

BREVE GUIDA ALL'ASCOLTO DELLE NOVE SINFONIE DI BEETHOVEN

di Luigi Carlo Rossi

Ludwig van Beethoven nacque nel 1770 a Bonn (era tedesco benché il cognome sia di origini olandesi) e morì nel 1827 a Vienna (nell'impero austriaco). La sua vita si intreccia con i grandi eventi storici che cambiarono profondamente la società della sua epoca: la rivoluzione francese, l'epopea napoleonica, la restaurazione nonché l'affermazione della classe borghese. In tale contesto, la vicenda artistica di Beethoven, dal punto di vista sia biografico sia strettamente musicale, rappresenta un punto di svolta nella storia della musica: è il momento storico durante il quale si completa la transizione dalle corti ai salotti borghesi e alle sale da concerto nonché dalla musica post barocca e rococò a quella del primo romanticismo.

Non voglio dilungarmi troppo su queste capitali trasformazioni che affondano le radici, per il vero, già nella seconda metà settecento: mi riferisco sia all'evoluzione dello stile, progressivamente più vicino al sentire romantico, sia alla scelta già compiuta da altri compositori – primi fra tutti Mozart (1756 - 1791) e Haydn (1732 - 1808) – di lavorare, sostanzialmente, come liberi professionisti, sia pur con esiti diversi e non sempre felici, piuttosto che come dipendenti di qualche nobile casata. È tuttavia indiscutibile che Beethoven abbia rappresentato, tanto attraverso la sua vicenda umana quanto per le caratteristiche della sua opera musicale, la svolta definitiva, il punto di non ritorno verso la musica romantica e la figura del compositore “moderno”.

1. Fortuna delle nove sinfonie di Beethoven

Altrettanto incontrovertibile è la circostanza che Beethoven, più di altri compositori, venga identificato nel sentire comune, a torto o a ragione, con le sue nove sinfonie: esse hanno assunto una valenza quasi paradigmatica, come se rappresentassero, a un tempo, il riassunto dei tratti più noti della sua biografia e di quelli più significativi della sua arte. Per gli esecutori – direttori e orchestre – e per i pubblici e i musicofili di mezzo mondo (e di tutti i tempi) continuano a rappresentare uno dei “cicli” irrinunciabili, un vero e proprio monumento collocato tra le opere d'arte che “hanno fatto la storia” e che bisognerebbe conoscere e ascoltare dal vivo almeno una volta nella vita.

È sintomatico a tal proposito che, prima di Beethoven, la sinfonia – una “tipologia compositiva” di cui parleremo dettagliatamente in seguito, già ampiamente frequentata da molti compositori precedenti, benché sostanzialmente elaborata solo nella seconda metà del settecento – rappresentasse semplicemente uno dei tanti generi di consumo, spesso vorticoso, della produzione dei singoli autori. Ad esempio Mozart ne scrisse più di 50 e Haydn (spesso indicato nei trattati di storia della musica come il “papà della sinfonia”) ben 104. Beethoven ne scrisse, invece, solo nove e, dopo di lui, raramente i compositori superarono tale faticoso numero, a testimonianza di quanto lo sforzo per concepire una sinfonia fosse diventato rilevante e di quanto, correlativamente, fossero aumentate le aspettative del pubblico verso questa particolare forma musicale.

Qualche dato: Schubert (1798 - 1828) arrivò a nove sinfonie (ma una, l'ottava, è incompiuta), Mendelssohn (1806 -1843) a cinque (oltre alle 15 piccole sinfonie per archi scritte tra durante l'adolescenza che sono deliziose ma non possono competere con le grandi opere della maturità), Schumann (1810 - 1856) e Brahms (1833 - 1897) a quattro ciascuno, Ciaikovsky (1840 - 1893) a sei, Bruckner (1824 - 1896) a nove, e Mahler (1860 - 1911) a dieci (ma l'ultima è incompiuta). Solo nel '900 – quando il genere si prospettava ormai in declino, superato dalle istanze delle avanguardie – un compositore superò il fatidico numero delle “nove sinfonie” nella propria produzione: si tratta del russo Shostacovic (1906 – 1975), con 15 sinfonie (peraltro, un altro russo, Prokofiev, non andò oltre la settima).

Per dare un'idea dell'importanza che la sinfonia assunse progressivamente nella storia della musica, soprattutto con riferimento ai compositori tedeschi e della middle-Europa, Gustav Mahler ebbe a dire che per il suo creatore (e per l'ascoltatore) ogni sinfonia è come un mondo le cui singole parti rappresentano i continenti. Inoltre, scomparso Beethoven, il pubblico e la critica di cultura tedesca si interrogarono su chi fosse il suo “erede” in campo sinfonico, alimentando un dibattito che oggi può apparire perfino curioso, soprattutto per le polemiche che contrapponevano a Brahms “il classicista”, Bruckner “il wagneriano”. Ad esempio la prima sinfonia di Brahms, pure arrivato piuttosto tardi ad affrontare questo genere, fu entusiasticamente presentata da un critico musicale del tempo come “la decima di Beethoven”, per sottolinearne il valore artistico nel solco della “vera” tradizione sinfonica. In effetti l'ultimo movimento della sinfonia sfrutta un tema che ricorda da vicino la melodia del finale della nona di Beethoven.

La fortuna delle sinfonie beethoveniane – in tempi moderni ulteriormente agevolata dai mezzi meccanici e digitali di registrazione, riproduzione e diffusione – già nell'800 era molto ampia. Ne è testimonianza non solo la loro presenza nei programmi dei concerti ma, anche, l'elevato numero di “riduzioni” delle relative partiture orchestrali per pianoforte (sia a due sia a quattro mani) che consentiva la fruizione “casalinga” di tali opere, in periodi nei quali i mezzi di riproduzione di massa erano ancora di là da venire. Alcune di tali riduzioni erano di modesta fattura ma altre erano di così elevato livello artistico (per esempio quelle di Listz) che, a loro volta, entrarono nel repertorio dei concertisti più famosi quasi come opere autonome, favorendo ulteriormente la circolazione delle nove sinfonie. Inoltre, la letteratura musicale dell'epoca, soprattutto da camera e segnatamente pianistica, è zeppa di “parafrasi da concerto” o di variazioni composte sui temi delle nove sinfonie, a ulteriore testimonianza della loro popolarità.

Dalla metà dell'800, infine, tutti i grandi direttori d'orchestra (una figura che proprio in quel periodo si affermò in ambito esecutivo) si cimentarono e si confrontarono con il ciclo Beethoveniano. A parte lo stesso Mahler, che in vita fu più celebrato come direttore che come compositore, grandi interpreti del ciclo furono Hans von Bulow (il primo grandissimo direttore dei “Berliner”) e lo stesso Wagner. Nel primo '900 hanno lasciato il loro segno interpretativo, tra gli altri, Toscanini, Furtwangler, Walter, De Sabata, Klemperer e, nel secondo dopoguerra, limitandosi a citare solo i più celebri, Bernstein e Karajan. Quest'ultimo, a sua volta, quasi si identificò con il ciclo sinfonico che ci occupa, incidendo l'integrale almeno quattro volte, per lasciare la propria testimonianza sui nuovi supporti tecnologici via via più evoluti (dal 78 giri al DVD): abbiamo così una testimonianza dell'evoluzione interpretativa di un grande direttore lungo circa mezzo secolo.

In tempi più recenti, oltre all'integrale di Abbado e alle esecuzioni di Kleiber (figlio), si segnalano anche le versioni filologiche che hanno ripreso i testi originali, depurandoli delle stratificazioni apportate dalla tradizione dei grandi direttori citati e riesumando le prassi esecutive originali; faccio riferimento, in particolare, alle interessanti esecuzioni di Harnoncourt, Gardiner e Bruggen.

2. Il genere della sinfonia

Ma cos'è la sinfonia? Come accennato si tratta di un "genere musicale". Con questo termine si intende una composizione che rispetta alcuni requisiti "di forma" ben precisi e più o meno codificati dalla tradizione.

Per capire cosa significa "genere" o "forma" musicale possiamo rifarci alle altre arti che presentano, forse, concetti di più familiare comprensione: se parliamo di una "pietà", in campo pittorico o scultorio, intendiamo, quasi invariabilmente, la raffigurazione di Maria che tiene suo figlio morto in braccio, sia pure in diverse posizioni (si pensi alle due pietà che ci ha lasciato Michelangelo). Con il termine "marina" intendiamo un dipinto che ha come soggetto un paesaggio nel quale si vedono imbarcazioni e, ovviamente, il mare. Se in campo letterario parliamo di "sonetto", intendiamo una composizione poetica di 14 versi, raggruppati in due quartine e due terzine che, in genere (ma non sempre), presentano schemi di rima prefissati e che costituiscono sezioni unitarie ciascuna delle quali può sviluppare un singolo concetto o presentare una singola immagine o figura retorica.

Conoscere le regole costruttive proprie della sinfonia, intesa appunto come "genere" o "forma" musicale, aiuta a esercitare un ascolto più consapevole e soddisfacente e la presentazione di tali regole è appunto lo scopo del presente paragrafo. Naturalmente bisogna avvertire che il genere della sinfonia – similmente a qualunque forma musicale o propria anche di altri settori artistici – ha avuto una sua evoluzione nel corso della storia della musica (si è già visto che è nata, sostanzialmente, nella seconda metà del settecento) e ogni autore l'ha fatta propria adattandola e interpretandola secondo il proprio stile e la propria sensibilità.

Ci concentreremo quindi sulle caratteristiche principali della sinfonia, delineando quali sono le caratteristiche generali e più comuni di tale forma: è un lavoro particolarmente utile nel caso delle sinfonie di Beethoven visto che egli, tranne pochi casi, si è in genere attenuto alle regole di base, anche perché ne è stato, come si diceva, uno dei principali e più autorevoli codificatori.

a) la sinfonia come genere musicale

Innanzitutto, la sinfonia è una composizione per orchestra (non mancano, soprattutto nel '900, eccezioni a tale regola, come accade nella "sinfonia dei salmi" di Stravinsky, composta per coro e pianoforte), suddivisa in più "pezzi" musicali, eseguiti uno di seguito all'altro ma chiaramente delimitati, nel senso che tra uno e l'altro l'orchestra smette di suonare e osserva una pausa più o meno lunga: in genere è di qualche secondo ma Mahler, nelle sue composizioni più smisurate, arrivò a prescrivere in partitura il tempo minimo d'attesa tra un movimento e l'altro. I singoli brani che compongono una sinfonia, sono chiamati "movimenti" e sono, generalmente, di carattere contrastante l'uno con l'altro (dal punto di vista dei temi utilizzati, dello stile, della velocità, della complessità ecc.).

Per completezza dirò che esiste anche un genere parallelo che è la "Sinfonia avanti l'opera" o "Ouverture" o "Preludio" che è stata utilizzata dai compositori di opere liriche per introdurre le loro creazioni (la sinfonia del Nabucco di Verdi per esempio) ma, com'è intuibile, si tratta di un'omonimia e le Sinfonie di Beethoven non vi hanno nulla a che fare. Per il vero le ouvertures di alcuni compositori, per esempio di Mozart, sono nella forma tipica del primo movimento della Sinfonia del quale parleremo in seguito.

Cominciamo dunque osservando che il numero di movimenti in una sinfonia può essere variabile ma, nella forma più classica, si tratta di quattro brani; ciascun movimento è a sua volta modellato secondo un "genere" o una "forma" musicale specifica, osservando una tipica successione sostanzialmente codificata dalla "triade classica" costituita da Haydn, Mozart e Beethoven:

- primo movimento: è un tempo rapido e di costruzione complessa. In questo caso la forma musicale che è (quasi) sempre utilizzata è quella della "forma sonata", della

quale parleremo, ampiamente, in seguito, data la sua specifica rilevanza. Qualche volta, il primo movimento inizia con un'introduzione lenta, quasi a preparare l'ingresso "nel mondo" del compositore al quale si riferiva Mahler;

- secondo movimento: a contrasto con il primo, si tratta in genere di un tempo lento, dalla forma più semplice (molto spesso una "forma sonata" semplificata), caratterizzato da uno spiccato lirismo e/o da accenti patetici, sognanti, dolci, amabili, sentimentali ecc., a seconda dello stile del compositore ma anche dei rapporti interni alla sinfonia complessivamente considerata;
- terzo movimento: ancora a contrasto con quanto si è ascoltato fino a questo punto, il terzo movimento ha le movenze della danza: leggera e spensierata oppure vorticiosa e indiavolata. Più precisamente, ai tempi di Mozart e di Haydn, si trattava di un minuetto (una specie di antenato del valzer più lento e aggraziato) ma da Beethoven in poi questa danza, significativamente ridenominata "scherzo", si è velocizzata fino ad assumere andamenti impetuosi talora con tinte addirittura demoniache o telluriche; in genere il minuetto o lo scherzo vengono ripetuti almeno due volte e in mezzo viene inserita "un'oasi di pace" detta "trio" dalla struttura più semplice e dal sapore cameristico (effettivamente gli strumenti coinvolti sono di meno rispetto alla piena orchestra e, tuttavia, nonostante il nome, non sono solo tre). A loro volta, sia lo scherzo (o il minuetto) sia il trio sono suddivisi in sezioni, in genere due, secondo lo schema ABA: vale a dire che il brano inizia con un tema principale che riempie tutta la prima sezione (A) che viene subito ripetuta (ritornello); segue una seconda sezione (B) che presenta una variazione del tema ascoltato, alla quale segue la ripresa pressoché integrale della prima sezione (A); anche questa seconda sezione viene in genere ripetuta sicché la struttura completa dello scherzo (o del minuetto) è sostanzialmente "circolare" secondo lo schema AABABA; allo scherzo (o minuetto) segue, come detto, il trio anch'esso costruito secondo lo stesso schema, ma con idee musicali differenti: C (ripetuta), DC (ripetuta). Scherzo e trio possono alternarsi anche più di una volta ma, dalla seconda ripetizione in avanti, non si eseguono i ritornelli e possono essere presenti scorciatoie o variazioni delle singole sezioni. È ovvio che le sezioni sono brevi e basate su motivi concisi, altrimenti questa parte della sinfonia durerebbe da sola quanto un'intera opera.
- quarto movimento: il brano conclusivo della sinfonia riprende, da un punto di vista emotivo, l'atmosfera del primo movimento del quale costituisce il contrappeso rappresentando, per così dire, lo "scioglimento" della trama. La forma compositiva adottata è però più libera: si può trattare ancora di un movimento in "forma sonata" (come detto, su questa particolare forma mi diffonderò più avanti), di un "rondò", di un "tema con variazioni" o di qualunque altra forma che il compositore decida di usare. In genere si tratta, comunque, di un tempo veloce che, qualche volta, può essere preceduto da un'introduzione lenta.

Se questa è la classica ossatura di una sinfonia – che come detto soprattutto le ultime opere (più mature e complesse) di Haydn e Mozart e quelle di Beethoven hanno codificato – non mancano le eccezioni e le variazioni sul tema che ciascun compositore ha adottato seguendo la propria ispirazione.

Per fare solo qualche esempio tratto dalle sinfonie di Beethoven: la terza sinfonia ha una "marcia funebre" come secondo movimento. La sesta sinfonia è formata da cinque movimenti (peraltro gli ultimi tre si susseguono senza soluzione di continuità, pur costituendo unità autonome assolutamente riconoscibili all'ascolto); la nona sinfonia prevede, nel finale, l'intervento di un coro (che canta sulle parole dell'inno alla gioia di Schiller), ha lo scherzo in seconda posizione e il movimento lento in terza; l'uso della fuga e del contrappunto è abbondante in tutta la nona sinfonia. Beethoven usò di preferenza lo scherzo come terzo movimento delle sue sinfonie anche se in due casi scelse di utilizzare il minuetto e, precisamente, nella prima e nell'ottava (in quest'ultimo caso si tratta quasi di una parodia dei minuetti "alla Haydn"). Talora

decise di far precedere il primo movimento da un'introduzione lenta (nella prima, nella seconda, nella quarta e nella settima sinfonia).

Anche la lunghezza complessiva della sinfonia (e quella dei singoli movimenti) ha avuto una evoluzione in senso dilatativo, nel corso del tempo: le prime sinfonie di Haydn e Mozart duravano 10 minuti o poco più ed erano costituite da tre movimenti (mancava il minuetto) ma le ultime sinfonie di questi due autori arrivarono a durare circa 30 minuti ed erano perlopiù canonicamente strutturate in quattro movimenti. Le sinfonie di Beethoven durano tutte intorno ai 30 minuti, eccetto la terza e la nona che sono sensibilmente più lunghe. Mahler e Bruckner composero sinfonie che abbracciano, salvo eccezioni, anche più di un'ora di ascolto e sono strutturate su cinque o più movimenti con l'utilizzo di amplissime orchestre, voci soliste e formazioni corali.

b) la forma sonata come genere musicale

Per completare la descrizione della struttura tipica della sinfonia, vediamo ora cosa si intende per "forma sonata", vale a dire quella "forma" o "genere" musicale della quale i compositori fanno, in genere, abbondante uso nell'ambito di una sinfonia: tutte o quasi tutte le sinfonie di Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Ciaikovsky iniziano, infatti, con un movimento in "forma sonata". Inoltre, come detto, spesso sono costruiti secondo il modello della "forma sonata" anche l'ultimo movimento e il movimento lento. Il movimento in forma di danza è invece costruito nella forma "circolare" della quale abbiamo già parlato.

Cos'è dunque la "forma sonata"? Come la sinfonia, si tratta di un genere o forma musicale, termine che a questo punto dovrebbe essere familiare.

Per completezza e per evitare confusione, bisogna premettere che la "forma sonata" non è utilizzata solo all'interno della sinfonia ma anche nell'ambito di altri generi musicali, soprattutto dalla seconda metà del '700 a tutto l'800. Ad esempio è utilizzata all'interno della sonata per pianoforte solo, delle principali forme cameristiche quali la sonata per pianoforte e violino (o pianoforte e altro strumento quale il flauto, il violoncello, la viola, il clarinetto ecc.), il trio, il quartetto e il quintetto d'archi, il trio e il quartetto con pianoforte nonché del concerto per uno o più strumenti solisti e orchestra, della serenata per orchestra (rispetto alla sinfonia si tratta di una forma più libera per numero di movimenti e concezione complessiva) e, in genere, di ogni ensemble, grande o piccolo, che la fantasia dei compositori ha escogitato.

Qualunque sia l'ensemble al quale è destinato, il brano costruito in "forma sonata" si presenta, invariabilmente, con le seguenti caratteristiche fondamentali: si tratta di un brano "tripartito" e "bitematico". Il primo termine si riferisce, come è intuibile, al fatto che il pezzo può essere idealmente scomposto in tre parti denominate "esposizione", "sviluppo" e "ripresa"; il secondo indica che nel pezzo ci sono due temi (cioè due melodie) principali che, quasi fossero i personaggi di un romanzo, sono i protagonisti del brano e sono facilmente riconoscibili dall'ascoltatore, come il "motivo" di una canzonetta.

Più in dettaglio, secondo le regole "canoniche" della forma sonata, i due temi sono presentati, in successione, nella prima parte del brano (che, appunto, per questo si denomina "esposizione"). In genere si tratta di due idee musicali contrastanti: ad esempio, se il "primo tema" è marziale ed epico, il "secondo tema" sarà dolce e cantabile; se il primo è allegro il secondo sarà triste o comunque più lirico e via dicendo. L'importante è che i due temi creino una sorta di contrasto. Naturalmente tale regola non è sempre seguita dai compositori: spesso il secondo tema, pur contrastante, è meno plastico e memorabile rispetto al primo; oppure se il primo tema ha un'individualità particolarmente spiccata può

facilmente trasmettere le proprie caratteristiche al secondo tema. Infine, molto frequentemente ma non sempre, l'esposizione viene ripetuta da capo al fondo, apponendo in partitura un segno musicale detto "ritornello". La ripetizione dell'esposizione è sempre presente nella sinfonia "classica" ma si è via via persa, mano a mano che questa forma evolveva. Ad esempio non c'è ritornello nel primo movimento della nona sinfonia di Beethoven dove però l'esposizione è comunque riscritta per esteso due volte ovviamente con variazioni.

Nella seconda parte del brano, lo "sviluppo", il compositore dà fondo a tutta la propria abilità: mette a confronto i due temi, ponendone in luce i potenziali contrasti, ovvero le analogie, e gioca con i caratteri di questi due "protagonisti", utilizzando tutti gli espedienti possibili della tecnica compositiva, quali la ripetizione, la variazione, la commistione e la giustapposizione delle linee melodiche (o di loro parti) compreso, talora, forme antiche quali la "fuga" e il "canone".

Nella sezione conclusiva di un brano in "forma sonata", chiamata "ricapitolazione" o "ripresa", concluso l'incontro/scontro tra le due idee tematiche si giunge, per così dire, allo "scioglimento della trama": il primo e il secondo tema vengono riesposti, come già era avvenuto nell'esposizione (prima parte del brano) ma, in questa fase, i contrasti vengono smussati, modificando la seconda idea per avvicinarla al carattere della prima.

Un ultimo accenno (ma solo un accenno) alla "tonalità" di una sinfonia (e di un brano in forma sonata); ad esempio si dice che la prima sinfonia di Beethoven è in do maggiore: con ciò si intende che la tonalità principale o "d'impianto" dell'opera (segnatamente del primo movimento e dell'ultimo) è appunto il do maggiore. Sarebbe troppo lungo spiegare, in questa guida all'ascolto cosa si intende con il termine "tonalità"; basti dire che, lungi dall'essere un semplice dato tecnico, la tonalità ha anche una funzione costruttiva, particolarmente importante nella dialettica interna, sia della forma sonata sia dei vari movimenti di cui si compone una sinfonia. Infatti, il confronto tra i temi "protagonisti" della forma sonata è anche un confronto tra due diverse tonalità: il primo tema è, sempre, nella tonalità d'impianto della sinfonia mentre il secondo è in un'altra tonalità (beninteso, non scelta casualmente rispetto alla prima ma secondo regole ben precise); tuttavia, quando nel corso della terza sezione della forma sonata (la ricapitolazione) i due temi principali vengono riesposti, il secondo tema viene proposto nella stessa tonalità del primo, stemperando in tal modo quella sorta di confronto che era stato presentato all'inizio dell'esposizione.

Infine, anche i rapporti tra le tonalità dei vari movimenti di una sinfonia non sono mai casuali: il movimento conclusivo è quasi sempre nella stessa tonalità del primo movimento mentre i due centrali sono in tonalità differenti ma scelte, in genere, con criteri di "somiglianza" con la tonalità d'impianto, creando in tal modo un'ulteriore serie di legami e di contrasti ragionati.

c) "Sinfonia" e "forma sonata"

È evidente che lo schema costruttivo dei generi musicali "forma sonata" e "sinfonia" hanno la precipua caratteristica di sviluppare una sorta di dialettica che, tra l'altro, si presta molto bene a dar corpo alle istanze della sensibilità romantica (si pensi all'opera filosofica di Hegel). Naturalmente, ogni compositore ha interpretato tale dialettica secondo la propria peculiare sensibilità ma Beethoven è stato quello che, forse più di ogni altro, è riuscito a trovare il punto di equilibrio più rigoroso e, nello stesso tempo, più estremo e avanzato: le sue sinfonie (ma anche altre composizioni di altro genere delle quali non ci occupiamo) rappresentano la massima espressione di questa dialettica, non solo per quanto riguarda i

rapporti all'interno dei movimenti costruiti in "forma sonata" ma anche in quelli intercorrenti tra i singoli movimenti della composizione stessa, siano essi concepiti in forma sonata o in altra forma.

Infatti, ascoltando attentamente ciascuna sinfonia si possono cogliere infinite articolazioni a più livelli: all'interno di ciascun movimento, tra i movimenti contigui e nella composizione intesa nel suo complesso; tutto ciò, peraltro, non è ottenuto (come faranno alcuni compositori successivi) attraverso la semplice "assonanza" dei "materiali sonori" (melodie, ritmi, timbri ecc.) contenuti nei singoli movimenti, quanto piuttosto, dal loro carattere, che è unitario, e dai procedimenti compositivi utilizzati per sviluppare le idee musicali.

Per chiarire tale concetto utilizzerò un'analogia, tratta dalle arti figurative: pensiamo a come possiamo, quasi a colpo sicuro, riconoscere un quadro di Tiziano dall'uso del colore (il "rosso Tiziano") o uno di Caravaggio dalla raffigurazione della luce, senza peraltro che i singoli quadri rappresentino soggetti o narrazioni anche solo lontanamente paragonabili. Lo stesso avviene con le sinfonie di Beethoven: notiamo, da un lato, la plasticità delle melodie e il carattere specifico dei singoli movimenti e, dall'altro, la visione unitaria dell'intera composizione e il rigoroso rispetto del "canone" previsto per questa forma (utilizzo della forma sonata, successione dei movimenti ecc.), naturalmente non inteso banalmente come il rispetto di regole e norme ma piuttosto come il mezzo per pervenire a una sintesi superiore, tesa e avvincente.

d) l'orchestra e gli esecutori

Beethoven, per le sue sinfonie, prescrive una formazione appena più ampia di quella utilizzata dai suoi immediati predecessori perlopiù così strutturata (in tal modo si presenta la partitura orchestrale, con i pentagrammi disposti dall'alto verso il basso): tra i fiati ci sono "i legni" (2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti e 2 fagotti) e gli ottoni (2 corni e 2 trombe); seguono le percussioni, in genere rappresentate dai soli timpani e, quindi, il "quintetto d'archi" (due gruppi di violini – i primi e i secondi – il gruppo delle viole, quello dei violoncelli e quello dei contrabbassi).

I fiati e le percussioni suonano di solito a "parti reali", cioè ci sono effettivamente due esecutori per strumento e ciascuno esegue una propria parte diversa da quella dell'altro esecutore, tranne il caso in cui il compositore, per rinforzare la sonorità, scriva in partitura una sola linea melodica con l'indicazione "a due". Il quintetto d'archi, invece, è formato da gruppi di esecutori, riuniti in sezioni (come detto: violini primi, violini secondi, viole, violoncelli e contrabbassi), ciascuna costituita da un numero variabile di esecutori che eseguono – in sezione, appunto – tutti la stessa parte contemporaneamente. A volte contrabbassi e violoncelli eseguono la stessa linea melodica; in alcuni casi il compositore può prescrivere che una sezione (ad esempio quella delle viole) sia temporaneamente sdoppiata, scrivendo, in partitura, la notazione "divisi".

In alcune sinfonie, segnatamente quelle più monumentali, sono previsti anche altri strumenti aggiuntivi: l'ottavino (un flauto acuto), il controfagotto, i tromboni (in genere nel numero di tre) e tra le percussioni, la grancassa e il triangolo. Nell'ultimo movimento della nona sinfonia è previsto, come già detto, un coro a quattro voci (formato dalle sezioni di soprani, contralti, tenori e bassi) e quattro voci soliste (soprano, mezzo soprano, tenore e baritono). Si tratta, tutto sommato, di formazioni "classiche" ben lontane da quelle, talora mastodontiche, concepite dai successivi compositori di sinfonie. Le aggiunte citate, sporadiche in Beethoven, diventeranno frequenti e quindi stabili nel corso dell'800 come pure l'aumento degli strumenti già presenti (3 flauti, 4 oboi, 4 corni ecc.). Mahler usò ogni

genere di strumento compreso “l’incudine” (da suonare, ovviamente, a colpi di martello) e la fisarmonica, violini accordati in maniera particolare e cori di voci bianche.

Si può discutere (e si discute) quanti e quali strumenti debbano comporre l’orchestra che esegue una sinfonia di Beethoven. Il numero è in discussione con riguardo ai componenti le sezioni del quintetto, visto che all’epoca di Beethoven non si usava esplicitarlo in partitura; è intuibile che il suono e gli equilibri all’interno dell’orchestra saranno completamente diversi a seconda che si scelga, ad esempio, di formare il gruppo dei “violini primi” con 5, 15 o addirittura 20 esecutori. Anche il tipo di strumenti da adottare può essere oggetto di indagine, in quanto soprattutto i fiati, ma anche gli archi, ai quali Beethoven poteva riferirsi quando compose le sue opere erano sensibilmente diversi – dal punto di vista costruttivo e quindi del timbro e delle possibilità tecniche – dagli omologhi moderni.

Si tratta di delicate questioni che attengono la filologia e l’interpretazione e che sono state affrontate e risolte nelle varie epoche e dai singoli esecutori con approcci e soluzioni molto diverse. Si potrebbe in un certo senso parlare di una storia dell’esecuzione delle sinfonie di Beethoven, altrettanto avvincente e illuminante dello studio, più astratto, della partitura. Ma questo è un altro argomento, pur importante quando si ascolta una qualunque esecuzione delle sinfonie di Beethoven: tra le altre cose è fondamentale tenere presente che stiamo ascoltando un’interpretazione e che non esistono in questo campo verità assolute.

Da quanto sopra detto è chiaro che l’esecuzione dell’intero ciclo delle sinfonie in poche serate è sempre un evento culturale di tutto rilievo per il pubblico e per gli esecutori. Spesso esso è affiancato ad altre composizioni dello stesso Beethoven (ad esempio i cinque concerti per pianoforte o le “ouvertures” per orchestra). Tenuto anche conto della durata media di un concerto (un paio d’ore compreso l’intervallo), vengono decisi gli accostamenti tra le sinfonie e gli altri brani eventualmente in programma, secondo criteri che sono già di per sé esplicativi delle intenzioni dell’interprete e che, quindi, meritano di essere attentamente considerati.

3. Esame delle sinfonie di Beethoven

Possiamo ora procedere all’esame più dettagliato della struttura e dei caratteri delle singole sinfonie. Converrà ricordare, dapprima, che Beethoven giunse relativamente tardi a interessarsi di questo genere: la prima sinfonia fu composta quando aveva già trent’anni e aveva al suo attivo già numerose composizioni per pianoforte e per musica da camera, piuttosto celebri. Inoltre, la produzione delle sinfonie fu, da quel momento, abbastanza ben distribuita lungo la sua vita artistica, a testimonianza della rilevanza che tale genere riveste nella sua opera complessiva.

Dal punto di vista della prassi compositiva, già la critica musicale ottocentesca aveva individuato tre “stili” o “maniere” della produzione Beethoveniana. Semplificando e riassumendo, il “primo stile” abbraccia le composizioni giovanili (fino alla seconda sinfonia inclusa) e si caratterizza per i debiti verso la tradizione, soprattutto allo stile di Haydn. La seconda maniera è quella “eroica”, nella quale Beethoven, dai primi anni dell’800, è chiaramente influenzato dagli ideali napoleonici e romantici: nelle composizioni di questo periodo, elabora e presenta un proprio inconfondibile stile, caratterizzato dal massimo sviluppo della dialettica presente nella forma sonata. Appartengono a questo periodo le sinfonie dalla terza alla sesta compresa e, per certi versi, anche l’ottava.

Successivamente, lo stile di Beethoven si allontana sempre di più dalla tradizione e diventa anche un po' incomprensibile ai suoi contemporanei. Il "terzo stile" è caratterizzato da un'estrema raffinatezza, dalla concisione (da non intendersi nel senso della durata delle composizioni), da astrattezza e da arditezze nell'uso dei mezzi compositivi. Famosa a tal proposito la frase di un grande pianista ottocentesco che riteneva "ineseguibili" le ultime sonate per pianoforte; parimenti è noto che Beethoven non riuscì a pubblicare uno degli ultimi quartetti per archi nella forma originariamente concepita, perché il suo editore chiese (ed ottenne) di sostituirne il finale giudicato "indigeribile" per l'epoca. Appartiene pienamente a questo periodo solo la nona sinfonia mentre la settima può essere, forse, considerata di transizione tra il secondo e il terzo stile. Un discorso a parte merita l'ottava sinfonia (contemporanea alla settima) con la quale Beethoven sembra voler consciamente sperimentare una specie di ritorno al passato, in chiave quasi parodistica.

In tale contesto, la collocazione delle sinfonie nell'ambito del corpus beethoveniano è peculiare: si tratta, come abbiamo visto, di composizioni di notevole importanza nella sua produzione artistica; tuttavia sarebbe sbagliato pensare che rappresentino "la frontiera" dell'opera del compositore. È vero, invece, che nelle sinfonie, anche in quelle più sperimentali (come la terza o la nona), in un certo senso Beethoven consolida e acquisisce definitivamente le conquiste propugnate in altri generi, soprattutto le sonate per pianoforte (che sono 32) e i quartetti per archi (che sono 18). Non è un caso, quindi che le sinfonie abbiano conosciuto la fortuna della quale si diceva.

Eccoci dunque, alla (breve) analisi delle singole sinfonie: di seguito elenco i titoli, le date di composizione, la durata approssimativa (ogni esecuzione è ovviamente diversa da ogni altra) e descrivo, brevemente, la struttura di ciascuna delle nove sinfonie e dei movimenti che le formano.

Ad alcune sinfonie è stato tradizionalmente attribuito "un nome", che riporto. Tranne nel caso della sesta, tale denominazione è apocrifia (nel senso che non è in partitura né si sa con certezza se l'autore l'abbia mai approvata) ma viene comunque utilizzata nei programmi di sala. La quinta sinfonia viene da qualcuno denominata "del destino" ma, a differenza delle denominazioni attribuite ad alcune altre sinfonie, oltre ad essere certamente apocrifia, è assolutamente inappropriata e frutto di fantasia. Le sinfonie sono anche distinte dalla "tonalità" di impianto, della cui importanza si è già detto, e dal "numero d'opera" – pure riportato – che è il numero d'ordine attribuito dall'editore al momento della prima pubblicazione ma non sempre riflette la successione cronologica di composizione.

PRIMA SINFONIA op. 21 in Do maggiore (1800) Durata media: 28 minuti

1° movimento: l'introduzione lenta, di poche battute, sfocia senza soluzione di continuità, nell'Allegro con brio, costruito nella classica forma sonata, basato su temi piuttosto convenzionali ma che consentono di essere ben "sfruttati" nel corso dello sviluppo.

2° movimento: è un andante "cantabile e con moto" anch'esso in forma di sonata;

3° movimento: è senz'altro il più innovativo; si tratta di un minuetto che tuttavia, per la velocità piuttosto sostenuta (il tempo prescritto è "molto allegro e vivace") e la forza ritmica già si avvicina a quello che, in futuro verrà denominato, dallo stesso Beethoven, "scherzo".

4° movimento: l'ultimo movimento, si apre con un'introduzione lenta "adagio" che prepara il tema di apertura del successivo "allegro molto e vivace". Il movimento è quello che deve di più alla musica dei grandi precursori di Beethoven in campo sinfonico, in particolare a Haydn, e non presenta, quindi, particolari elementi innovativi. Sempre costruito in forma sonata, adotta temi semplici, pieni di brio (il primo molto orecchiabile è basato sulla scala ascendente che apre il movimento lento e su note ribattute) ed è ricco di bonomia e humor, concludendo la sinfonia in un'atmosfera di gaia spensieratezza.

SECONDA SINFONIA op. 36 in Re maggiore (1802). Durata media: 37 minuti

Nella seconda sinfonia, Beethoven utilizza per la prima volta uno stile più personale che sarà ripreso e sviluppato nelle sinfonie successive.

1° movimento: si apre con un breve e solenne “adagio molto” – il cui tema ricorda vagamente quello della nona sinfonia – che sfocia in un ampio allegro in forma sonata, dal carattere spigliato e gioioso.

2° movimento: il secondo movimento è un larghetto, anch'esso di ampie proporzioni, dalle caratteristiche di grande distensione e soavità.

3° movimento: si tratta di uno scherzo, comprensivo di un trio, che per la prima volta nella storia del genere sinfonico – peraltro fino ad allora piuttosto breve – sostituisce il più tradizionale minuetto.

4° movimento: allegro molto.

TERZA SINFONIA “eroica” in Mi bemolle maggiore op. 55 (1804). Durata media: 50 minuti

La sinfonia fu inizialmente dedicata a Napoleone Bonaparte, quale omaggio agli ideali universali propagati – suo tramite – dalla rivoluzione francese. La leggenda vuole che Beethoven, appreso che Napoleone si era proclamato “imperatore”, ritenendo che tale gesto rinnegasse gli stessi ideali rivoluzionari, abbia strappato rabbiosamente il frontespizio dell'autografo della sinfonia contenente la dedica. Da allora la sinfonia sarebbe rimasta denominata più semplicemente “eroica”, con riferimento, soprattutto, al secondo movimento che è una marcia funebre (forse ironicamente) dedicata al “sovvenire di un grand'uomo”, come si legge, in partitura, all'inizio del brano. La circostanza che si tratti di Napoleone sarebbe avvalorata da una conversazione di Beethoven con un allievo che molti anni dopo gli chiedeva cosa provasse alla notizia della morte dell'ex imperatore (avvenuta nel 1821)¹. In quell'occasione il compositore avrebbe sdegnosamente risposto che, per quanto lo riguardava, non aveva più nulla da dire avendo già composto la marcia funebre per Napoleone quando questi era ancora in vita.

1° movimento: in forma sonata, si apre con due monumentali accordi a tutta orchestra ai quali segue il primo tema, molto semplice e orecchiabile (quasi banale), esposto dagli archi che è poi sottoposto a un processo di amplificazione che lascia stupefatti; in particolare colpiscono l'ampiezza dello “sviluppo” e la novità delle soluzioni adottate dal punto di vista sia timbrico sia armonico (le dissonanze che oggi noi percepiamo come normali all'epoca dovettero lasciare attoniti i primi ascoltatori). Da notare che qui la forma sonata è ulteriormente ampliata comprendendo anche una “coda” che, dopo la ricapitolazione, riprende nuovamente alcuni temi del primo movimento e parti dello sviluppo e lo conclude con gli stessi due scultorei accordi con il quale era iniziato.

2° movimento: la marcia funebre è particolarmente monumentale ed è suddivisa in cinque sezioni: la prima, la terza e l'ultima sono basate su un tema solenne e dolente enunciato dagli archi gravi che ritorna variato a ogni ripetizione. La seconda e la terza sezione sono episodi fugati che culminano in due fortissimo a tutta orchestra di notevolissimo impatto. La conclusione del brano è basata su frammenti del tema principale inframezzati da pause che rendono l'atmosfera rarefatta e quasi straniante.

3° movimento: lo scherzo si ripete due volte alternato al trio. Il ritmo del brano è particolarmente vorticoso e colpisce per il senso di agitazione e di incessante pulsazione, favorita anche dalle continue escursioni di intensità: si parte ogni volta dal pianissimo per arrivare al fortissimo rinforzato dall'uso innovativo dei timpani, letteralmente “scatenati”. Una notevole caratteristica, spesso presente nello stile di Beethoven, è il contrasto ritmico: mentre la melodia parrebbe costruita su note legate tra loro a due a due (ritmo di marcia),

¹ Beethoven era sordo e leggeva le domande che i suoi interlocutori gli rivolgevano su appositi taccuini, alcuni dei quali sono stati conservati. Utilizzando le testimonianze dei presenti e i taccuini medesimi siamo così in grado di ricostruire le sue conversazioni.

il brano è in tempo ternario, provocando in tal modo il continuo spostamento degli accenti che contribuisce grandemente alla sensazione di potente dinamica ma anche di precarietà e di agitazione.

4° movimento: si tratta di un tema che viene sottoposto a un ragguardevole numero di variazioni (una cinquantina?) caratterizzate da ricchezza inventiva e estrema varietà di realizzazione. Il tema è molto semplice (come lo era quello del primo movimento) ed era già stato utilizzato da Beethoven in precedenti composizioni: le variazioni per pianoforte e la musica di scena per il balletto "le creature di Prometeo". Ancora una volta non possiamo che rimanere stupefatti per l'inventiva straripante che si genera da materiali sonori in fondo così elementari. La coda finale è particolarmente "tellurica" anche se, in fondo, abbastanza retorica, con l'uso dei corni, delle trombe e dei timpani notati "sforzato": alcune esecuzioni sottolineano particolarmente questo aspetto che rappresentò, indubbiamente, un momento di ulteriore novità alle orecchie dei contemporanei.

QUARTA SINFONIA op. 60 in Si bemolle maggiore (1806). Durata media: 30 minuti

Dopo la terza sinfonia e prima della quinta, dalle connotazioni parimenti "eroiche", si tratta di una sorta di pausa che alcuni critici interpretano come una "regressione". Schumann scrisse che si trattava di un'elegante fanciulla stretta tra due giganti (la terza e la quinta sinfonia, appunto). A ben vedere, pur nell'inevitabile diversità dell'atmosfera propria di questa sinfonia rispetto a quelle contigue, sono anche qui ben riconoscibili i tratti dello stile Beethoveniano (l'estensione degli sviluppi, la plasticità dei temi, l'incessante procedere ritmico con i soliti tratti "febrili" dello scherzo) e anche alcune arditezze sperimentali, soprattutto dal punto di vista timbrico, nel secondo movimento e nel finale.

1° movimento: il movimento si apre con una solenne introduzione lenta dai tratti anche patetici che, mediante un rimarchevole accelerando, porta all'allegro del primo movimento in forma sonata. Qui il primo tema è caratterizzato dall'impulso ritmico unito a una spiccata meliosità. Ad onta della relativamente limitata frequentazione di questa sinfonia ritengo si tratti di uno dei temi più belli composti da Beethoven. La costruzione in forma sonata è quanto mai chiara: al primo tema ne segue un secondo altrettanto melodioso ma dal carattere quieto e, quindi, assolutamente contrastante che è enunciato dai fiati (fagotto, oboe e clarinetto). Lo sviluppo che segue è ancora un esempio della maestria del compositore nell'utilizzo dei materiali sonori proposti in una serie infinita e sorprendente di variazioni: i temi tornano entrambi, e si noti come il primo tema viene qui trattato in maniera molto più cantabile di quanto la sua presentazione lasciasse supporre. Segue la canonica ripresa e una breve coda.

2° movimento: è un adagio, notevole soprattutto per l'innovazione timbrica, costituita dall'utilizzo "lunare" dei fiati (note lunghe del clarinetto) e del timpano in pianissimo. Si apre con un movimento quasi meccanico di accompagnamento degli archi, che caratterizza tutto il movimento passando anche agli altri strumenti (fagotto e timpani in piano), sul quale si staglia un tema molto lirico e nobile che ritorna continuamente leggermente variato, insieme al suo accompagnamento ritmico.

3° movimento: lo scherzo, come detto si caratterizza dall'incessante impulso ritmico, come al solito favorito dallo spostamento degli accenti (a me ricorda quello, successivo, della settima sinfonia), dall'alternanza di forte e piano e dai bruschi "scartamenti" di tonalità. È diviso in due parti (ciascuna delle quali ripetuta) e inframmezzato da un trio che torna due volte alternandosi allo scherzo rieseguito nelle sue due parti senza ripetizioni (l'ultima volta scorciata).

4° movimento: il tema viene enunciato in piano dagli archi nel registro grave ed è costituito da un disegno di quattro note velocissime ripetute a diverse altezze seguite da una sezione più cantabile. Una sorta di "perpetuum mobile" in forma sonata. Nella coda del primo tema, il fagotto ha un passaggio velocissimo che viene temuto dagli esecutori per la sua difficoltà.

QUINTA SINFONIA op. 67 in do minore (1808). Durata media: 30 minuti

È certamente insieme alla terza, alla sesta e alla nona tra le sinfonie più celebri di Beethoven. Il primo movimento è tra le composizioni più note mai scritte e si caratterizza per la monumentalità quasi michelangeloesca. Nonostante ciò le dimensioni della sinfonia sono contenute, soprattutto se paragonate a quelle della precedente terza sinfonia, altrettanto monumentale.

1° movimento: Allegro con brio. Si apre con il celeberrimo rintocco di tre note ribattute seguite da una nota lunga (ta-tà-ta-taaaaan) ripetuto due volte. Questa cellula ritmica informa di sé in vari modi non solo tutto il primo movimento ma anche tutta la sinfonia, in quanto ritorna in questa forma o ritmicamente variato in tutti i movimenti. Questa sorta di “gesto” è tra i più sconvolgenti della storia della musica. Il movimento è in forma sonata, succinta ma ben riconoscibile anche se il secondo tema è una derivazione del primo, solo reso meno stentoreo e più cantabile. Inutile dire che lo sviluppo è sintetico ma magistrale e la conclusione del movimento è un tipo di musica probabilmente inaudita prima d'allora per impellenza e precipitazione.

2° movimento: Andante con moto. Pur trattandosi di un tempo lento mantiene, a tratti, l'atmosfera “epica” e nobile del primo movimento. È in forma sonata semplificata senza lo sviluppo: entrambi i temi sono enunciati dai violoncelli. Il tema ritmico si ode un po' nascosto qui e lì tra i bassi.

3° movimento: Allegro. Lo scherzo è piuttosto breve (questa sinfonia è “sintetica” ma proprio per questo assolutamente memorabile) e si basa su due motivi: il primo, in guisa di introduzione, è una misteriosa scala degli archi gravi; il secondo che si alterna al primo, enunciato dapprima in forte dai corni, deriva dalla melodia del primo tema del primo movimento con ritmo variato (l'accento è sulla prima nota invece che sulla seconda). Anche qui si ritrova la classica alternanza con un trio che però, con l'utilizzo del contrappunto, ha un andamento che non è propriamente contrastante con quello dello scherzo, del quale costituisce, quasi, una terza parte. Nella ripetizione, lo scherzo ha dinamiche invertite: laddove c'era il tema in “forte” ora c'è un piano che fa uso dei legni e del pizzicato degli archi. Lo scherzo è infine legato all'ultimo movimento da un crescendo impressionante che inizia con un rollio (quasi un brontolio) dei timpani e degli archi.

4° movimento: Allegro. Si apre con una fanfara luminosa e, per la verità, un po' retorica. In forma sonata, a mio parere costituisce il brano più debole della sinfonia. Ma, del resto, se si segue la dialettica interna che ci propone Beethoven fa da perfetto contraltare al tumulto del primo movimento e scoglie il clima tragico con il trionfo dei “valori positivi”. La coda (presto), poi, è particolarmente enfatica e retorica anche se non priva di efficacia.

SESTA SINFONIA “pastorale” in Fa maggiore op. 68 (1808) Durata media: 40 minuti

La sinfonia pastorale costituisce una parentesi “felice” nella vita del compositore che aveva passato un periodo di vacanza a contatto con la natura, da cui il nome (e il clima) di quest'opera. È una sinfonia dagli ampi tratti “descrittivi” (le didascalie presenti in partitura, sono tutte originali) ma non bisogna pensare che Beethoven si sia limitato a riprodurre in musica i suoni della natura. Si tratta piuttosto della trasposizione delle sensazioni del compositore al cospetto dello spettacolo della natura, in una prospettiva quasi Kantiana.

1° movimento: allegro ma non troppo (*Risveglio dei sentimenti all'arrivo in campagna*). Il primo movimento, in forma sonata, si basa su due temi estremamente cantabili e, per una volta, privi di ogni inquietudine.

2° movimento: andante molto mosso (*Scena al ruscello*). È un brano bellissimo e cantabile nel quale verso la fine risuonano, anche le imitazioni del canto di tre specie di uccelli (se non ricordo male: usignolo – flauto; quaglia – oboe; cuculo – clarinetto)

3° movimento: allegro (*Lieta brigata di campagnoli*). Lo scherzo rappresenta una danza ma non è un minuetto né uno scherzo quanto piuttosto un ballo paesano di contadini,

alternato al trio. Verso la fine tale danza viene interrotta da alcuni rombi minacciosi che rappresentano l'arrivo del temporale (quarto movimento) che si sussegue senza pausa.

4° movimento: il *temporale* è uno dei brani più famosi di tutta la storia della musica anche per l'uso che ne fece Walt Disney nel film "Fantasia". Bisogna solo ascoltarlo!

5° movimento: allegretto (*Canto pastorale: sentimenti di gioia e di riconoscenza dopo il temporale*). Legato senza soluzione di continuità al precedente movimento, sullo spegnersi del rombo dei tuoni che si allontanano, rappresenta il "canto di ringraziamento", dopo il temporale. Tale didascalia spiega, più di ogni altra descrizione, l'atmosfera del brano, per il resto costruito in forma sonata. Il primo tema è di una cantabilità straordinaria e come altri temi beethoveniani si imprime nella memoria indelebilmente.

SETTIMA SINFONIA (1812) in La maggiore op. 92 Durata media: 30 minuti

Wagner era particolarmente ammirato da questa sinfonia che definiva "apoteosi della danza". In essa lo stile di Beethoven è ormai chiaramente mutato essendo abbandonate le istanze "eroiche" che avevano caratterizzato la produzione precedente. Molto più stilizzata e complessa, nondimeno, la sinfonia piacque ancora parecchio ai contemporanei che non mancarono di sottolinearne, peraltro, le novità.

1° movimento: Poco sostenuto – Vivace. Si apre con un ampio movimento lento dai tratti solenni che prepara piano piano l'ingresso del primo tema con un sapiente gioco di "mezze citazioni" ed esitazioni, soprattutto verso la conclusione dove avviene la transizione al tempo di 6/8 (che è quello di tutto il vivace). Si tratta di un ritmo abbastanza inconsueto per il movimento di apertura, essendo in genere riservato a danze. La forma è, ovviamente, quella della forma sonata.

2° movimento: Allegretto. È il movimento più sconvolgente della sinfonia. Si apre e si chiude su un accordo (viene chiamato di "sesta e quarta") che, tecnicamente, non dovrebbe mai trovarsi all'inizio o alla conclusione di un brano ma all'interno di esso. È suddiviso in cinque parti. La prima la terza e l'ultima sono basate su un motivo dolente sostenuto da un ritmo ostinato che, dal punto di vista della metrica antica, è interpretabile come la sequenza di un "dattilo" e di uno "spondeo" (cioè lunga-breve-breve; lunga-lunga: ta tatta taa taa). La composizione procede per "giustapposizione": dapprima si ode, in piano, il solo ritmo agli strumenti gravi; poi questo passa agli strumenti immediatamente più acuti e le sezioni che hanno presentato la cellula ritmica espongono la melodia e così via finché nell'ultima ripetizione, in forte, (la melodia è a questo punto giunta ai violini primi e il ritmo è dei fiati) si ode, contemporaneamente, un nuovo ritmo assolutamente contrastante, in terzine che sconvolge le orecchie dell'ascoltatore. La sezione si conclude in fortissimo e si passa alla seconda costituita da un brano, più convenzionale, dal carattere tranquillo, che si sentirà ripetuto come quarta sezione. La terza e la quinta sezione riprendono la prima, senza più il gioco del crescendo ottenuto per giustapposizione, ma deframmentando i ritmi e il tema principale e facendo largo uso del contrappunto.

3° movimento: Presto. Assai meno presto. Lo scherzo si alterna, come di consueto, con il suo trio. Insieme all'ultimo, è il movimento più convenzionale della sinfonia, nel senso che riprende la "febbre ritmica" già sentita molte volte nei precedenti lavori.

4° movimento: Allegro con brio. In forma sonata.

OTTAVA SINFONIA (1813) in Fa maggiore op. 93 Durata media: 25 minuti

1° movimento: Allegro vivace e con brio. In forma sonata, si apre direttamente con lo stentoreo primo tema che chiuderà anche il movimento. Il secondo tema è, al solito, più cantabile e lo sviluppo complesso e contrastato, nella migliore tradizione beethoveniana.

2° movimento: Allegretto scherzando. È davvero un piccolo scherzo nel senso che Beethoven si diverte a fare il verso alla musica settecentesca con un accompagnamento quasi meccanico di note ribattute dei fiati. Gli archi che hanno il tema cantabile ma ricco di

humor si producono, loro volta, alla fine di ogni ripetizione del motivo, in scariche di note ribattute che caratterizzano il pezzo, in semplice forma bipartita.

3° movimento: Tempo di “menuetto”. Beethoven ritorna dopo molti anni alla forma del minuetto. Si tratta davvero di una parodia di quelli di “papà Haydn” che si connota soprattutto per la sapiente orchestrazione.

4° movimento: allegro vivace in forma di rondò-sonata, cioè una forma mista che ibrida la forma sonata con quella del rondò.

NONA SINFONIA “della gioia” o “corale” in re minore op. 124 (1824) Durata media: 65 minuti

La nona sinfonia rappresenta una svolta nella storia di questo genere musicale. Sono stati scritti interi saggi su di essa e sulla sua importanza nella storia della musica. È una sinfonia difficile, anche da eseguire, ed emotivamente assai intensa. Basti ricordare che Bernstein, nel 1989, la scelse per celebrare la caduta del muro di Berlino, in una memorabile esecuzione all’aperto davanti alla porta di Brandeburgo; in tale occasione sostituì nel testo cantato in tedesco dal coro la parola “gioia” con quella “libertà”; inoltre il “tema della gioia” è l’inno ufficiale dell’Unione Europea.

Gli schemi formali della nona sinfonia sono quelli classici ma estesi e in certi punti quasi violentati, tanto da renderli quasi irriconoscibili, come vedremo.

Quanto al “tema della gioia” tutti i commentatori mettono in evidenza “l’immanenza” di tale idea nella vita creativa di Beethoven: è come se egli lo avesse cercato per tutta la sua vita fino a trovarlo nella sua forma compiuta e perfetta, in occasione della composizione di questa sinfonia. Beethoven usò, infatti, spunti tematici simili in decine di composizioni precedenti: la seconda sinfonia, il quarto concerto per pianoforte (ultimo movimento), un lied per voce e piano, la fantasia per pianoforte, coro e orchestra. Reminiscenze del tema risuonano inoltre sia nel primo movimento sia nello scherzo della stessa nona sinfonia: è come se Beethoven usasse una tecnica “subliminale” per avvicinare e preparare l’ascoltatore a questo tema che, pur nella sua semplicità, rimane una delle melodie più famose mai concepite.

1° movimento: Allegro ma non troppo, un poco maestoso. L’incipit della sinfonia è stato spesso paragonato alla “creazione” che Michelangelo dipinse nella cappella Sistina, in quanto, all’ascolto, la musica pare prendere forma quasi dal nulla fino a che, in un sublime crescendo, esplose il primo tema della forma sonata, enunciato da tutta l’orchestra. È difficile individuare precisamente un secondo tema: molti commentatori preferiscono parlare di “aree tematiche” altri individuano fino a tre ulteriori temi. L’esposizione viene ripetuta ma con alcune variazioni. Lo sviluppo è basato interamente sul primo tema che è alla base di una fuga ampia e complessa. La ripresa riprende il gesto iniziale della creazione ma in fortissimo. Il brano si chiude con una vasta “coda”, vera e propria quarta sezione aggiunta alle tre canoniche della forma sonata, che riprende, mischiandole, tutte le idee ascoltate fino a questo momento e chiude il movimento con la ripetizione, perentoria, del primo tema.

2° movimento: Molto vivace. È uno scherzo “indiavolato”, seguito da un trio che sembra richiamare, in certi punti, il tema del finale della sinfonia, il già citato “inno alla gioia”. Scherzo e trio sono ripetuti due volte e il brano si conclude con una ripresa scorciata dello scherzo. Quest’ultimo è percorso quasi instancabilmente da una pulsazione ritmica, assai caratteristica, enunciata fin dalle prime battute anche dal timpano in funzione “solistica”: si narra che alla prima esecuzione i viennesi, piacevolmente sorpresi da questa novità, scattarono in piedi applaudendo e fecero poi rieseguire tutto il brano da capo al fondo. Lo scherzo si compone, come di consueto, di due sezioni ripetute, così come il trio.

3° movimento: Adagio molto e cantabile, andante moderato. Si compone di due sezioni (adagio e andante) che si alternano per due volte. È un brano che io trovo francamente un

po' noioso (Beethoven mi perdonerà) e non l'ho mai digerito del tutto, anche se, l'inizio in pianissimo, è davvero suggestivo.

4° movimento: Presto – allegro – adagio – maestoso – allegro – moderato – stringendo presto – maestoso – presto. Già dalla numerosità delle sezioni e dall'alternanza delle indicazioni circa la loro velocità si può capire quanto la struttura di questo brano sia complessa. Le analisi su tale aspetto sono moltissime e tutte interessanti. Il movimento si compone di una vasta introduzione orchestrale, che inizia con un aspro accordo dissonante sul rullio dei timpani, nel quale vengono prima ricapitolati tutti i temi dei movimenti precedenti e poi presentato il tema della gioia, inizialmente presentato solo con gli strumenti, con una tecnica, basata sull'accumulo, cara a Beethoven e già usata in precedenti composizioni. Il tema viene, infatti, enunciato dai violoncelli senza alcun accompagnamento; poi passa alle viole e i violoncelli eseguono un controcanto. Successivamente passa ai violini secondi mentre viole e violoncelli accompagnano il tema e così via, finché il tema esplode a fiati e percussioni mentre gli archi accompagnano. A questo punto ritorna l'accordo dissonante e il pezzo sembra iniziare da capo: invece entra il baritono che canta su parole scritte da Beethoven (in tedesco); "amici non questi suoni, alto e più grato canto leviamo" e, subito dopo, riprende il tema della gioia, questa volta cantato, sul testo dell'omonimo inno di Schiller. L'inno viene presentato per intero sempre sul tema della gioia alternando i solisti e il coro per tre volte. Una quarta ripetizione del tema avviene su una ulteriore strofa ma è introdotta da un gioco delle percussioni su un ritmo molto più danzato: entra il tenore al quale fa eco, ancora una volta, il coro. Segue un ampio episodio orchestrale che è un bellissimo fugato, armonicamente molto complesso, basato su un frammento del tema della gioia e che si conclude con dei richiami in pianissimo dei corni che introducono l'ultima ripetizione del tema nella sua forma originale, da parte del coro e della piena orchestra, in fortissimo: è questa la sezione utilizzata come inno della Unione europea ed è la più famosa dell'intero movimento. Il movimento cambia a questo punto decisamente carattere con due brani più lenti (un andante e un adagio) affidati al coro, basati su un nuovo tema, al termine del quale, sulla parola "sternen" (stelle) c'è un famoso passaggio nel quale orchestra imita (e ci riesce!) il luccichio di una notte stellata. Dopo questa parentesi intima e struggente, il pezzo riprende vita e si avvia a conclusione con una doppia fuga per coro basata sui due temi precedentemente ascoltati: il tema della gioia è quello su cui era basato il brano lento. Seguono una sezione affidata ai solisti e quindi una monumentale ma breve coda (che alterna una sezione prestissimo a una maestoso nella quale si congedano solisti e coro) che conclude trionfalmente la sinfonia senza il ricorso, tuttavia, a quelle stentoree ripetizioni di accordi, efficaci ma un po' retoriche, che caratterizzano altri finali beethoveniani (quello della quinta per tutti). Pare che alla conclusione della prima esecuzione, il pubblico, sapendo che Beethoven era completamente sordo, non applaudì ma iniziò a sventolare dei fazzoletti bianchi per mostrare il proprio omaggio al compositore.

Si sa che Beethoven progettò anche una decima sinfonia che, tuttavia, non vide mai la luce. Esistono, in proposito, appunti e frammenti tematici tra le carte reperite alla sua morte e qualche anno fa, un musicologo inglese, cercò di ricostruire l'ulteriore sinfonia sulla base di tale materiale. La "decima sinfonia" è stata anche incisa ma si tratta più che altro di una curiosità e di un'operazione commerciale, essendo chiaramente troppo poco il materiale lasciatoci dal compositore per capire quali fossero le sue reali intenzioni.

Milano, 4 ottobre 2011.