DOPPIOZERO

Beethoven, la Sinfonia come universo

Cesare Galla

1 Ottobre 2020

A 250 anni dalla nascita – fu battezzato il 17 dicembre 1770 – Beethoven rimane, oltre le mode e i mutamenti negli stili e nel gusto, una delle figure più carismatiche, non solo della musica, ma in generale della cultura occidentale. Questo artista nato nell'età dei Lumi (appena 14 anni dopo Mozart) e vissuto nell'epoca della Rivoluzione francese, delle campagne napoleoniche, del Congresso di Vienna e della Restaurazione; questo contemporaneo di Hölderlin e di Hegel, come lui venuti al mondo nel portentoso 1770; questo figlio, com'è stato scritto, della filosofia – e soprattutto della morale – di Kant, gode oggi di una "riconoscibilità" che è il segnale più chiaro della sua universalità. Una condizione che è diventata quasi una mitologia, variamente ma non casualmente riconosciuta anche in numerose correnti "pop" e postmoderne del panorama non solo musicale contemporaneo.

In questa mitologia le nove Sinfonie hanno guadagnato molto presto una posizione centrale, da ormai un secolo confermata e sostenuta non solo dal repertorio concertistico, dove hanno stabile preminenza, ma anche dal mercato prima discografico e ora digitale. Esse costituiscono, sia pure con diversa popolarità all'interno del corpus nel suo insieme (in ordine decrescente: *Quinta*, *Nona*, e *Terza*, *Sesta* e *Settima*, poi le altre), uno dei pochi casi in cui la musica cosiddetta "classica" arriva a una notorietà vicina a quella della musica di consumo.

L'avventura sinfonica di Beethoven durò un quarto di secolo, dal 1800 al 1824, pur con una grande pausa, che va dal 1813-14, l'epoca delle prime esecuzioni della *Settima* e dell'*Ottava*, al 1824, l'anno in cui vide la luce la *Nona*. Quando Beethoven lo affrontò per la prima volta, questo genere molto frequentato e popolare per tutto il Settecento (è stato calcolato che fra il 1720 e il 1810 siano state scritte non meno di 12 mila Sinfonie) aveva già raggiunto un importante culmine storico ed estetico. Sull'onda dello stile orchestrale messo a punto verso

la metà del secolo a Mannheim, in Germania, a partire dagli anni ’70 la Sinfonia era stata coltivata con particolare assiduità da Haydn. Dalle opere per la corte del principe Esterházy, nate nel contesto di un far musica in cui il compositore aveva il ruolo di dipendente in livrea, ai capolavori nati in Francia e in Inghilterra, esempio di un’innovativa funzione “libero-professionale” dell’artista, legata solo al mercato e ai gusti dell’autore, le composizioni in questo genere del musicista austriaco si erano largamente affermate, molto contribuendo alla sua fama internazionale. Alle fine, esse erano una perfetta sintesi dello stile classico per ricchezza timbrica, vivacità tematica, sottigliezza elaborativa.



Josef W. Mähler: ritratto di Beethoven poco dopo la prima dell'Eroica (1804-05).

Haydn scrisse oltre cento Sinfonie e anche questo indica il contesto di artigianale operosità in cui si trovò sempre ad agire, ben lontano dal “peso” speculativo che questa forma avrebbe assunto, nel giro di solo vent’anni, grazie a Beethoven. A sua volta, Mozart – che viveva nello stesso sistema “produttivo” di Haydn ma non ne eguagliò mai il riconoscimento sociale – ne scrisse una quarantina. Partiture a volte di suprema levità e brillantezza, che riassumono come poche il gusto orchestrale del Classicismo, e lo stile sinfonico di quell’epoca; opere, in alcuni casi (le ultime quattro, soprattutto, composte alla fine della sua vita), che mostrano profeticamente come ormai la Sinfonia stesse avviandosi a una “mutazione genetica”, se così si può dire, che ne avrebbe per sempre sconvolto la sostanza pur senza quasi cambiarne l’aspetto.

Il responsabile di quella mutazione, Beethoven, incrociò forse Mozart, a Vienna, alla fine degli anni ’80, in occasione di un suo primo viaggio nella capitale imperiale dalla natia Bonn. Anche Haydn ebbe modo, qualche anno più tardi, di fare la sua conoscenza, tanto è vero che risulta essere stato per qualche periodo suo maestro. In quanto tale fu testimone della nascita della “nuova” Sinfonia, con il debutto della *Prima*, e non capiamo bene, al di là delle frasi di circostanza, se colse l’importanza di quell’esecuzione, che reca una data sintomatica: 2 aprile 1800. Insieme con il secolo, cominciava una nuova era musicale.

Quando Beethoven aveva cominciato a pensare di dedicarsi al genere-Sinfonia (era il 1795, aveva 25 anni), Haydn non solo era ancora nel pieno dell’attività, ma stava completando il portentoso e conclusivo florilegio delle Sinfonie “londinesi”, scritte nella capitale britannica per l’impresario Salomon e i suoi concerti pubblici in abbonamento. Quanto a Mozart, era scomparso nel 1791 e i suoi ultimi capolavori sinfonici risalivano al 1788. Non stupisce dunque che lo strumentale adottato dal compositore all’inizio del suo percorso di sinfonista fosse esattamente quello che allora impiegava l’esperto Haydn, più anziano di lui di 38 anni, e sostanzialmente lo stesso di Mozart. Due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, timpani e archi: per la *Prima* e la *Seconda* l’organico scelto da Beethoven è esattamente quello di Haydn per le Sinfonie n. 100 (“Militare”), n. 101 (“La pendola”), e n. 103 (“Rullo di timpani”), che risalgono appunto al 1794-95.

Ma ci si ingannerebbe se si pensasse che poi in corrispondenza della cesura stilistica e linguistica costituita dalla *Terza*, prendesse forma un’adeguata (dal nostro punto di vista) mutazione – in senso accrescitivo, evidentemente – della struttura orchestrale. L’*Eroica*, infatti, ha esattamente la stessa strumentazione

delle prime due Sinfonie (e delle ultime di Haydn), con un solo aggiustamento: i corni passano da due a tre. Non è un particolare di poco conto, e certamente la scelta corrispondeva alle esigenze dell'autore (che nel parlare di quest'opera al suo editore metteva in risalto proprio il fatto che l'organico prevedesse tre corni). Ma non è un'innovazione: sia Mozart che Haydn, anche negli anni giovanili, avevano scritto Sinfonie con la presenza in orchestra di quattro corni. E d'altra parte, fino all'*Ottava* i corni ritorneranno ad essere rigorosamente, canonicamente due, raddoppiando il loro numero solo nella *Nona*.



Ferdinand Waldmüller: ritratto di Beethoven all’epoca della Nona Sinfonia, 1823 circa.

Rispetto all'organico haydniano, le novità (peraltro mai adottate in tutti i movimenti) saranno in seguito costituite dai tromboni (tre per la *Quinta*, due per la *Sesta*, tre per la *Nona*), dall'ottavino (le stesse tre Sinfonie), dal controfagotto (*Quinta* e *Nona*). Scelte che allora dovettero essere notate come un ulteriore segnale dell'energica forza innovativa, o se non altro della anticonformistica voglia di cambiamento del compositore tedesco. Ma che oggi, per effetto di radicate consuetudini di ascolto, appaiono tutto sommato secondarie. Noi siamo stati a lungo abituati alla prevalenza delle foltissime orchestre tardoromantiche, che hanno imposto anche per le esecuzioni beethoveniane, almeno fino agli anni Ottanta del secolo scorso, uno standard concertistico lontano dalla necessaria "consapevolezza storica". Ancora oggi non è raro ascoltare interpretazioni in cui tutti i fiati sono raddoppiati (quattro invece di due) e le compagini degli archi sono numerose come quelle adottate per Mahler o Strauss. Un suono certamente molto diverso da quello voluto dall'autore. Perché Beethoven non puntò mai a stravolgere l'orchestra così come l'aveva ereditata dal Classicismo: conservò in larghissima misura gli organici e lo strumentale del recente passato, ma li portò a delineare mondi sonori inimmaginabili da parte dei suoi predecessori. Mondi nei quali il suono veniva "spinto", non "allargato". Uno dei maggiori motivi di fascino delle sue Sinfonie è dato proprio da questo superamento "dall'interno" della tradizione

Ben più radicale e decisiva è la differenza di Beethoven per quanto riguarda la posizione del musicista nella società. Come i suoi predecessori, egli coltivò vasti e continui rapporti con l'aristocrazia, che era ancora il punto di riferimento imprescindibile per il suo lavoro. Diversamente da loro, lo fece da una posizione di salda autonomia creativa e perfino sociale, che aveva nella leggendaria ruvidezza del suo carattere insieme la motivazione e la conseguenza. Se si scorrono le dediche delle nove Sinfonie, si ha una rilevante carrellata sulla grande nobiltà imperiale e di nazione tedesca (il culmine con la *Nona*, dedicata al re Federico Guglielmo III di Prussia): tutti personaggi fondamentali nella biografia beethoveniana, ma solo dal punto di vista di chi accetta di essere il "protettore" di un genio da tutti riconosciuto, senza pretese di vincoli "feudali", al massimo con la richiesta – in cambio di benefici e "pensioni", e talvolta perfino di alloggi – che il compositore non abbandonasse Vienna. Con Beethoven, dunque, l'arte musicale esce per sempre dal recinto di un mestiere che imponeva obblighi più o meno umilianti, e diventa espressione, diremmo oggi, di un ruolo intellettuale: autonomo, basato solo sulle regole creative dell'artista, perfino sulla sua ideologia, pur nella salvaguardia delle logiche che riguardano l'istituto della

commissione. Di fatto, nella Vienna asburgica sconvolta dalla tempesta napoleonica che infuriava su tutta l’Europa, il musicista di Bonn poteva vagheggiare una Sinfonia dedicata a Bonaparte Primo Console (salvo cambiare idea, com’è noto, dopo avere appreso dell’incoronazione imperiale di Napoleone), senza per questo veder messo in crisi, o in dubbio, il suo ruolo. Il quale del resto, negli anni della crisi e della caduta del Bonapartismo, sarebbe in certa maniera diventato quello di interprete ufficiale in musica del patriottismo tedesco.
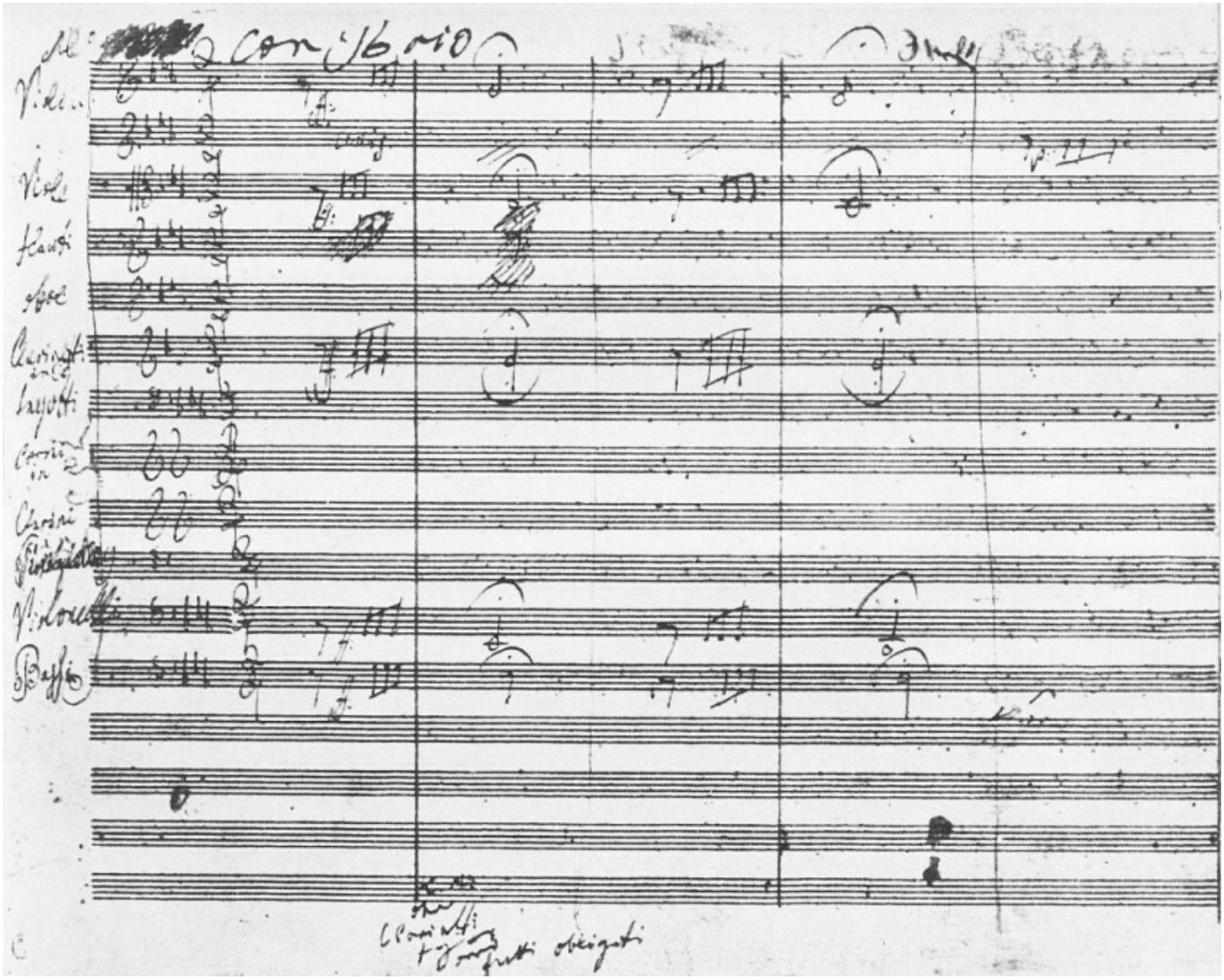


Joseph Stieler: ritratto di Beethoven, 1820.

Questa orgogliosa autonomia determina conseguenze molto importanti anche sul piano prettamente artistico. In Beethoven, il mondo della musica e quello delle idee sono complementari e paralleli. Al secondo compete una funzione quasi

maieutica rispetto ai valori puramente creativi, che però vengono sempre accuratamente depurati da ogni elemento banalmente autobiografico. La prova più lampante si ha con il cosiddetto “Testamento di Heiligenstadt”, il documento (in realtà una lettera ai fratelli) scritto da Beethoven nell’autunno 1802 durante uno dei momenti più drammatici della sua vita, quando prende coscienza che la sua sordità è destinata a diventare totale e inguaribile. Sono righe che rivelano a un tempo la sua profondissima sofferenza e la sua straordinaria forza spirituale nella decisione di sfidare fino in fondo l’avverso destino. Nelle stesse settimane in cui le scriveva, il musicista andava componendo la *Seconda*: un lavoro di accattivante trasparenza ed irruente eleganza, che è impossibile considerare non si dice determinato, ma anche solo sfiorato dal suo dramma esistenziale. Del resto, finché visse il compositore tenne quelle carte sempre segrete. I contemporanei scoprirono quell’intima e dolorosa testimonianza solo dopo la sua morte.

Con la *Prima* e la *Seconda* (1803), Beethoven porta la tradizione haydniana a un punto di non ritorno. Tempo un paio di anni e con la *Terza* (1805) giunge la svolta. Dopo, nel mondo della Sinfonia nulla potrà più essere come prima. Nell’*Eroica* si coagula, quasi precipita in senso chimico, l’urgere di un sentire politico più istintivo che razionale, e di un anelito generosamente ma anche genericamente “libertario”. Le complesse vicende di delusioni e ripensamenti intorno all’intitolazione (la composizione doveva chiamarsi “Sinfonia Bonaparte”, il frontespizio dell’edizione a stampa finì per contenere una generica indicazione “al sovvenire di un grand’Uomo”) sono tutto sommato marginali rispetto al nocciolo della questione. E la questione è che con la *Terza* musicalmente nasce una concezione “epica” della Sinfonia, che prende spunto da suggestioni politico-filosofiche legate agli avvenimenti dell’epoca per raggiungere l’altezza della perorazione universale, svincolata da ogni elemento di “cronaca”.
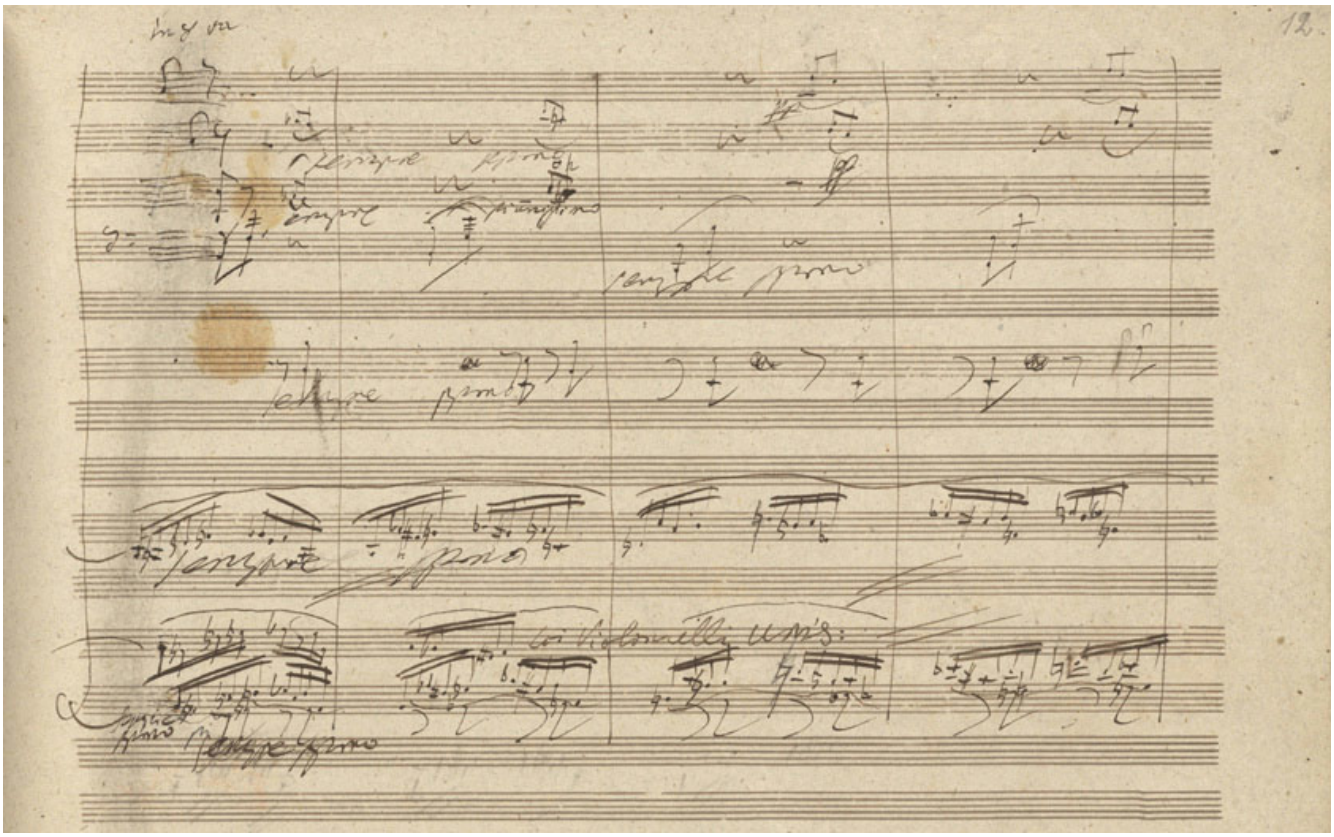


La prima pagina dell’autografo della Quinta Sinfonia.

A ricevere questa investitura è la forma che Haydn e Mozart avevano condotto alle supreme vette dell’eleganza. Si tratta di un’investitura che affida a questo genere la somma potenza retorica (nel senso tecnico del termine), capace di suggestionare tanto i compositori tedeschi dell’Ottocento: il senso di un’eloquenza nuova che l’orchestra riesce per la prima volta a esprimere compiutamente. In questo capolavoro il linguaggio dei colori orchestrali, con i loro “pesi” e le loro specificità, e la dialettica dei temi, degli sviluppi, delle elaborazioni e dei rimandi, conquistano una monumentalità – rispecchiata anche nell’inaudita lunghezza, oltre 50 minuti – che svela e realizza la potenza del pensiero creativo.

Se nella *Terza* ciò avveniva in una sorta di chiave “civile”, rivolta all’esterno, ai sentimenti generali suscitati dalla storia e dai suoi protagonisti-eroi, nella *Quinta* (1808) il procedimento si muove, se così si può dire, per moto contrario. Qui il nuovo, formidabile stile messo a punto da Beethoven disegna un percorso tutto interiore, una speculazione musicale di formidabile tensione e forza sintetica. La concezione dell’eroismo individuale, esistenziale, inteso come mezzo per dominare la vita e renderla degna di essere vissuta, trova nella Sinfonia in Do minore la sua astratta eppure avvincente incarnazione estetica. Il confronto con il destino, che la tradizione aneddotica da sempre sottolinea in questo lavoro, pone suggestioni che il gesto creativo beethoveniano una volta di più scioglie da ogni legame con il contingente, anche autentico fatto biografico. La poesia epica lascia il passo a quella romantica, delineando un percorso di potente affermazione personale fino a un Finale liberatorio e positivo nel quale l’energia dell’orchestra diventa autonomo quanto cruciale elemento estetico. Non per caso, uno scrittore visionario come E.T.A. Hoffmann nel recensire la *Quinta* due anni dopo la prima assoluta, ne avrebbe fatto la prova della natura “prettamente romantica” del compositore. Inaugurando così la ricezione in chiave “soggettiva” di un autore che nacque e operò sempre dentro a una logica “oggettiva”.

In contemporanea con la *Quinta*, la Sesta Sinfonia, detta *Pastorale* (pure 1808) delinea un “clima” molto diverso, raccontando il sentimento della natura con una dolcezza e una partecipazione che mostrano come il linguaggio sinfonico beethoveniano possa e sappia piegare se stesso e la forma (qui spinta dall’esigenza “descrittiva” ad allargare la propria essenzialità) agli orizzonti di una sensibilità tenera e commossa, per certi aspetti di panica religiosità naturale, che rende unica questa rivisitazione tutta particolare dell’antico genere della musica descrittiva. E una sorta di fascinosa anticipazione della *Sesta* si può considerare la *Quarta* (1807), per la ricchezza e la varietà delle soluzioni timbriche nei fiati, come pure per la varietà ritmica dentro a una distesa invenzione melodica.



Una pagina dell’autografo della Nona Sinfonia.

I successivi passaggi del linguaggio sinfonico beethoveniano trovano un primo punto di sintesi, straordinario per equilibrio e profondità, nella *Settima* (1813), capolavoro di densità polifonica integrale che annuncia le vertigini contrappuntistiche del tardo stile. Ad essa si affianca cronologicamente una Sinfonia quasi sperimentale come l’*Ottava*, ironico ritorno alla “oggettività” che non a caso sarebbe molto piaciuto al neoclassicismo novecentesco.

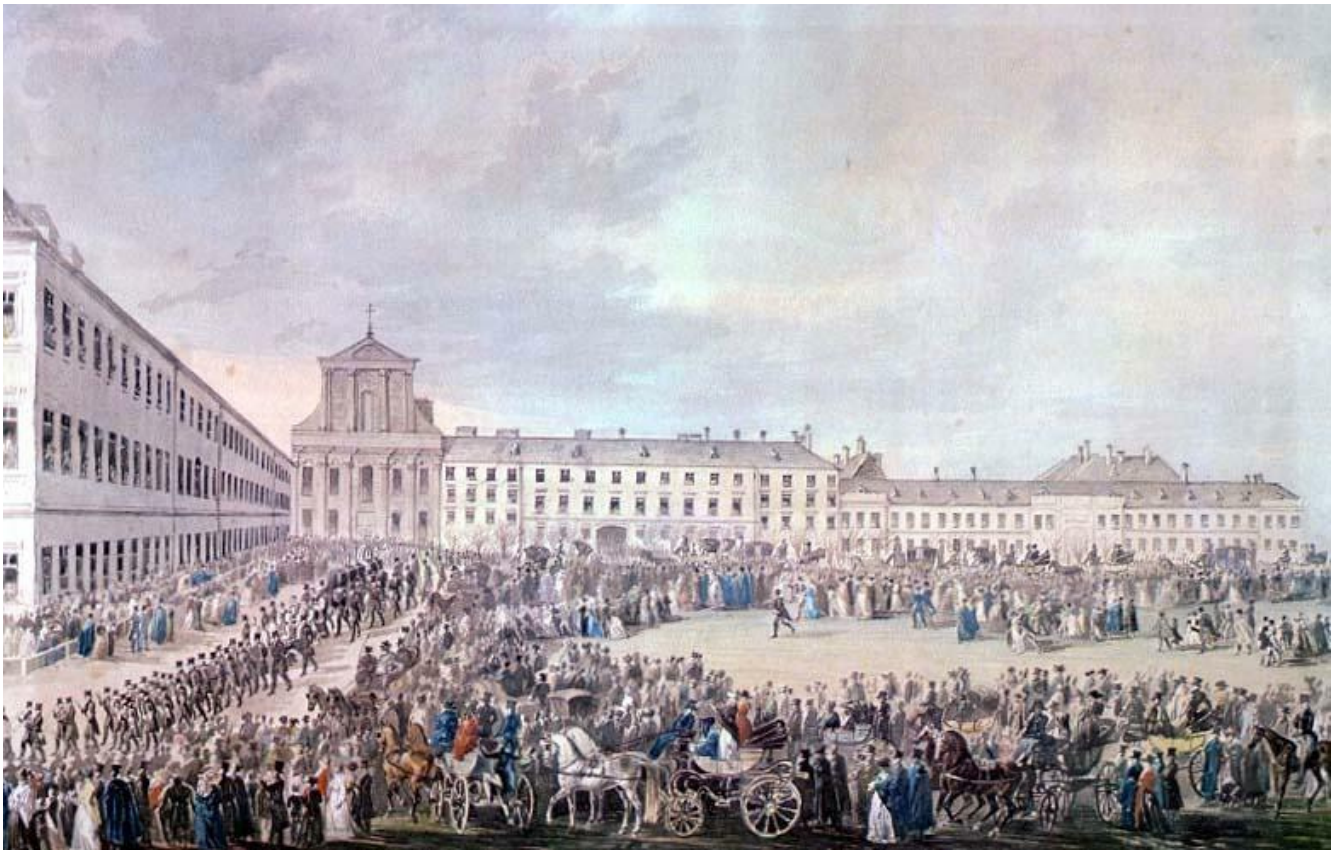
Poi, dopo un’elaborazione quasi decennale (ma se ne trovano tracce praticamente lungo tutto l’arco della produzione beethoveniana, fin dagli ultimi anni del Settecento), la *Nona* (1824) rimescola ed esalta le molte vie creative percorse dal musicista, e suggella la sua riflessione sia sul piano filosofico che su quello musicale. Fusione di due progetti diversi, portati avanti separatamente e solo alla fine riuniti, il grandioso lavoro nel quale convergono linguaggio orchestrale e vocale (coro e solisti: un inserimento travagliato e problematico) non può non essere letto come il “messaggio” ultimo e definitivo dell’autore, il

raggiungimento di una superiore consapevolezza etica, simbolicamente sottolineato dall'utilizzo come testo per il Finale dell'Ode di Schiller, con il suo messaggio di fratellanza universale. Nei tre movimenti che precedono il popolarissimo e un po' chiassoso Finale (nobilitato però dalla poesia del piccolo tema che ne è il nucleo, una cosa che gli ronzava in testa fin dall'età di vent'anni, come dimostrano i suoi appunti), Beethoven ripercorre tutte le "tappe" del suo cammino. L'aspirazione alla compiutezza morale e filosofica postulata dal testo schilleriano incontra così, nel sofferto tentativo di sintesi fra linguaggio e forma, la dimensione del sublime.

L'eredità delle Sinfonie di Beethoven è stata decisiva, onnipresente e talvolta invadente nella storia della musica, specie tedesca. Tutti i grandi, da Schubert a Mendelssohn, da Schumann a Brahms, per arrivare fino a Bruckner e Mahler, si sono misurati con il grandioso monumento: per accoglierne lo spirito ed esaltarne la lezione, per cercare difficili strade alternative. In ogni caso, il punto di riferimento è rimasto imprescindibile, spesso tormentato: «Tu non hai idea – scriveva Brahms a un amico nel 1870, a proposito della composizione della sua prima Sinfonia, a lungo meditata e rinviata – di come si sente uno di noi nell'udire sempre camminare alle sue spalle un tale gigante». E per capire quanto Beethoven abbia letteralmente "condizionato" la musica del XIX secolo, basta la circostanza che dopo di lui nessuno nell'Ottocento ha scritto più di nove Sinfonie, numero considerato "limite invalicabile".

La particolarità di queste composizioni, oltre l'artificiale distinzione fra minori e maggiori, era anche destinata a generare un complesso problema storico-critico. La loro ricchezza di "pensiero" e l'adesione "ideale" della musica alle convinzioni etiche, filosofiche e per certi aspetti politiche del loro autore, avrebbero infatti dato origine a una vasta serie di interpretazioni extra-musicali. Una tradizione romantica difficile da sradicare (Richard Wagner ne fu uno dei principali e tendenziosi protagonisti), che storici e musicologi avrebbero superato definitivamente solo a partire dal secondo centenario della nascita. Eppure Franz Grillparzer, il poeta che pronunciò l'elogio funebre del compositore il 29 marzo 1827 a Vienna, davanti a una grande folla, lo aveva capito benissimo: è vano

cercare di intendere che cosa Beethoven pensasse “nella” sua musica.



Franz Xaver Stöber, I funerali di Beethoven (29 marzo 1827).

L’inutile (e anzi dannoso) esercizio è stato a lungo praticato, ma oggi è sostanzialmente superato. Le sue Sinfonie sono largamente riconosciute come un assoluto musicale, il cui linguaggio si realizza all’interno della forma e dello stile ereditati dal Classicismo. Una forza tutta particolare riempie di energia questa forma: essa “rivela” il suo creatore come mai prima era accaduto, e insieme chiarisce la vera natura del “titanismo” beethoveniano: la tensione verso nuovi orizzonti musicali, l’aspirazione a costruire linguaggi originali senza abbandonare le architetture ereditate dai classici. In questo consiste l’universalità di Beethoven, due secoli e mezzo dopo la sua nascita: nella perenne attualità della sua sfida per affermare se stesso.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

