



van Beethoven

*Le sinfonie  
e i concerti  
per pianoforte*

SKIRA





ACCADEMIA NAZIONALE  
DI SANTA CECILIA

*Fondazione*

# van Beethoven

*Le sinfonie e i concerti  
per pianoforte*

*a cura di*  
Annalisa Bini e Roberto Grisley

SKIRA

# Sommario

- |     |   |     |   |
|-----|---|-----|---|
| 15  | Riascoltare le nove sinfonie<br><i>Giorgio Pestelli</i>   | 163 | Ludwig van Beethoven. Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93<br><i>Otto Biba</i>   |
| 31  | Strategie<br><i>André Boucourechliev</i>  | 169 | L'Ottava Sinfonia<br><i>Giovanni Bietti</i>   |
| 35  | <i>Exordium</i> : la Prima Sinfonia<br><i>Giorgio Sanguinetti</i>   | 221 | La Nona Sinfonia<br><i>Esteban Buch</i>   |
| 51  | Beethoven e la sua Seconda Sinfonia<br><i>Guido Turchi</i>  | 245 | L'ode di Schiller "An die Freude" e la posizione di Beethoven<br><i>Alberto Basso</i>   |
| 59  | Strategie<br><i>André Boucourechliev</i>  | 269 | Dall'Anno Zero all'inno europeo<br><i>Esteban Buch</i>  |
| 65  | L'Eroica, sinfonia quasi un romanzo<br><i>Fabrizio Della Seta</i>   | 313 | I concerti per pianoforte e orchestra<br><i>Giorgio Pestelli</i>  |
| 85  | La Quarta Sinfonia: per una storia dell'efficacia<br><i>Carl Dahlhaus</i>                                     | 325 | I primi due concerti per pianoforte di Beethoven<br><i>Arrigo Quattrocchi</i>   |
| 95  | Strategie<br><i>André Boucourechliev</i>  | 337 | Verso il "concerto sinfonico" del periodo di mezzo: il Terzo e il Quarto Concerto per pianoforte e orchestra di Beethoven<br><i>William Drabkin</i> |
| 103 | Lo sguardo di Euridice. Alle origini del mito della Quinta<br><i>Maurizio Giani</i>                           | 349 | Il Concerto in mi bemolle maggiore per pianoforte e orchestra op. 73<br><i>Guido Salvetti</i>   |
| 119 | La Sinfonia <i>Pastorale</i><br><i>Lewis Lockwood</i>   | 363 | Indice dei nomi   |
| 149 | Flussi di energia di un soggetto sonoro. Sulla Settima Sinfonia di Beethoven op. 92<br><i>Hermann Danuser</i> |     |   |

*Il problema della Prima*

Di tutte le “prime” opere di un genere nel quale Beethoven raggiunse l’eccellenza (la “prima” sonata per pianoforte, il “primo” concerto per pianoforte, il “primo” quartetto per archi) la Prima Sinfonia è l’unica alla quale il riconoscimento di quell’impronta di genialità e di individualità che normalmente si identifica con la musica di Beethoven è stato – e talvolta è ancora – accordato con qualche riluttanza. Infatti opere come il Quartetto op. 18 n. 1, per esempio, o la Sonata op. 2 n. 1 sono tradizionalmente descritte nei manuali di composizione o di analisi come modelli di forma, e nessuno oserebbe mai metterne in discussione l’esemplarità; mentre altri “primi” lavori, come il Concerto in do maggiore, op. 15 e il vero Primo Concerto per pianoforte – quello in si bemolle maggiore op. 19 – sono amati tanto dal pubblico quanto dagli esecutori. Non è così per la Prima Sinfonia, sulla quale pesa un sospetto di immaturità. Eppure Beethoven era tutt’altro che un compositore immaturo quando intraprese la composizione della Sinfonia in do maggiore, op. 21. Per continuare il confronto con opere già citate, le Sonate op. 2 precedenti di cinque anni la composizione della Prima, e il Concerto op. 19, di sei. Quando Beethoven scrisse la Prima Sinfonia, aveva già composto i sei Quartetti op. 18, i Trii op. 1 (da sette anni), la Sonata *Pathétique* e le due Sonate per violoncello e pianoforte op. 5: non si può dire quindi che fosse un compositore principiante. Il sospetto che grava sulla Prima non riguarda però tanto la maestria compositiva, quanto piuttosto qualcosa di più insidioso: il carattere “beethoveniano”, un concetto tanto più indefinibile quanto più appare familiare. Quando e perché una musica può essere definita autenticamente “beethoveniana”? Cosa contiene esattamente questa categoria che si è andata sedimentando in quasi due secoli di ricezione? Oggi siamo molto meno sensibili a questo genere di problemi, ma in passato, quando l’ideologia del genio era predominante, la questione dell’individualità dello stile di un compositore era di primaria importanza.

Nei primi decenni del Novecento l'allora prevalente corrente critica basata sull'analisi stilistica (alla quale aderivano Guido Adler, Hans Gal, Paul Mies e altri), dopo essersi preoccupata di fissare i confini stilistici di aree musicali omogenee (come lo "stile classico"), iniziò a occuparsi di stili individuali; e il candidato prescelto fu, non a caso, Beethoven. Un illustre esponente di questa scuola, Gustav Becking, arrivò a ideare una tecnica di rappresentazione grafica dello stile (le cosiddette "curve di Becking") che applicava non soltanto agli stili di singoli compositori ma per-fino ai caratteri nazionali di intere epoche musicali. In questo clima di esasperata attenzione verso l'individualità del linguaggio musicale il semplice dubbio che una composizione potesse essere "personale" era sufficiente a distruggere il valore. Le discussioni sulla natura "beethoveniana" della Prima Sinfonia nascono durante questo periodo, che è totalmente immerso in quello che Lydia Goehr ha chiamato "il paradigma beethoveniano": cioè l'idea del valore assoluto dell'individualità e dell'originalità dell'opera musicale, distaccata dalle circostanze contingenti legate alla sua nascita, e collocata in un ideale "musico" di capotalavoro universale era compiuta, i primi dubbi circa l'originalità della Prima iniziarono a farsi avanti. Uno dei primi a sostenere la tesi che la Prima fosse uno "studio da Mozart" è stato il diplomatico russo, e biografo mozartiano, Alexander Uhlishev:

La Prima Sinfonia di Beethoven sarebbe un capolavoro se, da una parte, non fossero vissuti Haydn e Mozart e se, dall'altra, non avesse sorelle più giovani. La sua sfortuna è proprio questa, di non esser in grado di reggere questo doppio confronto. Chunque vi riconosce uno studio da Mozart, e precisamente dalla sua sinfonia in do maggiore. La stessa tonalità, press'a poco le stesse proporzioni, la stessa disposizione delle parti del Tutto, come tema, episodi, transizioni, sviluppo, sezione centrale, ecc.; una evidente somiglianza nella scelta delle modulazioni e dei ritmi, un andante nella tonalità maggiore della quarta, un minuetto e un finale nella tonalità principale, esattamente come in Mozart. Tuttavia, nonostante tali somiglianze formali, gli allegri di Beethoven e di Mozart non si assomigliano. Il primo è chiaro, splendente, maestoso e tuttavia piuttosto debole nell'espressione e nello stile. [...] L'andante [...] segue più Haydn che Mozart. Berlioz ha detto giustamente che qui Beethoven non c'è?

Il giudizio di Uhlishev – che, come vedremo più avanti, presenta aspetti di grande acutezza – fu accolto sfavorevolmente dalla critica tedesca, quasi come una offesa al genio di Beethoven e alla nazione germanica. Il grande teorico della forma Adolf Bernhard Marx dedicò quasi tutta la sua analisi della Prima a una confutazione molto risentita delle tesi di Uhlishev, concludendo che "non si sa, e neppure appare verosimile, se egli abbia fatto 'studio' da lui [Mozart]; che questa sinfonia sia uno studio sulla Sinfonia in do maggiore di Mozart è cosa che si poteva dire solo a Parigi e a Nîm", e più avanti, a proposito di un passo dell'Adagio (bb. 53-56), si chiedeva enfaticamente: "Forse qualcuno che non sia un tedesco avrebbe potuto creare

Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg, Benno Filsen, 1928.  
 Lydia Goehr, *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.  
 "Die erste Symphonie von Beethoven würde ein Wunderwert sein, wenn einseits Haydn und Mozart nicht gelebt hätten, und wenn sie einseits keine jüngeren Schwestern erhalten hätte. Ihr Unglück ist eben, daß sie dieser doppelten Vergleichen nicht entgehen kann. Ein jeder erkennt darin eine Studie nach Mozart und namentlich nach dessen C-dur Symphonie. Es ist dieselbe Tonart, ungefähr dasselbe Maß in Länge und Kürze, dieselbe Anordnung der wesentlichen Theile des Ganzen, als Thema, Episoden, Zwischensätze, Durchführung, Mittelsatz, u.s.w., eine offenbare Aehnlichkeit in der Wahl der Modulationen und Rhythmen, ein Andante in der Durart, ein Quart, ein Durtrio, ein Finale in der Hauptart gerade wie bei Mozart. Trotz dieser ähnlichen Verhältnisse der Form, gleichen sich doch Beethoven's und Mozart's Allegro nicht. Das erste ist klar, glänzend, majestätisch, aber ziemlich schwach in Ausdruck und Stil. [...] Das Andante [...] schließt sich mehr an Haydn, als an Mozart an. Berlioz hat mit Recht gesagt, daß darin kein Beethoven sei", Alexander Uhlishev, *Beethoven: seine Kritiker und haus*, 1859.

<sup>4</sup> "Dass er 'Studien' nach ihm gemacht, ist nicht bekannt und nicht wahrscheinlich; dass seine erste Symphonie eine Studie nach Mozarts Cdur-Symphonie sei, hat nur in Paris und Nijni gesagt werden können". "Ob wohl ein anderer als ein Deutscher dieses Nachtgedicht ersonnen haben könnte?", Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*, Leipzig, 1902 (1<sup>a</sup> ed. 1859), pp. 164-165.

<sup>5</sup> "Denn uns, die wir durch Beethoven selber noch Mächtigeres und Tieferes kennen gelernt, ist es gar nicht leicht, gehe diese erste und in gewissem Sinn kleinste der Beethovenschen Symphonien [...] gerecht zu werden", Marx, *Ludwig van Beethoven*, cit., p. 160.

<sup>6</sup> "Nichts von dem tiefen Ernst des nordischen Bach, nicht eine Spur von dem pathos, welches manche der Haydn'schen Adagios kennzeichnet, nicht von der Mozartschen Melancholie – nichts vor allem von dem Beethoven, welcher die Eroica schrieb, die 5., die 9. Sinfonie, die späteren Quartette, die großen Klaviersonaten, eben ben jener Beethoven, den wir meinen, wenn wir seinen namen nennen!", Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, 6<sup>a</sup> ed., Leipzig, 1921, p. 191.

<sup>7</sup> Cfr. Paul Bekker, *Beethoven*, Berlin. Leipzig, 1911; J.-G. Prod'homme, *Les Symphonies de Beethoven*, Paris, 1924; Karl Nef, *Die neun Sinfonien Beethovens*, Leipzig, 1828.

<sup>8</sup> "Es soll gezeigt werden, daß die 'Idee' dieses Satzes eine echt Beethovensche Symphonie-Idee ist, die sich in einem musikalischen Organismus von echt Beethovenscher Gestaltungsweise darstellt", Ludwig Misch, *Der persönliche Stil in Beethovens Erster Symphonie. Organismus und Idee des ersten Satzes*, in "Beethoven-Jahrbuch", n. 2, 1955-56, Bonn, 1956, pp. 55-101 (cit. p. 57).

questo poema notturno?"<sup>4</sup> D'altra parte, dovette lui stesso ammettere che "Per noi, che attraverso lo stesso Beethoven abbiamo fatto la conoscenza di cose ancora più potenti e profonde, non è affatto facile render giustizia a questa Prima e, per certi versi, più piccola delle sinfonie beethoveniane"<sup>5</sup>.

Nonostante la strenua negazione di Marx, l'idea di una significativa influenza mozartiana sulla Prima si dimostrò irrisolvibile. Influenze di Mozart e Haydn vennero ammesse come dato di fatto da Hermann Kretzschmar nella sua diffusissima *Guida alla sala da concerto*: un vero Baedeker della musica che, pubblicato per la prima volta nel 1887-88, influenzò generazioni di ascoltatori. Kretzschmar avallò anche l'idea che la Prima fosse un prodotto, per così dire, di seconda mano, inferiore persino ai suoi modelli, ritornando così alla tesi di Ulibišeŭ: "Nulla della profonda serietà del nordico Bach, neppure una traccia di quel *pathos* che contraddistingue alcuni degli Adagi haydniani, nulla della melanconia mozartiana – nulla soprattutto di quel Beethoven che ha scritto l'*Eroica*, la Quinta e la Nona Sinfonia, gli ultimi quartetti, le grandi sonate per pianoforte; quel Beethoven, insomma, che intendiamo quando pronunciamo il suo nome!"<sup>6</sup> Pur riconoscendo alla Prima un qualche elemento di individualità "in primo luogo nell'espressione di singoli punti, nell'audacia della declamazione e dell'alternanza delle idee", Kretzschmar sembra relegare la Prima al ruolo di prologo all'autentico canone sinfonico beethoveniano, che di fatto inizierebbe dalla Seconda, e che è ormai identificato esplicitamente con lo stile cosiddetto "eroico". La critica posteriore sembra tacitamente accettare il fatto che la Prima sia un lavoro indubbiamente influenzato da Haydn e da Mozart, tutto sommato gradevole da ascoltare e non ci sia ragione per bistrattarla: ma che comunque lo "echte Beethoven" sia tutt'altra cosa. Tutt'al più, con l'avvicinarsi dell'anno beethoveniano 1927, si nota una maggior attenzione della critica ai tratti "autenticamente beethoveniani" che vengono identificati, qua e là, nella sinfonia, ma l'impianto critico formulato da Marx e Kretzschmar rimane sostanzialmente intatto.<sup>7</sup>

Il primo serio tentativo di rivalutazione critica della Prima è un'ampio studio di Ludwig Misch del 1956, la cui intenzione è di aprire una nuova strada alla comprensione della Prima correggendo due antichi errori di valutazione: il primo, che qui Beethoven non sia ancora il "vero" Beethoven perché troppo forte è l'influenza di Mozart e Haydn; l'altro, che il "vero Beethoven" del primo periodo è quello delle opere "eroiche" come il Trio in do minore o la Sonata *Pathétique*. Secondo Misch, invece, che concentra la sua ricerca sul solo primo movimento, "l'idea di questo movimento è un'idea sinfonica autenticamente beethoveniana, che appare in un organismo musicale di schietta impronta beethoveniana"<sup>8</sup>. Con la sua analisi Misch intende dimostrare che l'unità e l'organicità dell'Allegro risiedono nell'impiego di alcune cellule tematiche, tra le quali le più importanti sono il semitono ascendente – che egli chiama "sensibile assoluta" (*absolute Leitton*) – e la quarta ascendente. Lo scopo finale della sua analisi è tuttavia quello di dichiarare la Pri-

ma "echt beethovenschen", autenticamente beethoveniana, mostrando così di restare pienamente all'interno del paradigma romantico dell'individualità e dell'originalità: va da sé che la questione delle influenze mozartiane o haydniane è minimizzata, se non elusa. Una posizione più equilibrata è quella di Wilhelm Seidel, che non solo non nega l'evidenza delle influenze, ma anzi situa la Prima in un'ampia rete di relazioni intertestuali. Tuttavia neppure Seidel rinuncia alla ricerca dell'individualità. La sua soluzione a questo problema è ingegnosa, ma non del tutto convincente: egli identifica l'originalità della Prima nella contrapposizione dialettica tra elementi convenzionali ed elementi individuali: "Il convenzionale e l'originale sono intrecciati l'uno all'altro: è proprio questa tensione che contraddistingue il carattere, la grandezza e la fragilità di quest'opera".<sup>9</sup>

La questione dell'individualità, o "beethovenianità" della Prima è del tutto estranea, invece, all'interpretazione che Carl Schachter dà dei rapporti tra quest'opera e la *Jupiter*.<sup>10</sup> Agendo all'interno di un contesto culturale che ha storicizzato il dogma romantico dell'individualità – che condannava come "plagio" qualsiasi sospetto di scambio tra opere diverse –, Schachter è interessato a scoprire quanto Beethoven abbia preso la *Jupiter*, coscientemente o meno, come modello per il suo esordio nel campo della sinfonia. Le affinità che Schachter individua tra le due opere vanno molto al di là delle somiglianze esteriori (di tonalità, di motivi, di ritmi, di carattere dei singoli movimenti) che gli studiosi precedenti avevano già sottolineato: per Schachter, infatti, le sezioni di sviluppo delle due sinfonie si basano sulla stessa struttura armonica e contrappuntistica. Non solo: il motivo di quarta ascendente, che è alla base del contenuto tematico dei due Allegri, determina in buona parte il percorso tonale in entrambi i pezzi.

L'analisi intertestuale di Schachter sembra così aver riportato il discorso sulla Prima a una fase precedente le argomentazioni dei critici romantici. Manca ancora una valutazione dei risultati artistici del primo Beethoven in relazione a quelli dell'ultimo Mozart: commentando Schachter, Lewis Lockwood ha aggiunto che

se la scoperta da parte di Schachter di connessioni più intime [tra le due sinfonie] ai livelli strutturali profondi della Prima Sinfonia mi sembra del tutto convincente, essa tende solo a rinforzare il senso che Beethoven, a questo stadio, era ben lontano dall'essere in grado di emulare la maestria con la quale l'ultimo Mozart controllava il flusso delle idee, o la sua capacità di integrare senza sforzo apparente la forma con il contenuto su ogni livello. Le differenze in superficie tra i movimenti affini della "Prima" di Beethoven e dell'"Ultima" di Mozart sono tanto impressionanti quanto lo sono le relazioni nascoste che Schachter propone. È come se Beethoven avesse udito la struttura profonda del movimento di Mozart ma fosse ancora incapace di emulare la qualità del suo eloquio.<sup>11</sup>

Un secolo e mezzo dopo Ulibiřev, dunque, l'itinerario critico della Prima è tornato al punto di partenza: le metodologie di cui la musicologia moderna dispone hanno confermato le

<sup>9</sup> "Konventionelles und Originales sind einander verschkänkt. Und eben diese Verspannung bezeichnet Charakter, Größe und Schwäche dieses Werkes", Wilhelm Seidel, *Ludwig van Beethoven: 1. Symphonie C-Dur*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1979, pp. 4-5.

<sup>10</sup> Carl Schachter, *Mozart's last and Beethoven's first: echoes of K. 551 in the first movement of opus 21*, in Cliff Eisen (a cura di), *Mozart Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 227-251.

<sup>11</sup> "while Schachter's discovery of deeper connections at underlying structural levels in the First Symphony seems to me wholly convincing, it tends only to reinforce the sense that Beethoven at this stage was still far from having the ability to match Mozart's late mastery of the flow of ideas or his seemingly effortless integration of form and content on every level. The differences in surface between the comparable movements of Beethoven's 'First' and Mozart's 'Last' are as striking as the underlying relationship that Schachter propounds. It is as if Beethoven heard the underlying structure of the Mozart movement but was yet unable to emulate its quality of discourse", Lewis Lockwood, *Beethoven before 1800: the Mozart legacy*, *Beethoven Forum* 3, 1994, pp. 39-52.

influenze di Mozart e, in misura minore, di Haydn, e in particolare hanno mostrato indubbie affinità strutturali tra la Prima e la *Jupiter*. Tali conclusioni, tuttavia, oggi non portano automaticamente a un giudizio di valore negativo, cosa che invece accadeva un secolo fa, ma piuttosto a indagare sulle ragioni di tale "omaggio" da parte di Beethoven ai suoi grandi predecessori.

### *La Prima come sinfonia esemplare*

Come abbiamo visto, la valutazione postuma della Prima è stata monopolizzata da due questioni: il carattere "beethoveniano" e la sua originalità o meno rispetto a modelli precedenti. Ma questi criteri valevano per Beethoven e per il pubblico che il 2 aprile 1800 la ascoltò per la prima volta nel teatro della Hofburg, a Vienna, durante una grande accademia organizzata dal trentenne compositore a proprio beneficio? Se si leggono le recensioni a questo concerto, si ha l'impressione che il metro di giudizio fosse completamente differente. Nella sinfonia fu trovata "molta arte, novità e ricchezza di idee"; e, cinque anni dopo, lo stesso periodico, l'"Allgemeine Musikalische Zeitung", giudicava la Prima "una magistrale creazione d'arte" in cui "una non comune ricchezza di belle idee vi si dispiega con splendore e leggiadria, e ciò nonostante dovunque regna coerenza, ordine, e luce".<sup>12</sup> Dunque, i contemporanei di Beethoven avevano inteso la Prima in tutt'altro modo dai commentatori successivi: per loro quest'opera era una eccellente, esemplare realizzazione dell'ideale estetico di sinfonia. Che questa fosse anche l'intenzione dell'autore appare plausibile se si esamina attentamente il programma dell'accademia del 2 aprile. La serata comprendeva sette numeri. Le composizioni di Beethoven, quattro, erano disposte in due blocchi: al terzo e quarto, e al sesto e settimo numero. Apriva il programma una non meglio specificata "grande sinfonia del compianto Kappelmeister Mozart", seguita da un'aria tratta dalla *Creazione* di Haydn. Veniva poi il primo gruppo di composizioni beethoveniane, e cioè un "grande concerto" per pianoforte (op. 15 o op. 19?) e il Settimino. Il quinto numero era un duetto tratto ancora dalla *Creazione* che precedeva l'ultimo blocco, quello che presumibilmente Beethoven riteneva di maggior effetto. Infatti, al sesto numero il programma annuncia "Herr Ludvig van Beethoven improvviserà sul pianoforte" e, infine, veniva la "grande, nuova sinfonia per grande orchestra". Fare ipotesi su quale possa essere stata la "grande sinfonia" che apriva la serata è inutile: le testimonianze superstiti non lo riportano.<sup>13</sup> Tuttavia, anche se quella di Mozart non fosse stata proprio la *Jupiter*, la circostanza che Beethoven abbia voluto in programma una "grande sinfonia" di Mozart, e che le due sinfonie si trovassero l'una all'inizio e l'altra alla fine del concerto, è impressionante di per sé; soprattutto se si considera che questo fu l'esordio ufficiale di Beethoven a Vienna, in una serata interamente a proprio beneficio. Per un compositore non più giovanissimo (qual era Beethoven secondo il metro dell'epoca) un fallimento in una circostanza del genere non sarebbe stato ammissibile: è verosimile che Beethoven abbia curato ogni dettaglio, e

<sup>12</sup> Cfr. "Allgemeine Musikalische Zeitung", 15 ottobre 1800, colonna 49; 13 febbraio 1805, colonna 321.

<sup>13</sup> Cfr. Elliot Forbes (a cura di), *Thayer's life of Beethoven*, Princeton, Princeton University Press, 1967, pp. 254-256.

in particolare che abbia attentamente soppesato un elemento essenziale come la scelta dei pezzi da eseguire. Un programma che mettesse in evidenza che Beethoven poteva essere considerato il successore di Mozart (dopo aver pagato il dovuto omaggio al vivente Haydn) andava incontro tanto alle aspettative della cerchia beethoveniana quanto alle sue proprie.

A questo punto è inevitabile citare la celebre nota che il conte Waldstein scrisse nell'album che fu donato a Beethoven alla vigilia della sua partenza per Vienna nel 1792 – solo dieci mesi dopo la morte di Mozart; una frase così celebre che è stata citata innumerevoli volte, ha suscitato diverse congetture sul suo autentico significato, e che è stata vista come una chiave dei rapporti personali tra Beethoven e i suoi grandi predecessori:

Caro Beethoven! Lei sta andando a Vienna in adempimento ai suoi desideri a lungo frustrati. Il Genio di Mozart è in lutto e piange la morte del suo pupillo. Ha trovato un rifugio ma non un'occupazione presso l'inesauribile Haydn; attraverso di lui desidera però di formare un'unione con un altro. Con l'aiuto di un assiduo lavoro Lei riceverà lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn.<sup>14</sup>

A proposito del sentimento di continuità che Beethoven potrebbe aver provato nei confronti di Mozart, Lewis Lockwood ha sottolineato come il giovane Beethoven, sottoposto tra gli anni di Bonn e il suo trasferimento a Vienna a un continuo confronto con Mozart, avesse maturato nei confronti del maestro una sorta di "complesso di identificazione", e che in questa fase la sua relazione con la musica di Mozart sarebbe stata caratterizzata dall'imitazione. In una seconda fase tuttavia, che comprende il primo decennio a Vienna (circa dal 1792 al 1803), il rapporto con Mozart sarebbe stato quello dell'assimilazione.<sup>15</sup> La Prima Sinfonia può essere letta come risultato di una totale assimilazione del linguaggio mozartiano, e insieme come prodotto di una volontà di Beethoven di creare un'opera esemplare che lo ponesse davanti al pubblico viennese come continuatore dello "spirito di Mozart".

#### *Retorica ed espressione del "sublime" nel primo movimento*

Per introdurre il discorso dell'esemplarità è utile vedere in che modo i teorici del tardo Settecento consideravano il genere della sinfonia. Il punto di vista moderno tende ad assimilare tutte le forme del periodo classico (sinfonia, sonata, quartetto, concerto ecc.) sotto l'unica etichetta della forma-sonata. Nelle descrizioni dei teorici del tardo Settecento, però, i diversi generi (o stili) musicali venivano trattati separatamente: in particolare lo stile della sinfonia era considerato distinto da quello della sonata.<sup>16</sup> Se da "forma" sono passato a parlare di "stile" non è per una svista: è perché la distinzione fatta dai teorici del periodo classico tra genere sonatistico e genere sinfonico non è tanto una differenza formale quanto una differenza di espressione, o, se vogliamo, di genere retorico. I teorici del Settecento, infatti, non erano interessati a fornire una formula schematica per la confezio-

<sup>14</sup> L'album e il suo contenuto sono descritti in Forbes (a cura di), *Thayer's life of Beethoven*, cit., pp. 114-117.

<sup>15</sup> Lockwood, *Beethoven before 1800*, cit.

<sup>16</sup> Cfr. Michael Broyles, *The two instrumental styles of classicism*, in "Journal of the American Musicological Society", XXXVI, 1983, pp. 210-242.

ne di sonate o sinfonie, come avvenne più tardi quando questi generi divennero modelli scolastici; ciò che interessava loro era soprattutto definire le qualità espressive del genere.

Tra le descrizioni coeve dello stile sinfonico, forse la più influente è stata quella di Johann Abraham Peter Schulz, contenuta nell'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Teoria generale delle belle arti), 1771-74, di Johann Georg Sulzer:<sup>17</sup>

Die Symphonie ist zu dem Ausdruck des Großen, des Feyerlichen und Erhabenen vorzüglich geschickt. Ihr Endzweck ist, den Zuhörer zu einer wichtigen Musik vorzubereiten, oder in ein Kammerconcert alle Pracht der Instrumentalmusik aufzubieten. [...]

Die Kammersymphonie, die ein für sich bestehendes Ganzes, das auf keiner folgende Musik ebezielet, ausmacht, erreicht ihren Endzweck nur durch eine volltönige, glänzende und feurige Schreibart. Die Allegros der besten

Kammersymphonien enthalten große und kühne Gedanken, freye Behandlung des Satzes, anscheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie, stark marquirte Rhythmen von verschiedener Art, kräftige Baßmelodien und Unisoni, concertirende Mittelstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, plötzliche Uebergänge und Ausschweifungen von einem Ton zum andern, die desto stärker frappieren, je schwächer oft die Verbindung ist, starke Schattirungen des Forte und Piano, und vornehmlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bey einer aufsteigenden und an Ausdruck zunehmenden Melodie angebracht wird, von der größten Wirkung ist. Hierzu kömmt noch die Kunst, alle Stimmen in und mit einander so zu verbinden, daß ihre Zusammentönung nur eine einzige Melodie hören läßt, die keiner Begleitung fähig ist, sondern wozu jede Stimme nur das Ihrige beyträgt. Ein solches Allegro in der Symphonie ist, wie eine pindarische Ode in der Poesie ist: er erhebt und erschüttert, wie diese, die Seele des Zuhörers, und erfordert [sic] denselben Geist,

La sinfonia è per eccellenza adatta a esprimere il grande, il solenne e il sublime. Il suo scopo è di preparare l'ascoltatore a un importante lavoro musicale o, in un concerto da camera, di fare appello a tutto lo sfarzo della musica strumentale. [...] La sinfonia da camera, che costituisce un tutto in sé concluso e non mira ad essere seguita da altra musica, raggiunge il suo scopo solo attraverso una scrittura sonora, brillante e piena di fuoco. Gli allegri delle migliori sinfonie da camera racchiudono grandi e ardite idee, libertà nel trattamento della composizione, un apparente disordine nella melodia e nell'armonia, ritmi fortemente marcati di diverso tipo, potenti melodie al basso e unisoni, voci interne concertanti, libere imitazioni, spesso un tema che è trattato alla maniera della fuga, improvvise transizioni da un tono all'altro che tanto più fortemente sorprendono quanto più debole è la connessione fra loro, energiche sfumature tra il forte e il piano, e specialmente con il crescendo che, se impiegato unitamente a una melodia che sale e che cresce di intensità e di espressione, è del più grande effetto. A ciò si aggiunga anche l'arte di unire tutte le voci e di collegarle le une alle altre in modo tale che la loro unione lasci intendere un'unica melodia, che non necessita di alcun accompagnamento, ma alla quale ogni voce contribuisce di proprio. Un tale Allegro è per la sinfonia ciò che per la poesia è l'ode pindarica: come questa, esso innalza e scuote l'animo dell'ascoltatore e richiede, per poterne godere, lo stesso spirito, lo stesso elevato potere di immaginazione, e la stessa scienza artistica. [...]

<sup>17</sup>Johann Abraham Peter Schulz, voce "Symphonie" in Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Berlin-Leipzig, 1771-1774, pp. 478-480. Cfr. Bathia Churgin, *The symphony as described by J.A.P. Schulz (1774): a commentary and translation*, in "Current Musicology", XXIX, 1980, pp. 7-16.

dieselbe Kunstwissenschaft, um darin glücklich zu seyn. [...] Das Andante oder Largo zwischen dem ersten und letzten Allegro hat zwar keinen so nahe bestimmten Charakter, sondern ist oft von angenehmen, oder patetischen, oder traurigen Ausdruck; doch muß es eine Schreibart haben, die der Würde der Symphonie gemäß ist [...].

L'Andante o Largo tra il primo e l'ultimo Allegro non ha in verità un carattere così precisamente definito, ma è spesso di espressione gradevole, o patetica, o triste; esso tuttavia deve possedere uno stile appropriato alla dignità della sinfonia [...].

La descrizione di Schulz fu ripresa da Koch, che ne citò ampi tratti nel terzo volume del suo *Versuch einer Anleitung zur Composition (Saggio di un avviamento alla composizione)* del 1782-93. Koch non si discosta da Schulz nelle linee essenziali, ma la sua trattazione è per certi aspetti più dettagliata. Koch insiste sulla necessità che lo stile della sinfonia si distingua da quello della sonata per “maggior forza ed energia interne”, e insiste sul fatto che il suo significato espressivo debba essere “più quello di una passione trascinate che quello di una minuziosa rappresentazione di dettagli”.<sup>18</sup> Allo scopo di esprimere questa veemenza, questa pulsione in avanti del discorso musicale, Koch raccomanda che alla maggior parte della cadenze perfette e delle semicadenze (*Grund- und Quintabsätze*) non sia consentito di risolvere nel modo consueto, ma che anzi “sopprimendo la divisione di battuta si lasci fluire in avanti la melodia tanto più liberamente” (“sondern vermittelst der Tacterstickung übergangen, damit die Melodie desto fortströmender werde”).

Carl Dahlhaus ha mostrato come la “fluenza melodica” invocata da Koch si concretizzi, nell'Allegro della Prima, attraverso l'irregolarità metrica che evita la “quadratura” delle frasi in multipli di quattro battute, esattamente nel modo suggerito da Koch, cioè facendo coincidere nella stessa battuta la conclusione di una frase e l'inizio della successiva; e come questa ricerca dell'irregolarità metrica sia il segno della presenza di quell'estetica del sublime che, secondo Schulz ed altri, era il carattere distintivo dello stile della sinfonia e che trovava il suo corrispettivo ideale nell'ode pindarica. L'analisi di Dahlhaus è assolutamente convincente, e mette in luce un aspetto fondamentale della “esemplarità” della Prima: ma, a mio avviso, ve ne sono altri non meno importanti. Uno di questi sembra essere il modo in cui il primo movimento aderisca allo “stile elevato” dell'ode attraverso l'uso pervasivo della figura retorica “elevata” per eccellenza, il *climax* o *gradatio*.

Tra gli aspetti melodici, armonici e formali dell'Allegro ve n'è uno che ha colpito l'attenzione di tutti coloro che hanno scritto su questa sinfonia: cioè la presenza pervasiva del semitono ascendente sotto forma di sensibile e, in misura minore, il motivo di quarta ascendente. Tre di questi semitoni si trovano proprio nell'apertura della sinfonia, nella celebre introduzione che tanti commenti ha suscitato a causa dell'accordo dissonante con cui si apre. Ludwig Misch ha parlato, a questo proposito, di “absoluter

42 Leittonschritt”, “movimento di sensibile assoluta”.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> “sondern sie müssen sich durch innere Kraft und Nachdruck auszeichnen, und die Empfindung muss, mehr mit sich fortreissend, als in höchsten Grade detaillirt dargestellt werden”, Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig, 1782-93, III, p. 384.

<sup>19</sup> Misch, *Der persönliche Stil in Beethovens*, cit., p. 62.

Esempio 1: Introduzione,  
bb. 1-4

Il movimento di semitono ascendente è poi un elemento caratteristico del tema che apre l'esposizione, basato sullo stesso movimento di quarta che caratterizza il tema principale del primo movimento della *Jupiter*:

Esempio 2

Lo stesso movimento di semitono, qui do-do diesis, porta poi a un altro punto ampiamente discusso dai commentatori, cioè la ripetizione, all'inizio dell'Allegro, delle prime quattro battute un tono sopra, con la successione (ascendente) di gradi armonici I-II:

Esempio 3: Allegro, bb. 13-23

Nella ripresa, poi, la successione do-do diesis-re si collega direttamente a una impressionante successione ascendente, quasi interamente cromatica, che porta dal re<sup>4</sup> al sol<sup>5</sup> (bb. 188-193, primo oboe; bb. 193-198, primo flauto), arrivando sulla dominante del I grado. Questa ascesa si combina con una progressiva accelerazione degli eventi. Da b. 188 a b. 192 l'ascesa procede con il ritmo di una nota per battuta, mentre una sorta di *Schleifer* discendente (una rapida successione di note per grado congiunto) si ripete ogni due battute. Da b. 192 a b. 196 l'ascesa si muo-

20 "Auxesis fit, quando harmonia sub uno eodemque textu semel, bis, terve, et ulterius repetitur, crescit et insurgit. [...] Hic ornamento omnesfere cantiones, in quibus textus repetitur, ita ut textus repetitionem, non fugam, exigat, sunt repletæ", Benito V. Rivera, *Jochim Burmeister, Musical Poetics, Translated*, Benito V. Rivera, New Haven-London, Yale University Press, 1993, p. 172.

44 mini di musica "assoluta": fanno riferimento al testo ma esclusivamente all'impiego in ter-

Questa tendenza ascendente, collegata all'idea della diminuzione dei valori ritmici, si può far risalire alla figura retorica della *gradatio* o *climax*. L'applicazione di questo *topos* in campo musicale risale a Joachim Burmeister che nel suo trattato *Musica poetica* (1606) le dà il nome di *auxesis*,<sup>20</sup> ma questo concetto è stato ampiamente impiegato dai teorici del Settecento soprattutto in area tedesca. Le descrizioni di Forkel e Koch sono particolarmente significative perché, a differenza di Burmeister, non fanno riferimento al testo ma esclusivamente all'impiego in ter-



ve al ritmo di due note per battuta, mentre c'è uno *Schleifer* ogni battuta, che diventano due a b. 97 (si noti anche l'infiltrarsi della scrittura orchestrale, accompagnato da un *crescendo*). La stessa idea dell'accelerazione ritmica accompagnata dall'ascesa per semitono si trova nel passo parallelo, cioè nella modulazione da I a V alle bb. 41-45, sebbene in forma diversa e più concentrata:

Schizzi per una sinfonia in do maggiore non conclusa, 1795 ca. Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. autogr. Beethoven 28, fol. 14v.



Eine der schönsten und wirksamsten Figuren ist die Gradation (Steigerung). Man steigt gleichsam stufenweise von schwachern Sätzen zu stärkern fort, und drückt dadurch eine immer zunehmende Leidenschaft aus. Die gewöhnliche Art, sie in der Tonsprache auszudrücken, geschieht durch das *crescendo*, womit man einen Satz vom gelindesten Piano an, bis zu dem stärksten Fortissimo fortführt. Eine bessere Art ist es, wenn diese Steigerung durch beständigen allmählichen Zuwachs an neuen Gedanken und Modulationen bewerkstelligt, und dann mit der ersten Art verbunden wird.

Una delle più belle ed efficaci figure è la gradatio (elevazione). Si sale, per così dire, per grado, da passi deboli a forti, esprimendo con ciò una sempre crescente passione. Il modo consueto di esprimere ciò nel linguaggio dei suoni avviene attraverso il *crescendo*, con cui si conduce un pezzo dal piano più lieve al più vigoroso dei fortissimi. Un modo migliore è se questa elevazione è attuata attraverso un costante e graduale incremento di nuove idee e di modulazioni, per poi combinarsi col primo modo.<sup>21</sup>

*Gradation*. Wenn in einem einzelnen Satze eines Tonstückes die Gedankenfolge so beschaffen ist, daß der Ausdruck gleichsam stufenweis steigt, so nennen man eine solche Figur die Gradation. Die Wirkung der Gradation kann auch durch das *Crescendo* hervorgebracht werden, wenn anders die besondere Beschaffenheit des Satzes, welcher mit anwachsender Stärke vorgetragen wird, der Natur der Sache noch widersteht.

*Gradatio*. Quando in un pezzo di un'opera musicale la successione delle idee è fatta in modo tale che la frase, per così dire, sale per grado, tale figura si chiama *gradatio*. L'effetto della *gradatio* può essere suscitato anche per mezzo del *crescendo*, se il carattere proprio del pezzo, che deve essere espresso con crescente forza, non si oppone alla natura della cosa.<sup>22</sup>

Collegata alla *gradatio* è anche la figura dell'*anabasis*. Walther definiva questa figura come "un passo musicale attraverso il quale si esprime qualcosa che sale verso l'alto"<sup>23</sup> e Koch come "una successione ascendente di suoni".<sup>24</sup>

Recentemente, Elaine R. Sisman ha usato il termine *gradatio*, in riferimento alla musica del periodo classico, in due significati principali: 1) come sequenza formata dalla ripetizione trasposta in senso ascendente di una figura melodica; 2) come progressiva diminuzione dei valori ritmici di una figura, e più generalmente come una successione di ripetizioni di una medesima frase che presentano un incremento dell'attività ritmica. In senso molto lato, il termine *gradatio* si può riferire a qualsiasi ripetizione che presenti un qualche incremento:

*Gradation* (Steigerung), one of the most beautiful and effective figures, most usually occurring as *crescendo*, but also through continual expansion of ideas and modulations [...]. Music theorists from Burmeister on applied this term to any garden-variety ascending sequence, whereas its rhetorical meaning is clearly that of intensification. Not every sequence has this effect, nor need *gradatio* refer only to sequence.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, 1788, I, p. 58 (§. 116).

<sup>22</sup> Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexicon*, Frankfurt, 1802, colonna 677.

<sup>23</sup> "ist ein solcher musikalischer Satz, wodurch etwas in die Höhe steigendes exprimirt wird", Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig, 1732.

<sup>24</sup> "Anabasis (griech.) bedeutete bey den Griechen eine aufsteigende Folge der Töne", *Musikalisches Lexicon*, cit., p. 141.

<sup>25</sup> Elaine R. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge (Mass.) - London, Harvard University Press, 1993, pp. 33 e 45.

Secondo Sisman, dunque, l'idea di *gradatio* veniva intesa dagli autori del periodo classico in modo molto generale, e non solo come sequenza ascendente: in particolare, Beethoven tendeva a trasformare la *gradatio* in un'altra figura, l'*incrementum*, uno degli strumenti suggeriti da Quintiliano nella sua *Institutio oratoria* per l'amplificazione del tema "accrescendo la sua forza con parole e immagini".<sup>26</sup> A questa accezione appartiene una particolare tecnica impiegata nell'esposizione dell'Allegro, tecnica che Beethoven questa volta mediò da Haydn.

Una delle tecniche preferite da Haydn nel suo periodo maturo per l'esposizione degli Allegri nelle sinfonie è di iniziare in *piano* con una melodia semplice ma tematicamente pregnante, generalmente eseguita dagli archi, ripeterla e far scattare un *tutti* di grande vivacità ritmica che sembra mettere in movimento l'Allegro, dopo la ricercata esitazione dell'inizio. Questo principio generale è suscettibile di svariate applicazioni. Il *piano* può iniziare alla tonica, come nella Sinfonia n. 103 in mi bemolle maggiore, oppure con una successione di cadenze ausiliarie che iniziano da un grado diverso dalla tonica, come nella Sinfonia n. 94 in sol maggiore (la *Sorpresa*); il *tutti* può riprendere, più o meno letteralmente, la melodia del *piano*, come nella Sinfonia n. 101 (*L'orologio*); oppure, più spesso, può introdurre un "tema" nuovo, come nella Sinfonia n. 93 in re maggiore, nella Sinfonia n. 96 (*Il miracolo*), nella Sinfonia n. 98 in si bemolle maggiore e nella Sinfonia n. 103 in mi bemolle maggiore.

La presenza di due distinti temi nel primo periodo dell'esposizione è riconosciuta anche da Koch. Nel terzo volume del *Versuch einer Anleitung zur Composition*, scritto nel decennio tra il 1782 e il 1793,<sup>27</sup> Koch presenta una dettagliata descrizione della prima sezione (quella che comunemente viene chiamata "esposizione") dell'Allegro di una sinfonia.<sup>28</sup> Il primo periodo (*Satz*) – che Koch chiama anche "tema" – è seguito, prima della modulazione all'area tonale secondaria, da una seconda, importante idea melodica sempre nell'area della tonica.<sup>29</sup>

Tornando ora alla Prima, possiamo osservare come il "nuovo tema" che, a partire da b. 33, impegna tutta l'orchestra in una trionfale affermazione della tonica, debba il suo effetto al fatto che costituisce il punto d'arrivo di una *gradatio* ad amplissima scala che inizia con l'attacco dell'Allegro. Beethoven riesce a integrare, in questa prima parte dell'esposizione, tre diverse varietà di figure per esprimere l'idea di ascesa: 1) l'*anabasis* data dalla tendenza ascendente della sensibile (vedi sopra); 2) la *gradatio* per sequenza melodica (la ripetizione del "primo tema" sul II grado, e la modulazione alle bb. 41-45); 3) l'*incrementum*, tramite il "nuovo tema" del *tutti* alle bb. 33-41.<sup>30</sup> Tale varietà e coordinazione di mezzi per esprimere l'idea di ascesa ha senso se ne vediamo il collegamento con la concezione estetica dello stile sinfonico espressa nei passi citati di Schulz e Koch. L'idea di grandezza e solennità è unita a quella del sublime, che Schulz esprime con il termine *das Erhabene*, il cui significato specifico è "sublime", ma che è collegato all'idea di "levare, sollevare, alzare". In un altro punto Schulz è più specifico, quando, elen-

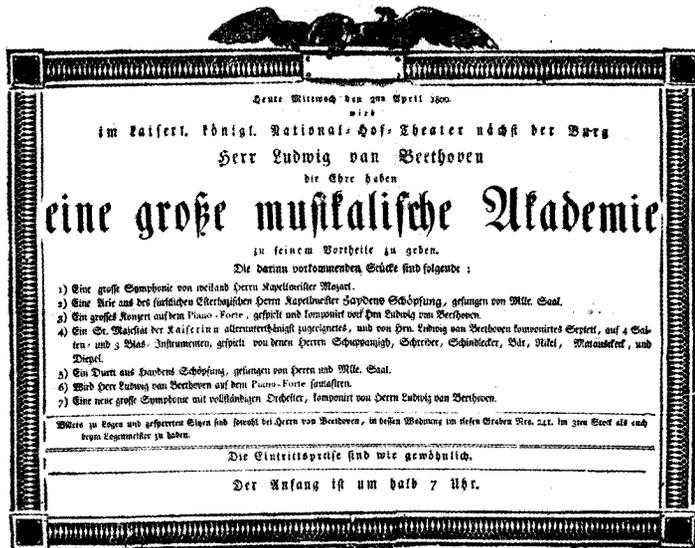
<sup>26</sup> Sisman, *Haydn*, cit., p. 243. Su Beethoven e la retorica di fondamentale importanza è il lavoro di Warren Kirkendale, *La "Missa solemnis" di Beethoven e la tradizione retorica*, in Giorgio Pestelli (a cura di), *Beethoven*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 215-258.

<sup>27</sup> Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, cit. La sezione riguardante la struttura delle frasi e la forma, intitolata *Von den mechanischen Regeln der Melodie*, si trova a partire da p. 135 del vol. II fino alla fine del vol. III.

<sup>28</sup> Cfr. Nancy Kovalev Baker, *Heinrich Koch's description of the symphony*, in "Studi Musicali", IX, 1980, n. 2, pp. 303-316.

<sup>29</sup> "Dopo che il tema si è fatto ascoltare assieme a un'altra importante idea melodica [*mit einem andern melodischen Haupttheile*] si dirige poi generalmente, con la terza sezione melodica, verso la tonalità della quinta (nelle tonalità minori anche verso la terza) dove saranno esposte le altre [idee melodiche], poiché la seconda e più grande metà di questo primo periodo è dedicata specialmente a questa tonalità", Koch, *Versuch*, cit., III, p. 306.

<sup>30</sup> Secondo Carl Schachter il motivo del semitono ascendente pervade tutto il primo movimento, non soltanto perché appare in vari modi come componente dei temi principali ma anche perché questo motivo, ampliato come quarta ascendente, costituisce la struttura profonda (o *middleground*) della sezione di sviluppo del primo movimento. In particolare, il motivo sol-si-do è esposto dal basso in forma enormemente dilatata tra la fine dell'esposizione (sol), b. 118 (si) e b. 122 (do), nello sviluppo. Cfr. Schachter, *Mozart's last and Beethoven's first*, cit., p. 234 (es. 7b).



cando le caratteristiche degli allegri di sinfonia, cita come una delle più importanti il *crescendo*, che, “se impiegato *unitamente a una melodia che sale e che cresce di intensità e di espressione*, è del più grande effetto” (corsivo mio).

L'introduzione, vista nell'ottica del sublime, è esemplare: “libertà nel trattamento della composizione, un'apparente disordine nella melodia e nell'armonia, improvvise transizioni da un tono all'altro”: sembra quasi che Schulz descriva quello che succede nelle prime quattro battute, col famoso accordo di settima di dominante che tonicizza un IV grado, seguito da altre due tonicizzazioni sul VI (come cadenza d'inganno) e sul V, senza che mai si affermi la tonica.<sup>31</sup> Che però il “disordine”, come avverte Schulz, sia solo “apparente”, è rivelato dalla *concininitas* tra il crescendo, il movimento melodico ascendente (si veda, alle bb. 1-2, come la momentanea discesa della voce superiore fa-si sia compensata dal movimento ascendente del basso, fa-sol-la) e la tensione provocata dalla tendenza ascendente delle sensibili.<sup>32</sup>

### L'orientamento del ciclo

Forse la principale differenza tra la concezione della Prima e quella della *Jupiter* sta nel diverso peso accordato ai vari movimenti. Lo straordinario Finale della *Jupiter* ha l'effetto di spostare il peso dell'intero ciclo verso la fine: una strada che anche Beethoven seguirà, con risultati memorabili (ad esempio, nella sua ultima sinfonia), ma non qui, dove preferisce adeguarsi a una tradizione precedente che vuole un progressivo alleggerirsi della richiesta d'impegno da parte del compositore sul pubblico.<sup>33</sup> Una delle principali differenze della sinfonia classica rispetto ad altri generi precedenti in più movimenti, come la suite, è che la sinfonia costituisce un ciclo unitario. In una suite è difficile dire *a priori* quale sia il movimento più importante: è vero che nelle grandi suite di Bach si nota un incremento del peso dei movimenti esterni a scapito delle *galanterien*, o che in alcune suite si

<sup>31</sup> Su questo accordo, e in generale sul significato dell'Introduzione, cfr. Siegmund Levarie, *Once more, the slow introduction to Beethoven's first symphony*, in “The Music Review”, XV, 1979, pp. 168-175.

<sup>32</sup> Heinrich Schenker, nella sua analisi del primo movimento dell'*Eroica*, ha identificato nella “misteriosa tensione ascendente” delle sensibili il “respiro iniziale del movimento”. Cfr. Heinrich Schenker, *Beethoven's dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt*, in *Das Meisterwerk in der Musik III*, München, Drei Masken Verlag, 1930, pp. 29-110; trad. ingl. *Beethoven's third symphony: its true content described for the first time*, in *The masterwork in music. A Yearbook, Volume 3 (1930)*, a cura di William Drabkin, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 10-68.

<sup>33</sup> L'aspetto “pubblico” va sempre tenuto presente quando si parla di generi come la sinfonia e il concerto che erano destinati sin dalla loro concezione originaria a essere eseguiti davanti a un uditorio, mentre per molti altri generi, come la sonata, l'esecuzione pubblica era un evento del tutto eccezionale.

trovano sarabande il cui impatto emotivo sembra quasi offuscare i movimenti esterni, ma in quanto genere la suite resta un insieme di brani di uguale peso, talora perfino distaccabili e riassemblabili a piacere (come le *Water musics* di Händel). La sinfonia invece prevede una direzionalità dell'ascolto, che si può ottenere, in teoria, in tre modi. Il primo consiste nel richiedere al pubblico il massimo della concentrazione all'inizio del ciclo, nel primo movimento, per poi allentare gradualmente la richiesta di attenzione: è la soluzione adottata dalla maggior parte delle sinfonie settecentesche, ed è quella più idonea a una condizione di ascolto relativamente rilassata come era quella di un'accademia alla fine del Settecento. La seconda soluzione è quella di concentrare il peso alla fine del ciclo. Quest'opzione, che potremmo chiamare "teleologica", rende più unitario il ciclo, perché fa sì che i suoi vari momenti siano reinterpretati alla luce del punto culminante finale, ma obbliga il pubblico a un'attenzione costante e ininterrotta, una cosa che diventerà possibile solo con l'emergere del concetto di "opera musicale". L'opzione "teleologica" diventerà, col Beethoven maturo e con i compositori della prima generazione romantica, la forma "artistica" per eccellenza; ma nel 1800 non è ancora una possibilità concreta per i generi "pubblici" (lo è per quelli "privati" come la sonata) e casi come quelli del Finale della *Jupiter* vanno intesi come anticipazioni. Una terza possibilità è quella di fare di un momento centrale il punto culminante del ciclo. Questa è la meno praticata delle tre possibilità: sebbene preannunciata in alcune opere "private" di Beethoven, come la Sonata op. 26, quest'idea troverà piena attuazione solo in alcuni autori del tardo Ottocento, quando maturerà l'idea dell'Adagio come fulcro della composizione (si pensi, per esempio, alla Settima Sinfonia di Bruckner).

Nella sua Prima Sinfonia, Beethoven saggiamente evita sperimentazioni rischiose e orienta il ciclo secondo l'estetica settecentesca, centrando perfettamente le peculiarità espressive dei restanti movimenti. Nell'ottica della progressiva diminuzione della difficoltà d'ascolto, il Finale è il momento più "leggero" del ciclo, presentando spesso elementi presi da danze o dall'opera buffa: a Beethoven questo "alleggerimento" dovette riuscire particolarmente bene se è vero l'episodio secondo il quale Türk, quando diresse la Prima ad Halle nel 1809, si sentì addirittura in dovere di tagliare l'introduzione al Finale perché il pubblico scoppiava a ridere.<sup>34</sup> Per i restanti movimenti, possiamo rifarci ancora alle aspettative del pubblico dell'epoca per quanto riguarda i generi e i temi che amava. Secondo Neal Zaslaw, difatti, la sinfonia rappresenta una stilizzazione dei *topoi* che il pubblico settecentesco amava veder rappresentati. Questi sono l'eroico, che troviamo nel primo movimento; il pastorale, nel movimento lento; il galante nel Minuetto, con una puntata nel grottesco nel Trio; e il rustico nel Finale. "Presi nel loro insieme, l'eroico, l'amoroso, il pastorale, il cortese, il grottesco, e il rustico o popolare rappresentano i temi che più frequentemente si trovano della prosa, nella poesia, nel teatro e nella pittura del diciottesimo secolo. Solo il religioso non è trattato regolarmente [...] la sinfo-

<sup>34</sup> L'episodio è riportato da George Grove, *Beethoven and his nine symphonies*, London, 1884, p. 13; e da Karl Nef, *Die neun Sinfonien Beethovens*, Leipzig, 1928, p. 21.

Beethoven ascolta l'esecuzione  
di una sua sinfonia.



nia può dunque essere considerata un compendio stilizzato dei soggetti più amati del diciottesimo secolo”.<sup>35</sup>

L'Andante cantabile con moto, nonostante la scrittura fugata dell'inizio, presenta molti tratti in comune con il genere pastorale come la scelta della tonalità (il fa maggiore, che è la più legata al *topos*) e la presenza di ritmi puntati e di estesi pedali (bb. 53-60, 81-93, 153-160). Manca, come componente che identifica il genere di pastorale, il metro composto: ma non è difficile rendersi conto che, sebbene notato come 3/8, il metro sottintende una ulteriore scansione (*ipermetro*) ogni due battute: all'ascolto, la sensazione è quella del metro composto. Per quanto riguarda il Minuetto, le cose sono più complicate. Se non è difficile scorgere l'elemento grottesco nel Trio che, con la netta separazione tra *Harmonie* e archi, con l'arcaica fissità degli accordi tenuti è il più "primitivo" dei trii beethoveniani, il carattere ardente e passionale del Minuetto si adatta poco all'idea di galanteria cortese. Tuttavia, anche qui è possibile leggere questo Minuetto come un segno della volontà di Beethoven di inserirsi in un percorso che già Haydn aveva tracciato, quello di creare un tipo di Minuetto non più legato esclusivamente all'espressione della galanteria.

<sup>35</sup> Neal Zaslaw, *Mozart's symphonies: context, performance, practice, reception*, Oxford, Oxford University Press, 1989, pp. 417-418.



nia può dunque essere considerata un compendio stilizzato dei soggetti più amati del diciottesimo secolo”.<sup>35</sup>

L'Andante cantabile con moto, nonostante la scrittura fuggita dell'inizio, presenta molti tratti in comune con il genere pastorale come la scelta della tonalità (il fa maggiore, che è la più legata al *topos*) e la presenza di ritmi puntati e di estesi pedali (bb. 53-60, 81-93, 153-160). Manca, come componente che identifica il genere di pastorale, il metro composto: ma non è difficile rendersi conto che, sebbene notato come 3/8, il metro sottintende una ulteriore scansione (*ipermetro*) ogni due battute: all'ascolto, la sensazione è quella del metro composto. Per quanto riguarda il Minuetto, le cose sono più complicate. Se non è difficile scorgere l'elemento grottesco nel Trio che, con la netta separazione tra *Harmonie* e archi, con l'arcaica fissità degli accordi tenuti è il più "primitivo" dei trii beethoveniani, il carattere ardente e passionale del Minuetto si adatta poco all'idea di galanteria cortese. Tuttavia, anche qui è possibile leggere questo Minuetto come un segno della volontà di Beethoven di inserirsi in un percorso che già Haydn aveva tracciato, quello di creare un tipo di Minuetto non più legato esclusivamente all'espressione della galanteria.

<sup>35</sup> Neal Zaslaw, *Mozart's symphonies: context, performance, practice, reception*, Oxford, Oxford University Press, 1989, pp. 417-418.