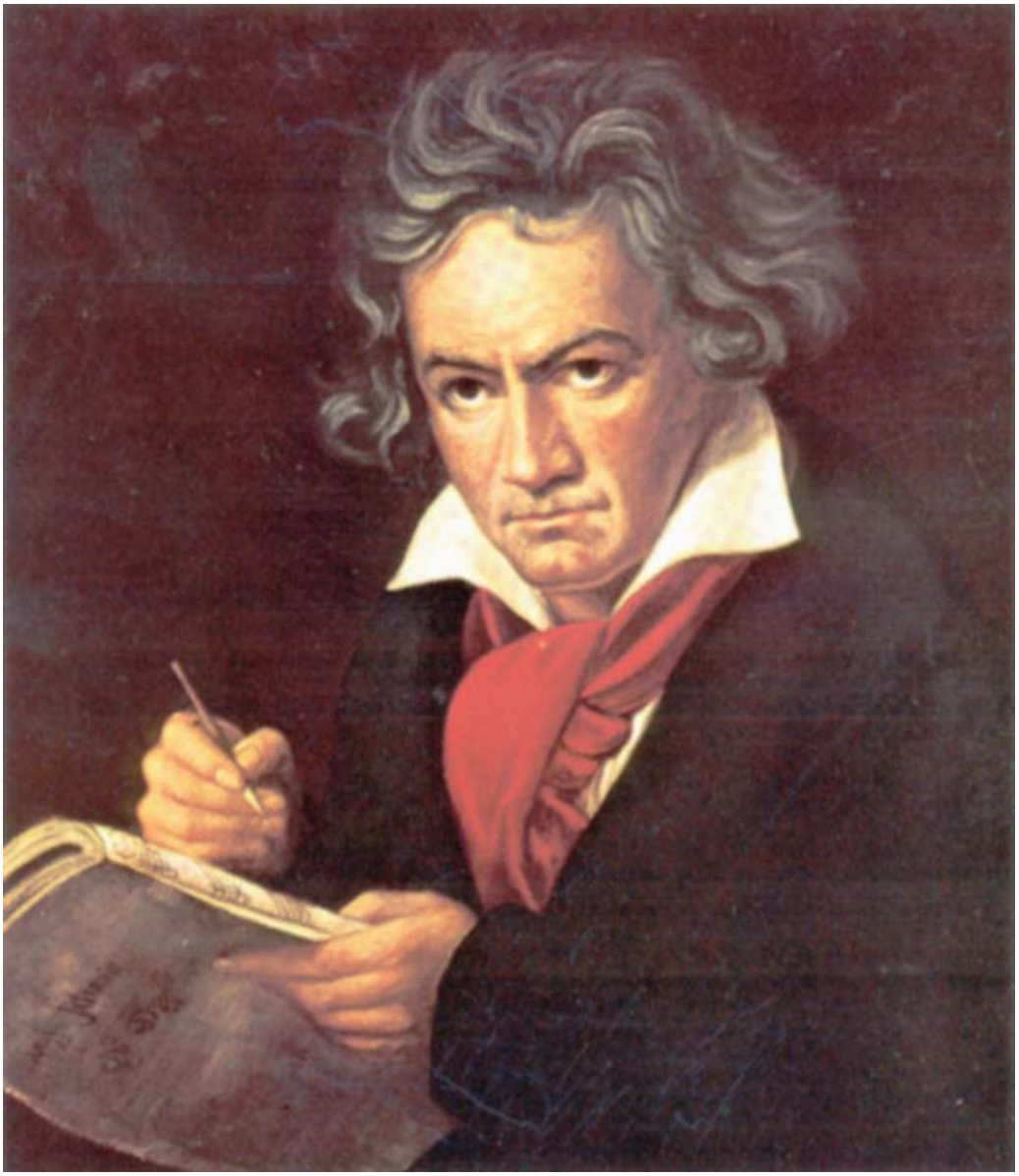
BEETHOVEN LUDWIG MARIA VAN

Compositore tedesco (Bonn 17 XII 1770 - Vienna 26 III 1827)



RITRATTO DEL COMPOSITORE

Da una famiglia di oscuri agricoltori fiamminghi (il cui cognome avrebbe significato in origine "dai campi di biete") uscì H. Adelard il quale si trasferì a Malines (secondo altri, ad Anversa) esercitandovi la professione di sarto.
Il figlio di questi, Ludwig (Louis) nato nel 1712, prese stabile residenza a Bonn nel 1731, vi esplicò l'attività di cantore e violinista della cappella palatina (della quale divenne in seguito direttore).
Da M. Josepha Poll, Ludwig senior ebbe tre figli, l'ultimo dei quali, Johann (Bonn 1740 ca. - 1792) seguì la professione paterna, prestando servizio come tenore nella stessa cappella.
Johann van Beethoven sposò nel 1767 M. M. Keverich (Ehrenbreistein 1746 - Bonn 1787), dalla quale ebbe sette figli, dei quali tre soltanto sopravvissero: il secondogenito fu Ludwig Maria nato il 17 XII 1770.
Modesti furono i musicisti locali cui fu via via affidata l'istruzione del piccolo Ludwig, per tempo avviato dal padre a quella che veniva ormai considerata come la professione di famiglia: T. Pfeiffer oboista, Gilles Van den Eeden e tale Zensen organisti, il violinista F. G. Rovantini e il frate francescano W. Koch.
Un concerto a Colonia e uno a Rotterdam (durante i quali il ragazzo si esibì al pianoforte) rappresentano tutto il curriculum di un fallito "lancio" di Ludwig come "enfant-prodige" ed emulo del piccolo Mozart.
Ma alle sconsiderate iniziative di un padre mediocre e devastato dall'alcol, doveva fortunatamente porre argine la benefica influenza del primo maestro degno di tal nome, il compositore Chr. Gottlob Neefe, giunto a Bonn nel 1779 con una buona fama di clavicembalista ed autore di *Singspiele* per dirigere alcuni spettacoli di teatro dell'Operà.
Divenuto organista di corte, Neefe ebbe accanto il giovanissimo allievo come sostituto e collaboratore e lo introdusse presso l'élite cittadina.
Praticamente sradicato dallo squallido mondo familiare, l'adolescente frequentò le case dei notabili di Bonn; la famiglia della vedova H. von Breuning, i cui figli Eleonore e Stephan gli furono legati d'imperitura amicizia; quella del conte F. E. Waldstein, appassionato dilettante di musica.
Questi fu il primo a comprendere come Bonn fosse ormai divenuta troppo piccola per Ludwig e gli suggerì un viaggio esplorativo a Vienna.
Su tale viaggio avvenuto nella primavera del 1787, grazie anche all'interessamento del nuovo arcivescovo Maximilian Franz, poco o nulla ci è dato di sapere per certo: neppure è storicamente provato il famoso

incontro con Mozart, ed è significativo che, su tale argomento, Beethoven si sia sempre dimostrato reticente o contraddittorio.
Nel luglio dello stesso anno Beethoven era già sulla via di ritorno, né Mozart, né altri avevano evidentemente incoraggiato la sua permanenza a Vienna.
La scomparsa della madre e l'inabilità del padre alcolizzato fecero sì che sulle spalle del giovane diciassettenne gravassero ormai le responsabilità morali ed economiche di capofamiglia.
Gli fu tuttavia di conforto e di sostegno quella presenza affettuosa dell'amicizia che, indulgendo sulle asperità di un carattere difficile e sempre più esacerbato dalla sciagura della sordità e da irrisolti complessi psichici, non gli venne mai meno tutta la vita.

ALBERO GENEALOGICO

DELLA FAMIGLIA BEETHOVEN

Fu all'ombra di tale amicizia e della paterna assistenza di Neefe che sbocciò il genio del creatore, con le prime composizioni cameristiche o d'intrattenimento mondano (sonate e quartetti con pianoforte, Lieder, arie, serenate per fiati, musiche di balletto); né la prepotente personalità del giovane, già proiettata verso una dimensione spirituale di moderna compiutezza umanistica, si appagò del puro e semplice far musica.
Letture poetiche (Goethe, Schiller, Klopstock, Shakespeare) e filosofiche (Kant, in primo luogo) e la frequentazione dell'Università di Bonn (recentemente fondata dall'illuminato M. Franz) dove tenevano cattedra esponenti dell' Aufklarung come il giurista L. Fischenich e il filologo Eulogius Schneider, se non valsero a conferirgli una cultura in senso sistematico ed accademico, aprirono il suo spirito alla problematica ideologica, estetica e morale che in quegli anni determinanti per la storia dell'umanità stava investendo e trasformando ogni valore della civiltà europea.
Una visita di Haydn a Bonn e l'incoraggiante promessa d'interessamento da parte del grande maestro furono occasione per indurre il giovane musicista a spiccare il volo, questa volta definitivamente, verso la capitale dell'Impero e della musica.
Ai primi di novembre del 1792 Beethoven lasciò dunque per sempre Bonn, mentre le truppe rivoluzionarie francesi invadevano gli Stati federali.
Lo attendeva Vienna, dove la sua arte, innestandosi sul tronco dell'eredità haydniana e mozartiana, avrebbe portato a compimento quella prodigiosa testimonianza della civiltà musicale europea nota col nome di classicismo viennese.
A Vienna Beethoven giunse col duplice scopo di completare la propria formazione professionale alla scuola di Haydn, e di affermarsi presso i circoli più qualificati dell'alta società.
Un mondo e una cultura di tipo squisitamente aristocratico, ma di grande liberalità di vedute e di comportamento sociale, cui il giovane renano accedette con l'irruenza del conquistatore.
Divenuto pianista di grido, sulla scia dei virtuosi della tastiera che in numero sempre maggiore detenevano il primato del consumo musicale nelle sale da concerto e nelle accademie private europee di fine Settecento, Beethoven si adeguò alla moda, contendendo pericolosamente il successo agli Steibelt, ai Wolfl, ai Cramer, ai Gelinek, agli Hummel.

Le sue improvvisazioni suscitarono scalpore mentre le prime composizioni pubblicate con numero dell'opus accesero discussioni nel mondo degli intenditori.
Il primo a dichiararsi disorientato di fronte ad esse fu proprio Haydn, il quale, dopo aver svogliatamente impartito qualche lezione all'inquietante allievo, fu ben presto contento di disfarsene, con la scusa del viaggio a Londra.
Beethoven allora divenne discepolo di J. Schenk e successivamente di J. G. Albrechtsberger, organista di corte e luminare di scienza contrappuntistica, presso il quale il suo tirocinio compì un passo decisivo.
Beethoven incontrò anche A. Salieri, ultimo e influentissimo esponente della musica italiana a Vienna, dal quale ebbe lezioni e consigli sul trattamento delle voci e della prosodia italiana.
Nel giugno del 1801 Beethoven poteva considerarsi un musicista solidamente affermato e scrivere all'amico teologo K. Amenda: "L'assegnamento di 600 fiorini di Lichnowsky e il buon andamento delle mie opere mi mettono in grado di vivere senza pensieri per il mio sostentamento. Tutto ciò che scrivo, ora posso venderlo subito ed essere ben pagato".
Il principe K. Lichnowsky fu tra i più generosi del gruppo di cui fecero parte alcuni alti esponenti dell'aristocrazia viennese, che da tempo si erano fatti amici e sostenitori di Beethoven, lo ospitavano nelle loro dimore, lo alleviavano da ogni preoccupazione economica, lo imponevano agli editori e gli assicuravano l'esecuzione e la diffusione delle sue composizioni.
Il secolo che stava per morire vedeva, insomma, il giovane Beethoven, divenuto artista di successo, ossequiato, conteso e persino viziato, godere di quell'invidiabile posizione, che vent'anni prima era stata negata a Mozart e che Haydn poté raggiungere soltanto verso la fine della propria vita, grazie ai mutati rapporti fra una classe dirigente permeata ormai di nuovi spiriti e gli artisti che in essa operavano.
Insieme con i successi artistici e mondani, le brucianti esperienze amorose: quella, amara, con la contessa G. Guicciardi, dedicataria della celebre sonata per pianoforte *Al chiaro di luna*; quella, tutta intellettualistica e platonica con la contessina Th. von Brunswick e quella, assai meno platonica con la sorella di costei, contessa Josephine (Pepi), maritata Deym Pepi, da Beethoven ardentemente amata dapprima

sotto gli occhi del distratto marito e poi durante la precoce vedovanza.
Pepi è la probabile destinataria di quello sconvolgente documento noto come la "lettera all'immortale amata" (dall'appellativo col quale vi è invocata la donna di cui è taciuto il nome) trovato fra le carte del maestro alla sua morte e vergato tra il 6 e il 7 VII 1812 a Teplitz, villeggiatura e luogo di cura tra i prediletti di Beethoven.
Nello stesso luogo, mese ed anno l'unico incontro di Beethoven con Goethe cui il maestro aveva dedicato le musiche di scena per *Egmont*: incontro preparato con strategica abilità da Bettina von Brentano, confidente di entrambi, e risoltosi con un'esperienza reciproca insieme stimolante e repulsiva.
Non piacque a Goethe "la personalità del tutto sfrenata" del suo interlocutore; mentre Beethoven mostrò non gradire il sussiego togato del consigliere aulico, cui "l'aria di corte garbata più che ad un poeta non convenga".
In una lettera indirizzata a Zelter del 12 agosto 1812, Goethe soggiungeva, a buon conto: "Egli, d'altro canto, è da scusarsi e da compiangersi molto, giacché l'udito l'abbandona, il che forse reca meno danno alla parte musicale dell'indole sua che a quella sociale.....".
La sciagura che devastò l'esistenza di Beethoven, esacerbandone il temperamento da nevropatico e alla fine isolandolo crudelmente nell'orrendo regno del silenzio totale, aveva manifestato le prime avvisaglie quando il musicista aveva 28 anni e si era con l'andar del tempo inesorabilmente aggravata.
Finché lo ritenne possibile, Beethoven cercò di nascondere disperatamente il proprio dramma al mondo. Ciò esasperò il suo stato psichico perennemente teso in un'ansia sospettosa e rese ancor più difficili i suoi quotidiani rapporti sociali.
Verso il 1819 la sordità divenne totale, costringendo il musicista a rinunciare al pianoforte e alla direzione dell'orchestra, e a comunicare per iscritto col prossimo mediante taccuini: sono i famosi "quaderni di conversazione" (i visitatori vi scrivevano le domande, cui Beethoven solitamente rispondeva a voce" dai quali, frammento per frammento, è possibile ricostruire l'esistenza quotidiana del maestro attraverso le parole di chi lo avvicinò e talora mediante appunti di carattere riservato frettolosamente vergati dallo stesso musicista.
La crisi della sordità culmina col famoso "testamento di Heiligenstadt" vergato tra il 6 e il 10 -X 1802 nel rustico ritiro alle porte di Vienna: il

messaggio, bruciante testimonianza esistenziale dettata in un momento di estremo sconforto, è formalmente indirizzato ai fratelli Karl e Johann. In sostanza, però, è rivolto all'umanità intera, alla quale Beethoven rivela il proprio calvario, dichiarando alla fine, tutto il proprio disperato amore per il mondo e per la vita e l'eroica rassegnazione ai voleri della Provvidenza.
Un pugnace vitalismo, una indomita fede nei valori dell'esistenza; in sostanza, una volontà invincibile di perseverare a qualunque costo nel cammino intrapreso.
Del resto, gli anni attorno al testamento di Heiligenstadt vedono l'esplosione del sinfonismo beethoveniano, culminante con l "Eroica" monumento dell'epos umanitaristico espresso in suoni e assistono alla nascita dell'unico melodramma realizzato dal maestro, quel *Fidelio* che è entusiastica celebrazione di un amore sublime e di una utopica ma non per questo meno agognabile libertà universale.

LA CITTÀ DI BONN

IN UN QUADRO AD OLIO

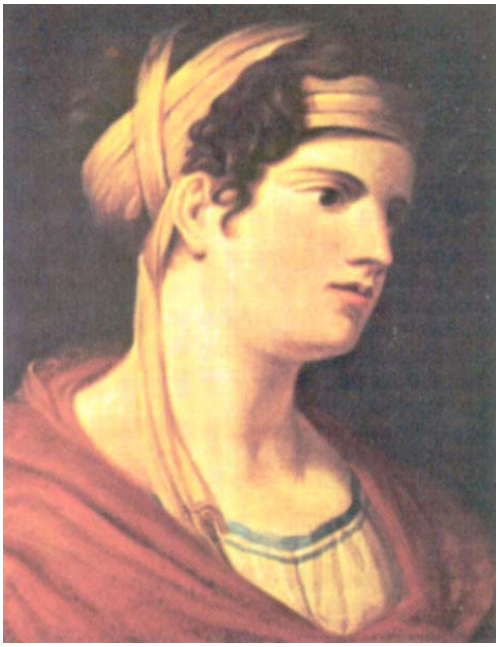
Ma alla categorica astrattezza ideale del mondo morale beethoveniano, echeggiante di sentenze plutarchiane e di imperativi Kantiani, fanno opaco riscontro le miserie dell'uomo incapace di risolvere decorosamente i piccoli problemi quotidiani, per le spine di un carattere esasperato dalla sordità e per l'innata difficoltà nell'intrattenere rapporti col prossimo.
Falliti i tentativi di una sistemazione matrimoniale, Beethoven non seppe mai organizzare la propria esistenza di celibe, vivendo nel più favoloso disordine e alla mercé di persone di servizio che non duravano a lungo presso un padrone diffidente, collerico e stravagante, parsimonioso fino all'avarizia ed ossessionato dall'idea di essere derubato.
La situazione, dopo il 1809, si fece più difficile a causa della crisi economica provocata dalle guerre napoleoniche e dall'occupazione francese di Vienna: gli assegnamenti dei nobili mecenati venivano a mancare e, quando ritornavano, risultavano polverizzati dall'inflazione.
Beethoven si diede da fare, senza esito, per cercare un incarico a stipendio regolare presso la direzione dei Teatri Imperiali e presso la corte di Vestfalia.
A rinverdire gli allori mondani e a ristabilire la fortuna anche economica del musicista sopravvennero, provvidenziali, l'armistizio ed il congresso di Vienna, che richiamò nella capitale asburgica i conti di tutta Europa, in un clima di festa e di euforica celebrazione del "ritorno all'ordine".
In un susseguirsi di "accademie" celebrative che sembravano resuscitare i fasti "dell' Antico regime", Beethoven ritrovò i successi giovanili esaltati da una nuova aureola di gloria: non c'è dubbio che l'Europa del potere e della cultura riconoscesse in lui il suo più grande musicista e gli tributasse gli onori dovuti, affidandolgi, tra l'altro, il compito di celebrare ufficialmente con la cantata *Der glorreiche Augenblick* il definitivo trionfo dell'aquila asburgica su quella napoleonica.
Non a caso, il 1814 fu anche l'anno della seconda e definitiva rielaborazione di *Fidelio*, la creatura prediletta che, rinata a nuova vita, tra il plauso dei Viennesi, incominciò il suo glorioso cammino.
Il 1815 si chiuse con un lutto familiare che portò imprevedibili conseguenze nell'esistenza del maestro: Karl, il fratello per il quale Beethoven provava maggiore benevolenza (o, per meglio dire, quello che gli era meno inviso) morì lasciando una moglie ed un figlio di 9 anni e dello stesso nome.
Secondo la volontà paterna, la tutela del piccolo Karl sarebbe spettata alla madre unitamente allo zio Ludwig: ma quest'ultimo si arrogò tale

incombenza in modo esclusivo, sottraendo il ragazzo alla cognata (che giudicò, a ragione o a torto, di cattiva reputazione) e intraprendendo contro di essa una logorante contesa che sfociò in una triplice vertenza giudiziaria.
Furono anni (dal 1815 al 1820, quando il tribunale lo riconobbe finalmente come unico tutore del nipote) spesi in trattative con giudici ed avvocati, consultazioni con amici influenti, memoriali e ricorsi alle cancellerie dei tribunali, suppliche ad autorità: il tutto complicato dalla penosa sordità e dall'inesperienza, mentre l'attività creativa forzatamente languiva.
Fortunatamente, Beethoven era sempre circondato da amici servizievoli e pazienti, pronti a fargli da segretari e commissionari senza salario.
Tra costoro si distinse A. Schindler, leguleio mancato, poi violinista e direttore d'orchestra, infine *famulus* zelantissimo e gelosissimo: bravo e onest'uomo (con i limiti e le debolezze che la storiografia beethoveniana gli ha sin troppo e ingenerosamente riconosciuto).
Schindler fu, dal 1822 circa fino alla morte del maestro, la sua ombra onnipresente e devota, ripagato con malcelato disprezzo dal genio che appena ne sopportava la presenza, a dire il vero non sempre discreta, della cui mediocrità, tuttavia, non poté fare a meno per tutte le piccole e grandi necessità quotidiane.
Anche l' atteggiamento di Beethoven verso gli ltri, col trascorrere degli anni, era cambiato: morti o persi di vista i nobili mecenati della prima ora, lontani gli amici di giovinezza tranne S. von Breuning, dal 1802 trasferitosi a sua volta a Vienna, accanto al maestro era rimasto un ristretto numero di persone di varia estrazione sociale e culturale, unite nell'amore della musica e nella venerazione per il sommo creatore: musicisti come: F. Ries, K. Czerny, I. Moscheles, I. Schuppanzigh, K. Holz, tutti più e meno distintisi come primi interpreti e diffusori della musica beethoveniana; insegnanti come K. Peters, K. Bloechlinger e G. Del Rio, cui Beethoven aveva affidato l'educazione del nipote; giornalisti come J. K. Bernard; uomini di legge come J. B. Bach; infine modesti impiegati o negozianti come F. Oliva o J. Wolfmayer (fu quest'ultimo a rifornire silenziosamente di vino, pane, legna e di altre cose indispensabili il maestro negli ultimi mesi della malattia mortale).
Di tanto in tanto bussava alla porta qualche visitatore di eccezione: Rossini nel 1822, Weber nel 1823, F. Grillparzer dal 1823 al 1826, Schubert, forse, nel 1827, pochi giorni prima che l'illustre infermo

spirasse.
Anche dall'estero, soprattutto dall'amata Inghilterra, alle cui libere istituzioni democratiche andava allora tutta la simpatia del musicista disgustato dal clima oppressivo e poliziesco della restaurazione austriaca, giungevano visite, messaggi e somme di denaro. Ciò gli permise di attendere con relativa tranquillità agli estremi capolavori della lunga e laboriosissima genesi: la *Nona sinfonia*, la *Missa solemnis*, le ultime composizioni pianistiche e gli ultimi quartetti per archi.
Per il resto, i giorni di Beethoven trascorrevano con ritmo piuttosto monotono: sveglia a buon'ora, lavoro mattutino, lunghe passeggiate pomeridiane nei verdi dintorni fuori porta, altrettanto lunghe sedute (solo o in compagnia di amici) alla locanda dell' Uomo selvaggio, o in altri locali del Prater, dove, spesso, alzava il gomito più del lecito.

LA CONTESSA

THERESE VON BRUNSWICK



Frattanto, il nipote Karl cresciuto tra il collegio e la casa dello zio, si era fatto un giovanotto di discreta intelligenza e di buoni principi, anche se dall'indole un po' indolente e dal carattere chiuso ed ombroso, ma spiritualmente lontanissimo da una zio che riversava impulsivamente su di lui la piena degli affetti lungamente frustrati dalla mancanza di una famiglia, ora affliggendolo con aspre rampogne per ogni piccola mancanza, ora trattandolo con dolcezza e condiscendenza eccessive.
Tutto ciò disorientava ed esasperava a tal punto il povero ragazzo (che un moderno psicologo avrebbe probabilmente definito come un soggetto disadattato) da indurlo ad un tentativo di suicidio (29 VII 1826): un episodio penoso dal quale Beethoven uscì profondamente scosso e con la consapevolezza del proprio fallimento come un "padre" ed educatore.
Per allontanare il pericolo di un arresto (il tentato suicidio in Australia era considerato reato perseguibile penalmente) Karl venne arruolato nell'esercito; prima però di vederlo partire, lo zio lo volle per qualche tempo con sé in villeggiatura a Gneixendorf, nella proprietà del fratello Johann di cui erano ospiti.
Ma un litigio più grave dei soliti convinse zio e nipote a prendere la via del ritorno durante una notte di pioggia e di vento.
Giunto a casa il 2 XII 1826, nella Schwarzspanierhaus, l'ultima della sessantina di abitazioni cambiate da quando viveva a Vienna, Beethoven si mise a letto per non alzarsene più.
Una polmonite doppia, seguita da attacco itterico, precipitò il processo della cirrosi epatica, la malattia che da tempo minava lentamente la sua esistenza.
Rasserenato dalla soave presenza di "Ariele" come egli chiamava il piccolo G. von Breuning, il figlio decenne del ritrovato amico d'adolescenza, divenuto suo infermiere e confidente, il maestro si preparò all'ultimo viaggio, dopo aver subito tre dolorosi interventi chirurgici. Il 26 III 1827, alle 17.45 del pomeriggio, Beethoven non era più.
La scomparsa del sommo creatore suscitò in Vienna la più profonda emozione.
Da 20 a 30.000 persone, tra cui si notarono le più eminenti figure della cultura, seguivano il suo feretro.
Al cimitero venne letto il discorso funebre dettato da Grillparzer: "Dal tubare della colomba fino allo scrosciare della tempesta, dall'impiego sottile dei sagaci artifici fino al tremendo limite in cui la cultura si perde nel caos delle forze tumultuose della natura, egli è passato ovunque, egli

ha tutto sentito. Chi verrà dopo di lui non continuerà, dovrà ricominciare, perché questo precursore ha terminato l'opera sua dove finiscono i limiti dell'arte".
A differenza di Bach e Mozart, fioriti sotto il segno di complesse e stratificate esperienze nelle quali le più disparate componenti linguistiche trovavano carattere unitario sotto il segno di una grandiosa personalità creatrice, la formazione dello stile di Beethoven offre una problematica assai più semplice e un campo di ricerca assai più circoscritto.
Relegata ai margini delle strutture formative di tale linguaggio la componente tipica italiana (ravvisabile tutt'al più attraverso il filtro di Mozart o in opere minori, od ancora in esercitazioni scolastiche); ed esclusa la francese, e rimandato alle visionarie meditazioni degli ultimi anni il recupero consapevole di un riscoperto passato musicale, l'alveo che accoglie al suo nascere lo stile di Beethoven è quello del cosiddetto classicismo musicale mitteleuropeo, riassunto nell'eredità di due sommi quali Haydn e Mozart, ma non concepibile senza l'apporto di personalità ragguardevoli come quelle dei due più geniali figli del grande Bach, Carl Philipp Emanuel e Johann Christian, di M. Clementi, G. B. Viotti e L. Cherubini: italiani di nascita, questi ultimi, ma perfettamente assimilati ad una cultura e ad una civiltà musicale definibili come europee.
Queste le linee di forza che concorrono alla formazione strutturale del linguaggio del giovane Beethoven: linguaggio fin dal suo nascere inequivocabilmente orientato verso il polo magnetico di una vocazione squisitamente strumentale.
Pianista nato, Beethoven dedica i suoi primi esperimenti compositivi allo strumento prediletto, adeguandosi ai modelli propostigli dal maestro Neefe: in primo luogo, il Bach di Berlino e quello di Londra (di C. Ph. Emanuel, Beethoven terrà presenti l'accidentata varietà delle connotazioni europee e il pathos Sturm und Drang; di Johann Christian, il limpido taglio formale e la vaghezza melodica); i minori esponenti dell' "Empfindsamkeit", tra i quali è da annoverare lo stesso Neefe, mentre Haydn e soprattutto Mozart esercitarono la loro influenza più tardi.
Sotto il segno di una galanteria temprata da trasalimenti patetici nascono, dunque, le *Variazioni su una marcia di Dressler* (1782), le *Tre sonate* dedicate all'elettore Max Friedrich e pubblicate nel 1783 e il *Concerto* in mi bemolle maggiore, pervenuto privo della parte orchestrale, senza contare pagine pianistiche di minor conto.
Ma il tirocinio presso la corte elettorale e la frequentazione dei circoli

colti di Bon, oltre al breve ma non del tutto infruttuoso soggiorno viennese del 1787, aprirono ben presto nuovi e più vasti orizzonti al giovanissimo compositore.
Nelle musiche da camera e da trattenimento mondano che precedettero la sua definitiva partenza dalla città natale, come anche nei due primi lavori sinfonico-vocali di vasto impegno (le cantate per la morte di Giuseppe II e per l'incoronazione di Leopoldo II, entrambe del 1790), Beethoven appare ormai del tutto emancipato da timidezze scolastiche e provinciali, e perfettamente allineato, pur tra le acerbità di un linguaggio e di un mestiere non ancora compiutamente organizzati, con le correnti progressiste della musica europea.

IL CONTE ALEXEJ RAZUMOWSCJJ

AMICO E MECENATE DI BEETHOVEN

Nei *Tre quartetti* per pianoforte ed archi (1786 - 1790), addirittura attribuiti a Mozart, prima che il De Saint-Foix nel 1923 ne stabilisse la vera paternità; nella *Sonata* per flauto e pianoforte, anteriore al 1792 ed anch'essa indubbiamente beethoveniana; nei due *Trii* per pianoforte, violino e violoncello e in quello per pianoforte, flauto e fagotto (1786-1791); infine nelle deliziose composizioni per complessi a fiato (un rondino, un ottetto e quattro duetti, scritti tra il 1791 e il 1792) sono ravvisabili una sicurezza formale, una ricchezza inventiva, un piglio così personale in taluni tratti d'autentica novità concernenti per lo più la ritmica, la dinamica e lo sviluppo tematico, da poter assicurare la fama di un eccellente compositore settecentesco al culmine della propria carriera.
Con il definitivo inserimento nella vita musicale viennese, Beethoven si dedicò per alcuni anni, pressoché esclusivamente, al pianoforte solo, o alla composizione da camera con pianoforte o ancora al concerto per pianoforte ed orchestra.
Tale primato permase all'incirca fino agli inizi del nuovo secolo, quando la produzione pianistica fu raggiunta e pareggiata dalla grande ondata sinfonica ed al consolidamento dell'esperienza quartettistica.
Ma anche in seguito e fino al traguardo conclusivo delle *Variazioni su un valzer di Diabelli* (1823), il pianoforte non cessò di rappresentare, quasi si può dire normalmente, nel contesto globale della produzione beethoveniana, la punta più avanzata in fatto di evoluzione sintattico-formale, la sede prima di ogni innovazione stilistica, destinata in un secondo tempo (spesso valutabile in anni) a defluire anche nel dominio orchestrale, quartettistico e vocale.
Ecco, infatti, i tre *Trii* per pianoforte, violino e violoncello op. 1, e più le tre *Sonate* per pianoforte solo op. 2 instaurare in modo esemplare, intorno al 1795, le ardite premesse linguistiche gravide di futuro.
Le forme ereditate dal sonatismo viennese vennero investite dal fuoco di un'invenzione che ne dilatava inusitatamente l'architettura in tutte le sue parti, senza perciò allentarne l'interna tensione dialettica, anzi potenziandola ed esaltandola.
In modo particolare, l'elaborazione tematica, in Haydn e più in Mozart contenuta nella misura di un aureo equilibrio tra l'esposizione e la ripresa della forma-sonata, assunse in Beethoven uno sviluppo senza precedenti, divenendo fulcro vitale ed elemento condizionatore per le altre parti del discorso sonatistico.
Nei movimenti lenti, la linea melodica s'incarna in una tensione patetica

e con una lunghezza di respiro inaudite; mentre nei minuetti (da Beethoven adottati contro la tradizione che di regola limitava a tre o a due soli movimenti le composizioni da camera con pianoforte) l'eccitazione ritmica richiama già, di fatto, al prossimo scherzo.
Ancora un'osservazione, di carattere generale, va fatta a proposito della scrittura pianistica di tali sonate e trii, debitrice in larga misura a M. Clementi per la modernità della tecnica, lo spessore fonico, lo smalto timbrico del dettato e taluni inconfondibili tratti virtuosistici riscontrabili in particolar modo nell'op. 3 n. 2. Prime composizioni beethoveniane di assoluta impronta personale e di rigoroso impegno stilistico.
I *Trii* op 1 e le *Sonate* op. 2 (cui vanno aggiunti almeno il *Trio per archi* op. 3 e un folto gruppo di variazioni per pianoforte senza numero d'opus) lungi dall'essere scaturite come in un fiotto d'incontrollata felicità creativa, costarono a Beethoven anni di meditata elaborazione; un periodo (dal 1791, prima, cioè della partenza per Vienna, e, al 1795-1796, gli anni della pubblicazione) nel quale si chiarificava, quale costante del processo creativo beethoveniano, la pertinace ricerca dell' "idea giusta" attraverso il vigoroso vaglio selettivo di numerosissime versioni elaborate in una grande quantità di appunti: i famosi *Skizzen* mediante i quali la filologia beethoveniana ha pazientemente ricostruito la genesi, talora straordinariamente lunga e complessa di capolavori che sembrano nati alla luce dell'invenzione più spontanea ed immediata.
Il 1795 fu anche l'anno della prima "accademia" pubblica, da Beethoven tenuta in tre serate consecutive dal 29 al 31 marzo al Burgtheater. Durante questo "tour de force", il giovane pianista-compositore presentò il suo primo concerto per pianoforte e orchestra, in si bemolle maggiore, pubblicato in una nuova versione rielaborata e col numero d'opus 19 nel 1801.
In tale lavoro (e nel suo gemello in do maggiore, composto successivamente tra il 1795 e il 1798, ma noto come primo *Concerto* op 15) l'atmosfera e, sotto molti aspetti, impercettibile misura del concerto mozartiano venne compromessa da un empito inventivo che tendeva a spezzare l'equilibrio concertante fra orchestra e strumento solista per sostituirlo con l'antagonismo di due forze in dialettica contrapposizione.
Tutto ciò va ovviamente visto nel contesto della generale evoluzione che in quegli anni, sotto la pressione del dilagante fenomeno del virtuosismo strumentale, andava trasformando dall'interno le strutture del concerto, sempre più tese nell'evidenziazione di un'eloquenza e di un pathos di

tipo squisitamente "drammatico" o, meglio, "teatrale".
Con i due concerti Beethoven compì, tra il 1796 e il 1798, la sua unica tournée di pianista-compositore attraverso Praga, Lipsia, Dresda, Presburgo, Budapest e Berlino.
Frattanto, la *Sonata* per pianoforte op. 7, il delizioso *Quintetto* per pianoforte e fiati op. 16 e i tre bellissimi *Trii* per archi op. 9 gettarono le loro rigogliose radici nel terreno dissodato delle straordinarie op. 1 e op. 2, riaffermando le peculiarità di un linguaggio già chiaramente definito.
Un'autentica novità rappresentano le due sonate per violoncello e pianoforte pubblicate nel 1797 come op. 5 (e seguite da tre serie di variazioni, su temi di Handel e di Mozart, per lo stesso organico), con le quali Beethoven creò, si può dire, un nuovo "genere" equiparando i due strumenti in una dialettica dialogante da tempo attuata da Mozart nel campo della sonata per violino e pianoforte.

IL TEATRO DI VIENNA

Anche in quest'ultima branca cameristica Beethoven si cimentò in tre *Sonate*, pubblicate nel 1799 come op. 12, le quali, se non raggiungono gli esiti storici ed estetici di quelle per pianoforte e violoncello, portano agli estremi sviluppi le premesse mozartiane in un clima di solare felicità inventiva e di geniali estrosità di scrittura.
La gamma espressiva si fa più varia e più fortemente caratterizzata, tra l'una e l'altra composizione come tra i vari movimenti di una medesima sonata: mentre l'umorismo, il suo tipico, eccentrico, sanguigno e talora violento umorismo, è la nota dominante della *Sonata* in fa maggiore op. 10 n. 2, nell'op. 10 n. 3, in re maggiore (la più notevole tra le sonate pianistiche sino allora scritte da Beethoven) all'ambigua brillantezza dei tempi estremi e del minuetto, viene contrapposta la grandiosa desolazione del "largo mesto", senza dubbio la più sconvolgente e avveniristica pagina del primo Beethoven nel suo percorrere alla distanza di oltre cinque lustri le strutture, basate sulla variazione integrale, degli estremi capolavori.
Tutta tesa nella messa a fuoco di un drammaticismo dialettico instaurato tra due principi tematici opponentisi nell'ambito della forma-sonata, è invece la celebre *"Patetica*".
Il nuovo secolo assiste all'evento della *Prima sinfonia* beethoveniana: ancora tutta piena di umori haydniani nella sua magistrale concezione formale, e nonostante la travolgente novità del minuetto, tale ormai soltanto di nome, già "scherzo" di fatto, essa si colloca leggermente indietro rispetto alle sonate pianistiche ora illustrate; è la stessa posizione cautamente e serenamente tradizionalistica mantenuta, nel complesso, da Beethoven nei suoi primi quartetti per archi, pubblicati in silloge nel tradizionale numero di sei, come op. 18 (1801).
Su tale linea d'una felice utilizzazione intensiva di moduli stilistici già stabilmente raggiunti si collocano anche le musiche per il balletto di San Viganò *Le creature di Prometeo*, rappresentato all' Hofburgteater il 28 III 1801, e, in sostanza, anche l'imponente *Terzo concerto* per pianoforte e orchestra, ultimato nel 1800 e pubblicato nel 1804.
Ma un nuovo scossone sismico (dopo un'ultima pausa serena rappresentata dall'op. 22, quasi un brillantissimo "omaggio" a Clementi) spacca di nuovo la produzione pianistica: con le sonate op 26 e op. 27 (composte e pubblicate tra il 1800 e il 1802) è la stessa forma tradizionale, sinora da Beethoven puntualmente osservata nelle sue linee essenziali, ad entrare in crisi clamorosamente.

L'op. 26 consta di una serie di variazioni a carattere preludiante, seguite da uno scherzo, una "marcia funebre sulla morte di un eroe" ed un allegro conclusivo.
Ancora più eterodossa è la struttura della prima delle due *Sonate* op. 27, quella in mi bemolle maggiore, nella quale si susseguono senza interruzioni ben nove movimenti diversi; mentre nell'op. 27 n. 2, in do diesis minore, il celebre "Chiaro di luna", consta di un adagio e di un presto, collegati da un breve allegretto.
Tali novità formali non uscirebbero dai limiti di uno stimolante sperimentalismo se non fossero giustificate da una tensione espressiva d'inaudita potenza, che sembra accendere di sé ogni nota, caricandola di tragico, eloquente pathos epico nella marcia funebre dell'op. 26, di immota desolazione esistenziale e di proterva ribellione nel "Chiaro di luna".
Queste due vette della prima maturità beethoveniana sono, al solito, contornate da altri momenti creativi di varia temperie, quali la luminosa *Sonata* per pianoforte op. 28, d'una preschubertiana "divina lunghezza", le sonate per violino e pianoforte op. 23 e op. 24, il *Quintetto* per archi op. 28: complessivamente, la serena e talora gioiosa rivalsa che il fondamentale ottimismo beethoveniano immancabilmente si prende sulle effusioni tragiche e che questa volta culmina nelle pletoriche architetture della *Seconda sintonia* in re maggiore op. 36 (composta tra il 1801 e il 1802, eseguita per la prima volta all' An der Wien il 5 IV 1803), caratterizzata da una sovrabbondanza di idee, un'ansia di dire tutto e di non avere detto mai abbastanza.
Rispetto alla snella e raffinata essenzialità (dovuta anche ad un maggiore ossequio per i modelli haydniani) della *Prima sintonia*, la seconda presenta una maggiore opulenza e sensualità di suono orchestrale, derivate anche dall'impiego sempre più ricco dei fiati.
Determinante inoltre risulta l'influsso del sinfonismo di Cherubini, il quale, fin dall'ultimo decennio del Settecento con *Lodoiska*, *Medèe*, e di poi con *Les deux journées* e la prodigiosa partitura di *Anacréon*, aveva letteralmente trasformato il suono dell'orchestra settecentesca, accendendo una tensione dinamica e un'eloquenza drammatica di tipo modernamente sinfonico, destinate a divenire retaggio beethoveniano.
Frattanto, il lavoro di ricerca stilistica in senso progressivo continuava con le *Tre sonate* per pianoforte dell'op. 31 e con le *tre sonate* per piano e violino dell'op. 30 (composte e pubblicate tra il 1801 e il 1804): il

ritorno, in esse, alle tradizionali architetture sonastiche non significa affatto "ritorno all'ordine", ma un ulteriore ampliamento e arricchimento, dopo le precedenti sperimentazioni eterodosse, delle possibilità insite in una forma destinata a "inverare" l'essenza della strumentalità beethoveniana.
Non spiccate novità di linguaggio, ma il fuoco di una travolgente invenzione e il respiro di una monumentale architettura collocano le *Sonate per violino e pianoforte* op. 30 n. 2 e op. 47 (quest'ultima, la mitica *Sonata* " Kreutzer" dal nome del grande violinista franco-tedesco cui fu dedicata, fu elaborata tra il 1802 e il 1803 e data alle stampe nel 1805) sul piano dei capolavori più tipicamente "beethoveniani" che riassumono in due momenti di splendida felicità creativa un periodo di grandiose conquiste stilistiche e formali.

VEDUTA DELLA CITTÀ DI HEILIGENSTADT

Nell'ambito di uno sperimentalismo problematico, valevole più per gli episodici raggiungimenti (l'introduzione orchestrale, forse la più impressionante pagina sinfonica dettata da Beethoven prima dell' "Eroica") si colloca l'oratorio per soli, coro e orchestra *Cristo sul monte degli Ulivi*, composto tra il 1803 e il 1804 e pubblicato nel 1811.
Lo stesso straniamento stilistico, quello della musica chiesastica, si nota nella posteriore *Messa* in do maggiore, composta il 1807 e pubblicata nel 1812.
Quell'ansia di "comunicazione" (nel senso, propriamente etimologico del termine, di far partecipe l'umano consorzio di un messaggio etico ed ideologico) che nelle prime due sinfonie pareva circoscritta ad un generico clima espressivo di euforica esuberanza giovanile, si convoglia con la *poematicha sinfonia* in mi bemolle maggiore (elaborata nel 1803, pubblicata tre anni dopo) nella precisa consapevolezza di espliciti ideali da "celebrare" attraverso una forma, quella sinfonica, che Beethoven consegnerà al Romanticismo gravida di implicazioni epiche, poematiche e contenutistiche. La *Terza sinfonia* ("Eroica") fu composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo: Napoleone, liberatore, cui la composizione fu in un primo tempo dedicata.
L'immensa costruzione epica di questa composizione-celebrazione si concreta in architetture d'eccezionale ampiezza e in esiti estetici di rigorosa autonomia musicale.
Attraverso le strutture dei quattro movimenti tradizionali (nei quali lo scherzo ha sostituito il minuetto) si viene ora definendo chiaramente il tipico itinerario in cui si concreta, in valori rigorosamente musicali, il messaggio ideale di Beethoven; itinerario che riscontreremo, più teso ed essenzializzato, nelle altre maggiori testimonianze di questo bruciante momento "epico" della creatività beethoveniana, prima fra tutte, la *Quinta sinfonia*.
Così, dopo che la tragicità della condizione umana è stata rappresentata nel primo allegro, mediante il tormentoso e irrisolto conflitto fra le due entità tematiche contrapposte, il pathos raggiunge l'acme nella contemplazione dei movimenti lenti; mentre lo scherzo e il finale rappresentano rispettivamente i momenti di rivincita, alla luce di un ottimismo di matrice illuministica.
Le tormentate vicende dell'unico melodramma di Beethoven, *Fidelio o L'amor coniugale*, capolavoro "unico" in tutti i sensi, anche se nato nel solco di una tradizione, quella dell'opera tedesca, e nell'ambito ben

definito di un "genere" (la *pièce a sauvetage*, di origine francese e di argomento romanzesco, sentimentale a lieto fine, illustrata da precedenti quali *Lodoiska*, *Elisa* e *Les deux journées* di Cherubini) vanno viste non come conquista di una generica teatralità né come affinamento di uno stile vocale convenzionalmente inteso.
Se tali componenti risultavano allo stato problematico della prima versione dell'Operà, quella che apparve sulle scene dell' Ander Wien il 20 XI 1805 con cattivo esito, non uscirono, infatti, sostanzialmente "migliorate" dal primo rimaneggiamento (29 III 1806) né dalla seconda, definitiva rielaborazione (23 V 1814).
Attraverso i vari ripensamenti, doveva, bensì, farsi strada e progressivamente chiarificarsi la specifica fisionomia dell'opera beethoveniana, che non è tanto dramma di umane individualità, come poteva essere inteso da Mozart e Verdi, quanto rappresentazione scenicamente visualizzata degli stessi conflitti ideali che si agitano nelle "pure" strutture strumentali delle sonate e delle sinfonie.
Ancora una volta, quindi, nelle eroiche vicissitudini di Leonora, impegnata in un'impari lotta contro un potere tirannico per salvare lo sposo non da altro sostenuta che dalla propria incrollabile fede, e nel definitivo coronamento di tale fede, Beethoven aveva visto una religiosa celebrazione di quegli ideali di libertà e di amore universale dettati dal suo umanitarismo etico.
Il potenziamento della componente sinfonica, la scarnificazione di una scrittura vocale privata del suo sensuale e troppo umano peso specifico ed il progressivo allontanamento dalla commedia borghese derivati dalla fonte librettistica francese (la *Léonore ou L'Amour conjugal* di J. N. Builly) vanno quindi visti quali mezzi atti a conseguire le finalità epiche ed esemplari, più che dialetticamente drammatiche, di un melodramma, sotto tale aspetto, assolutamente unico nella storia.
Due grandi sonate per pianoforte, quella in do maggiore op. 53 e quella in fa minore op. 57 (rispettivamente note come "Aurora" e "Appassionata"), pubblicate nel 1805 e nel 1807, accompagnano la genesi di *Fidelio*, concludendo il primo, fecondissimo periodo della produzione pianistica beethoveniana.
Due mondi espressivi contrastanti, di luminosa letizia e di "eroica protervia" (Busoni), si contrappongono quasi in voluto contrasto; una tesa concentrazione espressiva prosciuga i turgori pletorici di un tempo in un organismo formale muscoloso e scattante che rinunzia allo scherzo

ed abbrevia e intensifica il movimento lento, collegandolo senza interruzione al finale di un'ansia di continuità discorsiva.
Tali novità stilistiche sono presenti anche negli ultimi concerti per strumento solista e orchestra: quello per violino in re maggiore (composto nel 1806, pubblicato nel 1808), il *Triplo concerto* in do maggiore per pianoforte, violino e violoncello (1804-1807) e soprattutto i due per pianoforte e orchestra, in sol maggiore (1806-1818) e in mi bemolle maggiore (1809-1811), che rappresentano il massimo esito di tale genere.

BEETHOVEN DIRIGE IN

CASA DEL CONTE RAZUMOWSKJJ

Fortissima è la caratterizzazione di questi ultimi due lavori, quasi due individualità umane dotate di inconfondibili personalità: amabilmente cavalleresca, ma non priva (nel breve ed intensissimo andante con moto) di cupi trasalimenti, quella del primo; imperiosa e magniloquente, ma con momenti di pura interiorità e di lirico abbandono, quella del secondo. Al che la *Quarta* e la *Quinta sinfonia*, nate praticamente insieme anche se l'una fu condotta a termine (nel 1806) quando erano già interamente abbozzati i primi due movimenti dell'altra, riflettono due diversi, anche se profondamente complementari, momenti espressivi.
Sì è detto più sopra del superamento, conseguito dal linguaggio beethoveniano in questo arco di tempo, della pletoricità giovanile in grazia di una raggiunta, concisa essenzialità che investe di rinnovato vigore le strutture sonatistiche .
Tale benessere spirituale, dopo il titanico sforzo dell "Eroica", traluce dalle trasparenti e raffinate architetture della *Quarta sinfonia* in si bemolle maggiore (pubblicata nel 1808) La netta separazione di diversi momenti espressivi, affrontati isolatamente nella loro assolutezza, caratterizza la *Quinta sinfonia* in do maggiore (ultimata nel 1808, pubblicata un anno dopo), concepita secondo un arco formale tessissimo e scattante; la violenta contrapposizione dei temi antagonisti, l'impressionante procedere dello scherzo, che dopo la pausa consolante dell'andante con moto, ricompone le fila del dramma in un inestricabile modo enigmatico, sfociando arditamente nel radioso finale cui prendono parte per la prima volta strumenti normalmente esclusi dalla compagine sinfonica tradizionale, come il flauto piccolo, il controfagotto e i tromboni: ecco altrettanti aspetti di una testimonianza ideale interamente risolta in valori di assoluta autonomia musicale.
Altrettanto può dirsi della *Sesta sinfonia* in fa maggiore ("Pastorale"), composta nelle estati del 1807-1808 e pubblicata nel 1809, nella quale l'intento programmatico si fa esplicito mediante didascalie apposte a ciascuno dei quattro movimenti. Questa composizione ascende grado in grado, dall'incantevole ristoro agreste del primo e del secondo movimento ("Nessuna pittura, ma vi sono espresse le sensazioni che suscita nell'uomo il piacere della campagna e sono rappresentati alcuni sentimenti della vita dei campi ", aveva annotato Beethoven in un taccuino del 1808) attraverso il descrittivismo bonariamente divertito dello scherzo, "allegra riunione di contadini" e lo scatenamento delle forze avverse, simboleggiate dal temporale, alla conclusiva, sublime

perorazione cosmica, trionfo dell'ordine sul caos.
La grande stagione del sinfonismo beethoveniano (accanto alla *Quarta, Quinta e Sesta*, va ricordata almeno l'ouverture composta nel 1807 per la tragedia *Coriolano* di H. J. von Collin, e accesa dello stesso agonismo eroico e dello stesso tragico pathos della *Sinfonia* in do minore) vede altresì fiorire un gruppo di capolavori cameristici accomunati dalla felice padronanza dei nuovi mezzi espressivi raggiunti in questa seconda maturità stilistica.
La seconda serie di quartetti per archi, composti in numero di tre tra il 1805 e il 1806 per il mecenate conte A. Razumowskij, ambasciatore russo alla corte di Vienna, e pubblicati nel 1808 come op. 59; i due *Trii* per pianoforte, violino e violoncello op. 69 (1808-1809), sono opere sostanzialmente affrancate da acuti problematicismi linguistici.
Nonostante la presunta impronta "sinfonistica" che vi si è voluta ravvisare, l'op. 59 segna in realtà la definitiva conquista di una scrittura quartettistica di assoluta autorità, che fa proprie, è vero, l'imponenza formale, la densità fonica e l'epica eloquenza della coeva esperienza sinfonica, ma per tradurle in dimensioni cameristiche di assoluta autonomia ed appropriatezza, che superano definitivamente i paradigmi haydniano-mozartiani entro cui erano ancora circoscritti i *Quartetti* dell'op. 18.
Come già si è detto, la produzione per il solo pianoforte si limita, in questi anni, ad isolati capolavori come la *Sonata* in mi bemolle maggiore (*Les Adieu*) op. 81 (1810-1811) dove l'impulso al progressivo escavo stilistico, cui ci aveva abituato il pianismo beethoveniano, cede alla perfezione di risultati artistici basati sull'affidamento di valori già acquisiti; o a minuscole *nugae* come la *Sonata* op. 78 e op. 79 (1809-1810) nelle quali il maestro si compiace di ambigui, raffinati ritorni ad una "facilità" e "semplicità" riscoperte sotto le lave degli eroici furori e l'imponenza delle grandi forme.
È, questa del sereno o intellettualistico *dépouillement* perseguito mediante una progressiva decantazione dell'incandescente mondo interiore, una delle vie attraverso le quali si va concretando nei suoi valori formali, stilistici ed espressivi l'ultima fase della creatività beethoveniana.
Tappe di questo cammino che porterà alle supreme vette dell'inaudito e del visionario sono alcuni altri lavori cameristici di estremo interesse: i due isolati quartetti in mi bemolle maggiore op. 74 (composto nel 1809,

pubblicato nel 1810) e in fa maggiore op. 95 (1810-1816), opere nelle quali la volitiva *grandezza* dell'op. 59 lascia il posto ad un eloquio più duttile e tormentato, ad un'espressività più ambigua ed elusiva: l'ultimo *Trio* per pianoforte, violino e violoncello op '97 detto "dell "Arciduca" dalla dedica a Rodolfo d'Asburgo (1811-1816) la cui maestosa e astratta monumentalità culmina, nel movimento lento centrale, col primo grandioso esempio di variazioni integrali beethoveniane; la *Sonata* per pianoforte op. 90 (1814-1815), prodigio di liederistica concentrazione lirica nella struttura, assolutamente atipica, in due soli movimenti; infine, l'ultima *Sonata* per violino e pianoforte op. 96 (1813-1816), consapevole vagheggiamento di perdute innocenze mozartiane, all'insegna di una trasparenza e purezza di dettato.

TRE FIGURINI PER EGMONT

In campo sinfonico, mentre nelle musiche di scena per l' *Egmont* di Goethe (1810), culminanti nella famosa ouverture, si rilevano le ultime fiammate dell'umanitarismo liberatorio beethoveniano, nella cornice convenzionale di due altri lavori analoghi di tipo celebrativo, le musiche di scena per *Re Stefano* e le *Le rovine di Atene* di A. von Kotzebue (1810), è rilevabile la tendenza a trascendere il mediocre pretesto scenico-letterario in virtù di un ritrovato *decoro* di suggestione handeliana e, più in generale, di un gratuito disimpegno espressivo che si concreta nel recupero di un gesto aulico e festoso, di uno sfarzo sonoro pieno di alta retorica cerimoniale.
Tali caratteri, potenziati da ben altri valori inventivi e sublimati al fuoco divorante di un demonismo dionisiaco, ritroviamo la *Settima sinfonia* in la maggiore (composta tra il 1811 e il 1812, pubblicata nel 1816).
Le istanze epiche e contenutistiche che urgevano nei precedenti capolavori sinfonici cedono qui, per la prima volta, alla gioia prorompente del puro "far musica", in grazia di una nuova dimensione spirituale acquisita col superamento dell'individualismo eroico e del sublime assillo del comunicare.
P. Bekker volle vedere, nelle lucenti architetture sonore della *Settima*, "una specie di sublimazione ideale dell'antica suite di danze": sagace intuizione che ben sa individuare quella gestualità splendidamente festosa e quella perenne eccitazione agogico-ritmica che ne costituiscono la forma inconfondibile.
Ciascuno dei movimenti, compreso l'ambiguo ed inquietante allegretto, è contrassegnato da una ritmica "cellula madre" generatrice di strutture tematiche e timbriche, mentre, soprattutto nel finale, incomincia ad assumere importanza preponderante il principio dell'elaborazione polifonica.
Ancora più indicativo della profonda evoluzione in atto nella parabola creativa beethoveniana, è la creazione, in un certo senso paradossale dopo le monumentali sinfonie della maturità, di un'opera dalle proporzioni ridotte e dal tono apparentemente dimesso, come l' *Ottava sinfonia* in fa maggiore (1812-1817).
Il linguaggio espressivo raggiunge le punte di un'umorismo lieve ed amabile negli allegri estremi e nel pomposo, stilizzatissimo minuetto, mentre sfiora il caricaturale nell' "Allegretto scherzando".
Abbiamo seguito l'itinerario dello stile beethoveniano dal suo prepotente emanciparsi, dai coevi modelli viennesi, attraverso il progressivo

definirsi in strutture tipologiche per la massima parte determinate da una costante linea di forza.
Tale dialettica si configura come proiezione, in termini rigorosamente musicali, dei tragici conflitti dell'ethos beethoveniano, mentre allentava la propria tensione e addolciva alquanto i propri contorni in contesti espressivi più sereni (*Sesta sinfonia*; *Quinto concerto* per pianoforte; ecc.).
In ogni caso, la gamma dell'espressione beethoveniana, nella stagione di mezzo creativa, si ripartiva in nette zone d'ombra e di luce, rifuggendo in genere dall'ombreggiatura ambigua o dalla sfumatura allusiva.
Ora, al contrario, l'estrema testimonianza dell'arte di Beethoven appare orientata proprio verso una sempre maggiore sfaccettatura espressiva, ossia, in ultima analisi, verso la totalità dell'essere spirituale.
La prima conseguenza di ciò è una nuova, definitiva crisi della forma-sonata, la quale continua a sussistere, pressoché inalterata nelle macrostrutture, ossia nelle grandi linee esteriori, subendo tuttavia una frantumazione interna che ne disperde o vanifica le tipiche energie dialettiche.
Le antiche convenzioni sonatistiche, private della loro ragion d'essere, vagano senza ormai l'indicazione apparente, "relitti..... non più compenetrati e dominati dalla soggettività" (T. W. Adorno) su uno splendido magma in disfacimento: sono i temi, anzi, i gruppi tematici del primo movimento della *Sonata* op. 109.
La stessa *Sonata* si conclude con una specie di sarabanda variata, mirabile esempio di ciò che la forma della variazione è divenuta nell'ultimo stile beethoveniano.
In realtà, nel duplice aspetto delle micro e delle macrostrutture, tutto, nell'ultimo Beethoven, diviene variazione e, tutto cioè, viene incessantemente sottoposto all'azione insieme disgregatrice e rigenerante del principio della maturazione integrale, che può anche investire tutti i parametri del discorso musicale, ossia timbro, massa fonica, intensità, dinamica oltreché i tradizionali valori tematici e ritmici.
È quanto avviene nelle esemplari visionarie *Variazioni su un valzer di Diabelli* (1823), prodigiosa proliferazione sulla traccia di un unico, elementare schema armonico, di trentatré eventi sonori dalla concezione strutturale e dalla temperie espressiva disperatissima.
Al principio, essenzialmente statico, della mutazione, che, sostituendosi a quello dinamico della elaborazione tematica, vanifica e sdrammatizza la

forma-sonata, si aggiunge il contrappunto estremamente impiegato nelle forme tradizionali della fuga o del fugato: una polifonia che per lo più aspra che si compiace di sottili artifici da "musica riservata" (come quello di utilizzare un'unica cellula tematica in tutte le sue possibili mutazioni intervallari) ma anche di eversive violenze che scardinano orizzontalmente le commettiture armoniche del discorso.
Spesso è lo stesso materiale musicale adottato a ribellarsi sotto tale feroce martellamento contrappuntistico.
Ecco allora profilarsi quel nuovo elemento drammatico-dinamico che viene ad inserirsi quale lievito dialettico nelle vuote spoglie delle forme sonatistiche, animandole di un'altra vita: i furori contrappuntistici della *Sonata* per pianoforte opera 101 (1816-1817) o della *Sonata* op. 102 n. 2 per violoncello e pianoforte od ancora della monumentale *Sonata* op 106 per pianoforte (1817-1819) ne sono l'esempio più clamoroso.

FRONTESPIZIO DELLA SONATA OP. 13

DEDICATA AL PRINCIPE

CHARLES DE LICHOWSKY

È, infatti, ancora una volta la produzione pianistica, ripresa dopo la relativa stasi seguita all' "Appassionata", a portare il vessillo delle più radicali innovazioni stilistiche. Esse si dispiegano in una gamma straordinariamente varia di strutture spesso antitetiche nell'ambito di una medesima composizione, come avviene nella *Sonata* op. 110 (1821) il cui primo movimento dispiega una purissima melodia cantabile su un primitivo accompagnamento ad accordi ribattuti, mentre la parte conclusiva è dominata dal contrappunto; o nell'op. 111 (1822) che consta di un allegro nel quale lo spettro sonatistico degli anni eroici viene evocato tra violente raffiche di unisoni ed ispidi passaggi polifonici, e di un'arietta in cui l'arte della variazione raggiunge le vette della più visionaria trascendenza.
Compendio delle estreme esplorazioni beethoveniane nei limiti di uno spazio sonoro proiettato in un lontano avvenire è la ciclopica *Sonata* op. 106 nata in tre anni di accanito travaglio creativo ed assolutamente accostabile alla ben più universalmente mitizzata *Nona sinfonia*, che, anzi, supera ben le avveniristiche lungimiranze del linguaggio per il complessivo esito estetico.
Qui, ancor più impressionante della fuga conclusiva, tremendo sforzo "di un grande dinamico e suscitatore di commozioni" (Mann) per drammatizzare una forma tradizionalmente pietrificata in strutture di oggettiva determinatezza mediante un discorso polifonico eversivo e provocatorio, è, nel largo che precede la fuga, l'ansia febbrile di far parlare la greggia materia sonora, ora interrogandola in tono supplichevole, ora rabbiosamente torturandola in una sorta di gridato strumentale: è l'anelito alla parola, estrema meta di un'espressione musicale configuratasi com'è la quintessenza della strumentalità, che riscontreremo in altri lavori come la già ricordata *Sonata* op. 110 e il *Quartetto* op. 132, e che si pone antiteticamente nei confronti dell'ideale romantico, vagheggiante da una parte, una "rivelazione intuitiva della poesia" (B. Brentan) liberata dalla razionale determinatezza della parola, celebrante dall'altra l'illimite indeterminatezza dell'espressione musicale, della quale, "solo l'infinito è l'oggetto" (E. T. A. Hoffmann).
Tale connubio tra parola e suono, già un tempo celebrato programmaticamente nella *Fantasia* per pianoforte e coro op. 80, del 1808, è l'ambizioso e in parte frustrato intento perseguito nei due ultimi monumentali capolavori sinfonico-vocali: la *Missa Solemnis*, originariamente concepita per l'investitura dell'arciduca Rodolfo ed

arcivescovo di Olmutz e lungamente elaborata dal 1819 al 1823, insieme alla *Nona sinfonia* in re minore, la cui genesi risale al 1815 e si conclude nel febbraio del 1824, a tre mesi di distanza dalla storica "prima" (7 maggio).
Se nella prima delle due opere il consapevole recupero di un patrimonio musicale storico - quello della polifonia rinascimentale e barocca - rappresentata principalmente da Palestina e dall'amatissimo Handel assimilato in un contesto di assoluta autenticità stilistica, si concreta in una magnificenza di immagini i cui valori strumentali sono spesso di ausilio e di giustificazione ad una vocalità, nonostante tutto problematica, nella *Nona sinfonia* tale precario equilibrio, non più sorretto dall'oggettivistico decoro di strutture portanti ereditate da una secolare tradizione liturgica, è fatalmente compromesso.
Coerente espressione al dominio sinfonico dei precedenti compositivi già attuati nelle sonate per pianoforte, in una ricerca costante di valori assoluti e nel più completo distacco da ogni drammaticismo esistenziale, che conferiscono al discorso un incidere maestosamente severo e contemplativo, in sostanza, statico perfino nello scherzo, i primi tre movimenti sono seguiti da un colossale epilogo con intervento delle voci soliste e del coro, sul testo dell' *Inno alla gioia* di Schiller.
Ancora una volta, dunque, l'estrema testimonianza del sommo artefice della sinfonia andava, tramite l'esplicito riferimento testuale schilleriano, a quegli ideali di universalismo umanitario e di redenzione spirituale raggiungibile attraverso la sacra fiamma dell'arte che avevano coerentemente formato l'intera sua coscienza creatrice.
E, come già si era verificato in *Fidelio*, di siffatta celebrazione etico-religiosa, proiettata in una dimensione di trasumanato misticismo platonico, proprio la fatica "non bellezza" dell'elemento vocale doveva paradossalmente diventare mezzo più puro e commovente, conciliando il contrasto apparentemente insanabile con la strumentalità, in un superiore esito d'arte.
Dopo la *Nona*, e dopo la magnifica ouverture op. 124 "Per l'inaugurazione del teatro" del 1822, intenzionale omaggio a Handel nelle sue incandescenti innervature polifoniche, l'universo sonoro beethoveniano lascia per sempre la dimensione sinfonica (del ciclopico progetto per una *Decima sintonia* dalle eccezionali dimensioni foniche non rimangono che scheletrici appunti), smaterializzandosi negli ultimi quartetti per archi, composti per il principe russo N. Galitzin in un lasso

di tempo che va dal 1822 al 1826: l'op. 127 in mi bemolle maggiore, l'op. 132 in la maggiore; l'op. 130 in si bemolle maggiore; l'op. 131 in do diesis minore e l'op. 135 in fa maggiore.
Sono creazioni protese ancor più delle ultime sonate pianistiche (fatta eccezione per l'op 106) in un futuro che avvertiamo assai prossimo a noi; un futuro che, in ogni modo, si spinse ben oltre le normali capacità di comprensione della generazione beethoveniana e di quelle immediatamente successive, che di fatto si alimenteranno dei capolavori della stagione di mezzo, aggirando con reverenziale timore quelle che dai più erano ritenute follie o stravaganze di un genio.

I FUNERALI DI BEETHOVEN

La tonalità di una costante ispirazione che tende ad annullare ogni violento contrasto dialettico e ogni spiccata caratterizzazione tra opera ed opera rende estremamente sottile l'individuazione dei singoli momenti di questo unitario, prodigioso fiotto inventivo.
Le componenti stilistiche dell'ultimo Beethoven vi risplendono di una bellezza, definitivamente depurata d'ogni residua traccia di tensione sperimentalistica, con in più la nuovissima conquista di un'angelica indecenza mozartiana, di una metafisica levità spirituale capace di rievocare i fantasmi dell'antico divertimento settecentesco in echi trasumanati di cassazioni, marce e landler (opere 127, 130, 132), in celestiali "cantabili" o in supremi omaggi agli spiriti haydniani (op. 130: cavatina e nuovo finale).
Ed è, questa "seconda semplicità" sbocciata in un estremo strato di grazia come un fragile fiore raro sulle ceneri di grandiosi conflitti esistenziali e sui roveti delle ultime, impressionanti convulsioni contrappuntistiche (l'originario finale "Grande fugue tantot livre, tantot recherchée" dell'op. 100) la più prodigiosamente remota meta cui poteva alla fine pervenire, quasi trasfigurandosi da sé, l' *humanitas* di Beethoven.