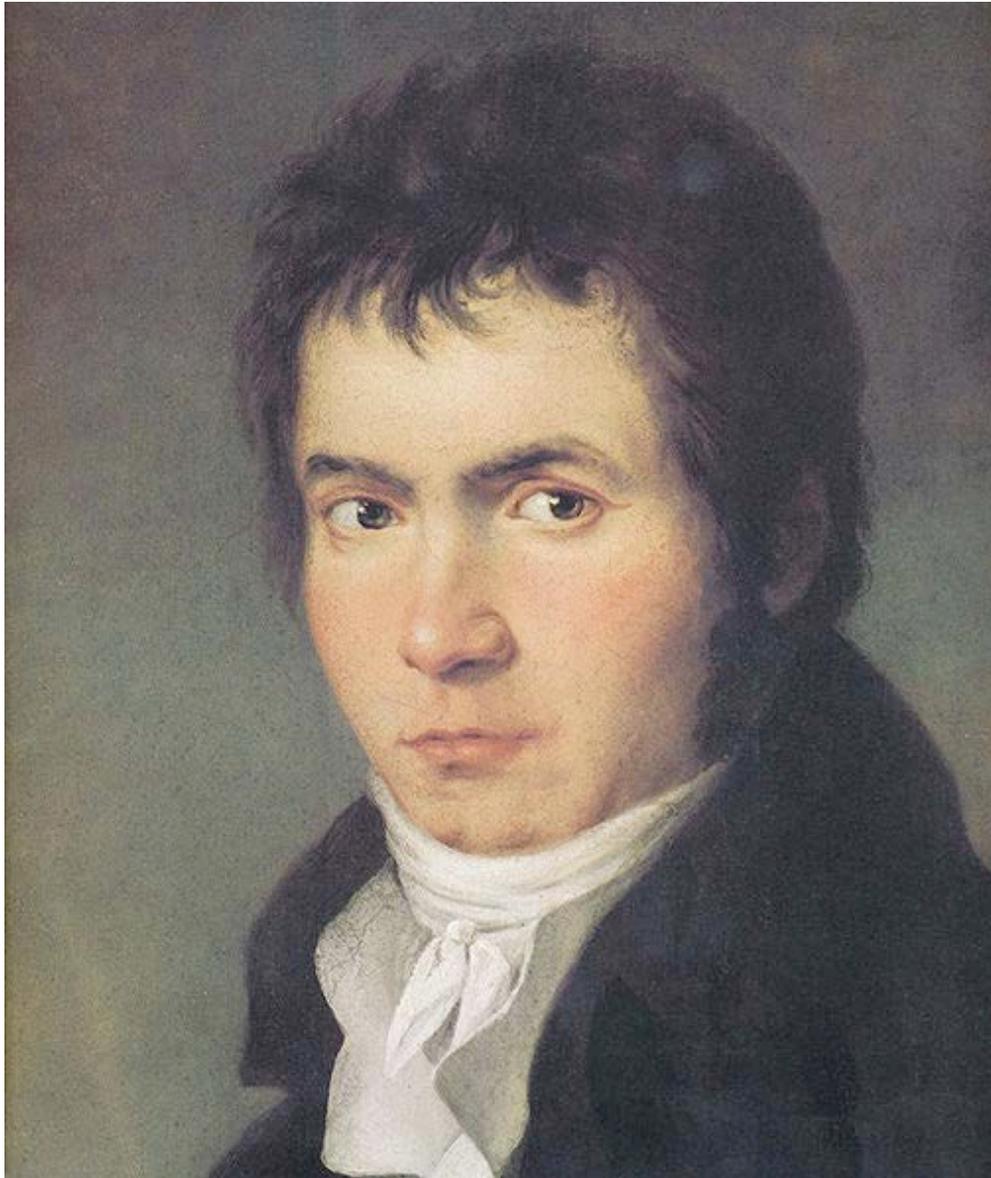
Ciò nonostante, Beethoven non rimase sempre del tutto soddisfatto ed il successo artistico non fu sempre così entusiastico come nella prima esecuzione della Settima Sinfonia, l'8 dicembre 1813 nel Salone delle feste dell'Università, fatto questo che indusse il compositore a replicare per ben tre volte l'intero concerto.

Le Sinfonie di Beethoven hanno trovato un loro pubblico: prima nelle sale da concerto di Vienna; poi, tramite le edizioni a stampa, all'estero, sulla scena musicale internazionale; infine, con le trascrizioni che gli editori approntavano e diffondevano, anche nella più ristretta cerchia della "musica domestica" e - come si usava dire a quell'epoca - nei "salotti musicali".

CULTURA MUSICALE E ORCHESTRE A VIENNA AI TEMPI DI BEETHOVEN

Chi volesse considerare in qual modo a Vienna ed ai tempi di Beethoven si realizzassero le esecuzioni di Sinfonie, dovrebbe prima di tutto tener presente che allora nelle manifestazioni concertistiche pubbliche non suonavano orchestre di professionisti.

BEETHOVEN **GIOVANE**



C'erano orchestre fisse e stabili di musicisti professionisti nei teatri, dove si eseguivano opere, Singspiel e musiche di scena; queste orchestre erano però disponibili per concerti solo in casi eccezionali, nei pochi giorni liberi dalle incombenze dei teatri.

La cappella musicale di corte era attiva unicamente nella corte imperiale, mentre per motivi economici le orchestre dei palazzi aristocratici, pur di antica data, erano già state sciolte o ridotte ad un organico cameristico.

Il compositore o interprete che intendesse dare un concerto a Vienna, lo doveva organizzare per proprio conto, dal momento che non esisteva ancora la figura dell'impresario.

In assoluta indipendenza ed a propria discrezione l'artista poteva scegliere date e programmi, ma doveva provvedere personalmente ai preliminari organizzativi.

Tra l'altro doveva reperire un'orchestra, e normalmente era lo stesso artista che doveva metterla insieme. È vero, sì, che Mozart per i sei concerti in abbonamento da lui stesso organizzati nel 1785 ebbe a disposizione un'orchestra d'un teatro (forse addirittura l'orchestra dell'Opera di corte); ed è anche vero che nel concerto di Beethoven del 2 aprile 1800 nello Hofburgtheater suonò appunto l'orchestra di quel teatro, mentre nell'altro concerto beethoveniano del 5 aprile 1803 nel Theater an der Wien (quando fu eseguita per la prima volta la Seconda Sinfonia) fu con ogni probabilità l'orchestra di quel teatro a suonare.

Ma queste erano eccezioni: nel fissare le date dei loro concerti, Mozart e Beethoven avevano infatti scelto proprio quei giorni in cui i teatri rimanevano chiusi.

In tutti gli altri casi gli strumentisti dovevano essere scritturati singolarmente e quindi raggruppati in un'orchestra. La corrispondenza di Beethoven, i suoi quaderni di conversazione ed altre fonti offrono numerose informazioni dettagliate a tale riguardo.

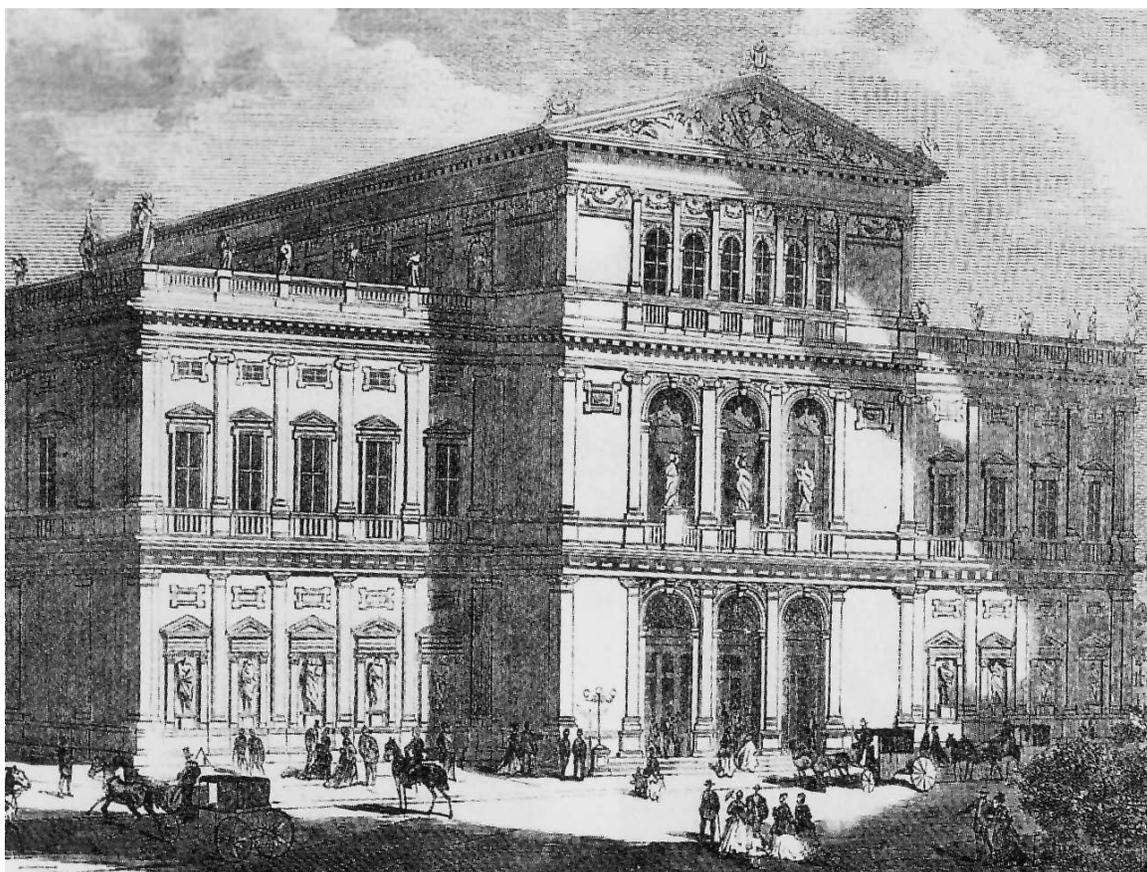
Questa prassi, per cui un'orchestra veniva predisposta all'occasione e presentata in un concerto dopo un esiguo numero di prove, potrà sembrare a noi quasi inconcepibile, ma d'altro canto non abbiamo una chiara idea di quanto in realtà fossero abili e ricchi di routine gli esecutori di allora. Un esame del materiale musicale di quell'epoca ne offre un'evidente testimonianza.

Mentre a partire all'incirca dalla seconda metà del secolo XIX si possono rilevare nelle parti strumentali le minuziose annotazioni degli esecutori per ciò che riguarda tipo d'arcata e di fraseggio - né vi mancano poi

indicazioni da parte del direttore d'orchestra - , nelle parti strumentali che risalgono alla fine del secolo XVIII ed all'inizio del XIX è difficile trovare annotazioni del genere.

Le indicazioni essenziali di fraseggio erano già nel testo musicale, e per il resto - ci si poteva attenere a quelle norme d'esecuzione strumentale, che nell'apprendimento d'uno strumento venivano insegnate unitamente alla tecnica.

IL TEATRO DELLA SOCIETÀ DEGLI AMICI DELLA MUSICA



Quali musicisti potevano essere impiegati in linea di massima in un'orchestra? - In primo luogo i professionisti che non erano impiegati in un'orchestra di teatro, ma che invece si guadagnavano da vivere insegnando, suonando in complessi cameristici al servizio degli aristocratici o (in casi più rari) nell'ambito delle celebrazioni liturgiche.

Ma poi c'erano anche i dilettanti - nel significato che allora aveva questo termine: il dilettante era un musicista che aveva studiato il suo strumento, ma che non si guadagnava da vivere con l'attività musicale.

Già del 1781 un certo Philipp Jakob Martin tentò di fare l'impresario di concerti sinfonici a Vienna, e mise così insieme un'orchestra di dilettanti per un intero ciclo di concerti.

Tentativi effimeri di dar vita ad orchestre simili si ebbero anche negli anni seguenti, ma a riguardo non abbiamo in pratica ulteriori e più precise informazioni.

Più importanti di tutti gli altri sembrano esser stati i "Liebhaberkonzerte" (Concerti di appassionati), che si svolgevano d'estate nell'Augarten di Vienna e che per un periodo furono diretti da Ignaz Schuppanzigh.

Bisogna attendere il 1807 per avere una documentazione assai precisa su un ciclo di venti concerti organizzati da una "Gesellschaft von Musikfreunde" (Società di amici della musica).

Da questa ricca documentazione apprendiamo che questo ciclo di concerti, svoltosi tra il novembre 1807 ed il marzo 1808 e basato sulle esperienze fatte in precedenti tentativi dello stesso genere, non poté continuare per motivi economici; esso però può esser considerato come un'anticipazione dei concerti organizzati dalla "Gesellschaft der Musikfreunde" (Società degli amici della musica), fondata nel 1812.

Con quattordici composizioni Beethoven fu, dopo Mozart, l'autore più eseguito del ciclo concertistico dal 1807/08. Beethoven fu presente ad ogni concerto e ne diresse almeno uno.

Sappiamo ancora che distribuì 11 biglietti gratuiti per ogni concerto ad amici, conoscenti ed allievi. Possiamo dunque considerare questa documentazione, che per fortuna è giunta sino a noi ed è stata scoperta solo alcuni anni fa, come indicativa per ciò che riguarda la vita concertistica viennese a quell'epoca, ed al tempo stesso, più in particolare, indicativa per ciò che riguarda le esecuzioni di composizioni beethoveniane.

In tutti i venti concerti l'orchestra contava 55 componenti ed era costituita quasi sempre dalle stesse persone. Violini, viole e violoncelli

erano suonati esclusivamente da dilettanti; erano professionisti solo il primo violino, colui che guidava il gruppo dei secondi violini, la prima viola ed il primo violoncello.

I contrabbassi erano invece tutti professionisti. Quanto al gruppo degli strumentisti a fiato, molti erano professionisti; solo i due flautisti ed il primo clarinetto erano dilettanti.

LETTERA A "WALDESTEIN"

Lieben Leopolden!

Din wirgen ist nach Wien zur Befällung ihrer so lauge
bestrittenen Mängel. Mozart's Genius trauret noch
und bewinet den Tod seines Zögling's. Sey dem nun
pfefflichen Hayden fand er Zuflucht, aber keine Befäh-
tigung; durch ihn wüßtest er noch einmal mit jemandem
kommig zu werden. Durch ununterbrochenen Fluß
zufallen Dir: Mozart's Geist aus Haydens Händen.

Wien d. 29. Oct. 1792.

Ihre wahrer Freund
Waldstein

I 18 strumentisti professionisti provenivano dalle orchestre del Theater an der Wien, dello Hofburgtheater e del Karntnertortheater.

I nomi di Franz Clement - cui Beethoven dedicò il suo Concerto per violino ed orchestra - e Joseph Mayseder - capostipite di una scuola violinistica viennese - indicano come anche per artisti di primo piano fosse assai naturale suonare in un'orchestra insieme con musicisti dilettanti. Clement era primo violino, mentre Mayseder guidava i secondi violini.

Tra i dilettanti troviamo aristocratici, alti e medi funzionari di Stato, tre avvocati, un medico e dei commercianti.

Nell'elenco degli orchestrali dilettanti compare anche il nome dell'allor giovane Conradin Kreutzer, che in quel periodo dimorava a Vienna. È interessante notare come nei primi cinque Concerti per pianoforte, come primo violino suonasse il banchiere Johann Baptist Haring.

Sebbene nel 1808 si dicesse di lui che come violinista avrebbe potuto umiliare non pochi maestri di questo strumento, incorsero tuttavia dissapori - non si sa se artistici o personali - e così Haring fu sostituito con il violinista professionista Clement.

Si sa ben poco della formazione musicale di questi dilettanti. Come i professionisti, anche i dilettanti ricevevano lezioni private, che a quei tempi oltre a far acquisire una padronanza tecnica dello strumento, non trascuravano mai le nozioni di cultura musicale generale.

La vivace attività musicale nella cerchia domestica - spesso nell'atmosfera per metà privata e per metà pubblica del salotto musicale - offriva molteplici possibilità di perfezionamento e di sempre nuove esperienze.

Negli statuti dell'orchestra, così era scritto riguardo alla scelta dei suoi componenti dilettanti: sarebbero stati scelti solo coloro "che per la loro arte e precisione rispondevano agli scopi".

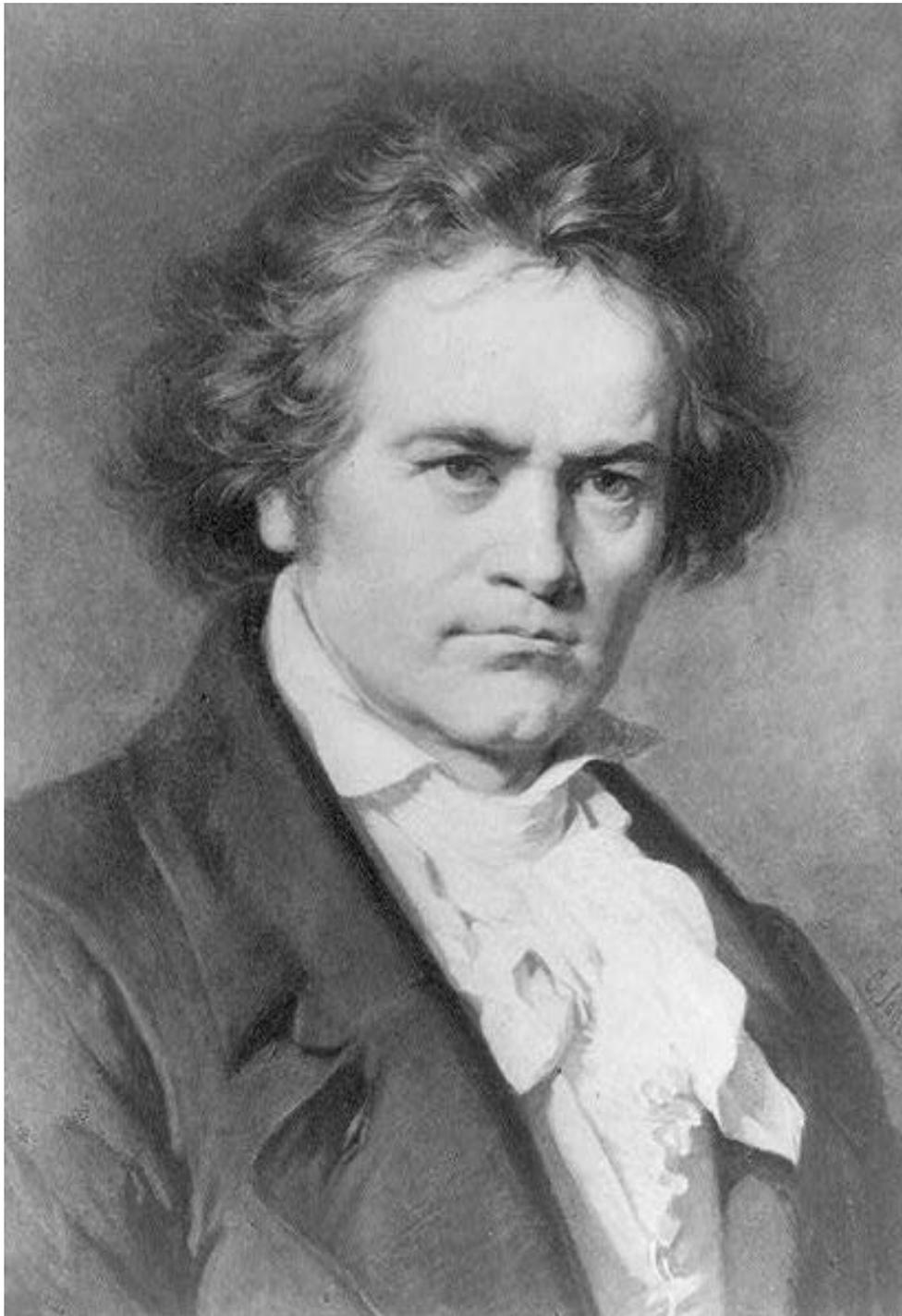
Le disposizioni riguardanti le prove danno un'ampia informazione sul livello artistico di quei dilettanti: "Nei brani musicali di particolare grandezza e difficoltà, se il compositore o il direttore d'orchestra lo ritengano necessario, si devono tenere due prove".

Di regola si faceva infatti un'unica prova. Gli esecutori professionisti di strumenti a fiato potevano in via eccezionale essere dispensati dalle prove ed in tal caso suonavano nel concerto a prima vista.

L'interpretazione errata di una lettera di Beethoven nell'aprile 1813, dove il compositore indicava le proporzioni minime di un'orchestra per una

prova in cui si doveva eseguire senza interruzioni una nuova Sinfonia, ha fatto nascere la favola tanto a lungo diffusa che l'orchestra beethoveniana di allora fosse di esigue proporzioni.

IL COMPOSITORE



Anton Schindler confermò a Julius Rietz che Beethoven desiderava per le sue Sinfonie un'orchestra con ben 60 strumentisti, mentre l'orchestra della Società degli amici della musica - i cui concerti si svolgevano però in una grande sala - suonavano dal 1812 con un numero di archi che poteva giungere fino a 70 e con un numero di fiati che all'occasione poteva essere raddoppiato. Così anche l'orchestra della Società degli amici della musica era composta da professionisti e da dilettanti, proprio come l'altra orchestra precedentemente menzionata che suonò nei concerti del 1807/08.

Se si prende in considerazione la relazione fra archi e fiati, come anche il possibile raddoppiamento dei fiati (a riguardo sono rimaste persino le parti strumentali approntate da Beethoven), bisogna tenere comunque presente la grande differenza tra l'organico strumentale di allora e l'odierno: l'orchestra di quei tempi aveva in complesso una sonorità meno intensa ed aveva in parte (ciò riguarda specialmente gli oboi ed i corni) anche un timbro diverso.

Nei quaderni di conversazione di Beethoven si trovano testimonianze sulle proporzioni dell'orchestra e sulla partecipazione di dilettanti e professionisti alla prima esecuzione assoluta della IX Sinfonia.

In questo memorabile concerto del 7 maggio 1824 Beethoven poté disporre dell'orchestra del Karntnertortheater con 44 strumentisti, rinforzata da un numero non definito di dilettanti, tutti membri della Società degli amici della musica.

Il numero dei fiati era poi raddoppiato. Per l'equilibrio sonoro non è infine di poco conto il fatto che il coro stava allora immediatamente dietro il direttore, mentre l'orchestra - proprio al contrario della prassi odierna - era situata ancor più indietro, sui gradini ascendenti in fondo al podio. Sembra che l'atto di costituire orchestre del genere, il reperimento di un numero sufficiente di dilettanti dal livello artistico adeguato non abbia posto alcuna difficoltà.

Anche se oggi siamo vincolati all'idea che la collaborazione di dilettanti rappresenti un compromesso, se non addirittura uno svantaggio, pur tuttavia la verità storica è ben altra: la peggiore prestazione orchestrale che la critica contemporanea rilevò in un concerto organizzato da Beethoven, fu quella del concerto nello Hofburgtheater il 2 aprile 1800, dove a suonare furono esclusivamente i componenti dell'orchestra di quel teatro, musicisti professionisti dunque.

Per i dilettanti si svilupparono quindi altre possibilità di formazione

tecnica, al di là dalle lezioni impartite nell'ambito dell'insegnamento privato. Nel 1817, con la costituzione di due classi di canto, cominciava l'attività del Conservatorio della Società degli amici della musica, il primo istituto musicale viennese di più alto livello.

Solo nel 1819 seguirono una seconda classe di violino e le prime classi di violoncello, flauto, oboe, clarinetto, fagotto e corno; nel 1827 vi si aggiunse la classe di tromba, e nel 1831 seguirono anche quelle di contrabbasso e trombone.

FOTO DI SCENA **DALL'OPERA "FIDELIO"**



Già dal 1814, e cioè ancor prima che cominciasse la vera e propria attività didattica del Conservatorio, furono istituite presso la Società degli amici della musica delle esercitazioni di canto corale, i cui partecipanti cantavano nei Concerti della Società.

Lo stesso avverrà poi dal 1817 per gli studenti di canto del Conservatorio. Questa circostanza sembra indicare che nella didattica della musica vocale vi siano state carenze.

La migliorata qualità dell'insegnamento ebbe immediatamente ripercussioni positive nell'attività Concertistica. Nell'ambito dell'istruzione strumentale del Conservatorio gli sviluppi furono più lenti e non ebbero un'ulteriore incidenza nella prassi e situazione orchestrale attinenti a Beethoven. Ma ora bisogna anche chiedersi quale fosse il livello ricettivo del pubblico, sebbene naturalmente solo con difficoltà si possa affermare qualcosa di concreto a riguardo.

Si è accertato che il pubblico presente ai Concerti era formato da persone appartenenti a tutti i ceti sociali della città. Per la borghesia, come per l'aristocrazia, l'istruzione musicale a livello pratico-esecutivo costituiva un momento significativo dell'ideale educativo.

Tale istruzione era affidata ad insegnanti di musica, a musicisti professionisti che impartivano lezioni solo in via secondaria; ma l'insegnamento poteva essere impartito da membri della famiglia - fatto ampiamente documentato - ed infine non mancavano gli autodidatti.

La pratica e l'ascolto della musica, sia in una cerchia privata sia nell'ambito di manifestazioni di società, era un momento essenziale nella vita dei viennesi.

Così cognizioni musicali ed abilità esecutiva erano allora - ci sia consentito il confronto diretto - assai più diffuse che non oggi.

E ci sono presupposti migliori che possano elevare il livello qualitativo del pubblico di una sala da Concerto?

CONCERTO N. 1 PER PIANOFORTE E ORCHESTRA
IN DO MAGGIORE, OP. 15

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro con brio
2. Largo (la bemolle maggiore)
3. Rondò. Allegro scherzando

Organico: pianoforte, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal del Burgtheater, 18 Dicembre 1795

Edizione: Mollo, Vienna 1801

Dedica: Principessa Barbara Keglevich Odescalchi

Beethoven ha revisionato il Concerto nel 1800 in vista della pubblicazione con l'editore Mollo, presentandolo a Vienna nel Burgtheater il 2 Aprile 1800.

Il *Concerto per pianoforte e orchestra n. 1 in do maggiore* di Beethoven uscì nel 1801 a Vienna per i tipi dell'editore Mollo. Fu in quell'occasione che ricevette il suo numero d'opera, cioè l'*op. 15*, così come il *Concerto n. 2 in si bemolle maggiore* ebbe il numero d'opera 19, sequenze che però in realtà invertivano il reale ordine cronologico di composizione. Era stato infatti scritto per primo il *Concerto in si bemolle* in una versione risalente già al 1794-95, e tale stesura era stata in parte abbozzata da circa un decennio, sin dal 1785; in questa versione il *Concerto in si bemolle* fu eseguito il 29 marzo 1795 e replicato in un'accademia di Haydn il 18 dicembre dello stesso anno, ma poi andò perduto. Solo successivamente fu composto il *Concerto in do maggiore*, dai primi abbozzi del 1795 sino alla stesura completa, quella del 1798. Il *Concerto in si bemolle* fu quindi riproposto in una seconda versione, quella «ufficiale» giunta fino a noi e messa alle stampe da Hoffmeister & Kühnel a Lipsia nel 1801.

Comunque sia, i primi due Concerti per pianoforte e orchestra di Beethoven riflettono l'immagine di un compositore non certo alle prime armi: sono sì opere giovanili, ma solo per l'età anagrafica dell'autore; dal

punto di vista del valore musicale non rappresentano certo composizioni anonime o di maniera. Beethoven si rifà, naturalmente, alla grande tradizione del Concerto per strumento solista e orchestra, ma introduce suoi elementi caratteristici firmando in modo inconfondibile i propri lavori: vi ritroviamo il suo particolare e plastico timbro pianistico, da esecutore virtuoso qual egli era - noto al pubblico viennese per la tecnica solida e granitica -, deliziose quanto improvvisate venature di passaggi cangianti e impetuosi, grandi collegamenti modulanti colorati di armonie ardite e inattese, combinazioni ritmiche di icaistica efficacia, lo spezzarsi della linea melodica in una serie di arcate irregolari di audace profilo. È il Beethoven che tutti conosciamo, anche se non dimentico dei suoi illustri predecessori.

Ma quali sono i riferimenti stilistici più espliciti? In particolare lo sguardo è rivolto all'eredità lasciata dai suoi grandi «maestri», Haydn e Mozart: il giovane Beethoven aveva infatti avuto modo di leggere e conoscere alcune delle loro pagine più significative fissandone alcuni dei tratti fondamentali, mutuandone, anzi, veri e propri «modelli» compositivi. Ad esempio, ritroviamo nei Concerti di Beethoven l'abitudine - tipicamente mozartiana - di enunciare il materiale tematico in modo incompleto nell'Esposizione orchestrale, oltre alla scelta di inserire una netta cesura prima dell'entrata del solista (Riesposizione) presentando poi segmenti motivici anche del tutto nuovi; ha tratti ancora mozartiani il fatto di far emergere nella Ripresa elementi ricavati sia dall'Esposizione orchestrale che dalla Riesposizione solistica. Si trattava di vere e proprie «griglie» e regole compositive che, nella tipologia della forma-Sonata adottata nel Concerto solistico, erano divenute schema noto al pubblico, che quasi automaticamente si aspettava durante l'esecuzione certi passaggi, certi richiami che rendevano l'ascolto più avvincente e interessante.

Nel *Concerto per pianoforte e orchestra n. 1 in do maggiore op. 15* ad esempio, lo si vede già nell'esposizione orchestrale del primo movimento, l'*Allegro con brio* con quel tema marziale e perentorio deliziosamente introdotto dalle sfumature sonore dei violini, e con il secondo motivo di carattere contrastante e dai toni un po' umbratili, schubertiani: entrambi compariranno di nuovo, ma in modo diverso e in un certo senso «completati» nella parte del solista. Che infatti proporrà, dopo una netta chiusura della prima parte, una riesposizione con un vero

e proprio primo tema principale di carattere ben diverso rispetto al motto orchestrale introduttivo: esposto dal solo pianoforte in tono un po' leggero, sbarazzino, tutto giocato su brevi scatti, scalette, corse improvvise, esibendo un gioco virtuosistico di elegante fattura.

BARBARA KEGLEVICH ODESCALCHI



Durante questa sezione l'orchestra scandirà di nuovo, sopra le volate del pianoforte, il motto introduttivo, ma questa volta con intento ornamentale e funzione articolatoria della forma, non certo per spezzare o fraporsi alla voce principale del pianista. Il secondo tema della riesposizione solistica rappresenta il giusto completamento del suo omologo nell'esposizione orchestrale; ma qui brilla per spirito totalmente nuovo, introdotto da una figurazione in levare, definito da un'idea di particolare grazia e freschezza esposta dall'orchestra e soprattutto rielaborato nella sua seconda arcata fraseologica dall'opera del solista. Di eredità mozartiana è anche la consuetudine al recupero testuale o trasportato del materiale precedente anche non tematico - soprattutto gli interludi orchestrali -, utilizzato in sezioni differenti, «scambiato di posto» nella sua collocazione e con diversa funzione, come ad esempio succede nell'epilogo della Riesposizione, dove riemerge il profilo scanzonato della coda dell'Esposizione orchestrale, qui o alla fine della Ripresa, dove per la terza volta ricompare lo stesso modulo di *divertissement* dal caratteristico arco melodico ad andamento rotatorio che quindi Beethoven usa quasi come una sorta di «riserva sonora».

Nello Sviluppo altre trovate e accorgimenti sorprendono l'ascoltatore. Il suo inizio risulta assolutamente imprevedibile, poiché, dopo essere stato aperto da un accenno al tema marziale, è subito reso intenso e palpitante da un breve, malinconico inciso dell'oboe. Basta questo per cambiare *ex abrupto* lo scenario dominante: il pianoforte, come ispirato, si getta in una sorta di frase plastica e preludante di tipo improvvisativo che suscita altre nuove idee: la linea fluente si addensa ancor più in un calibrato gioco di proposte e richiami, coinvolgendo l'orchestra tutta in un complesso percorso tonale dalle tinte intense e marcate, fatto di ampie ed estese digressioni scalari, di passaggi tecnici del solista, in un clima armonico divenuto più livido e incupito. In pochi passi siamo stati catapultati in un mondo nuovo, passando dall'ambientazione solare e brillante della doppia sezione espositiva alle tensioni e alle complessità anche architettoniche e contrappuntistiche della zona di Sviluppo che è sì tradizionalmente tensiva, ma che Beethoven restituisce qui in modo assolutamente ampliato e carico di drammatismo rispetto alla norma, firmando quindi, in un certo senso, un'interpretazione molto personale, pregnante e carica di significati. Solo la Ripresa riporta all'atmosfera iniziale, con il ritorno del materiale tematico tratto soprattutto dalla

riesposizione solistica e con la grande cadenza conclusiva del pianoforte. Si aggiunge solo una perentoria frase finale di perorazione orchestrale, ancora una volta ricavata dalla sigla introduttiva; conduce a compimento il movimento in un clima di travolgente festa corale.

Il tempo di mezzo, il *Largo*, apre un'oasi di quiete dopo l'agitazione precedente. La delicatezza di tinte, l'iridescenza delle armonie, i tenui e morbidi profili tematici richiamano molto le vellutate *Romanze per violino e orchestra op. 40 e op. 50* dello stesso Beethoven, anche se qui solista è il pianoforte. La forma ad arco adottata, la forma *Lied* (ABA), permette un ricambio ordinato e ciclico dei motivi senza scontri o contrasti, preferendo invece uno stile stabile e uniforme, qui rappresentato dalla scelta di scrivere per strumento pensando alla voce.

Si potrebbe dire che un unico grande canto si dipana per l'intero movimento, caratterizzandolo nella sua interezza. Il delizioso tema principale in La bemolle maggiore, espresso all'inizio dal pianoforte, risuonerà infatti più volte, differenziandosi - più che per il calco melodico o la nervatura ritmica - per le sue innumerevoli sfumature timbriche, o la scelta di registro, o il tipo di sostegno armonico.

Ad esempio, dopo l'esordio, eccolo tornare nella voce pastosa del clarinetto, adagiato sull'ondulato sostegno degli archi oppure, nella Ripresa, interpretato dal pianoforte come un'ornata aria «col da capo», cesellato da meravigliose figurazioni in abbellimento che lo rendono un autentico, piccolo gioiello; o ancora, sempre nella Ripresa, ribadito dal piano in forma più estesa, allargato a una seconda arcata fraseologica - non ancora comparsa - che ne svela e completa il «senso», costruito sul raffinato accompagnamento armonico dello stesso solista e sull'elegante pizzicato degli archi; poco dopo eccolo di nuovo nel suo «nuovo» secondo segmento riproposto dal clarinetto, infine riemerge nella coda, dove è ancora il clarinetto a riportarne per primo il profilo come squisito ricordo in graduale dissolvenza, iniziando un lento, sfumato intercalare che lo divide in brevi incisi con la voce suadente del pianoforte.

Altre idee e motivi si inanellano placidamente nel *Largo*, ma senza troppo distanziarsi dalla tipologia del tema principale; come la melodia cantabile del pianoforte nella parte centrale, contraddistinta da uno stile abbondantemente fiorito, o la partecipata frase di collegamento della stessa sezione di mezzo, appena venata da corrucciate armonie minori,

come si conviene a una sezione sviluppativa, presto cautamente ricondotta alla tonalità di base di La bemolle maggiore.

L'ODIERNA GROßER REDOUTENSAAL DEL BURGTHEATER



Il terzo e ultimo tempo è un *Rondò*, segnato come *Allegro scherzando*. Lo definisce e lo caratterizza lo spirito libero della danza popolare, dominato dalla verve ritmica e dal vitalismo melodico, soprattutto nel suo tema principale, il *refrain* di riferimento del rondò.

Quest'ultimo è un esuberante motivo rustico di ballo, che con il suo scalpitante ritmo anapestico sconvolge la calma meditazione precedente e introduce nel clima sfrenato ed eccitante di una festa e di giochi all'aperto. Il tema comparirà più volte, inframmezzato all'inserzione di altri motivi corali del gruppo orchestrale, o a episodi solistici secondo il modulo tipico della forma-rondò che alterna il *refrain* ad altre idee ed episodi.

Così è per l'agile episodio del solista, introdotto dal rimbrotto dei fiati in ottava e irrobustito nella conduzione di passaggi eminentemente tecnici, o per il motivo folclorico dell'orchestra, presto ripreso dal pianoforte e poi più avanti riproposto sotto altre vesti tonali, e ancora per il motivo «tzigano», in cui la scrittura pianistica e orchestrale si richiama scopertamente alla gestualità violinistica, ricca di acciaccature e di figurazioni derivanti dalla mobilità dell'arcata. Un altro episodio solistico si prolunga particolarmente esteso a una frase polifonica accordale che funziona da pacato commento all'esibizione tecnica del solista.

Tutto scorre velocemente senza interruzioni, solamente «disciplinato» nei punti di snodo formali da brevi frasette dell'orchestra pronunciate in modo incisivo all'unisono o in ottava, quasi a «riprendere» in modo controllato e severo il solista nelle sue scorribande a perdifiato. Nella Ripresa appare nuovamente il materiale tematico espositivo ma, secondo la prassi, è mantenuto nell'area tonale del tono d'impianto, qui in Do maggiore, e con l'aggiunta di una grande, solenne frase finale che conduce pomposamente alla cadenza del solista. Dopo questa fa per un attimo capolino il motivo *refrain*, che sembrerebbe chiudere sbrigativamente tutto.

Invece Beethoven, proprio sugli ultimi accordi conclusivi, riapre inaspettatamente il discorso in una nuova sezione di Epilogo.

L'inciso in levare del motivo-ritornello viene sottoposto a una serie di delicate elaborazioni, scambiato da uno strumento all'altro, da un gruppo all'altro, con il solista che ordisce una fitta e brillante trama di dialogo con l'orchestra; infine il tessuto orchestrale si riduce di consistenza, la traccia timbrica si attenua dipanando un filo sottile che si spegne lentamente in un cristallino suono di carillon. Un breve, delicato *Adagio* prepara infine la secca e travolgente chiusura finale (*Tempo I*).

Marino Mora

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 142 della rivista Amadeus

CONCERTO N. 2 PER PIANOFORTE E ORCHESTRA
IN SI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 19

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro con brio
2. Adagio (Mi bemolle maggiore)
3. Rondò. Molto allegro

Organico: pianoforte, flauto, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi

Prima esecuzione: Vienna, Burgtheater 29 Marzo 1795

Edizione: Hoffmeister & Kühnel, Lipsia 1801

Dedica: Carl Nicklas Edler von Nickelsberg

Il *Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 in Si bemolle maggiore op. 19* si apre con un vivace e scoppiettante *Allegro con brio*. Beethoven dimostra tutta la freschezza dei suoi anni giovanili in questo lavoro non troppo dominato dalla personalità delle linee tematiche, ma assolutamente originale e spesso imprevedibile nelle soluzioni che egli imprime alla partitura. Si notano nella scrittura soprattutto una notevole ricchezza inventiva e una duttile articolazione dei profili motivici, con un fitto lavoro di intaglio e di recupero del materiale che trapassa da una parte all'altra, da una sezione all'altra del *Concerto*, un po' secondo lo stile di Haydn o di Mozart. Alcuni elementi sono ancora di retaggio palesemente «galante», così come colpisce il taglio del *Concerto*, pensato prettamente per il pubblico, con soluzioni brillanti e di sicuro effetto affidate all'orchestra e largo spazio per il virtuosismo dell'esecutore, mai comunque fine a se stesso.

D'altronde il compositore, nel momento in cui scriveva queste pagine, era ancora e soprattutto un grande pianista desideroso di mostrarsi davanti alla sua platea e di mettere alla prova proprio lì la sua «fatica». Dal punto di vista delle architetture compositive è già evidente la sicurezza di Beethoven nel dominio della forma. A partire dal citato primo movimento, l'*Allegro con brio*, appare interessante la cornice di riferimento scelta: i due gruppi tematici principali sono ben distribuiti tra Esposizione orchestrale (primo gruppo) e Riesposizione solistica (secondo gruppo), tanto che nella Ripresa proprio questi ultimi sono scelti per essere riesposti, «saltando» le altre parti ritenute da Beethoven

meno pregnanti. All'interno della struttura compare anche uno Sviluppo molto complesso, che recupera idee e spunti un po' da tutte le sezioni precedenti sottoponendole a profonde mutazioni e varianti.

Ma per giungere a queste soluzioni risulta interessante il percorso seguito dal compositore. Il primo gruppo dell'Esposizione orchestrale del movimento iniziale, ad esempio, spicca per la sua segmentata composizione, costruito com'è su più parti indipendenti eppure perfettamente collegate: lo definiscono, in alternanza, uno scalpitante motto su ritmo puntato pronunciato dall'orchestra e un tranquillo inciso di risposta in levare dei violini; il tema prosegue poi in un motivo acefalo non privo di gestualità galanti, basato su note ribattute.

Dalla combinazione di questi elementi, dalla loro variazione e permutazione dipenderanno molti dei passi successivi dell'*Allegro*, come appare evidente ad esempio per il motivo acefalo, che ritorna nell'Epilogo dell'Esposizione, o nel delizioso interludio orchestrale, in cui letteralmente ispira una nuova frase opportunamente rivista in diminuzione e imitazione, o alla fine della Riesposizione, dove torna più vicino al profilo ritmico-melodico originario.

Ma è soprattutto il motto introduttivo a dominare la scena fungendo da elemento base, da matrice sonora di molti passaggi: dopo l'esposizione orchestrale ricompare infatti subito nella frase di transizione alla dominante resa più instabile e nervosa proprio dal ritorno del motto puntato e dal raddoppio ritmico dell'accompagnamento, vivacizzato dal sostegno di gruppi di crome reiterate; anche nell'Epilogo dell'esposizione orchestrale ricompare, contribuendo ad aprire un episodio carico di contrasti e di strappi impetuosi, mentre nella riesposizione solistica il pianoforte mostra il suo volto più combattivo proprio quando prende in mano con personalità la situazione esponendo l'inciso iniziale nel ponte modulante.

Come si vede, è specie nelle situazioni di contrasto, di movimento e di carattere che Beethoven fa riemergere il tratto incisivo del suo motto, utilizzato dunque per spingere in avanti il discorso e nelle parti strutturalmente più complesse ed elaborative; ancora lo ritroviamo infatti nei bassi per ispessire e innervare ritmicamente il registro grave, o nella grande frase di commiato che segue, o anche alla fine della Riesposizione, in un'anticipazione gravida di significati nella voce dei

violini primi e secondi, presto confermata a piena voce con l'inizio della Ripresa. Invece il terzo componente del primo gruppo tematico, il tranquillo inciso di risposta al motto introduttivo, compare in altri momenti musicali, di carattere e profilo diverso.

L'ALLORA BURGTHEATER



Beethoven vi ricorre in particolare per le situazioni inattese, o per creare diversivi sviluppando nuovi episodi, oppure in funzione di chiusura di discorso, in questo caso associato al motivo acefalo per formare una nuova unità tematica. L'orchestra si ferma di colpo su tre note orchestrali all'unisono, poi ripetute un semitono sopra a Re bemolle: è un vero e proprio *coup de théâtre*, poiché l'ascoltatore, dopo un incedere del movimento così filante, tutto si aspetterebbe tranne che questo.

Da tale interruzione compare, inaspettato, proprio il profilo dell'inciso di risposta, con quel suo caratteristico incedere morbido e avvolgente proposto dai violini e subito rilevato dai fiati in un meraviglioso dialogo sonoro; una simile situazione si ripropone durante lo Sviluppo, quando però questa volta è anche il pianoforte che, sollecitato dall'orchestra, ne disegna e ne sviluppa leggiadre elaborazioni. In altri casi ancora, l'inciso di risposta si collega al motivo acefalo; dalla combinazione nasce un'idea

di congedo di particolare delicatezza; così è sfruttata alla fine dell'esposizione orchestrale poco prima dell'entrata del pianista, nella frase di commiato che conclude la riesposizione solistica e precede lo Sviluppo, alla fine dell'intero *Allegro con brio*, esposta dai violini primi in una brevissima coda di grazia e delicatezza mozartiana.

Dal punto di vista del ruolo del solista la figura del pianoforte non è mai preponderante rispetto all'orchestra: non esiste un vero e proprio primo tema pianistico, poiché l'entrata del solista è affidata a una plastica presentazione su una frase preludiente che ce lo dipinge quasi in punta di piedi, come un protagonista atteso, brillante ma non ingombrante; e anche il secondo gruppo tematico è affidato prima all'orchestra e solo in seconda battuta alla voce del solista, che quindi guadagna terreno poco per volta e senza anticipare troppo i tempi, rispettoso di precisi equilibri prestabiliti.

Inoltre, secondo una strategia ben congegnata, prende possesso della scena quasi replicando a specchio le esperienze dell'orchestra; dopo l'esposizione del secondo gruppo, riproponendo ad esempio un nuovo episodio impreveduto sullo stesso Re bemolle, piano tonale che aveva già prediletto in precedenza l'orchestra; solo dopo questi passaggi gerarchici eccolo impegnato in una grande sezione virtuosistica interamente dedicatagli, estesa e «complessa» e con proprio nuovo materiale il pianoforte aveva affrontato un passo tecnico, ma piuttosto breve e con elementi «recuperati» da precedenti passi orchestrali. La cura di Beethoven nel disciplinare la forma è dunque impressionante, in questo senso degno erede della tradizione viennese. Ritroviamo dunque già in questo vivido e brillante primo tempo, una straordinaria opera di assemblaggio della forma che si riversa con risultati sorprendenti nell'ascolto.

Il secondo movimento è un *Adagio* di delicata fattura. I toni sfumati evocano un'atmosfera incantata da notturno mentre la parte tematica è di consistenza prettamente vocale. Si respira una certa misura e gradualità nello svolgersi delle idee, tutto procede pacatamente e con calma, quasi non si volesse smuovere troppo la superficie sonora, in un clima di quiete bucolica. Il tema principale dell'*Adagio*, in Mi bemolle maggiore, ne è un caso esemplare: la sua fisionomia è svelata solo poco per volta ed esso prende forma progressivamente. All'inizio, intonato sottovoce da archi e

fagotti, non viene infatti esposto nella sua interezza, perché i corni intervengono con un inciso ripetuto su ritmo puntato che ne smorza l'eloquio, sino a comprimerlo, spegnendolo in un accordo irrisolto e procrastinato.

Il denso flusso sonoro si spezza in un *fortissimo* da cui si sprigiona una nuova frase che poco dopo tornerà ad assumere caratteristiche sospensive, sul ritorno del ritmo puntato. Beethoven aspetta invece il pianoforte per riavviare il tema e questa volta esporlo in tutta la sua interezza, ma sempre con il caratteristico respiro lento, modellandolo poi finemente in una successiva e più ampia riesposizione elaborativa che ne completa il carattere lirico. La sezione centrale dell'Adagio (B) presenta una seconda idea nella dominante Si bemolle maggiore. Scambiata in eco tra pianoforte e orchestra, è conclusa in una frase sospirata di grande trasporto del solista. A questo punto l'orchestra commenta questo intervento con una sorta di piccolo sviluppo *in nuce*; l'ambiente armonico si increspa e sono introdotti chiari elementi tensivi: è una scossa che muove il solista a reintrodursi nel discorso con una frase di cerniera melodica verso la tonica che riporta progressivamente allo stato di quiete.

La Ripresa è doppia, poiché contempla il ritorno sia di A che di B. Prima torna il tema principale dell'*Adagio* rivisitato in veste fiorita dal pianoforte. Poi è lo stesso pianoforte che procede con un fluente movimento di terzine simile a un dolce mormorio sul quale l'oboe, sostenuto dai fiati, intona con respiro struggente la melodia principale, melodia che infine si conclude con la frase declinante del piano. È un momento magico di questo movimento, che restituisce all'ascoltatore sensazioni di grazia impagabile.

Anche la ripresa di B dipinge, attraversoquisite sfumature, il secondo tema, scambiato tra pianoforte e orchestra, ma ora nel tono d'impianto di Mi bemolle maggiore; questa volta però il pianoforte prosegue in un nuovo, luminoso episodio in cui con il suo tocco vellutato diventa il protagonista assoluto della vicenda sonora. Dopo il corrucciato commento dell'orchestra c'è spazio anche per una piccola cadenza in stile recitativo del pianoforte, con gli archi che rispondono in *pianissimo* con brevi respiri ricavati ancora una volta dal tema principale. Infine una frase di coda pronunciata da tutta l'orchestra conclude l'*Adagio* con echi

bucolici e pastorali. L'ultimo movimento è un *Rondò* in tempo *Allegro molto*. Lo domina un tema-*refrain* sbarazzino nella tonica Si bemolle maggiore.

L'ATTUALE BURGTHEATER DI VIENNA



Il pianoforte si trova a suo agio nell'esporlo sfruttando le proprie doti tecniche di strumento virtuoso e brillante, ma anche l'orchestra esibisce un'agilità inconsueta fatta di scalette, rimbalzi, volate, scatti vibranti, e anche giochi dinamici, *nouances* e chiaroscuri timbrici.

Come nel primo movimento, passaggi e sorprese inattese sono dietro l'angolo (come le scalette interrotte che frammentano sorprendentemente il flusso sonoro), così come c'è una ricerca per il senso del bello, dell'ornamento, del movimento corale, quasi a replicare in musica le sensazioni di un elegante evento di festa, la categoria mentale di un sentimento di gaiezza viva e spigliata.

Per questo non mancano espliciti richiami a temi di ballo e di danza, motivi e melodie di sapore tzigano, folclorico, come il compositore ama talvolta fare nelle sue composizioni.

Già all'inizio il tema principale, esposto immediatamente dal pianoforte e curiosamente accentato sul tempo debole, rivela la sua natura imprevedibile e un po' umoristica: funziona da avvolgente invito alla

danza, al coinvolgimento di gruppo; l'orchestra risponde subito con lo stesso spirito.

Anche durante la transizione alla dominante tutto scorre veloce, senza respiro, comprese le brucianti figurazioni in ottave spezzate del pianoforte che aprono la strada a una sua prima «uscita» virtuosistica. Il primo dei due episodi solistici consiste in un breve motivo rimbalzante e ritmico che trascina anche l'orchestra in uno scambio dialogico serrato.

Poco dopo quest'ultimo diventa irresistibile richiamo anche per il ritorno del *refrain* di base, ma questa volta Beethoven lo propone fortemente variato: ne mantiene infatti solo l'intervallo-quadro (una terza discendente), correggendone il percorso e l'andamento melodico e soprattutto ne «normalizza» l'accentuazione trasferendola in battere sull'accento forte, secondo il ritmo indotto proprio dal primo episodio: un esempio della cura assoluta anche del particolare all'interno di questo sgargiante quadro sonoro.

Dopo il ciclico ritorno del tema principale del rondò, il secondo episodio solistico ancora una volta porta una ventata di estro e freschezza: ambientato in modo minore, appare come un misterioso canto tzigano che attrae e conquista; l'orchestra si contrappone all'inquietudine del solista con lunghe e più stabili stringhe melodiche di commento.

Questa volta l'accento è spostato in avanti, esattamente come nel *refrain* di base. A questo punto Beethoven affronta la sezione di Ripresa del materiale tematico con il ritorno del *refrain*, della transizione - qui non più modulante per mantenersi nel tono d'impianto -, del primo episodio e infine delle scalette interrotte che precedevano il ritorno del *refrain*; ma ora di esso se ne sente solo l'*incipit*, e sorprendentemente in Sol maggiore, visibilmente rallentato e con l'accento spostato «regolarmente» sul tempo forte.

È un effetto inatteso, che cambia fisionomia al rondò e prepara la grande sezione conclusiva. Una frase di collegamento consistente in una vivace e precipitosa elaborazione di un segmento del *refrain* e poi in una Ripresa testuale ma scorciata - in Si bemolle maggiore - ancora del *refrain* di base conduce rapidamente alla fase finale del *Concerto*.

Come in un veloce *tourbillon*, temi ed episodi si sono accavallati sempre più velocemente man mano che il rondò procedeva. Dopo tanto

succedersi di motivi conduttori, dopo che il materiale è stato più volte presentato, esposto e ripreso, nell'Epilogo nulla rimane se non la necessità di concludere il discorso con i toni che l'hanno definito, ovvero quelli della festa galante. Si apre un quadro dalle tinte cariche di colori costituito da nuovi elementi.

Un'autentica pioggia, una vera cascata sonora invade la scena, con vaporose volate in arpeggio e doppie scale cromatiche per terze discendenti del solista; l'orchestra commenta scambiandosi col piano spezzoni del *refrain* in forma di tranquilla e un po' vanitosa gestualità attraverso una annuente codetta. Infine intervengono le ferme asserzioni di fiati e archi nel risoluto accordo finale sulla tonica Si bemolle maggiore.

Marino Mora

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 142 della rivista Amadeus

CONCERTO N. 3 PER PIANOFORTE E ORCHESTRA

IN DO MINORE, OP. 37

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro con brio
2. Largo (Mi maggiore)
3. Rondò. Allegro

Organico: pianoforte, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 corni, 2 fagotti, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Theater an der Wien, 5 Aprile 1803

Edizione: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1804

Dedica: Principe Louis Ferdinand di Prussia

Quello per pianoforte e orchestra è stato uno dei Concerti solistici più frequentati dai grandi compositori classici e romantici. Le ragioni sono varie, non ultima quella per cui molti di loro erano pianisti, conoscevano bene lo strumento e potevano eseguire essi stessi le proprie composizioni. Ma la ragione che interessa di più l'ascoltatore di oggi è che il Concerto per pianoforte era tra i generi musicali più stimolanti per la creatività dell'artista, poiché metteva a confronto due organismi polifonici complessi e autonomi. Le risorse dei due ambiti davano possibilità molto ampie di manipolazione del materiale e offrivano stimoli nuovi, soprattutto in campo timbrico. Mozart, per fare un esempio, lavorò molto sull'affinità tra suono dello strumento a fiato e suono pianistico, intuendone e sfruttandone il potenziale. In più, il pianoforte divenne molto presto lo strumento con cui venivano riprodotte, studiate, adattate le partiture orchestrali, dando origine a una relazione proficua tra i due universi.

C'è da aggiungere poi che il rapporto tra pianoforte e orchestra, soprattutto in epoca romantica, poteva incarnare la relazione, a tratti conflittuale, tra l'interiorità del singolo, da intendersi come l'artista creatore, e la dimensione esterna, genericamente incarnata dalla compagine orchestrale. Tali risvolti sociologici hanno caratterizzato per molti decenni l'universo biografico e iconografico del Beethoven pianista e compositore, rappresentato in perenne contrasto con l'esterno e col tratto volitivo di chi accetta la sfida della creatività. In ogni modo, il

significato e il piacere dei suoi Concerti per pianoforte vanno maggiormente ricercati, più che in questi assunti comunque presenti, nelle ragioni intime e nella ricchezza delle partiture.

LOUIS FERDINAND DI PRUSSIA



Composto fra il 1802 e il 1803, abbozzato forse già nel 1800, il Concerto in Do minore n. 3 op. 37 venne stampato a Vienna nel 1804. In ossequio a una pratica tradizionale ormai cristallizzata, fu Beethoven stesso, in veste di virtuoso compositore, ad eseguirlo in prima assoluta dinanzi al pubblico viennese nell'aprile 1803. Il Concerto, che fu presentato insieme ad altri pezzi sinfonici e cameristici, fu accolto dalla critica senza particolari elogi, anzi con qualche accenno di insoddisfazione.

Si può provare a indagarne la ragione. Come è facile dedurre dalle date, l'op. 37 è uno dei primissimi Concerti per pianoforte e orchestra dell'Ottocento. La fattura del suo stile è anomala, potremmo dire sperimentale, in quanto caratterizzata quasi completamente da una convivenza tra elementi del passato Settecento e affioranti novità future, nell'ambito dell'orchestrazione come in quello della tecnica pianistica. Di tale compresenza è immediata testimonianza l'esordio dal tratto sicuro e marziale, che affonda le proprie radici nel gusto settecentesco, ma si carica di un'energia volitiva e tragica che prelude al tono romantico. Tale motto iniziale torna poche battute dopo in tonalità maggiore e con ricca orchestrazione, ma Beethoven ne oscura la luminosità integrandone il tema con un'appendice melodica discendente simile a una risata un po' sinistra.

Evidentemente i limpidi panorami sonori del secolo passato non erano più attuali. Come alcuni studiosi hanno evidenziato, compare qui un sottile sarcasmo che appartiene anche ad altre opere dello stesso periodo e che testimonia l'acuta volontà critica del compositore, il quale, prima di liquidare uno stile perché a suo avviso inattuale, sembra costringerlo ad una smorfia di dolore. Poco dopo l'atmosfera si rasserena grazie al secondo tema, un magnifico cantabile dalle movenze più ricche rispetto al suo modello melodico, ben riconducibile allo stile settecentesco. Ancora un compromesso riuscito è l'entrata dello strumento solista, realizzata da scale ascendenti, le stesse con cui si chiudeva la *Fantasia in Do minore* K. 475 di Mozart, seguite però dal motto iniziale esposto in ottava da entrambe le mani, un tecnicismo pianistico tipicamente romantico. Un po' come voler ricominciare da dove qualcuno aveva finito.

Interessante la sezione successiva dello sviluppo che inizia con una nuova esposizione delle scale ascensionali di cui abbiamo appena parlato

e seguita trasformando il volitivo motto iniziale in un tema implorante arricchito da una dolente coda melodica. Beethoven ama, in questo brano, aggiungere materiale all'elemento principale; una tecnica che in futuro scomparirà dal suo modo di comporre.

L'ATTUALE THEATER AN DER WIEN



Qui, addirittura, la coda acquista vita indipendente e prosegue sotto forma di nuova idea, enunciata dal pianoforte all'unisono (cioè mano sinistra e mano destra suonano la stessa cosa). Anche nei Concerti del passato il pianoforte assumeva ruolo cantabile e veniva accompagnato unicamente dall'orchestra. Ma in questo passo l'idea melodica compare, come detto, raddoppiando la parte (la sinistra si aggiunge alla destra), con maggiore effetto di amplificazione drammatica. L'unisono viene mantenuto anche quando le cose, per il solista, si fanno difficili; anch'essa un'innovazione del già dato, visto che tradizionalmente tali passaggi di bravura venivano svolti da una mano sola, di solito la destra.

Da questi brevi accenni ai vari momenti del primo tempo, si comprende come il Concerto sia animato da un'energia che rinnova la cifra espressiva del materiale e come il suo essere a cavallo tra due secoli gli conferisca una natura bifronte, a tratti ambigua, forse difficile da cogliere per il pubblico dell'epoca. Un elemento che tende chiaramente a sviluppi futuri è il corposo arricchimento dell'orchestrazione e della scrittura pianistica, quest'ultima particolarmente evidente nel *Largo* centrale.

Lo strumento solista entra senza orchestra disegnando con accordi pieni un tema che, pur mantenendo le fioriture del passato stile melodico, ha il peso di una meditazione e dà corpo a un profondo spazio sonoro. C'è il bisogno di andare oltre l'espressività codificata, verso una profondità che è a mezza strada fra la trascendenza e il concetto, che vuole essere l'epifania di una sensazione morale. In ogni modo, dopo il primo intervento orchestrale, il pianoforte si muove quasi totalmente con valori ritmici molto brevi. Il ruolo cantabile è affidato all'orchestra. Presto ci si rende conto di come la tendenza continua della scrittura pianistica all'arpeggio venga usata per smaterializzare il suono e fondere in modo emozionante tutti gli strumenti.

Anche nel successivo *Rondò* il pianoforte entra da solo, in ossequio alla tradizione d'apertura del finale da Concerto. Il ritmo e la struttura melodica del tema che si ode all'inizio anima e caratterizza tutto il brano grazie alla manipolazione cui Beethoven lo sottopone, allungandolo, accorciandolo, stirandolo verso l'alto, inserendovi fioriture, utilizzandone porzioni. Si noti, ad esempio, la brillante sezione finale in presto con cui si chiude il Concerto, introdotta dalla testa sola di quel tema.

Si manifesta in questo terzo tempo, proprio grazie alla struttura "di ritorni" tipica del rondò nella quale si prevede un evento principale in alternanza con alcuni episodi diversi, un impeto che sembra tornare ogni volta in gioco e ricominciare con nuova forza.

Per di più, anche gli episodi cui si è accennato non sono vere e proprie divagazioni perché mantengono uno stretto legame con quello principale. In fondo costituiscono un'illuminazione diversa delle sue caratteristiche.

Il ritorno dell'evento principale è così preparato quasi con lo stesso materiale di quell'evento e ciò dà l'impressione esatta di quanto la natura del pezzo sottostia a una logica stringente.

La forma rondò, usata in tale maniera, conferisce al brano una dialettica agitata. Beethoven affida a questo finale un compito arduo da sopportare, caricandolo di un'energia estranea alle sue forme tradizionali, forme che sembrano quasi non sostenere tale volontà di rinnovamento.

Il compositore è alla ricerca di un linguaggio che veicoli potenzialità espressive maggiori, ma è obbligato a servirsi di materiale dalla natura inadeguata a soddisfare le mire della sua ricerca.

Simone Ciolfi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 12 febbraio 2004**

CONCERTO N. 4 PER PIANOFORTE E ORCHESTRA
IN SOL MAGGIORE, OP. 58

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro moderato
2. Andante con moto (Mi minore)
3. Rondò. Vivace

Organico: pianoforte, flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Theater an der Wien, 22 Dicembre 1808

Edizione: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1808

Dedica: arciduca Rodolfo d'Austria

Se il *Terzo Concerto*, nonostante le novità della scrittura pianistica, si muove ancora con tutta la sua drammatica veemenza nel solco mozartiano tracciato segnatamente dai *Concerti in Re minore K 466* e in *Do minore K 491*, il *Quarto* si addentra in una regione solo in parte esplorata dal Salisburghese con i *Concerti K 450, 488 e 595*. Composto nel 1805-06 (nel periodo in cui Beethoven lavorava anche alla *Quinta Sinfonia*, al compimento della prima versione del *Fidelio*, al *Concerto per violino*), il *Concerto in Sol maggiore* realizza il prodigio di una sonorità pianistica di tipo intimistico, dolcemente luminosa e non brillante, con una frequente valorizzazione del registro acuto dello strumento in funzione cantabile, mentre la natura del rapporto fra solista e orchestra riesce di tono affettuosamente colloquiale, anziché di contrapposizione dialettica. Ma è anche la variegata veste armonica del *Quarto Concerto*, l'abbondanza delle modulazioni, l'ampiezza della gamma espressiva all'interno di una sostanziale unità di tono e la trasparenza dell'orchestrazione che fanno del *Concerto in Sol maggiore* - si legge in un articolo della *Allgemeine Musikalische Zeitung* del maggio 1809 - «il più ammirevole, il più singolare, il più artistico e difficile di tutti quelli che Beethoven ha scritto».

La breve entrata del solista, che nell'*Allegro moderato* iniziale precede l'esposizione orchestrale introducendo dolcemente l'antecedente del tema principale col suo caratteristico inciso a note ribattute, è di per se stessa sorprendente. È come il levarsi d'un sipario su un paesaggio sonoro di

impronta squisitamente pianistica che, gli archi, ripetendo e completando il tema, prendono a imitare, avviando il discorso musicale all'insegna dell'integrazione fra solo e orchestra.

ARCIDUCA RODOLFO D'AUSTRIA



Il ponte modulante estende il tema, così esposto, agli strumenti a fiato e lo innalza con un crescendo, fino ad approdare a un accordo generale di tutta l'orchestra, toccando così un punto di sensibile distensione che segna la fine della zona del primo tema e l'inizio del secondo: un soggetto dalle linee slanciate e un ritmo quasi di marcia che, passando in varie tonalità e non toccando mai quella che si converrebbe a un secondo tema, si direbbe fare ancora parte del ponte modulante. Dal ritorno del caratteristico inciso del tema principale (che ancora una volta porta a un crescendo in direzione di un nuovo punto culminante), un terzo tema ad ampi intervalli fiorisce nei violini in un luminoso modo maggiore.

Un episodio conclusivo e un rasserenante ritorno dell'inciso a note ribattute del primo tema chiudono la prima esposizione «chiamando» l'ingresso del solista, il quale, a sipario ormai levato, prende a elaborare virtuosisticamente la sua stessa introduzione iniziale. Privata del primo tema nella sua interezza, la seconda esposizione risulta più ampia della prima e, rispetto a quella, più ricca d'ornamenti. Un virtuosistico episodio di transizione, anziché condurre diritto al secondo tema, approda infatti a una melodia molto lirica e trasognata in Si bemolle maggiore, eseguita dal pianoforte alla mano destra nel registro acuto e accompagnata dalla sinistra nel registro grave, mentre dopo un rapido passaggio del solista, i violini introducono, *piano*, nel tono della dominante (!), un nuovo tema caratterizzato da una frase legata su un ritmo puntato, rinforzata al centro da un duplice sforzando.

Chiusa così l'imprevista parentesi, l'episodio di transizione può quindi riprendere il suo corso e finalmente condurre al secondo tema alla cui esposizione contribuisce ora il pianoforte. Più ampio è anche l'episodio di transizione al terzo tema, in cui l'inciso a note ribattute suona alternativamente in violini e legni, mentre, a slanciare in avanti il discorso musicale in direzione dello sviluppo, il terzo tema suona dapprima limitato alla sola prima frase (enunciata dai legni, quindi prolungata e infine ripetuta dal solista), per poi completarsi nella seconda. Codetta e inciso a note ribattute chiudono la seconda esposizione.

Lo sviluppo prende le mosse dal solito inciso che il solista solleva fino a un punto culminante da cui ridiscendere con un disegno in terze e seste discendenti, come per attrazione gravitazionale. Una, due volte, su un

pedale di Fa minore; poi altre due volte, ma da un tono e mezzo più in basso e su un pedale di Re minore. E mentre il pianoforte si lancia in ampie e generose volute d'arpeggi, violini e violoncelli ripetono il disegno discendente del solista.

L'ALLORA THEATER AN DER WIEN



Una lunga coda di questo episodio, formata da passaggi brillanti e incisivi del pianoforte nel tono di Do diesis minore, approda, dopo un trillo di dominante, a un *pianissimo* in cui la precedente concitazione si placa in un disegno melodico etereo (sempre in Do diesis minore) in cui il solista ripete una semiscala discendente, prima a note semplici, poi con terze della destra, mentre violoncelli e contrabbassi eseguono in pizzicato l'inciso del primo tema.

La sezione conclusiva dello sviluppo, intessuta sul medesimo inciso, prepara la ripresa del primo tema, riaffermato dal solista in tono grandioso e continuato delicatamente dall'orchestra. Una cesura lascia sospesi gli episodi collegati al tema principale dando luogo a un nuovo

episodio modulante, molto simile alla parentesi lirica già ascoltata in seno alla transizione fra primo e secondo tema nella seconda esposizione. Segue quindi il quarto tema, mentre il resto dell'esposizione si ripete in modo regolare, fino alla cadenza, conseguente alla ripetizione del terzo tema e non di codetta e ritorno dell'inciso a note ribattute che avevano preparato lo sviluppo.

La coda riprende il filo del discorso «interrotto» dalla cadenza, ripartendo dal terzo tema per approdare alla ripetizione dell'inciso a note ribattute e su questo chiudere il primo movimento.

All'affettuoso colloquio fra solo e orchestra dell'*Allegro* moderato, segue il contrasto più violento del secondo movimento, un *Andante con moto*, nel quale *widerstrebende Prinzip* e *bittende Prinzip*, principio d'opposizione e principio implorante, assumono la più tesa evidenza.

Così al tema in Mi minore pronunciato *forte e sempre staccato* dall'orchestra, il pianoforte contrappone un'idea cantabile di implorante dolcezza. I due opposti elementi tematici si alternano dapprima con largo respiro, poi a piccoli frammenti, l'uno digradando progressivamente fino a estinguersi, l'altro rafforzando la propria voce con uguale gradualità, per culminare in un canto intensissimo e in una ardita cadenza tonalmente ambivalente.

Nella coda l'orchestra torna a far sentire nei bassi, in una dinamica ridottissima, il suo inciso ritmico, mentre il pianoforte rientra con un breve accenno melodico e un delicatissimo arpeggio di chiusa.

L'opposizione fra *solo* e *tutti*, così evidente nell'*Andante*, persiste nel finale dove però il tono generale è quello d'un divertito rondò a una sola strofa. Attaccato *pianissimo* dagli archi dell'orchestra, il tema di *refrain* viene subito ripreso dal pianoforte, mentre un violoncello si stacca dal gruppo con una linea melodica indipendente. Identico procedimento subisce la seconda idea cantabile, poi l'orchestra riafferma con energia il tema iniziale.

Un brillante episodio di transizione costruito sull'opposizione fra *solo* e *tutti* conduce al couplet un tema di serena cantabilità presentato dal pianoforte e subito dopo dall'orchestra in una scrittura di limpida trasparenza polifonica. Collegati fra loro episodi di transizione, *refrain* e *couplet* si alternano quindi regolarmente con gli sviluppi e le varianti del

caso, fino alla cadenza. La coda con un brusco cambiamento di tempo può quindi portare il Concerto a una conclusione sfolgorante sul motivo di testa del tema principale.

Andrea Schenardi

Testo tratto dal libretto allegato al CD AM 083-2 allegato alla rivista Amadeus

CONCERTO N. 5 PER PIANOFORTE E ORCHESTRA IN MI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 73 "IMPERATORE"

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro
2. Adagio un poco mosso (Si maggiore)
3. Rondò. Allegro

Organico: pianoforte, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Lipsia, Gewandhaus, 28 Novembre 1811

Edizione: Clementi, Londra 1810

Dedica: Arciduca Rodolfo

Il *Quinto Concerto* di Beethoven è il più famoso e il più popolare di tutti i Concerti per pianoforte e orchestra della nostra letteratura sinfonica, forse perché, come vedremo, anticipa per qualche aspetto i modi del Concerto romantico e tuttavia ci propone in termini essenziali i caratteri noti e comunemente preferiti dell'arte beethoveniana, cioè i caratteri del cosiddetto secondo stile, lo stile, per intenderci, della *Terza Sinfonia*, della *Quinta* o della *Sonata op. 57 "Appassionata"*.

A queste pagine, che da sempre hanno accompagnato e nutrito le nostre emozioni musicali, ognuno di noi si avvicina con una sua familiarità personale che rende superflua qualunque nota illustrativa. Perciò, in questo caso, la nota si limita a qualche informazione biografica e storico-stilistica.

ARCIDUCA RODOLFO



Beethoven compose il *Quinto Concerto* nel 1809, a Vienna naturalmente, tra drammatici avvenimenti esterni. Infatti, dal 10 maggio l'esercito di Napoleone aveva assediato e cannoneggiato la città e poi l'aveva occupata fino alla fine di luglio. Inoltre il 31 maggio era morto Haydn.

Durante i bombardamenti Beethoven s'era rifugiato in casa altrui, chi dice da suo fratello Carl, chi presso un amico, il poeta Ignaz Franz Castelli. Per mesi Beethoven non compose nulla dopo aver concluso, il 4 maggio, il primo tempo della *Sonata op. 81a* (detta "Gli Addii", per la partenza da Vienna dell'arciduca Rodolfo): lo dice egli stesso, in una lettera allarmata agli editori Breitkopf e Härtel scritta il 26 luglio («Intorno a me è tutto un tumulto caotico, nulla altro che tamburi, cannoni e umane sventure di ogni tipo»).

Trascorse poi agosto e settembre a Baden e a ottobre tornò a Vienna, nell'appartamento della Walfischgasse. Nel disordine di quei mesi abbozzò e stese il *Quinto Concerto* (ma non sappiamo di preciso quando), che tuttavia risente poco o nulla di condizioni tanto sfavorevoli.

O meglio, al carattere di fanfara e al passo marziale di alcuni temi del primo movimento non saranno estranei i suoni guerreschi di quelle pericolose settimane.

Anzi, «in questo Concerto si è voluta vedere un'imitazione dei Concerti militari allora in voga» (P. Bekker, *Beethoven*, Stuttgart-Berlin 1912, p. 168). Il sottotitolo "Imperatore" dato al *Concerto* - sottotitolo molto diffuso in epoca romantica, stampato addirittura sulla partitura e divenutone quasi un epiteto descrittivo - è un assurdo abuso fatto dal pianista Johann B. Cramer dopo la morte di Beethoven, il quale mai si sarebbe sognato di chiamare così, con enfasi tanto presuntuosa, un lavoro «dedié a Son Altesse Imperiale Roudolphe Arciduc d'Autriche» (come è scritto sul frontespizio della prima edizione del 1812, presso Breitkopf e Härtel).

Come si è detto, nel suo *Quinto Concerto* Beethoven prefigura qualche tratto del Concerto solistico romantico, soprattutto per la minore individuazione del pianoforte rispetto al pieno orchestrale (che si suol chiamare con termine tecnico "Tutti").

MITSUKO UCHIDA



Con ciò si intende non che lo stile pianistico sia meno avanzato che nei Concerti precedenti, anzi lo è più, spesso in senso sperimentale, bensì che il solista non si contrappone all'orchestra, non figura come suo antagonista in uno svolgimento di idee o in un dramma spirituale, ma collabora con essa, o dialoga e ne anticipa o ne raccoglie le invenzioni: come accadrà in molti dei Concerti solistici dei decenni successivi. Insomma, la disposizione generale del *Quinto Concerto* è lontana dalle passioni e dalle tensioni tipiche dei lavori maggiori di quegli anni e il tono innegabilmente marziale del primo movimento non vuole avere lo spirito combattivo delle altre musiche beethoveniane che noi chiamiamo "eroiche".

Indicativo in questo senso è l'uso originale e sorprendente che Beethoven fa qui della cadenza solistica. Nella tradizione formale del concerto toccava al momento della cadenza di porre in giusta luce il virtuosismo tecnico del solista, e spesso anche le sue autonome capacità creative, quando egli stesso si scriveva da solo o improvvisava la pagina di bravura.

Per tutto ciò la cadenza solistica era collocata in punti chiave dello svolgimento sinfonico, per esempio verso la fine dei singoli movimenti o nelle transizioni da un movimento all'altro, con effetto di sollecitazione e di attesa sull'ascolto. Invece, qui Beethoven elimina le cadenze di transizione (addirittura nel passaggio dalla ripresa alla coda indica esplicitamente: «Qui non si fa Cadenza») e anche le cadenze tra i movimenti.

Egli apre, però, il Concerto con una lunga cadenza solistica, tutta scritta da lui e non lasciata all'invenzione del pianista (come, del resto, aveva già fatto l'anno prima nella *Fantasia in Do minore op. 80* per pianoforte, coro e orchestra), e la ripete quasi identica nel passaggio dallo sviluppo alla ripresa. Con una tale dislocazione egli ottiene, mi pare, due risultati. Infatti, esibendo immediatamente il solista come tale, fornendogli, cioè, in apertura l'occasione di sfoggio, può affidare poi soltanto all'orchestra l'esposizione dei temi principali e togliere al pianoforte la responsabilità, che era tradizionale, di presentare il secondo tema: così, nel fragoroso pieno dell'orchestra che espone il primo tema, e nella larga melodia dei corni che cantano il secondo tema, si consolidano il colorito e gli accenti marziali dell'invenzione. Si noti, anzi, il bell'effetto di prospettiva sonora,

come di un corteo militare che si avvanza, prima udito da lontano e poi osservato sfilare, appunto alla prima comparsa del secondo tema, esposto piano dagli archi, e in Mi bemolle minore, e poi, come ho appena detto, dai corni in maggiore.

ANTONIO PAPPANO



Dopo che abbiamo udito in orchestra tutti i temi del primo movimento, il solista rientra con una scala cromatica ascendente, sosta su un lungo trillo sul Mi bemolle acuto, quindi suona, invariata, la cellula iniziale del primo tema in Mi bemolle maggiore.

Dunque, non c'è vera contrapposizione di personaggi sonori, proprio come nei Concerti romantici, e sin dall'inizio il pianoforte non è una voce che vuole opporsi al Tutti, è bensì un elemento di collaborazione. E proprio all'immagine sonora generale si riferisce il secondo risultato conseguito dalla cadenza iniziale.

Questo lunghissimo primo movimento (che supera in durata gli altri due messi insieme) per le sue proporzioni attua, oltre ai passaggi consueti al tono relativo minore o al tono della dominante, molte escursioni ardite in tonalità lontane: per esempio, nello sviluppo il pianoforte riespone il secondo tema, quello in minore/maggiore, ma lo riespone in Si minore/Do bemolle maggiore (= Si maggiore, che sarà la tonalità del secondo movimento).

Eppure l'impressione che abbiamo avuto dalla cadenza iniziale, di un solido ancoraggio nella tonalità di impianto, il Mi bemolle maggiore, l'impressione di una virile costanza e saldezza, o di una solenne e ampia affermazione e non di un dramma interiore, rimane in noi per tutto il primo movimento.

Il secondo movimento è una breve e intensa meditazione su due temi musicali, quello in Si maggiore, malinconico e contenuto, esposto dagli archi in sordina e quello cantabile esposto dal pianoforte, che modula anche alla tonalità di Re maggiore, con una magnifica espansione del sentimento.

Il passaggio al terzo movimento avviene in modo conciso e originale. Solista e orchestra hanno raggiunto l'accordo di tonica e vi insistono per quattro battute, smorzando progressivamente il suono, fino alle soglie del silenzio. Una pausa.

I corni scendono dal Si al Si bemolle, il pianoforte cautamente raccoglie il suggerimento, accennando un disegno ritmico ascendente, che è come una rasserenante trovata sulla quale si slancia il motivo festoso del *Rondò* finale.

La prima esecuzione del *Quinto Concerto* ebbe luogo al Gewandhaus di Lipsia nel dicembre 1810 con un successo entusiastico. «Il numeroso pubblico era in uno stato di tale eccitazione da contentarsi a stento delle consuete manifestazioni di gratitudine e di gioia (*Erkenntlichkeit and Freude*)», riferisce una cronaca sulla "Allgemeine musikalische Zeitung".

Nulla di simile accadde alla prima esecuzione a Vienna, con Karl Czerny al pianoforte, il 12 febbraio 1812. «Un nuovo Concerto per pianoforte di Beethoven ha fatto fiasco (*fiel durch*)», scrisse il giorno dopo in una sua lettera il poeta Theodor Körner.

Franco Serpa

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorium Parco della Musica, 5 Dicembre 2009, direttore Antonio Pappano, pianista Mitsuko Uchida**

FANTASIA CORALE SCHMEICHELND HOLD
(LUSINGA AMICHEVOLE) IN DO MINORE, OP. 80

per pianoforte, soli, coro ed orchestra, op. 80

Musica: Ludwig van Beethoven

Testo: C. Kuffner

1. Adagio - Allegro
2. Meno Allegro (Do maggiore)
3. Allegretto ma non troppo (Do maggiore)

Organico: 2 soprani, 2 contralti, 2 tenori, basso, coro misto, pianoforte, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Theater an der Wien, 22 Dicembre 1808

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1811

Dedica: Re Massimiliano Giuseppe di Baviera

Un'opera di Beethoven che non reca i segni di una imperiosa volontà ci sorprende e ci spiazza; è un po' il caso della *Fantasia op.80*, la quale pur appartenendo all'età suprema del sinfonismo e Concertismo beethoveniano non presenta quello spiegamento di idee musicali scolpite e necessarie che ne convalida la vicenda morale più tipica. Se non scava nel profondo dell'uomo, riflette tuttavia il musicista nel suo tempo e nella sua società. Beethoven che con le sue opere stava modificando le abitudini di ascolto e creando il moderno concerto pubblico, con la *Fantasia op.80* sembra ancora intrattenersi con l'Accademia musicale dell'epoca passata, fatta di composizioni diverse per impegno e organico, solistiche, vocali e strumentali, tenendo d'occhio con la varietà della rassegna anche la vivacità dell'intrattenimento.

Curiosamente proprio questa disposizione spirituale più rilassata diventa propizia al sondaggio di qualche esperimento, di qualche accostamento inedito, quest'opera dal tono così conciliante e gradevole contiene pure un nucleo formale che troverà impiego e sviluppo in un'opera immane e cioè, come la critica ha più volte indicato, addirittura nella *Nona Sinfonia* "con Cori".

RE MASSIMILIANO GIUSEPPE DI BAVIERA



La composizione è da collegare al concerto del 22 dicembre 1808 a Vienna, il cui programma tutto beethoveniano doveva concludersi con la *Quinta Sinfonia* in prima esecuzione; secondo una testimonianza di Carl Czerny, per non rischiare un boccone così grosso alla fine della lunga serata, Beethoven decise di piazzare in quel punto un "brillante pezzo di chiusura"; pertanto, sempre nel ricordo di Czerny, "scelse il motivo idi un *Lied* composto molti anni prima, vi incluse le variazioni e il coro, mentre il poeta Kuffner, con suggerimenti di Beethoven, dovette rapidamente metterci su nuove parole; così è nata la *Fantasia con coro* op.80, che fu allestita tanto in fretta che quasi non si trovò il tempo di provarla".

Il *Lied* composto in precedenza risale al 1795, "Gegenliebe" ("Amore reciproco") WoO 118, e il tema riutilizzato appare nella seconda parte della composizione; il nuovo testo approntato da Christoph Kuffner, una semplificazione delle "poesie filosofiche" di Schiller o Goethe, tesa a magnificare la vita come cosa bella, unione armoniosa di nobiltà e gioia sotto l'incanto dell'Arte, non appare nelle opere complete del poeta, molto vicino a Beethoven nella seconda parte della sua vita; alcuni studiosi tendevano pertanto a negargli la paternità del testo, ma, come ha suggerito Carli Ballola, la prova non è decisiva, sia perché quei versi hanno un carattere di evidente improvvisazione, sia perché i concetti espressi rispecchiano argomenti discussi dal poeta e dal musicista nei "Quaderni di conversazione" utilizzati da Beethoven negli anni della sordità.

La composizione incomincia con un *Adagio* per pianoforte solo nel carattere libero e rapsodico della *Fantasia* praticata da Carl Philipp Emanuel Bach [e da Beethoven nella sua op.77]; il brano fu scritto in occasione della stampa, perché al suo posto, la sera del 22 dicembre 1808, l'autore improvvisò sul momento un'altra pagina; lo stile e il procedimento dell'improvvisazione si sente in ogni caso anche nel testo tramandato.

Segue un *Allegro*, aperto da un tema di marcia nei bassi, di dialogo ravvicinato fra il pianoforte e l'orchestra e quindi l'esposizione (*Allegretto*) del tema in Do maggiore di "Gegenliebe" annunciato da un caratteristico richiamo di "quinte" dei fiati; le variazioni alternano una concezione ornamentale e brillante a più decise trasformazioni: una in

Do minore, di impetuose alternanze fra solo e orchestra, e un'altra lenta (*Adagio ma non troppo*) dove domina l'iniziativa poetica del pianoforte: per un momento sembra di percepire l'ombra del genio che passa come una nuvola a grande altezza.

MYUNG-WUNG CHUNG



Un episodio "alla marcia" ci desta dal sogno e dopo alcune accorte diversioni la *Fantasia* imbocca l'ultimo episodio con l'entrata del Coro: non c'è nuovo materiale inventivo, ma ripresa dei temi precedenti, arricchiti di combinazioni timbriche per la casta sonorità corale e gli spumeggianti trilli del pianoforte nel registro acuto.

Quel contrasto di soli e orchestra che nei grandi concerti era fulcro di indomite passioni, qui è spettacolo, veicolo di socievolezza e visione serena della vita.

Giorgio Pestelli

Testo

Schmeichelnd hold und lieblich
klingen
Unsers Lebens Harmonien,
Und dem Schönheitssinn
entschwingen
Blumen sich, die ewig blühn.
Fried und Freude gleiten
freundlich,
Wie der Wellen Wechselspiel.
Was sich drängte rauh und
feindlich,
ordnet sich zu Hochgefühl.
Wenn der Töne Zauber walten
Und des Wortes Weihe spricht,
Muß sich Herrliches gestalten,
Nacht und Stürme werden Licht.
Äuß're Ruhe, inn're Wonne
Herrschen für den Glücklichen,
Doch der Künste Frühlingssonne
Läßt aus Leiden Licht entstehn.
Großes, das ins Herz gedrungen,
Blüht dann neu und schön empor,
Hat ein Geist sich
aufgeschwungen,
Hallt ihm stets ein Geisterchor.
Nehmt denn hin, ihr schönen
Seelen,
Froh die Gaben schöner Kunst!
Wenn sich Lieb' und Kraft
vermählen,
Lohnt dem Menschen Götter
Gunst.

Con lusingante dolcezza
risuonano le armonie della nostra vita
e dalla poesia sbocciano fiori sempre
verdi.

Pace e letizia scorrono
come il fluire delle onde;
il rancore e l'amarezza
che premevano dentro di noi
lasciano il passo a più nobili
sentimenti.

Quando domina la magia dei suoni
e la sacra parola si esprime,
allora il meraviglioso si manifesta,
notte e tempesta diventano luce;
la pace all'intorno e la letizia interiore
regnano per i felici.

Il sole primaverile delle arti
fa scaturire la luce dalla loro unione.
Quanto di grande c'è nei nostri cuori
torna a fiorire più bello,
non appena lo spirito si eleva
un coro celestiale risuona tutt'intorno.
accogliete, anime belle,
lietamente i doni dell'arte.

Quando l'amore si unisce alla forza
l'uomo è ricompensato dal favore
degli dei.

**Testo prelevato dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorium Parco della musica, 21 Dicembre 2002, direttore Myung-Wung Chung**

**CONCERTO IN RE MAGGIORE PER
VIOLINO E ORCHESTRA, OP. 61**

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro ma non troppo
2. Larghetto (Sol maggiore)
3. Rondò: Allegro

Organico: violino solista, flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Theater an der Wien, 23 Dicembre 1806

Edizione: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1808

Dedica: Stephan von Breuning

Beethoven compose il suo unico *Concerto per violino e orchestra* in poche settimane nell'autunno del 1806: esso è, dunque, contemporaneo dei tre *Quartetti* op. 59 (i «Razumowsky») e della *Quarta Sinfonia*, op. 60. Fu un anno di serena produttività (uno dei pochi nella vita di Beethoven), che qualcuno attribuisce a una temporanea felicità della vita privata. Con spiegazioni biografiche e psicologiche l'esegesi dell'arte non va lontano, certo è che la buona disposizione alla vita e agli uomini di cui in quei mesi Beethoven seppe godere, si avvertono nella musica.

E sorprendenti sono anche la prudenza e la pazienza con cui il difficile genio trattò il primo interprete del *Concerto*, Franz Clement, uno stravagante virtuoso allora molto acclamato. Forse per ingraziarselo, ma anche con ironia, Beethoven gli consegnò il manoscritto con una strana dedica in un bizzarro miscuglio linguistico: «Concerto par clemenza pour Clement primo violino e direttore del teatro di Vienna».

Accertatosi che nell'esibizione del 23 dicembre 1806 al Theater an der Wien Clement avrebbe eseguito la sua musica, Beethoven, come ho già

detto, la stese in fretta, con buona lena e con ricca felicità di idee, non risparmiandosi neppure sul lavoro di stesura.

STEPHAN VON BREUNING



Il primo tempo, infatti, è insolitamente esteso e, nell'insieme, questo Concerto è uno dei suoi lavori solistici più lunghi. In occasione della prima esecuzione Beethoven dovette tollerare uno dei tanti arbitri di Clement, il quale decise di suonare i primi due tempi nella prima parte, continuare la serata con un'esibizione virtuosistica e presentare infine il terzo tempo del Concerto di Beethoven. Fatta così a brani, si capisce che questa musica non piacque.

Tuttavia anche in seguito essa circolò con stento e tra mille diffidenze, finché Vieuxtemps nel 1833 e poi Joachim, in piena età romantica, la portarono al successo che dura tuttora.

Il *Concerto per violino*, infatti, è una delle opere più amate di Beethoven e più ammirate dai pubblici di tutto il mondo. Alla generale preferenza contribuisce non poco il fascino che esercita il lirismo del violino, le espansioni cantabili, le suggestioni dei passi virtuosistici, che con nessuno strumento tanto impressionano quanto con il violino (non per nulla il violino è lo strumento preferito dal demonio).

È certo che il disegno ritmico che sentiamo dai timpani subito all'inizio del primo movimento, e che costituisce l'elemento unificante di tutto l'*Allegro*, sia stato la cellula generativa della creazione in Beethoven.

Tra i tanti tratti originali di questo Concerto c'è il fatto che la prima battuta (una sola battuta) con i quattro colpi di timpano serve da introduzione a tutto il primo movimento e serve insieme da segnale tematico. Questo segnale è tra i primi appunti sparsi del lavoro, fissato come idea a sé, indipendentemente da funzioni armoniche e costruttive, che in seguito saranno ben decise ed evidenti.

Tutto il materiale tematico è presentato dall'orchestra nella consueta dinamica dei contrasti di carattere (patetico, drammatico, combattivo) e poi è ripreso ed elaborato dal violino. Particolarmente efficace è il languore con cui, nello sviluppo, il violino trasforma il terzo tema, il più noto e il più cantabile.

Il *Larghetto*, Sol maggiore, è in forma di Romanza su un tema unico, concepito con grazia meditativa e con una strumentazione trasparente, sulla quale il solista disegna le sue decorazioni.

Il *Rondò* è l'invenzione più vitale e robusta di tutto il *Concerto*. Pare che il tema principale del *Rondò*, cioè il ritornello, sia stato suggerito a Beethoven da Clement.

GIL SHAHAM



Anche se è così, il musicista l'ha fatto suo con un estro e un umorismo che raramente si incontrano nelle altre sue opere strumentali. Notevole soprattutto la dislocazione ritmica del disegno, che Beethoven sfrutta fino alle ultime conseguenze, provocando alla fine, nel fortissimo antecedente le ultime battute, una specie di vertigine.

Franco Serpa

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorium Parco della Musica, 28 Maggio 2005, direttore Myung-Whun Chung, violino Gil Shaham

MYUNG-WHUN CHUNG



ROMANZA N. 1 IN SOL MAGGIORE
PER VIOLINO E ORCHESTRA, OP. 40

Musica: Ludwig van Beethoven

- Andante

Organico: violino solista, flauto, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi

Composizione: 1795 - 1802

Edizione: Hoffmeister, Lipsia 1803

Secondo il catalogo compilato da George Kinsky, il titolo «ufficiale» di questo lavoro è il seguente:

«Opus 40 - Romanze (G-dur) für Violine mit Begleitung des Orchesters». La data di composizione è il 1802: lo stesso anno, dunque, che vide condotta a termine la «Sinfonia n. 2». La prima edizione porta la data dell'anno seguente; la stampa in questione, datata al dicembre 1803, dichiara, nel frontespizio: «Romance pour le violon principal avec accompagnement de 2 violons, flute, 2 oboes, 2 bassons [e cioè 2 fagotti], 2 cors, alto, et basse, composé par Louis van Beethoven, oeuvre 40 à Leipzig chez Hoffmeister et Kühnel (Bureau de Musique)...

L'op. 40 impone una conduzione formale abbastanza insolita rispetto al repertorio più conosciuto (quello delle «Sinfonie» e delle «Sonate») di Beethoven. La lineare procedura del brano in questione non è, comunque, segno di impotenza artistica. Al punto che giustamente è stato sottolineato (da Romain Rolland in particolare) che l'op. 40, e la successiva op. 50, sono tra le pagine del compositore dove «la suggestione non è determinata dalla forza del dramma ma piuttosto dalla dolcezza toccante dell'espansione lirica e malinconica».

Giovanni Ugolini

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 12 aprile 1967**

ROMANZA N. 2 IN FA MAGGIORE
PER VIOLINO E ORCHESTRA, OP. 50

Musica: Ludwig van Beethoven

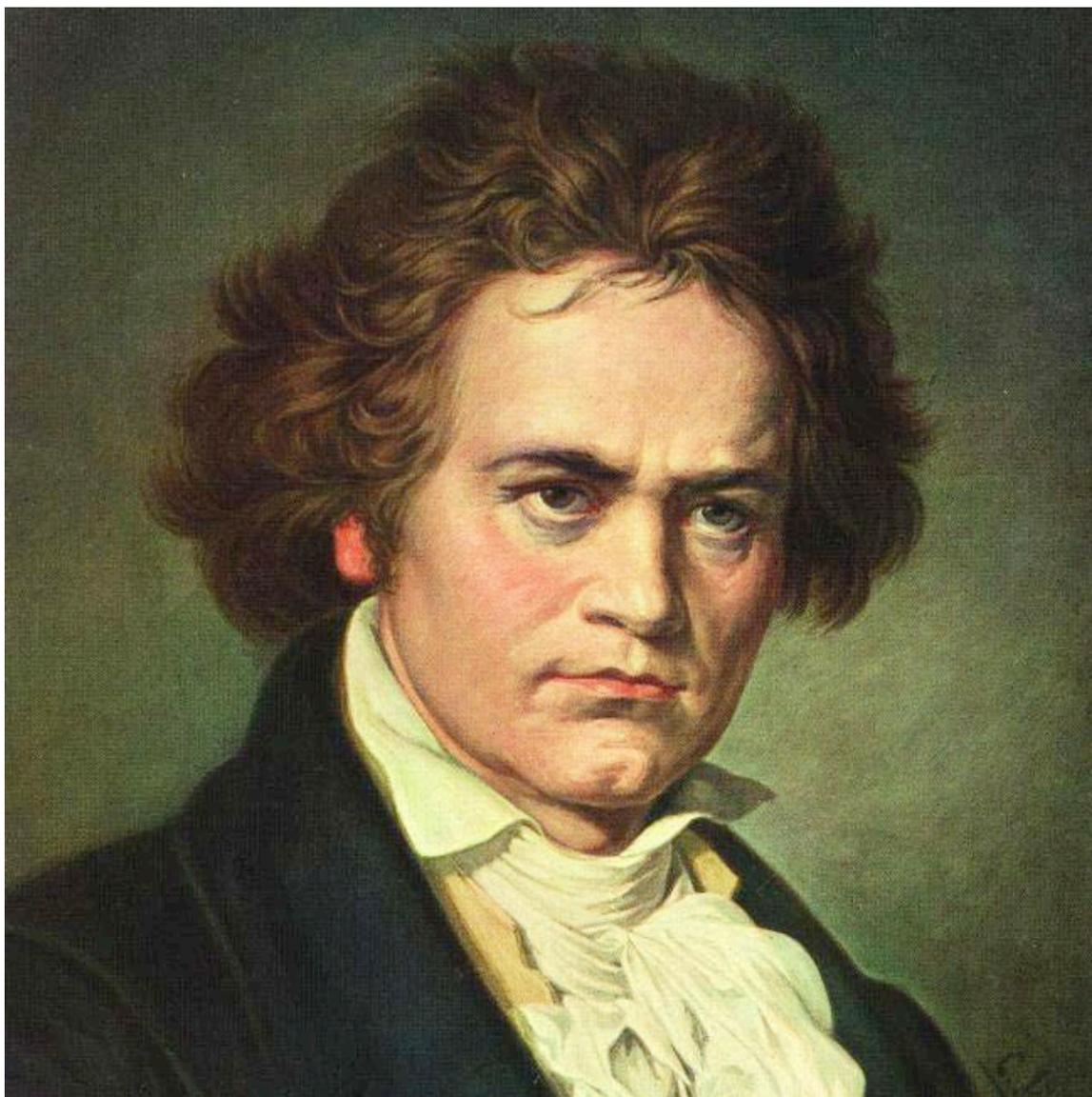
- Adagio cantabile

Organico: violino solista, flauto, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi

Composizione: 1795 - 1802

Edizione: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1805

Il titolo della seconda «Romanza» per violino e orchestra di Beethoven è, sempre secondo la classificazione del catalogo Kinsky, «Opus 50 Romanze (F-dur) für Violine mit Begleitung des Orchesters».



Il lavoro è datato al 1802, e quindi contemporaneo sia della «Romanza» op. 40, sia della Seconda Sinfonia (collocazione cronologica, codesta, respinta da Max Unger il quale - sulla base di accertamenti d'archivio - assegna alla «Romanza» op. 50 la data del 1798-1799).

Come nel caso della quasi totalità delle opere beethoveniane, anche l'op. 50 è stata manipolata in numerose versioni; tutte alquanto diverse da quella originale. La più largamente nota è quella per pianoforte a quattro mani (« Romance favorite... arrangée en Rondeau brillant... a 4 mains par CH. Czerny): il che avveniva almeno fino ad una sessantina di anni fa, quando - in un'epoca priva di trasmissioni radiofoniche e di incisioni discografiche - la produzione musicale veniva «consumata», al di fuori dei rarissimi concerti pubblici, attraverso le riduzioni «ad uso dei dilettanti»).

Non è da escludersi che nella fortunata diffusione dell'op. 50 (e anche dell'op. 40) abbia pesato, nel secolo scorso, lo stesso titolo dei brani. Il quale, soprattutto verso la fine del secolo scorso, veniva generalmente riferito ad un settore della produzione musicale di carattere mondano-ricreativo.

Nella «Romanza» op. 50, come nella precedente op. 40, c'è piuttosto - abbastanza insolito per la usuale problematica beethoveniana - un'aperta cantabilità, una netta semplicità della elaborazione strutturale, un predominio della distensione espressiva estranea al drammatismo dialettico praticato dal compositore nei lavori strumentali di maggiore ampiezza (nei quali, come si sa, la forma-sonata, intesa fra l'altro con i criteri «inventati» da Beethoven, domina il campo).

Giovanni Ugolini

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 12 aprile 1967

**TRIPLO CONCERTO" IN DO MAGGIORE PER
PIANOFORTE, VIOLINO E VIOLONCELLO, OP. 56**

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro
2. Largo (La bemolle maggiore)
3. Rondò alla Polacca

Organico: pianoforte, violino, violoncello, flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal del Burgtheater, 4 Maggio 1808

Edizione: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1807

Dedica: Principe Lobkowitz

Il *Grande Concerto in Do maggiore* per pianoforte, violino e violoncello, più noto come *Triplo Concerto*, viene scritto nel 1803-1804, ma viene pubblicato tre anni dopo, nel 1807, come op. 56.

Il 1803 rappresenta un anno proficuo per Beethoven: dopo l'intenso lavoro all'opera *Leonora*, si dedica alla revisione della *Sinfonia Eroica*, completa il *Triplo Concerto* e compone le *Sonate per pianoforte op. 53 e op. 54*, oltre ad abbozzare larghe parti dell'*op. 57, l'Appassionata*.

Alcuni commentatori avanzano l'ipotesi che originariamente l'opera sia stata concepita per il solo violoncello, vista la preponderanza virtuosistica che questo strumento ha nei confronti degli altri due solisti. Va comunque osservato che la prima esecuzione assoluta dell'opera, avvenuta a Vienna nell'estate del 1808, vide al violoncello il famoso virtuoso Anton Kraft, al violino il modesto Carl August Seidler e al pianoforte l'arciduca Rodolfo, poco più che un dilettante. Il violoncellista era l'unico quindi che potesse reggere il peso di una scrittura tecnicamente impegnativa. Anche se presenta qualche timida analogia col contemporaneo *Quarto Concerto* per pianoforte e orchestra, il *Triplo Concerto* è una partitura povera di elaborazione tematica, incline all'effettismo e all'enfasi; una pagina d'occasione, nella quale il genio beethoveniano strizza l'occhio al genere brillante e salottiero.

L'esposizione orchestrale del primo movimento, **Allegro**, si apre con un tema annunciato in *pianissimo* da violoncelli e bassi e poi ripreso da tutta l'orchestra in un graduale crescendo.

PRINCIPE LOBKOWITZ



Una serie di impetuose scale ascendenti (bassi e violoncelli) conducono alla tonalità della dominante, nella quale prima gli archi e subito dopo i legni presentano il secondo tema. Una breve coda, basata sulla testa del secondo tema, conclude l'esposizione dell'orchestra. È ora la volta dei solisti, che in regolare successione espongono il primo tema: prima il violoncello nel suo registro acuto, seguito dal violino e dal pianoforte in ottava. Un nuovo tema, solenne e un poco retorico, esposto da tutta l'orchestra in *fortissimo*, precede un'ulteriore ripresa del primo tema, affidato al violoncello e subito elaborato e variato dai tre solisti in un episodio sereno e spensierato. Il secondo tema, esposto in La maggiore, viene ancora una volta affidato al violoncello e viene seguito da un nuovo episodio di sviluppo motivico condotto principalmente dai tre solisti. Ancora il terzo tema, ora in Fa maggiore, a tutta orchestra in *fortissimo*, precede l'ultima apparizione del primo tema, ancora nella successione violoncello-violino-pianoforte.

Lo sviluppo è piuttosto convenzionale e non evidenzia quelle tensioni drammatiche tipiche di Beethoven. È formato essenzialmente da due episodi: il primo basato quasi esclusivamente sulla testa del primo tema e condotto su energici arpeggi ascendenti e discendenti dei tre strumenti solisti, il secondo costituito da un nuovo motivo *cantabile*, esposto dal violoncello e subito raddoppiato dal violino. La ripresa è regolare e prevede il ritorno di tutti i temi uditi nell'esposizione, più il nuovo motivo *cantabile* apparso per la prima volta nello sviluppo; un'enfatica coda conclude poi il movimento.

Il secondo movimento, **Largo**, è una pagina delicata, molto lirica, nella quale le straordinarie capacità cantabili del violoncello emergono in tutta la loro potenza. Poche battute orchestrali (Tutti), poi la parola passa al violoncello solista, che espone il tema principale utilizzando il suo registro acuto; una breve transizione condotta dai corni e dal pianoforte conduce alla ripresa del tema principale. La melodia è ora affidata a violoncello e violino solisti, mentre pianoforte e corno sostengono armonicamente. Il sereno discorso musicale precedente si spezza poi bruscamente: tonalità minore, sospensione armonica, lunghi pedali preparano l'arrivo dell'ultimo movimento, **Rondò alla Polacca**, pagina leggera e spensierata, una delle poche concessioni beethoveniane alla moda dell'epoca. La sua struttura è quella tipica del rondò, con un *refrain* (tema principale) che si alterna a diversi couplet (episodi).

Il tema principale, esposto dal violoncello e subito ripreso dal violino, è un motivo semplice e accattivante, che subito circola in orchestra con facilità e scorrevolezza, spesso variato e abbellito.

ALBERTO FEDERICO D'AUSTRIA



Il primo *couplet*, basato su scorrevoli scalette ascendenti, è affidato ai tre solisti e si presenta come ideale continuazione del tema principale; il secondo *couplet*, invece, ha il tipico piglio ritmico della Polacca e ha in comune col terzo *couplet* la tonalità minore. Un veloce e frenetico *Allegro*, sorta di «moto perpetuo» condotto dai tre solisti sulle delicate punteggiature degli archi, precede il finale, nel quale riappare per l'ultima volta il tema principale.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 7 Giugno 1992**

CHRISTUS AM ÖELBERGE
(CRISTO SUL MONTE DEGLI ULIVI), OP. 85

Oratorio per soli, coro ed orchestra

Musica: Ludwig van Beethoven

Testo: Franz Xaver Huber

- Introduzione
- Recitativo e aria (Gesù): «Meine Seele»
- Recitativo e aria (Serafino): «Preist des Erlösers»
- Recitativo e duetto (Gesù e Serafino): «So ruhe denn»
- Recitativo (Gesù): «Wilkommen, Tod»
- Coro dei soldati
- Recitativo (Gesù): «Die mich zu fangen»
- Coro dei soldati
- Recitativo (Pietro.e Gesù): «Nicht ungestraft»
- Terzetto (Serafino, Gesù, Pietro): «In meinen Adern»
- Coro: «Welten singen»
- Coro degli angeli: «Preiset hin»

Organico: soprano, tenore, basso, coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

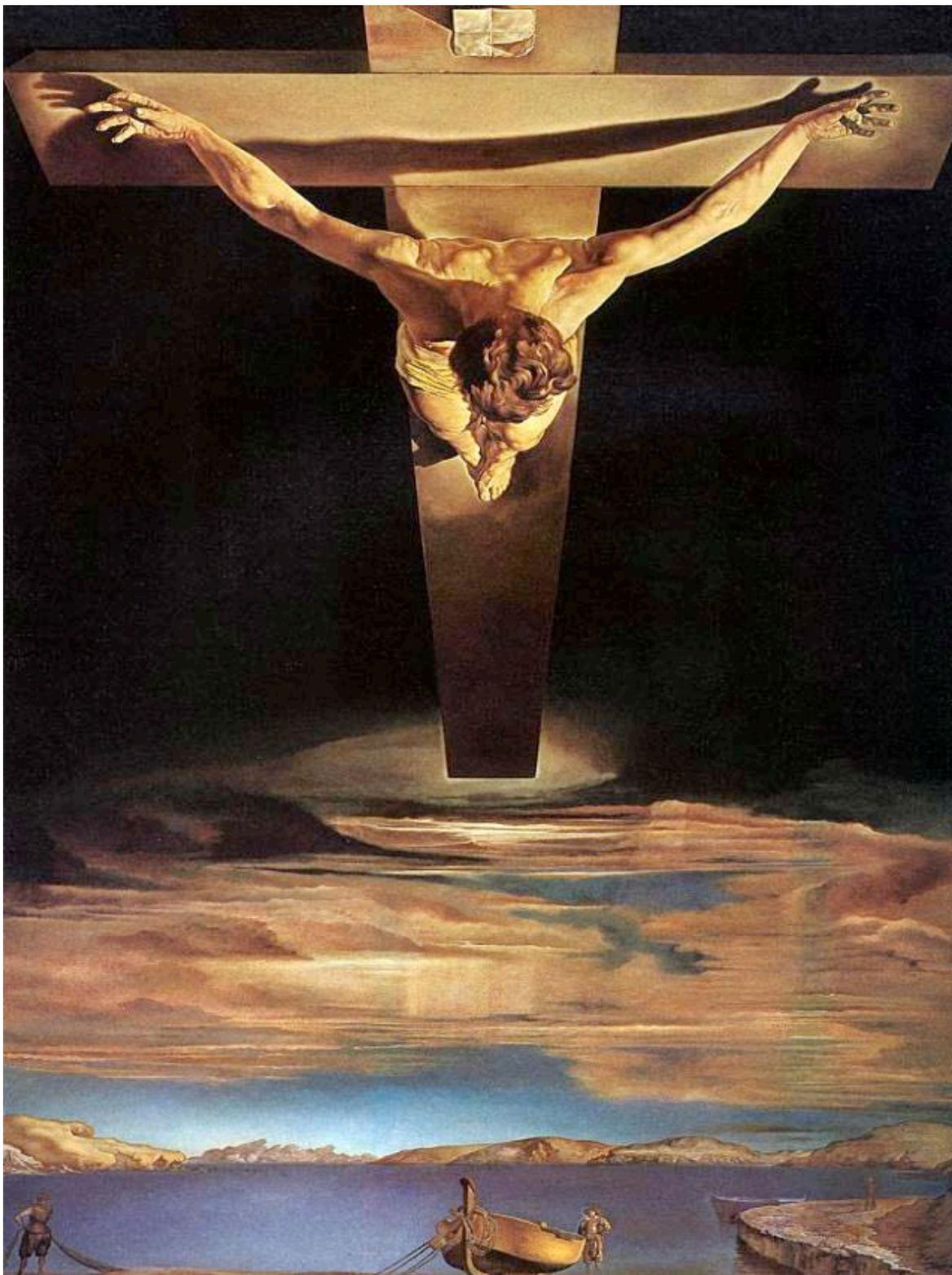
Prima esecuzione: Vienna, Theater an der Wien, 5 Aprile 1803

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1811

Argomento:

Cristo, oppresso dall'angoscia per l'imminente passione, invoca il Padre chiedendone pietà. Scende un Serafino, a ricordare a Gesù che senza sacrificio, l'umanità non potrà conoscere redenzione. Quando sopraggiungono i «guerrieri» per arrestare Gesù, i discepoli si disperdono e resta, solo, Pietro; è lui a quel punto a dichiararsi pronto a difendere, perfino con la spada, il Maestro. Gesù eroicamente va

incontro al Calvario, mentre il coro degli angeli osanna la sua gloria e la sua redenzione.



Come quaranta anni dopo sarebbe stato per Schumann il sinfonismo classico, lo stesso fu per Beethoven, nel 1801 o 1802, l'Oratorio, un genere musicale, cioè, in cui l'artista non trovava l'espressione naturale e diretta del suo genio.

Del *Christus* non sappiamo precisamente quando e per quale occasione o sollecitazione Beethoven l'abbia composto. Fu eseguito la prima volta al Theater an der Wien il 5 aprile 1803 in un Concerto di proporzioni enormi nel quale si dettero le prime esecuzioni anche della *Seconda Sinfonia* e del *Terzo Concerto per pianoforte e orchestra* insieme alla già nota *Prima Sinfonia*. L'Oratorio ebbe successo, fu ripetuto almeno quattro volte nel corso dell'anno e fu ripreso spesso negli anni successivi. Ancora nel 1825 Karl Holz annota in uno dei "Taccuini di conversazione" che fino a quel momento il *Christus* ha sempre riempito i teatri.

Poi quando nel corso dell'Ottocento, con la progressiva determinazione di un rapporto spirituale privilegiato tra l'idealità romantica e le innovazioni creative beethoveniane, furono scartate le poche pagine di Beethoven in stile tradizionale o eclettico, anche il suo unico Oratorio, questo *Christus am Ölberge*, cadde in una specie di oblio (è significativo, per esempio, il fatto che alcuni dei massimi interpreti di Beethoven e del sinfonismo romantico tra Otto e Novecento non l'abbiano mai diretto). Ed effettivamente si può affermare che il *Christus* non regge il confronto non diciamo con la *Nona Sinfonia* o con la *Missa solemnis* ma neppure con la *Missa op. 86 in Do maggiore*.

Nonostante ciò il *Christus* non merita di essere dimenticato. È vero che Beethoven stesso dimostrò di non averlo in grande considerazione, in una lettera scritta nel 1811 alla ditta Breitkopf e Härtel (il *Christus* fu, infatti, stampato per la prima volta in quell'anno, il che spiega perché abbia avuto un numero alto nel catalogo delle opere): «A proposito dell'Oratorio c'è da tener conto che è stato il mio primo lavoro giovanile del genere, scritto in quattordici giorni in un'agitazione terribile e tra altre angosciose contrarietà della vita (mio fratello aveva una malattia mortale) [...]. Oggi un Oratorio lo scriverei in maniera tutta diversa da allora, questo è certo». E anche il testo, mediocre davvero, egli lo accettò così come era, collaborando un po' con l'autore, che era un librettista a quei tempi noto (questo Huber aveva scritto, tra l'altro, alcuni libretti per

opere e *Singspiele* di Süssmayr, ma la sua notorietà la doveva soprattutto a *Das unterbrochene Opferfest*, un'opera eroicomica con musica di Peter Winter, che dal 1794 aveva successo a Vienna).

Tuttavia pare certo che l'accenno autobiografico di Beethoven nella lettera del 1811 non sia del tutto preciso e che il ricordo della fretta e delle due settimane di lavoro si riferisca forse a un rifacimento della musica in occasione del concerto del 1803: ma è probabile che l'Oratorio fosse stato scritto, tutto o in gran parte, uno o due anni prima.

L'ORCHESTRA DI SANTA CECILIA



Questa questione delle date e della maniera in cui Beethoven può aver creato il suo Oratorio, non è del tutto superflua. Il *Christus*, infatti, era il primo lavoro di musica vocale drammatica che Beethoven componeva ed era, inoltre, la prova che egli voleva presentare delle sue capacità in questo campo alla direzione e al pubblico del Theater an der Wien.

È vero che nel 1801 egli aveva scritto la musica per un balletto al Hoftheater (*Die Geschöpfe des Prometheus*, *Le creature di Prometeo*),

ma un progetto con solisti e coro presentava altre esigenze e suscitava attese superiori.

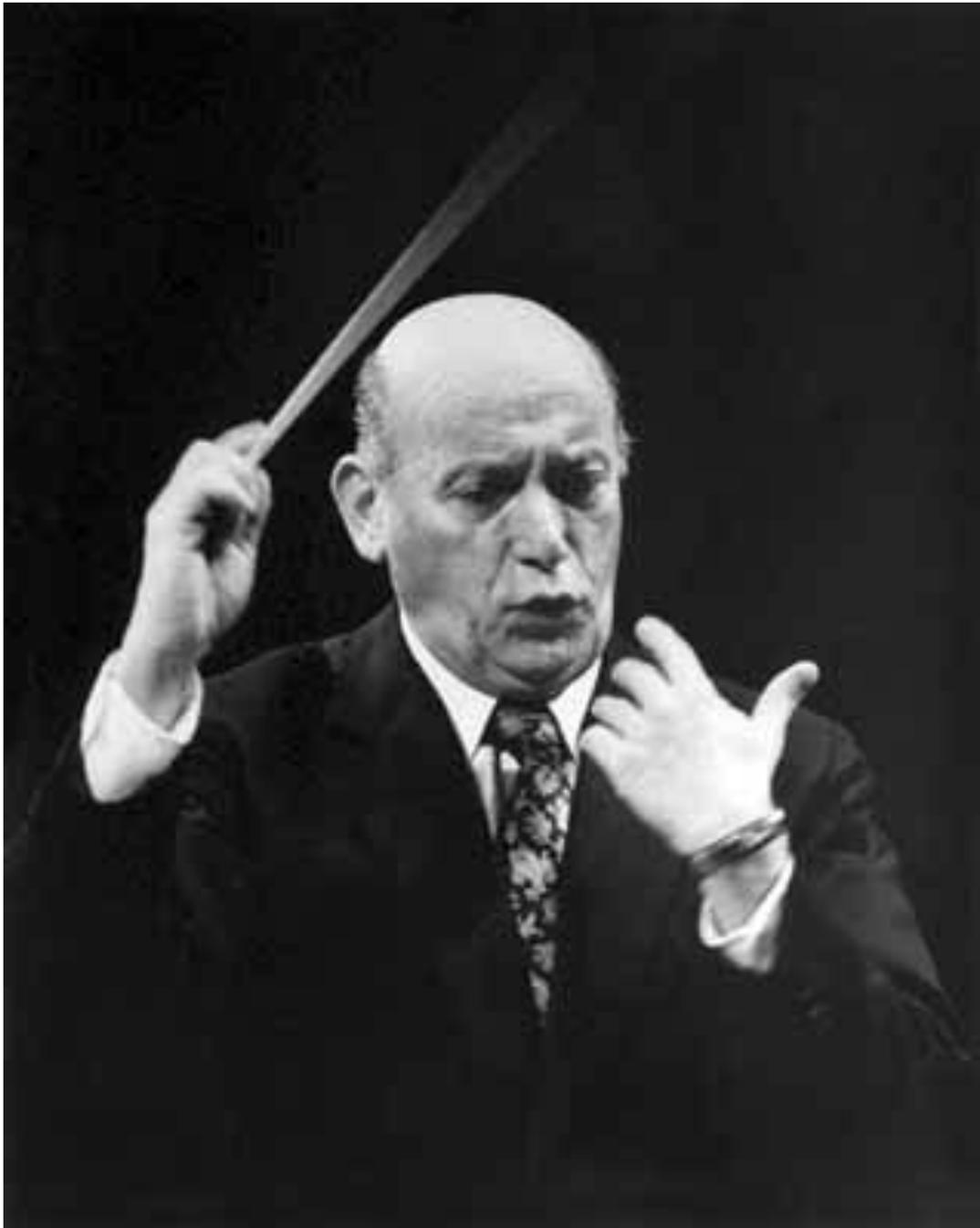
L'opera, il dramma in musica, era al centro dei pensieri di Beethoven ed era anche uno degli argomenti principali nelle sue relazioni pratiche in quegli anni tra il 1801 e il 1803. Ed è certo che al proposito, perseguito con tanta decisione, di una creazione teatrale-drammatica non era estranea la rinnovata, prodigiosa energia mentale ed etica da cui egli era animato dopo la crisi spirituale e psicologica del 1802.

Proprio nel 1802 o 1803 si fa iniziare il decennio del cosiddetto "secondo stile" (anche se la tripartizione delle epoche creative di Beethoven, già sostanzialmente fissata da Schlosser nel 1828, e poi ripetuta e approfondita nelle celebri monografie di Schindler, 1840, e di W. von Lenz, 1825-53, oggi è contestata) e in quel decennio per Beethoven tutto è conquista, audacia morale, potenza costruttiva. Pare giusto pensare, quindi, che il *Christus*, posto all'inizio di un così forte slancio di decisioni e di pensieri positivi, sia, sì, un lavoro incerto nel carattere e nell'architettura (come sarebbe stata due anni dopo la *Leonore*) e impacciato da molte convenzioni e imitazioni, ma non che sia stato concepito in modo approssimativo e distratto, come dice un giudizio diffuso e come in fondo Beethoven stesso, insoddisfatto anni dopo di quel suo lavoro, fece credere.

Dunque, il *Christus* fu per l'autore un esercizio nello stile grandioso e tradizionale dell'opera seria, dell'Oratorio religioso e fu anche una preparazione al dramma in musica. Insomma, considerandolo con l'attenzione e il rispetto che non ha avuto ma che esso merita (che un genio come Beethoven non sperpera mai le sue forze), oggi noi vediamo che per Beethoven questo suo unico Oratorio segnò il passaggio dalla meditazione di modelli ideali (*Il flauto magico* di Mozart e *La creazione* di Haydn) alla creazione personale (*Fidelio*). Non si sa quanto religioso fosse Beethoven, ma la sua fede personale, quale che fosse, qui non ha importanza, anche se l'argomento dell'Oratorio è cristiano e evangelico. Il tema spirituale della sua musica è sempre la dignità umana e la sua conquista, drammatica per ognuno di noi. E questo è il contenuto anche dei momenti alti del *Christus*: la formidabile fede umanistica che nello stesso anno fu gloriosamente illuminata dalla musica della *Terza Sinfonia*.

Ma della sua duplicità di attitudine creativa il *Christus* subisce le conseguenze. Come si è detto, il testo poetico di Huber è una misera cosa, niente più che una parafrasi diluita delle pagine, scarne e sublimi, dei tre Vangeli sinottici (soprattutto Luca, 22, 39-46, che è l'unica che parla dell'angelo che consola Gesù; per il furore di Pietro, invece la fonte è in due righe di Giovanni 18, 10-11).

PINCHAS STEINBERG



I personaggi - che sono Gesù, uno degli angeli serafini, l'apostolo Pietro, le guardie, i discepoli - recitano in settenari e ottonari arcadici e artificiali, fiacchi pensieri di teatro edificante.

Da versi simili era difficile che Beethoven ricevesse una spinta verso lo stile drammatico cui aspirava e che potesse attuare un efficace sistema di contrasti.

Ci mise, perciò, di suo ciò che poteva e conosceva, una tecnica strumentale-sinfonica ormai matura e robusta (già splendida nell'Introduzione, che è una grande pagina, intensa e dolorosa; ma anche evidente nei brevi incisi orchestrali, entro gli episodi o tra un episodio e l'altro) e la capacità di reagire emotivamente alle parole e ai pensieri che, in qualunque modo, celebrano un'immagine del dolore umano e della forza morale di vincerlo. Ma gli rimase, è sicuro, il rammarico dell'occasione mancata.

Ancora nel 1824, qualche giorno prima di presentare a Vienna e al mondo la *Nona Sinfonia* egli, in una lettera alla *Gesellschaft der Musikfreunde*, parlò ancora del suo Oratorio giovanile; e aggiunse: «Ma per quel che mi riguarda, preferirei mettere in musica addirittura Omero, Klopstock, Schiller; almeno, anche se ci sono difficoltà da superare, quei poeti immortali lo meritano».

Franco Serpa

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorium Parco della Musica, 21 Marzo 2009, direttore Pinchas Steinberg**

MESSA IN DO MAGGIORE
PER SOLI, CORO ED ORCHESTRA, OP. 86

Musica: Ludwig van Beethoven

- Kyrie, in Do maggiore (Andante con moto assai vivace)
- Gloria, in Do minore (Allegro con brio)
- Credo, in Do maggiore (Allegro con brio)
- Sanctus, in La maggiore (Adagio)
- Benedictus, in Fa maggiore (Allegretto ma non troppo)
- Agnus Dei, in Do minore (Poco Andante)

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, organo, archi

Composizione: Vienna, 26 Luglio 1807

Prima esecuzione: Eisenstadt, Cappella di Esteraza, 13 Settembre 1807

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1812

Dedica: Principe Ferdinand Kinsky

Il principe Nikolaus Esterházy, celebre mecenate di Franz Joseph Haydn e committente delle sue ultime composizioni sacre, era solito far eseguire, ogni anno nella cappella del castello di Eisenstadt, una Messa quale dono per l'onomastico della consorte. Per l'occasione celebrativa del 1807 Esterházy commissionò la composizione a Beethoven, che tra la primavera e l'estate completò la *Messa in Do maggiore op. 86*.

Eseguita per la prima volta il 13 settembre 1807 sotto la direzione dello stesso Beethoven, l'opera non ebbe il gradimento del Principe e degli altri invitati, i quali la ritennero troppo innovativa e poco conforme allo stile dell'epoca, lontana dalle loro aspettative.

Rispetto alle precedenti creazioni nello stesso genere lasciateci da Haydn e da Hummel, la prima Messa di Beethoven presenta in effetti caratteri di marcata novità linguistica. Sebbene le dimensioni temporali la rendano liturgicamente eseguibile (contrariamente alla più nota *Missa Solemnis op. 123* che, considerata la sua complessità e la sua durata, pur essendo musica sacra è di fatto difficilmente proponibile nella sua veste

liturgica), la Messa presenta fin dall'inizio un carattere espressivo insolito.

PRINCIPE FERDINAND KINSKY



La dolcezza dell'*incipit* del **Kyrie** possiede un calore così umano, un tratto così comprensivo che la sua morbida arcata ascendente e discendente ci avvolge subito in un abbraccio sonoro. Non c'è dunque il piglio solenne e fastoso che di solito le Messe precedenti adottavano come atmosfera d'esordio. L'entrata dei solisti accentua il clima implorante creando un fruttuoso contrasto tra la massa corale, simbolo dell'umanità tutta e i soli, immagine del singolo. Si nota sin da subito che l'orchestra non crea uno sfondo alle voci ma è un vero e proprio protagonista: tra l'umanità e il singolo la musica sembra qui porsi come interlocutore con il divino: ne deriva un rapporto tra voci e orchestra totalmente nuovo. L'intervento degli strumenti crea infatti un piano altro che eleva al quadrato la resa dell'insieme, ma non è mai preponderante: l'orchestra mantiene costantemente quel carattere intimistico, talvolta implorante; che è il tono fondamentale di tutta la composizione.

La festosità arriva col **Gloria**: il trionfo iniziale è subito venato da sfumature di dubbio, fugato da accenni di un andamento imitativo ma confermato poi da un chiaroscuro generale di potente impatto espressivo. Il *Gratias agimus tibi* entra con fare rilassato, intonato dal tenore cui segue il coro su affascinanti increspature dell'orchestra. Già da queste poche parole si comprende come Beethoven avesse inteso creare un'opera unica nel suo genere, mobilissima e nuova, ricca di variegati atteggiamenti espressivi e rifuggente il già detto. Questo è sicuramente uno dei motivi della difficoltà con cui l'uditorio dell'epoca seguì la composizione.

Nuova è anche l'orchestrazione del *Qui tollis peccata*, momento per il quale Beethoven inventa un andamento ansimante, simbolo della preoccupazione, di toccante fattura. Altra novità dell'opera è nel trattamento delle voci, la cui matrice non è reperibile nello stile lirico e teatrale, ma in quello cameristico, o meglio liederistico. La scrittura polifonica adottata da Beethoven è infatti un affascinante ibrido tra stile del *Lied* da camera e polifonia classica. Questa la ragione di un intimismo così diffuso, di una immediatezza espressiva così funzionale. Ed ecco la ragione per cui funzionano momenti vicini e pur così differenti come il vivace *Quoniam tu solus sanctus* che sfocia nel coinvolgente fugato del *Cum sancto spiritu*. Per aggiungere mobilità all'insieme Beethoven fa uso di un altro elemento straniante per l'epoca: una serie di sorprese armoniche di notevole efficacia.

Luogo privilegiato di questa sperimentazione è il **Credo** nel quale (come nel *Gloria*) Beethoven continua a privilegiare per le voci la scrittura polifonica, affiancandola però a strutture indubbiamente sinfoniche (non si dimentichi che la *Messa in Do maggiore* è quasi contemporanea alla *Sinfonia n. 6 "Pastorale"*), dando modo all'orchestrazione di manifestare una maggiore libertà tematica e armonica.

FABIO LUISI



L'efficacia iniziale del *Credo*, verbo che ascende dal *piano* alla squillante conferma corale, è dovuta anche all'espedito sinfonico del "crescendo" che, legato qui a una parola chiave della fede cristiana, funziona come amplificatore di senso. Particolarmente nel *Credo* la Messa si dimostra sempre più una "Messa-Sinfonia", soprattutto lì dove Beethoven riesce a mantenere intatta per tutto il brano, grazie alla sua esperienza di orchestratore, quella struggente dolcezza che il *Kyrie* aveva posto a suggello della composizione. Non mancano poi "immagini sonore", un espedito creativo che appartiene da sempre alla creazione d'ambito sacro: i ribattuti degli archi durante il *Crucifixus* vogliono forse mimare

l'entrata del chiodo nel momento in cui viene evocata dal testo la crocifissione. Anche qui i chiaroscuri armonici rimangono uno strumento di potente suggestione.

Particolarmente efficace il momento dell'*Et resurrexit*, dove ascendendo dal basso verso l'acuto (altra immagine sonora tipica) le figurazioni orchestrali mimano la Resurrezione e l'assunzione in cielo del Salvatore. Il percorso espressivo termina con un gioioso fugato che proietta nei secoli venturi (*Et vitam venturi saeculi*) la nuova vita dell'uomo nel regno divino.

Anche l'inizio del **Sanctus** è momento di grande suggestione: la calibrata e pacata intonazione, con atteggiamento contrario alle scelte tradizionali, ha il valore di una meditazione. L'orchestra vi traccia pensosi fili fino all'esplosione del *Pieni sunt coeli et terra* sfociante nel nuovo fugato sul testo dell'*Hosanna in excelsis*.

I passi contrappuntistici hanno qui una funzione mimica ed evocano la presenza del divino sulla terra: le voci si muovono come strumenti di una volontà superiore, del suo perfetto meccanismo.

Con il **Benedictus** si torna alle sfumature liederistiche che caratterizzano la Messa.

Stupenda l'esclamazione cromatica del coro che reitera «benedictus» con calibrata dolcezza mentre i solisti proseguono l'enunciazione del testo.

Con simili modalità la declamazione addolorata dell'**Agnus Dei** è caratterizzata da un'esclamazione "chiave": l'implorazione «miserere nobis» funziona come suo controsoggetto intellettuale.

L'orchestra ha però nell'*Agnus Dei* voce primaria: le poche parole cui il testo si riduce lasciano alla musica l'incarico di dare gradazioni sempre nuove al sentimento religioso fino alla sorprendente chiusa, dove la Messa termina con toni pacati e sognanti, meditativi, così come era iniziata.

Nonostante la grande ricchezza delle scelte messe in campo, Beethoven infonde natura unitaria alla composizione partendo da un "affetto" solo: lo interessa quella pienezza intima che la fede, rifuggendo ogni pompa celebrativa, può apportare alla silenziosa coscienza del singolo, nella

commovente convinzione che gli uomini debbano unirsi in un fraterno abbraccio di fronte al loro destino. Si avverte già qui l'incarnazione musicale di quella filosofica "solidarietà tra gli uomini" che caratterizzerà il messaggio di più celebri composizioni future, non ultima la *Missa Solemnis*.

Sinone Cioffi

PRINCIPE NIKOLAUS ESTERHÁZY



Testo

KYRIE (soli e coro)

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

GLORIA (coro)

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.

(Tenore e coro)

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens, Domine, Fili

Unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

(Soli e coro)

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis, suscipe deprecationem nostram.

(Coro)

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Quoniam Tu solus sanctus. Tu solus Dominus.

Tu solus altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spirito, in gloria Dei Patris.

(Soli e coro)

Amen.

CREDO (Coro)

Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium: et in unum Dominum Jesum

Christum, Filium Dei Unigenitum, et ex Patre natum ante omnia

saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero,

genitura, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt;

qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.

(Soli)

Et incarnatus est de Spiritu Sancto, ex Maria Virgine, et homo factus est.

(Soli e coro)

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Filato passus et sepultus est.

(Basso)

Et resurrexit tertia die, secundum scripturas

(Coro)

et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris; et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis.

(Soli)

Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem, qui ex Patre filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur.

(Coro)

Qui locutus est per Prophetas. Et in unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.

Confiteor unum baptisma, in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum,

(Soli e coro)

et vitam venturi saeculi. Amen.

SANCTUS (Coro)

Sanctus, Sanctus, Sanctus.

Dominus Deus Sabaoth.

Pieni sunt coeli et terra gloria tua.

Hosanna in excelsis.

BENEDICTUS (Soli e coro)

Benedictus qui venit

in nomine Domini.

Hosanna in excelsis.

AGNUS DEI (Soli e coro)

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

miserere nobis.
Dona nobis pacem!

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 21 Febbraio 2009, direttore Fabio Luisi**

MISSA SOLEMNIS IN RE MAGGIORE

PER SOLI, CORO MISTO ED ORCHESTRA, OP. 123

Musica: Ludwig van Beethoven

- Kyrie, in re maggiore (Assai sostenuto. Mit Andacht)
- Gloria, in re maggiore (Allegro vivace)
- Credo, in si bemolle maggiore (Allegro, ma non troppo)
- Sanctus, in re maggiore (Adagio. Mit Andacht)
- Benedictus, in sol maggiore (Andante molto cantabile)
- Agnus Dei, in si minore - re maggiore (Adagio)

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, organo, archi

Composizione: 19 Marzo 1823

Prima esecuzione: Pietroburgo, 6 Aprile 1824

Edizione: Schott, Magonza 1825

Dedica: Arciduca Rodolfo

Nessuna Messa ha questa dedica: "Dal cuore possa andare ai cuori".

Nessuna sceglie per la voce di soprano, nel *Kyrie*, un'entrata talmente carica di interrogativi.

Nessuna avvia il *Gloria* con un'ansia così sfibrante.

Nessuna è altrettanto attraversata dalle indicazioni di *sforzando*, *forte*, *fortissimo* e, a contrasto, nel Benedictus, da un così lungo episodio *Andante molto cantabile*, affidato alla dolcezza contemplativa del violino solo.

Nessuna è figlia inconfondibile e insieme sorprendente del suo autore. Che Beethoven è mai questo?

ARCIDUCA RODOLFO



Solemnis: così si definisce una Messa che, nella presenza di coro, orchestra e voci soliste, si distingue o per le dimensioni non ordinarie o per la particolarità dell'occasione per la quale viene concepita ed eseguita. La *Missa solemnis* che inaugura la nuova stagione di Santa Cecilia risponde a ambedue queste caratteristiche: la vastità della concezione e le circostanze, complesse, per cui viene concepita.

La composizione occupa Beethoven, in momenti diversi, tra 1819 e 1823; un lungo periodo durante il quale nascono altri capolavori, dalle *Variazioni Diabelli*, alla *Nona Sinfonia*, dall'avvio con l'opera 127 della serie degli ultimi Quartetti, alle ultime Sonate per pianoforte.

L'affaticata vicenda invita, anche, a ripercorrere il sempre inquieto rapporto del Titano con i mecenati, in particolare se verso di loro poteva esibire rapporti di vera conoscenza, perfino di amicizia.

Il Principe Rodolfo d'Asburgo (Firenze, 1788 - Baden, 1831), figlio di Leopoldo II, fratello dell'Imperatore Francesco I, buon musicista, allievo dall'età di quindici anni di Beethoven a Vienna, già munifico dedicatario di alcune opere, già cardinale, sarà consacrato arcivescovo di Olmütz, una località della Moravia, dunque nei confini dell'Impero, il 20 marzo 1820. L'annuncio viene dato con grande anticipo e subito Beethoven si mette al lavoro per scrivere, appunto, la *Missa solemnis* destinata a quella celebrazione: «Se una mia Messa solenne sarà eseguita durante le cerimonie di consacrazione di Vostra Altezza Imperiale, quel giorno verrà annoverato tra i più gloriosi della mia vita e Dio mi assisterà perché i miei poveri talenti possano contribuire alla gloria di quel giorno».

Ma non tutti i geni sanno anche promuoversi, e non tutti coloro che si promuovono bene sono geni. E c'è, come probabilmente nel caso in questione, chi di promuoversi non è proprio capace perché i tempi della *promotion* non coincidono con quelli della creazione. Fatto sta che l'arciduca diventa anche arcivescovo, ma la Messa di Beethoven non è ancora pronta. Lo sarà soltanto molto tempo dopo: la prima esecuzione avviene infatti alla Società Filarmonica di San Pietroburgo il 18 aprile 1824.

La dedica dice: *Serenissimo ac eminentissimo Domino Rudolfo Joanni Caesareo Principi et Archiduchi Austriae*. Passano poche settimane e tre

sezioni della Messa vengono eseguite anche a Vienna, nel Concerto del 7 maggio 1824 al Theater an der Wien.

La serata rimarrà storica soprattutto perché è in quella occasione che debutta la *Nona Sinfonia*. Tre sezioni - *Kyrie*, *Credo*, *Agnus Dei* - e annunciate come Inni: era stato questo il punto di mediazione tra le aspettative dell'autore e i limiti imposti dalla Chiesa cattolica di Vienna all'esecuzione di musica liturgica in luoghi teatrali.

Beethoven, vestito con un frac verde, è in sala; assiste al Concerto dalla fossa dell'orchestra, non ode la musica, non sente gli applausi, si accorge del successo quando il pubblico inizia a sventolare dei fazzoletti bianchi. Sale in proscenio, si inchina commosso.

Dopo aver sperato di trovare un editore, chiesto e restituito anticipi, stretto e stracciato accordi, il compositore cerca ora di pubblicare la propria Messa grazie al ricavato di una sottoscrizione tra le principali case regnanti e istituzioni musicali d'Europa. Scrive, scrive, scrive a tutti (anche a Goethe e a Cherubini), ma alla fine di questa frenetica attività promozionale i sottoscrittori sono soltanto dieci: lo Zar, i re di Prussia, Francia, Danimarca, l'elettore di Sassonia, i granduchi di Darmstadt e di Toscana, i principi Galitzin e Radziwill, l'Associazione Cecilia di Francoforte. Troppo pochi. Finalmente, nel 1825, sarà l'editore Schott a stampare quella che l'autore considera "la mia opera più riuscita".

Ma la Missa solennis è davvero tale?

Fra i tanti possibili (la storia di un'opera d'arte è anche, e in gran parte, la storia della sua ricezione critica, del suo gradimento, o della sua sfortuna), proponiamo due giudizi che, nella loro distanza di riferimenti culturali e di punto di vista, condividono la radicalità e invitano con forza a un confronto.

Scriva Theodor Adorno: «La rinuncia coerente all'elaborazione tematica, elimina nettamente nella *Missa* ogni legame immediato con la rimanente produzione di Beethoven. La struttura interiore, la fibra di questa musica è radicalmente diversa da tutto ciò che s'intende per stile beethoveniano. È arcaicizzante, non ricavata formalmente dalla variazione e dallo svolgimento dei nuclei tematici, ma si compone di una somma di sezioni per lo più imitative, paragonabile alla tecnica dei Fiamminghi della metà del XV secolo».

«Per il cristiano, la cui legge suprema è l'obbedienza, la posizione di Beethoven appare ripugnante, poiché in lui la sottomissione è preceduta da una lotta con il dubbio, e la fede viene raggiunta attraverso un cimento faustiano», così Paul Henry Lang in *The Creative World of Beethoven*.

ANTONIO PAPPANO



Ora invece, anche qui scegliendo alcuni tra i molti appunti autografi, ascoltiamo alcune riflessioni dell'autore contenute nei *Quaderni di conversazione*: «Per scrivere della vera musica religiosa bisogna esaminare tutti i corali ecclesiastici dei monaci, farne degli estratti, anche delle strofe, nelle traduzioni migliori, con la più esatta prosodia di tutti i salmi e gli inni cattolici».

«Noi diciamo che la comune musica sacra è degenerata in una musica quasi operistica» Ancora, ma da una lettera all'arciduca Rodolfo del 1819: «Gli antichi ci servono moltissimo, perché hanno per lo più un autentico valore d'arte. Ma la libertà, il progresso nel mondo dell'arte,

come in tutta la grande creazione, sono lo scopo, e sebbene noi moderni non siamo tanto avanti nella saldezza quanto i nostri antichi precursori, tuttavia la raffinatezza della nostra civiltà ha aggiunto qualche cosa».

Sono passati quindici anni dall'Oratorio *Cristo sul Monte degli ulivi* e dodici dalla *Messa in Do maggiore*, due opere di cui l'autore stesso avvertiva i limiti.

Ora che si accinge ad affrontare la sua seconda Messa e il terzo e ultimo lavoro di carattere liturgico, Beethoven ribadisce dunque tre esigenze.

La prima è la necessità di conoscere la migliore tradizione dell'autentica "musica religiosa". Ma se è autentica, la musica sacra non può "degenerare in una musica quasi operistica": deve distinguersi. Era già iniziata - e si sviluppava vivacissima sulle riviste musicali tedesche - la discussione riguardo alla differenza tra i generi "sacro" e "profano": un problema fino ad allora non ingombrante (Vivaldi ne avrebbe sorriso, Händel cominciò a porselo con gli Oratori in lingua inglese, Bach non scrisse opere, però nelle sue cantate sacre troviamo numerosi episodi di teatralizzazione vocale), ma che il più consapevole sguardo verso il passato (e le periodizzazioni della storia iniziate con la cultura illuminista) pone in primo piano, avviando una riflessione che ancora appassiona, ancora irrisolta. E tuttavia, afferma Beethoven, la consapevolezza sia della "scienza musicale" del passato, sia del preciso contesto liturgico in cui la Messa doveva nascere, non potrà sacrificare "la libertà" e "il progresso nel mondo dell'arte". L'opera non potrà che essere figlia della soggettività del suo genio creatore.

Dal conflitto e dalla sintesi fra queste diverse esigenze nasce la *Missa solemnis*, che appare divisa in due blocchi di pensiero musicale. Quando lo sguardo tende al *Domine Deus*, all'*Omnipotens*, al *Rex coelestis*, all'*Altissimus*, dunque in particolare nelle tre scansioni iniziali del *Kyrie*, del *Gloria* e della prima parte del *Credo*, Beethoven ci ricorda di essere l'autore dell'*Egmont*, del *Fidelio*, lo studente di filosofia che legge Kant e condivide l'immensità dei suoi orizzonti: "Il cielo stellato sopra di me e la legge morale dentro di me". Beethoven, che ritiene l'uomo degno di governare la propria esistenza nel nome di una libera dignità, quando contempla l'Assoluto ha il suo sguardo teso, non placato. Faustiano?

Ma quando il testo canonico della Messa si rivolge al Figlio, alla sua nascita, morte e resurrezione - a colui che *Homo factus est*, al *Filius Patris*, al *Benedictus*, all'*Incarnatus*, al *Crucifixus*, all'*Agnus Dei*, a colui che perdona - allora prevale la compassione beethoveniana, la sua partecipazione, da uomo a uomo, "da cuore a cuore", a questo dramma e al mistero dell'orizzonte di salvezza che svela. Fermando il tempo, dilatando lo spazio dell'ascolto nella perorazione strumentale posta a conclusione del *Benedictus*, quando il violino solo conclude la propria meditativa ascensione sul sol sovracuto, mentre l'ultimo accordo orchestrale, dilatando un *pizzicato*, condivide quel desiderio di tendere verso l'altrove.

L'autore sta accanto al Figlio e da lì osserva il mondo del Padre: la voce sola del basso che ricorda i *peccata* e chiede *miserere*; la "Preghiera per la pace interiore ed esteriore", indicata all'inizio dell'*Allegretto vivace* dell'*Agnus Dei*, mentre dapprima i soprani, poi i contralti, i tenori, i bassi del Coro a lungo accarezzano, la "a" di *pacem*. Le stesse parole vengono riprese in un recitativo inquieto, riesplodono in un brusco tono di fanfara, quasi una citazione dalla *Missa in tempore belli* di Haydn, con una tensione che rimanda al periodo in cui l'autore considerava il contrasto, l'opposizione fra due diversi principi, il nucleo generatore della sua creatività. La consolazione e il furore, la passione e la tensione verso la spiritualità: il fertile magma che sappiamo appartenergli.

Beethoven prescrive *ängstlich* (con timore) per il recitativo del contralto nell'*Agnus Dei*, a cui coro e solisti fanno ala accompagnando "colla voce", senza pronunciare parole, il suo incedere nel dubbio, nell'attesa. E come è repentina la conclusione dell'opera: noi lo chiameremmo un "finale aperto".

Manca l'elaborazione tematica, dice Adorno: come manca nella *Marcia funebre* della *Terza Sinfonia*, quando Beethoven individua alcune cellule tematiche, le ripete senza sviluppo, le gela nella loro evidenza. Berlioz chiamerà questa tecnica *idée fixe*, in Wagner diventerà il *Leitmotiv*, sottoposto però a delle metamorfosi quando, nel proprio percorso, incontra altri motivi, altre situazioni. L'idea di una cellula da cui si genera, o che già comprende, un universo linguistico ed espressivo sarà determinante anche per la messa a punto del sistema di composizione dodecafonico e in particolare per la poetica di Anton Webern.

In questa Messa Beethoven non racconta, isola delle idee e le ripete, nell'orchestra e nelle voci, a volte con iterazione ossessiva, stordente, rabbiosa. Con una sapienza compositiva che crea un percorso attraverso le più caratterizzanti forme della musica sacra dei secoli precedenti: la polifonia, il ricorrente intervallo di terza discendente tipico delle Messe fiamminghe, la presenza di episodi a voce sola: «Lo stile a cappella deve essere preferibilmente definito come il vero unico stile da chiesa», scrive in una lettera del 1825 nella quale fa riferimento alla Missa solemnis, sostenendo che "quasi potrebbe essere eseguita solo a cappella"!

ORCHESTRA DI SANTA CECILIA



Queste istantanee dal passato si fondono con una potenza orchestrale e corale del tutto contemporanea, certamente sua, e diventano torsi marmorei, frammenti scolpiti e uniti per sovrapposizione, non per sviluppo. Quadri da una Messa.

Ha ragione Henry Lang, Beethoven aveva qualche problema ad ubbidire, se non a se stesso. E a placare i propri dubbi.

Sandro Cappelletto

Testo

KYRIE

Kyrie eleison Christe eleison. Kyrie eleison.

GLORIA

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens, Domine, Fili Unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam Tu solus sanctus. Tu solus Dominus, Tu solus altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

CREDO

Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium: et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei Unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitura, non factum, con-substantialem Patri, per quem omnia facta sunt; qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto, ex Maria Virgine, et homo factus est; crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est; et resurrexit tertia die, secundum scripturas et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris; et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis. Credo in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem, qui ex Patre filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas. Et in unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptismum, in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.

SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pieni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.

BENEDICTUS

Benedictus Qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.

AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorium Parco della Musica, 24 Ottobre 2009, direttore Antonio Pappano

OUVERTURE "ZUR NAMENSFEIER" (PER L'ONOMASTICO) IN DO MAGGIORE, OP. 115

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Maestoso
2. Allegro assai vivace

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal del Burgtheater, 25 dicembre 1815

Edizione: Steiner, Vienna 1818

Dedica: Principe Radziwill

La *Zur Namensfeier Ouverture op. 115* (così chiamata dalla nota preposta da Beethoven alla partitura autografa, da cui risulta che la composizione fu ultimata «nel mese di vendemmia del 1814, la sera dell'onomastico del nostro Imperatore», ossia il 4 ottobre, festa di San Francesco) è uno dei primi esempi di Ouverture da Concerto, un «genere» fiorito agli inizi del secolo XIX, come conseguenza dell'evoluzione dell'«accademia», da aristocratico trattamento musicale dell'ancien regime a carattere eminentemente cameristico (anche se in esso venivano eseguiti i Concerti per pianoforte di Mozart e le Sinfonie di Haydn) a manifestazione pubblica di natura spettacolare e di massiccia

e composita costituzione (la serata, della durata di varie ore, poteva comprendere un paio di Sinfonie, un Concerto per strumento solista e orchestra, un oratorio o una cantata, il tutto preceduto da un'introduzione sinfonica composta ad hoc e concluso da un'improvvisazione dell'autore al pianoforte: pantagruelica imbandigione musicale, oggi difficile da smaltire).

PRINCIPE RADZIWILL



«Per Concerto e per ogni altra circostanza» fu, appunto composta la brillante pagina sinfonica di cui ci stiamo occupando, eseguita per la prima volta il giorno di Natale del 1815 insieme con il *Cristo sul Monte degli Ulivi* e la Cantata goethiana *Meeresstille und glückliche Fahrt* (Calma di mare e viaggio felice), *op. 112*.

L'Ouverture, in do maggiore, si compone di una pomposa introduzione che anticipa, ma con maggior concisione, gli accenti solenni e festivi della maggiore sorella *op. 124* («Per l'inaugurazione del Teatro»), e di un vivacissimo «Allegro» nel ritmo di sei ottavi, che le procurerà il secondo nomignolo di «Ouverture della caccia». Ogni elemento troppo soggettivamente espressivo vi è accuratamente evitato per un tono medio alquanto neutro, «formale» e cerimonioso: buono, appunto, per «qualsiasi circostanza».

Giovanni Carli Ballola

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 9 dicembre 1970**

OUVERTURE LEONORA N. 1 IN DO MAGGIORE, OP. 138

Musica: Ludwig van Beethoven

- Andante con moto; Allegro con brio

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: 1807

Edizione: Haslinger, Vienna 1838

Scritta per la prima versione dell' opera Fidelio

Beethoven compose un'unica opera teatrale, più volte rimaneggiata, il cui titolo originario di «Leonora» fu mutato, in una successiva versione, con quello di «Fidelio». Delle quattro *Ouvertures* scritte per quest'opera, soltanto l'ultima, in mi maggiore, si suole far precedere alla sua rappresentazione; mentre le altre si eseguono in Concerto. La prima di esse segue la forma della tradizionale *Ouverture* teatrale e svolge dei temi tratti dall'opera, di cui riassume le situazioni fondamentali: l'angosciosa tensione di Leonora per salvare il marito Florestano ingiustamente imprigionato; e l'esultanza per la liberazione infine raggiunta. Il pezzo è formato da un *Andante* introduttivo, i cui contorni indeterminati e le cui frequenti modulazioni rendono l'inquieto stato d'animo della protagonista; e da un *Allegro* pieno di slancio, terminante con un irresistibile crescendo, rossiniano avanti lettera, e intramezzato da un episodio lento che fa udire il tema di Florestano.

Nicola Costarelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 15 aprile 1962**

OUVERTURE LEONORE N. 2 IN DO MAGGIORE, OP. 72A

Musica: Ludwig van Beethoven

- Adagio - Allegro

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 2 tromboni, timpani, arch

Composizione: 1805

Prima esecuzione: Vienna, Theater an der Wien, 20 novembre 1805

Scritta per la prima versione del Fidelio

in beyden k. k. Hoftheatern aufgeführt werden :

(Im Theater nächst dem Kärnthnerthor.
Von den k. k. Hof-Operisten :

Zum Vortheile der Herren Saal, Wogl und Weismüller :

Zum ersten Mal.

Fidelio.

Eine Oper in zwey Aufzügen, nach dem Französiſchen neu bearbeitet.

Die Muſik iſt von Hrn. L. van Beethoven.

Personen.

Don Fernando, Miſſler	—	Hr. Saal,
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsguberniffes	—	Hr. Wogl
Florestan, ein Gefangener	—	Hr. Radichl.
Leonore, ſeine Gemahlin, unter dem Nahmen Fidelio	—	Mad. Wilder.
Rocco, Kellermeiſter	—	Hr. Weinmüller.
Marcelline, ſeine Tochter	—	Mad. Sondrad. jr.
Jaquino, Pförtner	—	Hr. Frühwald.
Staatsgefangene. Offiziere. Wachen. Volk.		

Die neuen Decorationen ſind von Herren Arrigoal und Schan, k. k. Hoftheatermalern.

Kogen und verſperre Sitze ſind an der k. k. Hoftheaterkaſſe zu bekommen.

Die Freybilleten ſind heute ungültig.

iſt um 7 Uhr.

Come è noto, quattro furono le Ouvertures successivamente composte da Beethoven per *Fidelio*. La prima di esse, quella pubblicata postuma col numero d'opus 138 e col titolo posticcio di «Ouverture caratteristica», fu accantonata dal musicista ancora prima che l'opera andasse in scena e sostituita con un nuovo brano sinfonico di maggior ampiezza e di concezione affatto diversa.

La grande intuizione della *Leonora n. 1*, ossia l'anticipazione - nell'episodio lento centrale - del mirabile «tema di Florestano» citato quale simbolo dei motivi spirituali cui si informa l'opera, doveva divenire, nella *Leonora n. 2*, nucleo ispiratore ed anima della composizione, la quale si preannunzia fin dalle prime battute come sintesi sinfonica del dramma, nel senso più propriamente musicale non meno che in relazione ai suoi contenuti ideali.

Non casualmente, infatti, il «tema di Florestano» questa volta appare emblematicamente nell'*Adagio* introduttivo e riappare per poche battute, quasi trasfigurato in una luce di teofania, al culmine dello sviluppo centrale, dopo i fatali squilli di tromba che concludono il concitato racconto musicale dell'*Allegro*. Racconto diffuso, tumultuoso e pletorico, rispetto alla lucida e veramente epica necessità raggiunta nel successivo rifacimento della *Leonora n. 3*, della quale la *Leonora seconda* ben può dirsi la generosa, primitiva gittata, ribollente di energie sinfoniche destinate ad essenzializzarsi attraverso un processo di semplificazione e di affinamento.

Ennio Melchiorre

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 20 marzo 1977**

OUVERTURE LEONORE N. 3 IN DO MAGGIORE, OP. 72B

Musica: Ludwig van Beethoven

- Adagio - Allegro

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, tromba interna, 3 tromboni, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Theater an der Wien, 19 marzo 1806

Scritta per la seconda versione dell' opera Fidelio

Ancor più celebre è l'ouverture *Leonore*, terza delle quattro che Beethoven scrisse per premetterle alla sua opera. Scartata una prima partitura a sé stante, detta poi *Leonore* n. 1, la *Leonore* n. 2 venne eseguita con la versione 1805 dell'opera; ma, in vista della revisione del 1806, l'autore sottopose a modifiche anche questa pagina, giungendo al capolavoro della *Leonore* n. 3, eseguita appunto con la versione 1806. Senonché nel 1814 Beethoven decise di espungere questo brano, dalle dimensioni abnormi per una ouverture operistica, e di sostituirlo con una nuova ouverture più sintetica e brillante.

FOTO DI SCENA DALL'OPERA "FIDELIO"



E tuttavia una lunga tradizione direttoriale, che risale a Hans von Bülow e Gustav Mahler, reinserisce l'ouverture all'interno dell'opera, e precisamente fra il primo e il secondo quadro del secondo atto; una scelta che viene incontro alla necessità funzionale di riempire il tempo di durata del cambio di scena, ma anche e soprattutto di far ascoltare nel corso dell'opera completa quella pagina che Beethoven aveva pensato come sintesi poetica di tutto il *Fidelio* e che solo in riferimento all'opera trova la sua giusta luce e comprensione.

L'ouverture, in forma Sonata preceduta da una introduzione lenta, si apre con un colpo di timpano, cui segue un lento diminuendo; già questo *Adagio* è estremamente complesso, perché presenta una delle caratteristiche più affascinose della pagina, quella di non puntare su temi fortemente scanditi e definiti, ma su temi che nascono e finiscono in dissolvenze, in un gioco di inseguimenti e dilazioni che sembra rimandare sempre una chiara e definitiva affermazione tematica. Si fa largo così, sempre nell'introduzione, un tema esposto dai legni, che è quello dell'aria cantata da Florestano, prigioniero nel sotterraneo, all'inizio del secondo atto. Poi si inseguono flauto e violini, contrastati da un tutti orchestrale, e i legni si impegnano in una invocazione sospesa.

L'ambientazione estremamente pensosa dell'introduzione viene spezzata dal seguente *Allegro*, dove un tema fortemente ritmato da sincopi insistenti, esposto dagli archi in pianissimo, viene ripetuto con esaltazione da tutta l'orchestra; i corni portano a un secondo tema ascendente, lirico e contrastante, che è solo un diversivo negli intrecci ritmici provocati dal ritorno degli elementi del primo tema.

Sempre le sincopi del primo tema sono sottese a tutto l'andamento dello sviluppo e alle sue peregrinazioni, che viene interrotto per due volte ravvicinate da uno squillo di tromba in lontananza; è lo squillo che, nell'opera, annuncia l'arrivo del ministro e dunque l'improvvisa soluzione della vicenda.

Ma è solo una premonizione, perché il tema in sincopi riprende la sua strada (con un episodio del flauto) e giunge così ad affermarsi nuovamente e in modo più definito con l'inizio della riesposizione. Riascoltiamo quindi la parentesi del secondo tema e gli intrecci ritmici di cui si diceva. Dovrebbe seguire a questo punto la sezione della coda; ma Beethoven preferisce dilazionarla con un nuovo diversivo, il ritorno del

tema dell'aria di Florestano già udito nell'introduzione lenta, cui segue l'invocazione sospesa dei legni.

FOTO DI SCENA DALL'OPERA "FIDELIO"



È una progressiva impennata dei violini e poi di tutti gli archi a condurre alla coda, che costituisce una ultima ripresa del tema scattante in sincopi, questa volta però finalmente affermato con quella piena chiarezza e determinazione che finora era mancata. La conclusione trionfale non lascia dubbi sul significato da attribuirsi alla pagina; quello di un percorso calibratissimo, dalla prigionia verso la libertà, attraverso impulsi repressi e negati che solo nella conclusione trovano lo sfogo cui tendevano sotterraneamente fin dall'inizio.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 18 ottobre 1998**

OUVERTURE FIDELIO IN MI MAGGIORE, OP. 72

Musica: Ludwig van Beethoven

- Allegro; Adagio

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 2 tromboni, timpani, archi

Composizione: 1814

Edizione: Farrenc, Parigi 1826

Scritta per la terza versione dell' opera Fidelio

Per il suo travagliato capolavoro teatrale *Fidelio / Leonore* Beethoven scrisse quattro Ouverture: le cosiddette *Leonore I, II, III*, e l'Ouverture del *Fidelio*. Di queste quattro pagine sinfoniche, differenti tra loro poco o sostanzialmente, la *Leonore II* aprì la rappresentazione del 1805; la celeberrima *Leonore III* la ripresa, rivista e abbreviata, del 1806; e l'ultima, infine, aprì la nuova versione del 1814 (la *Leonore I*, mai eseguita vivo Beethoven, pare sia stata composta nel 1807 per una progettata esecuzione dell'opera a Praga, che poi non ci fu; anche il titolo dell'opera è cambiato tre volte, da una versione all'altra).

Chi qui scrive è persuaso che, pur essendo il *Fidelio / Leonore* del 1805 già una grande opera, l'ultima versione del 1814 sia la 'definitiva', sia cioè la più equilibrata e matura nel libretto e nella musica, e che dunque la vera introduzione sinfonica al *Fidelio* sia l'ultima versione dell'Ouverture, molto diversa dalle altre, più concisa e decisa, e legata al dramma solo spiritualmente e non per anticipazioni tematiche: il che fa un effetto incomparabilmente maggiore. La pratica, che si va diffondendo, di premettere al *Fidelio* la *Leonore II* e l'altra, più nota e generalmente gradita (attribuita a Mahler a torto, perché era già in uso nell'Ottocento, come sappiamo da Berlioz), di inserire la meravigliosa *Leonore III* come interludio prima del quadro finale dell'opera, mi sembra facciano un sopruso all'integrità drammatica.

Se per la versione del 1814 Beethoven rinunciò alla *Leonore III*, cioè al capolavoro sinfonico che sapeva di aver creato, fu perché comprese che quella musica grandiosa era troppo prepotente (acutamente Donald F. Tovey disse che la *Leonore III* rendeva inutile il primo atto del *Fidelio*, anticipandolo tutto e annientandolo).

Il dinamismo drammatico, originato dal rigoglioso impulso, ideale e creativo, tipico di Beethoven di spingere una contro l'altra idee opposte e principi esistenziali contrari per esprimere nella musica lo scontro ed esaltare la supremazia finale di un'etica umanistica e positiva, è il carattere primario anche del *Fidelio*.

FOTO DI SCENA DALL'OPERA "FIDELIO"



Qui la dialettica spirituale tra bene e male, tra umanità e abiezione, eloquente in molte delle composizioni strumentali, si fa esplicita e teatrale, essendo essa il contenuto stesso dell'opera nei suoi valori concettuali, nella descrizione psicologica, e infine nelle situazioni rappresentate.

Il *Fidelio* mette in scena, infatti, due passioni, quella della fedeltà e quella, nemica, dell'odio vendicativo, e due modi di esistenza, l'ideale ed eroico e il quotidiano borghese, e addirittura due casi, uno di commedia degli equivoci e uno di dramma idealistico, senza sovrapporli e, quindi, senza identificare uno con l'altro gli estremi dei due confronti. Anzi i personaggi-simbolo della passione eroica, del dramma, quindi, Leonore e Florestan, e la loro vicenda appaiono grandi nel piccolo mondo del realismo borghese, lo trascendono accogliendo in sé e nobilitando le sue modeste ambizioni e illusioni, che la musica osserva con attenzione ed umorismo, e lo trascinano allo scontro vittorioso contro la malvagità e il disumano sopruso. Nella glorificazione finale degli spiriti nobili e giusti nulla resta della commedia, del mondo affettuoso e goffo di Marzeline, Rocco, Jaquino, se non poche esclamazioni nel libretto che la musica non accoglie.

Lo spirito di riscossa e di vigorosa speranza che anima l'opera è già intero nell'Ouverture in mi maggiore. Essa si inizia con 22 battute che sono quasi una sigla dell'idea di forza morale che nasce dal dolore, nell'immediato accostamento di *Allegro* (4 battute) / *Adagio* (8 battute), quindi di nuovo *Allegro* (4 battute) / *Adagio* (ora, irregolarmente, 4 più 2 battute), in cui, tra l'*Allegro* e l'*Adagio*, si contrappongono due disegni musicali, due modi espressivi, due colori (orchestra intera / corni e legni).

Un'estesa sezione modulante di 24 battute conduce, attraverso si maggiore, alla riaffermazione della tonalità di mi maggiore (la tonalità della *Hoffnung*, della speranza, nella grande aria di Leonore), conduce cioè al corpo dell'Ouverture, allo svolgimento sinfonico vero e proprio, notevolmente conciso nei suoi elementi (esposizione dei due temi, sviluppo, riesposizione, transizione alla coda). In esso la cellula ascoltata all'inizio diventa il primo tema dell'organismo, ma non smarrisce la sua teatrale espressività perché conserva, nella ritmica asciuttezza, il carattere di sfida ardimentosa.

La transizione alla coda ripete l'*Adagio* iniziale (corni e legni), meditativo e solenne, contrappuntato da un estatico disegno all'acuto (clarinetto e flauto), quindi al basso (violoncelli), finché il tutto si effonde e dilata in quattro luminosi accordi di cadenza come in un commosso sospiro di liberazione e di felicità. Quindi un *Presto* esprime l'esultanza della vittoria.

FOTO DI SCENA DALL'OPERA "FIDELIO"



L'Ouverture, o meglio la vicenda che essa simbolicamente esprime, celebra solo l'impulso alla lotta e la felicità dell'azione, e dunque essa prepara la nostra disposizione morale all'assolto, ma non prefigura il dramma musicale nei suoi contrasti (come facevano invece le altre Ouverture *Leonore*).

Infatti non ci si presentano in essa le due negazioni del principio di fedeltà e di giustizia, che nel *Fidelio* sono la distruttiva ferocia dell'ambizione (Pizarro) e la vile prudenza della vita modesta con le sue illusioni (Rocco e Marzelline) - le due negazioni che la nobile Leonore affronta e vince nel dramma.

Franco Serpa

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 15 dicembre 2007**

EGMONT, OUVERTURE IN FA MINORE, OP. 84

per la tragedia di Johann Wolfgang von Goethe

Musica: Ludwig van Beethoven

- Sostenuto ma non troppo. Allegro (fa minore)

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1810

Celebre uomo di guerra olandese, il conte di Egmont (1522-1568) servì negli eserciti di Carlo V, per i suoi meriti fu nominato governatore e comandante generale delle Fiandre e dell'Arlois, cercò un accordo tra cattolici e protestanti, e col suo atteggiamento fermo e dignitoso divenne un punto di riferimento della resistenza fiamminga contro il governo spagnolo, invasore personificato dal Duca d'Alba. Goethe ne fece il protagonista di una sua tragedia in cinque atti del 1787, caratterizzandolo come un personaggio solido e sereno («l'essere di buon umore, il pigliar le cose alla leggera e il vivere alla svelta, sono la felicità mia; e non la cambio con la sicurezza di una volta sepolcrale»), che non rinnega il suo passato di militare («Per noi che siamo anfibi neerlandesi, era un piacere sentirci nell'acqua, come per le ranocchie, e via dunque a massacrare i nemici a mucchi nel fiume, a spazzarli a schioppettate come anitre»), che accetta il ruolo di mediatore perché da un lato è fedele servitore della monarchia dall'altro condivide le sofferenze del suo popolo.

Eroe che rifiuta di fuggire davanti alla minaccia, che non rinuncia al suo ideale di libertà, che viene giustiziato nonostante i tentativi della amata Klärchen di mobilitare il popolo che lo aveva osannato e che alla fine lo abbandona. Eroe che interpreta la sua morte come una vittoria sull'oppressione, lanciando un ultimo appello alla lotta per

l'indipendenza: «Protegete i vostri beni! E per salvare quello che vi è più caro, cadete con gioia, come ve ne dò io l'esempio!».

IL CONTE EGMONT



Quando Joseph Marti von Luchsenstein, direttore dell'Hofburgtheater di Vienna nel 1809 chiese a Beethoven, grande ammiratore di Goethe, di scrivere le musiche di scena per una ripresa del dramma, il compositore accettò con entusiasmo (Beethoven scrisse una sola opera, *Fidelio*, ma fu sempre attratto dal mondo del teatro come testimoniano l'Ouverture per il *Coriolan* di Henrich Joseph von Collin, e le musiche di scena scritte per due lavori di August von Kotzebue, *Die Ruinen von Athen* op. 113 e *König Stephan* op. 117). La stesura della partitura, che comprende un'Ouverture e nove pezzi (quattro intermezzi, due Lieder per soprano e orchestra, due "melodrammi", cioè scene recitate con accompagnamento strumentale, e una Sinfonia di vittoria, che richiama i temi dell'Ouverture) iniziò nell'ottobre del 1809 e fu portata a termine nel giugno del 1810, e il 15 dello stesso mese ci fu la prima esecuzione all'Hofburg-theater. Il 12 aprile 1911 Beethoven scrisse a Goethe: «[...] riceverà presto da Lipsia, tramite Breitkopf & Härtel, la musica per *Egmont*, questo magnifico *Egmont* che ho meditato, sentito e tradotto in musica con lo stesso entusiasmo di quando l'ho letto.

Desidero molto conoscere il suo giudizio sulla mia musica. Anche se fosse di biasimo sarà proficuo per me e per la mia arte, e sarebbe bene accetto come il più grande elogio». A Goethe la musica piacque, e rispose a Beethoven sottolineando la perfetta coincidenza della musica con le sue idee poetiche. Il compositore in effetti vedeva descritti nel dramma di Goethe quegli ideali morali di derivazione kantiana, che gli erano sommamente cari, libertà, eroismo, sacrificio, volti a un fine superiore e al bene comune, oltre al tema della morte di un eroe che lo aveva ispirato a partire dalla giovanile *Cantata per la morte dell'Imperatore Giuseppe II* del 1790, e poi nella Marcia funebre della Sonata op. 26, nell'Oratorio *Christus am Ölberg* op. 85, nella Sinfonia "Eroica" (composta per «celebrare la memoria di un Grande»).

«La vicenda individuale del personaggio storico viene superata in un'omerica celebrazione di ogni oppresso che lotta per la libertà. Per questa ragione si tratta di una delle composizioni in cui si manifesta più compiutamente il nobile idealismo eroico dell'animo di Beethoven, alimentato dalla lettura dei classici e dalla partecipazione appassionata agli eventi storici della sua età» (Mila). Nell'Ouverture, in fa minore, costruita sullo stesso modello Lento-Allegro dell'Ouverture del *Coriolan*, Beethoven rispetta i principi della forma-Sonata, ma trasformando la

musica in un condensato dell'azione sia sul piano drammatico che su quello psicologico, imprimendovi un carattere eloquente e commovente, evitando però la magniloquenza per mettere in evidenza la fiera e la dignità del suo protagonista.

CARLO V



L'introduzione lenta (*Sostenuto ma non troppo*) si apre con un accordo all'unisono di tutta l'orchestra, poi si muove alternando gli accordi gravi degli archi e gli accenti imploranti degli strumenti a fiato, poi lascia emergere una breve frase lirica, sostenuta dal ritmo insistente degli archi e dei timpani. L'*Allegro*, che corrisponde al momento della lotta, è percorso da un'energia selvaggia ed è abilmente costruito da una serie di motivi, ciascuno ricavato da una cellula già ascoltata precedentemente.

Gli archi sono trascinati in un grande crescendo, fino a che una transizione modulante dal maggiore al minore affievolisce la tensione e introduce un tema che è una variante del primo tema dell'introduzione e che ripropone la contrapposizione tra archi e fiati. Dopo lo sviluppo, che genera lo stesso clima di tensione e attesa dell'introduzione, la ripresa è prolungata da una coda, ancora giocata sulla opposizione timbrica e dinamica tra il *fortissimo* di quattro corni e una frase dolente degli archi. Tutto improvvisamente si arresta su un accordo in *pianissimo*, un momento di calma prima del crescendo e dell'accelerazione ritmica che sfociano su una fanfara gioiosa dei fiati che coincide con il trionfo degli ideali dell'eroe.

Gianluigi Mattiotti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorium Parco della Musica, 22 Gennaio 2005, direttore Will Humburg**

EGMONT, OP. 84

Musiche di scena per la tragedia di Johann Wolfgang von Goethe

Musica: Ludwig van Beethoven

- Ouverture – Sostenuto ma non troppo. Allegro (fa minore)
- 1. Aria di Klärchen "Die Trommel gerühret" – Vivace (fa minore)
- 2. Intermezzo I - Andante (mi maggiore)
- 3. Intermezzo II - Larghetto (mi bemolle maggiore)
- 4. Aria di Klärchen "Freudvoll und liedvoll" - Andante con moto (la maggiore)
- 5. Intermezzo III - Allegro (do maggiore)
- 6. Intermezzo IV - Poco sostenuto e risoluto (mi bemolle maggiore)
- 7. Morte di Klärchen - Larghetto (re minore)
- 8. Monologo di Egmont - Poco sostenuto (mi bemolle maggiore)
- 9. Sinfonia di Vittoria - Allegro con brio (fa maggiore)

Organico: soprano, voce recitante maschile, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1810

Freudvoll und leidvoll e *Die Trommel gerühret* sono le due canzoni cantate da Klärchen, l'amante di Egmont nell'omonima tragedia di Goethe, rispettivamente nel III e nel I atto. Pubblicata nel 1788, *Egmont* è una delle opere goethiane che più hanno colpito Beethoven, di origini nederlandesi, forse anche perché ne è protagonista un nobile fiammingo del Cinquecento, capo degli oppositori del dominio degli spagnoli, arrestato e ucciso dal duca d'Alba.

Quando nel 1809 si accinse a musicarne alcune parti, i francesi avevano occupato Vienna, e l'idea della liberazione dal dominio straniero era assai sentita, evidentemente anche presso la direzione del Teatro di Corte di Vienna che gli offrì quale alternativa il *Guglielmo Tell* di Schiller, notoriamente un'altra opera incentrata sul problema della libertà e

dell'autodeterminazione dei popoli. Ma Maynard Solomon rileva che sia in *Fidelio* sia in *Leonore Prohaska* come poi nell'*Egmont* troviamo il tema - scottante ma ben dissimulato - del travestimento di una donna da uomo: infatti Klärchen in *Die Trommel gerühret* desidera mettersi una divisa e raggiungere l'amato nella battaglia.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE



Questo Lied "militare" nell'originale è a lungo accompagnato dai timpani in fa (e do), e nella strumentazione tra tutti i fiati, come nell'ouverture dell'*Egmont*, spicca l'ottavino, sottolineandone il carattere marziale. Beethoven teneva molto alla strumentazione come alla giusta resa musicale delle due canzoni; prima di comporle si era accertato che l'attrice prevista per il ruolo di Klärchen nella prima viennese del 1810, Antonie Adamberger, sapesse veramente cantare. Se la predilezione beethoveniana per certe atmosfere guerresche nella canzone *Tamburi rullarono* evita all'interprete preoccupazioni per il dosaggio di sfumature, il discorso è diverso per *Gioire e gemere*, «una lirica d'amore che si

vorrebbe pur dire religiosa, tanta è la forza della volontà decisa nell'affermare una gioia cosmica, una *Weltfreude*, come risoluzione del **Dasein** dissonante» (Mario Bortolotto), in cui un pensoso "Andante con moto" è seguito da un conciso "Allegro assai vivace", un la maggiore non lontano dagli entusiasmi della *Settima*.

Johannes Streicher

Testo

Die Trommel gerühret!

Tamburi rullarono

Die Trommel gerühret!
Das Pfeifchen gespielt!
Mein Liebster gewaffnet
Dem Haufen befiehlt,
Die Lanze hoch führet,
Die Leute regieret.
Wie klopft mir das Herze!
Wie wallt mir das Blut!
O hätt ich ein Wämslein,
Und Hosen und Hut!

Tamburi rullarono
sonarono i pifferi.
Armato il mio amore
capeggia la schiera,
in alto la lancia,
su gli uomini impera.
Ho il cuore che batte,
ho il sangue al cervello!
Oh avessi un giubbetto,
calzoni e cappello!

Ich folgt ihm zum Tor naus
Mit mutigem Schritt,
Ging durch die Provinzen,
Ging überall mit.
Die Feinde schon weichen,
Wir schiessen darein.
Welch Glück sondergleichen,
Ein Mannsbild zu sein!

Lui fuor dalle porte
seguire da prode,
con lui per province,
e via in ogni dove;
già domo è il nemico,
lo incalzan gli spari:
gioir senza pari
è l'essere un uomo!

Freudvoll und leidvoll

Gioire e gemere

Freudvoll
Und leidvoll,
Gedankenvoll sein,
Langen
Und bangen

Gioire
e gemere
ravvolti in pensieri.
Bramare
e in trepido

In schwebender Pein,
Himmelhoch jauchzend,
Zum Tode betrübt,
Glücklich allein
Ist die Seele, die liebt.

(Johann Wolfgang von Goethe)

tormento oscillare,
trilli alti al cielo,
nubi di morte.
Felice sola
è quell'anima che ama.

(traduzione di S. Benco)

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 26 novembre 1992**

LA VITTORIA DI WELLINGTON
OVVERO LA BATTAGLIA DI VITTORIA, OP. 91

per due orchestre

Musica: Ludwig van Beethoven

Prima parte :

- Marcia: Rule Britania (mi bemolle maggiore)
- Marcia: Marlborough (do maggiore)
- Marcia di carica - Allegro (si maggiore)

Seconda parte:

- Sinfonia di Vittoria - Allegro ma non troppo (re maggiore) -
Allegro con brio (do maggiore)

Organico:

Prima orchestra: ottavino, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, tromba, tamburo, archi

Seconda orchestra: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, tromba, triangolo, piatti, grancassa, tamburo, macchine per colpi di cannone e fucileria, archi

Prima esecuzione: Vienna, Sala dell'Università, 8 dicembre 1813

Edizione: Steiner, Vienna 1816

Dedica: Giorgio IV, Principe d' Inghilterra

Questo brano, dedicato al principe reggente Giorgio d'Inghilterra, fu composto tra l'ottobre e il novembre 1813 e venne pubblicato a Vienna, dall'editore Steiner, nel febbraio 1816, in due fascicoli comprendenti la partitura e le parti d'orchestra. Il manoscritto originale è depositato alla Deutsche Staatsbibliothek di Berlino e della composizione l'autore parla in numerose lettere. Inizialmente la musica era stata ideata per il Panharmonicon, uno strumento meccanico, in grado di riprodurre il suono di archi, fiati e strumenti a percussione, inventato e costruito da Johann Nepomuk Malzel. E a questo venne dedicato in un primo momento il lavoro, ma poi il nome del Malzel venne cancellato (sembra che l'amico di Beethoven si fosse addirittura appropriato della «Schlachtsymphonie») e venne dedicato al suddetto principe reggente il quale, però, non sembrò gradire eccessivamente tale atto di omaggio.

GIORGIO IV



Come annota Emily Anderson nelle «Lettere di Beethoven» pubblicate dall'8 e il 12 dicembre 1813, nell'Aula Magna dell'Università, si diedero due concerti di grande successo a beneficio dei soldati austriaci e bavaresi feriti nella battaglia di Hanau. In quell'occasione furono eseguite per la prima volta la *Sinfonia n. 7 in La maggiore* op. 92, e la *Battaglia di Vittoria* op. 91. I concerti furono ripetuti in due serate beneficili a favore di Beethoven alla Grosser Redoutensaal il 2 gennaio e il 27 febbraio 1814, ottenendo un nuovo grande successo. Poco dopo il compositore, scrivendo a Nikolaus Zmeskall von Domanovecz, annotava: «Presto dovrò partire per Londra, se intendo ricavare qualche cosa dal *Wellingtons Sieg*».

In un manoscritto conservato al British Museum, diretto a George Thomson, Beethoven fa scrivere in data ottobre 1814, da altra mano, in un italiano non corretto, quanto segue, che pubblichiamo nella grafia originale: «Attesa la nostra antica conoscenza le offerisco una mia opera sul trionfo di Wellington nella battaglia di Vittoria la quale è composta di due parti: prima parte la battaglia, seconda parte Sinfonia di trionfo. L'opera è scritta per grande orchestra, ha riscosso qui in Vienna un applauso generale ed a comune richiesta verrà anche adesso eseguita all'occasione della presenza de sovrani alleati. Potrà averla in partitura e in Estratto per Fortepiano da me stesso a questo fine composto qualora ciò sia di suo aggradimento. Basta che me ne faccia in tempo avvertito, affinché possa prendere le necessarie misure. Questa composizione è dedicata al Principe Regente di Inghilterra e trattandosi d'un soggetto che tanto interessa la di Lei patria non può mancare di far fortuna».

Della stessa composizione Beethoven parla anche, sempre da Vienna, nel giugno 1815, al principe Esterhazy o, forse, al visconte Castlereagh; più probabilmente al primo, però, che era stato nominato ministro plenipotenziario austriaco a Londra. Tra l'altro egli dice: «L'opera esalta uno dei suoi più grandi condottieri e celebra un evento notoriamente glorioso della storia d'Inghilterra, che è stato uno splendido contributo alla liberazione dell'Europa».

Le due parti del lavoro si susseguono senza interruzione. La prima, che ha per titolo *La battaglia*, ha inizio con i «rulli del tamburo di parte inglese» seguiti da squilli di tromba dello stesso esercito. Flauto piccolo, clarinetti, fagotti, corni e tromba attaccano poi il *Rule Britannia*, una

marcia ben scandita. Rispondono quindi i francesi con altri rulli di tamburi e altri squilli, che poi lasciano il passo alla *Canzone di Marlborough* intonata da un'orchestra composta dagli stessi strumenti di cui sopra a cui si aggiungono triangolo, piatti, grancassa e archi. Segue una piccola marcia in 6/8, anch'essa ben cadenzata.

DEUTSCHE STAATSBIBLIOTHEK **DI BERLINO**



Quindi ha inizio il combattimento che si compone: della *Battaglia* (Schlacht) in *Allegro* caratterizzata da un disegno discendente di natura essenzialmente descrittiva; di un *Meno allegro* a ritmo di galoppo e infine di una *Marcia d'assalto* (*Allegro assai*).

La visione della disfatta francese è data dalla stessa melodia della *Canzone di Marlborough*, presentata in moto stanco e in modo minore.

La *Sinfonia di Vittoria* caratterizza la seconda parte della composizione, pagina che presenta un tema irruente, che poi si traduce in marcia non troppo variata, con apparizione del tema di *God save the King* prima in *Andante grazioso*, poi in *Minuetto* moderato e festoso per giungere alla conclusione con un fugato sulla base dello stesso inno inglese.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Villa Giulia, 11 luglio 1996**

CORIOLANO, OVERTURE IN DO MINORE, OP. 62

per la tragedia "Coriolano" di Heinrich Joseph von Collin

Musica: Ludwig van Beethoven

- Allegro con brio

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, arch

Prima esecuzione: Vienna, Palazzo Lobkowitz, 8 Marzo 1807

Edizione: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1807

L'Ouverture del *Coriolano* fu scritta da Beethoven nei primi mesi del 1807 come intermezzo alla tragedia omonima di gusto classicheggiante di Heinrich Joseph von Collin (1771 - 1811), poeta drammatico austriaco di un certo nome, stimato anche da Goethe. L'Ouverture, concepita come brano musicale a sé stante e non come componimento di inizio dello spettacolo teatrale, non fu eseguita per la prima rappresentazione del dramma, che ebbe luogo il 24 aprile 1807 a Vienna, ma certamente più tardi, nel dicembre del 1807, dopo essere stata presentata in una edizione privata, in casa del principe Lobkowitz nel marzo precedente, insieme al *Quarto Concerto* per pianoforte e orchestra e alla *Quarta Sinfonia*.

Il dramma del *Coriolano* è ispirato alla leggenda dell'eroe Gaio Marcio, soprannominato Coriolano per aver espugnato l'antichissima città dei Volsci, offrendo loro collaborazione per combattere contro i romani. A questo punto la moglie Volumnia e la madre Veturia lo supplicano di non tradire la patria ed egli, combattuto fra il sentimento dell'onore e quello della vendetta, viene assassinato dai Volsci.

Questa è la versione utilizzata da Shakespeare, mentre quella di Collin vede Coriolano suicida, per l'insanabile contrasto di coscienza tra la parola data ai Volsci e l'incapacità di marciare contro Roma. Su questa tesi si basa l'analisi estetica dell'Ouverture del *Coriolano* tracciata da Wagner in uno studio apparso nel 1851 a Zurigo, in cui è scritto: «Dell'intera tragedia Beethoven puntò su un'unica scena, certamente la più decisiva. Egli vi concentrò la vera sostanza sentimentale, puramente umana di quel soggetto. Questa è la scena tra Coriolano, sua madre e sua moglie nel campo avanti alle porte della città. Tutta la forza d'odio che

spingeva l'eroe alla distruzione della patria e le mille spade e frecce del suo risentimento, egli le afferra con mano potente e terribile, ne forma una punta sola e se ne trafigge il cuore. Sotto il colpo mortale che si è infilato, il colosso cade ai piedi della donna che implora la pace ed esala, morendo, l'ultimo respiro».

HEINRICH JOSEPH VON COLLIN



La pagina beethoveniana (dura complessivamente circa sette minuti) si impone per la stringata e intensa carica drammatica, sin dal Do iniziale in *fortissimo*, sfociante nel vigoroso accordo di tutta l'orchestra.

Segue la frase ascendente degli archi, ritmicamente inquieta e spezzata in una continua alternanza fra gruppi di due crome staccate e due legate.

Questo episodio caratterizzato da accenti sincopati di incisiva espressività conduce ad una melodia in Mi bemolle maggiore, affettuosamente distesa e sentimentale, a mò di implorazione della madre e della moglie sull'animo orgoglioso dell'eroe.

Il discorso si sviluppa con varietà di figurazioni ritmiche e la frase melodica si affaccia nella coda, prima del ritorno al tema iniziale.

L'atmosfera tesa e sanguigna si dissolve in un impercettibile *pianissimo*, con cui si conclude la possente Overture, che ha sempre incontrato il favore del pubblico e gode di una vasta letteratura interpretativa da parte di musicologi di diversa estrazione culturale.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorium Parco della Musica, 23 Ottobre 2004**

DIE GESCHÖPFE DES PROMETHEUS
(LE CREATURE DI PROMETEO), OP. 43A

Ouverture in do maggiore

Musica: Ludwig van Beethoven

- Adagio, Allegro molto con brio

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Edizione: Hoffmeister & Kühnel, Lipsia 1804

Non ci è naturale avvicinare l'immagine di Beethoven ai caratteri musicali di un balletto ottocentesco - descrittivi, mimici, episodici - subordinati alla scena e spesso futilmente brillanti. E invece, tra il 1800 e il 1801, nei mesi in cui creò il *Terzo Concerto op. 37*, le *Sonate op. 26* e *op. 27* (l'*op. 27 n. 2* è il famosissimo *Chiaro di luna*), i sei *Quartetti op. 18* e la *Seconda Sinfonia*, Beethoven compose anche un balletto e non era il suo primo: ma fu il suo ultimo, forse per la delusione che ne aveva avuto lavorando.

Il progetto si era avviato dopo l'invito fatto nel 1799 a Beethoven dal coreografo italiano (napoletano) Salvatore Viganò, allora capo del balletto di corte a Vienna. Viganò era una celebrità internazionale, buon musicista (sua madre era sorella di Boccherini), originale inventore e guida di balletti a Madrid, a Parigi, a Londra, Venezia, Vienna (qui in due periodi, nel 1793-95 e dal 1799). Beethoven, che a Vienna nel 1799 era già un musicista di fama, dovette sentirsi lusingato dall'invito, che era un riconoscimento sociale, e accettò: anche perché una delle idee innovatrici di Viganò era quella di ottenere nella danza il massimo di efficacia col sottomettere la gestualità scenica all'espressività dell'orchestra. Per Beethoven era questa una buona premessa di collaborazione (quindi nello spettacolo da creare non ci sarebbero state né stravaganze, né futilità, né lungaggini), come un accettabile presupposto era il soggetto scelto, serio, morale, appassionante.

Prometeo, l'eroe impavido, il liberatore, doveva essere per Beethoven una figura ammirevole. Ma nel soggetto del nuovo balletto le imprese più

audaci dell'eroe sono già compiute ed egli appare come un idealista umanitario.

Qui, dunque, Prometeo con il fuoco sottratto agli dei riesce a dare vita a due statue di creta da lui plasmate, un ragazzo e una fanciulla, ma non può dar loro ragione e sentimento. Deluso, il Titano vorrebbe distruggere le statue, ma una voce interiore lo trattiene (atto I). Prometeo conduce le sue fredde creature sul Parnaso dove Apollo, Bacco, Pan, le Muse, Orfeo, Arione, con magie, musiche, danze, accendono nei due giovani affetti, emozioni e desiderio di gloria, e ne fanno due nobili creature veramente umane. Dopo una peripezia la favola si conclude con una festa generale (atto II). Tutto il balletto in due atti e in sedici scene dura circa un'ora.

SALVATORE VIGANÒ



Come ho detto, Beethoven si era messo al lavoro per diverse ragioni: oltre che per il tema in sé, per il successo e la notorietà che potevano venirgliene e poi perché Viganò e il direttore amministrativo dei Teatri di Corte, il barone Peter von Braun, presentavano il balletto come omaggio all'imperatrice Maria Teresa.

Il soggetto mitologico, con cui si intendeva esaltare «la forza della musica e della danza», come è detto nel sottotitolo, era un tema degno, e dunque la vicenda era nobile e tale da potersi confrontare, anche se da grande distanza, con il contenuto sacro della *Creazione* di Haydn, ascoltata dai viennesi due anni prima, nel 1798, e sempre universalmente ammirata.

Anzi, uno scambio di idee tra i due geni sul nuovo balletto si ebbe davvero, dopo una delle repliche del *Prometeo* nel 1802. «Ho sentito il Suo balletto e mi è piaciuto molto» disse Haydn, e Beethoven: «Ella è molto generoso, buon papà, ma non si tratta certo di una creazione». Haydn, allora, sorpreso e quasi risentito «Certo che non è una *Creazione* e credo difficile che Ella ci possa arrivare». Dopo di che i due grandi, il settantenne e il trentenne, si salutarono turbati.

Il balletto ottenne buon successo al Burgtheater, con quindici repliche nel 1801 (la prima rappresentazione fu il 28 marzo 1801) e tredici nel 1802, poi non ebbe altre riprese finché Beethoven fu in vita. Né egli deve essersene curato troppo dopo aver scosso e trasformato il mondo della musica con la *Terza Sinfonia "Eroica"* (1803-4, prima esecuzione pubblica 7 aprile 1805). Non se ne curò, dicevo, anche perché un tema assai evidente nel Finale del *Prometeo* era passato nel capolavoro.

Infatti la musica delle *Creature di Prometeo* è di buona e, in qualche episodio, di eccellente qualità, varia, fantasiosa, elegante all'occorrenza, molto curata nello stile e nei colori. Essa ha un suo carattere sereno e illuministico quasi sorprendente nel Beethoven della prima maturità. Proprio non si comprende perché queste musiche siano scomparse dal repertorio sinfonico, con la sola eccezione dell'Ouverture.

Nel genere dell'Ouverture drammatica conosciamo i capolavori successivi di Beethoven, il *Coriolano*, 1807, e l'*Egmont*, 1811, e rispetto alla loro potenza espressiva l'Ouverture del *Prometeo* ha originalità e concisione minori, nonché più debole efficacia narrativa. Essa comincia

'a sorpresa' proprio come la *Prima Sinfonia*, avviandosi in un'area tonale (Fa maggiore) diversa dalla principale, che è Do maggiore e che si afferma nella quinta battuta.

La breve, ma brusca, tensione che si crea, è già un tratto tipicamente beethoveniano, come è il contrasto tra il 'fortissimo' dell'inizio e il 'pianissimo' con cui si presenta il Do maggiore.

Dopo un attacco sinfonicamente così conciso, il primo tema, *Allegro molto* con brio esposto dai primi violini, ci suona scattante ma generico, nello stile del classicismo viennese, mentre carattere più deciso ha il secondo tema presentato dai flauti. Il seguito è dinamico, anche se manca una vera contrapposizione tra i due soggetti e quindi un vero sviluppo sinfonico.

Più di dieci anni dopo, per la prima rappresentazione del terzo *Fidelio* (23 maggio 1814), Beethoven, che non aveva ancora concluso l'Ouverture dell'opera, vi premise l'Ouverture del *Prometeo*, dichiarandosi poi insoddisfatto della scelta.

La tradizionale classicità della sua antica musica deve essergli suonata scarsa accanto alla sublimità del capolavoro drammatico.

Franco Serpa

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 6 dicembre 2008**

DIE WEIHE DES HAUSES"

(LA CONSACRAZIONE DELLA CASA), OP. 124

Ouverture in Do maggiore per orchestra

Musica: Ludwig van Beethoven

- Maestoso e sostenuto. Allegro con brio

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Edizione: Schott, Magonza 1825

Dedica: Principe Galitzin

Nell'estate 1822 Beethoven ricevette la commissione per scrivere le musiche di scena di un lavoro teatrale destinato ad inaugurare il teatro della Josephstadt di Vienna, appena restaurato ed affidato all'impresario Carl Friedrich Hensler, un noto commediografo che era anche direttore del Theater an der Wien. La scarsità del tempo a disposizione - l'inaugurazione era fissata per il 3 ottobre - indusse il musicista e l'impresario a fare ricorso a un lavoro già pronto, le musiche di scena scritte da Beethoven nel 1811 per l'apertura del nuovo teatro tedesco di Pest, e note sotto il titolo di *Die Ruinen von Athen (Le rovine d'Atene)*.

Si trattava di una Ouverture e otto brevi numeri musicali - pubblicati a distanza di anni come op. 113 - destinati ad accompagnare una trama allegorica imbastita da Kotzebue, che vedeva Minerva risvegliarsi dopo 2000 anni, fuggire dalle rovine di Atene e da quelle di Roma per rifugiarsi a Pest, nuova culla della civiltà, grazie alla protezione dell'imperatore Francesco I. Questo argomento venne del tutto rimaneggiato per il nuovo lavoro dal drammaturgo Carl Meisl, che evocò un altro personaggio mitologico, Tespi, con il suo carro, in cerca di un luogo idoneo per celebrare la sua arte; Apollo conduce così il padre di tutti i teatranti sulle rive del Danubio, e gli mostra il teatro di Vienna, nel quale un sommo sacerdote consacra la nuova casa dell'arte.

Per questa *pièce* di circostanza Beethoven riciclò tali e quali quasi tutti i numeri delle vecchie "Rovine d'Atene", limitandosi a cambiare le parole, a rielaborare una Marcia con coro (poi pubblicata a parte come op. 114), ad aggiungere un coro danzato del tutto nuovo, e a sostituire la vecchia

Ouverture, giudicata inadeguata, con una nuova di zecca ed assai più impegnativa. Peccato che, per il 3 ottobre, proprio questa pagina non fosse ancora pronta, sì che la *pièce* andò in scena senza il pezzo migliore.

PRINCIPE GALITZIN



L'Ouverture, infatti, si staglia nettamente rispetto agli altri pezzi di circostanza, imponendosi come uno dei brani più importanti e significativi di un autore che, nello stesso momento creativo, andava elaborando la *Nona Sinfonia* e la *Missa Solemnis*. A questa Ouverture, pubblicata come op. 124, è apposto il titolo dell'intera *pièce*, *Die Weihe des Hauses*, tradotto solitamente come "La consacrazione della casa", laddove una traduzione più aderente sarebbe quella di "L'inaugurazione del teatro"; e infatti non di rado, ai nostri giorni, in ricordo della destinazione originaria, questa pagina viene usata nell'inaugurazione di nuovi teatri e sale da concerto.

Per comprendere nella giusta luce il contenuto musicale della partitura occorre rifarsi alla testimonianza di Schindler, amico e confidente del maestro, secondo il quale Beethoven gli avrebbe parlato di due temi, uno da svolgere liberamente (e poi scartato), l'altro (poi prescelto) da trattare in stile fugato alla maniera di Händel. Più in generale, secondo Schindler, "il maestro aveva lungamente accarezzato il progetto di comporre una Ouverture in stretto stile contrappuntistico e, in modo particolare, in stile händeliano".

A differenza della musica di Bach, la cui circolazione era legata a stretti circoli di intenditori, e rimaneva comunque assai parziale, la musica di Händel aveva conosciuto, a cavallo del secolo, una certa diffusione, non solo in Inghilterra, dove erano invalse le esecuzioni oceaniche del *Messiah* e di altri lavori, ma anche nei paesi tedeschi, dove fra l'altro ebbe ampia circolazione una edizione a stampa dell'integrale di Händel varata da Samuel Arnold, di cui uscirono 180 volumi fra il 1787 e il 1797, edizione largamente incompleta ma comunque indicativa di una tendenza.

Lo stesso Mozart, che negli ultimi anni di vita aveva trascritto ben quattro Oratori di Händel, aveva subito, nella *Zauberflöte* e nella *Clemenza di Tito*, la netta influenza dello stile cerimoniale dei cori händeliani. Logico che anche Beethoven rimanesse coinvolto nell'ammirazione per il genio di Händel, e che, chiamato ad onorare una circostanza solenne, si richiamasse allo stile celebrativo per eccellenza. Ecco dunque che l'Ouverture di *Die Weihe des Hauses* possiede come elemento centrale proprio quello contrappuntistico, con l'inseguimento delle voci in una scrittura fugata; ma c'è anche la ricerca di sonorità

grandiose e solenni, tipiche di un certo modo di intendere la musica di Händel. Tuttavia sarebbe un errore considerare questo come un pezzo *à la manière de*; al contrario, vi è una completa assimilazione e rielaborazione dello stile di Händel, che si qualifica come operazione di grande consapevolezza intellettuale, un gioco di specchi fra passato e presente.

JEFFREY TATE



Basterebbe ascoltare la lunga introduzione dell'Ouverture, che da sola avvicenda diverse sezioni consequenziali, che sfociano naturalmente l'una nell'altra; abbiamo dapprima un *Maestoso e sostenuto* che, dopo alcuni accordi orchestrali, espone un tema innodico per gradi congiunti, e lo riprende portandolo verso una esaltazione; poi è la volta della sezione *Un poco più vivace*, con una brillante fanfara di trombe e timpani contrappuntata dai fagotti; quindi giunge un *Meno mosso* interamente staccato, che presto cede a un passaggio intimo dei soli archi; una

progressiva accelerazione porta all'*Allegro con brio* che è il vero nucleo dell'Ouverture.

Manca, in questo *Allegro con brio*, quella dialettica tematica che ha reso celebre la quasi totalità delle Ouvertures di Beethoven, e c'è piuttosto la capacità di illuminare in modo sempre diverso un assunto di base, che è quello di fondare la scrittura sinfonica sull'uso del contrappunto - come nell'Ouverture della *Zauberflöte* o nel finale della Sinfonia *Jupiter* di Mozart - partendo da un soggetto di fuga scattante che si combina con un secondo soggetto sincopato e da luogo a una complessa elaborazione.

Sotto il profilo formale, non si tratta di una forma sonata propriamente detta, né di una fuga, ma di un contenitore in cui entrambe queste forme convivono, per una generale divisione (esposizione, sviluppo, riesposizione, coda) e per l'uso di stretti ed altri artifici contrappuntistici.

Nell'insieme la mirabile Ouverture è un *unicum* in tutto il catalogo di Beethoven, come anche nell'intera epoca che la vide nascere, una profetica esposizione di quella coscienza storicistica destinata a fiorire solo a distanza di molti decenni.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorium Parco della Musica, 3 Maggio 2003, direttore Jeffrey Tate**

**MEERESSTILLE UND GLÜCKLICHE FAHRT
(CALMA DI MARE E VIAGGIO FELICE), OP. 112**

Cantata in Re maggiore per coro ed orchestra

Musica: Ludwig van Beethoven

Testo: Johann Wolfgang von Goethe

1. Meeresstille: Tiefe Stille: Sostenuto
2. Gluckliche Fahrt: Die Nebel zerreißen: Allegro vivace

Organico: coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal del Burgtheater, 25 Dicembre 1815

Edizione: Steiner, Vienna 1822

Dedica: Johann Wolfgang von Goethe

Questo dittico sinfonico con coro misto fu composto fra il 1814 e il 1815 ed eseguito la prima volta il 25 dicembre del 1815 nella grande Sala del Ridotto, assieme all'Ouverture op. 115, nel corso di una accademia a favore dell'Ospedale comunale di Vienna.

DANIELE GATTI



Le due poesie di Goethe prese a soggetto hanno l'aspetto di due perfette esercitazioni sul metro del trocheo (Meeres Stille) e del giambo (Glückliche Fahrt) e la loro contrapposizione ha suggerito a Beethoven il contrasto di due affreschi: nel primo, con facoltà divinatoria in un uomo che non aveva mai visto il mare, è racchiusa la stessa massa di calma, la terribile immensità del mare; nel secondo appare l'uomo, il faticatore del mare nella gioia sportiva del viaggio a buon fine.

La partitura, stampata nel 1822, fu dedicata e inviata nel mese di maggio da Beethoven a Goethe, seguita da una lettera del febbraio 1823 con la preghiera di interessare il duca di Weimar alla sottoscrizione della Missa solemnis composta nel frattempo; Goethe, in quel tempo seriamente ammalato, non rispose mai all'omaggio del musicista.

Arrigo Quattrocchi

Testo

Meeresstille

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

Glückliche Fahrt

Die Nebel zerreißen,
Der Himmel ist helle
Und Aeolus löset
Das ängstliche Band.
Es säuseln die Winde,
Es rührt sich der Schiffer.
Geschwinde! Geschwinde!
Es teilt sich die Welle,
Es naht sich die Ferne;

Calma di mare

Pace fonda dentro l'acque,
senza moto il mare sta,
il navigante scruta inquieto
quella liscia immensità.
Tace il vento da ogni parte!
Una mortale calma da metter paura!
Nella lontananza immensa
Non si muove neppur un'onda.

Viaggio felice

Le nubi si squarciano,
il cielo è sereno
ed Eolo discioglie
la temibile catena.
Sussurrano i venti,
si scuote il nocchiero.
Presto! Presto!
Si separa l'onda,
s'approssima la meta lontana;

Schön seh' ich das Land!

già vedo la sponda!

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

**Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 27 Ottobre 2001,
direttore Daniele Gatti**

KÖNIG STEPHAN (RE STEFANO), OP. 117

Musiche di scena per voci recitanti, coro ed orchestra

Musica: Ludwig van Beethoven

Testo: August von Kotzebue

1. Ouverture. Andante con moto - Presto (Mi bemolle maggiore)
2. Coro di uomini: Andante maestoso e con moto (Do maggiore)
3. Coro di uomini: Allegro con brio (Do minore)
4. Marcia trionfale: (Sol maggiore)
5. Coro di donne: Andante con moto all'Ongarese (La maggiore)
6. Melologo di Stefano
7. Coro: Vivace (Fa maggiore)
8. Melologo di Stefano: Maestoso con moto (Re maggiore)
9. Marcia, coro e melologo di Stefano: Moderato - Allegro vivace e con brio (Si bemolle maggiore)
10. Coro finale: Presto (Re maggiore)

Organico: voci recitanti maschili e femminili, coro misto, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, corno di bassetto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: Teplitz, 15 Settembre 1811

Prima esecuzione: Pest, teatro Imperiale, 9 febbraio 1812

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1811

Tra le musiche di Beethoven destinate alla scena solo quelle, scritte nel 1810, per l'*Egmont* di Goethe stanno accanto al *Fidelio* per l'altezza della concezione, l'originalità dell'insieme, la coerenza con il testo letterario e quindi per l'autentica energia drammatica. Gli altri, pochi lavori appartengono alla produzione minore e per questa ragione sono, quasi tutti, usciti di repertorio, come molta della musica celebrativa e occasionale che Beethoven si adattò a scrivere secondo consuetudini settecentesche che proprio lui, per primo e con forza maggiore, stava eliminando per sempre dalla vita artistica.

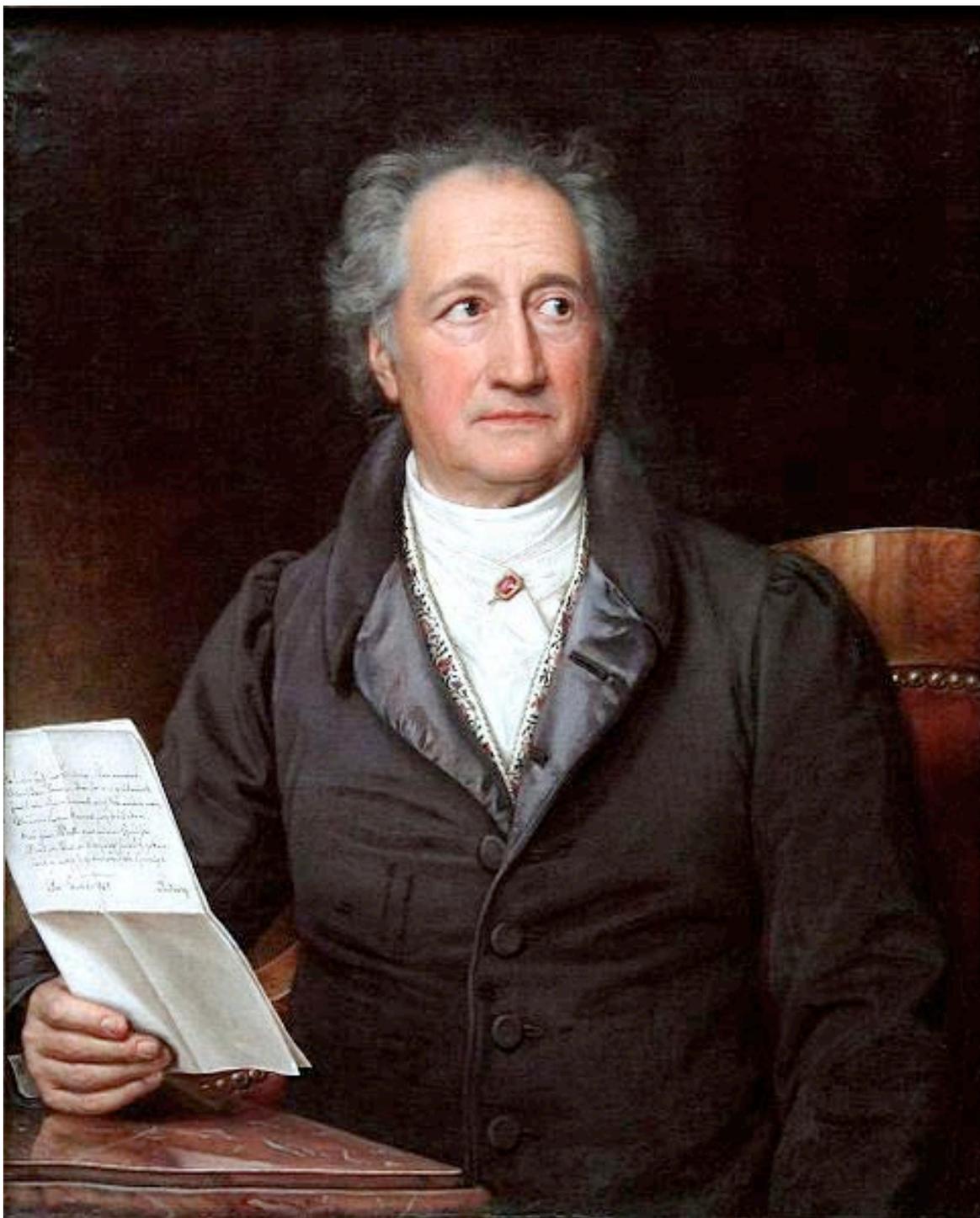
Questi suoi lavori su commissione, teatrali o sinfonici, egli li giudicava spesso con severità addirittura maggiore di quel che meritassero, ma non tollerava, poi, le censure altrui: e di questa sua suscettibilità, talvolta esagerata, fu vittima una volta l'autorevole J. F. Rochlitz, il musicologo stimato da Goethe (ma probabilmente l'interessato non lo seppe mai; del resto egli rimase in rapporti amichevoli con Beethoven e nel 1823 fu lui che gli propose, senza successo, di musicare nientemeno che il *Faust*). Nella "Allgemeine Musikalische Zeitung", di cui era direttore, Rochlitz espresse equilibrate riserve sul carattere generale delle musiche di Beethoven per la scena, e il musicista, furibondo, sconciò con offese e impropri la pagina del settimanale che aveva sottomano.

Rochlitz affermava, in sostanza, che nel genere patriottico ed encomiastico (principalmente l'enorme e fragoroso *Wellingtons Sieg*, la cantata *Der glorreiche Augenblick*, scritta per il Congresso di Vienna, e, appunto, *König Stephan* con le *Ruinen von Athen*) Beethoven aveva trattato lo stile eroico con originalità e inventiva molto più incerte che nelle opere sinfoniche maggiori. Una verità già allora innegabile, che i posteri hanno confermato.

I due spettacoli con musiche di scena, *König Stephan*, che serviva da prologo, e *Die Ruinen von Athen*, erano stati appena scritti dal poeta August von Kotzebue per l'inaugurazione del nuovo Teatro Tedesco a Pest. Beethoven ricevette i testi drammatici i primi giorni dell'agosto 1811, proprio nel momento in cui stava partendo da Vienna per la villeggiatura a Teplitz in Boemia (si dice che glieli abbiano dati di corsa mentre la carrozza era già avviata). Beethoven era di buon umore, sperava di conoscere Goethe (ma il celebre incontro tra i due geni avvenne l'anno dopo, sempre a Teplitz, e, come sappiamo, non fu un

incontro felice) e pregustava il riposo tra le belle signore viennesi, gli intellettuali, gli artisti romantici.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE



Di Beethoven in quell'estate 1811 scrisse da Teplitz l'amico Karl A. Varnhagen von Ense (dal quale Beethoven sperava di avere un libretto d'opera) a Uhland: «Come ci è apparso bello, commovente, pio e severo il grand'uomo, come se l'avesse baciato un dio, quando ci ha suonato sul fortepiano variazioni celestiali, che erano un così puro prodotto di una potenza divina che l'artista poteva solo lasciarle riecheggiare».

Di là dal fervore un po' ridicolo della descrizione di Varnhagen riusciamo a capire che Beethoven a Teplitz nel 1811 era attorniato dall'ammirazione e dall'affetto dei più (le cose andarono peggio l'anno dopo, quello dell'incontro con Goethe, e per colpa delle fantasie e delle maldicenze di Bettina Brentano il musicista ruppe molti rapporti e anche quello con Varnhagen). Come che sia, a Teplitz Beethoven portò a termine le musiche per i due lavori di Kotzebue rapidamente, in soli venti giorni (nove brani per lo *Stephan* e dieci per le *Ruinen*): tanta fretta potrebbe suggerirci un fastidio da parte sua, ma non fu così. Infatti pochi mesi dopo, nel gennaio 1812, scrisse a Kotzebue una lettera complimentosa e addirittura umile per domandargli un libretto d'opera.

Invece a noi, oggi, lo *Stephan* e le *Ruinen* sembrano prolissi, inconsistenti, enfaticamente adulatori e dunque improponibili nella loro integrità, ma dimostrano anche quale funzione ufficiale avesse il teatro nell'Austria-Ungheria del tempo. Per una serata di cerimonia il pubblico, soprattutto il pubblico conservatore, non si aspettava profondità di pensieri e verità drammatica, bensì parole solenni, retorica adeguata, illusioni, effetti scenici, cortei, cori. E Kotzebue ha allestito tutto ciò nei testi per l'inaugurazione del Teatro di Pest, il *König Stephan*, appunto, che, come abbiamo detto, era il Vorspiel (il Prologo) della cerimonia e *Die Ruinen von Athen*, il Nachspiel (l'Epilogo; lo spettacolo centrale, che non aveva musica, fu una specie di esaltazione allegorica della città di Pest e della sua fedeltà all'Impero e all'Imperatore).

Il re Stefano che è protagonista del Prologo è Stefano detto il Santo (Szent István, morto nel 1038), colui che continuando l'impresa iniziata dal padre, il principe Géza, portò alla fede cattolica tutto il popolo degli Ungari e che nell'anno 1000 ricevette da Papa Silvestro II la corona d'Ungheria e la croce apostolica. Nel lungo monologo si finge che egli, dotato di spirito profetico, veda nel futuro alcuni dei suoi discendenti, tra i quali Ladislao il Santo, il valoroso che conquistò la Transilvania e

sbaragliò i barbari Cumani, Ludovico il Grande, che combattè contro Venezia per il dominio della Dalmazia, il celebre Mattia I Corvino (Matyàs Hunyadi), giù nei secoli fino all'«onesto nipote della buona Maria Teresa» cioè fino a Francesco I d'Austria, in onore del quale tutto il macchinoso apparato era stato montato (forse non del tutto meritevole di tanti ossequi dai secoli passati, dato che fu l'ultimo sovrano con la corona del Sacro Romano Impero).

L'Epilogo, *Die Ruinen von Athen*, aveva, poi un soggetto anche più bizzarramente allegorico del Prologo: la dea Atena, destatasi da un sonno di duemila anni, trovava in rovina la sua città e tutto il mondo greco-romano, ma il suo sconforto si mutava in letizia quando ella vedeva che la grande civiltà del passato era ancora fiorente a Pest per grazia di Sua Maestà Francesco I.

Dalla succinta esposizione dei contenuti è chiaro l'intendimento encomiastico. Gli eventi storico-legendari del Prologo e le immagini mitico-classiche dell'Epilogo convergono in un centro ideale, nell'epoca allora presente, raffigurata come l'età aurea dell'augusto sovrano. B

isogna, però, dire poi che non tutta la produzione teatrale di August von Kotzebue (1761-1819), produzione del resto immensa, è così lontana da noi come sono i due testi musicati da Beethoven.

Kotzebue era quello che oggi chiameremmo un professionista del teatro e scrisse di tutto, drammi eroici, storici, borghesi, commedie, alcune delle quali intelligenti e brillanti, e anche romanzi, novelle, saggi e fu un autore in voga nella prima metà dell'Ottocento, anche fuori dall'Austria e dalla Germania (addirittura il nome Krähwinkel, immaginario luogo d'azione della bella commedia *Die deutschen Kleinstädter*, 1802, è rimasto proverbiale nella lingua tedesca).

Aveva carattere difficile e grande considerazione di sé e certo Beethoven non si sentì affatto diminuito per l'incarico di musicarne i testi, per quanto inferiori al suo genio essi oggi ci sembrano.

Ma, infine, come assolse Beethoven quell'incarico? Abbiamo detto, all'inizio, che questa musica non deve essere messa a confronto con i lavori maggiori (già solo in quel 1811 egli compose la *Settima Sinfonia* e il *Trio "Arciduca," op. 97!*), ma non è neppure soltanto convenzionale musica scenica.

Certo, essa non ha la vitalità drammatica né il fervore etico dell'*Egmont*, perché l'una e l'altro qui sono assenti. Sul carattere e sullo scopo della musica di scena molto si era discusso in Germania da Lessing in poi: nello *Stephan* e nelle *Ruinen* essa è musica per la scena, per lo spettacolo cioè quasi soltanto accompagnamento e sostegno dei gesti, delle parole, degli effetti scenici e mai interpretazione spirituale dei contenuti.

L'ouverture, che è la pagina più energica, è introdotta da quattro squilli asciutti, solenni, arcaizzanti ed è poi concepita su due idee musicali che si alternano l'una all'altra e si ripetono con mutamenti di strumentale e quindi di colorito, la prima prevalentemente lirica ed esotica ("all'Ongarese" scrive Beethoven quando riprende questo tema nel brano n. 4, l'elegante Coro delle donne che accompagnano la sposa) e la seconda impetuosa e bellica.

Lo stile e il carattere degli altri brani sono adeguati con maestria, ma anche in forma per lo più impersonalmente solenne, alle esigenze sceniche.

Franco Serpa

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 26 Ottobre 1996**

DER GLORREICHE AUGENBLICK
(IL MOMENTO GLORIOSO), OP. 136

Cantata per soli, coro ed orchestra

Musica: Ludwig van Beethoven

Testo: Aloys Weissenbach (rivisto da Joseph Carl Bernard)

1. Coro: Europa steht
2. Recitativo e coro: O seht sie nah
3. Recitativo e Aria con coro: O Himmel
4. Recitativo, Aria e coro: Das Auge schaut
5. Recitativo e Quartetto: Der den Bund
6. Coro: Es treten hervor

Organico: 2 soprani, tenore, basso, coro misto, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, percussioni, archi

Composizione: 1814

Prima esecuzione: Vienna, Redoutensaal, 29 Novembre 1814

Edizione: Haslinger, Vienna 1837

Tra il settembre del 1814 e il giugno del 1815 Vienna fu la capitale d'Europa. Come tutti sappiamo, due imperatori, quattro monarchi, principi da ogni nazione, ministri plenipotenziari, tra i quali primeggiava l'intramontabile Talleyrand, ambasciatori, e finanzieri, spie, poliziotti, si incontrarono in un Congresso che avrebbe dovuto ristabilire per i secoli, secondo le norme della legittimità e dell'autorità, l'ordine politico generale, che Napoleone nel decennio della sua supremazia aveva sconvolto. Allora egli sembrava esiliato e vinto (ma poco dopo rientrò in scena). La corte imperiale d'Austria, il suo governo e gli alti funzionali non si risparmiarono e nulla risparmiarono affinché l'evento del Congresso fosse davvero grandioso e storico. Dieci mesi memorabili, per le manovre, certo, della diplomazia internazionale e dell'alta politica, ma anche per le cerimonie, le feste, i balli, gli spettacoli, i concerti, i tornei. Era un modo, assai dispendioso, di organizzare il consenso, come si dice oggi.

L'Europa legitimista per essere sicura della sua guarigione dal contagio rivoluzionario ostentava un eccesso di energie vitali, al fervore delle quali partecipò Beethoven da protagonista.

IL PRINCIPALE METTERNICH



E quello, tra il 1814 e il '15, fu un anno in cui la sua popolarità arrivò al culmine soprattutto, ma non solo, per le musiche che oggi ci interessano meno o per nulla. Può, dunque, meravigliarci che al clima della restaurazione antiliberale, contro la quale Byron, per esempio, scagliò ogni genere di impropri, abbia contribuito anche Beethoven. Può meravigliarci, dicevo, per l'immagine che di lui il romanticismo ci ha trasmesso, dell'artista libertario e indomito, dell'eroico innovatore che irride e sfida autorità e tradizioni.

L'immagine, anche se non è del tutto ingiustificata, è però astratta, idealizzata, santificatrice, perché Beethoven aveva un suo modo, ingenuo forse, imprevedibile, perfino opportunistico, di regolare i propri interessi e di adattare i propri ideali antitirannici e patriottici: del suo patriottismo erano parte la fedeltà alla tradizione spirituale tedesca e il sentimento antifrancesese, che nell'occasione del Congresso erano sentiti come ideali primari. Quindi a noi sembrano contraddizioni etiche le sue scelte di allora, le quali, essendo suggerite da un intuito superiore, finì che furono produttive nell'arte e quindi umanamente positive.

Per esempio nella spinta dei successi ottenuti con le sue musiche celebrative, il 23 maggio 1814 Beethoven fece rappresentare il *Fidelio* nella versione definitiva e il successo fu quello che il capolavoro meritava. Poi, due mesi dopo, proprio una replica del *Fidelio* fu parte dei festeggiamenti in onore di Metternich che da Parigi portava a Vienna la notizia del prossimo Congresso. Già in passato Beethoven aveva accettato incarichi ufficiali per composizioni d'omaggio, come, nel 1790, quelli delle Cantate in morte di Giuseppe II, fratello dell'Elettore di Colonia e Bonn, e per l'incoronazione di Leopoldo II. Era un uso dei tempi e così facevano i maggiori e i minori, Mozart, Haydn, Salieri, Spohr, Hummel, Süssmayr ecc. Ma negli anni delle guerre antinapoleoniche la produzione di Beethoven a carattere patriottico ed encomiastico si fa fitta più che in ogni altro periodo della sua vita.

Il più noto tra i lavori di questo genere, ancora oggi famoso e malfamato per i suoi effetti fragorosamente onomatopeici, è la Sinfonia, o meglio il poema sinfonico (anche se il termine non era stato ancora inventato), *La vittoria, di Wellington* o *La battaglia di Vitoria*, del 1813, per due grandi orchestre e cannoni, che descrive lo scontro tra i francesi e gli inglesi a Vitoria in Spagna, eseguita tra deliranti applausi della folla (in orchestra

suonavano o collaboravano agli effetti sonori, Salieri, Spohr, Moscheles, Hummel e il ventiduenne Meyerbeer). E ancora. Per il Singspiel su un insulso libretto di Georg Friedrich Treitschke, *Die gute Nachricht (La buona notizia)*, mezzo sentimentale e mezzo patriottico, Beethoven compose la musica conclusiva per coro e basso solista "Germania, Germania": con il Singspiel si festeggiava la notizia della caduta di Parigi il 31 marzo 1814.

Forse era destinato a qualche cerimonia inaugurale del Congresso il breve coro "Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten" ("Voi saggi fondatori di Stati felici") su versi di Bernard (ma non sappiamo se e quando il brano fu eseguito). Infine, *Der glorreiche Augenblick, Il momento glorioso*: il momento è quello del Congresso di Vienna, della cui gloria tutti erano certi. L'incarico prevedeva un lavoro di grandi proporzioni, come poi fu, destinato a una serata musicale in onore dei sovrani ospiti. Già fissati, quindi, in anticipo i caratteri dei versi e della musica.

La poesia la scrisse un medico-poeta che abitava a Salisburgo, Aloys Weissenbach, del quale Beethoven ebbe, almeno per un certo tempo, una buona opinione. Pensava, infatti, di avere da lui un libretto per la sua seconda opera lirica; ma i versi presuntuosi e scombinati della Cantata gli avranno fatto mutare parere. Anzi quella poesia gli parve così prolissa, piatta, colma fino alla noia di esecrazioni di Napoleone («il mostro», «la bestia», «il Minotauro» e avanti così) che chiese all'amico Joseph Carl Bernard di risistemarla da cima a fondo. Non migliorò dall'intervento la qualità letteraria, come vedremo, ma almeno il testo ne ebbe un po' di movimento drammatico e alcune occasioni di pathos per la musica (ricalcando un errore antico qualche monografia ripete ancora oggi che Beethoven abbia adoperato la versione originale di Weissenbach).

Dicevo che lo stile era già determinato in anticipo dall'incarico. E infatti la musica della Cantata (e lasciamo da parte i versi che proprio non contano) partecipa dell'allegrezza, dell'ottimismo, della devozione che dovevano essere i sentimenti artificialmente dominanti a Vienna in quei mesi e che tutti ostentavano. Come già nel *König Stephan*, la musica del *Glorreiche Augenblick* è beethoveniana in senso generico, è, cioè, vigorosa, solida, solenne all'occorrenza, ma priva di un suo carattere

specifico e di un'intrinseca necessità espressiva. Riecheggia e anticipa molte pagine eccelse (la *Terza Sinfonia*, la *Nona*, la *Missa solenne*) quasi sempre da lontano, per un avvio, per un colorito, per un disegno tematico, per un insieme sonoro, ma di quelle pagine non ha mai la profondità del pensiero e dei mezzi.

LEOPOLDO II



È musica dettata dalla poetica del sublime, che Beethoven per carattere e per mestiere, e non solo per il suo genio unico, sapeva attuare come nessun altro artista dell'epoca, senza che essa sia mossa dalla sublimità delle idee.

Nei sei numeri, o sezioni, della Cantata il coro, che è la voce dei popoli europei, e i solisti, che sono prosopopee (Vienna) e tipi allegorici (il Genio, il Condottiero delle genti, la Veggente), esprimono l'entusiasmo generale per la splendida assemblea di sovrani e per «l'Aquila bicipite / che tra fulmini e vento / ha alzato la sua gente a tanta gloria».

Da immagini oracolari, spesso oscure, si levano inni ai monarchi presenti e alla loro giustizia (essi sono «il tribunale del mondo») e canti di speranza e di pace (con versi fiaccamente pindareggianti, «Chi fra i venti ha trattenuto il nodo, / darà sostegno a un mondo / e a un tempo nuovi, / sì che per lui cadrà la forza empia», «Verde sarà l'ulivo / con cui questo coro, che ora / fonda il nuovo edificio, / legherà le colonne d'Europa»).

Una volta che il musicista aveva accettato tanto enfatico manierismo, restavano alla musica pochi diritti, come ho detto prima.

Anche i temi ben scolpiti e felici, che non sono assenti del tutto, hanno respiro corto e mancano di energia evolutiva; come accade alla melodia del violoncello, che apre la seconda sezione, o, nella terza, agli interventi del violino solista, che sono graziosi ma puramente ornamentali.

Tuttavia nella quarta sezione sono ammirevoli la mobilità armonica, ritmica, sentimentale nelle 28 battute di recitativo-arioso che introducono la cavatina del soprano, una bella melodia, e la risposta intensa del coro.

L'ultimo numero, il sesto, che descrive la festa della pace, le pie cerimonie, i cortei dei fanciulli, è tipico dello stile grandioso-eroico del Beethoven accademico.

Alla prima del *Glorreiche Aueblick*, eseguito il 28 novembre 1814 nel Redoutensaal, insieme alle repliche della *Settima Sinfonia* e della *Vittoria di Wellington* (quasi due ore di musica), davanti a sovrani, principi e a una folla immensa, il successo fu strepitoso.

Ma fu un successo della musica? È difficile dirlo. Nella replica del 2 dicembre la sala era vuota per metà, sì che si dovette annullare una prevista terza replica.

Franaco Serpa

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 26 Ottobre 1996**

**LEGISCHER GESANG (CANTO ELEGIAICO) IN MI
MAGGIORE PER CORO ED ARCHI, OP. 118**

Musica: Ludwig van Beethoven

Testo: I. F. Castelli

- Langsam und sanft

Organico: coro misto, archi

Edizione: Haslinger, Vienna 1826

Dedica: barone Pasqualati

DANIELE GATTI



Gli abbozzi di questo *Elegischer Gesang* si trovano nei quaderni in cui Beethoven accudiva nel 1814 alla nuova versione del *Fidelio*; il brano deve essere stato completato e inviato al barone Johann Pasqualati prima del 5 agosto; quando questo amante della musica, proprietario del palazzo in cui Beethoven abitò a Vienna tra il 1804 e il '15, ricordava la scomparsa della moglie adorata, rapita alla vita in età di ventiquattro anni.

L'autore del testo è ignoto, ma si è fatto il nome di Ignazio Franz Castelli; l'"elegia" è tutta intimità e raccoglimento, scritta, si direbbe, per una persona già per suo conto esperta del patire, e alla quale pertanto basta proporre la situazione senza calcare la mano, in compartecipazione fraterna, in dialogo a tu per tu. La tenera introduzione strumentale è vicina, nella tonalità di Mi maggiore, all'affettuosità esplicitata nel finale della contemporanea Sonata op. 90; il coro esordisce sommesso e religioso e appena la sortita dei tenori, in "forte", sulle parole "für den Schmerz!", s'incide con evidenza; dai bassi viene quindi la proposta di un episodio fugato ("Kein Auge wein"), raccolta dalle altre voci con dissonanze sfumate nella delicatezza dei contorni; con la ripetizione delle prime parole, la pagina si chiude riprendendo il calmo tema d'apertura.

Arrigo Quattrocchi

Testo

Elegischer Gesang

Sanft wie du lebstest hast du
vollendet,
zu heilig, su heilig für den Schmerz!
Kein Auge wein' ob des
himmlischen,
himmlischen Geistes Heimkehr.
Sanft sanft wie du lebstest hast du,
ja, hast du vollendet.

Canto elegiaco

Dolcemente come hai vissuto
così hai concluso, troppo santa per
soffrire!
Nessun occhio piange
per il ritorno a casa dello spirito
celeste.
Dolcemente come hai vissuto, così
hai concluso,
sì hai concluso.

**Testo prelevato dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 27 Ottobre 2001,
direttore Daniele Gatti**

AH, PERFIDO!, SCENA ED ARIA

PER SOPRANO ED ORCHESTRA, OP. 65

Musica: Ludwig van Beethoven

Testo: ignoto ispirato da "Achille in Sciro" di Pietro Metastasio

- Ah! perfido! - Allegro con brio (Sol maggiore)
- Per pietà, non dirmi addio - Adagio (Mi bemolle maggiore)

Organico: soprano, flauto, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi

Prima esecuzione: Lipsia, 21 Novembre 1796

Edizione: Hoffmeister, Lipsia 1805

Dedica: contessa Josephine Clary

I rapporti di Beethoven con l'opera e la vocalità italiana furono piuttosto esigui, e risalgono, comunque, agli anni di formazione del compositore. Dopo il trasferimento a Vienna del 1792 il giovane pianista si affermò rapidamente presso gli ambienti dell'alta società, per il suo stile esuberante e anticonformista. Nel frattempo Beethoven perfezionava il proprio bagaglio tecnico, sia sotto la guida di Haydn - con cui tuttavia i rapporti furono non sempre sereni - sia sotto quella di Antonio Salieri.

Uomo centrale della cultura musicale viennese, il maestro italiano insegnò a Beethoven tutti i segreti della vocalità, che conosceva come pochi altri; ovvero come scrivere musica rispettando i canoni formali dell'aria melodrammatica e soprattutto le esigenze dello strumento vocale del cantante cui l'aria era destinata.

In sostanza Salieri mise Beethoven a parte delle sue preziosissime tecniche artigianali; tecniche di cui il giovane autore, interessato assai più alla musica strumentale e comunque sostanzialmente disinteressato all'opera italiana, avrebbe saputo far scarso profitto.

ANTONIO SALIERI



L'aria da Concerto «*Ah perfido*» costituisce di fatto l'unico vero contributo beethoveniano al mondo dell'opera postmetastasiana. Le circostanze della genesi del brano non sono note, anche se è estremamente improbabile che Salieri vi abbia avuto una qualsivoglia parte. Stando a una copia manoscritta con correzioni autografe della partitura (copia ora smarrita), dove si leggeva per mano dell'autore: «Recitativo e aria composta e dedicata alla Signora Di Clari» - come anche alla descrizione di alcuni abbozzi, l'aria sarebbe stata scritta per una distinta "dilettante" di canto, la diciannovenne contessa Josephine Clary, residente a Praga. Dunque possiamo immaginare una esecuzione in qualche salotto dell'aristocrazia praghese, con un ridotto organico strumentale ad accompagnare la voce fresca della giovane aristocratica, che, come si conveniva a una esponente dei ceti alti, aveva compiuto solidi studi musicali, ma, a causa del suo rango, non poteva "praticare" il canto al di fuori del suo ambiente di nascita.

Beethoven comunque non tardò a dare più ampia risonanza alla sua aria; e così la "Leipziger Zeitung" del 19 novembre 1796 poteva annunciare, fra i brani eseguiti in un concerto il 21 novembre, «Una scena italiana composta per la Signora Dusek da Beethoven»; ovvero la medesima aria che l'autore aveva "dirottato" in questo caso su un'altra e ben più significativa cantante. La signora Dusek altri non era se non Josepha Dusek, ossia una delle più rinomate cantanti da camera dell'epoca, legata fra l'altro da rapporti di amicizia - forse anche di tenera amicizia come i soliti biografi pettegoli hanno ipotizzato - con Mozart; proprio nella villa praghese dei coniugi Dusek Mozart aveva ultimato il *Don Giovanni*, e, segregato in una stanza dalla padrona di casa, aveva confezionato su misura per i suoi mezzi vocali l'aria «*Bella mia fiamma - Resta o cara*» K. 528.

Se questa aria mirabile era costata a Mozart poche ore di lavoro, possiamo invece immaginare una lunga fatica da parte di Beethoven nel mettere a punto «*Ah, perfido*», se non altro per rifinire i dettagli di una corretta prosodia italiana. Il risultato, comunque, è quello di uno dei più perfetti tributi di Beethoven all'*ancien régime*, un piccolo ma prezioso ponte gettato sul baratro che distanziava Beethoven dal mondo, ormai volto verso il tramonto, dell'opera seria metastasiana. Non a caso protagonista della scena è appunto un'eroina di stampo metastasiano, che, con lusinghe e minacce, implora il suo eroe di non abbandonarla; e lo

stesso testo del recitativo deriva dall'*Achille in Sciro* (atto III scena 3) del poeta cesareo, mentre il testo dell'aria è attribuibile a qualche modesto imitatore.

L'articolazione del brano è quella tipica dell'aria da concerto, con un recitativo, un cantabile e un allegro conclusivo. Una cura finissima del dettaglio è quella del recitativo, che è attentissimo alle sfumature semantiche del testo, anche per il ruolo espressivo dello strumentale. Segue il cantabile «Per pietà non dirmi addio», dove troviamo l'espressione sublimata di un levigato neoclassicismo: manca ovviamente quel trasporto espressivo che caratterizzerà la grande scena di Leonore, «Komm Hoffnung» nel *Fidelio*, e tuttavia è in questa pagina italiana che possiamo trovare una prefigurazione di quella dell'unica opera di Beethoven. Chiude l'intera aria un *Allegro assai*, basato sulle innumerevoli iterazioni del medesimo testo poetico, dove la voce della solista si piega verso una prova di "bravura", con scale e arpeggi che esprimono il versante più aggressivo e le lacerazioni interiori dell'eroina.

Arrigo Quattrocchi

Testo

Ah perfido! Ah spergiuro!
Barbaro! Traditori Parti? E son questi
Gli ultimi tuoi congedi? Ove s'intese
Tirannia più crudel? Va, scellerato,
Va, pur: fuggi da me: l'ira de' Numi
Non fuggirai. Se v'è giustizia in ciclo,
Se v'è pietà, congiureranno a gara
Tutti, tutti a punirti. Ombra seguace,
Presente ovunque sei,
Vedrò le mie vendette. Io già le godo
Immaginando; i fulmini ti veggo
Già balenar d'intorno... Ah no, fermate
Vindici Dei. Di tanto error se alcuno
Forza è che paghi il fio,
Risparmiate quel cor; ferite il mio.
S'egli ha un'alma si fiera
S'ei non è più qual era, io son qual fui:
Per lui vivea, voglio morir per lui.

Per pietà non dirmi addio,
Di te priva che farò
Tu lo sai bell'idol mio:
Io d'affanno morirò.
Ah crudel tu vuoi ch'io mora,
Tu non hai pietà di me,
Perché rendi a chi t'adora
Così barbara mercé?
Dite voi se in tanto affanno
Non son degna di pietà?

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 18 Maggio 1996**

CANTATA PER LA MORTE

DELL'IMPERATORE GIUSEPPE II, WOO. 87

Cantata per soli, coro ed orchestra

Musica: Ludwig van Beethoven

Testo: S. A. Averdonk

1. Coro: Todt! Todt!
2. Recitativo e Aria: Ein Ungeheuer
3. Aria con coro: Da stiegen die Menschen
4. Recitativo e Aria: Er schläft
5. Coro: Todt! Todt!

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 flauti, 2 oboi,
2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi

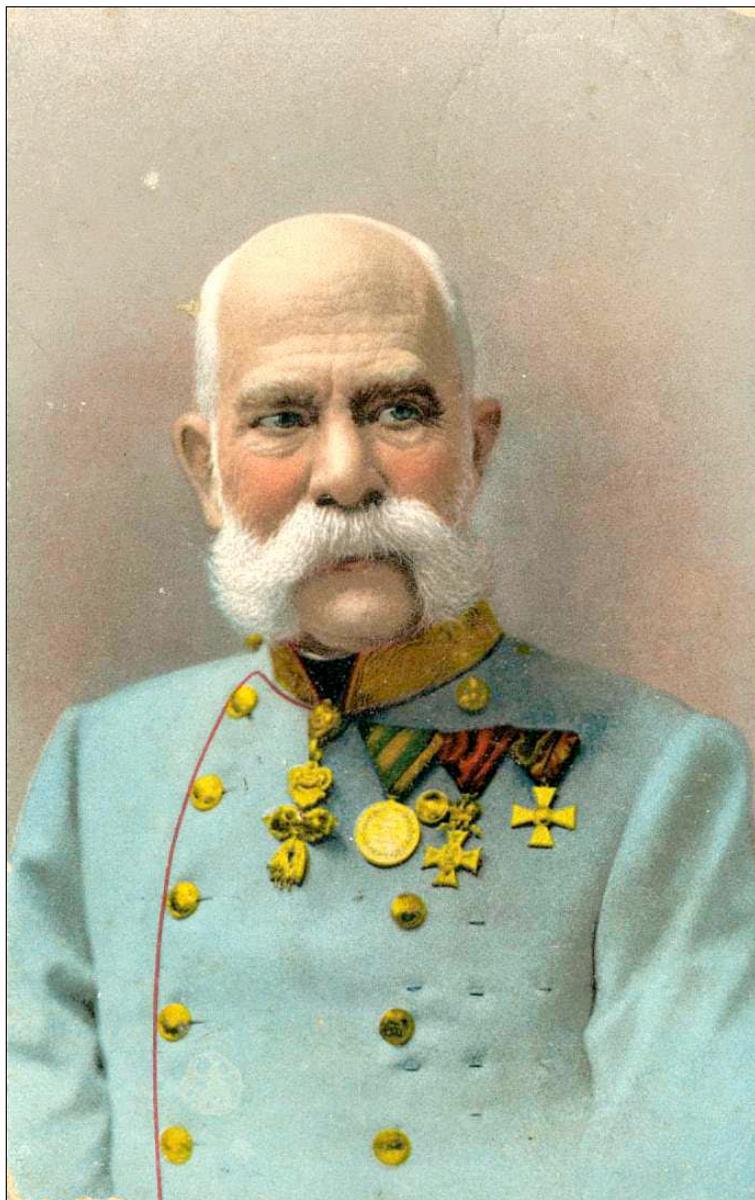
Composizione: 1790

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1888

La partitura venne composta dal febbraio al giugno 1790 e venne pubblicata per la prima volta nel supplemento della «Ludwig van

Beethovens, Werke, vollstandige kritisch durchgesehene ueberall berechtigte Ausgabe (Gesamtausgabe)» di Lipsia (Breitkopf und Haertel) nel 1888. Nota Giovanni Biamonti: «La notizia della morte dell'imperatore Giuseppe II (il sovrano illuminista), avvenuta a Vienna il 20 febbraio 1790, giunse a Bonn il 24 e la società di lettura «LeseGesellschaft» stabilì di commemorarla in una sua tornata con discorsi e musica adatti alla cerimonia.

L'IMPERATORE GIUSEPPE II



Cartacantat

www.delcampe.net

Nacque così l'idea di questa Cantata, di cui Severin Anton Averdonk - canonico del capitolo di Ehrenstein, candidato alla «Hohe Schule» di Bonn e fratello di una cantante allieva già del padre di Beethoven - scrisse il testo (alquanto retorico) e il ventenne Ludwig, che aveva molti amici ed estimatori fra i membri della società, fu incaricato di comporre la musica».

La commemorazione era stata fissata per il 19 marzo, ma la Cantata non venne eseguita sia perché non era ancora a punto, sia perché si incontrarono serie difficoltà nella ricerca degli esecutori.

Il manoscritto andò perduto e per molti anni il lavoro non venne presentato al pubblico. Fortunatamente una copia venne poi rintracciata nella biblioteca privata del signor Beine de Malchamp, copia che venne venduta all'asta nel 1813, a Vienna, e acquistata dal pianista Kummel.

Dopo vari altri passaggi il manoscritto andò a far parte della Fideicommissbibliothek, più tardi incorporata dalla Nationalbibliothek. La prima esecuzione pubblica avvenne così cinquantasette anni dopo la morte del compositore, a Vienna, per essere ripresa l'anno dopo a Bonn.

I solisti sono, per la parte vocale, soprano, contralto, tenore e basso, mentre in orchestra sono presenti due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni e archi. Gli accordi iniziali della prima parte fanno pensare al preludio dell'atto secondo del «Fidelio».

La seconda parte si svolge tra basso e orchestra: prima un *recitativo*, poi un'*aria* («Allora venne Giuseppe»). La terza parte è per soprano solo («Allora gli uomini salirono alla luce») a cui si aggiunge il quartetto dei solisti e l'orchestra lievemente assottigliata rispetto alle altre parti. La melodia soddisfece talmente il compositore che la inserì, poi, con la stessa tonalità, nella scena conclusiva del «Fidelio».

La quarta parte comprende un *recitativo* in Largo e un'*aria* per soprano («Qui riposa», *Adagio con affetto* in 3/4) non lontana dallo spirito mozartiano. Nella parte finale, la quinta, si torna al testo e alla musica iniziali, per ottenere il necessario inquadramento della partitura, con una suggestiva conclusione in «Do minore».

Come abbiamo fatto rilevare, varie sono le analogie con il «Fidelio», opera che, nella sua prima redazione, apparve soltanto nel 1804, cioè

quattordici anni dopo la «Cantata»; ma ciò sta a dimostrare come certe idee, ben vive in Beethoven, andassero maturando con gli anni - qualche cosa di simile accadde con il tempo finale della «Nona» - per poi trovare la giusta collocazione nella produzione del compositore.

Mario Rinaldi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 11 febbraio 1970

SONATA PER PIANOFORTE N. 8

IN DO MINORE, OP. 13 "PATETICA"

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Grave
2. Allegro di molto e con brio
3. Adagio cantabile (La bemolle maggiore)
4. Rondò. Allegro

Organico: pianoforte

Edizione: Eder, Vienna 1799

Dedica: Principe Lichnowsky

Composta negli anni 1798 e '99, quando Beethoven cominciava a temere per il suo udito, la Sonata *in Do minore op. 13 «Patetica»*, fra le composizioni pianistiche del cosiddetto primo periodo beethoveniano, è a un tempo il più fulgido esempio del focoso temperamento del giovane compositore di Bonn e la più ricca di ambizioni sinfoniche. Temperamento e ambizioni che inducono Beethoven a forzare i limiti naturali della tastiera e a piegarne la materia sonora alle più urgenti necessità espressive.

L'indicazione dinamica prescritta per l'attacco a piene mani dell'accordo con cui si apre il *Grave* introduttivo (*fp*, ovvero un forte che tosto si rapprende in un piano), apparentemente ineseguibile sulla tastiera

(eccezion fatta per l'ottimo Edwin Fischer), è in questo senso persino emblematica, oltre a suggerire mirabilmente l'idea di un freno, di una repressione gravante su uno slancio che vorrebbe rompere.

ANDRÁS SCHIFF



L'inciso iniziale, tre volte ripetuto, su cui si basa tutta l'introduzione, col suo ritmo doppiamente puntato e la configurazione a ventaglio, contemporaneamente ascendente (mano destra) e discendente (mano sinistra), sembra faticosamente anelare la chiara luce del giorno attraverso torturate appoggiature cromatiche e i più violenti contrasti dinamici, per gettarsi alla fine nella corsa senza freni dell'*Allegro di molto e con brio*, dove l'atmosfera tesa e carica di minacciosi presagi dell'introduzione si scarica con possente veemenza.

Un tremolo quasi da timpano alla mano sinistra sostiene il primo tema dell'Esposizione, che si inerpicia per tre ottave sui gradi di una scala

minore alterata, per quindi ricadere con una serie discendente di accordi contro il movimento ascendente del basso. Al carattere vigoroso del primo tema si contrappone la cantabilità del secondo, che suona in Mi bemolle minore come una amplificazione melodica del *Grave* introduttivo. Una serie di tre codette porta quindi a conclusione la sezione espositiva, dapprima in Do minore per il ritornello, quindi in Sol minore per collegarsi allo Sviluppo, dove la prima frase dell'introduzione torna a far sentire la sua voce, aprendo uno squarcio di pensosa gravità nella mossa vivacità dell'*Allegro*.

Luogo dell'instabilità in cui tutto viene rimesso in gioco ricevendone una spinta in avanti, lo Sviluppo combina il primo tema con la cantabilità implorante della seconda frase dell'introduzione. La Ripresa si svolge quindi regolarmente, arrestandosi su un *fortissimo* accordo di settima diminuita. Le prime quattro battute del *Grave* introduttivo irrompono allora per l'ultima volta sulla scena, se possibile con un carattere ancor più drammatico, l'inciso risultando privo dell'accordo iniziale. Con un estremo anelito di lotta, il primo tema chiude infine l'*Allegro* con un gesto energicamente perentorio.

L'*Adagio cantabile* succede quindi all'*Allegro* come le prime luci dell'aurora a un temporale notturno, dispiegando una intensa melodia dal carattere squisitamente vocale i cui puntuali ritorni opportunamente variati (l'*Adagio* è in forma di rondò) riescono ogni volta rassicuranti.

Il terzo movimento è un *Rondò* dal rigido contrappunto a due voci che, grazioso nelle proporzioni settecentesche e nell'incanto della melodia, smorza tuttavia la bellicosità dell'*Allegro* iniziale, risultando perciò inferiore all'altezza spirituale e alla qualità inventiva delle altre parti della Sonata.

Andrea Schenardi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorium Parco della Musica, 22 Novembre 2004; Andrés Schiff pianoforte**

SONATA PER PIANOFORTE N. 12

IN LA BEMOLLE MAGGIORE, OP. 26 "MARCIA FUNEBRE"

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Tema con variazioni. Andante
2. Scherzo. Allegro molto (Fa minore)
3. Marcia funebre sulla morte d'un eroe (La bemolle minore)
4. Allegro

Organico: pianoforte

Composizione: 1800 - 1801

Edizione: Cappi, Vienna 1802

Dedica: Principe Lichnowski

È negli ultimi sei anni del XVIII secolo - 1794-1800 - che Ludwig van Beethoven scrive in rapida successione le prime tredici Sonate del suo catalogo pianistico; una produzione che attribuisce al genere della Sonata - destinato all'epoca prevalentemente alla pubblicazione per un'utenza di "dilettanti" - una complessità di struttura e una altezza di contenuti ideali fino allora ignote. Il pianoforte è per Beethoven - giunto a Vienna per imporsi come pianista militante, con uno stile fortemente eccentrico - il mezzo ideale per sperimentare il proprio linguaggio, il proprio pensiero; la Sonata è la forma ideale per questa sperimentazione. In questa prospettiva, la *Sonata op. 26*, terminata nel 1801 e pubblicata da Cappi nel marzo 1802, inaugura una nuova fase creativa, che comprende una splendida fioritura di sette Sonate nel ristretto volgere di appena due anni.

In questi lavori l'attenzione dell'autore è rivolta soprattutto alla forma complessiva della Sonata, che viene di volta in volta appositamente definita, in modo da precisare ancor più l'individualità di ogni brano e di evitare un eccessivo sbilanciamento dell'equilibrio verso il tempo iniziale (come era stato, ad esempio, nella *Sonata op.13 "Patetica"*). È quanto avviene appunto per l'op. 26, che si avvale di un impianto in quattro movimenti ma rivoluziona i rapporti fra i movimenti stessi, stabilendo come fulcro il tempo lento, una Marcia Funebre che contrasta con il contenuto quasi disimpegnato degli altri movimenti. Nessun tempo

adotta inoltre la forma sonata e la successione (Tema con variazioni, Scherzo, Marcia funebre, Rondò) è eccentrica rispetto agli schemi dell'eredità classica.

PRINCIPE LICHNOWSKI



La melodia che apre il *Tema con variazioni* viene variata cinque volte; la prima variazione vede l'inserimento di un arpeggio, la seconda la scomposizione del tema, staccato e martellato in contrattempo; la terza, in minore, si basa su un lungo sincopato: la quarta torna al maggiore; ridotta all'essenziale la melodia viene esposta in ritardi armonici dalla destra, sugli staccati della sinistra; nella quinta Variazione il tema viene presentato testualmente ma con l'aggiunta di una voce fiorita, superiore o interna; la conclusione è dimessa.

Lo Scherzo è animato da uno slancio entusiastico, non turbato dalla sezione del Trio.

La *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* è, come si è detto, il fulcro dell'intera Sonata; il tipico ritmo incalzante della Marcia Funebre viene sottratto alla ufficialità celebrativa, e proiettato verso emozioni più alte, con una solennità che è dovuta alla inconsueta tonalità di La bemolle minore, al colore corrusco del registro medio-grave della tastiera (con le solide ottave della mano sinistra che mettono in vibrazione tutti gli armonici), alle peregrinazioni tonali che sottraggono ovvietà al fluire del discorso; la breve sezione centrale alterna frementi tremoli a icastici martellati.

Il *Finale* è un breve Rondò, segnato da un carattere leggero e toccatistico.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorium Parco della Musica, 14 gennaio 2005**

SONATA PER PIANOFORTE N. 13
IN MI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 27 N. 1

"Sonata quasi una fantasia"

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Andante
2. Allegro molto e vivace (Do minore)
3. Adagio con espressione (La bemolle maggiore)
4. Allegro vivace

Organico: pianoforte

Edizione: Cappi, Vienna 1802

Dedica: Principessa von Liechtenstein

La *Sonata* op. 26 e le due *Sonate* op. 27, composte fra il 1800 e il 1801, appartengono al momento in cui Beethoven esce dagli schemi consueti per sperimentare forme nuove di organizzazione della Sonata. Lo *shock* che questa avventura poteva rappresentare per il pubblico era tale da indurre Beethoven a intitolare *Sonata quasi una fantasia* l'op. 27 n. 1 e la sua sorellina, l'op. 27 n. 2. Il titolo insolito si addice in verità più alla prima che alla seconda delle due Sonate. Nell'op. 27 n. 2 manca in pratica il tradizionale primo movimento in tempo mosso, ma i tre movimenti restanti sono normali e indipendenti.

Nell'op. 27 n. 1 i quattro movimenti sono collegati e il primo è un tema con variazioni in tempo moderato, che comprende due intermezzi, il secondo dei quali in tempo mosso (si tratta cioè, in pratica, di un Rondò un po' anomalo). Il tema, semplicissimo, popolaresco, è seguito dal primo intermezzo e da una variazione.

Il secondo intermezzo, più ampio e in una tonalità inattesa, irrompe come una ventata d'aria impetuosa, interrompendo l'andamento un po' cantilenante del tema principale. Seguono un'altra variazione ed una brevissima coda. Il secondo movimento è uno Scherzo, misterioso, sfuggente, con il suo bravo "Trio", la parte di mezzo, bizzarro ed umoristico.

Il terzo movimento, lento e molto ornato, serve da introduzione al finale e verrà ripreso prima della conclusione.

PRINCIPESSA VON LIECHTENSTEIN



E il finale, sebbene in forma di primo movimento di Sonata, è nettamente neobarocco, con giochetti tecnici ispirati alle caratteristiche del clavicembalo con due tastiere. Sperimentazione del nuovo? Sì, ma nel senso di Verdi: "Torniamo all'antico, e sarà un progresso". Le *Sonate op. 101, 106 e 110*, e le *Variazioni op. 120* avrebbero poi sviluppato alla grande questo principio.

Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 4 aprile 2008**

SONATA PER PIANOFORTE N. 14

IN DO DIESIS MINORE, OP. 27 N. 2 "AL CHIARO DI LUNA"

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Adagio sostenuto
2. Allegretto (Re bemolle maggiore)
3. Presto agitato

Organico: pianoforte

Edizione: Cappi, Vienna 1802

Dedica: contessa Giulietta Guicciardi

Nel 1802, a Vienna, Beethoven dà alle stampe cinque nuove Sonate per pianoforte: le *opere 22, 26, 27 n. 1 e 2, 28*. Mentre la prima e l'ultima si strutturano ancora secondo gli schemi formali tradizionali, le altre Sonate se ne affrancano, manifestando una ricerca di novità che si fa addirittura esplicita nel titolo che accomuna le due dell'*op. 27*: «*Sonata quasi una fantasia*». Ma se ancora l'*op. 27 n. 1 in Mi bemolle maggiore* coniuga l'eccezionale frantumazione agogica con un geniale ripensamento del passato, recuperando nella moderna dimensione pianistica anche certi tratti stilistici e persino tecnici che erano stati del clavicembalo e del clavicordo, la *Sonata in Do diesis minore op. 27 n. 2 «Chiaro di luna»*, nella inconsueta disposizione dei suoi movimenti, celebra invece il pianoforte - ha scritto nel 1802 la *Allgemeine Musikalische Zeitung* - «in ciò ch'esso ha di eccellente e di suo particolare».

E in effetti non solo la Sonata inizia con un *Adagio sostenuto*, ma si apre con una indicazione rivelatrice del modo nuovo di pensare il suono del pianoforte. Quando Beethoven scrive «*si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino*», non dice semplicemente che il pezzo va suonato facendo uso del pedale di risonanza, ma anche che l'uso del pedale deve combinarsi con un certo modo di attaccare il tasto. La scelta, rarissima in Beethoven, della tonalità di Do diesis minore, la posizione manuale eterodossa (pollice e mignolo sui tasti neri), la stessa particolare disposizione delle idee musicali che favorisce il rafforzamento di certe risonanze armoniche interne e la felicissima invenzione melodica condotta secondo libere asimmetrie, ancora una

volta assai rare in Beethoven, fanno del *Chiaro di luna* un'opera di tale novità da giustificare l'enorme fortuna presso il pubblico e da spiegarne, in ragione della eccezionalità della concezione, la sua deformazione postuma in chiave di estenuato sentimentalismo.

CONTESSA GIULIETTA GUICCIARDI



Del primo movimento della Sonata e della sua peculiare sonorità pianistica, Hector Berlioz fa cenno in un articolo del 1837 poi raccolto in *A travers chants*: «*La mano sinistra dispiega dolcemente larghi accordi di un carattere solennemente triste, la cui durata consente alle vibrazioni del pianoforte di spegnersi gradualmente su ognuno di loro; sopra, le dita inferiori della mano destra eseguono un disegno arpeggiato di accompagnamento ostinato la cui forma quasi non muta dalla prima all'ultima battuta, mentre le altre dita fanno sentire una specie di lamento, efflorescenza melodica di questa oscura armonia*».

Il gentile ritmo ternario dell'*Adagio* trova il suo naturale respiro cantabile all'interno d'una semplice forma tripartita, A - B - A', in cui la sezione centrale, variando il movimento delle terzine di crome dell'accompagnamento, suona come un delicato svolgimento modulante della sezione principale.

La ripresa del tema avviene all'insegna di impercettibili mutamenti di luce e di una lieve intensificazione dell'espressione, mentre la breve coda conclusiva insiste sull'inciso iniziale della melodia eseguito al basso a guisa di un pedale da cui si stacca e su cui ricade per due volte il movimento delle terzine, così come si era ascoltato nell'episodio centrale.

Definito una volta da Liszt «*un fiore fra due abissi*», l'*Allegretto* in Re bemolle maggiore ha le dimensioni e il carattere espressivo rasserenato di un intermezzo che, con la grazia danzante del suo tema e la simmetria della forma, sembra rievocare certo stile galante del Settecento.

Sulla fragilità crepuscolare dell'*Allegretto* si abbatte invece con inaudita violenza l'impetuoso dilagare del *Presto agitato* conclusivo, in cui quanto di represso era nei tempi precedenti, e nell'*Adagio* sostenuto in ispecie, sembra erompere con un empito di rabbiosa energia.

Costruito in forma-sonata, il *Presto agitato* si basa su due temi di carattere fra loro contrastante. Al primo tema in Do diesis minore - un energico arpeggio che sale fino a schiantarsi su un accordo violentemente ribattuto - segue (sempre in modo minore) un secondo tema dal profilo ansiosamente incalzante. Tre codette portano dapprima alla ripetizione letterale dell'Esposizione, quindi allo Sviluppo, nel quale entrambi i temi vengono ripresentati e opportunamente trasfigurati.

Nella Ripresa Beethoven, fra il prolungamento del primo tema e la ripresa del secondo, omette la ripetizione del ponte modulante, sortendo l'effetto, invero mirabile, di avvicinare, fino a toccarsi, i principi opposti d'opposizione e di implorazione di cui i due temi sono espressione.

Necessità retorica vuole quindi che le tre codette conducano alla sua naturale conclusione il discorso musicale.

Conclusione che Beethoven però allontana con una coda estremamente audace in cui, all'ennesima violenta ripercussione dell'accordo del primo tema, la stessa materia musicale sembra frantumarsi in una impressionante serie di accordi arpeggiati di settima diminuita.

KRYSTIAN ZAIMERMAN



La ripresa del secondo tema ha un effetto straniante e rinvia ulteriormente la conclusione del movimento.

Una nuova serie di arpeggi e una scala cromatica aventi carattere di cadenza approdano a due battute con l'indicazione «Adagio», in cui il precipitoso moto del finale sembra arrestarsi, per quindi finalmente dar luogo all'ultima, impetuosa volata del tema principale, che la Sonata conclude con la perentoria violenza del suo accordo ribattuto.

Andrea Schenardi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 6 Dicembre 1985,
Krystian Zaimerman pianoforte**

**SONATA PER PIANOFORTE N. 15 IN
RE MAGGIORE "PASTORALE", OP. 28**

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro
2. Andante (Re minore)
3. Scherzo. Allegro vivace
4. Rondò. Allegro ma non troppo

Organico: pianoforte

Composizione: 1801

Edizione: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1802

Dedica: Joseph Sonnenfels, direttore del Wiener Theater

Sotto il profilo formale, rispetto alle Sonate immediatamente precedenti, la Sonata op. 28 sembra rappresentare un passo indietro, verso il modello monumentale della Sonata da Concerto in quattro movimenti, che aveva interessato Beethoven soprattutto nelle sue prime Sonate. Così l'op. 28 comprende una forma-sonata, un tempo lento, uno Scherzo, un Rondò.

Altrove sono invece le novità. Non a caso questa Sonata - pubblicata dal Bureau d'arts et d'industrie nell'agosto 1802 - è nota con il soprannome di Pastorale, apocrifo ma attribuitole già in una edizione del 1805.

Superfluo osservare che nessun rapporto ha lo spartito con la omonima Sinfonia del 1808, se non per il fatto che entrambe le pagine fanno uso di alcuni stilemi impiegati per evocare una musica pastorale - codificati da una lunga tradizione che affonda le proprie radici in Corelli, Scarlatti, Händel - in particolare, per la Sonata, quelli riecheggianti il suono delle cornamuse, con un cosiddetto "pedale armonico" e le suddivisioni ternarie del tempo.

È proprio questo aspetto arcadico, contemplativo, volto a smussare i contrasti, che attribuisce una coerenza forte a questo mirabile brano.

Manca infatti nell'op. 28 quel forte contrasto tematico che altrove si faceva espressione del conflitto etico dell'autore; il contenuto espressivo è invece di ispirazione lirica e intimistica.

Già l'*Allegro* iniziale mira allo stemperamento della dialettica, con la lunga sinuosità della frase iniziale, il soffice effetto timbrico del pedale armonico ribattuto; il discorso non procede secondo una logica oppositiva e i vari elementi tematici scivolano dolcemente l'uno dentro l'altro, tanto che lo stesso secondo tema non viene enunciato con chiarezza.

L'unico vero contrasto del movimento si trova nella sezione dello sviluppo, con il serrato scambio dei ruoli di guida e accompagnamento delle due mani.

L'ATTUALE THEATER AN DER WIENER



Nell'*Andante* - pagina di grande densità meditativa, prediletta, sembra, dall'autore anche negli anni della maturità - Beethoven ritorna a un tipo di scrittura che già aveva sperimentato nell'op. 2 n. 2, con il basso staccato che sorregge i fermi accordi della melodia; si tratta di una scrittura che porta alla definizione di un timbro pianistico del tutto peculiare, poiché le note staccate del basso mettono in azione tutti gli armonici dello strumento; da qui nascono il particolare alone che circonda la melodia accordale e la concentrazione espressiva di questo

tempo; al risultato altissimo della pagina contribuiscono l'episodio "sereno" e diversivo in maggiore, con le garbate "cascate" della mano destra, e la ripresa del tema, variata con soffici ricami melodici.

Segue un brillante ed epigrammatico *Scherzo*, attraversato da un *Trio* che allude agli echi di strumenti campestri.

Ed è soprattutto nel finale che si affermano gli stilemi "pastorali", con un *refrain* segnato da un bordone, un accompagnamento che insiste su una nota grave; tutto il movimento si svolge così in una medesima ambientazione idilliaca, suggellata da una coda vorticoso ed incisiva, nella quale si distingue chiaramente il bordone.

Ma c'è di più; a ben guardare il tema di questo finale è una trasformazione di quello che aveva aperto l'intera Sonata, che delinea così con assoluta chiarezza la sua arcata costruttiva e la sua coerenza espressiva.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 11 novembre 2005**

SONATA PER PIANOFORTE N. 17
IN RE MINORE "LA TRAGICA", OP. 31 N. 2

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro vivace
2. Adagio grazioso (Do maggiore)
3. Rondò. Allegretto

Organico: pianoforte

Composizione: 1802

Edizione: Nägeli, Zurigo 1803

Si dice che non esiste nulla di più diverso da una Sonata per pianoforte di Beethoven che un'altra Sonata per pianoforte di Beethoven. La *boutade* è vecchia ma ancora buona, purché non si pensi a un'esteriore ricerca di varietà, quando quella serie di trentadue capolavori è il banco di prova scelto per le sue più ardite esplorazioni da un musicista che compì un percorso artistico intenso e complesso come forse nessun altro, sempre alla ricerca di soluzioni nuove a problemi nuovi, tali da investire profondamente le strutture della Sonata e il modo stesso di pensare e comporre la musica: né l'appiattimento della prospettiva dovuto ai due secoli di distanza né il logoramento d'una familiarità indiscreta sono riusciti ad offuscare la forza di novità della musica beethoveniana.

Il 1801 e il 1802, gli anni in cui nacquero le tre Sonate op. 31, segnarono per Beethoven una prima grande crisi, un punto di rottura da cui il suo linguaggio uscì profondamente trasformato e piegato a soluzioni di radicale novità e d'impressionante evidenza espressiva. Questo periodo di crisi squisitamente musicale coincise con una non meno profonda crisi psichica e morale, che può aver contribuito ad alcune scelte del compositore, senza per questo travasarsi direttamente nella sua musica, perché un tale soggettivismo romanticheggiante era totalmente estraneo alla sua estetica classicistica: è comunque impossibile dimenticare che per Beethoven quelli furono gli anni della scoperta della sua progressiva e incurabile sordità, della disperata confessione contenuta nel testamento di Heiligenstadt, delle passioni brucianti e umilianti per le contessine Therese Brunswik e Giulietta Guicciardi.

GIULIETTA GUICCIARDI



Che in quegli anni Beethoven fosse consapevolmente determinato a cercare nuove vie e che l'op. 31 sia una risposta a questa ricerca, viene testimoniato anche da un passo delle Memorie del suo allievo Carl Czerny: «Quando aveva appena compiuto la Sonata op. 28, Beethoven disse al suo intimo amico Krumpholtz: "Sono ancora poco soddisfatto delle opere che ho scritto finora, d'ora in poi voglio seguire una nuova strada". Poco dopo furono pubblicate le tre Sonate [op. 31], nelle quali si può riconoscere il parziale compimento della sua decisione». Di queste tre Sonate è indubbiamente la seconda a presentare le più radicali novità: la tradizionale successione dei tre movimenti viene mantenuta (quanto a ciò, le Sonate op. 26 e op. 27 si erano spinte più lontano) ma al loro interno Beethoven opera alcune formidabili innovazioni. Secondo il generoso, servizievole e petulante allievo e amico Anton Schindler, quando gli venne chiesto quale fosse il significato di questa Sonata, Beethoven avrebbe risposto: «Leggete *La tempesta* di Shakespeare». Bisogna ammettere che questa è un'ottima risposta, proprio perché è vaga e non è di grande aiuto per chi vuole assolutamente trovare un "significato" extramusicale a questa Sonata.

La tonalità è il Re minore, che Mozart aveva usato nel Concerto per pianoforte e orchestra K 466, una delle sue opere più oscure e demoniache, e che Beethoven impiegò molto raramente, e solo in composizioni di particolare rilevanza, quali questa Sonata e la Nona Sinfonia. L'eccezionalità di questa Sonata si rivela fin dall'attacco del primo tempo: due battute di *Largo*, consistenti solo in un tenebroso arpeggio che sale dal registro basso della tastiera «come cerchi concentrici di onde che muovano dalle profondità d'uno specchio d'acqua livido e oscuro» (Giovanni Carli Ballola). Subito gli si contrappone un *Allegro* di quattro battute, con una scala discendente frammentata in affannose figurazioni, che si spegne in una battuta di *Adagio*.

Il *Largo* e l'*Allegro* vengono ora ripetuti una seconda volta. L'ascoltatore è spaesato e, cercando d'orientarsi con quanto conosce di Haydn, Mozart e Beethoven, è portato a pensare di trovarsi di fronte a un'introduzione che preceda l'esposizione dei temi d'un consueto *Allegro* iniziale in forma-sonata: ma questi schemi e queste stesse denominazioni non hanno più ragion d'essere. L'arpeggio e la scala non costituiscono né un'introduzione né una vera e propria esposizione dei temi, eppure contengono già in nuce i temi, che appariranno solo più tardi, con un

profilo evidente e rilevato ma reso ambiguo dall'instabilità armonica: il primo deriva dall'arpeggio del *Largo* e sale dal basso accompagnato da un'ostinata figurazione in terzine, il secondo è un affannoso passaggio cromatico che deriva dalla scala discendente dell'*Allegro*.

THERESE BRUNSWIK



Il tema derivato dal *Largo* predomina totalmente nell'esposizione e nello sviluppo (ma non viene ripreso nella parte conclusiva del movimento) e il *Largo* stesso ritorna più volte, all'inizio del conciso sviluppo e all'inizio della ripresa: quest'ultima volta si prolunga in due brevissimi e accorati recitativi «con espressione semplice», in cui (come in analoghi passaggi della Sonata op. 110 e della Nona) Beethoven sembra voler carpire alla parola le sue inflessioni e la sua espressività e tentare di riprodurle con gli strumenti.

Secondo Czerny questo recitativo «deve risuonare lamentoso, come da una grande lontananza», mentre Beethoven stesso avrebbe detto che subito dopo, nel crescendo e nei cinque accordi *fortissimo* all'inizio della ripresa «il pianoforte deve spezzarsi».

La coda, col suo intenso impatto drammatico, riesce in quello che sembrerebbe impossibile, portando ancora oltre la curva espressiva ascendente di questo potente movimento.

L'*Adagio*, in un luminoso Si bemolle maggiore, offre un pressoché totale contrasto col tormentato movimento iniziale: ha una forma nitida e simmetrica e il tono raccolto d'una meditazione dolce e nobile, sostanzialmente serena, ma a tratti minata dal senso di minacciosa inquietudine emanato dagli «attutiti rulli di timpano che punteggiano, come tuono in lontananza, la malcerta "quiete dopo la tempesta" dell'Adagio» (Carli Ballola).

Come il primo movimento, l'*Allegretto* è in forma-sonata con entrambi i temi in tonalità minore, ma i contrasti violenti sono ora scomparsi, mentre emerge piuttosto un senso d'ansia affannosa, portato al parossismo in una corsa inesorabile, incessante e senza respiro fino alla fine, che giunge semplicissima, spoglia, impreparata e imprevedibile, senza alcuna retorica.

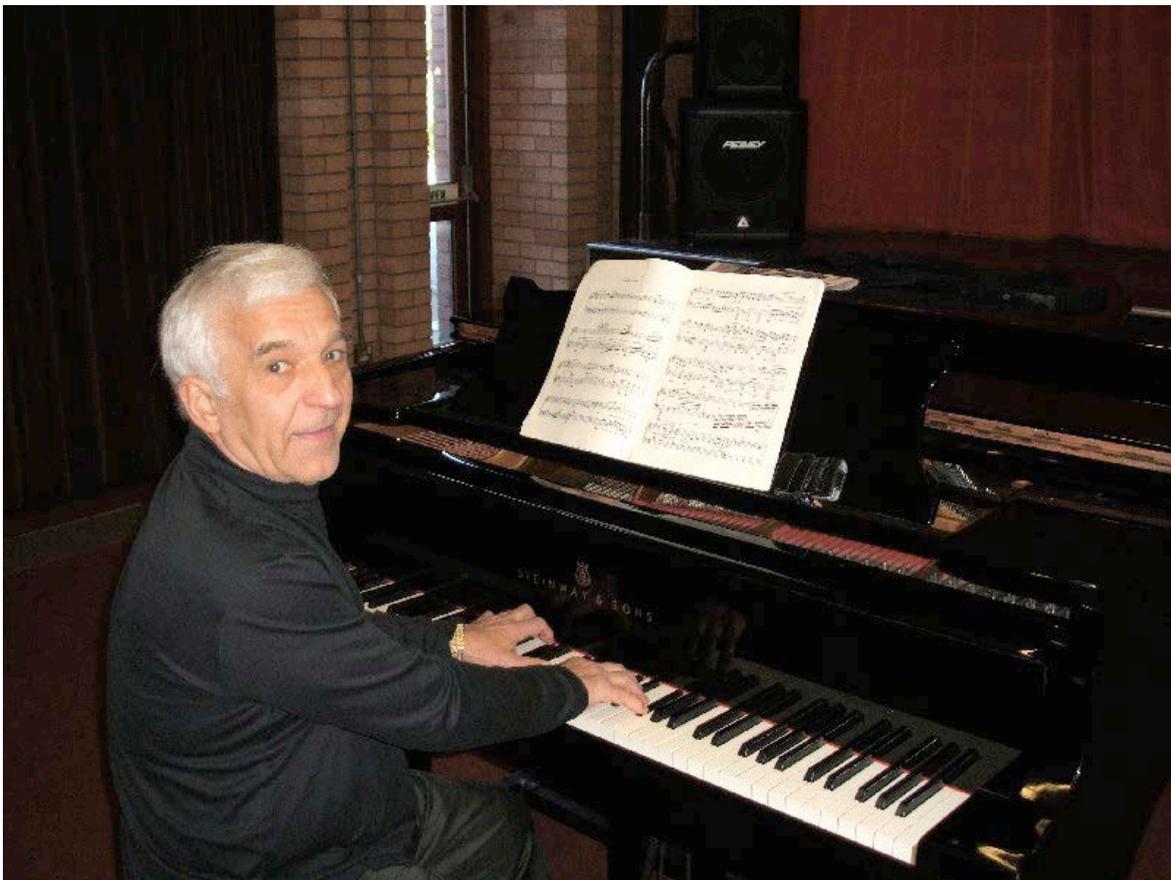
Czerny sostiene che Beethoven compose questo movimento dopo aver visto passare un cavaliere al galoppo nella nebbia, all'ora del crepuscolo, mentre stava affacciato a una finestra della sua casa di Heiligenstadt: se è così, il galoppo del cavallo apparirebbe completamente trasfigurato nel violento moto perpetuo delle ondegianti semicrome che percorrono l'*Allegretto* dall'inizio alla fine, ma effettivamente si ha l'impressione che

una sottile nebbia veli il profilo di questa musica, che solo a tratti appare nettamente delineato.

Mauro Mariani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 28 Aprile 1995,
Vladimir Askenazij pianoforte**

VLADIMIR ASKENAZIJ



SONATA PER PIANOFORTE N. 21
IN DO MAGGIORE, OP. 53 "WALDSTEIN"

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro con brio
2. Introduzione. Adagio molto (Fa maggiore)
3. Rondò. Allegretto moderato

Organico: pianoforte

Composizione: Vienna, 25 Agosto 1804

Edizione: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1805

Dedica: Conte Waldstein

In una vecchia pubblicazione del Nottebohm troviamo un esercizio per pianoforte, che non fu pubblicato. Ma è evidente che l'esercizio venne sfruttato da Beethoven nel primo tempo della *Sonata op. 53*, scritta tra il 1803 e il 1804, e pubblicata nel 1805. L'*op. 53* è una Sonata virtuosistica e con alcuni passi, specie nel finale, veramente molto difficili. Diceva pittorescamente il de Lenz: «Il secondo tempo... non può essere reso che dalle dita d'acciaio di Liszt. È un pezzo al di sopra delle forze d'un sol uomo, e si vorrebbe vedere, ad ogni fermata, un pianista fresco che faccia il "cambio dei cavalli"».

Il primo tempo della Sonata mostra molte affinità con il primo tempo dell'*op. 31 n. 1*, come rilevano il Tovey ed altri. I rapporti tonali generali sono gli stessi: nell'esposizione il secondo tema è nella tonalità maggiore della medianta, e nella ripresa è nella tonalità maggiore della sopradominante prima che nella tonalità principale; anche l'inizio è simile: la prima fase modula dalla tonalità principale alla tonalità di dominante (*Sol maggiore*), e si ripete un tono sotto senza che la nuova tonalità principale (*Si bemolle maggiore*) sia stata preparata in uno qualsiasi dei modi consueti (la preparazione consiste invece, inconsuetamente, nel rapporto diretto tra tonalità maggiore di sopradominante e tonalità principale: *Sol maggiore - Si bemolle maggiore*).

Anche il secondo tempo sarebbe stato simile al secondo tempo dell'*op. 31 n. 1* se Beethoven avesse lasciato la *Sonata* quale l'aveva scritta in un

primo momento, e cioè l'*Andante* (più tardi pubblicato con il titolo *Andante favori*) come secondo tempo.

CONTE WALDSTEIN



Il Tovey ricerca anche le probabili ragioni che avrebbero consigliato a Beethoven di sostituire l'*Andante* con la breve *Introduzione*: nel primo e nell'ultimo tempo dell'*op. 53* Beethoven avrebbe risolto in modo positivo, aprendosi la via ad uno stile nuovo, ciò che nell'*op. 31 n. 1* appariva ancora in senso satirico o provocatorio; nell'*Andante* certi caratteri dell'armonia rimanevano, invece, ancora paradossali, e quindi l'*Andante* diventava, in seno alla *Sonata*, contraddittorio. Spiegazione che ci sembra da preferire a quella tradizionale, secondo la quale Beethoven avrebbe tolto l'*Andante* semplicemente perché alcuni amici lo avevano trovato troppo lungo

L'*Introduzione*, con le sue nebulose sonorità pianistiche, è la causa più probabile del titolo *Aurora*, con il quale la *Sonata* è nota in Italia e in Francia (in Germania e nei paesi anglosassoni è comune il titolo "Waldstein-Sonate," dal nome del dedicatario, protettore del giovane Beethoven e poi suo amico paterno). La sonorità nebulosa permane per lunghi tratti del Rondò con una serie di pedali di risonanza che quasi tutte le edizioni del secolo scorso eliminarono, e che pochi esecutori, anche oggi, cercano di rispettare. La testimonianza di Czerny è anche questa volta decisiva: «Questo Rondò di carattere pastorale è basato interamente sull'uso del pedale, che qui appare essenziale».

Alcuni episodi del Rondò - se il pianista sa realizzare il pedale come lo indica Beethoven (l'esempio di Schnabel, a questo riguardo, è decisivo) - suscitano dal pianoforte una sonorità quasi debussiana, da *Cloches a travers lrs feuilles*, e questa è un'altra riprova della sensibilità coloristica di Beethoven. Infine, per concludere l'argomento, tra il secondo e il terzo episodio dell'*Allegretto* e tra l'*Allegretto* e il *Prestissimo* Beethoven usa una notazione raffinatissima, che permette un effetto di respiro ritmico mediante il pedale (un esempio analogo lo troviamo solo nell'*Andantino con moto* del *Concerto op. 58*).

Alla estrema morbidezza sonora ed alla impurità armonica di alcuni episodi si contrappone la sonorità violentemente luminosa, ottenuta con il suono brillante, degli altri episodi del Rondò; manca invece completamente il suono cantabile.

Più che nell'eccesso di fatica di cui parla il de Lenz, la difficoltà consiste dunque nella necessità che il pianista sappia raggiungere gli estremi opposti dell'esecuzione pianistica senza poter d'altronde sfruttare il

campo medio della cantabilità, dove la grande maggioranza degli esecutori si trova a suo agio e che abbandona malvolentieri.

**Testo prelevato dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 19 Aprile 1991,
pianoforte Louis Lortie**

LOUIS LORTIE



SONATA PER PIANOFORTE N. 18

IN MI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 31 N. 3 "LA CACCIA"

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro
2. Scherzo. Allegretto vivace (La bemolle maggiore)
3. Minuetto
4. Presto con fuoco

Organico: pianoforte

Composizione: 1802

Edizione: Nägeli, Zurigo 1804

L'op. 31 raggruppa tre Sonate, in Sol maggiore, in Re minore e in Mi bemolle maggiore, composte nel 1802-1803, nel periodo successivo, nella produzione beethoveniana, al *Quintetto op. 29* per due violini, due viole e violoncello e alle tre stupende Sonate *op. 30* per violino e pianoforte.

Esse si collocano in un periodo difficile e anche drammatico della vita del compositore, che il 6 ottobre 1802 aveva steso il famoso testamento di Heiligenstadt, in cui viene espressa l'angoscia e la disperazione del musicista, ormai colpito gravemente dalla sordità e sul punto di farla finita con una esistenza tribolata e piena di incomprensioni.

Se si pensa a questo testamento, recante la soprascritta "Da leggersi dopo la mia morte", non si può fare a meno di ricordare alcuni passi indicativi della consapevolezza da parte dell'artista del suo martoriato destino.

«Nato con un temperamento ardente e vivace - è detto nel testamento - sensibilissimo alle distrazioni della società, ho dovuto ritirarmi, giovane ancora, dal consorzio umano e condurre una vita solitaria... Non sempre però riuscii a vincere l'inclinazione alla vita socievole. Ma se qualche volta uscivo dalla mia solitudine, come rimanevo mortificato quando qualcuno dei miei vicini affermava di sentire da lontano il suono d'un flauto, mentre io non sentivo nulla; e un altro sentiva il canto d'un pastore ed io ancora non udivo nulla. Dopo queste esperienze ero in preda alla disperazione, e poco mancò ch'io non ponessi fine a'miei giorni. L'arte

sola mi salvò. Mi pareva impossibile abbandonare la vita prima di aver dato forma ed espressione a quel mondo di affetti che si agitava in me. Così mi lasciai persuadere a prolungare ancora questa mia misera vita...».

A ben riflettere però nella *Sonata op. 31 n. 3* non spira un'aria drammatica e rivelatrice di un animo squassato da pensieri suicidi.

Addirittura la *Sonata* non contiene tempi lenti e adagi e si snoda con freschezza di temi, anche se frantumati in piccole cellule, come nell'*Allegro iniziale*, così carico di interrogativi e aperto ad una piacevole scorrevolezza di idee musicali.

Lo *Scherzo* del secondo tempo ha un tono di fanfara, leggero e spigliato, vivacemente dinamico e persino accattivante in certi risvolti vagamente umoristici.

Lo stesso *Minuetto* si scioglie con delicatezza sentimentale ed esula dagli schemi di questo "genere" settecentesco, proiettandosi verso una forma più libera e disincantata.

Forse il finale si richiama meglio alla tradizione nel suo battito vivo e di trascinate euforia pianistica, quasi un'esaltante riconciliazione con i sentimenti di amore per la vita.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 22 gennaio 1986**

SONATA PER PIANOFORTE

N. 23 IN FA MINORE, OP. 57 "APPASSIONATA"

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro assai
2. Andante con moto (Re bemolle maggiore)
3. Allegro ma non troppo

Organico: pianoforte

Composizione: 1804 - 1805

Edizione: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1807

Dedica: Conte Brunsvik

Questa Sonata è famosissima, tutti l'abbiamo ascoltata molte volte, tutti ne sappiamo (o crediamo di sapere) tutto quel che c'è da sapere, cosicché è veramente difficile avere la presunzione di scriverne qualcosa di nuovo. Semmai può essere utile non aggiungere ma togliere qualcosa alla sovrabbondante letteratura da cui è gravata.

Innanzitutto si dovrebbe liberarla dal titolo "Appassionata", che non le fu dato da Beethoven ma le fu affibbiato dall'editore Craz di Amburgo: a lui va dato il dubbio merito di questo titolo deleterio ma astuto, nel senso che la Sonata gli è stata debitrice d'una parte della sua fortuna, perché il pubblico è stato così incoraggiato ad ascoltarla come una sorta di confessione autobiografica di stampo romantico (un romanticismo di seconda mano, a base di chiari di luna e di passioni amorose, meglio se tormentate e tempestose), senza affaticarsi a seguire il ben più complesso linguaggio beethoveniano.

Secondariamente si dovrebbe far piazza pulita di tutte le parole che sono state spese per trovare a ogni costo un collegamento tra questa musica e l'appassionato amore di Beethoven per la misteriosa "immortale amata", senza preoccuparsi di rispettare almeno i dati inconfutabili, tanto che può capitare di leggere che la Sonata è stata composta «nell'estate del 1806, quando fu scritta la famosa lettera d'amore all' "immortale amata"». Se ci si libera di queste invenzioni romanzesche e si sta ai fatti, risulta chiaro che questa musica non può avere alcun rapporto con la lettera all'"immortale amata", non datata ma risalente sicuramente al 1812:

infatti la Sonata è stata cominciata nel 1804, completata all'inizio del 1805 e pubblicata nel 1807 come opus 57.

CONTE FRANZ VON BRUNSVIK



Secondo altri studiosi la composizione fu invece ultimata nel 1806, quando Beethoven era ospite nella tenuta di Martonvasar del conte Franz von Brunsvik, cui la Sonata in Fa minore è dedicata.

Piuttosto che dare la stura a fantasie romantiche, queste date dovrebbero far riflettere per la loro contiguità con una serie straordinaria di altre composizioni, che non solo si succedevano ma talvolta si sovrapponevano sul tavolo da lavoro di Beethoven: la Sonata per pianoforte nota come "Waldstein", la Terza, Quarta e Quinta Sinfonia, il Concerto n. 4 per pianoforte e orchestra, i tre Quartetti "Rasumovsky" e il *Fidelio* (gli appunti per la Sonata sono contenuti proprio in un taccuino occupato quasi per intero dagli schizzi per quest'opera).

In quel periodo relativamente breve ma intenso, tumultuoso e anche contraddittorio, Beethoven creò dunque capolavori profondamente diversi tra loro ma tutti segnati dalla stessa netta e inconfondibile impronta, riconoscibilissima nella grandiosità delle dimensioni, nella forza dell'espressione, nella novità delle soluzioni formali.

La carica emotiva e drammatica della Sonata in Fa minore op. 57 è talmente forte che giustamente Massimo Mila ha scritto: «Son cose che la musica dice con evidenza solare, e sarebbe assurdo presumere di farle capire con parole a chi non le avesse sentite nei suoni». Seguiamo dunque il suo invito a concentrare la nostra attenzione sugli aspetti più strettamente musicali, che sono quelli che provocano nell'ascoltatore l'impressione di una costante crescita drammatica, che passa da un *climax* al successivo con un senso di assoluta e irrefrenabile progressione, fino alla fine.

Beethoven, dopo aver sperimentato in Sonate precedenti una diversa successione dei movimenti, torna nell'op. 57 ai tre movimenti classici, ma ne sovverte dall'interno gli equilibri, perché il movimento lento centrale non è una pausa che interrompa la drammaticità dei due movimenti estremi quanto un'introduzione al finale, cui è direttamente collegato. Il finale - che fino ad allora costituiva un problema della Sonata classica, perché non riusciva a fornire un adeguato contrappeso al primo movimento, cosicché tutta l'architettura appariva sbilanciata - acquista proporzioni imponenti e intensa drammaticità, paragonabili a quelle dell'*Allegro assai*, che a sua volta supera quanto si era mai scritto prima per il pianoforte.

Il tema iniziale fa subito presagire le dimensioni e la forza eccezionali di questa Sonata: è un ampio arpeggio in pianissimo, prima discendente e poi ascendente, cui il ritmo di quattro note martellate con inquietudine (evidente la sua somiglianza con l'attacco della Quinta Sinfonia, che diventerà ancor più marcata nel corso del movimento) conferisce una forza minacciosa.

Questo tema si conclude su un trillo e viene subito ripetuto due volte, conquistando ogni volta quasi con sforzo un registro appena più acuto e luminoso. Si noti come i trilli perdano qui il carattere ornamentale settecentesco e acquistino tensione dinamica, sottolineata per contrasto dalle pause improvvise che punteggiano il discorso, e si noti anche come lo scarto di due ottave tra gli arpeggi suonati parallelamente dalle due mani crei un vuoto gravido di presagi.

Ed ecco che, preparato da un ritardando, scoppia il primo forte, portando a una vertiginosa discesa verso il registro grave e aprendo le porte a dirimpenti contrasti tra piano e forte, nel cui tumulto il tema può evidenziare tutta la sua carica drammatica. Un elemento più calmo, quasi dolce, è introdotto dal secondo tema, che per un momento - ma solo per un momento - sottrae l'*Allegro assai* all'oscuro dominio delle tonalità minori: il fatto che il secondo tema sia chiaramente derivato dal primo conferisce a tutto il movimento una forte compattezza, mentre l'omissione della consueta ripetizione testuale della prima parte evita ogni senso di ritorno indietro e rafforza l'inarrestabile progressione drammatica.

I due temi sembrano gettarsi di slancio nella grandiosa sezione di sviluppo: l'ascoltatore è quasi ipnotizzato dal progressivo, impetuoso e inarrestabile accumulo di violenza concentrata, tanto che difficilmente la sua attenzione riesce a soffermarsi sulla possente e originale serie di trasformazioni e di modulazioni attraverso cui passano i temi. Questo tempestoso sviluppo sfocia nella ripresa, quindi la cellula ritmica iniziale di quattro note - ripetuta per otto volte, dapprima piano poi con sbalorditiva potenza - introduce la coda, in tempo Più allegro, finché il movimento si conclude con lo sprofondare del tema iniziale nel registro grave, spegnendosi in pianissimo.

IL CRITICO MUSICALE MASSIMO MILA



Contrapponendosi alle tonalità minori del primo e del terzo movimento, l'*Andante con moto* è in Re bemolle maggiore. In Beethoven questa rara tonalità racchiude sempre una nobiltà interiore e una profonda emozione, mai perse di vista anche in questo movimento, che intesse delle variazioni su un tema estremamente semplice, quasi privo di melodia e basato solo sul quieto e lento movimento del basso: ognuna delle quattro variazioni si differenzia dalla precedente per il registro più acuto e contemporaneamente per l'andamento più scorrevole.

Il ritorno del tema nella sua veste iniziale conduce a due accordi arpeggiati, il primo pianissimo e leggero, il secondo secco e fortissimo, che segnano la transizione all'*Allegro ma non troppo*. Subito uno stesso accordo ribattuto per tredici volte e poi un turbinoso inseguirsi di semicrome riportano anche in questo finale l'atmosfera corrusca e tempestosa dell'*Allegro assai*, ma qui «la furia cieca delle passioni, che nel primo tempo aveva accanitamente contrastato la coscienza morale, [...] ha il sopravvento, scatenandosi con l'indomabile violenza di una forza della natura e violentando la materia sonora fino a parossismi espressionistici toccati da Beethoven solo in opere avveniristiche come la *Grande Fuga* op. 133» (G. Carli Ballola).

A differenza del primo movimento, l'*Allegro ma non troppo* è quasi totalmente privo di contrasti, trasfigurando la forma del rondò in una specie di tragico e possente moto perpetuo, che si placa soltanto per alcuni brevi istanti, giusto il tempo di riprendere lena. Alla fine le raffiche di semicrome vengono risucchiate in un Presto quasi demoniaco, che non sembra concludersi ma piuttosto infrangersi contro tre accordi ribattuti con brutale violenza.

Mauro Mariani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 18 gennaio 2001**

SONATA PER PIANOFORTE N. 24
IN FA DIESIS MAGGIORE, OP. 78 "À THÉRÈSE"

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Adagio cantabile. Allegro ma non troppo (Do maggiore)
2. Allegro assai

Organico: pianoforte

Composizione: 1809

Edizione: Clementi, Londra 1810

Dedica: Thérèse von Brunsvik

Beethoven si applicò alla ventiduesima Sonata del suo catalogo, l'op. 78, dopo una pausa di circa tre anni dalla precedente celebre *Appassionata*. Mai, in precedenza, era stato inattivo per tanto tempo sul fronte della Sonata per pianoforte, e questa inattività, confrontata con l'incessante attenzione in precedenza rivolta allo strumento a tastiera, testimonia del deciso orientamento verso la produzione con orchestra, nonché di una ormai acquisita confidenza verso tutte le risorse espressive dello strumento a tastiera e del genere della Sonata.

All'editore Breitkopf und Härtel, che gli chiedeva nuove opere per pianoforte, rispose: "Non amo dedicare molto tempo alle Sonate per pianoforte solo, però gliene prometto qualcuna" (19 settembre 1809); l'op. 78 venne poi pubblicata nel novembre 1810 a Lipsia, appunto per i tipi di Breitkopf und Härtel.

Ovvio che, dopo i vertici di alta drammaticità e spettacolarità dell'*Appassionata*, le nuove applicazioni in questo campo non potessero ripercorrere le vie del passato, ma dovessero muovere anzi in direzione inversa; dunque non grandi articolazioni e alte ambizioni concettuali, ma la scelta di dimensioni dimesse e la tendenza verso un pronunciato intimismo, caratteristiche che accomunano la *Sonata op. 78* e quelle, diversissime, nate negli anni seguenti (op. 79, op. 81a, op. 90).

Nelle *Erinnerungen an Beethoven* Carl Czerny, amico e confidente del maestro, riferisce una frase del compositore relativa all'op. 78: "Si parla sempre della *Sonata in do diesis minore* [op. 27 n. 2] ; ma io ho in verità scritto di meglio. La *Sonata in Fa diesis maggiore* è qualcosa di diverso".

Un giudizio che certamente non corrisponde a molti stereotipi legati al pianismo di Beethoven; l'op.78 si affida a un impianto in soli due agili movimenti, dalle sonorità "pianistiche" in senso tradizionale, senza che questo implichi ovvietà dei contenuti.

THÉRÈSE VON BRUNSVIK



I due movimenti sono fra loro estremamente dissimili nel carattere, ma conservano entrambi un gusto dell'eleganza, della rifinitura, della discrezione che assicura unità alla composizione.

Il tempo iniziale consta di una introduzione di appena quattro battute - una innodia accordale e ascendente in *Adagio cantabile* - e di un *Allegro ma non troppo* in forma sonata, aperto da una melodia intimistica, tersa, pura, dolcemente cantabile; nella sua varietà di atteggiamenti il movimento non si discosta da questa impostazione, neanche nel breve sviluppo, animato dal contrasto fra i ritmi principali.

Questa tendenza al canto, che è stata considerata preschubertiana, viene contraddetta dall'*Allegro vivace*, un brioso Rondò che si avvale, come *refrain*, di una incisiva fanfara di "caccia", e che prosegue scorrevolmente sul veicolo di una agilità leggiadra e frammentaria, non priva di implicazioni umoristiche.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 30 Maggio 2003, Ivo Pogorelich pianoforte**

SONATA PER PIANOFORTE N. 25
IN SOL MAGGIORE, OP. 79 "ALLA TEDESCA"

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Presto alla tedesca
2. Andante espressivo (Sol minore)
3. Vivace

Organico: pianoforte

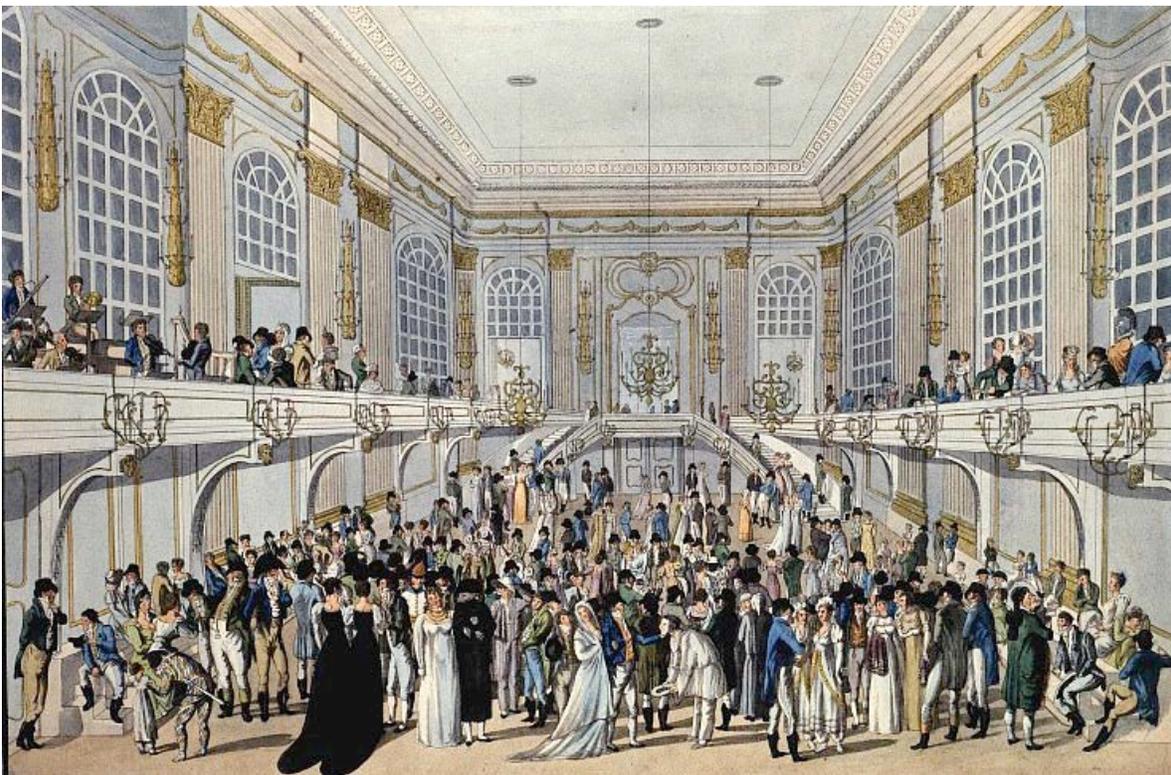
Composizione: 1809

Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal del Burgtheater, 29 dicembre 1812

Edizione: Clementi, Londra 1810

Al gusto delle "piccole cose" si volge l'op. 79, che fu denominata dall'autore "Sonatina", termine che definisce una poetica, e non può certo essere inteso in senso riduttivo.

L'ALLORA GROßER REDOUTENSAAL



Questa Sonata si articola in tre movimenti, tutti contraddistinti da un carattere popolaresco.

Il movimento iniziale, *Presto alla tedesca*, è interamente pervaso da un umorismo ruvido, affidato all'incalzante propulsione ritmica, ai giochi di inversione del materiale fra le mani, agli sforzati e ai contrasti dinamici; caratteri riassunti dalla brillantissima coda, con l'aggiunta di capricciose acciacature.

Il breve *Andante* è articolato in tre sezioni, con una malinconica cantilena appoggiata a nude ed essenziali figurazioni di accompagnamento.

Il *Vivace* conclusivo, in forma di Rondò, è di una concisione quasi icastica, ma con un gusto raffinato del cesello e della miniatura; il *refrain*, animato da un brusco contrasto dinamico, ricorda certe pagine di Haydn improntate allo stile popolare, e viene variamente trasformato, con rinnovati intenti giocosi.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 17 marzo 2006**

SONATA PER PIANOFORTE N. 29 IN SI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 106 "HAMMERKLAVIER"

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Allegro
2. Scherzo. Assai vivace
3. Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento (La maggiore)
4. Largo (Fa maggiore). Allegro risoluto

Organico: pianoforte

Composizione: 1817 - 1819

Edizione: Artaria, Vienna 1819

Dedica: Arciduca Rodolfo d'Asburgo

Il traguardo di difficoltà esecutiva segnato dal fugato della *Sonata op. 101* è ancora superato dalla *Sonata in Si bemolle op. 106*, la più ampia e complessa di tutte le Sonate di Beethoven, nata negli anni 1817-18 e pubblicata nel settembre del 1819 da Artaria a Vienna (con due intitolazioni, una francese e una tedesca dove ricompare il termine di moda "Hammer-Klavier") e pochi mesi dopo a Londra presso The Regent's Harmonic Institution.

La genesi dell'*op. 106* s'intreccia dunque con i primi due movimenti della *Nona Sinfonia*, con parte della *Messa solenne* e con il progetto di una *Cantata in onore dell'Arciduca Rodolfo d'Asburgo* (cui la *Sonata* è dedicata): la *Grande Sonata in Si bemolle* è il corrispettivo pianistico di queste monumentali concezioni sinfonico-corali, con tutte le originalità e particolarità di realizzazione che comporta la ricerca di una storica solennità nell'ambito della più gelosa privatezza dello strumento prediletto.

La *Sonata op. 106* sarà un testo capitale per Brahms, che ci rifletterà su per tutta la vita, dalla giovanile *Sonata op. 1* alle *Variazioni in Si bemolle su un tema di Händel*, al *Secondo Concerto* per pianoforte e orchestra, sempre ricavando nuova materia da uno stesso nucleo inventivo.

RODOLFO D'ASBURGO E CONSORTE



Beethoven stesso, che venne creando la *Sonata in Si bemolle* attraverso una quantità incredibile di appunti, pentimenti e ripensamenti dell'ultima ora, era ben consapevole della scarsa adeguatezza dei contemporanei alla novità della composizione: «eccovi una Sonata - pare abbia detto all'editore Artaria - che darà del filo da torcere ai pianisti, quando la suoneranno fra cinquant'anni»; e ancora di più sorprende la disponibilità manifestata a proposito dell'edizione londinese in una lettera del marzo 1819 a Ferdinand Ries, lasciato arbitro della situazione: «Se la Sonata non fosse adatta per Londra, potrei mandarne un'altra, oppure Lei potrebbe anche omettere il Largo e cominciare direttamente dalla Fuga che costituisce l'ultimo tempo; oppure potrebbe usare il primo tempo e poi l'Adagio e quindi lo Scherzo - omettendo il n. 4 con il Largo e l'Allegro risoluto...» e così via, quasi sezionando un modello anatomico.

In effetti, al pianista e al suo pubblico si presentano problemi tecnici e di equilibrio che trascendono il mestiere e l'astuzia strumentale dei primi decenni dell'Ottocento: il piglio monumentale, l'arditezza delle combinazioni e la selva digitale della Fuga conclusiva sono senza riscontri nel panorama contemporaneo; e talvolta la partitura sembra richiedere, oltre al pianista, un orchestratore: che tuttavia sia consapevole di come ogni idea sinfonica o Quartettistica, una volta trasferita sulla tastiera approdi a individuazioni timbriche uniche e irripetibili.

Una vigorosa affermazione ritmica della tonalità di Si bemolle apre la *Sonata*, scuotendo l'ascoltatore come una possente fanfara che lo esorti all'attività.

Passata l'ondata patriottica, Beethoven ritorna alle vecchie indicazioni in italiano e lavorando in grande, con la sola parola "Allegro", può comprendere tutto quello che gli premeva dire: non più contrasto drammatico o "patetico" come nel sonatismo anni 1800, ma un flusso inventivo continuo sotto luci diverse, un punto di vista superiore che contempla e quasi capisce dall'alto il risalto delle strutture polifoniche e il frammettersi fra queste del lirismo più solitario e sensitivo.

L'energia comunitaria del primo movimento si suddivide nella rapidità dello *Scherzo*: sinistri bagliori, incerti fantasmi vengono sottomessi a una furiosa carica dinamica, che quasi per ironia aveva in un primitivo disegno il nome di "minuetto".

La tendenza a lasciar scolorire la visione onnidrammatica in una conciliazione religiosa in senso lato è presente anche nell'immenso *Adagio sostenuto*: malgrado la bruciante sincerità d'invenzioni che talvolta non sembrano neppure cose scritte, tanto sono intime e inestricabilmente legate a fatti vitali; ma la successione degli episodi, quasi stazioni di una Passione senza pubblico, lascia percepire l'impressione confortante di variazioni, capaci di collegare la compattezza del corale allo sfaldamento notturnistico più scoperto (con le armonie della mano sinistra divaricate ben oltre l'intervallo di decima, in modi che solo dopo Chopin diverranno consueti).

MAURIZIO POLLINI



"Ur-Musik", musica primordiale, era parso a Busoni il *Largo* introduttivo alla Fuga conclusiva; quasi serie di appunti, nuclei separati di energia, o forse residui di letture in quella musica barocca (toccate, fantasie) esplorata per fare da piedistallo alla *Messa solenne*.

Come la Fuga della *Sonata op. 110* rivela la buona conoscenza della *Fuga XVIII* del *Clavicembalo ben temperato* (parte II), così per il tema della "Fuga a 3 voci, con alcune licenze" che conclude l'op. 106 si possono indicare in Bach alcuni modelli forse presenti a Beethoven: come il tema della fuga *BWV 944* o quello della *Fuga X* del *Clavicembalo ben temperato* (parte I), cioè temi lunghi e veloci, "passeggiati" come si diceva nell'età barocca, tali da costituire una sorta di "moto perpetuo": articolata in tre sezioni principali, questa grandiosa composizione, con le possibilità combinatorie delle sue varianti, con tutti gli artifici della scienza contrappuntistica (aumentazioni, inversioni, doppia fuga) è una specie di *Kunst der Fuge* beethoveniana, un paradigma di arte antica coniugata con la dinamica sonatistica moderna.

Giorgio Pestelli

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 13 maggio 1994,

Maurizio Pollini pianoforte

SONATA PER PIANOFORTE N. 26

IN MI BEMOLLE MAGGIORE, OP. 81A "GLI ADDII"

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Das Lebewohl (L'addio) – Adagio, Allegro
2. Die Abwesenheit (L'assenza) – Andante espressivo (Do minore)
3. Das Wiedersehn (Il ritorno) – Vivacissimamente

Organico: pianoforte

Composizione: Vienna, 30 Gennaio 1810

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1811

Dedica: arciduca Rodolfo

L'op. 81 (divenuta poi *op. 81a* perché inavvertitamente venne pubblicata come *op. 81* anche un'altra composizione di Beethoven) può essere facilmente inserita in un contesto storico che vide fiorire, tra il 1790 e il 1815, una interminabile serie di pezzi programmatici per pianoforte, nei quali vennero passate in rassegna tutte le battaglie napoleoniche, tempeste di mare e disastri di montagna, partenze, viaggi, lontananze e ritorni. L'*op. 81* appartiene quindi ad una tendenza a cui Beethoven si accostò per un momento e che, ben s'intende, distanziò di mille leghe.

La *Sonata* fu composta durante l'occupazione di Vienna da parte delle truppe francesi. Il 4 maggio 1809 la Corte lasciò la capitale e Beethoven annotò la data insieme con i primi abbozzi della *Sonata*, già completi delle parole *Abschied*, *Abwesenheit*, *Ankunft* (congedo, assenza, arrivo), e con il motto *lebewohi* (addio, ma letteralmente vivete bene) sui tre bicordi dell'inizio; nel manoscritto definitivo il primo tempo venne poi intitolato *Das Lebewohl* e l'ultimo *Das Wiedersehen* (il rivedersi). I francesi lasciarono Vienna il 20 novembre, e il 30 gennaio 1810 si ebbe il ritorno della Corte.

La *Sonata* fu pubblicata nel gennaio del 1811 a Londra; nel luglio uscì l'edizione di Lipsia, con il numero d'opera 81 e la dedica all'Arciduca Rodolfo, allievo e protettore di Beethoven. Poiché l'editore lipsiense aveva pubblicato copie con il titolo in tedesco e copie con il titolo in francese, Beethoven protestò, il 9 ottobre 1811: "Vedo che ha fatto

incidere altri esemplari col titolo francese. E perché? *Lebewohl* è tutt'altra cosa che: "Les Adieux": il primo non si dice di cuore che a una persona; l'altro a un'intera riunione, ad intere città".

THÉRÈSE BRUNSWICK



Non accenneremo neppure a tutte le discussioni che il titolo ha suscitato: discussioni di prò e di contro, e, tra i prò, almeno tre grandi scuole: i pro-Arciduca, i pro-un-amico-indefinito (o pro-una-amica), i pro-Thérèse-Brunswick, supposta fidanzata segreta di Beethoven.

Tra i contro ricordiamo solo una vecchia signora austriaca, che quasi con le lacrime agli occhi ci confessò la sua costernazione per il fallo della *Program-musik* beethoveniana.

Nel primo tempo della *Sonata* Beethoven attua l'intimo connubio tra l'introduzione in movimento lento ed il vero e proprio tempo. Il *Lebewohl*, per moto contrario, diventerà uno dei temi di collegamento e, per moto retto, diventerà il secondo tema.

Ma anche il primo tema è una variante ritmica del *Lebewohl*: una variante ritmica nella quale noi non saremmo alieni dal vedere una imitazione stilizzata del galoppo dei cavalli (il *Lebewohl*, che è a due voci, sembra a sua volta imitare il suono dei corni di posta: le note del *Lebewohl* sono poste in un registro in cui il corno in Mi bemolle ha bellissimi suoni "aperti").

Ed infine, anche la conclusione è basata sulla cellula tematica del *Lebewohl*, che circola così per tutta l'esposizione.

Non sarà difficile per nessuno seguire le peripezie del *Lebewohl* e del galoppo dei cavalli nello svolgimento.

La ripresa è tradizionale, ma viene seguita da una lunghissima Coda, che da sola pareggia esposizione e svolgimento.

Nella Coda troviamo due canoni sul tema *Lebewohl*: uno limitato all'aspetto melodico, uno esteso anche all'aspetto armonico; quest'ultimo provoca incontri durissimi, che parvero inconcepibili ai contemporanei.

Ferdinand Ries, allievo di Beethoven, dovè pensare che il dolore per la partenza dell'Arciduca avesse fatto dar di volta il cervello al Maestro, tanto che semplicemente soppresse il canone incriminato.

Nel secondo tempo il tema è formato con la prima cellula del *Lebewohl*, variata per interversione.

Il tema principale dell'ultimo tempo è invece del tutto nuovo, anche se, con un pò di buona volontà, si può imparentarlo con il tema del primo tempo; la cellula *Lebewohl* ricompare brevemente, trasformata in un gruppetto rapido e brillante. Il tema del *Ritorno* è splendidamente variato in una Coda in movimento rallentato.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana, Roma, Teatro Olimpico, 8 febbraio 1989

SONATA PER VIOLINO E PIANOFORTE N. 9 IN LA MAGGIORE, OP. 47 "A KREUTZER"

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Adagio sostenuto. Presto (La minore)
2. Andante con variazioni (Fa maggiore)
3. Finale. Presto

Organico: violino, pianoforte

Prima esecuzione: Vienna, Augarten 24 Maggio 1803

Edizione: Simrock, Bonn 1805

Dedica: Rodolphe Kreutzer

La *Sonata op. 47* fu scritta tra il 1802 e il 1803. Dapprima venne composto il finale che, secondo Ries e Wegeler (*Biografische Notizen über L. v. Beethoven*, Coblenza 1838), era destinato all'*op. 30 n. 1*. Pare strano che Beethoven non si fosse subito accorto come questo finale non avrebbe potuto far parte dell'*op. 30 n. 1*, di carattere espressivo tanto diverso; i lavori preparatori per il finale si trovano comunque nei Quaderni del 1802 che contengono gli schizzi per le *Sonate op. 30* e ciò conferma indirettamente l'asserzione di Ries e Wegeler. I primi due tempi dell'*op. 47* furono invece composti nel 1803; già negli schizzi si trova la frase che figura nel frontespizio della prima edizione: "Sonata scritta in uno stilo (sic) molto concertante quasi come d'un Concerto". Il "molto concertante" sostituisce un precedente "brillante", poi cancellato.

È molto probabile che l'idea di scrivere una Sonata "brillante" o "molto concertante" sia venuta a Beethoven dopo aver conosciuto il violinista George Bridgetower.

GEORGE BRIDGETOWER



Il Bridgetower, di padre negro (un lacchè del principe Esterhàzy) e di madre tedesca, aveva studiato composizione con Haydn, e si era trasferito in Inghilterra divenendo violinista del principe di Galles. Avendo ottenuto nel 1802 un permesso per far visita alla madre, vivente in Sassonia, aveva suonato a Dresda ed era quindi capitato a Vienna, facendosi notare per la singolare personalità di esecutore: «... si distingueva per un'esecuzione ardita, stravagante», scrive Carl Czerny

(*Die Kunst des Votrags der älterer und neureren Klavierkompositionen*, Vienna 1842), che lo ascoltò proprio allora.

Le capacità esecutive del Bridgetower dovettero colpire Beethoven; l'autografo della *Sonata op. 47* reca l'intestazione (in italiano): "Sonata mulattica Composta per il Mulatto Brischdauer gran pazzo e compositore mulattico" (la mania di Beethoven per i giochi parole è ben nota). La *Sonata* fu eseguita da Bridgetower e da Beethoven il 24 maggio 1803, nella sala di concerti dell'Augarten (un caffè del Prater), a mezzogiorno. Ries ci informa che il Bridgetower non aveva avuto il tempo di studiare le variazioni, perché Beethoven le aveva finite alla vigilia del concerto, e che lesse la parte del violino sul manoscritto; dal diario di J. C. Rosenbaum (*Haydn Jahrbuch*, 1968) sappiamo che «non c'era molta gente, ma un auditorio scelto»; e da una nota del Bridgetower su una copia della *Sonata* (citata in A. W. Thayer, *Ludwig van Beethoven Leben*, voi. II, Lipsia 1872) sappiamo che il violinista durante la prova, improvvisò due piccole cadenze virtuosistiche e che Beethoven contentissimo lo abbracciò. Il Bridgetower avrebbe dunque ben meritato la dedica della *Sonata*.

Ma quando l'*op. 47* fu pubblicata, nel 1805, figurò come dedicatario il celebre violinista francese Rodolphe Kreutzer, che Beethoven aveva conosciuto nel 1798 all'ambasciata francese di Vienna, e che stimava perché, diceva, «la sua semplicità e naturalezza mi sono più care di tutta l'esteriorità senza interesse della maggior parte dei virtuosi» (lettera a N. Simrock 4 ottobre 1804). Molto più tardi il Bridgetower avrebbe affermato che la *Sonata* non gli era stata dedicata perché lui e Beethoven si erano innamorati entrambi di una donna, che aveva preferito il Bridgetower (dichiarazione riportata dal direttore del "Musical World", J. W. Thirlwall nel suo giornale, il 4 dicembre 1888). Siccome il Bridgetower era morto nel 1860, la dichiarazione attribuitagli potrebbe benissimo essere una piccante trovata giornalistica; l'aneddoto, comunque, non è confermato da alcuna altra fonte.

L'"Allgemeine Musikalische Zeitung" trovò che Beethoven aveva «spinto la ricerca dell'originalità fino al grottesco» e che dimostrava di essere «l'adepto di un terrorismo artistico», riconoscendo di buono solo l'incisione: «La stampa è bellissima». Rodolphe Kreutzer non eseguì mai la *Sonata*, ne si provarono ad eseguirla altri violinisti, per lo meno in

pubblico (delle esecuzioni private in genere, e beethoveniane in particolare, si hanno poche notizie). Le dimensioni imponenti dell'*op. 47* parevano del resto eccessive per un pianoforte e un violino, e per ovviare all'inconveniente il maestro di Brannms, Eduard Marxsen, strumentò la *Sonata* per orchestra aggiungendovi, perché avesse più l'apparenza di una Sinfonia, lo Scherzo della Sonata per pianoforte *op. 106*.

RODOLPHE KREUTZER



In questa forma l'*op. 47* fu eseguita ad Amburgo nel 1835, e poi - fortunatamente - dimenticata. Liszt eseguì qualche volta in pubblico la *Sonata*, con vari violinisti. Ma la grande popolarità della Sonata, ormai denominata a Kreutzer, data dalla seconda metà del secolo, dopo le esecuzioni di Joseph Joachim con Clara Schumann.

In Italia la Sonata fu eseguita da Camillo Sivori e da diversi violinisti di minor fama. Nel 1889 la pubblicazione del romanzo di Tolstoj "La sonata a Kreutzer" fece fare il definitivo balzo in avanti alla fama del pezzo,... per lo meno del primo tempo perché il romanziere, riecheggiando certa critica dell'epoca fa dire al suo protagonista che il secondo tempo è «bello ma comune e non nuovo, con ignobili variazioni» e che il terzo è «assolutamente debole».

La *Sonata op. 47* fu creata nel periodo in cui Beethoven cominciava a sperimentare forme che, pur non uscendo dall'impianto tradizionale, dilatavano di molto le dimensioni architettoniche trasmesse dalla tradizione.

Alla *Sonata op. 47* sarebbero seguite la *Sonata op. 53* per pianoforte, la *Sinfonia Eroica op. 55*, il *Quartetto op. 59 n. 1*; opere che affrontano tutte, in diversi generi, il problema delle dimensioni monumentali, titaniche.

Il primo tempo dell'*op. 47* conta 601 battute complessive, che diventano 776 con il ritornello dell'esposizione (il primo tempo dell'*op. 53*, con ritornello, è di 387 battute, il primo tempo dell'*op. 55*, con ritornello, è di 838 battute, il primo tempo dell'*op. 59 n. 1*, che non ha ritornello, è di 500 battute).

Basta considerare le 255 battute del primo tempo della *Sonata op. 30 n. 2* o le 332 (con il ritornello) del primo tempo dell'*op. 24*, per avere un'idea di quanto gigantesca dovesse apparire ai contemporanei la *Sonata op. 47*. Oltre alle nuove dimensioni, Beethoven usa per la prima volta l'introduzione in movimento lento, già apparsa nelle Sonate per pianoforte e per pianoforte e violoncello, ma non ancora nella Sonata per pianoforte e violino. L'introduzione è assai breve, rispetto alle proporzioni del primo tempo, che sono le seguenti (il numero di battute dell'esposizione è calcolato senza il ritornello):

Introduzione:	18	Battute
Esposizione:	175	Battute
Sviluppo:	150	Battute
Riesposizione:	174	Battute
Coda:	82	Battute

CARL CZERNY



Il celeberrimo primo tempo del *Presto*, icastico nella sua elementarietà, è formato da tre piccoli nuclei: le due note iniziali, che assumono il tono dell'interrogazione, la serie di ventuno suoni staccati del violino, punteggiati ritmicamente dagli accordi del pianoforte, e i tre accordi finali. Da questi tre elementi Beethoven sviluppa un incandescente moto perpetuo, che si arresta solo al secondo tema, costruito a modo di corale su una melodia che si muove su soli quattro suoni: *Fa diesis*, *Sol diesis*, *La*, *Si*.

L'economia con cui vengono utilizzati i quattro suoni è ancora più importante del fatto che siano solo quattro: il *Sol diesis* è ripetuto sei volte, il *Fa diesis* sette volte (di cui cinque consecutivamente), il *La* tre volte, il *Si* due volte. E questa estrema economia di mezzi, naturalmente, accresce enormemente la forza plastica del tema, che si imprime indelebilmente nella mente dell'ascoltatore, non meno del primo tema. Dopo il secondo tema viene ripreso il moto perpetuo, che sbocca subito in un terzo tema. Dal punto di vista dell'analisi scolastica non si tratta di un terzo tema, ma di un tema che fa parte della conclusione, e che è costruito sul primo nucleo del primo tema. La forza drammatica e plastica di questo tema (si osservi anche quale valore di intensificazione drammatica, abbiano gli accordi pizzicati del violino) è però tale da imporlo all'ascoltatore come terzo protagonista del dramma. Una simile evidenza plastica dei temi era stata raggiunta in alcuni momenti della *Sonata op. 30 n. 2*, ma nell'*op. 47* tutto il tessuto è dello stesso tipo. Abbiamo fatto notare quanto siano semplici, brevi, essenziali i nuclei tematici con i quali Beethoven forma qui i suoi temi: si potrebbe dire scherzando (ma non troppo) che si tratta di *slogans* di fortissima presa emotiva.

Sul terzo tema è basato in gran parte lo sviluppo: Beethoven vi impiega, in maniera ancora più larga che nell'*op. 24* e nell'*op. 30 n. 2*, passi derivati da esercizi tecnici. L'impiego di materiale amorfo mette in maggior evidenza, per contrasto, i temi; ma l'impiego di passi di tipo-esercizio non è qui così felice come nelle altre due Sonate, e ci pare che si possa rilevare qualche momento di non buon equilibrio tra i due strumenti.

Il Bridgetower, nella nota riportata dal Thayer, dice che «l'espressione di Beethoven nell'Andante era così casta (caratteristica, questa, costante

nell'esecuzione dei suoi tempi lenti) che tutti unanimemente insistettero perché il passaggio fosse ripetuto due volte». Dopo l'enorme tensione dinamica del primo tempo, il secondo tempo costituisce infatti il momento della serenità trasfigurata.

JOSEPH JOACHIM



La forma è quella del tema con variazioni. Il tema è una canzone in tre parti (A - B - A) con suddivisione asimmetrica in due sezioni (A e B - A) e ripetizione di entrambe le sezioni. Le prime due variazioni seguono il principio della intensificazione della densità ritmica: nel tema la densità prevalente era di due suoni per ogni unità di misura, nella prima variazione la densità costante è di sei suoni per unità, nella seconda di otto suoni. Contemporaneamente abbiamo lo spostamento del violino verso l'acuto, e alla fine della seconda variazione viene toccato il suono più acuto di tutta la Sonata (e di tutte le Sonate per violino).

La terza variazione, in modo minore, ha una densità prevalente di quattro suoni per unità di misura; i due strumenti suonano in registro medio e grave. Nella quarta la densità costante è di nuovo di otto suoni, ma con sovrapposte molte ornamentazioni di tipo barocco, a densità più elevata, che rendono mutevolissimo l'insieme ritmico. I due strumenti suonano quasi sempre nei registri di medio e acuto, e il violino usa anche il pizzicato. Da tutti questi elementi strutturali risulta una sonorità di una delicata lucentezza, che è unica nella produzione sonatistica di Beethoven. Il secondo tema è concluso da una coda assai ampia.

Il terzo tempo è in ritmo di tarantella e in forma-sonata. Il flusso ritmico ininterrotto, da moto perpetuo, è solo spezzato, con trovata geniale, da un breve episodio a modo di corale.

Il terzo tempo è impiantato tutto nella tonalità di La maggiore, anziché di La minore.

Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 8 Maggio 1992
Olimpico, 27 novembre 1997**

**VARIAZIONI IN DO MAGGIORE SU UN VALZER DI
DIABELLI PER PIANOFORTE, OP. 120**

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Tema: Vivace Alla Marcia maestoso
2. Poco Allegro
3. L'istesso tempo
4. Un poco più vivace
5. Allegro vivace
6. Allegro ma non troppo e serio
7. Un poco più allegro
8. Poco vivace
9. Allegro pesante e risoluto
10. Presto
11. Allegretto
12. Un poco più moto
13. Vivace
14. Grave e maestoso
15. Presto Scherzando
16. Allegro
17. Allegro
18. Poco moderato
19. Presto
20. Andante
21. Allegro con brio – Meno allegro – Tempo primo
22. Allegro molto, alla 'Notte e giorno faticar' di Mozart

23. Allegro assai
24. Fughetta (Andante)
25. Allegro
26. (Piacevole)
27. Vivace
28. Allegro
29. Adagio ma non troppo
30. Andante, sempre cantabile
31. Largo, molto espressivo
32. Fuga: Allegro
33. Tempo di Minuetto moderato

Organico: pianoforte

Edizione: Cappi e Diabelli, Vienna 1823

Dedica: Antonia Brentano

Le circostanze che favorirono la composizione delle *Variazioni op. 120* sono assai note, tanto che basterà qui riassumerle molto brevemente.

L'editore viennese Antonio Diabelli ebbe l'idea di mettere insieme una specie di Parnaso nazionale chiedendo a molti compositori residenti nell'impero asburgico di scrivere ciascuno una Variazione su un suo valzer. La raccolta, pubblicata nel 1824 sotto il pomposo titolo *Società Nazionale degli Artisti. Variazioni per pianoforte su un tema originale, composte dai più eccellenti compositori e virtuosi di Vienna e dell'Impero Austriaco*, comprendeva cinquanta Variazioni di cinquanta diversi compositori.

Tra i cinquanta troviamo molti musicisti oggi sconosciuti e qualche celebrità: Schubert, Moscheles, Hummel, Czerny, Kalkbrenner, il tredicenne Liszt. Non troviamo Beethoven, perché Beethoven si era messo a lavorare sul valzer di Diabelli fin dal 1819, e nel 1823 aveva consegnato all'editore un monumento di ben trentatré Variazioni, che

furono pubblicate nello stesso anno con dedica ad Antonia Brentano, moglie del banchiere Franz e cognata di Bettina e Clemens Brentano.

ANTONIA BRENTANO



Siccome Vincent d'Indy sostenne un tempo una sua tesi sulle convinzioni razzistiche di Beethoven, affermando tra l'altro che il compositore non aveva dedicato ad ebrei nessuna delle sue opere, non è fuor di luogo osservare che Antonia Brentano, nata von Birbenstock, era ebrea.

Le *Variazioni op. 120* sono la composizione che riassume in sé, in una sintesi storica irripetibile, tutto il cammino a ritroso compiuto da due generazioni di musicisti che avvertirono per primi il problema di inserire la creazione musicale nella storia anziché nell'attualità. Partendo dalla geometria elementare - ma non banale, a parer nostro - del valzer di Diabelli, Beethoven trascorre attraverso atteggiamenti stilistici diversi per concludere con cinque Variazioni di sapore arcaico, che ricordano il barocco o (l'ultima) un Settecento sentito come luogo di un'arcadia trasfigurata.

La definitiva riacquisizione di stilemi del passato è un tratto fondamentale del tardo Beethoven (si pensi alle Fughe delle ultime Sonate e degli ultimi Quartetti, o all'uso della modalità antica nella *Missa solemnis* e nel *Quartetto op. 132*). Qui Beethoven torna verso il barocco: le Variazioni ventinovesima e trentunesima sono due adagi barocchi (il secondo del tipo dell'Adagio violinistico con fioriture improvvisate), la Variazione trentesima è una Invenzione a quattro voci, non rigorosa, e la trentaduesima è una doppia Fuga; la trentatreesima è un *Tempo di Minuetto*, cioè un minuetto stilizzato o trasfigurato, che il Geiringer chiama giustamente «un epilogo in cielo».

Le suddivisioni strutturali non sono indicate da Beethoven; ma la cura dell'autore, evidentissima, nel differenziare le Variazioni mediante l'alternarsi di ritmi, velocità, modi di attacco del suono diversi, pone, a chi studia l'*op. 120*, il problema di individuarle. La divisione in due parti è evidente: la straordinaria ventesima Variazione, che Liszt chiamava «la sfinge» e che tanto piaceva a d'Annunzio, tutta condotta al limite di intensità *piano*, con bassissima densità ritmica e senza che venga mai toccato il registro acuto del pianoforte, rappresenta nel modo più chiaro la conclusione della prima parte e lo spartiacque tra la prima e la seconda.

Le due parti seguono quindi la proporzione della sezione aurea, perché il rapporto tra i trentaquattro pezzi (Tema e trentatré Variazioni) dell'insieme e i ventuno (Tema e venti Variazioni) della prima parte è

uguale al rapporto tra i ventuno della prima e i tredici (Variazioni dalla ventunesima alla trentatreesima) della seconda parte.

ANTONIO DIABELLI



Anche le due parti sono a loro volta suddivise secondo la sezione aurea: la prima parte presenta una suddivisione tra la dodicesima e la tredicesima Variazione, la seconda tra la ventottesima e la ventinovesima. La composizione è quindi organizzata secondo questi quattro gruppi principali:

- I) Tema - Var. XII (13 pezzi);
- II) Var. XIII - Var. XX (8 pezzi);
- III) Var. XXI - Var. XXVIII (8 pezzi);
- IV) Var. XXIX - Var. XXXIII (5 pezzi);

Infine, anche il primo gruppo è suddiviso secondo la sezione aurea: questa suddivisione è meno evidente, ma in realtà è importantissima, perché nella quinta Variazione viene cambiata per la prima volta la struttura tonale del valzer (invece dell'andamento dalla tonica alla dominante e viceversa, nella quinta Variazione si passa dalla tonica al relativo minore della dominante e viceversa).

Con la ulteriore suddivisione del primo gruppo Beethoven stabilisce quindi, all'interno della suddivisione generale secondo la sezione aurea, una suddivisione simmetrica: 5, 8, 8, 8, 5 pezzi.

La serie delle Variazioni, che non aveva trovato se non per eccezione una vera concentrazione formale, si organizza così per gruppi e su un arco serrato, scandito secondo proporzioni precise e funzionali che diventeranno un modello di organizzazione per i cicli romantici di forme brevi.

Accanto alle *Variazioni op. 120* terminate nel 1823 si pongono infatti subito le *Valses sentimentales* di Schubert, composte tra il 1823 e il 1824 e pubblicate nel 1825: un ciclo di trentaquattro pezzi, organizzato secondo rapporti formali molto sottili, che tengono conto di simmetrie geometriche e della sezione aurea.

Il passo rivoluzionario che Schubert compie, rispetto a Beethoven, riguarda la struttura tonale: mentre le *Variazioni op. 120* mantengono ancora l'unità tonale (la tonalità di Do maggiore prevale nell'arco complessivo della composizione), le *Valses* di Schubert la spezzano, creando un inedito rapporto tra una prima ed una seconda area tonale, distanziate di una terza maggiore discendente.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 17 Gennaio 1991**

SEI BAGATELLE PER PIANOFORTE, OP. 126

Musica: Ludwig van Beethoven

1. Andante con moto, in Sol maggiore
2. Allegro, in Sol minore
3. Andante cantabile e grazioso, in Mi bemolle maggiore
4. Presto, in Si minore
5. Quasi Allegretto, in Sol maggiore
6. Presto; Andante amabile e con moto, in Mi bemolle maggiore

Organico: pianoforte

Composizione: 1823 - 1824

Edizione: Schott, Magonza 1825

Chi scorre anche solo distrattamente l'elenco delle composizioni pubblicate da Beethoven nota immediatamente l'alternarsi di lavori con numero d'opera e di lavori senza numero d'opera, un alternarsi assai frequente nell'ultimo scorcio del Settecento e che si va poi facendo raro, fino a scomparire del tutto negli ultimi anni. Ora, a che serviva ai tempi di Beethoven il numero d'opera? Serviva all'acquirente che, trovando in un negozio di Londra o di Parigi o di San Pietroburgo una composizione di autore per lui sconosciuto, la scorreva con l'occhio, la comprava, se la suonava o se la faceva suonare a casa da qualcuno sul pianoforte che per gli amanti della musica era un indispensabile mobile domestico parcheggiato in salotto.

Se la suonava, il nostro ipotetico acquirente, e se gli piaceva desiderava di saperne di più su quel compositore fino ad allora sconosciuto. Quindi, se la composizione che aveva appena scoperto portava putacaso un "opus

6" l'acquirente sapeva che poteva far cercare dal suo negoziante di fiducia l'opus 1, 2, 3, 4, 5". E se si era procurato tutto il blocco dall'1 al 6 e poi trovava in un altro negozio l'opus 9" sapeva che esistevano l'opus 7" e l'opus 8". Il numero d'opera, insomma, era il cartellino di produttività dell'autore e fungeva da elementare canale di informazione.

CLARA SCHUMANN



Ora, se il numero d'opera rispondeva ad un interesse dell'acquirente, a maggior ragione rispondeva ad un interesse del compositore. Perché mai, allora, Beethoven pubblicava i suoi lavori e con e senza numero d'opera? La ragione ci viene spiegata da Beethoven stesso, che in una lettera del 18 ottobre 1802 propose agli editori Breitkopf e Härtel di Lipsia due serie di variazioni, una in Fa maggiore ed una in Mi bemolle maggiore, dicendo: «Tutte e due le serie sono elaborate in *maniera* veramente *nuova* e ognuna *in modo diverso e distinto*, ecc. ecc. Quando gli editori accettarono di pubblicare le due composizioni Beethoven chiese di inserire nella stampa un'avvertenza: «Poiché queste Variazioni differiscono notevolmente dalle mie precedenti [...] le ho incluse nella serie numerica *delle mie opere musicali maggiori*». Gli editori fecero orecchie da mercante quanto all'avvertenza, che avrebbe squalificato le serie precedenti tuttora in commercio, ma misero nel frontespizio i numeri d'opera, 34 e 35.

Prima di quel momento Beethoven aveva pubblicato con numero d'opera le Sonate, i Trii, i Quartetti, il *Settimino*, la *Sinfonia n. 1*, e senza numero d'opera le variazioni. È dunque evidente che per lui le variazioni rispondevano a bisogni della società viennese ed erano perciò opere minori. Con l'op. 34 e con l'op. 35 la variazione, il genere della variazione, entrava invece nell'olimpo. Ma un po' prima era entrata nell'olimpo addirittura una raccolta di brevi pagine pianistiche, le *Bagatelle* op. 33: Beethoven, per così dire, decideva di prendere e di far prendere sul serio tutto quel che componeva, anche se poi avrebbe pubblicato senza numero d'opera parecchie cose, come ad esempio le celeberrime *Variazioni in Do minore*.

Il pittore d'affreschi Beethoven è sempre Beethoven, insomma, persino quando fa il miniaturista. Ma l'editore Peters di Lipsia, al quale il Nostro offrì le *Bagatelle* op. 119, rispose con un'autentica levata di scudi: «I Suoi pezzi non valgono il prezzo che Lei vuole avere, ed è al di sotto della sua dignità che Lei passi il Suo tempo a scrivere piccolezze [Kleinigkeiten] che chiunque potrebbe scrivere». Povero Beethoven, ci vien di dire. Ma l'editore aveva poi proprio tutti i torti? In realtà aveva molti torti, ma non tutti i torti, perché l'op. 119 è composta di due blocchi stilisticamente disomogenei, uno umoristico e gradevole, l'altro visionario ed enigmatico. Invece le *Bagatelle* op. 126, composte fra il 1823 e il 1824 e pubblicate nel 1825, non solo sono, ma vogliono essere

un ciclo: in margine ad uno dei diversi schizzi di questo lavoro troviamo infatti l'annotazione «Ciclus von Kleinigkeiten».

FRANZ SCHUBERT



Il carattere di ciclo è assicurato prima di tutto dalla scelta delle tonalità, e in secondo luogo dai contrasti di movimento: L'alternarsi di movimenti moderati e movimenti rapidi è evidente di per sé. La rete tonale è meno immediatamente percepibile perché la tonalità di Si minore sembra del tutto estranea. In realtà, però, sulla tastiera temperata del pianoforte il Si è identico al Do bemolle. Quindi, *per l'orecchio*, noi abbiamo un intervallo di terza maggiore discendente dal Sol al Mi bemolle, un intervallo di terza maggiore discendente dal Mi bemolle al Do bemolle, un intervallo di terza maggiore discendente dal Si al Sol e un intervallo di terza maggiore discendente dal Sol al Mi bemolle.

I rapporti di terza, alternativi ai classici rapporti di quarta e di quinta, erano stati esplorati da Beethoven nella *Sonata* per pianoforte op. 31 n. 1 (1801), nella *Sonata* op. 53 (1804), nel ciclo liederistico *An die ferne Geliebte* op. 98 (1816), ed erano stati integrati con i rapporti di quarta e quinta nella *Sonata* op. 106 (1817-18). Nell'op. 126 essi costituiscono la struttura portante e simmetrica. Costituivano la struttura portante e simmetrica anche nella *Fantasia* op. 15 di Schubert, composta nel 1822 e pubblicata nel 1823; solo che in Schubert la "direzione" era ascendente invece che discendente: Do, Mi, La bemolle, Do. In Schubert la tonalità finale è identica a quella iniziale, mentre in Beethoven è diversa. Ma faccio osservare che le *Valses sentimentales* op. 50 di Schubert, pubblicate nel 1825, iniziano in Do maggiore e finiscono in La bemolle maggiore, il che configura il rapporto di terza maggiore discendente. Insomma, sembra proprio che Beethoven e Schubert facessero a gara nell'inseguire i rapporti di terza.

Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 26 Marzo 1999**

**QUESTI TESTI SONO STATI PRELEVATI SUL SITO
[HTTP://WWW.FLAMINIOONLINE.IT](http://www.flaminioonline.it).**

PER ELISA

Compositore	Ludwig van Beethoven
Tonalità	La minore
Tipo di composizione	bagatella
Numero d'opera	WoO 59
Epoca di composizione	1810
Pubblicazione	1867
Dedica	non chiara (forse Therese Malfatti)
Durata media	2 min : 56 s
Organico	pianoforte

Si tratta di un pezzo isolato, un semplice *Klavierstück* da salotto in la minore, composto nel 1810. È usualmente classificato come bagatella o come Albumblatt.



L'inizio di *Für Elise*

Riguardo l'identità di Elisa, vi sono ipotesi molto discordanti, già a partire dal titolo stesso che non è affatto quello utilizzato al giorno d'oggi. In realtà il titolo vero di questo pezzo è *Für Therese*, (Per Teresa) erroneamente trascritto da un copista, e che la composizione fosse dedicata a Therese Malfatti von Rohrenbach zu Dezza (1792–1851), la figlia di un commerciante viennese (secondo altre fonti di un medico). Pertanto Ludwig Nohl, colui che nel 1865 scoprì il presunto autografo a

Monaco presso una collezione privata, trascrisse erroneamente la dedica sopra la composizione.

ELISABETH RÖCKEL



Il manoscritto autografo, che era giunto a Monaco tramite Rudolf Schachner (un amico di Therese von Malfattis), ma di cui è incerta la sua vera identità, è oggi considerato disperso, ma nel corso del XX secolo, è stato più volte copiato da un testimone sempre autografo di metà Ottocento, probabilmente opera di Ferdinand Ries, l'allievo più caro e maggiormente prediletto da Beethoven stesso, e del titolo "Per Elisa" comunque non vi è alcuna traccia.

Un'ipotesi più recente, avanzata dallo studioso berlinese Klaus Martin Kopitz ma che in realtà venne ben presto smentita in quanto non risulta dai documenti biografici, vuole che invece ad ispirare Beethoven sia stata Elisabeth Röckel (1793–1883), cantante che tra l'altro l'autore non conobbe proprio di persona, tedesca spesso nota anche come *Elise*.

Nell'anno di composizione di *Per Elisa* (1810) pare che Beethoven fosse in stretta amicizia con la cantante.