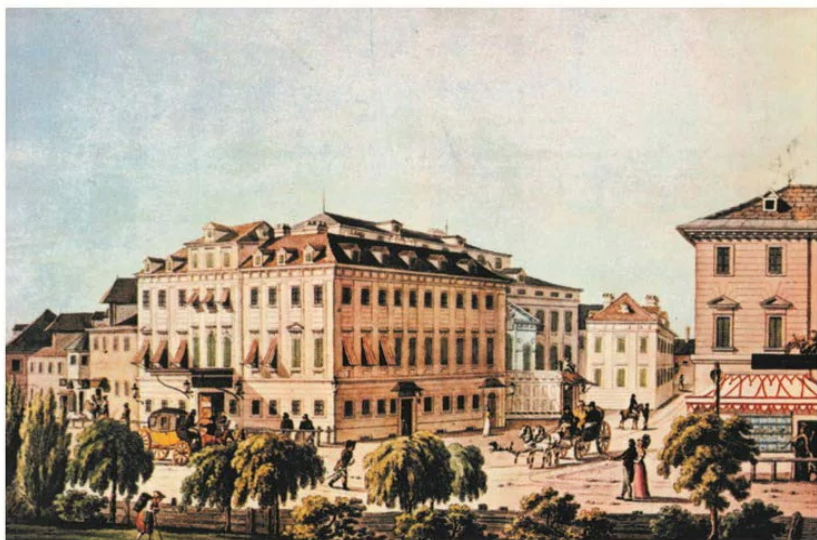


CARL DAHLHAUS

Beethoven

E IL SUO TEMPO



più autorevole musicologo contemporaneo la ricostruzione poetica di Ludwig van Beethoven.

completano il volume un'ampia e articolata cronologia degli avvenimenti culturali dell'epoca e una bibliografia ragionata, offre al lettore un sicuro orientamento nella sterminata eredità beethoveniana.

Dahlhaus (1928-1989) ha studiato musica alle Università di Friburgo e di Tübingen (dove si è laureato nel 1953). Dal 1950 al 1958 ha lavorato presso la direzione artistica del Deutscher Theater e tra il 1960 e il 1962 come redattore della «Stuttgarter Zeitung». Dal 1967 ha insegnato Storia della musica alla Technischen Universität di Berlino. Dalla sua ricchissima bibliografia citiamo, oltre all'edizione critica degli opera omnia di Richard Wagner, i *Fondamenti di storiografia musicale* (1960), *Il realismo musicale* (1987), il dialogo con Eggebrecht *Che cos'è la musica* (1988), e il saggio *Drammaturgia dell'opera italiana*, uno dei suoi ultimissimi lavori, edito appositamente per il volume 6 della *Storia dell'opera italiana* (EDT, 1988).

Biblioteca di cultura musicale

Autori e opere

Titolo originale: Ludwig van Beethoven und Seine Zeit
© 1987 Laaber-Verlag, Laaber

Traduzione di Laura Dallapiccola

Tutti i diritti riservati.

*La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, non è consentita
senza la preventiva autorizzazione scritta dell'editore*

© 1990 per l'edizione italiana E.D.T. Edizioni di Torino
via Alfieri, 19 - 10121 Torino
ISBN 88-7063-074-9

CARL DAHLHAUS

BEETHOVEN

E IL SUO TEMPO



Indice

ix	<i>Prefazione</i>
1	<i>Cronologia</i>
17	i. <i>Opera e biografia</i>
17	Il metodo biografico
25	Forma musicale e “contenuto” estetico
33	“Intitulata Bonaparte”
43	Soggetto estetico e soggetto biografico
55	ii. <i>Individualità dell'opera e stile personale</i>
72	iii. <i>Ingegno e genio</i>
78	iv. <i>Lo stile sinfonico</i>
78	L'estetica del sublime e la teoria dell'“ode pindarica”
86	Monumentalità
90	Strutture temporali
100	v. <i>Problemi della forma sonata</i>
100	Relazioni fra i motivi
105	Modelli di Esposizione
113	Introduzione e Coda
120	Forma come trasformazione
129	vi. <i>Tema e carattere</i>
129	Il duplice concetto di tema nel Settecento
132	Tematica formale ed estetica
136	Logica estetica
139	Ritmo e “piede”
146	“Caratteri morali”

Beethoven

149	vii. <i>La "concezione di fondo"</i>
157	viii. <i>Forma quale concezione</i>
157	"Accompagnamento obbligato" e "linee spezzate"
161	"Motivo della variazione"
163	Un'idea formale dimenticata
170	ix. <i>La "nuova via"</i>
185	x. <i>"Fidelio"</i>
185	Idillio e utopia
191	Simbolo musicale e motivo mnemonico
198	xi. <i>Musica sacra e religione dell'arte</i>
205	xii. <i>"Subtematica"</i>
220	xiii. <i>Le ultime opere</i>
220	Il concetto di "opera tarda"
222	"Con alcune licenze"
224	Astrazione
228	"Magia delle relazioni"
232	Ambiguità
236	Cantabilità ed elaborazione motivica
241	<i>Note al testo</i>
247	<i>Bibliografia</i>
261	<i>Indice dei nomi</i>
265	<i>Indice delle opere</i>

Indice delle illustrazioni

Tra la p. 54 e la p. 55

1. Ludwig van Beethoven. Ritratto a olio di Leopold Radoux (Historisches Museum, Vienna).
2. Cristian Gottlob Neeffe. Incisione di Gottlob August Liebe da un disegno di Johann Georg Rosenberg (fotografia: Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna).
3. *Tre sonate per pianoforte*, le cosiddette *Kurfürsten-Sonaten*. Prima edizione, 1783 (fotografia: Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna).
4. Ludwig van Beethoven nel 1786 ca. Silhouette di Joseph Neesen. Frontespizio del libro di F. G. Wegeler e F. Ries *Biografische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838 (fotografia: Bayerische Staatsbibliothek, Monaco).
5. Il conte Ferdinand Ernst Gabriel Graf von Waldstein. Ritratto a olio non firmato (Museo Duchcov, Cecoslovacchia).
6. Johann Georg Albrechtsberger. Ritratto a olio non firmato (Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna).
7. Ignaz Schuppanzigh. Litografia di Bernhard Edler von Schrötter (fotografia: Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna).
8. Michaelerplatz con il vecchio Burgtheater. Incisione in rame colorata di Carl Postl, 1810 (Galleria Liechtenstein).
9. Pagina della partitura dell'*Eroica* con l'entrata dissonante dei corni prima della Ripresa (Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna).
10. Ludwig van Beethoven. Ritratto a olio di Joseph Willibrord Mähler (Historisches Museum, Vienna).
11. Il Theater an der Wien. Siderografia non firmata né datata (fotografia: Bayerische Staatsbibliothek, Monaco).
12. La contessa Josephine Gräfin Deym, nata contessa von Brunswick. Miniatura a matita non firmata (conte Joseph Deym, Vienna).

13. *An die Ferne Geliebte*. Edizione originale del 1816 (fotografia: Bayerische Staatsbibliothek, Monaco).
14. Ludwig van Beethoven. Disegno di Johann Peter Theodor Lyser (collezione André Meyer, Parigi).
15. Programma del concerto del 7 maggio 1824 al Kärntnertortheater (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Vienna).
16. Esequie di Beethoven. Acquerello di Franz Stöber (Beethoven-Haus, Bonn).

Prefazione

Una “grande” biografia di Beethoven che possa essere paragonata al *Bach* di Philipp Spitta e al *Mozart* di Hermann Abert non è stata mai scritta. (Thayer rinunciò a unire alla storia della vita un’interpretazione delle opere e una descrizione del contesto storico-musicale, così il suo libro, per quanto meritorio, esula a priori dalla concezione della biografia “classica”; in questa infatti viene delineato un quadro generale che si riflette sull’esposizione dei particolari). L’epoca delle biografie monumentali ebbe fine nella storia della musica, come in quella delle arti figurative e della letteratura, con la prima guerra mondiale: il libro su Beethoven che si tralasciò di scrivere intorno al 1900 non verrà scritto probabilmente nemmeno in futuro. Ma così alle esposizioni di minori dimensioni e di minor levatura (l’una cosa non è tanto indipendente dall’altra come credono gli apologeti dei “saggi”) manca un centro a cui riferirsi. Sperare che in un futuro più o meno lontano venga scritto un libro che riassume in sé i contributi accumulatisi in decenni e li racchiuda in un’unità sarebbe un’utopia.

Vano sarebbe lo sforzo di estrarre un lucido quadro d’insieme da quel lavoro frammentario in continuo aumento che è la letteratura beethoveniana. Tuttavia rimane aperta la possibilità di presentare in un’esposizione, che non nega il suo carattere frammentario, interpretazioni le quali, affrontandolo da lati diversi, puntano a un obiettivo comune, cioè a una ricostruzione della poetica musicale di Beethoven. Non si può trattare di estese analisi delle opere, che richiederebbero uno spazio maggiore di quello che abbiamo a disposizione, ma si tratta solamente di aprire delle vie, percorrendo le quali si possa arrivare a un’esegesi dell’opera che non si esaurisca in un lavoro di “contabilità”. Che nel far ciò si prenda in considerazione l’estetica dei decenni a cavallo del 1800, estetica rimasta insuperata per ricchezza di contenuto e acume filosofico, è uno dei motivi che possono in parte giustificare il titolo *Beethoven e il suo tempo*, titolo senza dubbio troppo pretenzioso.

Le possibili interpretazioni abbozzate — i metodi di approccio estetico e tecnico a opere o gruppi d’opere — vogliono essere un tentativo di facilitare la comprensione del pensiero musicale di Beethoven. Non

è un'esagerazione affermare che in Beethoven il mestiere del compositore sia diventato, in certo senso, una concezione formale e strutturale; rendere intelligibile questo fatto è lo scopo di un libro che l'autore presenta nella consapevolezza che esso avrebbe bisogno di essere sviluppato per arrivare a un'esposizione compiuta.

La Cronologia non va intesa come un riassunto biografico, ma indica da un lato che l'autore, nonostante la suggestione esercitata dall'idea di un museo immaginario di opere avulse dal tempo, è convinto della necessità di un supporto di date per poter mettere in relazione opere e avvenimenti. Ma, d'altro lato, i problemi sollevati dal rapporto tra opera d'arte e biografia sono talmente lontani da una soluzione che non si può nemmeno dire qual genere di fatti si dovrebbe riferire in una biografia.

L'ambizione di delineare un ritratto di Beethoven è ben lontana dall'autore perché egli non crede che il lavoro di un singolo possa soddisfare le necessarie premesse, che vanno dall'analisi del "mito Beethoven", che non è nato per caso, alla precisazione del rapporto tra documento biografico e realtà storica, e dall'esame del nesso strutturale tra la storia sociale, quella delle idee e quella della composizione al chiarimento della dialettica fra tradizione dei generi musicali e opera individuale.

Cronologia

- 1770 — 17 dicembre Ludwig van Beethoven viene battezzato a Bonn. La data di nascita è probabilmente il 16 dicembre. Fino al 1790 Beethoven ritenne di essere di un anno, più tardi addirittura di due anni, più giovane di quanto fosse realmente e non si lasciò convincere della verità nemmeno in base ai documenti. Non si sa se si sia trattato di un errore o di una falsificazione del padre che voleva far apparire il figlio un bambino prodigio. Il nonno, Ludwig van Beethoven (1712-1773) era maestro di cappella della Cappella di Corte del Principe Elettore a Bonn; il padre, Johann van Beethoven (1740 ca.-1792), da cui Beethoven ebbe i primi insegnamenti di pianoforte e di violino, era cantore presso la Cappella di Corte. Due fratelli minori, Caspar Anton Carl e Nikolaus Johann nacquero nel 1774 e nel 1776.
- Klopstock, *Oden* [Odi]. Friedrich Rochlitz annotò nel 1822 una dichiarazione di Beethoven: «Ora ride? Ah, perché ho letto Klopstock! Mi ha fatto compagnia per anni, quando andavo a passeggio e anche in altre occasioni».
- 1774 — Gluck, *Iphigénie en Aulide* [Ifigenia in Aulide], Parigi (a Vienna nel 1808).
- Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers* [I dolori del giovane Werther].
- 1776 — Dichiarazione di indipendenza di tredici colonie americane.
- 1778 — 26 marzo: primo concerto pubblico di Beethoven.
- Prima edizione dei *Volkslieder* [Canti popolari] di Herder; nell'edizione postuma del 1807 *Stimmen der Völker in Liedern* [Voci dei popoli nei canti].
- 1779 — Christian Gottlob Neefe si stabilisce a Bonn; nel 1780 viene rappresentato il suo Singspiel *Adelheit von Veltheim*, nel 1781 viene nominato organista di Corte. Non si sa con certezza quando Beethoven abbia cominciato a prendere lezioni da lui.
- Gluck, *Iphigénie en Tauride* [Ifigenia in Tauride], Parigi.

- 1781 — Riforme dell'Imperatore Giuseppe II: soppressione della servitù della gleba; editto di tolleranza per i protestanti e gli ebrei; abolizione della censura ecclesiastica.
 - Haydn, sei *Quartetti per archi* op. 33. (Il 3 dicembre Haydn ne offrì copie a pagamento anticipato).
 - Kant, *Kritik der reinen Vernunft* [Critica della ragion pura].
 - Johann Heinrich Voss, traduzione dell'*Odissea*. L'8 agosto 1809 Beethoven scriveva a Breitkopf e Härtel a proposito di Goethe e Schiller: «Questi due sono i miei poeti preferiti, come pure Ossian e Omero, ma purtroppo quest'ultimo posso leggerlo soltanto in traduzione».
- 1782 — Pubblicazione delle *Nove Variazioni per pianoforte in do minore sopra una marcia di E. Chr. Dressler*.
 - Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* [Il ratto dal serraglio], Vienna (a Bonn nel 1783).
- 1783 — Pubblicazione delle *Sonate per pianoforte in mi bemolle maggiore, in fa minore e in re maggiore (Kurfürsten-Sonaten)* scritte nel 1782-1783.
 - Il 2 marzo Neefe fa pubblicare il seguente annuncio nel «Magazin der Musik» di Cramer: «Louis van Beethoven... un ragazzo di 11 anni dotato di un talento molto promettente. Suona il pianoforte con grande bravura e forza, legge benissimo a prima vista e, per farla breve, suona per la maggior parte il Clavicembalo ben temperato di Bach che gli è stato messo in mano dal sig. Neefe. Chi conosce questa raccolta di preludi e fughe in tutte le tonalità (che si potrebbe quasi definire il non plus ultra) saprà cosa significhi. Il sig. Neefe l'ha avviato anche, nei limiti concessigli dalle sue altre attività, al basso continuo. Ora gli dà lezioni di composizione e, per incoraggiarlo, ha fatto incidere a Mannheim 9 sue variazioni per pianoforte su un tema di marcia. Questo giovane genio meriterebbe un sussidio per permettergli di viaggiare. Diventerà di sicuro un secondo Mozart se continuerà come ha cominciato».
- 1784 — Grétry, *Richard Coeur-de-Lion*, Parigi (a Vienna nel 1802 e nel 1810). Jacques-Louis David, *Serment des Horaces* [Il giuramento degli Orazi].
- 1785 — Fondazione dell'università di Bonn, in cui Beethoven si immatricolò nel 1789.
- 1786 — Sacchini, *Oedipe à Colone* [Edipo a Colono], Versailles (a Vienna nel 1802).
 - Mozart, *Le Nozze di Figaro*, Vienna.
- 1787 — In primavera Beethoven si recò a Vienna dove probabilmente incontrò Mozart, ma dovette rientrare subito a Bonn, perché sua madre era in punto di morte.

- Mozart, *Don Giovanni*, Praga.
- Salieri, *Tarare*, Parigi (a Vienna nel 1797).
- Goethe, *Faust, Ein Fragment* [Faust, Un frammento]. Beethoven lo lesse nel 1790 e per decenni coltivò il progetto di un'opera sul *Faust*.
- 1788 — Il conte Ferdinand von Waldstein viene a Bonn da Vienna e in casa della famiglia von Breuning fa la conoscenza di Beethoven, a cui più tardi spianerà la strada a Vienna.
- Goethe, *Egmont*.
- 1789 — Presa della Bastiglia. Non è noto se Beethoven nutrisse simpatie per la Rivoluzione, sebbene sia probabile che abbia frequentato le lezioni del rivoluzionario Eulogius Schneider.
- A causa dell'alcolismo del padre Beethoven diventa "capofamiglia". Suona la viola nella Cappella di Corte e percepisce la metà dello stipendio paterno per mantenere i fratelli.
- 1790 — *Kantate auf den Tod Kaiser Joseph II* [Cantata per la morte dell'Imperatore Giuseppe II] per soli, coro e orchestra; *Kantate auf die Erhebung Leopold II zur Kaiserwürde* [Cantata per l'elevazione alla dignità imperiale di Leopoldo II] per soli, coro e orchestra.
- Mozart, *Così fan tutte*, Vienna.
- Johann Georg Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition* [Guida integrale alla composizione]. Albrechtsberger, che seguiva la tradizione di Fux, fu insegnante di contrappunto di Beethoven dal 1794 al 1795.
- Kant, *Kritik der Urteilskraft* [Critica del giudizio].
- 1791 — Mozart, *Die Zauberflöte* [Il flauto magico], Vienna.
- Mozart, *Requiem*, pubblicato nel 1800.
- Cherubini, *Lodoïska*, Parigi (a Vienna nel 1802). Nel 1823 Beethoven scrisse a Cherubini, che giudicava il più grande compositore vivente dopo la morte di Haydn: «Con grande piacere colgo l'occasione di mettermi in contatto con Lei per iscritto. In ispirito lo sono assai spesso, dato che stimo le Sue opere più di tutte le altre opere teatrali. Il mondo dell'arte deve rammaricarsi soltanto che da parecchio tempo non è apparsa nessuna Sua nuova opera teatrale, almeno nella nostra Germania. Per quanto grande sia l'ammirazione che le Sue altre opere riscuotano da parte dei veri intenditori, il non possedere un nuovo prodotto teatrale del Suo grande spirito è una vera perdita per l'arte».
- Tra il 1791 e il 1795 nacquero le *Sinfonie londinesi* (n. 93-104) di Haydn, le cui prime edizioni uscirono presso André ad Offenbach dal 1795 al 1801.

- 1792 — La Francia diventa una repubblica; “stragi di settembre” in cui furono giustiziati circa tremila monarchici.
- Dopo la morte di Leopoldo II, Francesco II diventa Sacro Romano Imperatore.
 - In viaggio tra Londra e Vienna Haydn fa tappa a Bonn in luglio; incontra Beethoven e lo prende come allievo. In novembre Beethoven lascia Bonn, dove non tornerà più, e si trasferisce a Vienna. Per congedo il conte Waldstein gli scrisse nell’album: «Sia Lei a ricevere, in grazia di un lavoro ininterrotto, lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn».
- 1793 — Esecuzione capitale di Luigi XVI e di Maria Antonietta.
- Sei *Quartetti per archi* di Haydn che, in realtà, costituiscono un ciclo, appaiono come op. 71 e op. 74.
 - 1793-1794: Beethoven scrive i *Trii in mi bemolle maggiore, in sol maggiore e in do minore per violino, violoncello e pianoforte*, che furono stampati nel 1795 come op. 1. Pare che Haydn avesse sconsigliato la pubblicazione del *Trio in do minore*; e a lui non fu dedicata l’op. 1, ma l’op. 2.
- 1794 — Caduta di Robespierre per opera dei “Termidoriani”.
- Nel 1794-1795 Haydn compone le *Sonate per pianoforte in mi bemolle maggiore e in do maggiore*. Durante l’ultimo viaggio di Haydn a Londra Beethoven prende lezioni di contrappunto da Albrechtsberger. D’altronde, scontento del metodo di insegnamento di Haydn, già nel 1793 aveva preso di nascosto lezioni dal compositore di Singspiele Johann Schenk.
- 1795 — 29 marzo: in un concerto al Burgtheater Beethoven suona probabilmente il suo *Secondo Concerto per pianoforte in-si bemolle maggiore*, op. 19, che, cronologicamente, è il suo primo.
- *Sonate per pianoforte in fa minore, in la maggiore e in do maggiore* op. 2, pubblicate nel 1796. Le sonate sono dedicate a Haydn.
 - Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen e Über naive und sentimentalische Dichtung* [Lettere sull’educazione estetica dell’uomo e Sulla poesia ingenua e sentimentale].
 - 1795-1796: Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Anni di apprendistato di Wilhelm Meister]. Nel 1811 Beethoven scriveva a Therese Malfatti che voleva sposare e la cui cultura gli stava a cuore: «Ha letto il Wilhelm Meister di Goethe, lo Shakespeare tradotto da Schlegel?».
- 1796 — Viaggio di concerti a Berlino, passando da Praga, Dresda, Lipsia. Per Jean Pierre Duport, insegnante di violoncello del Re di Prussia Federico Guglielmo II, Beethoven scrive le *Sonate in fa maggiore e in sol minore per violoncello e pianoforte* op. 5, pubblicate nel 1797.

- *Lied* o cantata *Adelaide* op. 46, pubblicata nel 1797. L'opera è dedicata all'autore del testo, Friedrich von Matthisson, a cui Beethoven scriveva il 4 agosto 1800: «Consideri la dedica in parte quale segno del piacere che mi procurò la composizione della Sua A., in parte quale segno della mia gratitudine in generale e della stima per l'alto diletto che la Sua poesia mi ha sempre procurato e procurerà».
- Johann Schenk, *Der Dorfbarbier* [Il barbiere del villaggio], Vienna.
- Peter von Winter, *Das unterbrochene Opferfest* [La sagra interrotta], Vienna.
- Tra il 1796 e il 1802 Haydn compose le sue ultime sei messe.
- 1797 — Pace di Campoformio tra la Francia e l'Austria; la riva sinistra del Reno viene ceduta alla Francia.
- Cherubini, *Médée*, Parigi (a Vienna nel 1802).
- Haydn scrive i sei *Quartetti per archi* op. 76.
- 1798 — Beethoven comincia a servirsi di quaderni di schizzi, mentre prima aveva impiegato fogli volanti.
- 1798-1799: *Sonata per pianoforte in do minore (Sonate pathétique)* op. 13, pubblicata nel 1799.
- 1798-1800: *Quartetti per archi in fa maggiore, sol maggiore, re maggiore, do minore, la maggiore e si bemolle maggiore* op. 18, pubblicati nel 1801. In base agli schizzi di quattro quartetti Nottebohm ha ricostruito l'ordine di nascita: n. 3, 1, 2, 5.
- Presso gli editori Breitkopf e Härtel di Lipsia esce, a cura di Friedrich Rochlitz, l'«Allgemeine musikalische Zeitung» che recensisce regolarmente, anche se non sempre favorevolmente, le opere di Beethoven.
- 1799 — Napoleone diventa Primo console.
- 1799-1800: *Prima Sinfonia in do maggiore* op. 21, pubblicata nel 1801.
- 1799-1800: *Settimino in mi bemolle maggiore per clarinetto, fagotto, corno, violino, viola, violoncello e contrabbasso* op. 20, pubblicato nel 1802. In una lettera all'editore Friedrich Hofmeister del 15 dicembre 1800 Beethoven parla di un «Septett per il violino, viola, violoncello, contra-Bass, clarinett, corno, fagotto; — tutti obbligati. (Non posso scrivere nulla che non sia obbligato perché sono già venuto al mondo con un accompagnamento obbligato). Questo settimino è piaciuto molto».
- Etienne Nicholas Méhul, *Ariodant*, Parigi (a Vienna nel 1804). Nel 1823 Beethoven scrisse all'editore Moritz Schlesinger: «La prego di mandarmi quel che mi ha mostrato di Méhul».

- Il 19 marzo viene eseguito l'oratorio di Haydn *Die Schöpfung* [La creazione], scritto nel 1796-1798.
- Haydn compone i due *Quartetti per archi* op. 77.
- 1800 — 2 aprile: in un'accademia al Burgtheater vengono eseguiti per la prima volta la *Prima Sinfonia* op. 21 e il *Settimino* op. 20. A quanto sembra il concerto consolidò la fama di Beethoven presso il pubblico, fama che era stata preceduta da un già acquisito prestigio nella cerchia degli aristocratici.
- 1800-1801: *Sonate in la minore e in fa maggiore per violino e pianoforte* op. 23 e 24, pubblicate insieme nel 1801 come op. 23; la *Sonata in fa maggiore* uscì a sé come op. 24 soltanto nel 1802.
- 1800-1801: musica per il balletto *Die Geschöpfe des Prometheus* [Le creature di Prometeo] di Salvatore Viganò, op. 43, prima rappresentazione il 28 marzo 1801 al Burgtheater.
- 1800-1802: *Terzo Concerto per pianoforte in do minore* op. 37, pubblicato nel 1804.
- Cherubini, *Les deux journées ou le porteur d'eau* [Le due giornate o il portatore d'acqua], Parigi (a Vienna nel 1802). Julius Benedict racconta che alla domanda: «Quali sono secondo Lei i migliori libretti?», Beethoven abbia risposto *Il Portatore d'acqua* e *La vestale*.
- 1801 — La pace di Lunéville pone termine alle guerre della Rivoluzione Francese; la Francia firma un concordato con il Papa.
- In lettere a Carl Amenda (1° giugno) e a Franz Gerhard Wegeler (29 giugno) Beethoven parla della sua sordità i cui primi sintomi risalivano a tre anni prima. «Quanto spesso desidero che tu» — Amenda — «fossi con me, perché il tuo Beethoven è molto infelice; sappi che la parte più nobile di me, il mio udito, è diminuito di molto; cominciai ad avvertirlo già quando eri ancora con me e non te ne feci parola, ora è andato peggiorando; debbo ancora aspettare per sapere se potrà guarire». «Triste rassegnazione in cui devo trovare rifugio; mi sono proposto, certamente, di mostrarmi superiore a tutto, ma come sarà possibile?».
- *Sonata per pianoforte in do diesis minore (Sonata quasi una Fantasia)* op. 27,2, pubblicata nel 1802. Anni più tardi Beethoven si esprime così con Carl Czerny: «Si parla sempre della Sonata in do diesis minore! Ma ho scritto cose ben migliori. La Sonata in fa diesis maggiore per esempio è tutt'un'altra cosa!».
- 1801-1802: *Sonate per pianoforte in sol maggiore, in re minore e in mi bemolle maggiore* op. 31, pubblicate nel 1803 (n. 1 e

- 2) e nel 1804 (n. 3). A quanto racconta Czerny, Beethoven, riferendosi a quel che aveva in mente per l'op. 31, disse al violinista Wenzel Krumpholz: «Non sono molto contento dei lavori che ho scritto finora, da oggi voglio prendere una nuova via».
- 1801-1802: *Seconda Sinfonia* op. 36, pubblicata nel 1804.
 - 24 aprile: prima esecuzione dell'oratorio di Haydn *Die Jahreszeiten* [Le stagioni].
- 1802 — Il 6 e il 10 ottobre Beethoven scrisse il cosiddetto *Heiligenstädter Testament* [Testamento di Heiligenstadt] che non è tanto una disposizione testamentaria indirizzata ai suoi fratelli, quanto un monologo pieno di profonda rassegnazione: «Devo abbandonare del tutto la cara speranza, che avevo portato qui con me, di poter guarire almeno in parte; come le foglie autunnali cadono appassite, così anch'essa si è inaridita per me; me ne vado di qua come vi sono venuto. Persino il grande coraggio — che mi ha animato spesso nelle belle giornate estive — è scomparso. Oh Provvidenza — fa che una volta spunti per me una pura giornata di gioia!».
- *Quindici Variazioni in mi bemolle maggiore con una fuga per pianoforte* op. 35, pubblicate nel 1803. Il tema di queste Variazioni è stato impiegato quattro volte da Beethoven: dapprima nella settima delle *Dodici Controdanze per orchestra*, poi nel Finale della musica per il balletto *Le creature di Prometeo*, inoltre nell'op. 35 e infine nel Finale della *Terza Sinfonia*. Il 18 ottobre 1802 Beethoven scriveva a Breitkopf e Härtel a proposito dell'op. 34 e dell'op. 35: «Ho fatto due lavori di variazioni dei quali l'uno conta otto variazioni, l'altro 30. Tutti e due sono lavorati in una maniera davvero interamente nuova, ognuno in modo diverso... Ogni tema vi è trattato a sé, in modo diverso l'uno dall'altro. In genere lo sento dire soltanto dagli altri che ho idee nuove, mentre io stesso non lo so mai. Ma questa volta sono io a doverLe assicurare che la maniera in questi due lavori è interamente nuova e mia».
 - 1802-1803: *Sonata in la maggiore per pianoforte e violino* op. 47, pubblicata nel 1805. La sonata è dedicata a Rodolphe Kreutzer, il quale però non la suonò mai. Fu eseguita per la prima volta nel maggio 1803 da Beethoven con il violinista George Bridgetower.
- 1803 — Risoluzione della Deputazione degli Stati dell'Impero: secolarizzazione di quasi tutti i principati ecclesiastici tedeschi e mediatizzazione di più di mille principati secolari.

- 5 aprile: accademia con *Christus am Ölberge* [Cristo sul Monte degli ulivi], op. 85, pubblicato nel 1811, con la *Prima* e la *Seconda Sinfonia* e con il *Terzo Concerto per pianoforte*.
- August von Kotzebue, *Die Deutschen Kleinstädter* [I provinciali tedeschi]. Il 28 gennaio 1812 Beethoven scriveva a Kotzebue: «Mentre accompagnavo con la musica il prologo e l'epilogo dei Suoi Ungheresi, non potevo fare a meno dal desiderare vivamente di entrare in possesso di un'opera del Suo genio drammatico, unico; che sia romantica, seria, eroica, comica, sentimentale, insomma come vuole Lei, la accetterò con piacere. Certo preferirei un grande argomento storico, soprattutto degli anni bui, per esempio di quelli di Attila».
- 1803-1804: *Terza Sinfonia in mi bemolle maggiore (Sinfonia eroica)* op. 55, pubblicata nel 1806.
- 1803-1804: *Sonata per pianoforte in do maggiore* op. 53 pubblicata nel 1805. La sonata è dedicata al conte Waldstein.
- 1804 — Napoleone si incorona Imperatore dei francesi in Notre Dame a Parigi, in presenza del Papa.
- Ferdinando Paër, *Leonore ossia l'Amore coniugale*, Dresda. L'opera fu rappresentata a Vienna soltanto nel 1809, pertanto, contrariamente a quanto risulterebbe da un episodio riferito da Ferdinand Hiller, Beethoven non può averla sentita prima di aver scritto la sua *Leonore*.
- 1804-1805: *Leonore*, prima versione. Fu rappresentata per la prima volta il 20 novembre 1805, poco dopo l'occupazione di Vienna da parte dei francesi, con il titolo *Fidelio*, titolo a cui Beethoven non dette la sua approvazione né nel 1805, né nel 1806, ma soltanto nel 1814.
- 1804-1805: *Sonata per pianoforte in fa minore* op. 57, pubblicata nel 1807. Il titolo *Sonata appassionata* proviene da un'edizione per pianoforte a quattro mani del 1838.
- 1804-1808: *Quinta Sinfonia in do minore* op. 67, pubblicata nel 1809.
- 1805 — L'ammiraglio Nelson sconfigge la flotta francese nella battaglia di Trafalgar. Napoleone vince la battaglia di Austerlitz contro l'Austria e la Russia. Con la pace di Presburgo l'Austria perde il Veneto che cede al Regno d'Italia.
- 1805-1806: Rielaborazione dell'opera *Leonore*, prima rappresentazione 29 marzo 1806.
- 1805-1806: *Quarto Concerto per pianoforte in sol maggiore* op. 58, pubblicato nel 1808.
- 1806 — Francesco II rinuncia alla corona di Sacro Romano Imperatore.
- *Quarta Sinfonia in si bemolle maggiore* op. 60, pubblicata nel 1808.

- *Concerto per violino in re maggiore* op. 61, pubblicato nel 1808.
- *Quartetti per archi in fa maggiore, in mi minore e in do maggiore* op. 59, pubblicati nel 1808.
- Cherubini, *Faniska*, Vienna.
- 1806-1808: Achim von Arnim e Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn* [La cornucopia del fanciullo].
- 1807 — *Messa in do maggiore* per soli, coro e orchestra op. 86, pubblicata nel 1812.
- Ouverture per la tragedia *Coriolano* di H. J. von Collin op. 62, pubblicata nel 1808.
- Etienne Nicholas Méhul, *Joseph*, Parigi (a Vienna nel 1809).
- Spontini, *La Vestale*, Parigi (a Vienna nel 1810). Beethoven giudicava il libretto della *Vestale* e quello delle *Due giornate* di Cherubini i migliori di sua conoscenza. E Karl Gottlieb Freudenberg riferisce quanto Beethoven avrebbe detto nel 1825: «In Spontini c'è molto di buono. È bravissimo nell'ottenere effetti teatrali e nel riprodurre in musica il fragore delle armi».
- Hegel, *Phänomenologie des Geistes* [Fenomenologia dello spirito].
- 1807-1808: *Sesta Sinfonia in fa maggiore (Sinfonia pastorale)* op. 68, pubblicata nel 1809.
- In dicembre Beethoven offre alla direzione dell'Opera di Corte di scrivere «almeno un'opera all'anno» per il compenso «di uno stipendio annuo fisso di 2400 fiorini oltre alla libera riscossione a suo beneficio dei proventi della terza rappresentazione di ognuna di tali opere». Pare che non abbia ricevuto risposta.
- 1808 — 22 dicembre: concerto con la *Quinta* e la *Sesta Sinfonia*, il *Quarto Concerto per pianoforte*, parti della *Messa in do maggiore* e della *Fantasia per pianoforte e coro* op. 80, la cui introduzione per pianoforte, d'altronde, fu improvvisata e messa per iscritto soltanto nel 1809.
- *Trio in re maggiore e in mi bemolle maggiore per pianoforte, violino e violoncello* op. 70, pubblicati nel 1809.
- Goethe, *Faust, Der Tragödie erster Teil* [Faust, Prima parte].
- 1808-1809: Francisco Goya, *El Gigante*.
- 1808-1809: Caspar David Friedrich, *Mönch am Meer* [Monaco in riva al mare].
- 1809 — Vana sollevazione dell'Austria contro Napoleone.
- Per compensarlo di aver declinato l'invito del fratello di Napoleone, Girolamo, a ricoprire il posto di maestro di cappella a Kassel, un decreto del 1° marzo garantisce a Beethoven uno stipendio annuo di 4000 fiorini, a cui provvedono l'Arciduca

Rodolfo (1500 fiorini), il principe Lobkowitz (700 fiorini) e il principe Kinsky (1800 fiorini). Una minuta dice: «Dev'essere aspirazione e mira di ogni vero artista procurarsi una situazione in cui si possa dedicare esclusivamente a creare opere importanti senza esserne distolto da altri impegni o da considerazioni economiche. Un compositore non può avere desiderio più vivo se non quello di dedicarsi indisturbato alla creazione di opere importanti e di poterle poi presentare al pubblico. Inoltre deve anche pensare agli anni della vecchiaia e cercare di procurarsi una rendita sufficiente per questi».

- Bombardamento (11 maggio) e occupazione (12 maggio) di Vienna da parte dei francesi. Il 26 giugno Beethoven scriveva a Breitkopf e Härtel: «Che devastazione e sconvolgo intorno a me, nient'altro che tamburi, cannoni, afflizione umana di ogni genere».
- *Quinto Concerto per pianoforte in mi bemolle maggiore* op. 73, pubblicato nel 1811.
- *Quartetto per archi in mi bemolle maggiore* op. 74, pubblicato nel 1810.
- Joseph Weigl, *Die Schweizerfamilie* [La famiglia svizzera], Vienna.
- Spontini, *Fernand Cortez*, Parigi (a Vienna nel 1812).
- 1809-1810: *Sonata per pianoforte in mi bemolle maggiore* op. 81a (*Das Lebewohl, Die Abwesenheit, Das Wiedersehen* [L'addio, l'assenza, il ritorno]). Il 9 ottobre 1811 Beethoven scriveva a Breitkopf e Härtel: «Vedo che Ella pubblica anche altri esemplari con titolo francese. Perché mai? "Lebe wohl" è tutt'altra cosa di "les adieux". Il primo si dice affettuosamente a una persona sola, l'altro a un'intera adunanza, a intere città».
- 1809-1810: musica per la tragedia di Goethe *Egmont*, op. 84, pubblicata nel 1810 (ouverture) e nel 1812 (Lieder e intermezzi).
- 1810 — *Quartetto per archi in fa minore* op. 95, pubblicato nel 1816.
- E. T. A. Hoffmann, recensione della *Quinta Sinfonia* nella «Allgemeine musikalische Zeitung».
- Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe, geschrieben auf der Reise nach Wien* [Lettere confidenziali scritte durante il viaggio a Vienna]. Reichardt vede già la triade classica come un'unità e per caratterizzarla parla, servendosi di una bizzarra metafora, di «Haydn che costruì un padiglione da giardino, Mozart che lo trasformò in un palazzo e Beethoven che vi costruì sopra un'alta torre». Beethoven reagì con irritazio-

- ne: «Che ne dice di quella immondezza delle lettere di Reichardt? A dir il vero ne ho visto solo singoli frammenti».
- Zacharias Werner, *Wanda, Königin der Sarmaten* [Wanda, regina dei Sarmati]. In una lettera del 1812 all'Arciduca Rodolfo Beethoven scrive di aver visto il lavoro e nel 1823 progettava di scriverci sopra un'opera.
 - Germaine de Staël, *De l'Allemagne* [La Germania], pubblicata in tedesco nel 1814.
- 1811 — La bancarotta dello Stato austriaco portò a una svalutazione della moneta che ridusse al valore di circa 1600 fiorini lo stipendio annuo di 4000 fiorini di Beethoven. Inoltre nel 1811 il principe Lobkowitz dovette sospendere il pagamento per quattro anni; il principe Kinsky morì nel 1812 e Beethoven ottenne il pagamento di ciò a cui credeva di avere diritto soltanto dopo lunghe trattative con gli eredi.
- *Trio in si bemolle maggiore per violino, violoncello e pianoforte* op. 97, pubblicato nel 1816.
 - Friedrich de La Motte-Fouqué, *Undine*. Il 6 gennaio 1816 Beethoven scrisse alla cantante Anna Milder-Hauptmann: «Se Ella volesse pregare a nome mio il barone de la Motte Fouqué di ideare un grande soggetto d'opera che fosse anche adatto a Lei, acquisterebbe un grande merito nei confronti miei e del teatro tedesco».
- 1812 — Campagna di Russia di Napoleone.
- Il 6 e il 7 luglio Beethoven scrisse, a Teplitz, la lettera *An die unsterbliche Geliebte* [All'amata immortale] indirizzata, pare, a Josephine Brunswick.
 - A Teplitz Beethoven incontrò Goethe, di cui scrisse il 9 agosto a Breitkopf e Härtel: «L'aria di Corte piace troppo a Goethe, più di quanto convenga a un poeta. Non si dovrebbe trovar più tanto da ridire sulle ridicolaggini dei virtuosi, se poeti, i quali dovrebbero essere considerati i principali maestri della nazione, per questo sfavillio dimenticano tutto il resto». D'altra parte in una lettera a Goethe del 1823 scrive: «Anch'io, che vivo ancor sempre, sin dai miei primi anni, in compagnia delle Sue opere immortali, sempre giovani, e che non dimentico mai le ore felici passate accanto a Lei, per una volta debbo richiamare la mia persona alla Sua memoria».
 - 1811-1812: *Settima Sinfonia in la maggiore* op. 92, pubblicata nel 1816.
 - *Ottava Sinfonia in fa maggiore* op. 93, pubblicata nel 1817.
 - 1812-1813: *Sonata in sol maggiore per violino e pianoforte* op. 96, pubblicata nel 1816.

- 1813 — Sconfitta di Napoleone nella battaglia di Lipsia.
- Il fatto che nell'anno tra la conclusione dell'op. 96 (data dell'autografo: febbraio 1813) e l'inizio della terza versione del *Fidelio* (marzo 1814) Beethoven abbia composto una sola opera importante, *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* [La vittoria di Wellington o la battaglia di Vittoria], op. 91, pubblicata nel 1816, è stato interpretato in due modi: come conseguenza di un abbattimento dovuto alla delusione per l'esito infelice della sua relazione con l' "immortale amata", oppure come consapevolezza che lo "stile eroico" avrebbe finito con il diventare una caricatura o un fossile. Ma da un lato per l'esegeta è difficile stabilire se le implicazioni biografiche abbiano esercitato un'azione di ostacolo o di stimolo sull'attività compositiva di Beethoven; e, d'altro lato, lo "stile eroico" fu rappresentato di nuovo trionfalmente dalla *Nona Sinfonia* e dalla *Sonata in do minore* op. 111, nel bel mezzo delle ultime opere.
 - L'8 agosto e il 12 dicembre la *Settima Sinfonia* e il *Wellingtons Sieg* [Vittoria di Wellington] vengono eseguite in due accademie di straordinario successo.
 - Fondazione della Philharmonic Society a Londra. Beethoven, che ammirava le istituzioni musicali inglesi tanto quanto quelle politiche, scriveva nel 1822 a Ferdinand Ries: «Fossi a Londra! che cosa non scriverei per la Società Filarmonica! Perché Beethoven sa scrivere, grazie a Dio! — altro non sa fare al mondo».
 - Rossini, *Tancredi* e *L'Italiana in Algeri*, entrambe a Venezia (a Vienna rispettivamente nel 1816 e nel 1817).
1814. — Congresso di Vienna.
- *Fidelio* op. 72, terza versione. La prima rappresentazione ebbe luogo il 23 maggio.
 - 29 ottobre: accademia al Redoutensaal (Sala del ridotto) con la *Settima Sinfonia*, il *Wellingtons Sieg* [Vittoria di Wellington] e la cantata *Der glorreiche Augenblick* [Il momento glorioso] op. 136. In un rapporto della polizia del 30 novembre si legge: «La manifestazione di ieri non ha contribuito ad accrescere l'entusiasmo per il talento di questo compositore, che ha i suoi sostenitori e i suoi oppositori. Contro il partito dei suoi ammiratori, in prima linea Razumovskij, Apponyi, Kraft e altri, una enorme maggioranza di intenditori si rifiuta assolutamente di continuare ad ascoltare le sue opere».
 - Schubert, *Gretchen am Spinnrade* [Margherita all'arcolai], pubblicata nel 1821 come op. 2.

- Walter Scott, *Waverley*; Beethoven era un lettore entusiasta di Scott.
- 1815 — Ritorno di Napoleone dall'isola d'Elba; sconfitta di Waterloo. Russia, Austria e Prussia formano la "Santa alleanza". Il Lombardo-Veneto viene restituito all'Austria.
- Il 15 novembre muore il fratello di Beethoven Caspar Carl e Beethoven diventa tutore del nipote Carl, di nove anni, insieme con la cognata Johanna. La tutela comune dette origine a liti acerbe, accanite, spesso definite in tribunale, le quali furono per anni di grande aggravio per Beethoven che si sentiva un padre per il nipote.
- *Sonate in do maggiore e in re maggiore per violoncello e pianoforte* op. 102, pubblicate nel 1817.
- Amadeus Wendt, *Gedanken über die neuere Tonkunst und van Beethovens Musik, namentlich Fidelio* [Riflessioni sulla musica più recente e sulla musica di Beethoven, soprattutto sul Fidelio] nella «Allgemeine musikalische Zeitung».
- 3 dicembre: primo concerto della Società degli amici della musica a Vienna. A partire dal 1816 le sinfonie di Beethoven vennero eseguite quasi regolarmente nei concerti della Società.
- 1816 — Ciclo di *Lieder An die ferne Geliebte* [All'amata lontana] op. 98, pubblicato nello stesso anno.
- *Sonata per pianoforte in la maggiore* op. 101, pubblicata nel 1817.
- Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, Roma (a Vienna nel 1819) e *Otello*, Napoli (a Vienna nel 1819). Nel 1824 Beethoven disse a Johann Andreas Stumpf: «Rossini e compagni, questi sono i vostri eroi. Da me non vogliono più niente». Un anno più tardi esprime un giudizio più cauto di fronte a Gottlieb Freudenberg: «Pensavo che Beethoven avrebbe deriso Rossini; niente affatto, ammise che Rossini era un uomo di talento e un compositore ricco di melodia, che la sua musica era adatta allo spirito del tempo, frivolo e sensuale».
- Cherubini, *Requiem in do minore*.
- E. T. A. Hoffmann, *Undine* (Berlino).
- Louis Spohr, *Faust*, Praga (a Vienna nel 1818). Spohr fu direttore d'orchestra al Theater an der Wien dal 1812 al 1815. Nel 1825 Beethoven disse, come riferisce Freudenberg, che «In Spohr ci sono troppe dissonanze e la sua melodia cromatica ostacola il godimento della sua musica».
- 1817 — Muzio Clementi, *Gradus ad Parnassum*.
- Franz Grillparzer, *Die Ahnfrau* [L'antenata].
- 1817-1818: *Sonata per pianoforte in si bemolle maggiore* op. 106, pubblicata nel 1819. Il 19 aprile 1819 Beethoven scriveva a

Ferdinand Ries a Londra: «Se la sonata non andasse bene per Londra potrei mandarne un'altra, oppure Ella potrebbe tralasciare il Largo e cominciare subito dalla Fuga nell'ultimo pezzo, oppure dal primo pezzo, poi l'Adagio e come terzo il Largo e l'Allegro risoluto. — Lascio a Lei di fare come meglio crede. — — — La sonata è stata scritta sotto la pressione delle circostanze; infatti è duro scrivere per il pane; a tanto sono ridotto!». Prima di cominciare la *Hammerklavier-Sonate* verso la fine del 1817, Beethoven non aveva scritto alcun lavoro importante per un anno intero. Non si può parlare però di un'interruzione o di un periodo di silenzio che, precedendo il tardo stile, ne faccia un evento drammatico, perché non si può non includere nel tardo stile le *Sonate per violoncello* op. 102 (1815) e la *Sonata per pianoforte* op. 101 (1816). È assolutamente errato considerare i quattro anni e mezzo tra il febbraio 1813 (data dell'autografo dell'op. 96) e la fine del 1817, nel loro complesso, un "periodo morto", una frattura che separa il "periodo di mezzo" dalle opere tarde e le cui ragioni biografiche sarebbero da ricercare dapprima negli sconvolgimenti del 1812 e poi nei conflitti con gli altri e con se stesso a causa del nipote. Malgrado alcune interruzioni gli anni 1814-1816 non furono affatto improduttivi.

- 1818 — Nel febbraio Beethoven comincia a tenere quaderni di conversazione, in cui i suoi interlocutori annotano la parte che essi prendono nel dialogo. Due terzi dei circa quattrocento quaderni furono distrutti da Anton Schindler.
- L'invenzione da parte di Mälzel del metronomo, in base al quale i tempi delle Sinfonie dalla *Prima* all'*Ottava* furono fissati già nel 1817, viene salutata con entusiasmo da Beethoven in una dichiarazione pubblica. Egli distingue tra indicazioni di tempo che vorrebbe sostituire con numeri metronomici e indicazioni di carattere che vorrebbe conservare. Nel 1818 scriveva a Ignaz von Mosel: «Per quel che riguarda queste quattro misure di tempo principali che non posseggono nemmeno da lontano la verità e l'esattezza delle quattro direzioni principali della rosa dei venti, le mettiamo volentieri da parte; altra cosa sono i termini che indicano il carattere del pezzo, ad essi non possiamo rinunciare, perché il tempo è piuttosto il corpo, mentre essi si riferiscono allo spirito del pezzo».
- 1818-1819: Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse* [La zattera della Medusa].
- 1819 — Assassinio di Kotzebue che passava per agente russo. Decreti di Karlsbad: inasprimento della censura e sorveglianza della

- vita pubblica da parte della polizia. Beethoven, che tendeva a fare dichiarazioni drastiche in pubblico, veniva tollerato perché ritenuto un eccentrico.
- Goethe, *West-östlicher Divan* [Divano occidentale-orientale].
 - 1819-1823: *Missa sollemnis in re maggiore* op. 123, pubblicata nel 1827. L'opera era destinata alla cerimonia di insediamento dell'Arciduca Rodolfo ad arcivescovo di Olmütz, ma non fu terminata in tempo. Poiché la censura non permetteva l'esecuzione di una composizione per messa in ambito profano, il lavoro fu eseguito in concerto sotto il titolo "Oratorio" oppure "Inni".
 - 1819-1823: *Trentatré Variazioni per pianoforte sopra un Valzer di Diabelli* op. 120, pubblicate nel 1823.
 - 1819-1823: E. T. A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder* [I fratelli di Serapione]. La raccolta contiene una ristampa della recensione di Hoffmann della *Quinta Sinfonia*, ma priva della parte analitica.
- 1820 — Ultime deliberazioni di Vienna contrarie alla promessa del 1815 di una costituzione.
- Fondazione dei Concerts spirituels di Vienna da parte di Franz Xaver Gebauer, che incluse spesso lavori di Beethoven nei suoi programmi.
 - *Sonata per pianoforte in mi maggiore* op. 109, pubblicata nel 1821.
- 1821 — Guerra di indipendenza greca contro i turchi (fino al 1829).
- 1821-1822: *Sonata per pianoforte in la bemolle maggiore* op. 110, pubblicata nel 1822, e *Sonata per pianoforte in do minore* op. 111, pubblicata nel 1822.
 - Weber, *Der Freischütz* [Il franco cacciatore], Berlino (a Vienna lo stesso anno). Secondo la testimonianza del figlio Max Maria von Weber, il quale però non è sempre attendibile, Beethoven avrebbe detto: «Non me lo sarei mai aspettato da lui! Ora Weber dovrebbe scrivere opere, proprio opere, una dopo l'altra e senza stare a levigarle troppo!».
- 1822 — Franz Grillparzer, *Das goldene Vliess* [Il vello d'oro].
- 1822-1824: *Nona Sinfonia in re minore* con coro finale sull'ode di Schiller *An die Freude* [Alla gioia] op. 125, pubblicata nel 1826.
 - 1822-1825: *Quartetto per archi in mi bemolle maggiore* op. 127, pubblicato nel 1826. Il lavoro fu iniziato probabilmente nella primavera del 1822, ma l'impulso decisivo fu dato da un incarico del principe Nikolaj Galitzin di Pietroburgo che in no-

- vembre aveva commissionato a Beethoven «uno, due o tre nuovi quartetti».
- 1823 — Weber, *Euryanthe*, Vienna. Czerny racconta che, sfogliando la partitura, Beethoven osservò: «Weber si è dato troppa pena nello scriverla».
- Schubert: ciclo di *Lieder Die schöne Müllerin* [La bella mugnaia] op. 25, pubblicato nel 1824.
- 1824 — 7 maggio: accademia al Kärntnertortheater — la prima dopo il 1814 — con l'Ouverture op. 124, il Kyrie, Credo e Agnus Dei della *Missa solemnis* (sotto il titolo "Inni") e la *Nona Sinfonia*.
- Adolf Bernhard Marx: *Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache* [Sulla sinfonia e sulle prestazioni di Beethoven in questo campo] nella «Berliner Allgemeine musikalische Zeitung».
- 1824-1828: Carl Friedrich Schinkel, Altes Museum di Berlino.
- 1825 — progetto di un'edizione degli *opera omnia* di Beethoven. Il 22 gennaio Beethoven scriveva a Bernhard Schott: «Schlesinger vorrebbe pubblicare anche tutti i miei quartetti e vorrebbe averne anche ogni volta uno nuovo in più e pagarmi quel che voglio. Ma dato che ciò potrebbe nuocere a un'edizione di tutte le mie opere a mia cura, non ho risposto neanche a questo. Data questa circostanza, Ella dovrebbe pensarci una buona volta, perché è meglio se vien fatto ora da me che dopo la mia morte».
- *Quartetto per archi in la minore* op. 132, pubblicato nel 1827.
- *Quartetto per archi in si bemolle maggiore* op. 130 (ancora con la *Grande Fuga* op. 133 come movimento finale; il nuovo Finale fu scritto nel 1826, pubblicato nel 1827).
- 1825-1826: *Quartetto per archi in do diesis minore* op. 131, pubblicato nel 1827.
- 1826 — *Quartetto per archi in fa maggiore* op. 135, pubblicato nel 1827.
- 30 luglio: tentato suicidio del nipote Carl.
- James Fennimore Cooper, *The Last of Mohicans* [L'ultimo dei mohicani].
- 1827 — 26 marzo: morte di Beethoven. Il 29 marzo il funerale fu un avvenimento pubblico a cui presero parte circa diecimila persone; se le opere tarde non venivano capite, tuttavia grandissima era la fama di Beethoven, fama che ne fece un mito mentre era ancora in vita. L'orazione funebre fu tenuta da Franz Grillparzer.

CAPITOLO PRIMO

Opera e biografia

Il metodo biografico

L'immagine di Beethoven che sopravvive nella memoria dei posteri è costituita da un miscuglio di impressioni prodotte dalle opere e di frammenti biografici, i quali constano in gran parte di leggende e di aneddoti. E il rapporto tra opera e biografia sembra tanto più stretto quanto più si confida nel potere chiarificatore degli aneddoti — il cui contenuto di verità non è empirico, bensì simbolico —, invece di basarsi su documenti che reggono alla critica storica. L'episodio a Teplitz in cui Beethoven si presenta come rude repubblicano è mal documentato; il tentativo di cancellarlo dalla memoria del pubblico dei concerti sarebbe però vano, perché esso non è altro che l'immagine che integra l'atteggiamento musicale della *Quinta Sinfonia*. L'incontestabilità che esso conserva nonostante ogni critica è estetica, non storicamente fondata.

Ma, a misura che idee leggendarie e aneddotiche vengono rettificare dalla critica storica, scompare la possibilità di collegare opere e biografia in modo perspicuo. La sostanza dell'aneddoto consiste nel porre in luce, non di rado ingannevolmente, la connessione interna tra vita e opera; invece il fatto biografico confermato non serve di regola ad altro che a completare una narrazione biografica che corre parallela all'interpretazione dell'opera senza incidere su questa in modo decisivo. La precisazione scientifica del campo della biografia da un lato e di quello dell'analisi musicale dall'altro porta a una separazione dei due campi pressoché ineliminabile. Il fatto apparentemente banale di raccontare la biografia di un compositore per farne capire l'opera cessa di essere ovvio.

Non è un caso dunque che la biografia scientifica sia stata trascurata a lungo, tanto a lungo che risulta difficile richiamare ancora alla mente i problemi di cui essa avrebbe dovuto essere la soluzione, come si pensava al tempo in cui era considerata la forma più alta di storia dell'arte.

Dovrebbe essere pacifico che una biografia, in quanto tale, possa es-

sere interessante e meriti di venir scritta, che si tratti di quella di un compositore, di un uomo politico o di un esploratore e persino indipendentemente dal fatto che sia la narrazione di una vita rilevante o di una più modesta; ma ciò ha attinenza soltanto marginale con il metodo biografico nella storia dell'arte. Biografie scritte per semplice interessamento alla persona di un poeta o di un compositore e che non pretendono di illuminarne l'opera, non pongono problemi. Tuttavia rinunciano di rado a utilizzare opere poetiche o musicali come documenti biografici, dunque a desumere elementi biografici dal contenuto delle opere e viceversa a trovare rispecchiati nel contenuto di opere elementi biografici accertati da testimonianze. Chi decifra un'opera d'arte come fosse un documento — cioè trae conclusioni biografiche da idee e da caratteri espressivi che crede di riconoscervi — tende involontariamente a percorrere la stessa strada, in senso inverso, e a trovare conferma di idee e caratteri espressivi delle opere nelle testimonianze biografiche e a sottendere in un certo qual modo alle opere un programma che consiste nella biografia del compositore.

Dal fatto ovvio che un'opera rappresenta un documento su un compositore, in quanto testimonia della sua facoltà immaginativa, si passa all'ipotesi problematica che gli elementi espressivi contenuti in essa siano riflessi della sua vita. Il tipo di biografia che ne risulta si compone di un "lato esterno" ricostruibile attraverso i documenti e di un "lato interno" desunto dalle opere.

Nessuno nega che le ricerche biografiche possano essere utili o addirittura indispensabili per l'interpretazione delle opere d'arte. Parecchi dettagli rimangono semplicemente incomprensibili se non si ricorre a fattori biografici; non di rado alla genesi dell'opera concorre anche qualcosa che deve essere conosciuto perché appartiene all'opera stessa quale oggetto estetico. E la norma, diventata luogo comune della storia dell'arte, che un'opera deve essere interpretata dal suo interno, non dovrebbe far dimenticare che nella storia un'unità funzionale interna ininterrotta è stata postulata di rado e realizzata ancor più di rado. Nei casi dunque in cui un ricorso alla biografia, alla storia della genesi (ricorso che contravviene al principio d'immanenza) si dimostra indispensabile, nulla autorizza a parlare di un difetto estetico di cui l'opera soffrirebbe. L'ideale di un'esistenza delle opere completamente isolata, chiusa in se stessa — ideale da cui partono le argomentazioni contro il metodo biografico — non è una irremovibile legge di natura dell'arte, bensì una regola di validità storicamente limitata. La relativa legittimità o illegittimità del metodo biografico dipende in parte dalla vicinanza o lontananza di un'opera dall'estetica classica. Epoche o generi di tendenze "oggettive", come l'età classica o il dramma basato sulla forma chiusa, si prestano meno a un'interpretazione biografica di quelli di ten-

denze “soggettive” come il Romanticismo e l'*Erlebnislyrik* [lirica soggettiva].

L'utilità indiscutibile di riferimenti biografici per il chiarimento di dettagli, come per esempio del titolo e della dedica della *Sonata Les adieux* op. 81a di Beethoven, è comunque un elemento puramente marginale e si collega solo indirettamente con la premessa centrale di quell'approccio biografico che intende essere un metodo della storia dell'arte. A dover essere messi in rapporto non sono solo dettagli, ma la totalità della vita e dell'opera. L'ambiziosa biografia monumentale, come era praticata nel tardo Ottocento e nel primo Novecento, dal *Bach* di Spitta fino al *Mozart* di Abert, partiva nientemeno che dalla premessa che un'“œuvre” musicale, per venir capita partendo dal suo interno, doveva venir interpretata come “opera di una vita”, come opera in cui si esprime la sostanza della vita da cui è nata.

Non è sicuro che si possa parlare della totalità di un'“opera” senza metterla in relazione con la totalità di una vita. È difficile rendere plausibile che un'“opera” in sé sia un “tutto” indipendentemente dall'autore. E di regola sono le “opere minori” quelle la cui posizione nell'opera completa non è motivabile senza far ricorso alla biografia: le danze e i *Lieder* di Beethoven, come pure una grande parte delle variazioni per pianoforte, esulano dall'“opera” in senso stretto, un'“opera” il cui concetto è distillato dalle sinfonie, dai quartetti e dalle sonate.

Se quindi le “opere minori” costringono a far riferimento alla biografia, e precisamente a quella empirica storico-sociale, d'altra parte nello stabilire un “canone delle opere principali” si corre il rischio di cadere in una biografia “mitizzante”. Chi proclama la *Terza*, la *Quinta*, la *Settima* e la *Nona Sinfonia* le “vere e proprie” manifestazioni dello stile sinfonico beethoveniano propone (senza dover affermare che la *Pastorale* sia di rango inferiore alla *Quinta Sinfonia*) il mito di un Beethoven rappresentante di uno “stile eroico”.

Se da un lato il metodo biografico che nutriva tali ambizioni e la cui zelante raccolta di dati empirici era ispirata dall'estetica — mirava cioè a spiegare l'opera — conteneva un briciolo di filosofia vitalistica nel senso di Dilthey¹, d'altro lato è evidente il nesso con lo storicismo, con la tesi cioè che l'arte sia “storica da cima a fondo”. In quanto ramo del metodo storico, quello biografico parte dalla premessa che per capire una cosa partendo dal suo interno, bisogna ripercorrerne il corso genetico e che dunque per comprendere cosa essa sia bisogna scoprirne l'origine. Il metodo genetico cerca di chiarire il senso di un testo, musicale o poetico, ritracciando il processo che aveva portato alla sua nascita. E la premessa concettuale da cui parte è la distinzione aristotelica tra *ergon* ed *energeia*: l'interpretazione di un'opera, come la concepisce Dilthey, consiste nella riconversione dell'*ergon* — del costruito finito — nell'*energeia* da cui proviene. Si cerca di cogliere l'essenza, anche quella estetica,

ricostruendo il processo genetico, e il processo genetico viene interpretato secondo schemi psicologici e biografici.

Ovvio è l'obiezione che si deve distinguere tra la genesi di un'opera, di cui la biografia ci può dare la chiave, e il suo valore estetico, da enucleare per mezzo dell'analisi. Il senso organico, inteso dall'analisi quale "spirito oggettivato", non coincide con il processo genetico. Esso è oggetto di un'indagine fenomenologica, non psicologica. E la differenza tra storia della genesi e senso organico diventa ancor più plausibile se ci si rende conto che essa ricorda la distinzione che va fatta tra il contesto della scoperta di tesi scientifiche e quello della loro argomentazione. Proprio come un contesto di argomentazioni, un senso organico estetico è una costruzione. Ad ogni modo, per essere controllabile, un nesso organico si presta solo in misura limitata a una possibile falsificazione mediante dati empirici — l'analogia strutturale non è continua. Il criterio in base al quale una interpretazione prova di essere più o meno valida consiste piuttosto nel grado di coerenza che è capace di mostrare tra gli elementi parziali di un'opera musicale.

La distinzione tra circostanze biografiche e validità estetica contesta il metodo genetico, ma non lo distrugge; esso può essere salvato mettendo al posto del soggetto biografico un soggetto estetico che è presente nell'opera stessa. Decisivo nell'aspetto genetico è il fattore "processualità": la concezione di un'opera musicale quale processo formale "dietro" al quale sembra esserci un soggetto agente. Il soggetto che, quale portatore immaginario del corso musicale, costituisce una parte dell'esperienza estetica e non viene "immaginarmente aggiunto" soltanto dall'esterno, può essere un soggetto estetico che è presente soltanto nell'opera, nell'oggetto estetico, e non altrove — e non la persona empirica del compositore come può essere ricostruita in base a documenti biografici.

Parecchie delle obiezioni rivolte al metodo psicologico-biografico sono così banali che non sfiorano nemmeno il procedimento che vorrebbero distruggere. Il voler attribuire al metodo biografico una ingenuità psicologica tale da fargli interpretare l'espressività musicale semplicemente come rappresentazione di moti dell'animo del compositore è una finzione polemica. I biografi di mentalità aperta non hanno quasi mai mancato di riconoscere che un'opera d'arte, invece di essere espressione diretta di un "momento di vita", può anche servire a mascherarlo, e che, invece di rappresentare la realtà vissuta dall'autore, rappresenta talvolta il sogno con cui egli si è difeso dalla realtà.

Certo la possibilità di passare dalla spiegazione secondo la quale si tratta di una rappresentazione che riproduce uno stato d'animo, alla spiegazione contraria, secondo la quale si tratta di una rappresentazione a rovescio, preclude ogni tentativo di controbattere le interpretazioni psicologiche-biografiche. Parlare in parte di rispecchiamenti estetici della

realtà e in parte di presentazioni di un mondo opposto alla realtà è, dal punto di vista metodologico, una "strategia di immunizzazione". Ma "immunizzandosi" contro la possibilità di una confutazione argomentata, un'interpretazione si autoesclude dal concetto di "scienza", almeno secondo i criteri di Karl R. Popper².

Inoltre, a quanto pare, il "rispecchiamento" della biografia nelle opere musicali non può trovare un fondamento teorico se non nella teoria della "mimesi della mimesi", come è stata delineata da György Lukács³: l'opera musicale sarebbe un'espressione di sentimenti che, a loro volta, sono un modo di appropriarsi della sostanza degli eventi della vita. Tuttavia Lukács sottovaluta la parte spettante al "pensiero musicale", un pensiero le cui implicazioni filosofiche creano una specie di contemporaneità diversa, come quella che appare nel fatto che nelle opere beethoveniane di "stile eroico" si manifesta lo spirito della Rivoluzione, il quale continuava ad agire nell'epoca napoleonica.

Un altro appunto al metodo psicologico-biografico sembra essere più fondato di quello dell'ingenuità psicologica, appunto che, provocato da esempi mal riusciti di biografie, fu poi rivolto all'intero genere: cioè che di solito ci si interroga sulla motivazione psicologica di un testo soltanto quando l'accesso diretto al suo contenuto di verità oggettiva è ostacolato, ossia quando, per esempio, un passo appare in contraddizione con il contesto, con la presunta intenzione dell'autore o con le ferme convinzioni del lettore. Anche per la ricezione di opere musicali vale, seppure in misura minore, l'esperienza comune di sentirsi spinti a cercare i motivi psicologici per i quali un autore si esprime in un modo che non ci si sarebbe aspettati soltanto quando la logica di un contesto non è plausibile. Il recitativo della *Sonata in re minore* op. 31,2 di Beethoven, di difficile interpretazione formale, portò August Halm⁴ a vacillare per un momento nelle sue convinzioni estetiche basilari e a cadere nella tentazione di passare dalla fenomenologia alla psicologia, nonostante la sua polemica contro la spiegazione psicologico-programmatica di Paul Bekker. In altre parole l'interpretazione psicologica è un ripiego a cui si ricorre quando la comunicazione estetica viene a mancare o si interrompe.

Ma proprio l'inaspettato, la deviazione da quanto è usuale e immediatamente evidente, fa parte della sostanza estetica di modi di procedere che pretendono di avere uno speciale valore estetico, ad ogni modo nell'evo moderno europeo e più che mai nell'Ottocento. Se, come afferma la teoria del formalismo russo, la funzione dei mezzi artistici sta nell'infrangere le convenzioni e nello scompigliare e "straniare" una "percezione automatica", allora un ostacolo alla comprensione immediata del testo — l'elemento dunque che provoca la ricerca di motivi psicologici — è preventivata nei principi del procedimento artistico e motivata dunque dalla cosa stessa, non dalla persona dell'autore.

L'inserimento di un recitativo nella Ripresa del primo movimento della *Sonata in re minore* op. 31,2, un'interpolazione che sconcertò August Halm e lo indusse quasi a fare una concessione all' "estetica del contenuto", si può spiegare sotto il profilo formale se si presuppone che infrangere le convenzioni è un principio strutturale che non ha affatto bisogno di essere motivato da qualcosa di "extramusicale". Il primo tema (b.21) è una variante della triade arpeggiata con cui la sonata ha inizio quasi preludiando (b.1). Il processo di elaborazione a cui è sottoposto il primo tema porta, certo in modo alquanto insolito, alla sua disintegrazione: lo Sviluppo (b.99) riproduce i motivi dell'Esposizione (b.21) ma con un andamento armonico modificato, basato su un modello di progressione cromatica; e nella Ripresa (b.159) del primo tema rimane poi unicamente il modello di progressione cromatica senza i motivi. Il processo formale dunque è altrettanto logico quanto poco convenzionale. Ma a misura che il primo tema si disintegra, la sua forma preliminare — la triade arpeggiata — emerge indipendente arrogandosi chiaramente la funzione di tema, e il recitativo problematico (b.143), che sembra intervenire "dall'esterno", non è altro che una formulazione o esplicazione dello stato di fatto (del fatto cioè che la triade arpeggiata rappresenta la forma primaria del primo tema e che può essere "eloquente" già di per sé e non soltanto nella forma "vera e propria" del primo tema [b.21]). La spiegazione formale del recitativo non esclude una motivazione psicologico-biografica, ma essa non è più indispensabile.

Una letteratura biografica che si rivolge al pubblico dei concerti e dell'opera per facilitare la comprensione musicale trova senza dubbio una delle sue giustificazioni nell'impressione di estraneità e inaccessibilità prodotta da opere musicali esoteriche, da quelle contemporanee come da quelle del passato. Poiché l'oggetto stesso, la concatenazione logica, non è immediatamente chiara e convincente, se ne cerca la chiave nella biografia del compositore, intendendo l'opera come una confessione. Esercizi ermeneutici, dei quali fa parte anche il tentativo di trovare l'accesso estetico per via indiretta, servendosi di cognizioni biografiche, iniziano di regola quando ciò che dice un testo non è comprensibile di per sé. (A differenza dei profani, non di rado gli storici e i filologi partono addirittura dalla massima scettica che dal primo impatto diretto ci siano da aspettarsi fraintendimenti piuttosto che comprensione, che quindi anche là dove un profano crede senz'altro di capire, si abbia ragione di sospettare che l'appropriazione che riesce troppo facilmente non sia che una deformazione).

Ma l'impressione di un accostamento più intimo alla persona dell'autore per opera della biografia, un'impressione in base alla quale un'opera da principio ostica appare più accessibile, è ingannevole. Perché la storia nella sua veste di scienza che si attiene ai documenti mantiene di rado la promessa fatta, esplicitamente o meno, dalla storia nella sua veste di

letteratura popolare. Una storiografia che cerca di descrivere un frammento di passato "come è stato in realtà" non ci accosta maggiormente alle persone e alle opere, come vorrebbe il luogo comune della letteratura popolare, anzi le distanzia ancor più. La storia, sia detto con una punta di esagerazione, diventa sempre più incomprensibile ed estranea quanto più estesa ne è la nostra conoscenza e quanto più pertinacemente studiamo le premesse su cui si basava il passato quando era ancora presente. La perduta comunicazione estetica immediata con la musica del passato, musica che sembra essersi fatta lontana, non è dunque affatto restituibile con l'immediatezza biografica: una immediatezza biografica che risulta essere un'illusione non appena si passa da una ingenua ricostruzione del passato a un'autentica storiografia.

Un secondo presupposto dell'interesse biografico sta nell'impressione, che nasce spontanea in noi, che al fondo delle opere musicali, ad ogni modo di quelle del tardo Settecento e dell'Ottocento, ci sia un "soggetto parlante", analogo al "narratore" di un romanzo o all'"io lirico" di una poesia. Persino per le teorie letterarie puriste "narratore" e "io lirico" fanno senz'altro parte del dato di fatto estetico "oggettivo" — ritrovabile nell'oggetto. Ma sono uno degli elementi dell'opera stessa soltanto e proprio perché non coincidono con la persona empirica dell'autore, su cui si appunta l'interesse biografico. Che il soggetto estetico di un'opera musicale, soggetto di cui l'evento sonoro sembra essere la manifestazione, non debba venir identificato con la persona empirica del compositore ricostruibile sulla base di documenti è, da alcuni decenni, un luogo comune della teoria dell'arte: un'ovvietà che non viene messa in dubbio nemmeno da coloro che vi contravvengono nella prassi biografica.

D'altra parte non è affatto superfluo studiare i complicati rapporti esistenti tra il soggetto estetico di opere musicali e la persona empirica dell'autore. Perché, se la distinzione è necessaria, sarebbe tuttavia erroneo forzarla. La semplice affermazione che oggetto della biografia è la persona empirica e nient'altro, sbaglia per difetto. D'altro canto ogni tentativo di desumere dalle opere una "biografia interiore" corre il rischio di essere una costruzione teorica che, con il pretesto di voler rendere giustizia al soggetto "intelligibile" che si esprime nell'opera (invece di limitarsi alla persona empirica ricostruibile in base ai documenti), cade nel romanzesco.

La biografia romanzata, che supplisce con l'intuizione a ciò che manca nei fatti, è un genere ibrido, nel disprezzo del quale i romanzieri concordano con i biografi che lavorano su base scientifica. Ma per capire il successo che si continua ad ottenere costruendo la storia di una vita sulla base delle opere, non basta dimostrare disprezzo per il pubblico, bisogna invece rendersi conto che nel caso della biografia romanzata si tratta della distorsione di un intento che merita di venir preso sul serio.

Se la soluzione è errata, non per questo si può negare l'esistenza del problema.

La premessa che sta alla base di questo genere discutibile è un'esperienza angosciosa, nota a tutti i biografi: l'esperienza che il ritratto di Beethoven ricostruibile in base a testimonianze autentiche, che reggano alle procedure della critica delle fonti, non è sufficiente a far capire, nemmeno fino a un certo punto, come è nata l'opera che va sotto il nome di Beethoven. Il personaggio empirico, scarsamente delineato, che emerge dai documenti e il "soggetto intelligibile" che sta "dietro" all'opera musicale sembrano divergere. E non appena un biografo passa dalla descrizione dell'uomo — la storia della vita e il carattere del quale si delineano in una tradizione frammentaria — alla descrizione del compositore come si presenta al pubblico in veste di autore di un'opera monumentale, è costretto a costruire intuitivamente invece di limitarsi a ciò che si può accertare in base ai documenti. Quanto è "essenziale" sembra rivelarsi solo nel "romanzo", che la scienza deve rifiutare.

Sotto il profilo metodologico la ricostruzione di un autore in base alle sue opere è totalmente diversa da quella di un'esistenza borghese in base a un materiale documentario. Alla critica delle fonti, alle cui regole si deve assoggettare una biografia basata su documenti, si contrappongono procedimenti di interpretazione dell'opera che dovrebbero essere vincolanti per una ricostruzione della "biografia interiore" non appena tale ricostruzione tenti di uscire da quella mera speculazione in cui intuizioni sui contenuti dell'opera si trasformano in fantasie su "momenti di vita". Ma a differenza della critica storica, quella estetica non è rigorosamente regolabile. Anzi, in una biografia di un compositore il procedimento con cui si spera di ricostruire il "soggetto intelligibile" dipende in non piccola parte dall'estetica che si sceglie. Un "contenutista", per cui le opere di un compositore rappresentano "frammenti di una confessione", tende necessariamente a una specie di biografia diversa da quella di un "formalista" che concepisce la genesi artistica secondo il modello dei *Principles of Composition* di Edgar Allan Poe. Un formalista non viene quasi mai a trovarsi in conflitto con i documenti biografici perché colloca a priori l'origine delle opere in una sfera psicologicamente separata dalla vita quotidiana; invece un contenutista è costretto a ricorrere continuamente a interpolazioni biografiche che lo espongono al rischio di fare brutte figure sotto il profilo filologico; ciò tuttavia non dovrebbe far perdere di vista il fatto che l'immagine del compositore fornita dal formalista si fonda su una costruzione, esattamente come quella del contenutista. Da un lato non si può stabilire la misura in cui "momenti di vita" reali interferiscono nell'invenzione di caratteri espressivi musicali. E d'altro lato la controversia tra formalisti e contenutisti è in primo luogo una disputa sui principi e non sui fatti, cioè sulla que-

stione se un risvolto biografico, che può essere contenuto nell'intuizione musicale di un compositore, debba avere un valore essenziale o meno.

Forma musicale e "contenuto" estetico

Per non andar fuori strada chi cerca di collegare biografia e opera deve essere consapevole che non può mettere in relazione contenuti dell'opera e "momenti di vita" prendendoli così come stanno, credendo di essere sicuro degli uni e degli altri. Invece tanto i testi musicali quanto i documenti biografici hanno bisogno di essere interpretati affinché i dati di fatto che da un lato chiamiamo "opera" e dall'altro "vita" possano comunque venire in luce. Il testo musicale non rappresenta la realtà musicale, come il documento non rappresenta quella biografica.

L'interpretazione storica somiglia a un procedimento giudiziario in cui la verità deve emergere dalle deposizioni dei testimoni e ciò secondo certe regole che, alle volte, sembrano quanto mai artificiose; a rigore i "fatti" sono "ipotesi", il cui materiale empirico è costituito da racconti che possono essere ingannevoli. E allo stesso modo l'interpretazione estetica dell'opera è in un certo senso "ipotetica"; determinazioni di motivi che non "stanno nelle note", ma soltanto mediante i quali le note acquistano un senso musicale, si dimostrano attendibili quando le conseguenze che ne derivano dal punto di vista della sintassi e del processo formale costituiscono un nesso funzionale. (Nell'estetica come nella filologia la coerenza delle congetture è un criterio essenziale della loro adeguatezza).

Nel tentativo di collegare determinate opere con determinati "momenti di vita" puntualizzabili nella biografia, torniamo sempre a constatare che una connessione, apparentemente plausibile finché ci si limita a un vago accenno, risulta precaria e bisognosa di una eccessiva quantità di supposizioni non appena ci si sforza di precisarla; una delle caratteristiche preoccupanti del metodo biografico è che, di regola, quanto più si addentra nei dettagli, tanto più perde di evidenza. Per quanto l'affermazione generica che le opere di Beethoven siano "frammenti di una grande confessione" possa essere convincente, tuttavia, se si tenta di decifrare parola per parola il "testo cifrato", gli ostacoli appaiono insormontabili.

L'*Andante favori in fa maggiore* (WoO 57), che era in origine il movimento centrale della *Waldstein-Sonata*, fu dedicato in segreto all'"amata immortale" Josephine von Brunswick. Beethoven glielo inviò con le parole: «Ecco — il Suo — il Suo — Andante»⁵. L'enfasi invita, addirittura, a formulare ipotesi. La supposizione di Romain Rolland⁶ che il movimento sia stato tolto dalla sonata a causa del suo significato troppo privato, di cui però nessun estraneo poteva aver sentore, è, sotto il pro-

filo metodologico, tanto problematica quanto caratteristica: problematica perché la spiegazione biografica risulta fragile e gliene può venir opposta una estetica, più solida; caratteristica perché la tendenza istintiva a trovare motivi biografici di una decisione musicale fece evidentemente apparire superflua e impedì la ricerca di una motivazione musicale interna, ricerca che non sarebbe certo rimasta senza risultato.

Beethoven fece pubblicare l'*Andante favori* già nel 1805, un anno dopo la dedica segreta, tanto che non si può più parlare di un documento privato che doveva rimanere precluso al pubblico a causa del suo significato biografico. Inoltre dalla dedica epistolare, per quanto enfatica, non si può concludere con sufficiente sicurezza se l'*Andante* fosse stato composto pensando a Josephine von Brunswick, se vi si collegasse un altro significato privato, oppure — la possibilità più banale — se il pezzo le piacesse particolarmente. Dal punto di vista musicale non è erraneo supporre che Beethoven pensasse a Josephine von Brunswick mentre scriveva l'*Andante*. Un "pezzo caratteristico" con un alto grado di differenziazione (quel che conta infatti non è il tema grazioso preso a sé, ma la difficoltà di mantenere il carattere "grazioso" anche nei passi virtuosistici di terze, seste e ottave) può venir interpretato senz'altro come ritratto musicale: ma ciò che viene rappresentato è la signorilità in sé, non quella di una singola persona.

Se dunque l'interpretazione biografica rimane vaga, il punto determinante è che la decisione musicale di sostituire, nella *Waldstein-Sonata*, l'*Andante favori* con una introduzione al Finale si può spiegare anche sul piano estetico, senza ricorrere alla biografia. Sembra che nella versione originaria della sonata Beethoven abbia trovato discutibile la contiguità di due movimenti di rondò con tema cantabile, con richiesta di virtuosismo e di grande estensione, e che perciò abbia sostituito l'*Andante favori*, pezzo che poteva stare anche a sé. Inoltre l'idea formale alla base del nuovo movimento, cioè quella di sviluppare l'introduzione al Finale da un gruppo di note — il tetracordo cromatico discendente — da cui era retto già il primo tema del primo movimento, in modo da collegare il movimento centrale tematicamente con il primo e funzionalmente con il terzo, è così valida che, probabilmente anche a causa della convincente alternativa, Beethoven non esitò a distaccare l'*Andante favori*.

Il principio metodologico che sta alla base dell'argomentazione, e cioè che in casi di dubbio si debba postulare una prevalenza dei motivi estetici su quelli biografici, non è rigorosamente provabile. (In casi concretamente documentati la decisione è determinata in parte da un fattore, in parte dall'altro). La tendenza di varie discipline a dimostrare che sono "indipendenti" e precisamente privilegiando spiegazioni "interne" piuttosto che "esterne", poggia su deboli basi scientifiche e teoriche. Tuttavia affermare un primato del fattore estetico non è puro arbitrio.

Non lasciarsi imporre decisioni musicali “dall'esterno” — e togliere un movimento da un ciclo è provvedimento di grande peso — è in certo modo qualcosa che riguarda la morale artistica. E uno storico, a meno che non vi sia costretto da documenti, non ha diritto di supporre che, trattandosi non di un pezzo d'occasione ma di un'“opera” nel senso più pieno del termine, il compositore abbia trasgredito al principio dell'autarchia estetica.

Il contenuto di idee e di espressione di un'opera d'arte non è un “dato di fatto” che risulti immediatamente senza un'interpretazione estetica, così come, senza un commento storico-filologico, non lo è il contenuto di fatti di un documento biografico. (Non che si possa escludere il caso in cui la realtà estetica o storica sia tanto evidente da risultare da sé, ma è ingenuo supporre semplicemente che questa sia la regola e non invece l'eccezione). Ma se i fatti sono sempre il risultato dell'interpretazione, non c'è la minima ragione di esigere qualcosa di meno dall'interpretazione di un'opera musicale quando il discorso non verte sul contenuto di idee e di espressione dell'opera stessa nella sua esistenza artistica isolata, ma ha lo scopo di stabilire più ampie connessioni storiche.

Impiegare un'opera d'arte come documento biografico o di storia sociale o delle idee è possibile e legittimo nella misura in cui ogni disciplina può diventare scienza ausiliaria di un'altra. (Non di rado la storia è scienza ausiliaria della filologia e viceversa). Tuttavia se nell'impiego di un'opera d'arte come mezzo di indagine storica non si pretende di chiarire l'essenza estetica dell'opera, non per questo sono annullati i principi metodologici necessari per un'adeguata interpretazione dell'opera stessa. Nulla giustifica la noncuranza con cui si parla superficialmente, e senza approfondire, del contenuto espressivo, perché si tratta “soltanto” di illustrare la storia sociale e delle idee e non di interpretare l'opera. Anzi, l'interpretazione dell'opera continua a far valere come sempre le sue esigenze metodologiche anche se assume lo status di scienza ausiliaria della storia sociale e delle idee o della biografia.

Storici che credono di vedere nell'ouverture dell'*Egmont* un documento biografico e di storia delle idee, partono in genere dall'idea che la chiusa, la “Sieges-Symphonie” [Sinfonia della vittoria], sia espressione di un'«utopia concreta» (Ernst Bloch) con cui Beethoven si identificava. Ma l'interpretazione è troppo riduttiva per avere sufficiente solidità. E l'accentuazione della fine, come se fosse un “risultato”, è inadeguata, in via di principio, alla struttura di un dramma e di una musica in cui il dramma si rispecchia: la “forma temporale” teleologica della tragedia, forma che precipita verso la catastrofe, non dovrebbe trarre in inganno sul fatto che, non altrimenti che nella musica di Beethoven, dal processo che tende a una meta nasce una struttura il cui ordinamento interno non si esaurisce in una mera “logica della successione”, succes-

sione dove quel che succede prima è volta a volta superato da quel che succede dopo. Il senso dell'azione parallela e contrastante di idee e personaggi non sta semplicemente nella soluzione dei conflitti che si sviluppano nel dramma. Decisivo invece è che le "posizioni" che vengono esposte e sviluppate si relativizzano reciprocamente così che viene a delinearsi una struttura paradossale, incrinata dall'ironia, tenuta in sospeso, in cui i contrasti non vengono risolti, bensì approfonditi e differenziati. Ed è proprio la radicalizzazione dei conflitti — che ne esclude la risoluzione — il motivo per cui vengono scritti drammi e non trattati.

La "Sieges-Symphonie", che costituisce la chiusa dell'ouverture dell'*Egmont* e che — staccata — torna alla fine del dramma, è l'espressione del sogno ad occhi aperti con cui Egmont va alla morte: un sogno ad occhi aperti che è, come abbiamo detto, un' "utopia concreta", ma appunto un'utopia la cui realizzazione, quando mai avvenga, incorre in una dialettica nella quale l' "oggettivazione" è al tempo stesso "straniamento". Beethoven, il deluso proselito della Rivoluzione, che tuttavia rimase fedele non soltanto all'idea, ma anche alla sua realizzazione per quanto frammentaria, era dolorosamente consapevole di questa dialettica. Intendere la "Sieges-Symphonie" come quintessenza dell'ouverture sarebbe quindi una distorsione della struttura drammatica; questa non presenta alcun "risultato", invece la realtà del potere e l'idealità della speranza vi si bilanciano come la spensierata, generosa nobiltà di Egmont e la accorta *Realpolitik* di Orange.

AmMESSO l'alto grado di astrazione, senza il quale poesia e musica non potrebbero venir comparate, viene naturale parlare di un'analogia tra la struttura del dramma e quella dell'ouverture; non un'analogia del contenuto, bensì della forma. La "Sieges-Symphonie", che consta di 61 battute, passa dall'*allegro* all'*allegro con brio*, dal tempo in 3/4 a quello in 4/4 e dal minore al maggiore e non ha alcun nesso motivico-tematico, né palese né latente, con l'*Allegro*. Darle un'interpretazione univoca di stretta aggiunta o di movimento autonomo sarebbe un errore, perché non è davvero l'univocità, bensì l'ambiguità a costituire la sua essenza. È caratterizzata dal paradosso di essere al tempo stesso indipendente (e perciò isolabile) e dipendente dal contesto; la parte finale non trova un saldo fondamento né in se stessa né nel processo formale dell'ouverture. Ma se nella forma si ravvisa il significato, l'ambiguità formale non consente altra interpretazione se non l'ipotesi che la "Sieges-Symphonie" non sia intesa quale "risultato" del dramma che si rispecchia nella musica dell'ouverture, ma che rappresenti soltanto una delle idee la cui relazione reciproca costituisce la struttura del dramma: struttura che rifiuta una formula perché assomiglia a un processo continuo e che, in fondo, non si può concludere. Se consideriamo l'ouverture dell'*Egmont* nel suo aspetto di musica "drammatica", vedremo che il ritmo marziale di sara-banda, simbolo del dominio spagnolo, dopo aver avuto, in maggiore, fun-

zione di secondo tema dell'Allegro, appare ancora una volta in minore (come nel Sostenuto) nella Coda dell'Allegro, ma non appare affatto "superato" per mezzo della "Sieges-Symphonie": ciò che rimane alla fine, nella musica come nel dramma, non è una "soluzione" bensì un conflitto irrisolto: la non-soluzione divenuta figura che si manifesta nelle figure.

Se, seguendo Hugo Riemann⁷ e contrariamente ad Arnold Schering⁸, nel ritmo di sarabanda dell'inizio, che acquista poi carattere marziale, ravvisiamo il simbolo della tirannia e nelle figure "del sospiro" l'espressione dell'oppresso popolo fiammingo, risulta paradossalmente tanto inevitabile quanto impossibile attribuire alla variante in maggiore dell'inizio, che costituisce il secondo tema dell'Allegro, un "contenuto" manifesto che corrisponda sia al passaggio da minore a maggiore, sia al cambiamento di posizione formale, da primaria a secondaria: inevitabile perché un'interpretazione programmatica non deve interrompersi, impossibile perché il processo drammatico sembra richiedere non un'attenuazione o un rasserenamento del tema, ma un potenziamento.

Il primo tema dell'Allegro ci presenta una difficoltà analoga. È evidente che esso "scaturisce" dal motivo "del sospiro" del Sostenuto; Beethoven non "enuncia" il tema, lo fa "nascere". E se ci si limita alle linee sommarie, non sarebbe difficile dare al procedimento formale un'interpretazione contenutistica, riferita al rapporto di Egmont con il popolo fiammingo. Ma i nessi motivici sono così complicati che, in dettaglio, si rifiutano assolutamente di essere interpretati secondo un programma. E l'"eccesso" di precisione formale è esteticamente determinante (ignorarlo è il *proton pseudos* di quasi tutte le interpretazioni contenutistiche). Se si concepisce il processo formale come trasformazione estetica, ciò che avviene (e che constatiamo se la nostra percezione è adeguata) può venir inteso come una progressiva "conversione" del contenuto in forma — più esattamente come crescente precisione formale, mentre diminuisce quella contenutistica; e determinante è il fatto che si tratta di un processo, del processo formale quale formalizzazione. I contenuti manifesti, che appaiono ancora inequivocabili all'inizio, nel Sostenuto, vengono in certo qual modo assorbiti in uno sviluppo in cui il fattore programmatico viene sospinto gradatamente nello sfondo dal fattore musicale astratto, senza tuttavia venir completamente cancellato. Ed è il passaggio dall'uno all'altro che deve venir inteso come momento determinante. L'ouverture non "è" — dal principio alla fine — musica assoluta oppure programmatica, ma si realizza esteticamente nella trasformazione di contenuto in forma: essa compie la trasformazione invece di presentare il risultato.

La possibilità di citare la "Sieges-Symphonie" come documento biografico o di storia delle idee diminuisce palesemente quanto più ci si assoggetta a ciò che, a partire dal New Criticism, una metodologia ambiziosa esige dall'interpretazione dell'opera. Tuttavia una delle premesse su cui

si basano le argomentazioni contro il metodo biografico, la supposizione cioè che il "senso" insito nella struttura drammatica dell'opera sia identico all'intenzione del compositore, non è convincente. E non sarebbe affatto assurdo fare, in via di principio, una distinzione tra lo "spirito oggettivo" di un'opera musicale e l'intenzione e opinione soggettive del compositore, opinione che non di rado è una interpretazione a posteriori e non è necessariamente un riflesso diretto dell'impulso creativo. Da ciò risulta però una possibilità metodologica che non bisognerebbe liquidare come mera speculazione: la possibilità di attribuire valore di elemento biografico all'"intenzione dell'autore", qualora sia documentata o si possa ricostruire indirettamente, senza con ciò voler affermare che coincida perfettamente con il senso oggettivo che si ricava dall'interpretazione dell'opera. Relativamente alle convinzioni soggettive la "Sieges-Symphonie" potrebbe rappresentare allora una intatta coscienza utopica e apparire il "risultato" dell'ouverture, sebbene relativamente alla struttura dell'opera non si possa parlare di una "quintessenza" traducibile in parole, perché un'analisi metodologicamente valida presuppone la consapevolezza della paradossalità e dell'ironia del dramma e della musica che lo rispecchia.

La spiegazione biografica di una singola opera presenta dunque l'inconveniente che l'esigenza metodologica di rendere giustizia alla sua particolarità, particolarità che ne fa un'opera d'arte, è quasi irrealizzabile; invece il tentativo di riferire una cesura nell'evoluzione di un compositore a eventi biografici, sembra meno insidioso in quanto elementi più generali, desunti dalle singole opere, di regola si prestano maggiormente a essere valutati dall'esterno, in base alla biografia o alla storia sociale e delle idee.

Caratteristica delle opere del "secondo periodo" o della "nuova via", a partire dal 1802 — dell'*Eroica* quindi o della *Sonata per pianoforte* op. 31,2 e delle *Variazioni* op. 34 e op. 35 — è una mutata relazione tra gli elementi esoterici e quelli essoterici della forma musicale: tra il pathos rivolto all'esterno e le strutture latenti. Lo "stile eroico", come fu chiamato da Romain Rolland, si manifesta in forme nelle quali i temi e il loro "trattamento" mostrano una tendenza nuova verso l'astratto, tendenza che sta in un rapporto stranamente paradossale (ma comprensibile, come vedremo, se si parte dall'interno) con l'atteggiamento di chi si rivolge, in veste di retore musicale, all'"intera umanità".

L'atteggiamento rivoluzionario dell'*Eroica*, che invita a retrodatare l'opera, nella cronologia interna della storia universale, all'anno 1789, non è stato mai misconosciuto. E che il tono sia rivoluzionario è vero indipendentemente da quel che credeva Beethoven, se credeva cioè che Napoleone continuasse a portare avanti l'idea della Rivoluzione dopo il 1804, o l'avesse tradita. Rivoluzionario era lo "spirito dell'epoca" nel suo complesso, dell'epoca iniziata nel 1789 e finita nel 1815, quello che

lo “stile eroico” di Beethoven tradusse in musica. L'epoca si chiuse soltanto nel 1814 quando la realizzazione dell'idea non parve più soltanto messa in pericolo dalle deformazioni subite in ogni momento cruciale a partire dal 1789, ma l'idea stessa fu abbandonata, almeno momentaneamente. E il *Wellingtons Sieg* [La vittoria di Wellington] è ormai soltanto il fossile o la parodia dello “stile eroico” che era stato creato nell'*Eroica*.

Il carattere esoterico che costituisce la controparte del pathos umanitario viene alla luce soltanto se ci si rende conto che nel primo movimento dell'*Eroica* a costituire il vero tema o la “tematica” non è, contrariamente al pregiudizio corrente, la triade arpeggiata delle battute 3-6 in sé, ma il diatonismo in relazione al cromatismo delle battute 6-7. Ma il cromatismo, che, con ritmi mutevoli e con funzioni tecniche sempre diverse, rappresenta una controparte dell'accordo arpeggiato costitutiva della forma e determinante lo sviluppo, non è un motivo concreto saldamente delineato dal punto di vista ritmico e diastematico, bensì una struttura astratta. Se nell'*Eroica* il concetto di motivo, categoria fondamentale della musica strumentale emancipata (staccata dalla musica vocale) del Settecento, non perde la sua validità, è tuttavia completato da una “struttura di fondo” la cui introduzione significa un salto di qualità nell'evoluzione del pensiero formale della musica. E che una struttura astratta — come nell'*Eroica* così anche nella *Sonata in re minore* op. 31,2 — appartenga alla “configurazione tematica” è anche, se non prendiamo un abbaglio, la caratteristica essenziale della “nuova via”, chiamata così da Beethoven stesso, che la imboccò nel 1802.

Ma se si parte dal fatto che caratteristica delle opere nate dal 1802 in poi sia una idea formale che concilia l'estremo esoterismo con l'estremo essoterismo — l'astrazione della “nuova via” con il tono rivoluzionario del “periodo eroico” —, l'importanza o l'irrelevanza degli elementi biografici o pertinenti alla storia sociale e delle idee per lo sviluppo compositivo può essere valutata riscontrando se gli interventi “dall'esterno” siano riferibili alla dialettica della “nuova via” e dello “stile eroico” o meno.

Ci si è sempre rifatti al *Heiligenstädter Testament* [Testamento di Heiligenstadt], steso il 6 e il 10 ottobre 1802, quindi in un tempo molto vicino all'enunciazione della “nuova via”, per motivare biograficamente il “secondo periodo”, senza che si possa capire a prima vista in che cosa debba consistere veramente la connessione tra opere e biografia, a parte la coincidenza temporale, che ha certo il suo peso ma non è determinante. I mutamenti nel rapporto tra elementi esoterici ed essoterici della tecnica compositiva e dell'idea estetica sembrano sottrarsi a una spiegazione biografica.

Ma se si interpreta la crescente incidenza della riflessione sulla struttura formale ed estetica — più esattamente il salto qualitativo, così in-

fatti possiamo definire l'idea di una tematica parzialmente astratta — come “rivolgimento verso l'interno” — e come “rivolgimento verso l'esterno” l'atteggiamento rivoluzionario — quell'apostrofare l'“umanità intera” con opere di afflato sinfonico che si affaccia contemporaneamente anche nella musica da camera (afflato caratteristico dello “stile eroico” nel suo complesso), allora si può stabilire una connessione tra la tendenza esoterica e il *Testamento di Heiligenstadt*. Infatti la malinconia che si manifesta nel documento biografico può venire collegata con la tendenza all'elucubrazione nelle strutture esoteriche della “nuova via”, purché non si giudichi la malinconia una mera depressione, bensì un “temperamento saturnino” che prorompe negli stati di depressione; e tale interpretazione può basarsi su opere precedenti, sul movimento di quartetto *La malinconia* come pure sul Largo e mesto della *Sonata per pianoforte* op. 10,3. La malinconia che si manifesta nell'idea di una tematica sonatistica astratta è un tratto distintivo della “melancolia illa heroica” come fu chiamata da Marsilio Ficino.

Tra la tendenza esoterica che viene in luce nei mutamenti della tecnica compositiva della “nuova via” e l'intenzione di parlare all'“umanità intera” esiste però un nesso, senza il quale l'*Eroica* non sarebbe stata scritta. Condizione per la realizzazione tecnica dello “stile eroico” è proprio il “temperamento saturnino”. Infatti, se da un punto di vista psicologico il pathos umanitario e rivoluzionario non concorda con la “melancolia illa heroica”, una malinconia che tende piuttosto a chiudersi al mondo, dal punto di vista della tecnica l'esoterismo della “nuova via” fu premessa basilare, decisiva, dello “stile eroico”, condizione della possibilità di realizzarlo nello spirito sinfonico.

Materiale musicale che poteva venire impiegato per rappresentare idee rivoluzionarie era a disposizione nella musica francese e lo si poteva trovare senza fatica. Arnold Schmitz⁹ e Claude Palisca¹⁰ hanno mostrato con quale abbondanza Beethoven si sia appropriato di dettagli della musica della Rivoluzione. Tuttavia, dal punto di vista della storia della composizione, determinanti non furono né il materiale disponibile da tempo né l'intenzione stilistica che Beethoven nutriva senza dubbio già da anni, bensì la scoperta di un principio formale che permise di mettere in valore il materiale e l'intenzione in opere di afflato sinfonico, un afflato a cui il materiale sembrava rifiutarsi nella sua forma originaria. E il principio formale che diventò fondamentale per lo “stile eroico” consistette nell'idea di coinvolgere il “tono rivoluzionario” in una complicata dialettica formale. Caratteristiche del “tono rivoluzionario” erano, nella tradizione gluckiana, una semplicità enfatica e un potenziamento del semplice e dell'elementare; e la dialettica conciliava, nel senso della “nuova via”, una tematica concreta e una astratta, cioè strutture manifestamente semplici e latentemente differenziate. Viene così alla luce il nesso esistente tra la crescente incidenza della riflessione sulla forma e lo “stile

eroico", uno stile che, essendo sinfonico e non solamente marziale, aveva bisogno per configurarsi di essere controbilanciato all'interno da una tendenza all'esoterismo.

"Intitulata Bonaparte"

La dedica più famosa di Beethoven è quella che egli cancellò: la dedica dell'*Eroica* a Napoleone. Quel che racconta l'allievo e assistente Ferdinand Ries, che cioè nel maggio 1804, alla notizia dell'incoronazione di Napoleone a imperatore, Beethoven strappò il frontespizio della sinfonia in un impeto di rabbia repubblicana, appare senz'altro degno di fede, tuttavia è un mito. Perché un fatto reale può venire trasformato in un fatto mitico isolandolo e trasferendolo dal contesto storico in un contesto simbolico. E viceversa la verità storica — la verità dello storico di fronte a quella del mitologo — è ricostruibile solamente avendo il coraggio di raccontare la storia con la massima pedanteria, tanto integralmente cioè, quanto lo consentono i documenti.

1. Nel novembre 1796, durante la guerra franco-austriaca, Beethoven scrisse un *Abschiedsgesang an Wiens Bürger beim Auszug der Fahnen-division des Corps der Wiener Freiwilligen* [Canto di commiato ai cittadini di Vienna alla partenza della divisione portabandiera del Corpo dei volontari viennesi] WoO 121 e nell'aprile 1797 un *Kriegslied der Österreicher* [Canzone di guerra degli austriaci] WoO 122. Per quanto esigua possa essere l'importanza estetica di queste composizioni di circostanza, innegabile è la loro importanza biografica. Il patriottismo da cui Beethoven si lasciò trasportare, un patriottismo della cui spontaneità non si può dubitare, venne a trovarsi in un insolubile conflitto con i suoi sentimenti repubblicani orientati verso la Francia, cui egli nonostante tutto non rinunciava: Beethoven si sentiva fautore della Rivoluzione e al tempo stesso vittima delle sue conseguenze. (In anni posteriori tenderà ad associare la sua lealtà repubblicana con l'Inghilterra invece che con la Francia). Proprio Robespierre, il terrorista della virtù, aveva previsto il conflitto politico per il quale, nel momento in cui la guerra rivoluzionaria si fosse tramutata in imperialismo, l'indignazione patriottica degli austriaci avrebbe represso l'idea repubblicana:

Coloro che vogliono imporre le leggi con le armi appariranno sempre stranieri e conquistatori, soprattutto a coloro che devono essere liberati dai loro pregiudizi contro la repubblica e la filosofia e indotti ad abbracciarle¹¹.

Resoconti in cui egli fa la figura di "nemico" dei francesi testimoniano che, in momenti di aperto conflitto tra due lealtà, in Beethoven prevaleva l'indignazione patriottica. Ma se cerchiamo di stabilire quale

fosse in generale il rapporto tra sentimenti repubblicani e sentimenti patriottici, vedremo che in quelli repubblicani determinante era il fattore ideale, in quelli patriottici il fattore pragmatico. All'inizio dell'Ottocento, prima delle guerre di liberazione, il patriottismo austriaco o tedesco non era ancora un nazionalismo, bensì un sentimento dettato dalla immediata realtà della vita e solo in piccola parte dall'idealismo. Ma proprio perché il repubblicanesimo di Beethoven era invece segnato dall'idealismo e persino dall'utopia, fu questa realtà a determinare le opere dello "stile eroico". Di fronte alle testimonianze discordanti si può considerare esigua l'entità del pathos repubblicano di Beethoven dal punto di vista biografico, ma indubbia ne è l'importanza per la sua opera, se per "opera" non intendiamo le canzoni patriottiche del 1796-97, bensì l'*Eroica* e la *Patetica*. Di fronte al contesto pragmatico biografico cui appartengono i canti di guerra, con il loro valore più documentario che estetico, sta un ordine ideale, quello delle opere propriamente dette e della biografia interiore da cui scaturirono. E in questo ordine le convinzioni repubblicane di Beethoven rimasero incontestate.

2. Anton Schindler riferisce¹² che nel 1798 Beethoven ricevette da parte dell'ambasciatore francese, il maresciallo Bernadotte, l'invito di scrivere una sinfonia su Napoleone; la cosa è poco credibile, tanto che non vale la pena di formulare delle ipotesi per spiegare la vicinanza cronologica ai canti patriottici del 1796-97 e il lungo intervallo di cinque anni fino alla nascita dell'*Eroica*. Ma se ciò nondimeno lo si vuol tentare, si può vedere proprio nel rapporto discordante con le composizioni di circostanza scritte durante la guerra una testimonianza del fatto che il patriottismo veniva in luce nelle situazioni conflittuali e che, invece, in tempi di pace emergevano i fattori ideali, uno dei quali era il repubblicanesimo. Che il progetto dell'*Eroica*, se lo si fa risalire a un primo invito da parte di Bernadotte, sia stato realizzato soltanto più tardi, si può spiegare con la ragione già menzionata, che, cioè, per il momento non si poteva scorgere in qual modo una concezione rispondente alle esigenze di un lavoro sinfonico potesse venire collegata con le "intonazioni" della musica rivoluzionaria francese quale materiale a disposizione per una sinfonia su Bonaparte. Soltanto l'idea di mettere in relazione pathos umanitario e astrazione compositiva — i fattori essoterico ed esoterico della "nuova via" del 1802 — consentì di trovare per il materiale della musica rivoluzionaria una forma adeguata alla concezione beethoveniana dello stile sinfonico.

3. Nel 1800-1801 nacque la musica per il balletto *Die Geschöpfe des Prometheus* [Le creature di Prometeo] che contiene nel Finale n. 16, in funzione di tema di rondò, il tema delle variazioni del Finale dell'*Eroica*. Il senso del tema non è però così univoco che l'associazione di Napoleone con Prometeo, che si presenta spontanea ed è continuamente riaffermata dai contemporanei, trovi un solido fondamento, tanto più

che alla forma di rondò veniva dato minor peso che al ciclo di variazioni con interpolazioni di fugati. Sul libretto abbiamo solo scarse notizie; tuttavia dovrebbe essere certo che il Finale n. 16 si riferisca alla frase finale del programma del 28 marzo 1801: «Apollo ordina a Bacco di far loro [agli uomini] conoscere la danza eroica di cui egli [Bacco] è l'inventore»¹³. Il carattere eroico della danza, che si presenta come un rondò, è associato dunque a Bacco e non a Prometeo.

4. All'editore Hofmeister che, evidentemente, aveva richiesto la composizione di una "Sonata della Rivoluzione" (intendeva probabilmente un pezzo che facesse da pendant alla *Patetica* op. 13) Beethoven scriveva l'8 aprile 1802:

Siete tutti posseduti dal demonio, Signori miei, che mi proponete di scrivere una sonata del genere? Ai tempi della febbre rivoluzionaria — allora sarebbe stato il momento per una cosa simile, ma ora che tutto cerca di rientrare nei vecchi binari, che Bonaparte ha sottoscritto il concordato con il Papa — una sonata del genere? Se fosse una Missa pro Sancta Maria a tre voci o un Vespro ecc. — prenderei subito il pennello in mano e butterei giù un Credo in unum con tante belle note lunghe tenute nel basso — ma, santo Cielo, una sonata per tempi di rinnovamento cristiano come i nostri — ohé — non rivolgetevi a me, non se ne fa di niente¹⁴.

L'interpretazione che si dà comunemente della lettera, che volesse essere un rifiuto dell'idea di Hofmeister, non è affatto ovvia e piuttosto improbabile. Perché contro che cosa era rivolto realmente il sarcasmo di Beethoven? Solo contro le fluttuazioni dello "spirito del tempo", alle quali egli stesso non si opponeva, per quanto ripugnanti le trovasse? Oppure contro l'opportunismo di coloro che vi si conformavano senza opporre resistenza? Ma se il sarcasmo di Beethoven era indirizzato verso coloro che rinnegavano oggi quel che avevano sostenuto ieri, si può pensare senz'altro che egli vagheggiasse l'idea di una sonata o di una sinfonia della Rivoluzione proprio in opposizione allo "spirito del tempo". (Il fatto che gli schizzi per l'*Eroica* siano iniziati soltanto nel 1803 non esclude che egli pensasse all'opera già prima, tanto più che i problemi che lo ostacolavano erano, come abbiamo visto, di natura musicale astratta). La lettera a Hofmeister indica quindi che Beethoven era restio a parlare di un'idea che egli contemplava, ma che, a causa delle difficoltà tecniche di conciliare gli elementi "esoterici" con quelli "essoterici", non poteva ancora assumere un contorno preciso.

5. Il 6 agosto 1803 Ferdinand Ries scriveva a Nikolaus Simrock a Bonn: «Beethoven rimarrà qui ancora un anno o un anno e mezzo al massimo. Poi andrà a Parigi, cosa che mi dispiace molto»¹⁵. Senza dubbio tanto la dedica della *Sonata per violino* op. 47 a Rodolphe Kreutzer, come anche la dedica dell'*Eroica* a Napoleone vanno collegate con il proposito di un trasferimento. Non si può giudicare se sia stato lo scoppio della guerra franco-austriaca del 1805, la delusione procuratagli da Na-

poleone o la convinzione che sarebbe stato imprudente rinunciare alla protezione dell'aristocrazia viennese in favore di un'esistenza malsicura di operista a Parigi, a far decidere Beethoven a rinunciare al progetto. (Beethoven doveva sapere che l'opera era il genere musicale dominante a Parigi, e che l'idea di dedicarsi alla composizione di opere non gli fosse estranea è dimostrato dal fatto che nel 1807 propose alla direzione del Burgtheater di scrivere un'opera all'anno per un compenso fisso di 2400 fiorini)¹⁶.

6. Il 22 ottobre 1803 Ries scriveva a Simrock: «Egli» — Beethoven — «ha una gran voglia di dedicarla» — l'*Eroica* — «a Bonaparte, senonché Lobkowitz vuol averla per sei mesi e pagarla 400 gulden, nel qual caso sarà intitolata Bonaparte»¹⁷. Era prassi corrente intorno al 1800 che un lavoro musicale venisse ceduto per uso privato al dedicatario per un determinato periodo di tempo. Quel che sconcerta è che Ries tratti superficialmente come cosa di poco conto la differenza profonda che corre tra il fatto che la sinfonia porti il nome di Napoleone o gli sia semplicemente dedicata. Una dedica è soltanto un elemento biografico — e connesso a considerazioni finanziarie — un titolo d'opera è invece un elemento estetico che fa parte dell'opera quale “oggetto estetico”. E non è immaginabile che il rapporto con Napoleone, che fa parte della sostanza estetica ed è espresso dal titolo dell'opera, sia venuto in mente a Beethoven soltanto quando si rese conto che la dedica al principe Lobkowitz era finanziariamente più sicura di una dedica a Napoleone. La connessione interna, ideale con Napoleone — e la possibilità che ne deriva di intitolare il lavoro “Bonaparte” —, deve essere esistita da tempo, prima che l'alternativa di una dedica a Napoleone o al principe Lobkowitz venisse soppesata con freddezza pragmatica.

7. Sempre da Ries viene la narrazione di una scena patetica che si svolse nel maggio 1804, una scena che diventò parte integrante del mito beethoveniano:

A proposito di questa sinfonia Beethoven aveva pensato a Napoleone, ma finché era ancora primo console. Beethoven ne aveva grandissima stima e lo paragonava ai più grandi consoli romani. Tanto io, quanto parecchi dei suoi amici più intimi, abbiamo visto sul suo tavolo questa sinfonia già scritta in partitura e sul frontespizio in alto stava scritta la parola “Buonaparte” e giù in basso “Luigi van Beethoven” e niente altro. Se lo spazio in mezzo dovesse venir riempito e con che cosa, io non lo so. Fui il primo a portargli la notizia che Buonaparte si era proclamato imperatore, al che ebbe uno scatto d'ira ed esclamò: “Anch'egli non è altro che un uomo comune! Ora calpesterà tutti i diritti dell'uomo e asseconderà solo la sua ambizione; si collocherà più in alto di tutti gli altri, diventerà un tiranno!” Andò al suo tavolo, afferrò il frontespizio, lo stracciò e lo buttò per terra¹⁸.

Il racconto è senza dubbio degno di fede. Ma la reazione spontanea di Beethoven non era definitiva, cosa che Ries non sapeva quando scrisse le sue memorie. E poiché l'episodio fu tramandato come se fosse a sé

stante, diventò leggenda. Lo si trasferì dall'ordine storico a quello mitico, in cui diventò un simbolo.

8. Sul frontespizio di un'altra copia della partitura, copia di amanuense, non stracciata, le parole «Intitulata Bonaparte» sono cancellate, ma quattro righe più sotto è aggiunto a matita «Geschrieben auf Bonaparte» [scritta su Bonaparte].

Sinfonia Grande
Intitulata Bonaparte
im August
Del Sigr.
Louis van Beethoven
(Geschrieben
auf Bonaparte
Sinfonie 3 Op. 55

9. L'appunto a matita, palesemente posteriore, che rappresenta una ritrattazione della cancellatura è tanto più probante in quanto il 26 agosto 1804, tre mesi dopo la scena leggendaria, Beethoven scriveva a Breitkopf e Härtel: «La sinfonia, a dir il vero, è intitolata Bonaparte»¹⁹. La dizione «a dir il vero» non può significare se non che Beethoven restava fedele al rapporto interno dell'opera con Napoleone — nonostante lo sdegno per l'incoronazione a imperatore — ma non desiderava più documentarlo all'esterno. E nel 1805, quando scoppiò di nuovo una guerra tra Francia e Austria, diventò comunque impossibile parteggiare pubblicamente per Napoleone, sia con un titolo d'opera, sia con una dedica, non più a causa di sentimenti repubblicani delusi, bensì per considerazioni patriottiche. Ma nemmeno allora Beethoven rinunciò al rapporto interno: faceva parte dell'opera, non era possibile cancellarlo. Si potrebbe tuttavia obiettare che si deve distinguere tra genesi e valenza, tra le circostanze genetiche dell'opera in divenire e il significato estetico della forma conclusa. (Questo tipo di argomentazione è di importanza decisiva nella disputa sulla musica a programma: si possono considerare facenti parte della sostanza poetica programmi taciuti perché hanno influenzato la genesi dell'opera, e viceversa si possono considerare vevoli i soli programmi pubblicati perché enunciano l'intenzione del compositore e appartengono all'opera nella sua qualità di "oggetto estetico", sia che facessero parte della concezione originaria, sia che fossero riferiti all'opera soltanto a posteriori. In altre parole ci si richiama o a implicazioni del processo compositivo o alla documentata intenzione estetica del compositore). La notizia che la sinfonia è «a dir il vero intitolata Bonaparte» è un'affermazione privata, non pubblica, eppure espressione di una intenzione estetica e non un mero rilievo sul processo compositivo, durante il quale Beethoven aveva dinanzi a sé l'immagine di

Napoleone. Il titolo ha valenza estetica sebbene sia stato taciuto per ragioni interiori ed esteriori.

10. Il titolo definitivo dell'opera nella prima edizione del 1806 suona *Sinfonia Eroica... composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo*. Qualora si consideri essenziale sul piano estetico il riferimento dell'opera a Napoleone, la parola "sovvenire" è di difficile interpretazione. La supposizione che per Beethoven il console Napoleone, quello che egli ammirava, appartenesse ormai a una realtà sepolta e viva ne fosse solo la "memoria", non colpirebbe nel segno, in quanto non può valere per l'epoca in cui l'opera nacque. Più verosimile è dunque l'ipotesi che la parola "sovvenire" sia una formulazione enfatica per indicare una "modalità dell'essere" in cui il paradosso che l'*Eroica* anticipi una cerimonia funebre musicale e un'apoteosi dell'eroe vivente di cui avrebbe dovuto portare il nome appare plausibile e non assurdo.

Nell'abbozzo di Hölderlin di un'ode a Napoleone, del 1797, si trovano i seguenti versi:

I poeti sono vasi sacri
in cui il vino della vita, lo spirito
degli eroi si conserva.

E, a quanto sembra, anche il "sovvenire" del titolo del 1806 va inteso come "conservare" lo "spirito dell'eroe". Non la figura di Napoleone, ma il suo mito, che venne associato con il mito di Prometeo, è diventato figura estetica nell'*Eroica*. E il mito, che oltrepassa la realtà e ottiene la sua forma nell'opera poetica e musicale in cui sopravvive, può contenere l'uno accanto all'altro elementi che si escludono a vicenda nella realtà empirica. All'immagine poi di una "vita intera", come ci sta dinanzi nel "sovvenire", il quale "conserva lo spirito dell'eroe", appartengono anche cerimonia funebre e apoteosi — e sia pure al tempo dell'eroe vivente, che si trasforma in tempo mitico. D'altro canto sarebbe errato spingere agli estremi l'astrazione e ridurre a zero il riferimento a Napoleone, affermando che si tratta di un'opera che non rappresenta altro che la semplice idea dell'eroico. "Bonaparte" rimase per Beethoven il titolo "vero" dell'opera — seppure taciuto o menzionato solo privatamente — anche dopo la crisi del maggio 1804 e lo scoppio della guerra nel 1805. E sotto il profilo politico ciò indica che per Beethoven essenziale era non solo l'idea dell'eroico, ma in ugual misura la realizzazione dell'idea, divenuta visibile per un breve momento della storia ad opera del console Napoleone. L'ineliminabile dialettica di Rivoluzione e Terrore, di guerra rivoluzionaria e imperialismo, di dominio della virtù e tirannide — dialettica di cui Beethoven era altrettanto consapevole quanto i più eminenti dei suoi contemporanei — non consentiva se non una realizzazione distorta della «utopia concreta» (Ernst Bloch). Ma persi-

no quella distorta era superiore alle mere astrazioni, se non altro perché era un frammento di realtà. In ciò Beethoven era d'accordo con Hegel: l'idea impigliata nella dialettica della sua realizzazione ha più sostanza di quella "pura", non toccata dalla realtà. E per ciò, al pari di Hegel, poteva prender partito per Napoleone e al tempo stesso contro di lui.

11. Il barone de Trémont, membro del Consiglio di Stato di Napoleone, riferisce conversazioni avute con Beethoven a Vienna nel 1809: «La grandezza di Napoleone era per lui oggetto di straordinario interesse e ne parlava spesso con me. Sebbene non fosse ben disposto verso di lui, notai che ne ammirava l'ascesa da una posizione tanto umile. Ciò lusingava le sue idee democratiche»²⁰. Questa osservazione, sebbene riduca la complessità del dato di fatto, è importante perché mostra che anche quando era colmo di rabbia patriottica contro Napoleone, Beethoven ne ammirava la grandezza, e precisamente in senso repubblicano e non solo marziale.

12. L'8 ottobre 1810 Beethoven annotava — per se stesso — a proposito della *Messa in do maggiore* op. 86: «Forse la Messa potrebbe venire ancora dedicata a Napoleone»²¹. L'appunto, che non può avere significato ironico perché non era indirizzato a nessuno, contrasta singolarmente con la lettera a Hofmeister del 1802; sembra che Beethoven metta ora egli stesso in pratica ciò che scherniva allora — l'adesione al concordato opportunistico concluso da Napoleone. Ma se si considera che le dediche appartengono a una sfera pragmatica, del tutto separata da quella estetica-ideale, la contraddizione non viene certo eliminata completamente, ma appare secondaria e poco significativa.

Se si tenta di riassumere per sommi capi le testimonianze che offrono chiarimenti sul significato e sulla portata della dedica dell'*Eroica* a Napoleone e con ciò su un paradigma per il rapporto tra opera e biografia, troviamo in un primo momento divergenze e contraddizioni che sembrano ostacolare un'interpretazione coerente. Ma il suo stato d'animo, nonostante cambiamenti piuttosto superficiali, rimase costante lungo gli anni: sempre Beethoven ammirò la grandezza di Napoleone, una grandezza che egli fece assurgere a mito nell'*Eroica* e collocò così in una sfera spirituale in cui poté diventare oggetto di musica; il repubblicano Beethoven che, in un contesto pragmatico, era al tempo stesso patriota, fu sempre dolorosamente consapevole della dialettica di rivoluzione e tirannide, di guerra rivoluzionaria e imperialismo; ma sempre Beethoven rimase convinto della superiorità dell'idea realizzata, seppure inadeguatamente, divenuta concreta, sui principi astratti; e sempre l'opera d'arte significò per lui un "sovvenire" che, nelle parole di Hölderlin, "conserva lo spirito dell'eroe".

La realizzazione in musica dell'idea dell'*Eroica* fu resa possibile dal fatto che Beethoven elaborò principi strutturali in base ai quali poté adattare le "intonazioni", a disposizione nella musica francese, allo spi-

rito sinfonico, e ne nacque quello stile che Rolland definì “eroico”.

Il materiale tematico che sta alla base del Finale dell'*Eroica* è improntato alla stessa accentuata semplicità che è caratteristica dei temi del primo movimento: una semplicità che rappresentava, quale “noble simplicité”, l'ideale stilistico della musica francese della fine del secolo, derivata dalla tradizione gluckiana.

Es. 1



A differenza di quanto avviene nel primo movimento, in cui una tendenza all'astrazione controbilancia dall'interno la semplicità della superficie tematica, lo stile sinfonico, a cui fu assoggettato il materiale apparentemente indifferenziato, si manifesta in un equilibrio precario di opposti principi formali e strutturali, un equilibrio che appare alterato se si giudica “primario” o “basilare” un singolo, determinato principio. Senza dubbio il movimento è una serie di variazioni, così come dice la letteratura. Tuttavia si dovrà ammettere che variazioni con doppio tema — “tema” e “basso del tema” secondo la terminologia delle *Eroica-Variationen* op. 35 — in cui i temi stanno a sé, l'uno all'inizio, l'altro alla fine, possono difficilmente venire definite un “ciclo chiuso” nel senso corrente del termine. Ad ogni modo lo spostamento da un tema all'altro ha bisogno di una motivazione formale che non può trovarsi nel principio stesso di variazione.

Le undici battute di introduzione sono alla superficie una modulazione da sol minore a mi bemolle maggiore: V⁷, dunque una introduzione della tonalità “dall'esterno”. Essenzialmente — Heinrich Schenker direbbe «al fondo» — si tratta di una “espansione” del suono re, così che per analogia le prime quattro battute del basso del tema appaiono una “espansione” del suono mi bemolle. E l’“ampio respiro” che ne risulta è un tratto sinfonico-monumentale che distingue il tema del Finale dell'*Eroica* dal “medesimo” tema dei *Geschöpfe des Prometheus*. (Le prime quattro note costituiscono la sostanza del basso del tema, come mostrano i fugati e l'episodio in sol minore, e proprio queste note ricordano il disegno melodico del primo tema del primo movimento).

La melodia tematica, il “tema” sul “basso del tema”, è da un lato terza variazione sul basso del tema, dall'altro Esposizione che, tuttavia, non dev'essere fraintesa come esposizione del “vero e proprio” tema.

La terminologia delle *Eroica-Variationen* è fuorviante rispetto al Finale della sinfonia in quanto nella sinfonia determinanti sono l'indipendenza e l'equiparazione di basso e voce superiore e non l'ordinamento gerarchico di "tema" e "basso del tema".

All'esposizione della melodia tematica fa immediatamente seguito non una variazione, ma in sua vece un fugato sul basso del tema, così che melodia tematica e basso del tema, i quali dapprincipio erano temi che si integravano a vicenda, sono posti ora a contrasto: la relazione simultanea che proviene dal balletto *Prometeo* viene ora smembrata in una successione per contrasto. Affermare che per mezzo del contrasto dei temi lo "spirito della forma sonata" venga introdotto nella forma costituita da variazioni e che il fugato "risulti" appunto dal contrasto (secondo la concezione classico-romantica del fugato quale tecnica dello Sviluppo nella forma sonata) sarebbe senza dubbio una interpretazione sofisticata. (Non che questa vada evitata per principio, ma si dovrebbe riconoscerla per quello che è). Non si può negare però che la presentazione del contrappunto di "tema" e "basso del tema" come successione per contrasto in relazione a un fugato che "ne" consegue, e non vi è solamente annesso, rappresenti un elemento dello stile sinfonico che era estraneo al finale del *Prometeo*.

Le variazioni della melodia tematica dopo il fugato sono trasposizioni — senza il "basso del tema" —: in do maggiore e in re maggiore (con una continuazione per progressioni che sbocca in un secondo fugato). E le trasposizioni non rappresentano tanto un fattore che, mediante i caratteri delle tonalità, precisa ancor meglio le variazioni di carattere, come nelle *Variazioni* op. 34, quanto piuttosto un mezzo per opporre più incisivamente il principio armonico a quello contrappuntistico rappresentati dal "tema" e dal "basso del tema". Le trasposizioni costituiscono in certo qual modo un pendant all'intensificarsi delle variazioni contrappuntistiche del "basso del tema" sino a raggiungere un fugato.

Alla ripresa della melodia tematica in mi bemolle maggiore (Poco andante) il "basso del tema" è eliminato mediante un cambiamento dell'armonizzazione. (Alla lettera è possibile scoprirne frammenti nei bassi cadenzati, ma non ha molto senso). Se, dunque, è evidente che la composizione poggia su una struttura duplice, è altrettanto evidente che lo sviluppo della forma consiste nello scomporre la struttura formale invece di amalgamare le parti sempre più strettamente: la duplice tematica dà vita a una duplice variazione nel senso che i temi vengono variati alternativamente e che all'inizio appare isolato il tema del basso, alla fine quello della voce superiore. L'alternanza dei temi è al tempo stesso alternanza dei principi: alle variazioni contrappuntistiche sul "basso del tema" stanno di fronte variazioni armoniche figurative sulla melodia tematica. E il processo formale nel suo complesso consta in una vittoria del principio omofono su quello polifonico.

Quindi alla base del Finale, che in superficie si presenta come una serie di variazioni, sta una dose cospicua di pensiero formale astratto e lo stesso vale anche per il movimento lento. Lo stile sinfonico, come lo concepiva Beethoven, richiede una fitta rete di relazioni motiviche, le quali costituiscono, per così dire, la “faccia interna” della tematica eroico-monumentale, cioè della “faccia esterna”, anche là dove non ci si aspetta: nella Marcia funebre dell'*Eroica*. Inoltre questo movimento è ampliato per mezzo di parti che esulano dallo schema tradizionale di una marcia funebre: per mezzo di un fugato (b.114-150) come pure per mezzo di una Coda insolitamente estesa, in forma di un’ “area di risoluzione” (b.209-247), tanto che si è portati a supporre che una stranezza sia il correlato dell'altra. E difatti proprio le zone di espansione sono i punti nodali delle relazioni motiviche.

Il motivo iniziale del tema del fugato è un'inversione del secondo tema (b.17-18), il motivo finale un'inversione della figura del basso della sezione in maggiore (b.69-73):

Es. 2



Il nesso è stretto ed evidente. E si potrebbero persino considerare apparentati i movimenti di quarta del secondo tema e della sezione in maggiore, e ciò già prima dell'accentuazione dei nessi nel tema del fugato. Tuttavia la relazione viene messa in luce in certo qual modo soltanto dalla giustapposizione dei motivi nel tema del fugato e inoltre essa ha importanza soltanto in una composizione che vuol essere di stile sinfonico e non in una marcia funebre convenzionale in forma di rondò — e tale volontà si manifesta tuttavia soltanto mediante il fugato. (Relazioni motiviche non hanno rilevanza estetica se, pur potendo venir stabilite nella sostanza melodica, non rivestono funzione formale).

Nella Coda, secondo punto nodale delle relazioni motiviche, quattro momenti sono significativi: l'inizio (b.213-214) è una reminiscenza della sezione in maggiore; alla base dei motivi “del sospiro” (b.217-232) sta l'armonia cromatica della variante del primo tema (b.31-36); il motivo sincopato (b.232-235) è il risultato di una “storia del motivo” che parte da lontano (b.4, 35 e 63); e la disgregazione del primo tema fa emergere (b.241-242) un movimento di quarta — riferibile al fugato — che era nascosto nel primo tema.

Caratteristico dello stile sinfonico della Marcia funebre è quindi che, a somiglianza del primo movimento, sono in parte “motivi elementari” — accordi arpeggiati e intervalli di seconda — a costituire il sostrato di una rete di relazioni motiviche. E in via generale si può dire che lo stile sinfonico, come fu inteso da Beethoven a partire dal 1803, è caratterizzato dal paradosso che una estrema differenziazione, che può sfociare nell’astrazione, rappresenta il correlato di una spinta enfatica verso il monumentale.

Soggetto estetico e soggetto biografico

August Wilhelm Ambros esprimeva il modo di sentire e le convinzioni di un intero secolo quando nel 1865 scriveva nei *Culturbistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart* [Figure storico-culturali della vita musicale del presente]:

La visione della possente vita interiore di una natura titanica si apre davanti a noi — non ci interessiamo più soltanto alla musica, ci interessiamo anche al musicista. Di conseguenza il nostro punto di osservazione per Beethoven è già quasi lo stesso di quello per Goethe: consideriamo le sue opere un commento alla sua vita, benché per questi due grandi si potrebbe anche rovesciare la proposizione e dire altrettanto giustamente che consideriamo la loro vita un commento alle loro opere²².

A quanto sembra Ambros partiva dall’idea che si potesse ricostruire con la stessa certezza la vita di Beethoven dai documenti biografici tramandati e la sostanza estetico-psicologica delle opere dai testi musicali, e che perciò si potesse riuscire a conciliare senza forzature interpretative i “momenti di vita” che si rispecchiano nei documenti storici e i contenuti delle opere che si possono ricavare dalle partiture.

Ma il soggetto che Ambros sentiva stare “dietro” la musica di Beethoven e parlare “da essa” all’ascoltatore non è identico alla persona empirica del compositore quale è possibile ricostruire — in modo assai inadeguato — in base ai documenti biografici, e non lo si può nemmeno distinguere da essa così nettamente come credono i seguaci del New Criticism. Una interpretazione convincente di opere per le quali un rapporto tangibile con la realtà biografica è innegabile (basti pensare alla *Sonata Les adieux* op. 81a) è assolutamente impossibile se non si stabilisce prima quale sia il rapporto effettivo tra soggetto estetico e soggetto biografico — tra il soggetto ipoteticamente desunto dai testi musicali e quello non meno ipoteticamente desunto dai documenti.

Non è affatto ovvio che il sentimento “contenuto” in un’opera musicale sia espressione di un soggetto. Un sentimento può essere percepito come qualcosa di oggettivo, come elemento inerente all’oggetto musicale, senza che lo si debba riferire a un soggetto — sia esso quello

reale, l'ascoltatore, sia quello immaginario che sta "dietro" la musica; l'affetto tipico di una marcia funebre non ha bisogno di essere personalizzato per essere artisticamente reale; l'ascoltatore afferra il sentimento anche se non è afflitto egli stesso o se non immagina che una persona afflitta parli "dalla" musica.

Ma se la soggettività non è implicita di per sé nell'espressività musicale, tanto più essa appare una particolarità della musica di Beethoven (sempre che si ritenga valida la sensazione estetica formulata da Ambros), di una musica che sembra "soggettiva" in una misura sconosciuta alle precedenti generazioni. I sentimenti inerenti all'oggetto musicale, il "soggetto estetico" immaginato che sembra esprimerli e la persona empirica del compositore, come la si può ricostruire in base ai documenti biografici, si fondono proprio nella letteratura beethoveniana — e poi nelle biografie dei compositori "romantici" — senza che si possano quasi distinguere l'uno dall'altro.

Non è certo un caso che specialmente la musica di Beethoven induca a identificazioni problematiche; e innegabilmente, per quanto precarie siano, sono i connotati della "cosa stessa" a favorirle. Ma, d'altra parte, alle vaghe identificazioni del soggetto estetico con quello biografico è necessario tentare di sostituire definizioni più differenziate del rapporto.

La teoria letteraria distingue l'"io lirico" presente in una poesia (sostituito nel romanzo dal "narratore") dall'autore che, nel momento in cui conchiude un'opera, abbandona questa forma d'esistenza estetica. Nella misura in cui l'"io" che si presenta come soggetto immaginario di una poesia viene distinto dalla persona empirica del poeta, ogni poesia è una poesia che rappresenta un personaggio (*Rollengedicht*).

L'"io lirico" e il "narratore" non appartengono tuttavia alla struttura poetica di fondo di ogni creazione poetica e di ogni romanzo, come sembrano credere alcuni studiosi di letteratura di orientamento più sistematico che storico. E non è nemmeno sicuro che la scissione tra soggetto estetico e biografico sia stata sempre così profonda come lo suggerisce la teoria. (È certamente giustificato respingere la grossolanità della pura e semplice identificazione; tuttavia è improbabile che la critica del gusto sia un sicuro filo conduttore della critica storica che ricostruisce realtà passate).

A quanto pare, tanto la presenza o l'assenza di un soggetto estetico nell'opera, quanto l'identità o non-identità del soggetto empirico e di quello estetico variano nella storia e inoltre sono diverse da genere a genere. In una medesima epoca, nel Classicismo, la teoria della lirica soggettiva — della *Erlebnishyrik*, come la si chiamò più tardi — esigeva la presenza estetica del poeta; la teoria del dramma, invece, la sua assenza. E intorno al 1900, viceversa, l'autore del dramma, che tendeva ad assumere carattere "epico", emergeva sempre più chiaramente, mentre egli si ritirava, contemporaneamente, dalla poesia oggettiva (*Dinggedicht*).

(Nel Classicismo e nel Romanticismo la musica, ad eccezione dell'opera, fu partecipe della poetica della lirica, e non soltanto nel *Lied*, ma anche nella sinfonia, in cui un soggetto estetico sembra parlare persino più distintamente che nel quartetto per archi, "discorso di quattro persone ragionevoli").

La differenza tra le epoche risulta ancora più chiara se si confronta l'estetica della "Sensibilità" con la tradizione barocca. Carl Philipp Emanuel Bach esprime la convinzione basilare di un'intera epoca quando riprese la massima oraziana che un poeta, o un compositore, dev'essere commosso egli stesso se vuol commuovere gli altri²³. Bach mette sullo stesso piano lo stato d'animo dell'autore, il sentimento inerente all'oggetto musicale e l'affetto suscitato da un'opera. La poetica barocca sosteneva invece che gli affetti dovevano venir "rappresentati" — in certo qual modo se ne doveva fare il "ritratto". Tra autore e opera, come tra opera e pubblico, esisteva una distanza che fu revocata dalla teoria della "Sensibilità".

La teoria dell'"espressione di se stessi" che regnava quasi incontrastata ai tempi di Beethoven — "Sensibilità" e Biedermeier sono uniti da una tradizione che "affianca" il Classicismo e il Romanticismo — non è tuttavia così inequivocabile come sembra nelle sue versioni banali. E il rapporto tra soggetto estetico e biografico, che per Carl Philipp Emanuel Bach o Daniel Schubart era semplicemente un'identità, è, in realtà, intricato.

Il problema più vistoso sta nella difficoltà presentata dal fatto che un compositore non può essere sempre il proprio interprete (come evidentemente presupponeva Carl Philipp Emanuel Bach, la cui teoria estetica sembra essere desunta dalle sue personali fantasie per pianoforte) e che da altri interpreti non ci si può aspettare una perfetta identificazione con il compositore. Tuttavia la differenza non ha conseguenze tanto gravi come sembra in un primo momento, e ciò perché il problema dell'identificazione e un'altra difficoltà che penetra molto più a fondo e ha le sue radici nel rapporto tra soggetto estetico e soggetto psicologico, si annullano a vicenda. È chiaro che l'"espressione di sé" del compositore — e non solo quella dell'interprete — non è una realtà psichica, bensì una finzione o immaginazione esteticamente legittima. Determinante non è un moto dell'animo, che può essere presente o meno, ma l'arte di suggerirlo. La *Erlebnismusik* è il pendant della *Erlebnisdichtung* del tempo di Goethe; è dunque in primo luogo una categoria stilistica e non psicologica. Determinante non è se, e in qual misura, sentimenti veri facciano parte delle condizioni necessarie per la composizione e l'interpretazione di un'opera musicale, bensì che compositore, interprete e pubblico siano concordi nel riconoscere nell'"espressione di sé" — nell'"autenticità", per riprendere la parola di moda della "nuova soggettività" — un "postulato estetico" della cui realizzazione non deci-

dono fatti psicologico-biografici bensì l'evidenza estetica: una istanza autonoma.

La circostanza che tra la convenzione stilistica — anche quella della “autenticità” — e la “realtà interiore”, la quale da parte sua si concretizza soltanto “esprimendosi”, viga un rapporto contraddittorio e incerto, non è affatto tanto sorprendente e sconcertante come può apparire ai proseliti di un trito romanticismo. Perché il rapporto tra norma estetica e realtà psichica è stato sempre oscillante e ambiguo. Nel Seicento e nel primo Settecento un affetto che doveva venir rappresentato in musica era considerato un’ “imitazione” o una “raffigurazione” e non, come nell’epoca della “Sensibilità”, un’ “espressione” o una “manifestazione” —, ne veniva fatto, per così dire, il ritratto dall’esterno, invece di essere generato dall’interiorità del compositore o dell’interprete; era, come detto, una convenzione estetica, la quale non escludeva affatto che elementi empirici — “sentimenti vissuti” del compositore o dell’interprete — si riversassero nella rappresentazione musicale. La partecipazione di impulsi psichici reali al processo compositivo o interpretativo era considerata tuttavia priva di importanza: un fatto privato che non riguardava il pubblico. L’impronta biografica, se c’era, era “assorbita” nel risultato estetico. E poiché l’impressione che ci si aspettava dall’ascolto era quella di immaginare l’affetto e non di “riviverlo”, era logico mettere alla base della genesi dell’opera l’immaginazione e non l’ “esperienza vissuta”.

È naturale che la partecipazione di sentimenti reali sia più grande se ci si immagina che quanto viene rappresentato abbia un contenuto psicologico reale e se questa supposizione rappresenta la norma estetica. Ma in via di principio bisogna tenere separate la convenzione stilistica che esige un’ “arte rappresentativa” distanziata o un’ “espressione di sé” e la partecipazione reale di sentimenti “autentici” al processo compositivo e interpretativo.

Trattandosi di un’opera le cui premesse biografiche sono note, e lo sono sempre state, la distinzione del soggetto estetico da quello biografico è tanto più necessaria quanto più l’estetica popolare tende a cancellare la differenza. La *Sonata Les adieux* op. 81a di Beethoven è dedicata all’arciduca Rodolfo e si riferisce alla sua assenza da Vienna durante l’occupazione francese del 1809. Ma sarebbe errato accettare l’opera, senza riflettere, come un documento la cui comprensione estetica debba basarsi sul fattore biografico. Il pubblico a cui Beethoven destinava la sonata, quando la fece pubblicare nel 1811, era un pubblico anonimo, non quella ristretta cerchia di amici che aveva in mente Carl Philipp Emanuel Bach quando diceva che un compositore doveva essere commosso egli stesso per commuovere gli altri. E a misura che la cerchia dei simpatizzanti, di coloro che si sentivano in comunione con la persona del compositore, diventava “pubblico”, il soggetto estetico si separava sempre

più decisamente da quello biografico. Il fatto che nella situazione creata nell'Ottocento l'estetica popolare fosse rimasta fedele all'identificazione, comunque problematica, era, detto in parole povere, illegittimo: l'immagine di un gruppo di persone di idee affini veniva evocato dal passato e trasportato in un presente che era già caratterizzato dall'estraniamento tra compositore e pubblico; l'interesse reale per la persona del compositore si tramutava in uno fittizio per un soggetto biografico leggendario.

Tuttavia l'argomentazione socio-psicologica non avrebbe peso se non vi corrispondesse una argomentazione basata sulla storia della composizione, che è quella che conta in ultima istanza. Bisogna poter dimostrare, partendo dall'opera stessa, che il soggetto estetico della *Sonata Les adieux* — per così dire il suo "io lirico" — non consente una identificazione con il soggetto biografico. E si può trovare una solida base ermeneutica se si intende la sonata, dal punto di vista estetico, come un processo che nel suo svolgimento si allontana dalle implicazioni biografiche della tematica esposta all'inizio, invece di immergersi sempre più a fondo. La "variazione in sviluppo" della tematica, che ne fa emergere sempre più chiaramente il significato, è un processo formale che non elabora l'elemento programmatico e non lo mette in primo piano, ma anzi lo va via via cancellando, o perlomeno lo riduce. Lo sviluppo della composizione è inequivocabilmente determinato dalla forma e non dal programma, ed è lo sviluppo che precisa il significato della tematica — infatti premessa dell'argomentazione è che non è l'origine a chiarire il risultato, ma al contrario è il risultato a chiarire l'origine. (Nel libro di Paul Bekker su Beethoven l'interpretazione programmatica dette adito alla critica di August Halm²⁴ proprio perché era deduttiva e sviluppava gli elementi parziali del contenuto fino a farne un "racconto" filato).

Si potrebbe obiettare che è anacronistico presupporre per Beethoven un'estetica i cui principi furono formulati soltanto nel tardo Ottocento, un'estetica che non si ferma alla provenienza delle parole dal linguaggio corrente, ma accentua invece il processo estetico all'interno della poesia, un processo in cui i significati originari delle parole si perdono sempre di più o vengono sospesi e le parole si inseriscono in una trama di connotazioni specifiche di quella poesia.

Senza dubbio l'estetica della "formalizzazione", come la si potrebbe chiamare — e per formalizzazione si deve intendere un processo che si verifica nell'opera d'arte —, era ancora sconosciuta all'epoca di Beethoven. Nel primo Ottocento ci si orientava ancora in primo luogo sulla tematica stessa e soltanto in secondo luogo sullo sviluppo formale, e si cercavano nella tematica elementi biografici o programmatici che fornissero un sostegno alla percezioneestetica. Chi nega realtà storica al processo di formalizzazione in Beethoven, tuttavia, per quanto valida possa essere la sua opinione dal punto di vista della storia delle idee,

non tiene conto di dati di fatto esistenti nelle opere stesse. È semplicemente incontestabile che lo sviluppo tematico della *Sonata Les adieux* op. 81a sia determinato dalla forma e non dal programma. Indipendentemente dal fatto che Beethoven, cosa improbabile, condividesse l'estetica popolare del suo tempo, l'opera, il cui significato — quale spirito oggettivato — non si esaurisce nelle intenzioni del compositore, parla una lingua propria.

I motivi che stanno alla base del primo movimento della *Sonata Les adieux* sono formule il cui significato espressivo era inequivocabile intorno al 1800: il motivo dell'addio (b.1-2) è una stilizzazione dell'intonazione discendente della parola di congedo (*Lebewohl*) e il movimento cromatico del basso (b.3-4) era una figura di lamento cristallizzatasi in topos sin dal primo Seicento. "Tematica" — sia nel senso formale, sia in quello contenutistico — non è dunque la voce superiore a sé, bensì la configurazione di motivo dell'addio e di cromatismo. E l'individualità della composizione, che ne fa un'opera d'arte, nasce dallo sviluppo delle relazioni reciproche in cui vengono messi il motivo dell'addio e il cromatismo. E le varianti motiviche in cui si sviluppa il duplice tema sono dipendenti, a loro volta, dalle funzioni formali predeterminate dalla tradizione e assolute dalle parti di un'Introduzione lenta e di un Allegro di sonata. In altre parole la singolarità dell'opera risulta dalla dialettica (che si manifesta nella "variazione in sviluppo" del duplice tema) tra il tipo comune della tematica e il tipo comune della forma.

La dipendenza dalla forma non è tuttavia cosa ovvia. Nel suo saggio *Brahms der Fortschrittliche* [Brahms il progressivo] Schönberg (colui che vide il problema con maggiore chiarezza) descrive il rapporto tra funzioni formali e relazioni motiviche in un modo che corrisponde alla sua personale prassi compositiva più che alla tradizione classico-romantica, a cui egli si richiama:

Vorrei unire idea ad idea. Non importa quale sia la destinazione e il significato di un'idea nell'organismo in cui si pone né importa che la sua funzione sia introduttiva, fondamentale, di formazione, di preparazione, di elaborazione, di deviazione, di sviluppo, di conclusione, di suddivisione, secondaria o principale; deve comunque essere un'idea che avrebbe occupato quel certo posto anche se non avesse dovuto servire a quel determinato scopo, significato o funzione²⁵.

Il "posto" di cui parla Schönberg è la posizione di una variante in una serie costituita da una variazione in sviluppo. Schönberg postula quindi un primato della variazione in sviluppo sulle funzioni formali come mezzo per costituire un significato musicale: la derivazione diretta o indiretta dal tema deve avere senso ed essere comprensibile anche a prescindere dal significato «introduttivo, fondamentale o di conclusione».

Ma, se non si prendono in considerazione punti di appoggio che si trovano al di fuori della variazione in sviluppo intesa quale tecnica mo-

tivica, non si può determinare appieno in che cosa consista la “logica” di una serie di varianti. Se, in piccolo, è dalla consequenzialità dell’armonia che dipende la “logica” di una serie di varianti (“logica” nel senso che è possibile dire perché in un dato “posto” sta una determinata variante e non una qualsiasi altra), in grande, invece, fattori determinanti della “comprensibilità” della successione sono le funzioni delle parti di una forma. Al contrario della concezione di Schönberg, determinante non è una “logica” dello sviluppo motivico astratto, avulsa dal disegno di fondo della forma, bensì la sua conciliazione con le funzioni e con le tappe di un processo formale. (“Astratta” è la deduzione di un motivo da un altro in tutti i casi in cui si potrebbe sostituire una variante con un’altra).

Il primo movimento della *Sonata Les adieux* può farci capire che cosa significa “conciliazione” di sviluppo motivico e processo formale. L’Introduzione, l’Adagio, è un’Esposizione in quanto vi vengono enunciati i motivi principali che stanno poi anche alla base dell’Allegro: il motivo dell’addio e il movimento cromatico del basso. L’accostamento di mi bemolle maggiore (b.1) e, dopo una cadenza d’inganno (V-VI), do minore (b.2), costituisce il correlato armonico del contrasto motivico ed è al tempo stesso caratteristica, come dicotomia tonale, della provvisorietà propria di una Introduzione. Alla base della riconduzione a mi bemolle maggiore — d’ora in poi nella voce superiore (b.5-7) — sta lo stesso cromatismo che all’inizio aveva condotto dalla tonica al relativo minore.

In genere una Introduzione assolve il suo compito formale apparente da un lato, sotto il profilo armonico-tonale, come una digressione in un ambito incerto che fa aspettare un consolidamento, e preparando d’altro lato, sotto il profilo tematico-motivico, la sezione del primo tema.

La digressione armonica (b.7-12), che porta a do bemolle maggiore e la bemolle minore, consiste in una cromatizzazione dell’inizio, e rappresenta quindi una conseguenza del movimento cromatico di quarta, in certo qual modo una trasposizione del cromatismo al motivo dell’addio. E un movimento cromatico (sol bemolle-fa-fa bemolle-mi bemolle) costituisce anche l’impianto della progressione (b.10-11) che prende il posto della semplice ripetizione nel primo periodo (b.4-5). Questa progressione è un fattore di sviluppo, così che cromatizzazione e sviluppo risultano essere i due lati dello stesso processo: cromatizzazione quale “logica” motivica e sviluppo quale funzione formale.

L’Adagio è, per più di un aspetto, una preparazione dell’Allegro. In primo luogo a base del primo tema dell’Allegro sta il motivo dell’addio, sebbene parafrasato mediante il semitono superiore e inferiore (b.17-19). In secondo luogo il contrappunto al primo tema è un movimento cromatico. In terzo luogo la trasformazione della chiusa del motivo in un ri-

tardo (mi bemolle-re) proviene da una ripresa della battuta 9 nella battuta 19.

Es. 3



In quarto luogo la parafrasi del movimento di terza mediante il semitono superiore e inferiore è un riflesso delle battute preparatorie 12-16: un riflesso che è riconoscibile a causa della vicinanza esterna, sebbene si tratti, cosa alquanto complicata, di un moto retrogrado per aggravamento.

Es. 4



Se si considera che nei movimenti in forma sonata di Beethoven tra il primo e il secondo tema esiste in genere il rapporto caratteristico della «derivazione per contrasto» (Arnold Schmitz), è comprensibile che nel primo tema il cromatismo sia fortemente accentuato e il motivo dell'addio rimanga tuttavia latente: poiché nel secondo tema (b.50) il motivo dell'addio ritorna immutato in valori lunghi, esso doveva venir profondamente modificato nel primo tema affinché ne risultasse un contrasto.

La ragione per cui proprio il secondo tema rappresenta una citazione del motivo dell'addio dell'Introduzione lenta sta nel fatto che dal secondo tema ci si aspettava cantabilità. Il cromatismo appare d'altra parte nel secondo tema come motivo «del sospiro» della voce in contrappunto (do diesis-re e sol bemolle-fa). Invece nello Sviluppo (b.77-90) — come pure nella parte in cui si evolve l'Adagio — è il motivo stesso dell'addio ad essere cromatizzato: in versione cromatizzata (re bemolle-do, do-do bemolle, do bemolle-si bemolle) costituisce l'impalcatura di una modulazione caratteristica degli sviluppi di Beethoven — la «tonalità vagante» (Arnold Schönberg).

Se quindi si analizzano l'Adagio e l'Allegro della *Sonata Les adieux* dal punto di vista del rapporto tra relazioni motiviche e funzioni formali, vengono in luce corrispondenze fondamentali:

1. Lo stesso movimento cromatico che porta da mi bemolle maggiore a do minore (b.2-4) riconduce, in una diversa versione motivica, da do minore a mi bemolle maggiore (b.5-7): la variazione in sviluppo del motivo costituisce il rovescio della disposizione tonale.

2. La cromatizzazione caratteristica della labilità armonico-tonale di un'Introduzione deriva, nel motivo, dal basso di lamento.

3. Le divergenze del tema principale dal motivo dell'addio istituiscono il rapporto formale costitutivo, il rapporto di "derivazione per contrasto" tra primo e secondo tema. E le divergenze dal tema dell'Introduzione sono a loro volta prefigurate nello sviluppo dell'Introduzione: come anticipazione del ritardo mi bemolle-re e della parafrasi del movimento di terza nell'inversione del retrogrado.

In altre parole, funzioni formali come riconduzione, digressione, preparazione e "derivazione per contrasto", sono istituite mediante relazioni motiviche — per mezzo della variazione in sviluppo del motivo dell'addio e del basso di lamento — e viceversa.

Il processo formale, nel corso del quale la configurazione di motivo dell'addio e cromatismo — la configurazione, vale a dire, che rappresenta il vero e proprio tema della composizione dal punto di vista sia della forma, sia del contenuto — si differenzia progressivamente, si può interpretare, sotto il profilo estetico, come un processo di crescente distanziamento della composizione dal riferimento alla realtà, perché, come già detto, è il fattore formale e non quello programmatico a determinare lo sviluppo della composizione: lo sfondo biografico arretra, per così dire, sempre di più. L'afflizione causata dalla partenza dell'arciduca Rodolfo e la gioia per il suo ritorno — del resto probabilmente anticipata, precorrente la realtà — non vengono rese via via più chiare nel corso dello sviluppo musicale per mezzo di una descrizione di dettagli, anzi, vengono distanziate mediante la "formalizzazione". La differenziazione formale sempre più puntuale dei motivi — la crescente precisazione delle loro vicendevoli relazioni — è il rovescio di un rapporto oggettivo che si va allentando. La precisazione formale e quella programmatica non si corrispondono, anzi si muovono in direzioni opposte.

La "storia" della configurazione tematica risulta quindi essere una "formalizzazione" e nient'affatto una "storia" del "contenuto"; si delinea così la possibilità di precisare il rapporto tra soggetto biografico ed estetico, da cui siamo partiti, meglio di quanto non avvenga opponendo, fin troppo semplicemente, realtà e finzione. Indipendentemente dalla parte che può aver avuto nella nascita dell'opera un'esperienza reale e non solo immaginaria, dato il rapporto tra Beethoven e l'arciduca Rodolfo, la *Sonata Les adieux*, per quanto non lasci trasparire la minima traccia di distanziamento ironico, non può esprimere che un affetto in larghissima parte fittizio: infatti il processo estetico che si compie nel-

l'opera consiste in un allontanamento dalla sostanza empirico-biografica. Il soggetto biografico, ancora presente all'inizio, si confonde con il soggetto estetico e infine è "superato e assorbito" da questo.

La configurazione tematica della *Sonata Les adieux* — la configurazione del motivo dell'addio e del basso di lamento — è da principio ancora una specie di formula e proprio per questo consente una interpretazione biografica: gli stereotipi espressivi — con residui dell'armamentario barocco di figure musicali retoriche — costituiscono in certo qual modo un pendant della lingua corrente. Ma via via che i motivi entrano tra loro in relazioni sempre più differenziate, determinate anche da funzioni formali, in primo piano, invece del riferimento alla realtà dei "vocaboli" musicali, viene il senso organico che essi formano insieme all'interno dell'opera musicale. Il punto di riferimento che assicura collegamento e significato si sposta dal mondo esterno all'interno dell'opera.

Il termine "senso organico", fondamentale per l'analisi musicale, è ambiguo in quanto, da un lato, sembra indicare un senso che viene immesso nella musica "dall'esterno", ma d'altro lato suggerisce l'idea che la coerenza musicale assicuri già di per sé un significato estetico, indipendentemente da fattori esterni. Ma se si intende la forma musicale come un processo estetico, l'ambiguità può essere risolta: il senso della *Sonata Les adieux* non sta né nella realtà extramusicale che si rispecchia nella tematica dell'opera, né esclusivamente nella coerenza strutturale interna della musica, bensì nella trasformazione dell'una nell'altra: L' "origine" biografica diventa nell'opera, e mediante questa, un mero punto di partenza. E, dal punto di vista estetico, determinante è il risultato del processo che si compie nella forma. L'impressione complessiva che rimane alla fine della composizione non è quella di una rappresentazione sempre più precisa, data dalla musica, del dolore per la partenza dell'arciduca Rodolfo, bensì quella di relazioni sempre più differenziate tra il motivo dell'addio e il cromatismo. Infatti le modificazioni nel rapporto fra gli elementi tematici non sono guidate da un riferimento all'oggetto o alla realtà (in altre parole non viene raccontata una storia), ma sono provocate invece dalle funzioni delle parti della forma sonata in relazione al processo della variazione in sviluppo. Ed è nel processo estetico della "formalizzazione" che l'opera diviene un oggetto estetico.

È quindi inammissibile vedere nella *Sonata Les adieux* un messaggio di Beethoven all'arciduca Rodolfo, quasi la sonata fosse una lettera in codice; e, viceversa, è altrettanto impossibile prescindere dall'impronta biografica. Il riferimento oggettivo, indicato dal titolo e dalla dedica dell'opera, non è realtà pura e semplice a cui l'ascoltatore si deve attenere, né mera finzione, ma può stare solo nel passaggio da un "modus" all'altro.

Il soggetto estetico, entro cui quello biografico per così dire si ritira, non è però una categoria saldamente delineata, di senso inequivocabile.

L'estetica dello *Sturm und Drang* di Daniel Schubart, che credeva di individuare la sostanza della musica nell'espressione di se stessi, era inadeguata, come abbiamo visto, in quanto identificava ingenuamente il "sé" che "si" esprime con il soggetto biografico del compositore. Ma, come storici, non possiamo semplicemente dimenticare la dialettica soggetto-oggetto, come se non fosse stata mai formulata da Hegel o da Humboldt, anche se era ancora estranea al pensiero del Settecento. Anche l'estetica musicale, se non vuole ricadere nell'ingenuità, non può non tener conto del fatto che il "sé" di cui Schubart parla come se fosse un dato di fatto immediato, percepisce se stesso solo per riflesso: in quella luce che si riverbera da una attività diretta su un oggetto, attività in cui si estrinseca. Soltanto nel riflesso — proveniente dall'oggetto — il soggetto è in grado di riconoscere se stesso.

Ma se si parte dal fatto che, nell'attività compositiva, il "sé" si costituisce nelle relazioni tra soggetto e oggetto, si può dare maggior rilievo, ravvisandovi la sostanza dell'"estrinsecazione", alla "lavorazione dell'opera" oppure alle tracce di quei contesti di vita "vissuta" che hanno contribuito alla sua genesi. Ad ogni modo non è errato intendere il soggetto estetico che sta "dietro" a un'opera come soggetto che, in primo luogo, produce e che soltanto in secondo luogo vive in un contesto biografico afferrabile; un soggetto la cui attività si può poi ricostruire in una adeguata ricezione dell'opera.

E se — sul piano della storia delle idee — la dialettica soggetto-oggetto è una scoperta degli anni intorno al 1800, non sorprende che il soggetto che agisce continuamente nel processo formale della musica, e non solo una volta per tutte nella nascita dell'opera, sembri aver preso coscienza di sé soltanto con Beethoven. Il soggetto estetico è in certo qual modo il soggetto che compone, che sopravvive nell'opera, che vi è iscritto come *energeia*. E dalla riflessione inerente al processo compositivo deriva a sua volta l'esigenza di una riflessione analoga nell'ascolto musicale, anche se ricostruibile non è il processo compositivo ma solo la ricezione che lo rispecchia — il rapporto tra l'oggetto sonoro e la percezione dello stesso. Il soggetto estetico non è dunque né la persona empirica del compositore, né quella dell'ascoltatore, bensì un soggetto immaginario che rappresenta una istanza mediatrice tra l'attività del compositore che crea l'opera e quella dell'ascoltatore che la segue passo passo.

Nel primo movimento della *Sonata per pianoforte in mi bemolle maggiore* op. 31,3 Beethoven sottopone la forma sonata a un processo di riflessione²⁶: l'inizio della composizione, apparentemente una Introduzione, si rivela a posteriori essere il primo tema, mentre il proseguimento (b.18), il quale sembra una Transizione e riveste questa funzione anche nella Ripresa, viene privato del suo ruolo da una parte di sviluppo (b.33) che deve valere da "vera e propria" Transizione. Così facendo Beethoven indica che la forma musicale è costituita dal soggetto: "Introduzio-

ne", "primo tema", e "Transizione" non sono dunque categorie inerenti all'oggetto, ma vi vengono "arrecate". Se si concepisce la forma come qualche cosa in cui la riflessione non interviene, il soggetto non è cosciente di contribuire attivamente al farsi della forma; esso crede di essere un organo che recepisce una "cosa" saldamente delineata con "qualità" determinate. Soltanto esigendo dall'ascoltatore che egli sostituisca le categorie gli si fa prendere coscienza di essere un soggetto che ricostruisce il processo formale.



1. Ludwig van Beethoven (1712-1773). Ritratto a olio di Leopold Radoux (Historisches Museum, Vienna). Il nonno di Beethoven fu per quarant'anni al servizio della Corte dell'Elettore di Colonia a Bonn, dapprima come basso, più tardi anche come maestro di cappella; da questo fatto eccezionale, non essendo egli compositore, si può dedurre che si distinguesse come organizzatore. Nelle sue memorie, che sebbene stese in tempo posteriore sono una fonte attendibile per gli anni della giovinezza di Beethoven, il maestro fornaio Gottfried Fischer di Bonn scrive: «Statura del maestro di cappella di Corte: alto di persona, bell'uomo; volto allungato, fronte spaziosa, naso ben fatto, occhi grandi e sporgenti, gote paffute e rosse, espressione molto seria».



2. Christian Gottlob Neefe (1748-1798). Incisione di Gottlob August Liebe da un disegno di Johann Georg Rosenberg (fotografia: Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna). Neefe, venuto a Bonn in qualità di direttore della compagnia d'opera Grossmann, fu il solo musicista di rango tra i maestri di Beethoven. Dato che Beethoven era incline ad affermare di non aver imparato nulla dai suoi insegnanti, ciò che scrive Wegeler nelle sue Memorie non ha molto peso: «L'insegnamento di Neefe ebbe poca influenza sul nostro Ludwig; questi si lagnava persino che Neefe avesse criticato troppo severamente i suoi primi tentativi di composizione». A Neefe, il quale oltre che compositore era anche scrittore, Beethoven dovette la conoscenza del *Clavicembalo ben temperato* e l'ammirazione per Klopstock. Nelle sue *Diletanterien* del 1785 Neefe scrive: «Sulzer, uno dei nostri filosofi più grandi e forse il più grande cultore di estetica del nostro tempo, lamenta che si trascurino gli sforzi per accrescere il valore della musica strumentale, la quale senza dubbio sarebbe diventata da tempo più eloquente se questi tentativi fossero stati continuati».



3. *Tre sonate per pianoforte*, le cosiddette *Kurfürsten-Sonaten*. Prima edizione, 1783 (fotografia: Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna). La dedica al principe elettore di Colonia Maximilian Friedrich — nella quale Beethoven, probabilmente fuorviato da suo padre, dichiara di avere undici anni — comincia con queste parole : «Eminentissimo! Sin dall'età di quattro anni la musica è stata la prima delle mie occupazioni giovanili. Avendo fatto così per tempo la conoscenza dell'incantevole Musa che intonava la mia anima alle più pure armonie, presi ad amarla e, come spesso mi è sembrato, ne fui ricambiato. Ora ho già undici anni e da quando li ho compiuti la mia Musa mi sussurra spesso, nei momenti di ispirazione: "Prova a mettere per iscritto le armonie della tua anima!"» ». La tendenza alla monotematica che troviamo nelle *Kurfürsten-Sonaten* è importante perché permette di concludere che il principio della "derivazione per contrasto" è nato non da un contrasto primario bensì dalla differenziazione di un'originaria unitarietà.



LUDWIG VAN BEETHOVEN

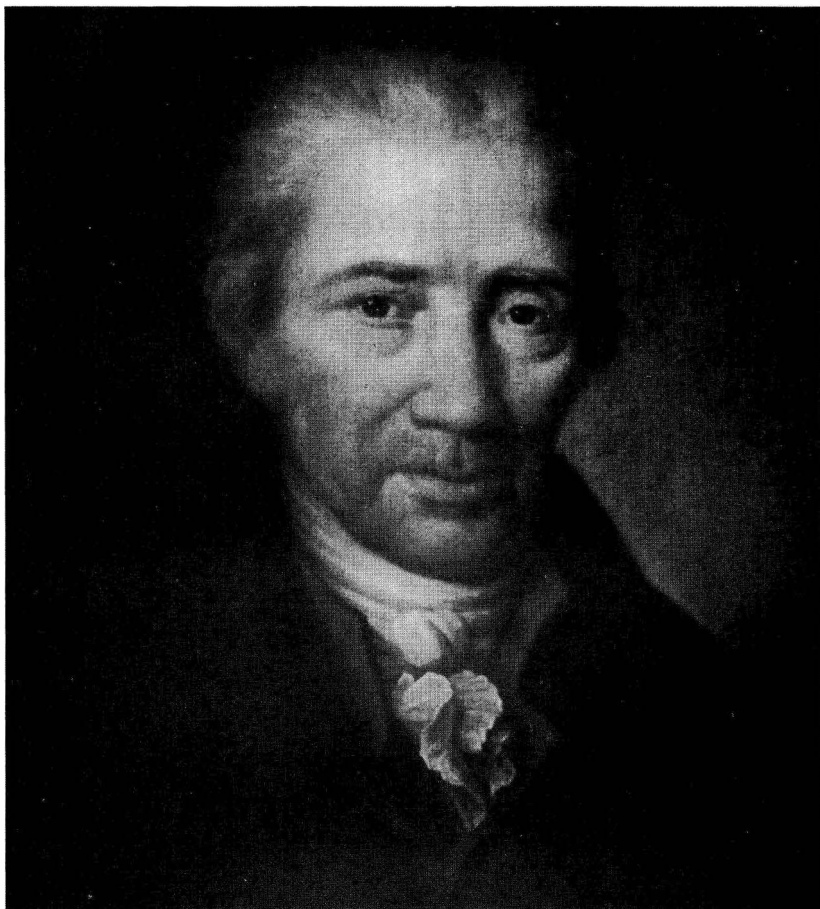
in seinem 16^{ten} Jahre.

Lith. von C. G. Becker in Coblenz 1838

4. Ludwig van Beethoven nel 1786 ca. Silhouette di Joseph Neesen. Frontespizio del libro di F. G. Wegeler e F. Ries *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* [Notizie biografiche su Ludwig van Beethoven], Koblenz 1838 (fotografia: Bayerische Staatsbibliothek, Monaco). Carl Ludwig Junker riferisce nel 1791 sul modo in cui Beethoven suonava il pianoforte: «Ho sentito Vogler al fortepiano (non posso giudicare come suoni l'organo, perché all'organo non l'ho mai sentito), l'ho sentito suonare spesso e per ore di seguito e ho sempre ammirato la sua straordinaria bravura; ma Beethoven, a parte la bravura, è più eloquente, più interessante, più espressivo, in breve parla più al cuore: dunque suona altrettanto bene gli Adagi e gli Allegri». La descrizione concorda con il giudizio di Czerny: «La maniera di Beethoven: qui prevale la forza di caratterizzazione e la passionalità, che si alternano con il fascino del Largo cantabile».



5. Il conte Ferdinand Ernst Gabriel Graf von Waldstein (1762-1823). Ritratto a olio non firmato (Museo Duchcov, Cecoslovacchia). Il conte Waldstein, dedicatario della *Sonata per pianoforte* op. 53, conobbe Beethoven a Bonn e lo introdusse nei circoli aristocratici di Vienna. Le parole che egli scrisse il 29 ottobre 1792 nel Diario di Beethoven anticipano in modo straordinariamente profetico la formula di ciò che, a partire da Reichardt e E. T. A. Hoffmann, ebbe il nome di "triade classica": «Caro Beethoven, Ella parte finalmente per Vienna per soddisfare un desiderio tanto a lungo vagheggiato. Il genio di Mozart è ancora in lutto e piange la morte del suo pupillo. Presso il fecondissimo Haydn ha trovato rifugio, ma non occupazione; e per mezzo suo desidererebbe incarnarsi di nuovo in qualcuno. Sia Lei a ricevere, in grazia di un lavoro ininterrotto, lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn».



6. Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809). Ritratto a olio non firmato (Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna). Nel 1794-1795, mentre Haydn era a Londra, Albrechtsberger dette lezioni di contrappunto a Beethoven. Beethoven era uno scolaro difficile, come racconta Ferdinand Ries: «Haydn aveva espresso il desiderio che sui frontespizi delle sue prime opere Beethoven scrivesse "Allievo di Haydn"». Ma Beethoven non volle farlo perché, come diceva, aveva preso, è vero, alcune lezioni da Haydn, ma non aveva imparato nulla da lui ... Beethoven aveva anche studiato contrappunto con Albrechtsberger e si era accostato all'opera con Salieri. Li ho conosciuti bene tutti e tre, stimavano moltissimo Beethoven, ma avevano anche la medesima opinione sul suo modo di apprendere. Tutti dicevano che Beethoven era sempre stato caparbio e puntiglioso al punto che aveva dovuto imparare a proprie spese tante cose che non aveva voluto accettare come oggetto di studio».



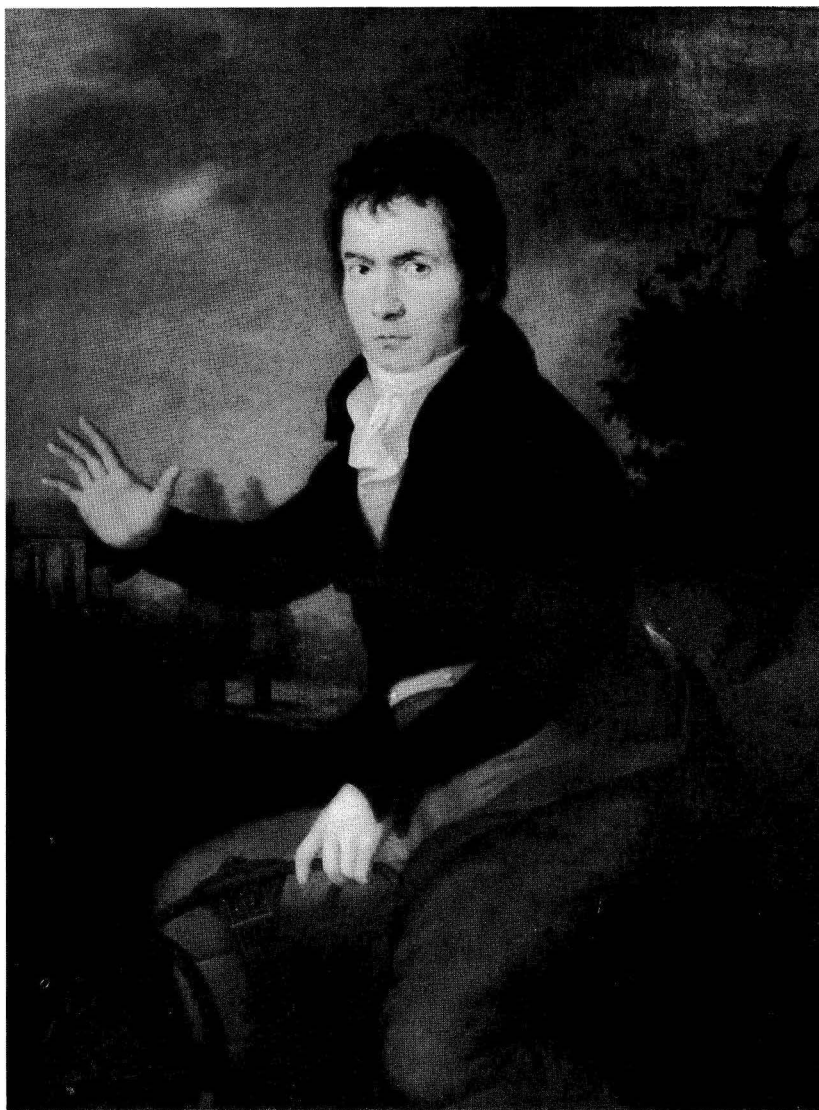
7. Ignaz Schuppanzigh (1776-1830). Litografia di Bernhard Edler von Schrötter (fotografia: Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna). Schuppanzigh, che nutriva per Beethoven una fedele e incrollabile amicizia, era il primo violino del quartetto d'archi che suonò per il conte Razumovskij dal 1808 al 1816. Nel 1804 fu certamente il primo ad osare di eseguire in pubblico opere quartettistiche, e ciò non rimase senza influsso sui *Quartetti* op. 59, nella concezione dei quali Beethoven realizzò il passaggio dalla musica eseguita in privato per circoli ristretti a quella da concerto. Del modo di suonare di Schuppanzigh Reichardt scriveva nel 1808: «Il signor Schuppanzigh ha una sua propria maniera piccante che si adatta molto bene ai quartetti brillanti di Haydn, Mozart e Beethoven: o piuttosto è derivata dall'interpretazione piena di brio che si conviene a questi capolavori».



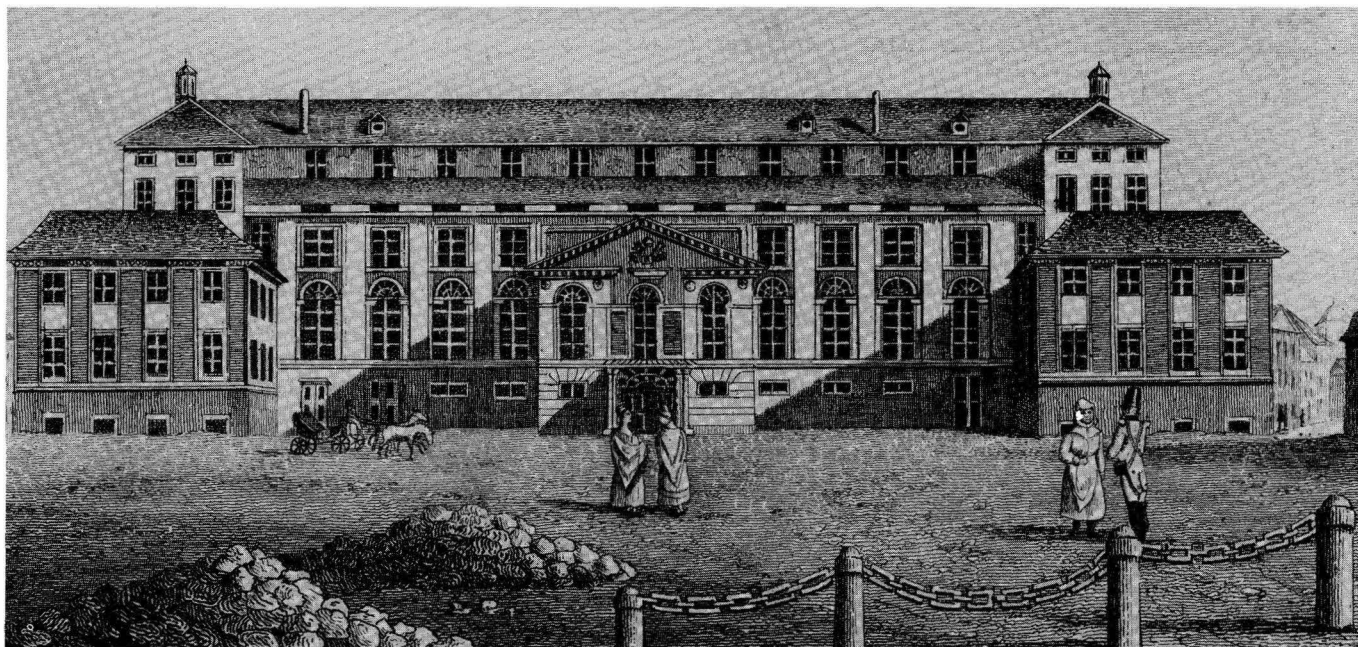
8. Michaelerplatz con il vecchio Burgtheater. Incisione in rame colorata di Carl Postl, 1810 (Galleria Liechtenstein). Il 2 aprile 1800 ebbe luogo al Burgtheater un'Accademia "a proprio beneficio" per mezzo della quale Beethoven, che in un primo tempo si era conquistata una fama piuttosto esoterica nei circoli aristocratici, riuscì ad affermarsi pubblicamente come compositore di primo piano accanto a Haydn. Il programma comprendeva il *Primo Concerto per pianoforte* op. 15 — cronologicamente il secondo — la *Prima Sinfonia* op. 21 e il *Settimino* op. 20, il quale fu per lungo tempo l'opera più popolare di Beethoven. Il corrispondente della «Allgemeine musikalische Zeitung» scrisse: «Anche il sig. Beethoven ha finalmente ottenuto il teatro, ed è stata probabilmente l'Accademia più importante da lungo tempo a questa parte. Egli ha suonato un nuovo Concerto di sua composizione che contiene molte cose belle — soprattutto i primi due movimenti. Poi è stato eseguito un suo settimino scritto con molto buon gusto e con sentimento. Indi ha improvvisato magistralmente e alla fine è stata eseguita una sinfonia di sua composizione che ha rivelato molta arte, novità e ricchezza di idee». Malgrado il vocabolario convenzionale la critica è importante, perché le opere di Beethoven non erano state certo sempre elogiate nella «Allgemeine musikalische Zeitung».



9. Pagina della partitura dell'*Eroica* con l'entrata dissonante dei corni prima della Ripresa (Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna). La dissonanza, che Fétis credette di dover correggere, non fu capita in un primo momento nemmeno da Ries: «Alla prima prova di questa sinfonia, che fu disastrosa, ero vicino a Beethoven e quando il cornista eseguì la sua entrata com'era scritta, credendo che si fosse sbagliato, dissi "Maledetto cornista! Non è capace di contare? — è orrendamente stonato." Credo di essere stato molto vicino a ricevere uno schiaffo. Beethoven non me lo perdonò per lungo tempo».



10. Ludwig van Beethoven. Ritratto a olio di Joseph Willibrord Mähler (Historisches Museum, Vienna). Il primo dei quattro ritratti di Beethoven dipinti da Mähler è del 1804-1805 e rimase di proprietà di Beethoven fino alla sua morte. Il quadro che raffigura Beethoven con una lira allegorica sullo sfondo di un paesaggio con tempio greco, è idealizzato, senza che per questo sia sacrificata la somiglianza del ritratto, come si vede dal confronto con la miniatura su avorio di Horneman del 1803.



11. Il Theater an der Wien. Siderografia non firmata né datata (fotografia: Bayerische Staatsbibliothek, Monaco). Nel 1803 Beethoven ebbe a disposizione un appartamento in questo teatro per poter lavorare alla sua opera con tranquillità; nel Theater an der Wien furono rappresentate per la prima volta nel 1805 la prima versione e nel 1806 la versione rielaborata del *Fidelio*. Il testo di Sonnleithner sollevò addirittura l'indignazione del corrispondente della «Zeitung für die elegante Welt»: «È incomprendibile che il compositore si sia potuto decidere a vivificare con la sua bella musica questo testo insignificante e raffazzonato di Sonnleithner; pertanto era ... impossibile che l'effetto dell'insieme fosse quello che il musicista si era ripromesso, perché la stupidità delle parti recitate cancella del tutto o in gran parte la bella impressione delle parti cantate».



12. La contessa Josephine Gräfin Deym, nata contessa von Brunswick. Miniatura a matita non firmata (conte Joseph Deym, Vienna). Per decenni si è alternativamente affermato e negato che Josephine von Brunswick fosse la destinataria della lettera all' "amata immortale" scritta da Beethoven a Teplitz nel 1812 e probabilmente mai spedita. Oggi si propende a credere che la destinataria fosse lei.



13. *An die ferne Geliebte* [All'amata lontana]. Edizione originale del 1816 (fotografia: Bayerische Staatsbibliothek, Monaco). Fanny Giannatasio riferisce nel suo diario che Beethoven avrebbe confessato a suo padre, istitutore del nipote Carl, un amore senza speranza che lo teneva avvinto da cinque anni. Vari biografi hanno trovato in ciò un motivo sufficiente per collegare il ciclo di *Lieder An die ferne Geliebte* con la lettera all' "amata immortale". Ma il metodo biografico ha un fondamento poco solido dal punto di vista psicologico, perché non si può stabilire se la composizione sia espressione di un sentimento o non invece il risultato di una presa di distanza.



14. Ludwig van Beethoven. Disegno di Johann Peter Theodor Lyser (collezione André Meyer, Parigi). Probabilmente Lyser (1803-1870), il cui disegno venne poi litografato, non vide mai Beethoven. L'importanza del suo schizzo non sta nella somiglianza del ritratto, che è scarsa, ma nel fatto che esso fissa l'immagine romantica di Beethoven: l'immagine del rivoluzionario e del genio incurante delle esteriorità.

F r e y t a g d e n
K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnertore.
Große musikalische Akademie
von
Herrn L. van Beethoven,

Ehrenmitglied der königl. Akademie der Künste und Wissenschaften zu Stockholm und
Amsterdam, dann Ehrenbürger von Wien.

Die dabei vorkommenden Musikstücke sind die neuesten Werke des Herrn Ludwig
van Beethoven.

Erstens. Große Ouverture.

Zweitens. Drey große Hymnen, mit Solo- und Chor-Stimmen.

Drittens. Große Symphonie, mit im Finale eintretenden Solo- und Chor-
Stimmen, auf Schillers Lied, an die Freude.

Die Solo-Stimmen werden die Mlles. Sontag und Unger, und die Herren
Haizinger und Seipelt vortragen. Herr Schuppanzigh hat die Direction des
Orchesters, Herr Kapellmeister Umlauf die Leitung des Sanges, und der Musik-
Verein die Verstärkung des Chors und Orchesters aus Gefälligkeit übernommen.

**Herr Ludwig van Beethoven selbst, wird an der Leitung
des Sanges Antheil nehmen.**

(Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.)

Freibillets sind heute ungültig.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

15. Programma del concerto del 7 maggio 1824 al Kärntnertortheater (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Vienna). Le tre parti della *Missa solennis* — Kyrie, Credo e Agnus Dei — che insieme con la *Nona Sinfonia*, furono eseguite per la prima volta a Vienna il 7 maggio 1824, compaiono con il titolo *Hymnen*, perché la censura non permetteva che le messe venissero eseguite in concerto con il loro vero nome. L'ouverture che apriva il concerto era *Die Weihe des Hauses* [La consacrazione della casa] scritta nel 1822 per l'inaugurazione del Josephstädter Theater. Joseph Carl Rosenbaum annotò nel suo diario, con l'abituale malignità: «Molti palchi vuoti — nessuno della Corte. Scarso effetto presso il grande pubblico. I sostenitori di Beethoven applaudirono rumorosamente, la maggior parte del pubblico rimase in silenzio, molti non aspettarono la fine».



16. Esequie di Beethoven. Acquerello di Franz Stöber (Beethoven-Haus, Bonn). Circa ventimila persone seguirono il feretro di Beethoven. L'orazione funebre di Grillparzer, che dovette esser tenuta all'ingresso del cimitero, cominciava con un parallelo tra Beethoven e Goethe: «Noi che siamo qui presso la tomba di questo defunto rappresentiamo in certo qual modo l'intera nazione, tutto il popolo tedesco in lutto per la scomparsa della venerata metà di ciò che rimaneva del dissolto splendore della nostra arte, del fiore dello spirito patrio».

CAPITOLO SECONDO

Individualità dell'opera e stile personale

Chi parla di individualità nella musica pensa di solito, senza vedervi un problema, a un'impronta individuale delle opere musicali che dev'essere intesa come espressione dell'individualità del compositore. Dato che in senso puramente logico ogni complesso che si presenti come un tutto conchiuso, isolabile, rappresenta un individuo, l'elemento specifico e caratteristico dell'individualità nelle opere musicali consiste evidentemente nello stile personale del compositore. Eppure il rapporto tra individualità dell'opera e stile personale si rivela estremamente precario quando si cerchi di investigarne metodologicamente la connessione oggettiva. Perché uno stile personale, come uno stile d'epoca, di genere musicale o uno stile nazionale, è una categoria più vasta, che abbraccia un numero piuttosto grande di opere: isolando in un'opera tratti distintivi che tornano in altre opere, si infrange l'integrità estetica del lavoro singolo; e così pure isolando particolarità dello "stile personale" dal contesto dell'opera nella sua totalità, si trascura la sua individualità. Lo stile personale che, rispetto al compositore è la sua peculiarità, la sua irripetibilità, rispetto all'opera è una generalità. La configurazione dei tratti distintivi è strutturata, per principio, diversamente nel concetto di stile personale e nella concezione dell'opera singola. Dell'individualità dell'opera fanno parte anche elementi parziali che, convenzionali in sé, e quindi senza importanza per lo stile personale, diventano "specifici" e caratteristici della struttura dell'opera nella sua singolarità per il contesto in cui si trovano e per la funzione che assolvono.

L'abitudine di individuare uno stile personale in base a dettagli staccati dal contesto, isolati, di cui si può dimostrare e persino rilevare statisticamente il ritorno in altre opere, è ad ogni modo un'operazione di comodo, metodologicamente discutibile. Delle particolarità in cui si manifesta uno stile personale fanno parte, senza dubbio, oltre a inflessioni melodiche o a modelli ritmici, anche concezioni formali che stanno alla base della totalità dell'opera o del movimento. L'idea di Beethoven di separare le proprietà di una parte formale, "concresciute" per opera della

convenzione, e di disporle diversamente dal solito, è altrettanto importante per il suo stile personale quanto il modo di accentare le battute descritto da Gustav Becking¹. E le idee formali che si possono far rientrare nello stile personale sono una via di mezzo, singolare e difficilmente afferrabile, tra uno schema astratto, che si ritrova in numerosi compositori ed è esposto nella teoria delle forme, e un'idea formale concreta, realizzata in un'opera singola.

L'individualità delle opere musicali, di cui si può dire solo, con insoddisfacente imprecisione cronologica, che si è venuta sviluppando tra il Trecento e il Settecento in un processo di individualizzazione, non consiste evidentemente in uno stato di cose ontologico, nel fatto che — per usare il linguaggio della Scolastica — “individuum”, “ens” e “unum” siano un'unica e medesima cosa, ma rappresenta invece un'idea estetica dietro la quale sta una decisione storica: la decisione che a costituire il carattere d'arte di un'opera non debbano essere qualità generali che ritornano in altre opere, bensì proprietà caratteristiche di una singola opera. Fino a che norme generali, l'attuazione delle quali garantisce il carattere di artefatto di una creazione musicale, motivano il giudizio su un'opera, l'individualità di questa è data, certo, ontologicamente, ma esteticamente è secondaria. Solo l'idea che il carattere d'arte di un'opera stia nella sua originalità, che dunque l'arte debba essere nuova per essere autentica, fa diventare l'individualità criterio dominante.

Che ogni opera possa esser vista tanto come individuo quanto come esemplare di un genere è una banalità. La discussione non verte infatti sulla possibilità di cambiare punto di vista, ma sulla misura in cui le peculiarità che consentono di considerare opera d'arte una creazione debbano venire ricercate nel carattere individuale o invece in quello esemplare. È ovvio ravvisare in questa differenza un fatto storico. Ancora nel *Gradus ad Parnassum* (1725) di Fux i caratteri generali, rappresentati dalle regole del contrappunto, appaiono l'essenziale e accidentali appaiono le particolarità per le quali un'opera si distingue dall'altra. Le norme dello stile severo costituiscono il fondamento della musica, il quale non deve venir violato; soltanto la sovrastruttura è sottoposta a mutamenti storici che vengono interpretati come cambiamenti della moda: una moda a cui ci si deve adeguare, ma a cui non ci si deve abbandonare senza riserve al punto di scuotere le fondamenta della composizione.

Di fronte al modello di fondamento e sovrastruttura troviamo nel tardo Settecento l'idea che l'arte, per dirla con una formula, sia espressione di un genio e non attuazione di una regola. E dalla genialità del compositore deriva quel genere di individualità a cui si pensa anzitutto quando si impiega questa categoria. Ma l'affermazione che al più tardi nel 1770 il concetto di arte sia passato in certo qual modo dalla esemplarità all'individualità dell'opera deve venir differenziata, se non vogliamo che ci porti fuori strada. Perché a priori non è affatto sicuro che l'importan-

za estetica dell'*Eroica* stia nella ricchezza e nella singolare configurazione di particolarità irripetibili, e non invece nel fatto che essa esprime esemplarmente — con qualità generali — l'idea della composizione sinfonica.

La tradizione dei generi musicali, che è la controparte dell'individualità dell'opera, non era nell'Ottocento la stessa di quella del Seicento; e non era cambiato solo il sistema dei generi, ma anche la concezione di che cosa fosse un genere. Nel Seicento lo stile di un genere musicale era determinato essenzialmente da uno scopo liturgico o di rappresentanza o di intrattenimento sociale e da una scelta corrispondente dei mezzi compositivi; invece alla base dei generi paradigmatici dell'Ottocento — sinfonia e quartetto per archi — stanno idee estetiche la cui realizzazione non è legata a un patrimonio fisso, codificabile, di materiali e di tecniche, ma è attuabile soltanto se si percorrono vie sempre nuove.

In una prima approssimazione si può caratterizzare l'idea di stile sinfonico vagheggiata da Beethoven come il temperamento di una possente monumentalità e di una estrema differenziazione, spinta fino ai limiti dell'astrazione. E. T. A. Hoffmann parlò da un lato di «leve dello sgomento, della paura, del raccapriccio, del dolore» che Beethoven mette in azione, d'altro lato di una struttura interna nascosta, in cui si mostra «la grande sapienza del Maestro»². (Pertanto la sua critica della *Quinta Sinfonia* è prima di tutto un ditirambo e poi un'analisi tecnica).

Si può interpretare questa duplicità estetica ricorrendo alla storia delle istituzioni, senza che perciò si debba decidere se l'istituzione del concerto sinfonico, che è al tempo stesso una forma di organizzazione e una condizione della presa di coscienza, sia da intendere come fondamento o come conseguenza dell'idea estetica. Se attraverso la monumentalità si manifesta l'intenzione di parlare all'umanità in senso esteriore, ma anche interiore — a una moltitudine di persone radunate e alla sostanza umana di ogni singolo — l'estrema differenziazione rappresenta invece la giustificazione strutturale di un'aspirazione estetica: dell'aspirazione della sinfonia a venir ascoltata come opera autonoma, per se stessa, in una concentrazione contemplativa.

Il tipo di individualizzazione caratteristico della musica strumentale del Settecento — un secolo che come epoca della storia della musica va dal 1720 al 1814 — viene descritto in genere dalla storiografia musicale in primo luogo come individualizzazione dei temi. Prima la tematica era determinata in gran parte da tòpoi, tanto che per il Cinque e Seicento non sarebbe appropriato parlare di temi, ma si dovrebbe usare il termine di Gioseffo Zarlino «soggetto». Il «concerto moderno di tema», come fu chiamato da Hugo Riemann — il prender le mosse della fantasia compositiva da un'idea di fondo complessa, inconfondibile, caratteristica, che dà origine a uno sviluppo — è senza dubbio una categoria fondamentale della musica strumentale che si viene emancipando e staccando dal modello della musica vocale. Tuttavia, se si prende il termine alla

lettera, il tema deve venir esaminato in relazione al “trattamento” di cui sta alla base: se il tema costituisce la sostanza della forma che nasce da esso, viceversa soltanto la forma mostra quel che è insito nel tema. L'individualizzazione della forma e quella del tema sono le due facce del medesimo processo.

Nella misura in cui i concetti di sostanza furono sostituiti con quelli di relazione o di funzione, l'accento del processo di individualizzazione si spostò dai temi, che divennero mero punto di partenza, alla forma, di cui, a rigore, non si può dire sino a qual punto sviluppi le implicazioni della tematica oppure presti alla tematica una ricchezza di significati che vi era soltanto vagamente prefigurata. Se ci rendiamo conto che in ultima istanza è la forma a determinare l'individualizzazione della tematica nel suo complesso, tematica che all'inizio è in certo qual modo un'aspirazione non realizzata, possiamo paragonare il rapporto tra individualità dell'opera e idea formale a un problema e alla sua soluzione. Essenziale è che non si semplifichi illecitamente la configurazione in cui si raffrontano tematica e forma, sostanza concreta e relazione astratta.

Il motivo principale del primo movimento del *Quartetto in fa maggiore* op. 18,1, che torna incessantemente, non è altro che una figura ornamentale che non parafrasa però una melodia, ma che costituisce essa stessa la sostanza tematica. Se quindi l'idea fondamentale è povera di sostanza, essa può acquistare importanza soltanto mediante i contesti in cui viene inserita. Nella Transizione (b.30) il motivo principale, che compare quale basso ostinato, viene combinato con una frase i cui tratti distintivi sono la terza ascendente e il ritardo di seconda:

Es. 5



Con ciò dalla relazione simultanea deriva una relazione successiva, cioè alla prima battuta della controfrase subentra il motivo principale (b.42):

Es. 6



Il collegamento dei motivi ricorda il conseguente del primo tema (b.17):

Es. 7



Tuttavia, nonostante l'identità ritmica, sarebbe esagerato affermare che la battuta 18 sia il modello della battuta 31. Le cose stanno piuttosto in questo modo: il rapporto latente tra le due battute diventa manifesto soltanto con il collegamento della frase della Transizione con il motivo principale (b.42). La terza ascendente e il ritardo di seconda tornano nel secondo tema come forma cadenzale dell'antecedente (b.60):

Es. 8



Che l'estrapolazione degli intervalli della frase della Transizione non sia arbitraria lo vediamo nella sezione conclusiva dell'Esposizione, in cui l'elemento comune alla Transizione e al secondo tema compare in posizione isolata (b.103):

Es. 9



Si può parlare di una rete di relazioni motiviche che si estende su tutte le parti dell'Esposizione, sulla sezione del primo tema, sulla Transizione, sul secondo tema e sulla sezione conclusiva. E i motivi, che in un primo momento sono poveri di sostanza, acquistano un'impronta caratteristica, che non hanno di per sé, mediante le relazioni che vengono istituite tra di essi. Non si può tuttavia parlare di sviluppo dei motivi. Piuttosto relazioni, non individuate in un primo momento — tra le battute 17-18 e le battute 30-31 o tra le battute 30-31 e la battuta 60 — vengono rese chiare a posteriori.

Risulta quindi che la determinazione logica dell'individualità esteti-

ca è, accanto alla singolarità e all'inconfondibilità dell'elaborazione, la totalità della forma, su cui Karl Philipp Moritz mise l'accento negli anni Ottanta del Settecento. Ma l'importanza per la teoria e la storia della musica di tale totalità può essere vista soltanto se si abbandonano del tutto i pregiudizi radicati, motivati dalla didattica, della teoria delle forme musicali, secondo i quali la forma è il fattore generale e la tematica quello particolare. La convinzione che sia l'individualità di tutto l'insieme a individualizzare a sua volta la tematica che, presa a sé, non di rado riproduce un topos, costringe a scomporre la teoria delle forme, stabilita quale disciplina normativa nel Sette ed Ottocento, in analisi di opere singole. Soltanto così avremo via libera per riconoscere che molti temi non sono individuali già al momento della loro esposizione, ma lo diventano nel processo formale che mettono in moto in relazione con altri elementi tematici.

Se l'individualità dell'opera è determinabile soprattutto per mezzo di un'analisi formale, nell'indagine sullo stile personale (i cui tratti distintivi dovrebbero, a dire il vero, essere conciliati con quelli dell'individualità) si è portati viceversa a ricorrere all'argomentazione psicologica.

Infatti se si rinuncia al ricorso psicologico-biografico è difficile scoprire un nesso interiore nell'insieme di tratti distintivi che costituisce uno stile personale. Non stupisce perciò che non di rado studi che hanno per soggetto gli stili musicali personali, descrivano meramente *disiecta membra* — in paragrafi separati sulla melodia, sul ritmo, sull'armonia — senza che gli autori si rendano conto di trascurare proprio ciò che affermano essere il loro tema. D'altro lato, proponendosi di determinare gli stili musicali descrivendo la personalità psicologico-biografica del compositore senza cercare il nesso interno dei tratti distintivi tecnico-compositivi, Gustav Becking³ si vide costretto a rifarsi ai tipi di concezione del mondo di Wilhelm Dilthey, tipi che rappresentano, per così dire, un trasferimento delle categorie psicologiche su un piano più elevato: la differenziazione dei tipi — “naturalismo”, “idealismo soggettivo”, “idealismo oggettivo” — dovrebbe spianare la strada per arrivare all'individualità. E non si può negare che in uno scrittore ingegnoso come Becking questo processo di avvicinamento, sebbene in via di principio non possa mai venir concluso, porti tuttavia vicino a ciò che il concetto di “persona” implica.

È evidente che i tipi diltheyani di concezioni del mondo possono essere interpretati in modi diversi. E non è affatto obbligatorio ricorrere alla metafisica. Per servirsene da supporto scientifico non occorre ipotizzarli in un'ultima istanza che, quale premessa non più eludibile, stia alla base di ogni giudizio, ma li si può considerare veicolo euristico la cui funzione è fornire categorie generali utili come punti di partenza di concezioni dell'individualità; non sono dunque una meta bensì un mezzo di conoscenza.

L'interpretazione psicologico-biografica dei connotati che costituiscono uno stile personale fallisce, nella storia della musica antica, per mancanza di documenti. E senza dubbio questa mancanza non è un mero caso. Ricordi biografici sui compositori, in epoche più antiche relitti e quasi mai notizie, si moltiplicano soltanto a partire dalla metà del Settecento, quando si cominciò a considerare le opere musicali espressione di una individualità, di una persona che si cercava di afferrare per mezzo di categorie psicologico-biografiche. Al contrario di un radicato pregiudizio degli storici, non è sempre uno svantaggio che si tendesse all'aneddotica perché, per quanto discutibile possa essere la validità dell'aneddoto quale documento empirico biografico, esso può far conoscere l'aspetto sotto cui il soggetto estetico del compositore — che si manifesta nella musica — si presentava ai suoi contemporanei.

Va da sé che lo storico non è obbligato a far suoi i criteri dell'epoca che descrive. La tendenza del tardo Settecento e dell'Ottocento a interpretare l'individualità del compositore su basi psicologico-biografiche non deve venir rispettata e imitata dal narratore nemmeno se era condivisa dagli stessi compositori — che sono gli attori della storia della musica. Tuttavia, se egli si discosta decisamente dallo spirito del passato deve fornire le prove della giustezza del suo metodo.

Per mostrare le complicazioni in cui si cade così facendo ci si può servire del "principio dell'espressione" dell'estetica della "Sensibilità" del Settecento. Come abbiamo ricordato in un'altra occasione, nel 1753 Carl Philipp Emanuel Bach sosteneva, basandosi sulla poetica di Johann Jacob Breitinger e indirettamente sull'*Ars poetica* oraziana, che il compositore e l'interprete dovevano essere commossi essi stessi per poter commuovere gli altri. (Il caso ideale era rappresentato dall'unione di compositore e interprete nella stessa persona). Sarebbe però assurdo supporre che ognuno dei sentimenti espressi in rapido e continuo mutamento in una fantasia per pianoforte di Bach fosse realmente provato. D'altra parte non è affatto escluso che sentimenti reali del compositore o dell'interprete confluissero qualche volta nella rappresentazione degli affetti di un'aria barocca, aria che nell'estetica dell'epoca veniva intesa come raffigurazione di un affetto fatta dall'esterno, non come espressione che scaturisce dall'intimo. In altre parole il dato di fatto empirico-psicologico — l'influsso o meno di sentimenti reali — se non è cosa indifferente, è comunque secondaria. Essenziale è la norma estetica, norma che nel Barocco esigeva una rappresentazione distanziata degli affetti, nello stile della "Sensibilità" invece un'espressione del sentimento che sembrasse immediata.

Si può quindi interpretare il concetto di "stile personale" come una categoria estetica — non psicologico-biografica — di validità storica limitata: nel caso dell'"espressione di sé" si tratta di una finzione estetica — vale a dire esteticamente legittima — il cui fondamento empirico-

psicologico ha scarsa importanza e che non dovrebbe comunque esser preso come punto di partenza dell'interpretazione. Oggetto di una ricostruzione storica non è il soggetto empirico, le cui tracce sono rilevabili in documenti biografici, bensì il soggetto estetico sotto il cui aspetto Carl Philipp Emanuel Bach, e più tardi Beethoven, si presentano nelle sonate e nelle fantasie.

La distinzione tra soggetto estetico e psicologico-biografico è un modello interpretativo da cui uno storico può prender le mosse, in un primo momento, ma che necessita a sua volta di un'interpretazione. Se nell'espressione musicale, quale è stata presentata da Carl Philipp Emanuel Bach in poi, si vede soltanto la rappresentazione estetica fittizia di un carattere, sorge spontanea l'obiezione che si tratti di una messa in scena, da cui è possibile difendersi ravvisando nel linguaggio musicale dei sentimenti un fattore fondamentale della costituzione del soggetto stesso, della sua individualità di essere senziente. In altre parole, il soggetto estetico può essere avvicinato a quello empirico se si afferma che i sentimenti — quelli del compositore come quelli dell'ascoltatore — non vengono solo espressi mediante la musica, ma che essa anche li suscita e dà loro forma: e non si può dichiarare che siano semplicemente sentimenti immaginari (d'altronde come si fa a dire che cosa è un sentimento immaginario?). Il soggetto non "parla" solo il linguaggio che nel Settecento si chiamava il "linguaggio dei sentimenti", ma in certo qual modo viene "parlato" da esso (per mutuare dalla terminologia del post-strutturalismo una costruzione passiva anomala, ma senz'altro indicata per formulare un'idea fondamentale della filosofia del linguaggio proveniente da Humboldt). E il concetto "ruolo della lingua" concilia soggetto estetico ed empirico in quanto permette di ravvisare una interazione nel rapporto tra i reali moti dell'animo di un compositore e il linguaggio musicale dei sentimenti che egli ha a disposizione, ma da cui anche dipende.

La formula dell'unità nella varietà che veniva continuamente ripetuta nel Settecento è insufficiente, perché non permette di rendersi conto che, perlomeno nella musica, la postulata unità deve venir determinata doppiamente — da un lato sotto il profilo della sostanza e dall'altro sotto quello della funzione. La forma sonata dei primi movimenti delle sinfonie e dei quartetti di Haydn e Beethoven raggiunge unità tematico-motivica differenziando un materiale melodico-ritmico esposto all'inizio e raggiunge inoltre unità formale mediante l'integrazione di parti differenziate dal punto di vista funzionale, i cui nomi — "Sezione del primo tema", "Transizione", "Sezione del secondo tema", "Sviluppo", "Ripresa" — indicano già tanto distinzione quanto unione. Che un'integrazione sempre più stretta costituisca il correlato di una differenziazione sempre più ricca, è un luogo comune della teoria dell'organismo

che prese piede nell'estetica del tardo Settecento e che, al tempo stesso, era contenuta come "teoria implicita" nella prassi compositiva.

Affinché un'analisi non sia unilaterale e frammentaria bisogna distinguere tra la differenziazione funzionale delle parti della forma, che mira all'unità per mezzo dell'integrazione, e la differenziazione tematico-motivica. In Haydn e in Beethoven nuovi aspetti melodico-ritmici e contrappuntistici nascono continuamente da una sostanza fondamentale per mezzo della «variazione in sviluppo» (Arnold Schönberg); è questo un processo il cui rapporto con la differenziazione funzionale delle parti della forma non è affatto esente da problemi e che resta di solito in penombra nelle analisi musicali che evitano tutto ciò che è problematico.

Un nesso specifico tra sostanza e funzione è stato definito da Arnold Schmitz «derivazione per contrasto»⁴: un primo e un secondo tema condividono alcuni tratti distintivi — spesso semilattenti — e allo stesso tempo fanno emergere in superficie, per mezzo di altri tratti, il contrasto complementare che costituisce la struttura tematica della forma sonata. Tuttavia, a rigore, la "derivazione per contrasto", cosa che Schmitz non ha visto, non è altro che un caso particolare della relazione tra variazione in sviluppo e differenziazione funzionale, relazione fondamentale per tutte le parti della forma. Così, per esempio, una Transizione dal primo al secondo tema, come quella del primo movimento della *Sonata per pianoforte in fa minore* op. 2,1 di Beethoven, può essere al tempo stesso uno sviluppo di motivi del primo tema e una mediazione tra tonalità fondamentale e relativa. Essa consiste allora in una derivazione motivica condizionata da una determinata funzione formale: il tipo di variazione in sviluppo a cui vengono sottoposti i motivi dipende dalla funzione che assolve. E nello stesso senso anche l'antitesi tra primo e secondo tema, da cui nasce la derivazione per contrasto, è una funzione formale che regola il processo di variazione.

L'unità nella varietà è dunque fondata da un lato sulla sostanza tematica, dalla cui differenziazione nasce, mediante la variazione in sviluppo, la ricchezza di figure di una composizione, e dall'altro lato sulla forma del tutto, la quale nasce per mezzo dell'integrazione funzionale di parti diverse che nella diversità si riferiscono l'una all'altra. E si può considerare senz'altro individualizzazione, nel senso dell'estetica settecentesca, la differenziazione presente nella forma sonata di Haydn e Beethoven. Tuttavia questo stato di cose non può essere reso plausibile direttamente e di primo acchito, ma soltanto per via indiretta.

In un primo momento sembra che l'individualizzazione musicale sia completamente diversa da quella poetica, che era il modello di rappresentazione dell'estetica di Alexander Baumgarten⁵. Per Baumgarten, che partiva da una teoria della metafora poetica, il linguaggio figurato era la concretizzazione di quello concettuale: la metafora descrive la realtà,

mentre quel che intende dire rimane astratto, e la “discesa” logica dal generale al particolare che, sulle orme di Leibniz, Baumgarten considera un processo di avvicinamento infinito senza possibile conclusione, deve aver valore di “modus” di conoscenza autonomo, di “cognitio” con specifica “perfectio” — la “perfectio sensitiva” fondamentale per l'estetica. La rappresentazione invece di essere soltanto un mezzo per arrivare allo scopo, al concetto, può apparire essa stessa uno scopo.

Nella musica, che non offre né conoscenza concettuale, né visione della realtà, un rapporto tra generale e particolare, in parte analogo a quello della poesia — del linguaggio metaforico —, un rapporto che possa essere interpretato come individualizzazione nel senso della “discesa” logica, è ravvisabile soltanto se si interpreta diversamente dal solito il concetto di tema, categoria fondamentale della musica strumentale emancipata, autonoma. La relazione tra un primo e un secondo tema o tra un tema e una Transizione viene intesa di regola, se consiste in una derivazione per contrasto o per differenziazione, come mutamento da un costruito a un altro simile. Possibile, e per più di un'opera opportuna, è però anche l'interpretazione che non sia un “primo” concreto a passare a un secondo “concreto”, bensì che un sostrato astratto — una struttura diastematica con ritmo variabile delle note — appaia in concretizzazioni diverse e che, a rigore, sia questo sostrato astratto a fungere da “elemento fondamentale” o “tematico”; mentre invece i temi chiaramente delineati siano sì ciò che è tangibile, ma mero aspetto in cui si manifesta l'elemento sostanziale.

Che si scelga l'una o l'altra delle spiegazioni non dipende soltanto da preferenze metodologiche di chi procede all'analisi, ma soprattutto dalle differenze della cosa stessa: di fronte a composizioni in cui l'“elemento tematico” — la struttura astratta — è dominante e garantisce l'unità, ce ne sono altre in cui non appaiono che temi nel senso comune, tangibile, della parola. L'“elemento tematico”, che consiste in una configurazione di triade arpeggiata e cromatismo nell'*Eroica* e nella relazione tra movimento di terza e basso di lamento nella *Sonata Les adieux*, rappresenta però, senza ombra di dubbio, analogamente all'elemento concettuale nella poesia secondo la concezione di Baumgarten, un alcunché di generale, la specificazione e individualizzazione del quale porta poi a formulazioni concrete che costituiscono la superficie di una composizione musicale. Il rapporto tra idea e metafora, come descritto da Baumgarten e da lui posto a modello di fondo di un'estetica generale, si ritrova nella sua struttura logica fondamentale (tuttavia solo in questa) nella relazione tra l'elemento tematico astratto e i temi concreti e le loro varianti.

L'“elemento tematico” può esser visto come ciò che persiste nel variare delle forme apparenti e perciò (se non si rifiutano a priori come “non scientifiche” interpretazioni metafisiche di fatti estetici) come “analogon dell'io”. Da modello di unità nella varietà, unità che non si mani-

festa in forma sensibile bensì in forma astratta, serve sempre e inevitabilmente l'esperienza della propria autocoscienza: primariamente sappiamo che noi stessi — e quindi secondariamente anche l'altro da noi — siamo identici nel mutare delle circostanze. E l'identità che attribuiamo a un'opera musicale è, pertanto, un riflesso della nostra.

A proposito di tante opere ci sentiamo spinti o provocati a interpretare il ritorno continuamente variato di un sostrato tematico non solo empiricamente come uguaglianza parziale di cose diverse, ma al di là di ciò, metafisicamente, come la "cosa stessa" in aspetti sempre nuovi. Ciò è evidentemente motivato dal fatto che nel concretizzarsi in modo diverso dell' "elemento tematico" astratto, come avviene nelle ultime opere di Beethoven, le conformità che è possibile afferrare sono troppo scarse per far comprendere in misura sufficiente l'unità del tutto; ma d'altro lato, la coerenza interna appare tanto evidente che per spiegarla si deve postulare l'esistenza permanente di un fondamento che può essere definito come soggetto estetico e sua identità.

Che si possa parlare di "analogon dell'io" dipende quindi, a quanto sembra, dal grado di astrazione dell' "elemento tematico", cioè dal grado di evoluzione del modo di pensare tematico raggiunto nel tardo Settecento. Un *cantus firmus*, un basso ostinato o un tema di fuga, costrutti dunque che diventano oggetto di variazioni perché muta il contesto compositivo, vengono collegati con l'idea di un soggetto estetico che rimane sempre identico a se stesso in minor misura che non uno schema tematico astratto che congiunge strettamente il primo con il secondo tema. Un soggetto concreto della musica, palpabile, ben delineato — un "soggetto" della tecnica compositiva nell'accezione del linguaggio teorico usato dal Cinquecento fino al Settecento — non dà la sensazione che convenga parlare di un "analogon dell'io". Invece nelle opere di Beethoven si è sempre sentita la presenza di un soggetto estetico, di cui tuttavia si fraintendeva l'essenza quando lo si identificava con il soggetto empirico che si può ricavare dai documenti sulla vita di Beethoven.

Vedere nell'identità di un sostrato tematico astratto un'autocoscienza che si esprime in codice è certo un'ipotesi che non si può basare su documenti, tuttavia è un'ipotesi la cui struttura logica di fondo era connaturale all'estetica musicale classica del tardo Settecento e del primo Ottocento. In un saggio, *Über Charakterdarstellung in der Musik* [La rappresentazione del carattere nella musica], apparso nel 1795 nella rivista «Die Horen» di Schiller⁶, Christian Gottfried Körner definì soprattutto ritmo l'*ethos*, che egli opponeva al *pathos*, e mediante il quale l'ascoltatore doveva conservare la propria libertà interiore e non lasciarsi incantare o travolgere dalla musica; per ritmo non intendeva la struttura della durata dei suoni in dettaglio, bensì una misura regolare, sia essa la battuta, l'avvicinarsi di sistole e diastole o il «piede sonoro» (Johann Mattheson), il pendant del piede del verso. L'*ethos* — o il caratte-

re — è ciò che perdura, che resiste in mezzo al mutare degli “stati passionali”. E alcuni decenni più tardi Hegel interpretò la battuta come ciò che resta saldo e costante nell’altalena dei moti dell’animo e pertanto come cifra sonora della continuità dell’autocoscienza nella discontinuità dei contenuti che si susseguono nella coscienza⁷.

Fu un mero caso che Körner e Hegel cercassero l’elemento di identità proprio nel ritmo, e non nel centro tonale dell’armonia o nel sostrato tematico della forma. Un caso che appare ancora più strano se si pensa che perlomeno l’idea di un ethos della tonalità — vale a dire, tra l’altro, di un suono fondamentale persistente nelle oscillazioni del linguaggio melodico del sentimento — era predelineata nella teoria antica su cui si basavano automaticamente i filosofi di formazione umanistica. Ma importante non è che l’elaborazione e l’esemplificazione dell’idea di fondo siano rimaste limitate, bensì la decisione con cui questa idea è stata abbracciata in via di principio.

Il fatto che proprio quanto c’è di più astratto appaia come segno musicale di identità — nella sonata classica soprattutto l’“elemento tematico” astratto, ma anche quello ritmico nel senso di Körner e di Hegel — fa capire come in Beethoven il procedere verso l’astrazione non portasse affatto a una de-individualizzazione, come si è affermato a volte, bensì a una più decisa accentuazione dell’individualità dell’opera. Ad ogni modo per astrazione bisogna intendere un’astrazione come fattore della composizione, riconoscibile come progetto compositivo; e lo è nella misura in cui si dimostra fattore di unità che garantisce la coesione interna di un movimento, di un’opera o di un gruppo d’opere. Il motivo fondamentale di quattro suoni, ricorrente in alcuni degli ultimi quartetti per archi, è tanto astratto che non si può più identificarlo con le note; eppure nessuno dubita della sua esistenza dal punto di vista dell’estetica e della tecnica compositiva: un’esistenza che si basa sulla sua funzione formale. (Alla scoperta e alla ipotizzazione di relazioni tematico-motiviche, che con poca fatica e con poco costruito si potrebbero portare avanti all’infinito, si può porre un limite distinguendo ciò che è rilevante per la forma da ciò che non lo è, e che è quindi esteticamente influente).

Un paradigma di derivazione per contrasto che permetta di dimostrare alcuni presupposti dell’individualizzazione musicale è il primo movimento della *Sonata per pianoforte in fa minore* op. 2, 1 di Beethoven. L’idea tematica principale (b.1-2) ricorda il tema del Finale della *Sinfonia in sol minore* K. 550 di Mozart; si tratta dunque di un topos, e precisamente di un topos proveniente dalla Scuola di Mannheim. L’inversione della direzione della chiusa presta qualche cosa di specifico a questo tipo di tema che Hugo Riemann chiamò «*Mannheimer Rakete*» [rapido passaggio tra due note separate da un ampio intervallo]; la vera e propria individualizzazione, che impedisce di pensare alle convenzioni della metà del secolo, o almeno le fa apparire irrilevanti, non avviene tuttavia nel

tema stesso, ma piuttosto nelle conseguenze che ne vengono tratte mediante la variazione in sviluppo. Il passaggio alla tonalità relativa viene effettuato, per quanto riguarda il motivo, mediante la trasposizione dell'idea tematica principale e il distacco della seconda battuta di questa; e il secondo tema è una variante contrastante del primo tema. Ha in comune con questo il disegno melodico e il contesto degli accordi, ma la direzione del movimento è invertita, l'articolazione è cambiata da staccato in legato, la triade di tonica è sostituita da un accordo di settima di dominante e il diatonismo è permeato in parte di cromatismo. I cambiamenti della struttura sono segni ed espressione di un contrasto di caratteri che fa parte dei tratti distintivi della forma sonata: si può dire — con quella inadeguatezza che è il lato debole di ogni descrizione della musica — che il primo tema ha un piglio energico, mentre il secondo tema è elegiaco e cantabile.

La differenziazione delle parti e la loro integrazione hanno fondamento tanto nella sostanza quanto nella funzione. La variazione in sviluppo della sostanza tematica si riferisce a funzioni formali. Il fatto che all'esposizione dell'idea tematica di fondo, quale primo tema, segua dapprima, nella Transizione, un frammento del motivo e poi, quale secondo tema, un'inversione della direzione del motivo, non può essere spiegato con la logica interna della variazione in sviluppo, ma è predelineato nel disegno convenzionale della forma sonata: il collegamento del passaggio a una tonalità diversa con la tecnica dell'elaborazione motivica per progressioni risale al primo Settecento, quale topos della tecnica compositiva. L'elemento sostanza e l'elemento funzione si intrecciano: la direzione presa dal processo della variazione in sviluppo — un processo che le analisi musicali descrivono spesso come se fosse motivato in se stesso — dipende dallo schema della forma sonata e viceversa la forma sonata (il cui schema può venire concretato anche in modo diverso dalla variazione in sviluppo) si realizza nell'op. 2,1 di Beethoven secondo le condizioni dettate da una tematica che si trasforma di tappa in tappa. La specificità e infine l'individualità risultano dall'interazione della logica generale della variazione in sviluppo con l'architettura generale della forma sonata; e che i concetti, che l'analisi deve sviluppare per stabilire l'individualità, costituiscano un processo di avvicinamento che non può trovare conclusione è meno importante del fatto che si possa comunque riuscire a determinare in un'opera la direzione del corso che dalla generalità porta alla specificità e da questa all'individualità.

Il collegamento interno delle parti nell'Esposizione beethoveniana di sonata è doppiamente motivato: sotto il profilo della sostanza dalla deduzione delle parti da un'idea di fondo che, in quanto "elemento tematico", collega primo tema, Transizione e secondo tema; sotto il profilo della funzione dal contrasto complementare tra primo e secondo tema, consistente nella tonalità e nel carattere melodico. Non solo. Una moti-

vazione è implicita nell'altra: se il corso che la variazione in sviluppo deve prendere è già tracciato dalle funzioni formali dello schema della forma sonata, viceversa il contrasto tra primo e secondo tema risulta essere una derivazione sostanziale quale contrasto integrante e non una diversità priva di rapporti.

L'individualizzazione dell'opera, come esemplificata nella sonata beethoveniana, non dipende solo dalla tematica, ma anche dalla forma che ha origine dalla tematica e inversamente ne influenza lo sviluppo; ciò può contraddire idee estetiche ereditate da un lato dalla "Sensibilità", dall'altro dal Romanticismo, e tuttora in circolazione, ma concorda con le premesse dell'estetica classica del tardo Settecento.

Nel 1785 Karl Philipp Moritz collocò al centro dell'estetica e della teoria dell'arte (*Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste unter dem Begriff des in sich Vollendeten* [Tentativo di riunire tutte le belle arti sotto il concetto dell'opera compiuta in sé]) l'esigenza che un'opera d'arte fosse un tutto concluso e compiuto in sé. Il concetto di "compiuto in sé" costituisce l'istanza contraria a quello dello "scopo esteriore". L'opera d'arte, la cui *causa finalis* sta in essa stessa, è un tutto per se stessa, invece di far parte di un contesto più ampio in cui assolve una funzione: è autonoma. Moritz è talmente rigoroso nell'escludere funzioni, che anticipa addirittura l'estetica dell'*art-pour-l'art* di Théophile Gautier: l'opera musicale quando pretende enfaticamente d'essere arte, non esiste a vantaggio dell'ascoltatore, né serve di comunicazione tra il compositore e il pubblico.

Nel contemplare il bello riverso lo scopo da me nell'oggetto stesso: lo contemplo come qualcosa di compiuto, non in me, ma in se stesso, qualcosa che costituisce dunque un tutto in sé e mi dà piacere in quanto tale; non riferisco il bell'oggetto a me, ma me ad esso⁸.

Nell'attirare su di sé tutta la nostra attenzione il bello la distoglie per un certo tempo da noi stessi e fa sì che sembriamo perderci nel bell'oggetto: e proprio questo perderci, questo dimenticarci di noi stessi è il più alto grado del piacere puro e disinteressato che il bello ci offre⁹.

Il tratto distintivo essenziale dell'individualizzazione estetica quale era intesa nella teoria classica dell'arte è che forma un tutto: qualità che Moritz dichiara centrale in un'opera d'arte "bella". Questa individualizzazione si manifesta in primo luogo nell'individualità dell'opera e nel processo formale che la costituisce, e soltanto in secondo luogo nello stile personale e nella sua originalità. Che un individuo debba essere sempre un tutto è implicito nel termine, quindi una banalità logica. Tuttavia che l'idea di un tutto che ha il proprio significato in se stesso domini anche nell'estetica non è affatto ovvio, ma è contrassegno di un'epoca storicamente delimitata.

Il problema da cui partiva la riflessione sull'individualità dell'opera e sullo stile personale appariva in un primo momento irrisolvibile: da un lato, in quanto in senso banalmente logico ogni costrutto concreto, autonomo, compiuto in sé è un individuo, il concetto di "individualità estetica" doveva significare qualcosa che andava al di là di questo; ed è naturale cercare l'elemento specifico nell'originalità del compositore che si esprime nell'opera. D'altro canto però uno stile personale come quintessenza comune a diverse opere del compositore è un'astrazione, almeno sotto il profilo metodologico. Non diversamente da quanto avviene per uno stile di genere musicale o per uno stile nazionale o d'epoca, questa astrazione prende in considerazione, in via di principio, l'opera singola come mero esempio, non la considera dunque come opera in sé, ma come documento e con ciò confonde il concetto di individualizzazione con quello di generalizzazione. Lo stile personale individuabile nella musica è, dal punto di vista metodologico, il risultato di una generalizzazione.

Ad ogni modo se si parte dal fatto che in Haydn e in Beethoven l'individualizzazione non sta tanto nell'originalità dei temi quanto in specifiche concezioni formali — cosa che tra i teorici coevi vide soltanto Francesco Galeazzi¹⁰ — l'elemento essenziale deve venire cercato in idee formali invece che in dettagli di spicco — siano essi temi, procedimenti armonici o sorprese ritmiche d'effetto. Se dal punto di vista metodologico sussiste la seria convinzione che Haydn e Beethoven siano stati soprattutto geni dell'integrazione formale e che in ciò consista la loro originalità vera e propria, non si può intendere lo stile personale come un insieme di singoli tratti pronunciati, ma lo si può determinare intendendolo come configurazione di problemi formali e delle loro varie soluzioni. L'unità interna di questo stile personale, invece di essere ravvisabile nel complesso dei tratti distintivi, si mostra nella continuità di uno sviluppo compositivo: il concetto di stile personale non è una categoria statistico-sistematica, bensì una categoria dinamico-genetica. Non lo si può afferrare isolando segni distintivi comuni contenuti in soluzioni diverse, ma deve essere ricercato seguendo un cammino opposto, riconoscendo che determinati problemi formali e le tendenze secondo cui vengono sviluppati sono caratteristici del modo di pensare la musica di un dato compositore. Non è il fatto che Beethoven abbia ampliato e conferito maggior rilievo allo Sviluppo e alla Coda della forma sonata ad essere essenziale per la determinazione dello stile personale, bensì il fatto che, adottando il principio che la forma andava concepita come processo tematico nella sua totalità e non solo parzialmente, egli fosse costretto a continuare tale processo al di là dello Sviluppo; e che però al tempo stesso, nonostante la tendenza della composizione a non arrivare a una conclusione, egli dovesse farla arrivare a una fine che non fosse un'interruzione ma un traguardo: la Coda, in cui coesistono para-

dossalmente l'aspirazione a continuare e la chiusa. Ma i problemi formali vengono posti e risolti in modo sempre diverso e soltanto da ciò nascono le individualità delle opere, e non dal principio generale.

Accentruando i problemi invece delle soluzioni, cioè la ricostruzione invece di ciò che è tangibile, resta indenne, in primo luogo, l'individualità della singola opera, quell'individualità che la qualifica come opera d'arte, perché solo precisandolo un problema prende forma. (Il tentativo di abbozzare un problema — cosa che faremo a proposito della Coda — non è che un punto di partenza). Precisando i problemi, come detto, si è costretti a ripercorrere il corso della formazione dei concetti che portano alla differenziazione e alla individualizzazione; non ci si allontana quindi dalla specificità della singola opera, ma ci si avvicina invece quel tanto che è possibile alle condizioni poste dalla massima di Goethe, secondo cui l'individuo è «ineffabile». In secondo luogo una delle particolarità logiche dei problemi formali musicali è che — a differenza dei tratti distintivi della melodia o del ritmo — essi non consentono generalizzazioni senza che vada persa la loro sostanza, come avviene nella teoria delle forme dell'Ottocento. Nello stabilire particolarità personali della melodia e del ritmo si può giungere a un alto grado di astrazione senza che le categorie diventino troppo povere di contenuto, come mostrano gli studi beethoveniani di Hans Gál¹¹ e di Gustav Becking. Ma quando si tratta di idee che riguardano la forma, le possibilità di un'astrazione sostanziale diventano molto minori, come dovettero sperimentare August Halm¹² ed Erwin Ratz¹³ quando, volendo scrivere trattati generali delle forme, sentirono il bisogno sempre crescente di ricorrere ad analisi individualizzanti. In terzo luogo si può interpretare un problema di tecnica compositiva in senso personale, come, per esempio, il paradosso che da un lato la sinfonia, essendo accentuatamente musica "pubblica", tende alla monumentalità, ma d'altro lato, in quanto arte autonoma, deve giustificare la sua aspirazione estetica ad esserci per se stessa mediante la differenziazione della tecnica compositiva; si può interpretare il problema in senso personale, dicevamo, in quanto in Beethoven tra la problematica dell'opera — l'idea di conciliare un'accentuazione addirittura forzata dello stile elevato e un'astrazione altrettanto estrema, che si perde nell'esoterismo — e i dati di fatto biografici esistono relazioni palesi. Si può puntualizzare questo stato di cose in due modi opposti e dire che la problematica delle opere ha una radice psicologico-biografica, o affermare al contrario che alla presenza di una configurazione di problemi attuali nella composizione e nel pensiero di quei tempi, tra i "molti" che potevano essere "designati" per il loro talento, "la" storia — al singolare, nella discutibile concezione della filosofia della storia — fece emergere i "pochi" che per il loro carattere e il loro destino facevano parte degli "eletti". Ma che si segua lo schema della biografia popolare o la inflessibilità teologica del detto biblico, una cosa

Individualità dell'opera e stile personale

è certa, cioè che l'interpretazione della storia della composizione nel senso di storia dei problemi fa apparire possibile una conciliazione, irraggiungibile per altra via, tra individualità dell'opera e stile personale: una individualità dell'opera analizzando la quale la precisazione di come vengono impostati i problemi consente di farsi un'idea di cos'è che la rende individuale; e uno stile personale che si manifesta in una configurazione di problemi e della loro storia.

CAPITOLO TERZO

Ingegno e genio

Nell'Illuminismo e, con significato diverso, nel primo Romanticismo, il concetto di "ingegno", che nel Settecento equivaleva all'incirca ad "esprit", fu una categoria fondamentale della poetica, non solo di quella letteraria, ma anche di quella musicale. Detto sommariamente, lo *Sturm und Drang* oppose alla facoltà dell'ingegno di combinare elementi diversi l'intuizione del genio; e anche l'estetica classica accordava all'ingegno solo una posizione marginale. Eppure non solo in Haydn, dove la cosa è evidente, ma anche in Beethoven, esso è uno dei principi estetici fondamentali, che si possono verificare con l'analisi.

Nella *Critische Dichtkunst* [Poesia critica] Gottsched scriveva:

Questo ingegno è la facoltà dell'animo di percepire con facilità la somiglianza delle cose e di istituire paragoni tra di esse. Presuppone un acume che indica la capacità delle anime di percepire molti lati di una cosa, che un'altra persona ottusa o sciocca non avrebbe osservato¹.

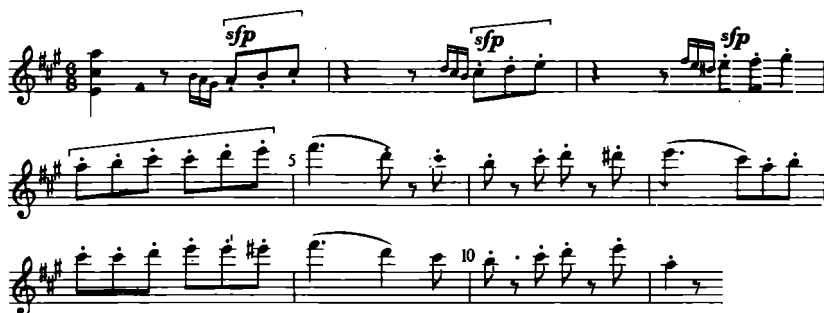
Acume (*acumen*), ingegno (*ingenium*) e capacità di giudizio (*iudicium*) sono lati diversi della stessa cosa nella poetica di Gottsched, che può essere considerata rappresentativa per la metà del Settecento². L'acume distingue nei fenomeni una molteplicità di tratti distintivi; l'ingegno mette in relazione gli elementi osservati dall'acume, basandosi sulla loro somiglianza; la capacità di giudizio, infine, è un'istanza che pone limiti all'ingegno riducendo la sua facoltà combinatoria a quanto è necessario per la logica e la coesione interna di un'opera.

Come metodo per stabilire connessioni l'ingegno, unito alla capacità di giudizio, riguarda la totalità dell'opera. L'opinione che esso sia efficace esclusivamente in singoli particolari e che si esaurisca in effetti momentanei non rende giustizia all'aspirazione all'integrità dell'opera che regnava anche nella poetica dell'Illuminismo e che non diventò tratto saliente soltanto nell'estetica del Classicismo.

Nel primo movimento del *Quartetto in la maggiore* op. 18,5 di Beet-

hoven l'esposizione del primo tema è un paradosso: la prima battuta del tema, che è preceduta da tre battute di introduzione, compare nella sua forma "originale" solo nel conseguente (b.8) mentre all'inizio si presenta in una variante che va intesa come mediazione tra tema e introduzione:

Es. 10



Il "vero e proprio" inizio del tema è sostituito alla battuta 4 da una unione dei movimenti di terza delle battute 1 e 2.

La possibilità di impiegare le categorie della poetica dell'Illuminismo è evidente, ma non sarebbe sensato trarne conseguenze di ampia portata sul piano della storia delle idee. Per capire che il movimento di quinta in cui sono fuse le battute 1 e 2 si può paragonare al movimento di quinta con ritmo diverso dell'inizio "originale" del tema occorrono acume e talento combinatorio, qualità che Gottsched giudicava "poetiche"; e spetta alla capacità di giudizio riconoscere che c'è un senso nel collegamento motivico di introduzione e tema.

Nel Finale del *Quartetto in la maggiore* una capacità combinatoria, che può essere intesa come ingegno nel senso della poetica illuministica, determina persino l'intero movimento. Il motivo fondamentale del primo tema, che è esposto per imitazione in tutte le voci, compare nel conseguente nell'inversione:

Es. 11



Per il momento rimane latente che l'inversione dell'anacrusi di tre note è contenuta anche nelle battute 3 e 4. Nella Transizione (b.26-34) il motivo fondamentale parafrasa un movimento cromatico di quarta.

Es. 12



Nello Sviluppo (b.117-122) l'inversione compare invece come parafrasi del cromatismo, così che, indirettamente, con la mediazione di un terzo elemento viene in luce il collegamento tra motivo fondamentale e inversione:

Es. 13



Il cromatismo, che nella Transizione costituisce l'impianto delle progressioni del motivo fondamentale, compare come contrappunto nel secondo tema (b.36-43); e d'altro canto le quarte vuote del secondo tema sono predelineate nelle quarte che costituiscono l'ossatura del motivo fondamentale del primo tema. La relazione indiretta che ne risulta tra motivo fondamentale e secondo tema viene trasformata nello Sviluppo in relazione diretta: il motivo fondamentale compare come parafrasi delle progressioni di quarta del secondo tema (b.144-149):

Es. 14



L'idea di mettere in relazione due motivi, dapprima con la mediazione di un terzo e poi direttamente fra loro, oppure di far venire in luce un nesso latente per mezzo di funzioni analoghe delle parti, è interpretabile, senza forzature, come opera dell'acume e dell'ingegno; e la logica che sta alla base del processo motivico non è intuitiva bensì calcolata. Il cromatismo della Transizione costituisce, secondo il senso stesso di questa parte della forma, una parziale anticipazione del secondo tema. È la parafrasi del secondo tema per mezzo del motivo fondamentale corrisponde, in modo addirittura pedantesco, a quanto è richiesto dai manuali, cioè di mettere nella Transizione il primo e il secondo tema in relazione sempre più stretta.

Le relazioni motiviche che esistono nel *Trio con pianoforte in do mi-*

nore op. 1,3 all'interno dei movimenti e tra di essi non si possono comprendere usando i concetti di "monotematica" e di "derivazione per contrasto", da cui parte di solito l'analisi. Il primo tema del primo movimento e quello del Finale sono palesemente simili: tanto la terza che ritorna su se stessa con cui iniziano i movimenti quanto l'accordo spezzato di quarta e sesta che determina il proseguimento, sono connotati comuni in cui si manifesta l'intenzione di rendere percepibile l'unità ciclica dell'opera.

Es. 15



Il primo e il secondo tema non stanno in una relazione diretta. Tanto più colpisce un nesso indiretto, di cui si può dire senza esagerazione che è opera dell' "ingegno" nel senso della poetica illuministica. Il contrappunto del secondo tema è un'inversione che non è certo conforme in quanto agli intervalli, ma inequivocabile grazie all'identità ritmica.

Es. 16



Nell'inversione però viene in luce una relazione con un motivo del primo tema che non è presente nella forma fondamentale del secondo tema — nel senso della derivazione per contrasto — ma che nasce soltanto indirettamente dal contrappunto dell'imitazione per moto contrario:

Es. 17



Il proseguimento del secondo tema, a sua volta, è derivato dal contrappunto mediante cambiamento del ritmo:

Es. 18



Le relazioni tra i temi non sono dunque interpretabili mediante il concetto dello “sviluppo motivico”; in compenso esse sono fittamente intrecciate e vien fatto di parlare di una combinazione che è questione di calcolo.

La somiglianza dei motivi dei primi temi del primo e dell'ultimo movimento costituisce il rovescio di un'analogia sintattica. Ambedue i temi sono bipartiti, ma l'elemento della connessione è altrettanto essenziale di quello della distinzione. La prima parte appare quale introduzione, ma al tempo stesso è tematica e da questa ambiguità vengono dedotte conseguenze formali.

Nel Finale la Transizione (b.35) è una variante del primo tema. Ma solo la prima parte modula, mentre la seconda rimane tonalmente definita nella tonalità relativa di mi bemolle maggiore. È naturale quindi cadere nell'errore di considerarla tema secondario, nel senso della forma sonata monotematica. Ma il vero e proprio secondo tema arriva più tardi, sempre in mi bemolle maggiore, alla battuta 69. Nel primo tema si può sentire come dominante il fattore della distinzione come quello della connessione. Nell'un caso la prima e la seconda parte del tema si separano quali Transizione (b. 35) e secondo tema apparente (b.43); nell'altro caso invece la connessione tra le parti del tema indica che l'apparente secondo tema è, in realtà, un proseguimento della Transizione.

L'osservazione che il Finale del *Trio in do minore*, come pure quello del *Quartetto in la maggiore*, appare un tutto grazie alla capacità combinatoria e non grazie all'intuizione, sembra contraddire la poetica beethoveniana quale ce la tramanda una dichiarazione del 1823 riferita da Louis Schlösser:

Cambio molto, scarto e tento sempre di nuovo finché non sono soddisfatto, poi comincio a elaborare nella mia testa, allargo, restringo, spingo verso l'acuto e verso il grave e, poiché so cosa voglio, la concezione di fondo non mi abbandona mai³.

Nel suo contesto questa dichiarazione contiene molte espressioni di dubbia autenticità, come vedremo più tardi. Tuttavia il concetto di “concezione di fondo” è filologicamente insospettabile; e senza dubbio con

ciò non è inteso il tema — infatti che durante il lavoro Beethoven avesse sempre presente il tema principale di una composizione è una ovvietà che non vale nemmeno la pena di menzionare — bensì l'idea della forma nella sua interezza. Se si traduce la dichiarazione di Beethoven nel linguaggio dell'estetica, la totalità, collocata da Karl Philipp Moritz al centro della teoria classica dell'arte, appare quindi opera dell'intuizione del genio, e precisamente di un genio inteso non più nel senso della poetica rinascimentale, *ingenium* razionale che si manifesta quale talento inventivo, ma quale produttività irrazionale. Invece della capacità di combinare, che dalla parte progredisce verso il tutto, l'istanza fondamentale è un'intuizione che si raffigura immediatamente il tutto. E senza dubbio, nonostante l'abitudine di Beethoven di annotare nei quaderni di schizzi idee musicali singole e non di rado rudimentali, era la raffigurazione intuitiva della totalità che poi si ripercuoteva sui dettagli modificandoli, il fattore che faceva scattare il processo compositivo.

Tuttavia non si dovrebbe sottovalutare l'importanza della capacità di combinare che nasce dall'acume e dall'ingegno ed è regolata dalla capacità di giudizio. Il fatto che le categorie portanti dell'Illuminismo e dello *Sturm und Drang*, ingegno e genio, si oppongano e si contraddicano, si da costituire, dal punto di vista della storia delle idee, un contrasto per cui si escludono a vicenda, non è una ragione per negare la compatibilità dei due principi nella poetica di un singolo compositore, sia esso Haydn o Beethoven. Inoltre in Jean Paul e nei primi romantici ingegno e genio — creazione di un tutto mediante combinazioni o per intuizione — si intrecciano tra loro in un modo che annulla il contrasto tradizionale; la poetica rilevabile dalle opere di Beethoven è analoga, senza che per questo si possa dire che "a dire il vero" Beethoven era un romantico. Egli era, interiormente ed esteriormente, un contemporaneo di Goethe, ma anche di Jean Paul; e in qual modo fosse partecipe dello spirito dell'epoca (spirito che, sotto il profilo della storia delle idee, non si può riassumere in una formula) non è possibile appurare affibbiandogli un'etichetta che pretenda di dare un nome allo spirito dell'epoca, ma unicamente con il procedimento che Karl Popper chiamò tecnica dello studio delle componenti di un lavoro.

CAPITOLO QUARTO

Lo stile sinfonico

L'estetica del sublime e la teoria dell' "ode pindarica"

La recensione di E. T. A. Hoffmann della *Quinta Sinfonia* di Beethoven, uscita nel 1810 sulla «Allgemeine musikalische Zeitung», è stata sempre considerata una delle più belle testimonianze di entusiasmo beethoveniano accompagnato da ricchezza di idee, e insieme un documento dell'estetica musicale romantica e pertanto fonte di fraintendimenti contenuti nell' "immagine romantica" di Beethoven¹. È innegabile che in alcuni tratti salienti l'estetica musicale di Hoffmann contrastasse con i principi da cui partiva Beethoven. Quando Hoffmann afferma, in via generale, che la musica strumentale "pura", che egli chiama "romantica", «rinuncia a tutti i sentimenti concettualmente determinabili per abbandonarsi all'ineffabile»², si accosta alla concezione di Ludwig Tieck, secondo cui le sinfonie «non appartengono a questo mondo»:

Esse svelano con un linguaggio misterioso quanto c'è di più misterioso, non dipendono da alcuna legge di verosimiglianza, non hanno bisogno di collegarsi con alcuna storia e con alcun carattere, rimangono in un mondo puramente poetico³.

Tieck distingue la musica strumentale, in cui l'arte è «autonoma e libera», dalla musica vocale, che è sempre solo un'arte condizionata: «essa è e rimane declamazione oratoria per quanto sublimata»⁴. Ma Tieck, staccando la musica assoluta, di cui fondò l'estetica, da quanto è declamatorio e caratteristico per innalzarla alla metafisica, cadde in evidente contraddizione con Beethoven, il quale concepiva sonate e sinfonie come arte "eloquente" e "rappresentazione di caratteri" mediante i suoni.

D'altro canto l'idea semplicistica che la "sinfonia classica" sia stata sottoposta per opera di Hoffmann a un'interpretazione di tipo "romantico" è fuorviante o perlomeno insufficiente, in quanto alcune delle categorie essenziali che stanno alla base della recensione della *Quinta Sinfonia* non provengono né dall'estetica musicale romantica di Waken-

roder e di Tieck, né dai primi sparsi tentativi di impostare un'estetica classica, come si possono trovare in Karl Philipp Moritz e in Christian Gottfried Körner; provengono invece da una tradizione della storia delle idee che esisteva a fianco del Classicismo e del Romanticismo e che risaliva molto addietro nel Settecento, tanto nell'estetica della sinfonia quanto nella teoria poetica; una tradizione che ebbe le sue manifestazioni poetiche nelle opere di Klopstock, di Jean Paul e di Hölderlin. E se Beethoven si sentiva intimamente lontano dal Romanticismo di Wackenroder e di Tieck e dalle esaltazioni di Bettina Brentano, la poetica di Klopstock, invece, e del *Göttinger Hainbund* [Lega di poeti di Göttingen], dalla quale, come vedremo, la critica beethoveniana di Hoffmann era influenzata in non piccola misura, apparteneva senz'altro alle tradizioni assorbite da Beethoven in gioventù — sotto l'influsso di Neefe — e alle quali egli restò fedele.

L'articolo *Symphonie* che Abraham Peter Schulz scrisse per la *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* [Teoria generale delle belle arti] di Sulzer, rappresenta senza dubbio le concezioni che nel tardo Settecento venivano collegate, in Germania, con la musica strumentale di grande stile. Lo stile che, secondo Schulz, contrassegna o deve contrassegnare la sinfonia, è lo stile elevato o sublime. «La sinfonia si presta eminentemente all'espressione di quanto è grande, solenne, elevato»⁵. Il modello poetico che a Schulz ricordava la sinfonia era l'ode:

Questo Allegro è nella sinfonia quel che l'ode pindarica è nella poesia; come questa esso eleva e commuove l'animo dell'ascoltatore ed esige la stessa spiritualità, la stessa elevata facoltà immaginativa e la stessa conoscenza dell'arte per arrivare a buon esito⁶.

Per la concezione del Settecento l'ode non ubbidisce alla dicotomia tra lirica di sentimento e lirica di pensiero, esprime invece una riflessione sorretta dall'entusiasmo e un entusiasmo permeato di riflessione. Nella sua *Geschichte der deutschen Ode* [Storia dell'ode tedesca] Karl Viëtor definì lo stile dell'ode holderliniana un tentativo di «raggiungere l'altezza sublime di Pindaro mediante lo spirito riflessivo e la passione»⁷. Ma passione e spirito riflessivo, entusiasmo e riflessione sono fattori la cui configurazione determina la sinfonia sia secondo Schulz, sia secondo Hoffmann. L'«elevazione» e la «commozione» suscitate da una sinfonia costituiscono per Schulz il rovescio della «conoscenza dell'arte» di cui un compositore deve disporre per «arrivare a buon esito» nel genere sinfonico. E Hoffmann descrive la *Quinta Sinfonia* da un lato con un linguaggio che ricorda il tono ditirambico dell'ode: «La musica di Beethoven muove le leve dello sgomento, della paura, del raccapriccio, del dolore e desta quell'anelito infinito che è l'essenza del romantici-

smo»⁸. D'altro canto elogia lo spirito riflessivo che si manifesta in una «intima struttura» della musica, struttura che non può riuscire senza un «continuo studio dell'arte»⁹.

Nessuno di coloro che non penetrano nelle profondità di Beethoven gli nega un alto grado di fantasia; anzi nelle sue opere si vedono di solito prodotti di un genio il quale, incurante della forma o della scelta delle idee, si abbandona al suo ardore e a quanto gli ispira sul momento la forza di immaginazione. Ciò nondimeno, per quanto riguarda lo spirito riflessivo, va messo senz'altro al fianco di Haydn e di Mozart. Egli separa il suo io dal regno interiore dei suoni e lo domina da padrone assoluto. Esteti, che hanno la mentalità di agrimensori, hanno spesso lamentato in Shakespeare la mancanza totale di intima unità e coesione, mentre soltanto l'occhio più penetrante vi vede crescere un bell'albero nato da un solo seme pur nella varietà di gemme e foglie, di fiori e frutti: allo stesso modo, penetrando a fondo nell'intima struttura della musica beethoveniana, si riesce a scorgere chiaramente l'alto spirito riflessivo del Maestro, che è inscindibile dal vero genio e che è alimentato dal continuo studio dell'arte¹⁰.

Il modello categoriale di fondo della critica beethoveniana di Hoffmann, che si rispecchia anche nell'articolazione del saggio in una parte ditirambica e in una analitica, proviene quindi da un'estetica musicale che, indipendentemente da Classicismo e Romanticismo, si rifaceva alla poetica di Klopstock e del *Göttinger Hainbund*. E in Schulz si può osservare fino nei minimi particolari della formulazione come l'estetica della sinfonia derivi dalla teoria dell'ode.

Gli Allegri delle migliori sinfonie da camera contengono idee grandi e ardite, un libero trattamento della composizione, apparente disordine nella melodia e nell'armonia ... improvvisi passaggi e transizioni da una tonalità all'altra, che colpiscono tanto più fortemente quanto più il collegamento è spesso debole¹¹.

Il concetto di «disordine apparente» ripreso da Schulz era un topos della teoria dell'ode. Per esempio nella sua Lettera 275 sulla letteratura Moses Mendelssohn dice dell'ode:

L'ordine che le è naturale può venir chiamato l'ordine della fervida immaginazione. Come nella fervida immaginazione le idee si susseguono fino ad arrivare alla massima vivacità, allo stesso modo e non altrimenti devono susseguirsi nell'ode ... Le idee intermedie che ne collegano le parti, ma che non sono altrettanto vivaci, vengono saltate dal poeta di odi; e da ciò nasce l'apparente disordine che tanti attribuiscono all'ode¹².

E se nella sinfonia Schulz mette in rilievo l'«espressione del sublime», l'«elevata facoltà immaginativa», le «idee grandi e ardite» e le «transizioni improvvise», scorrendo la teoria poetica si vedrà che l'intera configurazione di concetti, il collegamento dell'elemento sorpresa, dell'apparente assenza di metodo, del carattere rapsodico con l'elevatezza e l'entusiasmo era prefigurato nella caratterizzazione dell'ode formulata

da Edward Young nel 1728 e tradotta in tedesco nel 1759. «Le sue idee dovrebbero essere fuori del comune, elevate, morali ... la sua realizzazione entusiasmante, un po' discontinua e mancante di metodo agli occhi di una persona comune»¹³. Pertanto nell'estetica del Settecento si delinea una tradizione a cui Hoffmann si ricollegò quando, nel 1810, tentò di esprimere in parole l'impressione sconvolgente della *Quinta Sinfonia*; d'altro canto negli scritti di Hoffmann il modello categoriale che stava alla base della recensione non rimase limitato a Beethoven. Nel saggio altamente elogiativo sull'opera *Olympia*, con il quale Hoffmann intervenne nel 1821 nella politica musicale di Berlino, si parla, a proposito del Finale del primo atto, da un lato, dell'«effetto di sgomento» e dell'«espressione di intimo raccapriccio», dall'altro lato, tuttavia, di uno sviluppo di idee musicali che «non sono solo testimonianza della sua [di Spontini] genialità, ma anche dello spirito riflessivo con cui domina il regno dei suoni»¹⁴. Il collegamento della commozione suscitata da un'opera e dello spirito riflessivo con cui è stata concepita — il collegamento, predelineato nella teoria dell'ode, tra sconvolgimento e riflessione, collegamento che Hoffmann elogiava in Spontini come in Beethoven — era dunque il contrassegno del “grande stile” (ideale vagheggiato da Hoffmann) tanto nella musica vocale quanto nella musica strumentale: di uno stile in cui la monumentalità e la differenziazione si compenetravano invece di escludersi.

Nel saggio su Spontini non si fa mai parola di Romanticismo (eccetto che in riferimento a Mozart), nonostante l'abuso che Hoffmann fa di solito del termine, tanto che siamo tenuti a supporre che anche nella recensione beethoveniana la vera e propria estetica della sinfonia che ruota intorno alle categorie “commozione” e “spirito riflessivo” sia meno strettamente collegata con i ditirambi sul “Romanticismo” musicale di quanto non sembri di primo acchito. E se la teoria dello stile sinfonico di Hoffmann proviene nei suoi tratti essenziali dal Settecento, la cui estetica del genio non deve venir identificata incondizionatamente con “Romanticismo” (ad ogni modo non in un'indagine su Beethoven, di cui è evidente la vicinanza a Rousseau come l'intima distanza da Wackenroder e Tieck, Novalis o Friedrich Schlegel), d'altro canto si può dimostrare che il modello interpretativo di Hoffmann era condiviso, anche nell'Ottocento, da scrittori di cose musicali che è difficile mettere nel novero dei romantici, come per esempio Friedrich Rochlitz. Dunque l'idea di sviluppare una teoria della sinfonia partendo dall'estetica del sublime non appartiene esclusivamente al Romanticismo, anche se è stata fatta propria e modificata in senso caratteristico dagli scrittori romantici.

Per Rochlitz, tuttavia, il concetto di sublime, che nel linguaggio dell'estetica del primo Ottocento comprendeva tanto lo stile vocale di Palestrina quanto lo stile strumentale di Beethoven, era in sé contraddittorio

e perciò nella terminologia egli fece distinzione tra il "sublime" che trovava espresso nell'antica musica sacra e il "grande" che si manifestava nella sinfonia moderna. (Nel saggio *Alte und neue Kirchenmusik* [Musica sacra antica e moderna] del 1814, E. T. A. Hoffmann del problema di una conciliazione concettuale tra lo stile elevato dell'antica musica sacra e quello della musica strumentale moderna fece un problema di storia della filosofia¹⁵).

Il "grande" nel significato che gli dà Rochlitz è ciò che è «potente, sconvolgente»¹⁶. «Il senso del grande — se così si può dire — ha in sé qualcosa di più terreno del senso del sublime, è più violento, è più legato all'affetto, più travolgente»¹⁷. In Rochlitz troviamo persino il connotato «disordine apparente» che proviene dalla teoria dell'ode:

Per essere grande musica, una musica deve possedere una quantità di melodie e di andamenti armonici apparentemente inconciliabili e che, nondimeno, vengono collegati in un tutto melodico e armonico¹⁸.

E Rochlitz descrive quasi con le stesse parole di Schulz l'effetto di sorpresa, l'inaspettato delle transizioni improvvise: «Le modulazioni transitorie in tonalità estranee non sono rare, non sono gradualì, ma sorprendenti e rapide»¹⁹. Ma il fatto che da quanto è apparentemente inconciliabile risulti tuttavia un tutto — che, secondo le parole di Hoffmann, dal «travolgente» traspaia «l'alto spirito riflessivo del Maestro» — costituiva l'essenza dello stile elevato secondo la concezione del Settecento, che Sulzer riassunse nell'articolo *Erhaben* [Il sublime] nella *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*:

Ma se dal disordine e dalla confusione nasce un ordine, questo è un pensiero sublime per quelli che comprendono in certo qual modo quanto sia giusto che da tutto il disordine apparente del mondo fisico e di quello morale venga fatto nascere il più bell'ordine del tutto²⁰.

L'articolo di Schulz che paragona l'Allegro della sinfonia a un'«ode pindarica» è ampiamente citato nella terza parte del *Versuch einer Anleitung zur Komposition* [Saggio sull'avviamento alla composizione] di Heinrich Christoph Koch e completato da un'osservazione sulla costruzione del periodo, che permette di precisare la teoria nell'ambito della tecnica compositiva:

La costruzione di questo periodo (come pure degli altri periodi della sinfonia) si distingue dalla costruzione del periodo della sonata e del concerto ... per il fatto che 1) le sue parti melodiche sono più estese che in altri pezzi musicali già alla loro prima presentazione e 2) soprattutto per il fatto che queste parti melodiche sono di solito collegate l'una con l'altra e sono come un fiume che scorre rapido, più di quanto non avvenga nei periodi di altri pezzi musicali: sono saldate in modo così stretto l'una con l'altra che i punti terminali diventano meno percepibili²¹.

La metafora del fiume, ripresa da Koch per caratterizzare la sinfonia, deriva dalla teoria dell'ode — Herder definisce l'ode un «fiume che trascina nei suoi gorghi tutto ciò che è mobile»²² — e risale da ultimo a una poesia di Orazio che elogia Pindaro mettendo in guardia dal voler tentare di imitarlo.

Fiume che d'alto avvalli, dalle piogge
alimentato oltre le note rive,
ferve ed immenso con profonda voce
Pindaro irrompe,
degnò di lauro apollinare; o ch'egli
via negli audaci ditiambi esprima
voci novelle e in liberi da legge
ritmi proceda²³.

Nel Settecento si intendeva e si imitava l' "ode pindarica" da un lato quale collegamento tra una continuità fluente e un'apparente assenza di regole ritmiche, dall'altro lato quale paradigma del fatto che anche alla base del "canto fluente", naturale in apparenza, sta un metodo artificiale. Nei *Literaturfragmente* [Frammenti letterari] di Herder è detto di Pindaro:

La creazione delle sue parole e il concatenamento del periodo, persino la lacerazione delle sillabe, persino lo straripamento al di là della strofa, persino il suo metro multiforme, persino la sua furia apparente non sono in realtà opera di una sfrenata fantasia, al contrario tutto presuppone tanta scelta ed un'arte tanto eminente che, siccome il linguaggio lirico dovrebbe forse essere di per sé il più artificioso tra tutti i generi di poesia, Pindaro mi sembra colui che tra tutti i greci sta al sommo dell'arte poetica²⁴.

Tra le Sinfonie di Beethoven il cui carattere sembra anticipare la descrizione di Schulz, non soltanto la *Terza*, ma già la *Prima* è un *analogon* musicale dell'ode pindarica. Tanto la costruzione del periodo quanto lo sviluppo dei motivi ci permettono di constatare che alla base della continuità "fluente" postulata da Koch sta un calcolo.

Es. 19



Il primo tema del primo movimento espone il motivo sol-si-do in tre versioni ritmiche differenti. D'altro canto le successioni di accordi che stanno in relazione tra loro nelle battute 12-13 e 18-19, sol maggiore⁷ - do maggiore e la maggiore⁷ - re (con il movimento cromatico di terza si-do-do diesis-re alla voce superiore) sono prefigurate nell'Introduzione lenta (b.1 e b.3-4). E da entrambi gli elementi vengono tratte conse-

guenze. Nella Transizione (b.41-42) la figura in crome del motivo principale e la sua trasposizione in re minore sono collocate immediatamente l'una accanto all'altra; all'inizio del secondo tema la figura in semiminime compare nella parte di accompagnamento (b.53-54) — tuttavia non si può escludere che si tratti di una concordanza casuale, di un'analogia delle note e non del motivo — e nella chiusa viene citato tanto il motivo principale nella prima versione ritmica quanto la successione di accordi delle battute 18-19 (b.88-90 e b.93-94).

L'irregolarità metrica e sintattica che, secondo Orazio, è segno distintivo dell'“ode pindarica” può essere osservata nel primo tema della *Prima Sinfonia*; e così pure si può osservare il fatto sottolineato da Koch che le parti melodiche sono come un fiume che scorre rapido perché sono «saldate in modo tale che i punti terminali diventano meno percepibili». All'inizio del tema un gruppo di cinque battute degli archi e uno di tre battute dei legni sono congiunti così che dalla “saldatura”, come direbbe Koch, risulta un complesso di sette battute altrettanto irregolare quanto le parti di cui consta. Tuttavia se, per quanto riguarda la struttura sintattica, si confronta il primo tema con altre parti dell'Esposizione, dietro l'apparente irregolarità si può scoprire un principio.

Due gruppi di quattro battute, il secondo dei quali è una parafrasi del primo, costituiscono l'inizio della Transizione. Due battute alla tonica si alternano con due battute alla dominante e la fine del motivo cade all'inizio della quinta battuta:

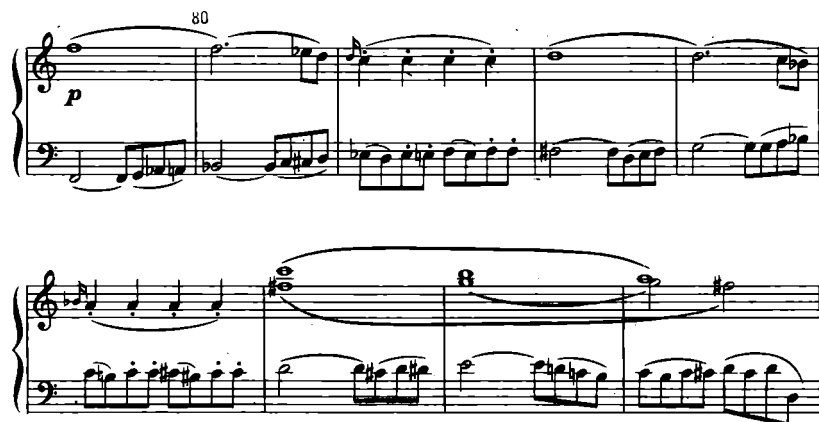
Es. 20



Si esita però a parlare di una sintesi di due battute, $5 = 1$, perché in primo luogo contrasterebbe con la “quadratura” (e perciò nella teoria di Riemann non fu presa in considerazione nemmeno per venir negata), e in secondo luogo costringerebbe ad ammettere una sintesi analoga nella terza battuta. Thrasybulos Georgiades definì *Gerüstbau* [impalcatura]²⁵ l'allineamento di gruppi armonicamente aperti di quattro battute, il primo dei quali viene completato da tutto il secondo e non solo da una quinta battuta che coincide con la prima del gruppo seguente. Il fondamento armonico e la sovrastruttura melodica (Georgiades parla di primo piano e sfondo) non devono necessariamente concordare nelle loro delimitazioni: la frase melodica può continuare oltre l'impalcatura senza che per questo si debba parlare di una sintesi di battute; non è che si dia significato di inizio a una fine, invece fine e inizio che compaiono simultaneamente appartengono a piani diversi della composizione.

Invece dei gruppi armonicamente aperti di quattro battute, come quelli che sono congiunti all'inizio della Transizione, anche gruppi di tre battute possono costituire un' "impalcatura" nel senso di Georgiades. Nel proseguimento del secondo tema (b.79-87) una frase di tre battute dell'oboe viene trasposta da si bemolle maggiore a sol minore e chiusa con una cadenza in sol maggiore:

Es. 21



Interpretare la prima battuta come una battuta in sovrappiù e ridurre quindi le tre battute a due sarebbe errato, perché cambia l'armonia. E nemmeno la supposizione di una sintesi di battute colpirebbe nel segno, perché la quarta battuta è separata dalla terza da una repentina cesura armonica: la dominante di si bemolle maggiore e quella di sol minore non stanno in una relazione reciproca diretta, ma soltanto indiretta. A sua volta la battuta 84, nonostante il suo stretto collegamento armonico con la battuta 85, appare soprattutto come costruito analogo alla battuta 81; e persino le battute 85-87 vengono intese al tempo stesso come "impalcatura" secondo il principio di inerzia, nonostante venga fatto di supporre nella battuta 88 una «contrazione di battuta» (Koch).

Sullo sfondo delle strutture sintattiche che si osservano nella Transizione e nel proseguimento del secondo tema, si può interpretare il tema come raggruppamento di 6 + 6 + 6 battute. Le tre sezioni — armonicamente aperte nel senso dell' "impalcatura" — costituiscono una cadenza in grande, I-II-V (e il I grado conclusivo va inteso come cadenza in piccolo); tanto che è giustificato vedere nella battuta 19 una conseguenza della battuta 18 e nella battuta 25 una della battuta 24. Non solo, ma si può anche porre in relazione il secondo gruppo di battute nel suo complesso con il primo e il terzo con il secondo. (Chi non accetta la teo-

ria dell'impalcatura e vorrebbe attenersi alla interpretazione della sintesi di battute, dovrebbe ammettere almeno che la prima e la seconda sezione hanno in comune non una ma due battute — un'ipotesi che può apparire insolita, ma non certo assurda).

Indipendentemente dal fatto che si ammetta la possibilità di contrarre alcune battute o si consideri valido il principio dell'impalcatura, il quale presuppone una distinzione tra fondamento armonico e sovrastruttura motivica, la sintassi della *Prima Sinfonia* di Beethoven, che è già atta a rappresentare lo stile di Beethoven nel suo insieme, risulta complicata e artificiale. La "irregolarità" è comunque simulata, come nell'ode pindarica. E proprio dalla apparente irregolarità — una irregolarità che è calcolata ma deve apparire naturale, nel senso di ciò che non è ponderato — nasce quella continuità il cui "fluire" costituisce, secondo Koch, il tratto distintivo della sinfonia.

Monumentalità

«Per il musicista creatore il genere sinfonico rappresenta il mezzo per comunicare con un vasto pubblico attraverso la musica strumentale. Sulla base di un'immagine ideale di tale pubblico il compositore concepisce la sua opera e la modella nella sua individualità. Egli compone dunque non solo ciò che si può leggere chiaramente nella partitura, ma allo stesso tempo una raffigurazione ideale dell'ambiente e dell'uditorio»²⁶. Paul Bekker, che con queste parole intendeva dare una definizione della sinfonia, postulava una interpretazione sociologica invece di una interpretazione tecnico-musicale. L'effetto dell'ambiente, che egli giustamente poneva in rilievo, è tuttavia un tratto che ci permette di mostrare come l'analisi della partitura possa sfociare in una caratterizzazione estetica. ~~L'aumentare del numero delle voci all'inizio della Nona Sinfonia produce l'effetto di una profondità spaziale.~~ Al tempo stesso però serve ad esporre gradatamente tanto gli strumenti quanto i temi: la sezione del primo tema nella tonalità fondamentale non è soltanto un'esposizione dei motivi che stanno alla base del primo movimento, ma anche dell'apparato orchestrale che è portatore dei motivi — e in ciò la sinfonia si distingue dal quartetto per archi o dalla sonata. (La definizione della sinfonia come "sonata per orchestra" è fuorviante in quanto suggerisce che una sinfonia sia una sonata orchestrata).

Secondo Bekker «l'importanza della sinfonia beethoveniana» — che, come mostra il collettivo singolare, era per lui un tipo — sarebbe da vedere nel fatto «che essa fece della nuova umanità alla svolta del secolo un organismo cui diede forma artistica»²⁷. L'umanità a cui si rivolgevano le sinfonie di Beethoven non è tuttavia solo un'«assemblea popolare», come la definì Bekker, ma al tempo stesso l'intima umanità

del singolo, quella che intendeva Herder quando parlava di sviluppo civile all'umanità. Che l'una non possa sussistere senza l'altra, che dunque la politica debba essere fondata sulla morale e viceversa la morale sulla politica era una delle idee portanti dell'idealismo, di cui le sinfonie di Beethoven appaiono l'espressione musicale.

Lo stile musicale strumentale, che la *Nona Sinfonia* di Beethoven rappresenta come nessun'altra opera strumentale, è fondata, come vide Arnold Schering²⁸, sull'estetica del sublime, la quale fu addirittura identificata con l'estetica della sinfonia da Abraham Peter Schulz. Ma modelli di stile elevato Beethoven non trovò tanto nella musica strumentale, quanto negli oratori di Händel, che egli ammirava, a quanto pare, soprattutto perché sviluppavano nella musica vocale quella monumentalità che egli stesso cercava di raggiungere nello stile sinfonico.

Es. 22



Uno dei presupposti dello stile monumentale è una semplicità che permetta un'esecuzione enfatica, senza cadere per questo nella vuota retorica. Il primo tema del primo movimento della *Nona Sinfonia* inizia con una semplice triade arpeggiata, seppur ritmicamente differenziata e con ritmo puntato, e culmina con una cadenza in *fortissimo*; le strappate degli accordi che seguono l'idea tematica vera e propria sono accentuate da sforzati, tanto che si potrebbe osservare che a elementi modesti viene dato rilievo di «evento» con mezzi dinamici violenti. Gli *sforzati*, tuttavia, sono motivati dalla sintassi irregolare: il primo motivo comprende tre battute, il secondo due, la seconda delle quali è congiunta con la prima battuta del proseguimento: ed è l'identificazione della fine con il principio che è marcata dal primo *sforzato* — che si tira dietro gli altri. Tra la struttura sintattica che motiva l'accento e l'intenzione di creare uno stile monumentale mediante la semplicità enfatica sussiste dunque un'interrelazione; e sarebbe altrettanto unilaterale parlare di una monumentalità fondata sulla complicazione della sintassi quanto un'enfasi, che non fosse fondata sulla struttura della composizione, sarebbe priva di sostanza.

Ad ogni modo l'irregolarità sintattica è un'eccezione e non una regola nella *Nona Sinfonia*. Persino lo Sviluppo (b.160-300), dal quale ci si potrebbe aspettare che avesse un aspetto esteriore frastagliato, consta

quasi esclusivamente di gruppi di quattro battute: i motivi del primo tema da irregolari diventano regolari e non viceversa da regolari irregolari, come avviene di norma nello Sviluppo. I gruppi di quattro battute sono tuttavia armonicamente aperti e costituiscono dunque, secondo la definizione di Thrasybulos Georgiades, un'«impalcatura»²⁹; su uno sfondo armonico di «quadratura» regolare si stagliano in primo piano motivi e frasi melodiche che, in via di principio, sono indipendenti dall'«impalcatura» e che si mantengono nei suoi limiti o li travalicano.

La terza battuta del tema consta della nota finale del primo motivo e dell'anacrusi del secondo, il cui isolamento esemplifica il fenomeno singolare che i motivi, sebbene vengano sempre paragonati a parole, si lasciano, per così dire, scindere in sillabe, le quali vengono ricomposte in modo nuovo. L'elaborazione di questa terza battuta del tema forma nello Sviluppo (b.192-197) un gruppo armonico aperto di sei battute, alla base del quale sta lo schema I-IV-V (con la scomposizione dell'accordo sul V grado):

Es. 23



Il completamento sintatticamente stereotipo consisterebbe di due battute alla tonica; e si potrebbe domandare se il nuovo inizio alla tonica (b.198) non sia interpretabile come una sintesi che comprende due battute e non, come di solito, una sola. (Modificando il sistema di numerazione di Hugo Riemann, si potrebbe esprimere questo fatto con la formula $7 + 8 = 1 + 2$). Ma se si ammette teoricamente una sintesi di più di una battuta, è naturale trarne la conseguenza che l'«impalcatura», che Georgiades considerava un completamento del primo gruppo di battute mediante l'intero secondo — e non un intersecarsi di singole battute —, sia una sintesi in grande.

Indipendentemente dall'interpretazione che si voglia dare all'allineamento di gruppi armonicamente aperti di quattro o sei battute, la semplicità delle proporzioni è espressione di ciò che Heinrich Christoph Koch chiamava continuità che «fluisce» ed elogiava quale contrassegno di un Allegro sinfonico di stile elevato.

Uno dei tratti distintivi dello stile monumentale, di cui il primo movimento della *Nona Sinfonia* è espressione paradigmatica, è un ritmo ar-

monico lento e regolare. Si può asserire, esagerando solo di poco, che un cambiamento a distanza di due o quattro battute è la norma che sta alla base dello Sviluppo, malgrado il suo carattere incalzante. Il concetto di «ritmo armonico», introdotto da Jan LaRue³⁰, deve tuttavia venire differenziato se si vogliono evitare il computo e la misurazione meramente meccanici. Le cadenze alle battute 196-197 e 214-215 hanno senza dubbio il compito di accelerare il ritmo armonico lento, di due in due battute, delle battute precedenti. Ma da un lato non è sicuro se esclusivamente funzioni indipendenti, o anche accordi di preparazione, debbano essere considerate unità ritmiche. D'altro lato si può intendere l'intero gruppo di due battute come scomposizione dell'accordo sul V grado. Il cambiamento di accordo dopo una semiminima è altrettanto reale del cambiamento di funzione dopo due semiminime e della presenza del V grado, la quale si estende per due battute, analogamente ai precedenti gradi I e IV; non resta dunque che ammettere una pluralità di strati del ritmo armonico, che corrisponde alla pluralità di strati del metro, dell'avvicendamento di tempi forti e deboli.

Tanto la lentezza quanto la regolarità del ritmo armonico sembrano contraddire lo stile della fuga, di cui è proprio il cambiamento rapido e irregolare degli accordi. D'altro canto la fuga, o almeno il fugato, è in Händel, modello di Beethoven, un requisito pressoché indispensabile della monumentalità musicale. E infatti un fugato costituisce il centro dello Sviluppo (b.218-240) del primo movimento della *Nona Sinfonia*. Alla base del fugato sta, come tema, il motivo centrale ampliato del primo tema e il contesto formale in cui si trova ha un duplice senso in quanto il fugato è preceduto da una elaborazione della terza battuta del primo tema, la quale, a posteriori, risulta essere un'anticipazione della prima battuta del fugato: in certo modo il fugato viene inserito nel processo del lavoro tematico, come era da aspettarsi da Beethoven.

A dire il vero il tema del fugato comprende cinque battute, ma viene adattato e portato, con varie motivazioni, ad avere un numero pari di battute, come conviene allo stile monumentale. Alla prima entrata viene aggiunta una battuta di passaggio modulante, alla seconda viene interpolata una progressione armonica che serve anch'essa alla modulazione, e alla terza la fine del tema viene congiunta con il suo inizio. Nella sintassi irregolare del fugato è dunque in certo qual modo implicitamente nascosta la sintassi sinfonica.

Lo stile monumentale e lo stile drammatico sembrano escludersi a vicenda. All'incalzare verso la meta, che presta alla musica il carattere di un'azione che si precipita in avanti, si contrappone un adattamento alle grandi dimensioni, che invita a soffermarsi in contemplazione. Eppure è innegabile che il primo movimento della *Nona Sinfonia* dia l'impressione di essere monumentale e anche drammatico. E per spiegarcelo possiamo partire dal fatto che l'intreccio degli elementi contrastanti è

predelineato nel primo tema, in quanto la triade arpeggiata rappresenta un tratto statico e la forzatura delle note con il punto un tratto dinamico. Ma determinante per questa impressione di qualcosa di statico, che tuttavia è proiettato verso una meta, è il principio dell' "impalcatura" che sta alla base dello Sviluppo. Come abbiamo detto, i gruppi di quattro battute sono da un lato armonicamente aperti: il secondo costituisce un necessario completamento del primo e il terzo, a sua volta, nasce dal secondo. D'altro lato nella quadratura, che in certo qual modo è una realizzazione musicale del principio d'inerzia, c'è un elemento statico e le parti sembrano stare l'una accanto all'altra invece di svilupparsi l'una dall'altra. Ma proprio questa duplice impressione è caratteristica di uno stile monumentale che è sì paragonabile all'architettura, ma differisce da questa per una temporalità che contiene sempre, anche se debole, un carattere drammatico.

La chiarezza che fa parte della "nobile semplicità" dello stile monumentale è garantita musicalmente dalla regolarità, che Eduard Hanslick chiamava «ritmo in grande». Il termine indica che il rapporto tra tempi forti e tempi deboli si riproduce nelle dimensioni della battuta, del gruppo di battute, della semifrase e della frase, mentre i limiti entro i quali il principio di complementarità continua ad agire non sono determinabili in via di principio, ma solo caso per caso. Nello Sviluppo, che non contiene un unico periodo, il principio di complementarità non sembra andare oltre i gruppi di quattro battute. Ma si può anche intendere il congiungimento di gruppi di quattro battute, di cui il primo non è né più forte né più debole del secondo, come "ritmo in grande" perché, contrariamente a un pregiudizio della teoria, il semplice allineamento indifferenziato è una forma fondamentale del ritmo, esattamente come l'avvicendamento di tempi forti e deboli. Rappresenta forse un gradino inferiore; ma nemmeno questo è certo, se si tien presente che la semplice regolarità delle parti è uno dei tratti distintivi della monumentalità, la quale rappresenta lo stile sublime o elevato.

Strutture temporali

La forma sonata fu paragonata da Antoine Reicha, nel 1826, a un dramma che consta, secondo le regole della poetica classica dell'esposizione, dell' "addensarsi dell'intreccio" e della sua risoluzione. E non c'è dubbio che Reicha, il quale visse per anni accanto a Beethoven, prima a Bonn, poi a Vienna, sia stato portato alla sua interpretazione della forma sonata dalle opere di Beethoven, soprattutto dalle sinfonie.

Affinché il paragone di Reicha non rimanga un'associazione superficiale, bisogna distinguere il concetto stilistico "drammatico" dal concetto di "dramma" come genere letterario; una novella può essere

drammatica, un dramma “lirico” o “epico”. E quel che Reicha credette di riconoscere nelle sinfonie di Beethoven non era la categoria pragmatica del dramma come azione tra personaggi, bensì l’idea estetica del processo drammatico. I temi dei movimenti di sonata non sono immagini sonore di protagonisti e antagonisti che agiscono insieme e l’uno contro l’altro, bensì la struttura temporale dell’Allegro sinfonico somiglia a quella dello stile drammatico, che fu definito da Emil Staiger «tempo impetuoso».

Se tentiamo di tradurre la metafora, che fa pensare a un fiume, in un linguaggio che ci permetta di parlare di tecnica compositiva, definiremmo “teleologica” la temporalità che si manifesta nelle sinfonie beethoveniane: l’Allegro sinfonico sembra tendere inarrestabilmente verso una fine che ne appare la meta e il risultato; e il singolo istante musicale non consiste in se stesso, ma vuol essere inteso come conseguenza di quel che lo ha preceduto e premessa di quel che seguirà. La sostanza del presente consiste nel passato da cui deriva e nel futuro che produce. (Per “presente” e “istante” intendiamo una presenza temporale nel senso di William Stern, non la puntualità dell’“adesso” da cui Hegel sviluppò una teoria del ritmo nella sua *Estetica*).

Il fatto che l’Allegro sinfonico si proietti verso una meta significa che il tempo a cui appartiene non è un mero medium in cui si muove, ma è sentito esso stesso come un procedere che la musica rende avvertibile e materialmente percepibile. La musica ci fa vivere il tempo come processo. Questo carattere di processo, che nelle sinfonie di Beethoven è accentuato al massimo, si manifesta nello sviluppo di un tema o di un contrasto di temi. Il “concetto moderno di tema”, come fu chiamato da Hugo Riemann, era però, insieme con l’armonia tonale e con il principio della complementarità ritmico-sintattica, una delle categorie fondamentali della musica strumentale del Settecento; una musica strumentale che si emancipò dal modello dei generi vocali e dalle funzioni extramusicali che assolveva in qualità di arte di rappresentanza e coreutica, raggiungendo l’indipendenza estetica, da un lato nell’Allegro come “logica musicale” dello sviluppo dei temi, dall’altro nell’Adagio come “linguaggio melodico dei sentimenti”. Che nel processo di emancipazione movimento principale fosse considerato dappprincipio l’Adagio, di cui l’Allegro “rumoreggiante” costituiva soltanto l’introduzione, e solo più tardi invece l’Allegro, è una delle differenze che distinguono lo stile della “Sensibilità” da quello classico.

L’interpretazione della struttura temporale che sta alla base del processo tematico non è indipendente dalle metafore con cui si descrive questo processo. Per Heinrich Christoph Koch l’insieme dei temi era un «impianto» la cui sostanza veniva enucleata nelle parti seguenti del movimento per mezzo di «smembramenti», completamenti e parafrasi. Aristotelico, ignaro di esserlo, partiva dunque dall’idea che i temi o il

materiale tematico fossero una quintessenza di possibilità attualizzate mediante il processo formale.

August Halm descrisse la forma sonata come la «storia di un tema», pensando evidentemente al «romanzo di formazione» in cui un personaggio, partendo da uno stato di indeterminatezza generica, viene gradatamente acquistando una determinatezza differenziata in seguito alle situazioni in cui si viene a trovare. Per Halm la forma sonata non era tanto una funzione del tema, quanto viceversa il tema una funzione — una variabile dipendente — della forma.

D'altro canto si può intendere il tema come un testo oggetto di una esegesi. E più di una teoria della forma ricalca il modello biologico; l'idea di organismo acquistò importanza predominante nell'estetica del tardo Settecento: in questo caso il processo formale assume il significato di uno sviluppo che rende manifesto ciò che si trovava celato nel tema.

In un'esegesi il cui oggetto è un testo — dunque anche in una forma musicale intesa come esegesi — essenziale è, di regola, il punto di partenza intorno a cui ruotano, per così dire, i commenti e le parafrasi. Non lo è altrettanto in una "storia" di un tema che si viene sviluppando. La storia non fa solo emergere il senso latente del tema, dalle premesse date trae anche conseguenze che travalicano ciò che è predisposto nel tema. In opere musicali, per le quali i modelli linguistici non sono mai completamente adeguati, non è assolutamente sicuro se si tratti di un'esplicazione — un' "esplicazione" di cose "implicite" — o di una catena di deduzioni che portano a esiti imprevedibili. Ma se osserviamo che in Beethoven uno sviluppo appare in generale tanto più incalzante quanto più povero di sostanza è il tema da cui prende le mosse, possiamo comunque concludere che uno sviluppo, sollecitato non dalla ricchezza ma dalla povertà del tema, ha un'impronta teleologica specialmente forte e dà l'impressione di un susseguirsi di conseguenze in cui il presente germoglia continuamente da quel che è appena passato e al tempo stesso dà origine a quel che verrà dopo.

Il concetto di "sviluppo", che usiamo in genere senza riflettere, è tuttavia, come quasi tutto il linguaggio corrente, colmo di implicazioni che, se rimangono inavvertite, producono danni sul piano scientifico. L'idea che la sostanza latente di un tema venga gradatamente alla superficie, che un germe tematico cresca fino a diventare forma, oppure che un tema sia la quintessenza delle possibilità che vengono attualizzate a poco a poco, non è chiarita fintanto che non ci si renda conto che nella filosofia aristotelica l'espressione "moto" indica tanto un cambiamento di luogo quanto un mutamento qualitativo e che il modo in cui il tempo si manifesta in musica è inteso, concettualmente, in questo duplice significato.

Nonostante l'obiezione dei seguaci di Bergson, per determinare il "moto" che viene articolato per mezzo dei battiti del tempo e della loro gra-

duazione è probabilmente indispensabile associare lo scorrere della musica con un cambiamento di luogo: associazione che si esprime nell'orizzontalità della scrittura musicale. Essa è uno stereotipo della percezione con una preistoria talmente lunga che si può quasi parlare di un dato di natura, ed è lecito presupporla in quanto realtà che è parte integrante della musica, almeno di quella europea.

Se ci si attiene alla definizione aristotelica del tempo come "misura di un moto dal punto di vista del prima e del dopo", si possono intendere come "moto", oltre alla struttura ritmica articolata in battute, anche i mutamenti qualitativi di una sostanza tematica, la cui "misura" è il tempo che si manifesta nella musica. E soltanto ricorrendo ai mutamenti qualitativi si ottiene una determinazione del tempo caratteristica della musica. Il fatto che da un lato la musica dev'essere localizzata nel tempo — nell'irripetibile "tempo cosmico" — e che d'altra parte essa abbraccia o riempie un determinato lasso di tempo — ripetibile — è un fatto fondamentale sì, ma non ancora specifico, che vale anche per altri fenomeni ben lontani dalla musica. E nemmeno il fenomeno del "tempo soggettivo" — l'esperienza che un lasso di tempo oggettivamente uguale appare più lungo o più breve, a seconda del contenuto che lo riempie e dello stato d'animo con cui è percepito — è limitato alla musica. Invece un tema quale sostrato di un "moto" — in qualità di ciò che "sta alla base" del processo formale sonoro — è un fenomeno specificamente musicale; determinante è il fatto che la musica genera dal suo interno "ciò che sta alla base" del mutamento qualitativo. E il fatto che la musica evochi da un lato l'associazione con un cambiamento di luogo e consista d'altro lato in mutamenti qualitativi il cui sostrato è contenuto in essa stessa, lascia presupporre che essa non scorra soltanto nel medium tempo, ma sia anche, in senso proprio, "tempo composto": tempo inteso come "misura di un moto", moto che, essendo un immaginario cambiamento di luogo e un mutamento qualitativo di qualcosa che "sta alla base", è duplicemente determinato, determinato cioè dalla duplicità che caratterizza il concetto di moto aristotelico, prefigurato nella lingua greca.

Che mutamenti qualitativi di un tema — mutamenti che vengono chiamati comunemente Elaborazione e Sviluppo — rappresentino un "moto" a cui corrisponde una specifica struttura temporale, non è fatto determinante della musica in genere, ma soltanto della musica nell'«epoca del processo tematico» (Karl H. Wörner). E il fatto che la temporalità della musica emerga con speciale rilievo nello stile sinfonico di Beethoven, considerato quintessenza di una processualità derivante dai temi, è stato percepito ed affermato da sempre; tanto che — come spesso avviene — la speculazione metafisica trova sostegno nell'esperienza quotidiana e ne appare la spiegazione.

Il contrassegno sintattico saliente di uno stile sinfonico, che sentiamo drammatico, è una mancanza di indipendenza delle parti che genera

tensione, perché il singolo momento non consiste in se stesso, ma esige un completamento e con ciò rimanda a qualcosa che sta al di là di esso stesso. Tuttavia per descrivere adeguatamente l'Allegro in opposizione all'Adagio — dunque la forma “tematica” di fronte a quella “melodica” — bisogna distinguere una complementarità semplice delle parti da una complementarità problematica e sbilanciata. Nello stile sinfonico-drammatico ciò che conta non è la concordanza in sé, ma piuttosto, se così si può dire, l'imperfezione della concordanza: si deve sentire un equilibrio, ma al tempo stesso dev'essere evidente l'esigenza di un proseguimento.

Nel primo movimento dell'*Ottava Sinfonia* — il cui andamento, nonostante l'indicazione *allegro vivace e con brio*, appare piuttosto tranquillo perché la minima con il punto è percepibile come tempo secondario accanto alla semiminima — le categorie antecedente e conseguente hanno una loro funzione nei raggruppamenti di battute del primo tema, ma non come una struttura che ha significato in se stessa, bensì come mezzo per raggiungere l'opposto di ciò che è la funzione usuale di un periodo concluso in sé: un processo continuo che prosegue da gruppo a gruppo di battute. L'ambiguità che si manifesta nella trasformazione di un conseguente in un antecedente contrasta con la solidità sintattica che ci si aspetta da un tema.

Es. 24



Si possono intendere le prime otto battute come antecedente e conseguente. La successione armonica I-V viene rovesciata in V-I (le battute 7 e 8 sono una scomposizione della triade del I grado) e il ritmo dell'inizio del conseguente corrisponde a quello dell'inizio dell'antecedente. I presupposti di un periodo, analogia motivica e rovescio dell'armonia, sono dunque realizzati. Ma al termine del periodo, alla battuta 8 non troviamo una conclusione decisa, tanto che le battute 9-12 non sembrano una ripetizione delle battute 5-8, ma un conseguente di queste. E poiché le battute 5-8 sono al tempo stesso antecedente e conseguente, le battute 1-12 formano un'unità nel senso di quel “flusso continuo”

della musica sinfonica elogiato da Heinrich Christoph Koch. Ma la battuta 12 è al tempo stesso l'inizio di una Transizione che si basa sul principio dell' "impalcatura". È vero che dal punto di vista motivico la battuta 12 è la chiusa del primo tema; ma d'altro canto un unico motivo abbraccia le battute 13-14 (come poi le battute 15-16 e 17-18). Ma dal punto di vista dell'armonia e della struttura le battute 12-19 (e non 13-20) costituiscono un blocco unico alle cui base sta la successione dei gradi I-IV-IV⁵-V: secondo Thrasybulos Georgiades, autore della teoria della "impalcatura", il gruppo di battute che segue un gruppo armonicamente aperto ne rappresenta un completamento. Con vari mezzi — con il mutamento di significato di un conseguente in quello di antecedente, con l'intreccio di fine e inizio e con lo "spostamento delle fasi" tra il fondamento tecnico-armonico e la sovrastruttura motivica — viene raggiunta una continuità che si fonda su sbilanciamenti calcolati dell'equilibrio, nonostante la quadratura costituisca il punto di partenza della costruzione sintattica.

Di contro al procedimento che consiste nel collegare parti facendo sì che rimanga sempre un resto irrisolto, il quale esige una continuazione, sta il metodo chiamato da Eduard Hanslick «ritmo in grande»: metodo che crea parimenti una continuità sintattica, ma con mezzi basati su principi differenti. A un primo elemento sintattico — un valore ritmico, una battuta, una frase, una semifrase o un periodo — ne segue un secondo che appare un completamento necessario; la disputa poi se questo secondo elemento sia forte o debole è irrilevante, in quanto si può considerare forte una dominante in levare che porta a una tonica in battere a ragione della intensa spinta in avanti, oppure debole perché la premessa è meno importante del risultato. Determinante è che l'ordine di grandezze in cui si manifesta la complementarità tra un primo e un secondo elemento sia in costante aumento: la seconda battuta viene messa in relazione con la prima, poi le due battute seguenti con le prime due, poi ancora quattro battute di conseguente con quattro battute di antecedente e infine il secondo periodo con il primo.

Il Larghetto della *Seconda Sinfonia* è una composizione in forma sonata e lo Sviluppo, alla base del quale stanno essenzialmente le battute iniziali del primo tema, non è così rudimentale come ci si aspetta da un movimento lento di carattere cantabile. Eppure, eccetto che nello Sviluppo, non vi domina il principio del contrasto tematico, ma quello della paratassi melodica. Il proseguimento delle prime 16 battute è una parte formale di pari dignità, non subordinata, e persino la Transizione (b.33) è melodicamente indipendente.

Le prime otto battute formano un periodo con una cadenza imperfetta sul V grado della tonalità fondamentale e una cadenza perfetta nella tonalità della dominante; per quanto riguarda il motivo, il conseguente non si connette, è vero, con l'inizio dell'antecedente, ma è collegato con

la sua conclusione. Il secondo periodo è una ripetizione del primo; ma una strumentazione più ricca gli presta il carattere di un completamento, così che alla mera giustapposizione di elementi uguali è mescolato un fattore di complementarità. Il proseguimento è sintatticamente un "periodo" di 8 battute composto da una progressione di 2 + 2 battute e di un conseguente cadenzante. Poiché l'inizio ricorda, in quanto al motivo, le battute 1-2 e la cadenza è nella tonalità fondamentale, non è fuor di luogo ammettere che tra il primo tema (che, come detto, conclude nella tonalità della dominante) e il proseguimento esista il rapporto di un periodo in grande (16 + 16). Come il primo tema, anche il proseguimento viene ripetuto e alla debole cadenza della battuta 24 ne corrisponde una più forte alla battuta 32. Inoltre la complementarità — invece della mera ripetizione — viene suggerita, come per il primo tema, da una strumentazione più ricca. Si può quindi parlare, senza forzare l'interpretazione, di una realizzazione del principio del periodo in tre ordini di grandezza, nelle relazioni 4:4, 8:8, 16:16. La differenziazione di cadenze imperfette e perfette, l'alternanza di cadenze nella tonalità della dominante e in quella fondamentale, le associazioni motiviche e l'aumento dell'apparato orchestrale servono tutti allo scopo di far sentire il "ritmo in grande" come ordinamento gerarchico.

Il procedimento secondo il quale l'attenzione si appunta su parti sempre più estese (sebbene si continuino naturalmente a percepire le concordanze nei particolari) in modo da creare un equilibrio tra sezioni corrispondenti in dimensioni sempre crescenti, è il contrario di un processo indirizzato a una meta; senza che per questo siano esclusi momenti teleologici nei dettagli. E si può parlare con Jacques Handschin di forma «architettonica» invece che «logica». La metafora spaziale indica che la musica oppone, in certo qual modo, una resistenza allo scorrere del tempo, di cui fa parte, invece di abbandonarsi o di rappresentarlo con tanto vigore come fa Beethoven nei suoi movimenti di Allegro, quasi che lo scorrere del tempo sia provocato dalla musica stessa.

Sarebbe errato credere che il "ritmo in grande" presupponga una simmetria rigorosa delle parti corrispondenti, la "quadratura" derisa da Wagner. Un rapporto sentito quale equilibrio e complementarità può esistere senz'altro anche fra gruppi di battute di lunghezza diversa. Viene naturale interpretare un gruppo di 5, 6 o 7 battute, che costituisce il conseguente di un antecedente di 4 battute, come variante di una "quadratura" latente che ne sta alla base, come un'estensione mediante interpolazioni, aggiunte. Certo il metodo di Hugo Riemann di ricondurre, in via di principio e senza eccezioni, gruppi irregolari di battute allo «schema normativo di fondo», come lo chiama, è stato criticato spesso e aspramente. L'errore però non stava nel procedimento in sé, ma nella generalizzazione. E per il fatto che esistano indubbiamente gruppi di tre e di cinque battute irriducibili — contrariamente a quel che pensava

Riemann —, non si dovrebbe concludere che le riduzioni siano fondamentalmente errate; l'antitesi ragionevole della rigidità dogmatica non è la rigidità nel ricusare il dogma, ma la sua differenziazione. E se si possa ricondurre ragionevolmente un gruppo di tre o di cinque battute alla "quadratura" dipende tra l'altro dal fatto se alla base della sintassi ci sia il principio del "ritmo in grande" o quello della complementarità con un "resto irrisolto". Se l'equilibrio delle parti, nel suo insieme, costituisce la forma è naturale ammettere la riducibilità dei gruppi singoli di battute.

La struttura temporale contenuta in un'opera musicale viene interpretata in generale come accentazione e spostamento di accenti nel rapporto del presente da un lato con il passato e dall'altro con il futuro; e per "presente" si intende, come già detto, non l'"adesso", punto astratto, bensì lo spazio di tempo che gli psicologi chiamano "presenza temporale".

L'affermazione che con il principio del "ritmo in grande" parti formali sempre più estese — dalle battute ai gruppi di battute e ai periodi, fino ai gruppi di periodi — vengono messe in un rapporto di complementarità, indica che il presente estetico porta, per così dire, con sé un carico sempre maggiore di passato, di cui l'ascoltatore deve essere consapevole. E viceversa dal principio che fa apparire ogni forma un problema la cui soluzione si trova nella parte successiva, la quale si rivela, a sua volta, un problema e impone una soluzione, scaturlisce un processo in cui il presente, per parlare con Hegel, non è tanto «presso di sé» quanto «fuori di sé», nel futuro verso il quale tende.

In una composizione la cui forma costitutiva è il "ritmo in grande", il passato è presente come un "primo *quid* ritmico" che esige un completamento per mezzo di un "secondo *quid* ritmico". La forma nella sua totalità risulta dal fatto che non si percepisce quello che volta a volta viene dopo come qualcosa di aggiunto, ma invece ci si aspetta che esso si dimostri completamento di quello che era venuto prima, in grandezze sempre crescenti; e una quantità sempre maggiore di passato deve rimanere esteticamente presente.

Invece nelle composizioni in cui predomina il rapporto del presente con il futuro l'importanza del passato è problematica. E le diverse interpretazioni della forma sonata beethoveniana che abbiamo tratteggiato all'inizio possono essere intese, senza che gli autori ne fossero consapevoli, quali risposte alla domanda su come si debba interpretare la struttura temporale di una forma che è sia legata al tema sia teleologica, e che porta dunque allo stesso tempo un accento all'inizio e un accento alla fine.

Le manchevolezze delle metafore con cui si tentò di parafrasare il rapporto tra il punto di partenza e la fine intesa come meta sono così evidenti che una polemica sarebbe un'inutile pedanteria. Un dramma in

cui la catastrofe, letteralmente il rovesciamento, consiste nel ritorno all'antefatto è, a ben vedere, un'assurdità. E l'affermazione che variando temi o frammenti di temi vengono attualizzate possibilità latenti nella tematica è una discutibile interpretazione metafisica del semplice dato di fatto empirico della formazione di varianti; interpretazione cui spetta conciliare il dato di fatto di un mutamento di ciò che è enunciato all'inizio con l'impressione che il tutto sia indirizzato a una meta.

Un primo modo di risolvere la difficoltà di stabilire una correlazione tra un corso determinato dal legame con il tema e un corso teleologico — cioè indirizzato indietro o avanti — consiste nello scegliere una tematica che non produca la forma traendola da se stessa, ma sia invece una funzione della forma, secondo l'espressione di August Halm. La spinta verso una meta che appare inarrestabile nelle sinfonie di Beethoven non deriva quindi dal tema, ma si impadronisce del tema.

La tematica "al servizio della forma" è quasi sempre rudimentale dal punto di vista melodico — deficienza che Halm lamentava sebbene ne riconoscesse la necessità —, così che essa non costituisce tanto il permanente punto di riferimento quanto il punto di partenza dello sviluppo. Ma la povertà di sostanza motivata dalla funzionalità è non di rado collegata in Beethoven con l'idea formale di spostare la "vera e propria" tematica dalla superficie della concretezza melodica e ritmica in uno strato "sottostante il motivo", che consta di strutture più astratte. (Se per motivo si intende un costrutto melodico e ritmico concreto, una configurazione diastematica mancante di determinazione ritmica fissa, invariabile, rappresenta invece una struttura più astratta che fa parte di una sfera "sottostante il motivo"). Niente potrebbe essere più astratto del tratto distintivo "triade arpeggiata" che — senza precisazione ritmica — collega, nel primo movimento della *Sonata per pianoforte in re minore* op. 31,2, la forma preliminare del tema (b.1) con la sua forma più pregnante (b.21); la quale però già modula, così che la forma preliminare acquista, a posteriori, la funzione di Esposizione nella tonalità fondamentale.

Se si ammette che la povertà di sostanza e l'astrattezza siano particolarità di una tematica la cui essenza si esaurisce nell'essere funzione di un processo formale indirizzato verso una meta, si può vedere, viceversa, un collegamento tra una tematica più ricca di melodia e uno scorrere del tempo che somiglia più a un moto circolare che a un processo teleologico. Lo svolgimento di singoli motivi del tema nella forma che non è indirizzata a una meta o lo è solo in minor misura (forma che in Schubert non deve venir interpretata come *modus deficiente*, ma come tipo opposto a quello beethoveniano) corrisponde al modello letterario dell'esegesi quale alternativa al modello del dramma.

All'idea di un moto circolare che mostra un tema o le sue parti da lati sempre nuovi e sul quale si basa una struttura temporale specifica, viene mossa l'obiezione che non è ammissibile proiettare sul tempo tratti

distintivi di un processo che ha luogo nel tempo. Le accentuazioni diverse che sono possibili visto il rapporto problematico tra corso legato al tempo e corso teleologico — da un lato l'orientamento che si rifà sempre al tema riccamente differenziato e lo parafrasa, dall'altro l'attuazione di un processo formale propulsivo in cui il tema è mero sostrato — sono tuttavia procedimenti in cui il tempo non è solo medium, ma viene in certo qual modo “composto”. Un primo tema schubertiano, che durante lo Sviluppo è sempre presente al pensiero come oggetto di esegesi, riveste in questa presenza estetica il colore del passato; e il carattere di passato — l'idea del tempo trascorso tra lo Sviluppo e l'Esposizione — è un dato di fatto estetico. Mentre il processo indirizzato a una meta si lascia il passato alle spalle, passato che è “assorbito” nel presente, il moto che gira intorno al tema è simile a un ricordo in cui il passato si protende fin nel presente.

CAPITOLO QUINTO

Problemi della forma sonata

Relazioni fra i motivi

Uno dei pregiudizi che nuocciono all'analisi di opere musicali è l'opinione che sia un trionfo della metodologia riuscire a far derivare tutti i temi e i motivi, e persino le parti non tematiche di una composizione da un'unica sostanza, da una "cellula" diastematica¹.

In primo luogo è discutibile partire dalle mere configurazioni di note o di intervalli, prescindendo dal ritmo, quasi questo non facesse parte dell'"idea musicale", per dirla con Schönberg, ma della sua "rappresentazione". La tesi che la qualità del suono sia "centrale" e la durata del suono "marginale"² può apparire convincente nella teoria, ma si rivela inadeguata nella prassi dell'analisi, anche dell'analisi di musica dodecafonica. Separare le qualità o i parametri del suono e studiare i nessi diastematici indipendentemente dal ritmo o, viceversa, i nessi ritmici indipendentemente dalla diastematica, non di rado è giusto e sensato; ma il procedimento che prescinde dall'uno o dall'altro fattore non implica tuttavia una superiorità della diastematica sul ritmo.

In secondo luogo il metodo di dedurre un'intera composizione da poche note o intervalli è capzioso, perché le possibilità di trasformazione che bisogna ammettere, a ragione dell'onnipresenza della "cellula", sono tanto numerose che si può far quasi derivare tutto da tutto. L'idea di trovare palesato il principio dell'unità interna di una composizione in un sostrato tangibile è di una semplicità affascinante, ma non si può evitare, a quanto sembra, la malaugurata alternativa: o la portata dell'analisi rimane limitata a poche parti, oppure la quantità dei tipi di variazione a cui si può sottoporre la sostanza diastematica aumenta all'infinito.

In terzo luogo la ricerca di un'unica "cellula" diastematica in cui sarebbe preformata la totalità di un movimento o di un'opera presuppone una concezione dello sviluppo che presenta dei problemi. Il modello dell'organismo a cui si ispira questa interpretazione induce a considerare i sostrati diastematici per così dire come dei semi in cui è predisposta

la crescita della forma, sebbene empiricamente non si possa mostrare se non che certe qualità di una struttura ritornano nelle varianti e altre vengono sostituite. Il concetto di “sviluppo” è una metafora che rimane innocua finché non dice altro se non che il mutamento dei tratti distintivi è un processo che si svolge nel tempo; ma la metafora diventa pericolosa se se ne trae la conclusione metafisica che la configurazione diastematica sia una “cellula” che produce dal proprio interno una crescita, secondo una legge di natura musicale a cui il compositore si sottomette, invece di stabilirla.

In realtà le premesse che costituiscono un processo formale musicale non sono una sostanza unica, bensì diversi punti di partenza e nessi collegati tra loro o sovrapposti; a mutare sono tanto le qualità dei suoni in cui si manifestano, quanto i gradi di astrazione che stanno alla loro base e la portata che acquistano. Una connessione che agisce sulla costituzione della forma può essere astratta o concreta, di natura diastematica o ritmica e di importanza locale o più ampia.

Il primo tema del primo movimento della *Sonata per pianoforte in la maggiore* op. 2,2 è ricco di relazioni interne che si possono definire di regola, ma non sempre, “motiviche”:

Es. 25



Il movimento ascendente di quarta della battuta 10 ritorna nelle battute 11-12 in una diversa posizione metrica e lo spostamento nella battuta è un cambiamento altrettanto profondo quanto lo sarebbe un'astrazione dal ritmo originario. Le forme del motivo nelle battute 12-13 e 13-14 possono essere interpretate come qualcosa di analogo a una risposta tonale; il ricorso alla tecnica della fuga contiene tuttavia una riflessione di misura ben diversa da quella che si trova nei modi comuni di formare varianti motiviche. La successione dei motivi delle battute 12-14 viene diminuita poi nella Transizione (b.32) senza che la risposta tonale sia ancora riconoscibile e il movimento di quarta da cui partiva lo sviluppo viene citato nell'inversione (b.33).

Il metodo dello spostamento entro la battuta sta anche alla base del passaggio al secondo tema:



La figura di battuta, caratterizzata dalla nota di volta, viene sia rovesciata che accentata in modo diverso nella battuta che segue. E la diastematica della prima versione nel metro della seconda costituisce poi l'inizio del secondo tema. Non è dunque un'esagerazione parlare di un alto grado di astrazione.

I nessi, che è difficile liquidare come fittizi, possono venire descritti soltanto se ci si basa su criteri che si riferiscono a parametri di vario tipo. L'inversione è un fenomeno diastematico, la risposta tonale appartiene alla tecnica della fuga, la diminuzione è un fenomeno ritmico e lo spostamento entro la battuta uno metrico, e nessuno di questi fattori può venire ignorato se si tenta di ricostruire la rete delle relazioni fra i motivi a cui l'Esposizione della *Sonata in la maggiore* deve la sua continuità e la sua coerenza. (Sarebbe difficile sostenere che questa rete non presenti interruzioni perché, volendo mostrare la derivabilità di ogni singola nota, si rischia di finire in una ricerca maniacale di relazioni). Si potrebbe obiettare che — a prescindere dalla risposta tonale — si può arrivare a stabilire gli stessi nessi prescindendo dal ritmo e dal metro: che, quindi, la diastematica e null'altro costituisce il sostrato dell'unità interna. Ma per la relazione fra i motivi delle battute 48-49 e 59 non è essenziale solo la diastematica, ma anche la dialettica del fattore melodico e metrico: una dialettica che è processuale e non atemporale come la derivazione diastematica.

Che una frase musicale sia paragonabile a una della lingua, dunque anche un motivo a una parola, è un topos dell'estetica musicale le cui origini risalgono al Medioevo. Ma la delimitazione dei motivi è diversa da quella delle parole e non di rado è incerta e ambivalente. Il metodo di Hugo Riemann di fraseggiare, in via di principio, in levare — un metodo che portò a volte a risultati assurdi — fu possibile solo perché l'incertezza lascia spazio a dottrine unilaterali.

Qualche volta l'articolazione di un tema in motivi può essere ambigua e per conseguenza può cambiare. Lo spostamento delle cesure, fenomeno frequente in Beethoven, non è una deformazione con cui il compositore fa violenza alle proprie idee, ma lo sfruttamento di un'ambiguità contenuta nel tema fin dall'inizio.

Il primo tema del primo movimento della *Nona Sinfonia* è sintattica-

mente irregolare in quanto il primo motivo comprende tre battute e il secondo due; inoltre la fine del primo motivo si intreccia con l'inizio del secondo:

Es. 27



Nello Sviluppo la battuta 3 viene isolata e ripetuta a sé in progressione:

Es. 28



È improbabile che la nota re nella battuta 3 dell'Esposizione debba essere considerata non solo conclusione del primo motivo ma anche inizio del secondo, così che oltre alla battuta 5 anche la battuta 3 sarebbe ambivalente, perché il salto di decima, che nello Sviluppo è attenuato a salto di terza, segna una cesura. Ma se non si vuol supporre che il tema venga deformato nello Sviluppo, non resta che ammettere un'ambiguità che vien colta in un senso nell'Esposizione e nell'altro senso nello Sviluppo.

Non si può fare di passaggio un'analisi sistematica. Si può dire però che l'ambiguità dell'articolazione, la quale preclude il paragone tra parola e motivo, fa parte degli artifici caratteristici della sintassi beethoveniana. Il primo tema del primo movimento della *Pastorale* comincia con un gruppo di battute la cui articolazione viene sottoposta a interpretazioni diverse nel corso del movimento:

Es. 29



La supposizione che la nota iniziale della seconda battuta sia tanto la fine del primo quanto l'inizio del secondo motivo sembra indicare una via d'uscita dalla difficoltà presentata dal fatto che il tema consente "segmentazioni" diverse; ma in realtà più che una soluzione è una mera formulazione del problema. Nello Sviluppo la battuta 2 viene isolata e

ripetuta addirittura ossessivamente quale sostrato motivico di superfici sonore. Ma le battute 5-7 dell'Esposizione presentano l'articolazione opposta, che non va dalla prima alla quarta croma ma, oltrepassando la stanghetta di battuta, dalla seconda alla prima croma; e la stessa articolazione sta anche alla base delle battute 16-29. Nel tema è dunque implicita un'articolazione duplice e non ha senso vedere in una delle varianti la forma fondamentale e nell'altra una mera derivazione.

La variabilità, sebbene si possa manifestare come incertezza, non è mancanza di chiarezza, bensì — come il cambiamento del ritmo — un mezzo per differenziare un tema o un motivo. D'altro canto essa indica che, ricostruendo relazioni tra i motivi, sulle quali si basa l'unità di un movimento, non occorre aver paura di ammettere un nesso se esso include un cambiamento di articolazione. La differenziazione dell'articolazione, in quanto fa parte dei mezzi dell'elaborazione motivico-tematica, è anche una delle premesse da cui può partire la scoperta di relazioni tra i motivi.

Il primo tema del primo movimento della *Sonata per pianoforte in re maggiore* op. 10,3 è articolato palesemente in 4 + 4 + 6 note. (Il conseguente comincia con una progressione del primo motivo che non lascia dubbi sull'articolazione).

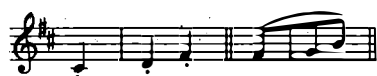
Es. 30



Il secondo motivo è un'inversione del primo; esso, inoltre, è variato per il fatto che un accordo spezzato sostituisce l'andamento per intervalli di seconda, e il terzo motivo rappresenta una mediazione tra i due in quanto riempie l'accordo spezzato con gli intervalli congiunti di seconda.

L'articolazione del primo tema, per quanto evidente, non esclude che il secondo motivo possa venir abbreviato a un gruppo di tre note staccando la nota conclusiva. Se si accetta che la riduzione sia una variante ammissibile — sebbene essa elimini i sovradescritti nessi motivici all'interno del tema — un nesso tra il primo tema del primo movimento e quello del Finale diventa apparente, mentre resterebbe fittizio se si insistesse a considerare il motivo consistente in quattro note.

Es. 31



Se dunque da un lato la scoperta delle relazioni tra i motivi dipende dalla misura in cui si attribuisce validità estetica alle varianti, la portata formale di una relazione tra i motivi può essere, viceversa, una ragione per non liquidare come mera finzione un nesso ipotetico.

È dubbio se nella *Sonata in re maggiore* una parziale derivazione del secondo tema dal primo tema appaia convincente:

Es. 32



Poco plausibile è, a prima vista, la congettura che all'inizio del secondo tema le crome siano una parafrasi della nota la', così che ne risulti una struttura che rappresenta un'inversione del secondo motivo del primo tema. Tuttavia, come abbiamo detto, la realtà delle relazioni tra i motivi dipende dalle funzioni formali che assolvono. Se si considera valido il nesso tra primo e secondo tema, si tratterebbe di quella che Arnold Schmitz definì «derivazione per contrasto»³. Ma un collegamento che costituisce al tempo stesso un contrasto rimane necessariamente latente; e la possibilità di attribuire realtà estetica alla relazione ipotetica trova il suo fondamento nel fatto che, in primo luogo, la latenza è un connotato generale della «derivazione per contrasto» e che, in secondo luogo, la «derivazione per contrasto» è, in Beethoven, come ha mostrato Schmitz, un procedimento addirittura stereotipo; tanto che, dall'ascoltatore che se lo aspetti, esso può venir percepito anche nelle manifestazioni più remote. Inoltre la sostanza del proseguimento del secondo tema è il motivo iniziale del primo tema, così che il contesto in cui si trova il secondo tema conferma la connessione con il primo tema, connessione che diventa sempre più palese nella presentazione esplicita di una relazione tra i motivi, da principio latente.

Modelli di Esposizione

Lo schema della forma sonata, il cui abbozzo proviene dal primo Ottocento⁴, è stato ricavato dalle opere di Beethoven, soprattutto dalle sonate per pianoforte, ma in un primo tempo non come mezzo di analisi, bensì con funzione didattica, allo scopo di insegnare i principi del mestiere di compositore. La sommarietà di cui è stato accusato era motivata dunque dallo scopo che doveva assolvere.

Nella trasformazione della teoria delle forme in analisi, lo schema non è stato riveduto ma piuttosto sottoposto a un cambiamento di funzione: non è più considerato una norma che stabilisce i lineamenti di un movimento di sonata, bensì un modello euristico che costituisce il punto di partenza dell'analisi e mette a disposizione categorie mediante la differenziazione o correzione delle quali si cerca di afferrare la specificità di ogni singola opera. Nella teoria lo schema è caduto in discredito; ma nella prassi dell'analisi esso sembra ancor sempre indispensabile e ci si serve della terminologia tradizionale nella consapevolezza che sarebbe altrettanto difficile sostituirla quanto giustificarla sul serio.

Viene naturale pensare che la deviazione stia allo schema come il particolare al generale, ma questo paragone è insufficiente. Le differenze tra il modello e la realtà delle sonate beethoveniane per pianoforte non sono, in parte, tratti individuali di opere singole, bensì tratti distintivi, che non hanno una validità generale, certo, ma ritornano tanto spesso che si può parlare di modifiche che stanno a metà tra il generale e il particolare. Una descrizione riassuntiva che estrapoli tali deviazioni è dunque valida, senza che per questo si debba decidere se le deviazioni siano sufficienti a imporre una revisione dello schema *scolastico*. (Decidere non è importante, in quanto le modifiche costituiscono, insieme con i caratteri generali, le premesse che devono venir poste alla base dell'analisi di quel che è speciale e individuale).

Chi analizzi senza preconcetti le sonate per pianoforte di Beethoven non potrà negare che tra la Transizione e il secondo tema appaia qualche volta un'idea melodica, indipendente e pregnante, la quale, poiché modula, non può essere considerata un primo secondo tema cui ne segua poi un secondo; né potrà negare che la parte che si allaccia al secondo tema sia di regola troppo lunga per poter essere vista, secondo il solito, come mera appendice; né che la sezione conclusiva non sia, spesso, un mero epilogo, ma raggiunga indipendenza tematica e che nei movimenti monotematici — che poi, in realtà, non sono affatto monotematici — rappresenti persino il vero e proprio tema contrastante.

Le situazioni tratteggiate sono così evidenti che l'abitudine di non tenerne conto deve essere motivata dalla sensazione che, se si prendessero in considerazione, ci si caccerebbe in difficoltà teoriche insolubili.

Ciò non significa che il modello della forma sonata sia incontrastato. La discussione se il dualismo dell'Esposizione abbia il suo fondamento primario nel tema o nella tonalità lascia intatti i tratti fondamentali dello schema — la struttura tripartita, la quale verrebbe intaccata se si prendessero in considerazione le modifiche menzionate. Il dogma più antico, proveniente dall'Ottocento, che il contrasto dei temi sia il contrassegno determinante dell'Esposizione di una sonata è stato sostituito negli ultimi decenni dall'idea che basilare sia la differenza delle tonalità; così affermano teorici e storici come Leonard Ratner⁵ e Jens Peter Larsen⁶,

che si rifanno in parte a teorie avviate nel Settecento. La tendenza alla monotematica, dominante in Haydn negli anni Ottanta del Settecento, si può spiegare senza difficoltà se ci si rifà alla teoria coeva: un secondo tema assolve una funzione primaria anche se non è contrastante ma concorda in tutto o in parte con il primo tema; decisivo è che la tonalità della dominante o del relativo maggiore venga chiaramente indicata mediante un tema, qualunque esso sia.

Ad ogni modo, se si vuole adottare un procedimento descrittivo e non normativo, non si deve elevare il primato del contrasto tonale a contrassegno "della" forma sonata per antonomasia, una forma sonata al collettivo singolare, che non esiste. Nell'Ottocento la struttura tematica acquistò gradualmente rilevanza al posto di quella tonale: la teoria della sonata di Marx⁷ è in certo qual modo un riflesso di questa evoluzione, malgrado il modello su cui si basava fossero le opere di Beethoven; e nel Novecento con Arnold Schönberg si rese possibile il paradosso di una forma sonata basata sui principi dell'atonalità, estrema conseguenza del primato della tematica. Invece in Beethoven il significato portante della struttura tonale è ancora intatto: la forma, come è stato visto da August Halm⁸, non è tanto una funzione della tematica, quanto viceversa la tematica una funzione della forma. L'interazione tra struttura tematica e struttura tonale è però tanto differenziata che non si può esprimere in via di principio, ma solo caso per caso, un giudizio sulle forme in cui gli elementi si presentano e sul loro grado di accentuazione.

La disputa sul primato dell'elemento tematico o di quello tonale che, a dire il vero, dovrebbe essere un'indagine sulle differenze di grado e sull'evoluzione storica di queste, non incide su una delle premesse essenziali della teoria tradizionale della sonata: la premessa che determinate correlazioni tra elementi tematici ed elementi tonali sono fattori costitutivi della forma sonata. Da una Transizione ci si aspetta che, da un lato, sia tonalmente aperta e, dall'altro, non tematica; dal secondo tema che si presenti tonalmente chiuso e melodicamente pregnante, mentre, come già detto, non la novità del tema è determinante, bensì il fatto che l'entrata della tonalità contrastante sia marcata con forza da un tema, sia pure da una variante del primo tema. La presentazione pronunciata della tonalità contrastante è la novità decisiva di fronte all'introduzione discreta della dominante o del relativo nella suite: la tonalità diversa assurge, secondo le parole di August Halm, a «evento». (Parlare di un difetto di articolazione chiara nella suite è, ad ogni modo, un errore, dovuto al fatto che il pensiero di Halm era più normativo che storico).

La formulazione secondo cui una Transizione è non-tematica non è una grossolana semplificazione, presuppone piuttosto una terminologia che proviene da Hugo Riemann e che in un primo momento sembra più bizzarra che plausibile. Per Riemann⁹ tematica è solo l'enunciazione —

o la ripetizione — di un'idea musicale pregnante e complessa, non la sua elaborazione. Transizioni o Sviluppi vengono annoverati tra le parti "non-tematiche" anche quando sviluppano motivi del primo tema e si basano quindi sul principio che Riemann stesso ha chiamato «elaborazione tematico-motivica». La terminologia può sembrare bislacca, ma è utile per formulare le correlazioni che stanno alla base della teoria convenzionale dell'Esposizione di sonata; e non è escluso che in ciò risiedesse lo scopo che Riemann perseguiva con questo impiego insolito dei termini.

La semplice formula che in un'Esposizione di sonata le parti tonalmente chiuse — nella tonalità fondamentale o in quella della dominante, indifferentemente — sono al tempo stesso tematiche e che viceversa quelle tonalmente aperte sono non-tematiche, costituisce la premessa in base alla quale lo schema tripartito, composto da primo tema, Transizione e secondo tema e in cui la sezione conclusiva costituisce una mera appendice, si sostenne ostinatamente nella teoria; sebbene nella pratica talune deviazioni siano evidenti e non certo limitate a singole opere. Le correlazioni tra quanto è tematico e tonalmente definito da un lato e quanto è non-tematico e modulante dall'altro sono profondamente radicate nella tradizione della musica strumentale autonoma e si può affermare senza esagerazione che appartengano alle premesse fondamentali del "pensiero formale" della musica strumentale del Settecento. Il collegamento dei segni distintivi, tuttora operante nella forma sonata e nella sua teoria, era un tratto fondamentale della forma del concerto nel primo Settecento e della fuga, la quale è diventata una forma nel senso più stretto della parola soltanto in virtù di tale collegamento. Il ritornello del concerto e l'episodio, così come lo svolgimento della fuga e il divertimento, si contrappongono da un lato come parti tonalmente chiuse e aperte, dall'altro come parti tematiche e non-tematiche.

La correlazione è uno dei principi tradizionali che rendevano possibile l'esistenza di una musica strumentale autonoma, emancipata dalla musica vocale, con proprie categorie formali. Ciò spiega la cautela con cui si trattavano fenomeni in contraddizione con il modello stereotipo: per esempio l'idea musicale melodicamente pregnante e indipendente, ma modulante, tra la Transizione e il secondo tema, l'esteso proseguimento del secondo tema, come pure quello della sezione conclusiva con carattere tematico (i cui motivi non di rado stanno alla base di ampie parti dello Sviluppo), proseguimenti che turbano la proporzione tra la sezione del primo tema e quella del secondo tema. (Che la sezione conclusiva sia diventata un "terzo tema" soltanto in Bruckner, in cui le proporzioni — in corrispondenza con le dimensioni delle altre parti — crebbero a tal punto che non si può più parlare di una parte secondaria della forma, è una "fable convenue").

L'opinione che il dualismo dei temi sia il connotato fondamentale del-

l'Esposizione della sonata ha probabilmente un doppio fondamento, a prescindere dalla tendenza generale alle dicotomie: si basa da un lato sul fatto che il secondo tema, a differenza della sezione conclusiva, delinea una tonalità contrastante, dall'altro lato sul preconetto che il carattere drammatico, che a partire da Reicha veniva ritenuto segno caratteristico della forma sonata, debba fondarsi sul contrasto tra un protagonista e un antagonista. Si trascurava il molesto dato di fatto che il secondo tema non di rado riveste poca importanza o addirittura non compare nello Sviluppo, vera e propria sede del "dramma".

La sezione conclusiva modellata tematicamente non è una norma nelle sonate per pianoforte di Beethoven ma un fenomeno tanto frequente che, pur considerando quanto sia discutibile la pretesa della teoria della sonata di fissare norme, si può comunque parlare di un connotato non meno generale di quanto non lo sia lo schema. Nella *Sonata in la maggiore* op. 2,2, la sezione conclusiva (b.104) si distingue tanto dal primo quanto dal secondo tema per il suo tono innodico. Nella *Sonata in fa maggiore* op. 10,2, la chiusa (b.56) è uno Scherzando che si contrappone al secondo tema cantabile (b.19) e il contrasto di caratteri che ne risulta è addirittura uno stereotipo della Esposizione di sonata già in Haydn. La chiusa della *Sonata in re maggiore* op. 10,3 (b.106) ha anch'essa un tono innodico: il fatto che questo sia stato anticipato nel proseguimento del secondo tema (b.87) non cambia nulla alla sua autonomia tematica. Nella *Sonata in mi maggiore* op. 14,1, la chiusa (b.47) è un costruito complesso, contrastante in se stesso, come Riemann esigeva fosse il primo tema della sonata. Nella *Sonata in sol maggiore* op. 14,2 essa consiste in cellule del primo e del secondo tema (b.49-50 = b.33 e b.52-53 = b.1). E nella *Sonata in re maggiore* op. 28 (b.136) è di nuovo uno Scherzando.

Il rapido sguardo alle sonate per pianoforte di Beethoven del "primo periodo" può essere sufficiente per dimostrare che la ragione per cui alla sezione conclusiva fu ricusato il riconoscimento di "terzo tema" non sta in un difetto di autonomia melodica, bensì nel fatto che essa non ha una tonalità propria. La concezione del dualismo tematico che non tollera un "terzo tema", sebbene rappresenti l'idea estetica della forma sonata, poggia però su deboli basi dal punto di vista strutturale. La posizione a sé del secondo tema è motivata dal fatto che introduce una nuova tonalità; si tratta dunque di un elemento che non appartiene alla struttura tematica bensì a quella tonale della forma sonata, struttura ancora dominante in Beethoven in misura esigua, comunque tale da rendere possibile l'abbaglio di Marx, per il quale determinante è il materiale tematico. Ma nel momento in cui si dette rilievo alla struttura tematica si sarebbe dovuto, a dire il vero, rinunciare alla tesi del dualismo, proprio per avvalorare la quale la si era messa in rilievo; perché l'esclusione della sezione conclusiva dal concetto di tema era giustificabile solo a ra-

gione della struttura tonale che conferiva una posizione a sé al secondo tema.

La sezione conclusiva non è la sola parte della forma la cui importanza fu sottovalutata nella teoria "classica" della sonata che, in realtà, è una teoria più tarda. Al secondo tema segue di regola una parte piuttosto lunga non tematica, la cui autonomia fu negata dalla teoria della sonata con un artificio: l'espressione "sezione del secondo tema" invece di "secondo tema", che si giustifica in quanto evidenzia l'indipendenza dell'elemento tonale da quello tematico, serve al tempo stesso a far apparire il proseguimento non tematico del secondo tema un semplice completamento di scarsa rilevanza funzionale. Un proprio nome gli è stato concesso soltanto nella descrizione di concerti solistici, in cui la differenza tra secondo tema cantabile ed "episodio giocoso" virtuosistico era della massima evidenza¹⁰.

Il termine "episodio giocoso" non è però trasferibile alla sonata senza riserva; è adeguato alle volte nelle sonate per pianoforte, ma non sempre. Appropriato appare nell'op. 2,2 (b.84), nell'op. 2,3 (b. 61), nell'op. 10,2 (b. 38), nell'op. 13 (b.89) e nell'op. 22 (b. 44). Invece nell'op. 10,3 il proseguimento del secondo tema (b.67) è uno Sviluppo del motivo d'inizio del primo tema; nell'op. 14,1 riveste il carattere di Scherzando (b.39), che di solito è un carattere della sezione conclusiva.

Una delle ragioni per cui si esitò a render giustizia alla relativa autonomia del proseguimento del secondo tema è la difficoltà di trovare un termine appropriato. Ma determinante dev'essere stata la circostanza che una parte intermedia non tematica e non modulante non trova posto in una descrizione della forma che prende le mosse dalla differenza tra parti tematiche non modulanti da un lato e parti modulanti dall'altro; sebbene sia difficile negare che il proseguimento sia autonomo, almeno quanto la Transizione.

È difficile decidere se la relativa autonomia del proseguimento del secondo tema e la pregnanza tematica della sezione conclusiva siano ragioni sufficienti per parlare di un modello pentapartito dell'Esposizione della sonata — un modello che sostituisca lo schema tripartito costituito da primo tema, Transizione e secondo tema o che per lo meno ne costituisca un'alternativa. La necessità di completare lo schema usuale si presenta troppo spesso perché si possa parlare di una mera variante senza valore autonomo. D'altra parte "episodi giocosi" e chiuse di carattere tematico non si presentano con tanta regolarità come le altre parti della forma; sicché si esita a postulare una revisione radicale dello schema. Inoltre, dato che lo schema scolastico non rappresenta più una norma, ha importanza secondaria fare una distinzione tra i modelli da cui può partire un'analisi, i pentapartiti o i tripartiti, e stabilire se si tratti di possibilità altrettanto giustificate.

Il problema più ingarbugliato cui si trova di fronte una teoria dell'E-

sposizione che vorrebbe render giustizia alla realtà delle sonate beethoveniane, non è posto dal proseguimento del secondo tema, né dalla chiusa, bensì dal singolare fenomeno di una parte formale melodicamente pregnante e alle volte persino cantabile, ma tonalmente aperta, tra la Transizione e il secondo tema. Non si può parlare di una mera prosecuzione e di un completamento che si può aggregare alla Transizione perché ne raddoppia la funzione. La parte intermedia, di cui manca il nome, è anzi chiaramente distinta dalla Transizione e in alcune sonate inizia dopo la formula di preparazione e di attesa caratteristiche della situazione che precede immediatamente un secondo tema. Inoltre il concetto di “Transizione cantabile” — una Transizione che, al fine della cantabilità, esprima, almeno all’inizio, una tonalità propria, alle volte anche lontana — è un paradosso, una contraddizione in sé che, pur non essendo impossibile sotto il profilo estetico, è talmente fuor del comune che ritrovarla in più sonate sembra sconcertante. D’altro canto sarebbe discutibile parlare di un primo secondo tema, cui ne segue un secondo, perché la parte intermedia non assolve proprio la funzione principale di un secondo tema, quella di esprimere con coerenza armonica la tonalità della dominante o della relativa.

L’ambivalenza interna di una parte formale che riunisce la funzione modulante di una Transizione e la cantabilità di un secondo tema può essere intesa come una forma speciale in cui si presenta un principio più generale, principio che è una delle più importanti idee formali di Beethoven. Nella forma della sonata del tardo Settecento — in quella forma non ancora consolidata e assurta a modello come pure in quella codificata — le parti dell’Esposizione sono caratterizzate dal fatto che funzioni formali, strutture tonali e caratteri estetici sono in certo qual modo concresciuti: una Transizione è tonalmente aperta e melodicamente non specifica, un secondo tema è invece tonalmente chiuso e cantabile. Ma Beethoven tende a scomporre i complessi connotativi e a combinare in modo insolito gli elementi di cui constano: una Transizione, sebbene moduli, assume caratteri di cantabilità e un secondo tema è tonalmente chiuso, come ci si aspetta, ma, in quanto a motivi, assomiglia a un “episodio giocoso”. Va da sé che le deviazioni dal modello dell’Esposizione di sonata presuppongono la conoscenza della forma fondamentale, alla quale bisogna riferirle nel pensiero; e si potrebbe addirittura affermare che strutture divenute una “seconda natura” vengono scardinate ad arte, nel senso del formalismo russo. La forma modificata, che in certo qual modo rappresenta una forma di secondo grado, è basata su una riflessione che deve venire ricostruita dall’ascoltatore attento, che potremmo chiamare l’“ascoltatore implicito” per riprendere una formula della critica letteraria¹¹.

Nell’Esposizione della *Sonata in la maggiore* op. 2,2, dopo la Transizione che porta, secondo la regola, alla dominante della dominante, si

confrontano due idee melodiche; e la ripartizione fra queste dei segni distintivi rende difficile stabilire quale delle due debba essere considerata il “vero” secondo tema. E non è escluso che non una delle soluzioni, ma l’ambiguità costituisca il senso che si è inteso dare alla struttura. (Azzardare un’interpretazione che voglia uscire dalla banalità a volte è quasi impossibile senza correre il rischio di cadere in una “modernizzazione” illecita). Con la sua cantabilità la prima idea (b.59) costituisce un contrasto con il primo tema: è in *mi* minore, variante della dominante e, alla fine, ritorna alla tonalità dell’inizio, ma è contrassegnata al suo interno da un ricorso costante alla modulazione e alla progressione. Invece la seconda idea (b.84) è tonalmente chiusa ed esprime la tonalità regolare della dominante; ma il suo materiale motivico è quello di un “episodio giocoso”. Inoltre dopo poche battute la seconda idea si ricollega alla Transizione (b.92) con un ritmo analogo, tanto che si è portati a considerare le battute 84-103 nel loro insieme una parte intermedia che porta dal secondo tema alla chiusa. Ma, come detto, non è certo essenziale stabilire una univocità, bensì intendere l’ambivalenza — lo scambio dei connotati tra le parti della forma — come idea formale autonoma.

L’Esposizione della *Sonata in do maggiore* op. 2,3 consta di non meno di sei parti che, a un primo approccio, si possono definire primo tema, Transizione (b.13), episodio cantabile (b.27), secondo tema (b.47), episodio giocoso (b.61) e sezione conclusiva (b.78). Come nella *Sonata in la maggiore* l’episodio cantabile è nella variante della dominante e, sebbene ritorni alla tonalità dell’inizio, è modulante in se stesso. Ma, a differenza di quanto avviene nell’op. 2,2, qui la parte che segue immediatamente non è un episodio giocoso, ma un secondo tema regolare del pari cantabile nella tonalità della dominante. Se per la *Sonata in la maggiore* si era portati a considerare la parte cantabile nella variante della dominante il “vero” secondo tema, per la *Sonata in do maggiore*, di impianto in gran parte analogo, si tende alla decisione opposta. Ma il fatto che la differenza, in base alla quale si può risolvere l’ambiguità, sia di poco conto porta a concludere che la paradossalità della struttura sia il suo connotato determinante.

L’Esposizione della *Sonata in mi bemolle maggiore* op. 7 ci costringe a parlare di due secondi temi, perché già il primo (b.41) e non soltanto il secondo (b.60) è tonalmente chiuso nella tonalità della dominante. Certo, il secondo pare il vero secondo tema perché è cantabile, mentre il primo assume un tono di Scherzando. Mentre la parte intermedia, a cui è difficile dare un nome perché sono gli scambi dei segni distintivi invece dei segni distintivi consolidati a stabilirne la natura, era cantabile ma modulante nell’op. 2, nell’op. 7 essa è tonalmente chiusa, senza essere cantabile.

Nella *Sonata in re maggiore* op. 10,3 l’armonia della Transizione (b.17)

non consta di una modulazione bensì di un'alterazione appena sensibile della tonalità fondamentale. Soltanto l'episodio (b.23) modula decisamente verso la tonalità della dominante, ma per la sua cantabilità si oppone ad essere definito Transizione. Funzione formale e carattere estetico si contraddicono.

Nella Esposizione della *Sonata in do minore* op. 13 (*Patetica*), le parti formali intermedie — tra la Transizione (b. 36) che consta di modulazioni e progressioni e la chiusa (b.114) dapprima cadenzante e che riprende poi il primo tema — sono formalmente ambigue. Le battute 51-88, che modulano dalla variante parallela mi bemolle minore alla relativa mi bemolle maggiore, si possono interpretare come episodio cantabile o come secondo tema; e le battute 89-113 sono tonalmente chiuse nella tonalità relativa, ma, in quanto a motivo, si presentano quale forma patetica di un episodio giocoso. Si potrebbe argomentare che l'episodio in mi bemolle minore, che modula sì, ma verso la fine torna di nuovo alla tonalità dell'inizio (b.76-79), sia il secondo tema perché altrimenti mancherebbe un proseguimento del secondo tema, proseguimento che in Beethoven può venir annoverato tra le parti formali fisse dell'Esposizione pentapartita. Ma non si può negare che le argomentazioni che puntano all'univocità formale vadano a finire in un labirinto, perché gli scambi di segni distintivi obbediscono a una concezione estetica che nella poetica barocca si chiamava "bella confusione" e che tornò in auge nel primo Romanticismo. L'ascoltatore deve riflettere per arrivare però con le sue riflessioni a un punto in cui ragioni opposte si eliminano a vicenda. A volte si sente che Beethoven era un contemporaneo di Jean Paul, senza che con ciò sia lecito fare di questo collegamento, che appare solo fuggevolmente, una caratteristica sul piano della storia delle idee.

Introduzione e Coda

Stabilire un inizio che faccia scaturire dal proprio interno una prosecuzione e trovare una fine che appaia una chiusa e non un'interruzione è altrettanto difficile in musica quanto in un dramma, in cui deve venir integrato un antefatto e in cui la catastrofe non deve lasciare un residuo irrisolto. Non senza ragione pertanto Peter Gülke¹² parlò dell'Introduzione come di una «contraddizione nel sistema» e Joseph Kerman¹³ affermò che nella teoria della forma sonata la Coda costituisce una «zona oscura».

Se si confrontano tra loro gli inizi delle *Sonate per violoncello e pianoforte* op. 5,1 e op. 5,2, si vedrà che nella prima, in fa maggiore si tratta inequivocabilmente di una introduzione lenta, mentre per la seconda, in sol minore si può restare in dubbio se l'Adagio sostenuto ed espressivo sia un'Introduzione o un movimento a sé. I segni distintivi che si

possono citare per sostenere l'una o l'altra interpretazione all'incirca si controbilanciano: una decisione sarebbe una forzatura. Ma, se invece di scegliere, si considera questo Adagio una forma intermedia o una mediazione, proprio in esso viene drasticamente in luce — quasi spinto all'estremo — il problema di una instabilità non rapsodica, ma che tende a una meta, quindi esistente in sé; tanto più difficile da risolvere quanto più a lungo dura la situazione di provvisorietà indicata da una Introduzione. E la differenza quantitativa tra l'inizio dell'op. 5,1 e quello dell'op. 5,2 è pertanto anche una differenza qualitativa.

Nell'Introduzione di ben 34 battute della *Sonata in fa maggiore*, la chiara impressione che, nonostante la compattezza melodica, si tratti di qualcosa di provvisorio è ottenuta con mezzi metrici e armonici che contrastano con lo schema di una sintassi in sé coerente. Tanto le battute 1-7 quanto le battute 7-14 sarebbero periodi regolari con sostanza motivica complessa se la norma sintattica non venisse turbata nel primo gruppo di battute mediante la "contrazione" delle battute (4) = (1) e (8) = (1) e nel secondo gruppo mediante la cadenza d'inganno sulla sottodominante minore.

La sequenza cromatica verso la dominante che porta dalla battuta 14 alla battuta 15 e non fa sentire la cesura è fondamentale anche nello sviluppo ulteriore: se la sottodominante minore appare da principio accentuata con una propria dominante secondaria (b.20-21), più tardi è una mera interpolazione (b.28) in una estensione dell'accordo di settima di dominante che dura per non meno di undici battute. E la variabilità nella rappresentazione della sottodominante minore costituisce in certo qual modo una "condizione della possibilità" estetica della permanenza dell'accordo di settima di dominante, che a sua volta esprime essenzialmente il carattere di provvisorietà.

Se quindi nella *Sonata in fa maggiore* il ritardo del traguardo è motivato da principio metricamente e più tardi armonicamente, nella *Sonata in sol minore*, in cui l'Introduzione comprende 44 battute in tempo ancora più lento, il ritardo si basa oltre a ciò sulla struttura motivico-tematica. Il primo gruppo di battute è una frase di sei battute con modello (2), progressione tonale (2) e scissione (1 + 1); il secondo gruppo è una progressione modulante da sol minore a mi bemolle maggiore (2 + 2) e il terzo l'imitazione di un'idea melodica di quattro battute a distanza di una battuta (b.11-15). Il motivo esposto all'inizio della frase compare poi come sostanza dapprima di una cadenza (b.16-18) e più tardi di una prima parte di Sviluppo (b.19-27), cui segue una seconda parte (b.28-37), costituita dall'elaborazione della frase cantabile esposta nelle battute 7-10: le crome delle battute 35-37 possono essere considerate una diminuzione del movimento delle semiminime nelle battute 30-34.

L'inizio del movimento è quindi tematico; e i complessi di motivi che esso espone vengono "svolti" regolarmente. La seconda idea che tende

a consolidarsi in una melodia viene però disciolta in una progressione modulante; e allo Sviluppo non segue una Ripresa, bensì l'Allegro, la meta dell'Introduzione: il carattere teleologico dello Sviluppo viene posto in certo qual modo al servizio della funzione introduttiva. In quanto modifica radicale della forma sonata, che però lascia trasparire il modello di fondo, l'Introduzione lenta assume quel carattere di provvisorietà che corrisponde alla sua funzione formale. D'altro canto è sufficientemente autonoma da poter fungere da rappresentante o sostituto del movimento lento che, senza di essa, mancherebbe alla sonata. La sonata è al tempo stesso in due e in tre movimenti.

Si sarebbe portati a pensare che un'Introduzione che non fa parte a sé, ma serve d'avvio alla parte principale, esprima con speciale evidenza la processualità della musica. Ma l'esperienza musicale contrasta singolarmente con questa aspettativa. Se un'Introduzione lenta non si dispiega — come tanti movimenti lenti autonomi — in un "puro presente", essa non punta nemmeno a un traguardo nel senso in cui lo fanno gli Sviluppi beethoveniani. L'impressione di provvisorietà è incontestabile, ma quel che ne deve derivare rimane per il momento indistinto, poiché, a differenza di quanto avviene in uno Sviluppo, a un'Introduzione manca sia il punto di partenza tematico, sia il traguardo tematico.

L'impianto dell'Introduzione al primo movimento della *Settima Sinfonia* è costituito da un movimento cromatico del basso dapprima discendente (b.1-8 e b.15-22), poi ascendente (b.29-41). Si presenta nella forma di un movimento di quarta che, quale topos che garantisce la comprensibilità, rappresenta la premessa affinché l'armonia, "instabile" secondo i criteri funzionali, appaia coerente in sé: la formula del basso funge da surrogato della logica funzionale; il fondamento storico assume il ruolo di quello sistematico. Ma l'armonia che vaga da la maggiore a re maggiore fino a do maggiore crea — insieme con l'irregolarità del ritmo armonico — l'impressione di uno stato di sospensione in cui la direzione dei mutamenti armonici e motivici non è riconoscibile.

I movimenti cromatici vengono interrotti da un episodio dei legni (b.23-33 in do maggiore e b.42-52 in fa maggiore) di cui si fraintenderebbe il significato formale se lo si definisse come il "tema" che costituisce il punto di riferimento dell'Introduzione. In primo luogo le tonalità, do maggiore e fa maggiore, non consentono di interpretarlo come centro tonale. In secondo luogo il carattere di provvisorietà insito in tutta l'Introduzione non viene cancellato dall'episodio, il quale, nonostante la semplice armonia cadenzale, appare singolarmente "infondato" quasi che la triade sulla tonica fosse un accordo di quarta e sesta. E in terzo luogo l'episodio è collegato con i movimenti cromatici per il fatto che il basso dell'episodio si impregna per così dire di cromatismo.

La situazione di attesa di ciò che avverrà, delineata dall'episodio, non può essere paragonata alla processualità incalzante caratteristica degli

Sviluppi beethoveniani. Se è vero che la provvisorietà è carattere comune dell'Introduzione e dello Sviluppo, come già detto, la struttura temporale è differente in quanto il rapporto con il fattore tematico è fondamentalmente diverso: lo Sviluppo si rifà a un tema e il traguardo a cui tende è lo stesso tema; e questo è ciò che lo distingue dall'Introduzione.

L'armonia è "vagante" senza essere complicata: il do maggiore, più tardi il fa maggiore, dell'episodio non è il risultato di una modulazione che "porta" alla tonalità, ma nasce dal soffermarsi su uno dei gradi che il basso cromatico percorre: un movimento del basso che è sì, da parte sua, una struttura ben configurata, con una preistoria che parte da lontano, ma che non è manifestazione di un procedere in quel senso pronunciato assunto dalla categoria in Beethoven.

Alla Introduzione della *Settima Sinfonia* è paragonabile quella dell'aria di Florestan in quanto alla base di entrambe le Introduzioni — insolitamente lunghe — sta come asse portante il movimento cromatico di quarta. E nell'aria di Florestan il motivo di lamento è addirittura "tematico", nel senso che costituisce un punto di riferimento per sviluppi, suddivisioni, varianti e aumentazioni. Dal movimento diatonico-cromatico di quarta (fa-mi-mi bemolle-re bemolle-do) che è esposto da principio nel basso ed è quindi ben percepibile ed esplicito (b.1-8) vengono estrapolati i semitoni re bemolle-do e fa-mi quali motivi "del sospiro" melodici (b.11-12); motivi di semitoni che formano una fitta rete di relazioni sono intessuti in tutta la pagina. Tuttavia soltanto per il sostegno del movimento cromatico, che rappresenta in certo qual modo un centro di riferimento comune, essi si uniscono in una stretta connessione che non costituirebbero di per sé quali semitoni in forme ritmiche diverse, non deducibili le une dalle altre.

Il movimento cromatico ascendente alla fine del recitativo (b.49-50) si-do-re bemolle-re-mi bemolle, una figura addirittura barocca di espressione del dolore, visto sullo sfondo dello sviluppo di motivi che esso conclude, deve essere inteso come un movimento di quarta compresso, la cui riduzione risulta, dal punto di vista tecnico, dal cambiamento di significato del secondo accordo in senso enarmonico.

La ricostruzione di relazioni motiviche è quasi sempre parzialmente ipotetica: fin dove si può andare o, per dirla con Karl Kraus, se «si sta andando troppo in là», dipende dalla percezione di quanto è appropriato o ancora ammissibile, e questa è un'impronta specificamente umanistica della metodologia delle scienze dello spirito. Comunque non è fuori luogo parlare di un completamento mediante un ulteriore semitono sol bemolle-fa (b.6-7, b.14 e b.15) dei motivi di semitono che accennano a configurare un movimento di quarta (b. 6-7, 14, 35). La quinta diminuita che risulta dal completamento compare poi isolata come motivo dei timpani (b.14-16), il cui ritmo viene a sua volta trasferito a un moti-

vo di semitono (b.31-32). (Che nelle battute 31-32 una struttura ritmica e una diastematica di origine diversa vengano fuse non è affatto inusitato: il Poco allegro delle battute 44-45 è una variante ritmica del motivo sincopato delle battute 21,23 e 41-42).

I motivi orchestrali del recitativo accompagnato non sono pertanto musicalmente accozzati ma si riferiscono in parte l'uno all'altro entro il recitativo. Il nesso però che esiste fra loro si può riconoscere in parte soltanto sullo sfondo dell'Introduzione e per suo mezzo. Quindi se l'apparente carattere rapsodico del recitativo rientra nella rete di nessi dell'Introduzione, il recitativo mette a sua volta in luce e precisa, retrospettivamente, la qualità espressiva dell'Introduzione. Non che sia in sé semanticamente vaga: il basso di lamento è una figura espressiva altrettanto saldamente delineata dalla tradizione quanto i motivi "del sospiro" o la quinta diminuita del motivo dei timpani, i quali, insieme con il tremolo degli archi rappresentano, anche senza il testo, un "silenzio" che fa presagire qualche cosa di "raccapricciante". Ma i "vocaboli" musicali, come quelli della lingua, vengono precisati dal contesto in cui appaiono. E che Introduzione e recitativo costituiscano insieme un contesto è una delle possibilità insite nella funzione dell'Introduzione lenta.

Il problema che deve venir risolto nella parte della forma che si chiama impropriamente "Coda" consiste — detto con una semplificazione sommaria — nel dar vita a un secondo Sviluppo che però, a differenza del primo, rappresenta la meta in sé invece di portare a una meta.

La Coda del primo movimento dell'*Eroica* può essere considerata un secondo Sviluppo in quanto è una copia concentrata del primo. Tuttavia non è certo a priori se una copia assolve — proprio in quanto copia — una funzione analoga oppure una contrastante.

L'inizio della Coda, la trasposizione del primo tema da mi bemolle maggiore a re bemolle maggiore e do maggiore è analogo alla modulazione dello Sviluppo da do minore a do diesis minore a re minore. (Tuttavia nella Coda il passaggio da una tonalità all'altra è una mera modulazione transitoria: re bemolle maggiore risulta essere — entro chiari limiti — fa minore VI e fa minore a sua volta mi bemolle maggiore II). Il nuovo tema dello Sviluppo che completa l'Esposizione compare, alla sua presentazione, in mi minore e mi bemolle minore, nella Coda invece in fa minore e mi bemolle minore, quindi più strettamente collegato con mi bemolle maggiore; nello Sviluppo si alterna con elaborazioni del primo tema, si trova dunque nel contesto di una "trattazione tematica", nella Coda invece compare isolato a sé, come in una Ripresa. Il ritorno al tema nella Coda si discosta da quello dello Sviluppo per il fatto che riprende il motivo del basso, ma non la frammentazione del primo tema nelle voci superiori. E nella Coda il primo tema si presenta in altra forma e in mere ripetizioni invece che nelle progressioni dello Sviluppo.

Perciò caratteristico della Coda non è l'ampliamento del primo tema, ma la riduzione del suo sviluppo: riduzione riconoscibile a causa dell'analogia tra la struttura dello Sviluppo e quella della Coda, che nella Coda fa venir istintivamente in mente lo Sviluppo. Il percorso compiuto dal primo tema, la presentazione armonica del nuovo tema dello Sviluppo, la riconduzione e l'ultima presentazione del primo tema sono tutti più indifferenziati nella Coda sia per quanto riguarda l'armonia sia per quanto riguarda i motivi. La riduzione è però il rovescio di un'intensificazione e soltanto i due fattori insieme, quello che porta alla fine e quello che intensifica, costituiscono l'essenza della Coda. Se dell'ultima variante in cui appare il primo tema non si può dire — in analogia con un romanzo di formazione, in cui il protagonista raggiunge alla fine la perfezione di cui è capace — che sia la “vera e propria” figura del tema, è altrettanto innegabile che si tratti di un'intensificazione e ciò non ad onta bensì a causa della semplificazione che ha l'effetto di una trasfigurazione monumentale. Ma se si intende la parte finale di un movimento come riduzione e al tempo stesso come trasfigurazione monumentale, si capisce perché essa è in grado di assolvere, in un intreccio paradossale, le funzioni di una Coda: quella di trascendere lo Sviluppo e di concludere la Ripresa.

Riprendendo elementi passati e semplificandoli nel renderli monumentali si risolve accettabilmente il problema di render conto dello scorrere del tempo, che viene “svolto” mediante cambiamenti della sostanza musicale; d'altro canto si fa capire che non si tratta di un avvio a ulteriori ampliamenti — come nello Sviluppo — ma di un modo di chiudere acquistando con uno sguardo all'indietro l'incalzante corsa verso una meta.

La Coda del primo movimento della *Quinta Sinfonia* corrisponde nei suoi tratti fondamentali alla Coda dell'*Eroica*, che è considerata il prototipo di un “secondo Sviluppo”. Anche qui la riduzione appare evidente: l'armonia, limitata comunque ai gradi della tonalità di do minore, così che l'unità tonale non viene mai messa in pericolo, diventa sempre più povera nel corso della Coda e si riduce alla fine a un'alternanza ripetuta addirittura ossessivamente di dominante e tonica. E il motivo delle battute 6-9 viene ripetuto alla fine della Coda alla tonica, invece che trovare una “risposta” nella dominante. L'ampliamento dei motivi dello Sviluppo prosegue in certo qual modo nella Coda, è vero: l'ultima variante del primo tema nello Sviluppo — le terze del primo tema appaiono nel ritmo del secondo tema — costituisce nella Coda il punto d'avvio di uno svolgimento motivico. Il suo elemento essenziale — ed “essenziale” vuol dire funzionalmente determinante — non è però quello diastematico ma quello ritmico. Le minime del secondo tema vengono diminuite a semiminime e quel che è importante non è la sostanza melodica della diminuzione, ma le semiminime in quanto tali, perché il prolungato movimento in semiminime regolari costituisce la premessa e lo

sfondo contrastante, di modo che il ritorno del “motto” (nel *fortissimo*) modificato — ma non voltato in trionfalismo per mezzo di varianti come nell’*Eroica* — appaia come un’ultima intensificazione o una iperintensificazione.

Se si mette l’accento sull’elemento motivico (melodico), determinante è il collegamento con lo Sviluppo, cioè il carattere di “secondo Sviluppo”; se invece si mette in primo piano l’elemento ritmico, si vede che la sua funzione di costituire uno sfondo per la trasformazione monumentale del “motto”, sfondo senza il quale l’ultima intensificazione rimarrebbe una mera ripetizione, è la particolarità essenziale che corrisponde al senso formale d’una Coda.

In movimenti il cui schema non è quello di un Allegro di sonata la Coda può assumere una delle funzioni svolte dallo Sviluppo nella forma sonata: la funzione di creare dal loro interno relazioni tra temi contrastanti. Se la mediazione tra elementi divergenti ha il carattere di un risultato è logico istituirla in una parte che rappresenta la meta di un processo formale: una meta per la quale tuttavia il nome “Coda” è improprio.

La Coda (17 battute) del movimento lento della *Sonata per pianoforte in mi bemolle maggiore* op. 7 (Largo, con gran espressione) sembra essere sproporzionatamente lunga in rapporto alla forma di *Lied* tripartito A1 B A2 (26 + 26 + 23 battute). Ma l’inconsueta estensione è una conseguenza logica della funzione formale che essa assolve: creare tra la sezione principale e la sezione centrale contrastante, o divergente, una “sintesi” che è preparata da lunga pezza.

La Coda si chiude con un movimento cromatico del basso che si estende per ben tre battute. E il cromatismo che vien fuori apertamente alla fine — quasi come motto — costituisce tanto in A come in B il “motivo del mutamento”: l’elemento tecnico mediante il quale i temi vengono modificati alla loro ripetizione o al loro ritorno.

L’inizio della parte A (b.1-2) appare nelle battute 15-24 in un «prolungamento» (Heinrich Schenker) che “nasce” dal semitono ascendente (si-do) del basso alla battuta 2 e precisamente in figura di una formula cromatica do diesis-re-mi-fa-fa diesis-sol, contrassegno comune che sta alla base dapprima di un motivo che sviluppa l’inizio del movimento (b.17-19) e poi di un motivo bruscamente divergente (b.21-23).

Dalla formula cromatica, che in un primo momento sembra avere importanza solamente “locale”, vengono tratte conseguenze che si estendono a tutto il movimento: nella Coda essa costituisce — non trasposta — l’impalcatura di una variante del materiale tematico della sezione B (b.76-78).

Il trasferimento dalla sezione A a quella B è preceduto esso stesso da un “antefatto”: il tema della sezione centrale contiene un intervallo di semitono (b. 27: la-si bemolle) da cui, nella ripetizione trasposta del

tema, si sviluppa con una progressione un movimento cromatico di terza (b. 35-36: re-mi bemolle-mi-fa). La formula cromatica do diesis-re-mi-fa-fa diesis-sol non è solo trasferita dalla sezione A a quella B, ma è al tempo stesso l'ultimo gradino di uno sviluppo della stessa sezione B.

All'equiparazione cromatica delle parti formali della Coda è collegata d'altra parte anche una equiparazione motivica. Il motivo della sezione B diverge nella battuta 76 per un salto di terza dalla forma fondamentale della battuta 27:

Es. 33



Es. 34



Lo stesso salto di terza compare tre battute più tardi — del pari come modificazione — in un motivo (b.79-80) che prende chiaramente il posto dell'inizio del primo tema:

Es. 35



Il collegamento tra la sezione A e la sezione B per mezzo della formula cromatica alla battuta 76 costituisce dunque il correlato di un avvicinamento motivico. E non è esagerato affermare che nella battuta 76 l'idea formale si concentra per così dire in una "figura significativa", sciogliendo la quale l'idea formale può venire capita. La "Coda", che a torto si chiama così, risulta essere una "sintesi".

Forma come trasformazione¹⁴

La disputa sui metodi "visivi" e "auditivi" dell'analisi musicale verte essenzialmente intorno alla possibilità di percepire quei nessi motivi-

ci che gli analizzatori individuano nei testi musicali. Una fine della disputa non è in vista, in primo luogo perché non è stabilito di chi sia la percezione che deve valere da criterio di percettibilità; in secondo luogo è possibile imparare a udire anche costruzioni astruse e in terzo luogo non si dovrebbe escludere in via di principio che il completare l'ascolto mediante la lettura della musica sia un approccio legittimo, dal punto di vista estetico, a molte forme di musica.

La disputa sulla percettibilità, essendosi intrecciata con i problemi della ricezione della musica moderna, ha acquistato l'asprezza caratteristica delle discussioni che stanno al limite tra scienza e ideologia e ha messo in secondo piano la questione della struttura dell'ascolto musicale inteso come un processo in svolgimento. Che la forma musicale sia un processo è un luogo comune che nessuno nega. Sembra però che alcune conseguenze che derivano da questo carattere di processo non siano state trattate nella teoria e nella pratica dell'analisi perché si pensava che la musica fosse un corso che punta a un risultato, cioè alla visione integrale dell'opera. Ciò che è scritto spazialmente nel testo musicale diventa, per così dire, una "seconda spazialità" nell'estensione temporale dell'esecuzione musicale. La fantasia musicale afferra la totalità della musica, dopo che è stata esposta successivamente, in una specie di simultaneità immaginaria, in cui la musica diventa se stessa come forma.

Ma se la simultaneità immaginaria e il suo significato estetico non dovrebbero venir negati da una cultura musicale che, come quella dei tempi moderni, privilegia l'opera in quanto tale, d'altra parte anche la distinzione tra processo e risultato appare discutibile. Si misconosce la struttura della percezione musicale se la si intende esclusivamente come via per arrivare a una meta. Invece proprio il processo è, detto paradossalmente, il risultato. Come oggetto in continuo mutamento la musica, a rigore, non è un oggetto. Ed essa esige che un ascoltatore che la segua attivamente per afferrarne il senso unitario invece di lasciarla scorrere davanti a sé come un film acustico, si renda consapevole della propria attività e delle condizioni a cui è subordinata: in altri termini che, invece di puntare la sua attenzione sull'"oggetto", rifletta sul processo in cui la musica si va costituendo.

Il tentativo di accennare ad alcune delle conseguenze che derivano per il metodo analitico dalla rinuncia al "preconcetto teleologico" si limita a uno schizzo fenomenologico, senza che si debba decidere se la descrizione possa sussistere in sé, oppure se abbia solo il valore di un abbozzo euristico che sarebbe da provare sul piano della psicologia sperimentale. All'obiezione che le reazioni descritte sono quelle di un unico ascoltatore si potrebbe forse rispondere che determinanti non sono i particolari dell'analisi, i quali possono avere un'impronta individuale, bensì le strutture di fondo consolidate entro determinate tradizioni storiche, etnico-regionali e sociali.

L'esposizione della tonalità fondamentale di do maggiore della *Waldstein-Sonate* op. 53 di Beethoven è più simile a un'ipotesi che a un'affermazione. La supposizione spontanea che nella battuta 1 l'accordo di do maggiore rappresenti la tonica viene contrastata nelle battute 2-4 da una cadenza in cui il do maggiore assolve la funzione di sottodominante di sol maggiore. La cadenza di sol maggiore, in apparenza saldamente delineata, vien messa in una luce ambigua dal fatto che nelle battute 5-8 le viene opposta bruscamente e senza mediazione una cadenza di fa maggiore/minore. Un ascoltatore che parta dall'esperienza che all'inizio della forma sonata ci si deve aspettare una tonalità definita e non una "tonalità vagante", dalla coesistenza di sol maggiore e di fa maggiore può tuttavia dedurre un do maggiore come centro di riferimento. Nelle battute 9-13 il do maggiore passa quasi velandosi a do minore e questo fatto è predelineato nel movimento cromatico di quarta do-si-si bemolle-la-la bemolle-sol, un movimento il cui significato basilare per il nesso interno delle battute 1-13 deve venir posto ancor più in rilievo in quanto ritorna, trasposto in fa maggiore, nell'Adagio della sonata (b.1-6). La nota finale del movimento di quarta, sol, è sufficientemente pronunciata per affermarsi ancora nella battuta 12 come nota fondamentale latente e far apparire l'accordo spezzato di do minore un accordo di quarta e sesta, che si risolve alla battuta 13 nell'ambito della dominante. Soltanto alla battuta 14 si arriva al do maggiore, un do maggiore però che, analogamente a quanto avviene nella battuta 1, rimane provvisorio e il cui significato viene mutato in quello di sottodominante di sol maggiore, senza, d'altro lato, che la differenza — il fatto che nella battuta 14 la tonica era la meta e il risultato di una cadenza, mentre nella battuta 1 era soltanto enunciazione e ipotesi — sia cancellata dal mutamento di significato. La tonica alla battuta 14 è la stessa di quella alla battuta 1 e tuttavia un'altra.

La descrizione, per quanto solo abbozzata, basta a far capire che non è sufficiente rispondere alla domanda di quale sia il significato armonico-tonale dell'inizio della *Waldstein-Sonate* con la semplice formula (StD D) D (StD D) StD D T. Non che la cifratura sia errata ma, a rigore, rispecchia solo un singolo momento dell'esperienza musicale cioè la situazione alla battuta 14 che permette di vedere a posteriori come la tonalità si è costituita. Le tappe percorse dalla percezione musicale non sono però affatto cancellate dalla situazione raggiunta alla battuta 14; nulla legittima il preconetto che i diversi aspetti in cui il do maggiore appare nelle prospettive delle battute 1,3 e 14 debbano essere pareggiati in favore di un solo — "conclusivo" e "vero e proprio" — significato. In altre parole l'inizio del movimento documenta il suo significato armonico non nella formula cadenzale schizzata, ma nell'intero corso di supposizioni, rifiuti, cambiamenti di significato e contrasti compiuto dalla consapevolezza musicale. Il significato non è un dato sicuro a cui

l'ascoltatore arriva superando degli ostacoli, consiste invece in una percezione musicale che è un'attività provocata dall'oggetto sonoro: nella dialettica di affermazioni e ritrattazioni, di contrasti e mediazioni. Decisiva nella struttura armonica del primo tema della *Waldstein-Sonata* non è la meta, lo stabilire la tonalità fondamentale mediante una cadenza completa, ma invece l'azione che l'ascoltatore sente di dover compiere se tenta di scoprire nell'inizio del movimento l'unità tonale che egli presuppone ci debba essere in base alla tradizione di questo genere musicale. Il risultato raggiunto alla battuta 14 e subito di nuovo relativizzato, espresso nella formula (StD D) D (StD D) StD D T, è un momento parziale del processo — della continua trasformazione, e il processo non è un veicolo del risultato.

La *Waldstein-Sonata*, la cui struttura armonico-tonale mira a impegnare l'ascoltatore in un processo dialettico, fa capire probabilmente meglio di forme più semplici il cui significato sembra stabilito sin dal principio, che un costrutto musicale non è un recipiente da cui si può prelevare un significato bell'e pronto, ma che provoca piuttosto un'attività il cui intero corso — alle volte tortuoso — costituisce il significato dell'opera. Tuttavia già nel 1853 Moritz Hauptmann mostrò in *Die Natur der Harmonik und der Metrik* [La natura dell'armonia e della metrica]¹⁵ che persino la cadenza I-IV-I-V-I racchiude un processo di trasformazione (che tuttavia rimane latente nella formula diventata d'uso comune): I è dapprima — preso a sé — tonica, poi dominante relativa di IV e sottodominante di V, per venire restituito infine — da un rovesciamento dall' "essere una dominante" all' "avere una dominante" — al suo ruolo di tonica (con IV e V subordinati). Può avvenire che il significato armonico-tonale di un movimento o di un periodo non appaia dubbio in nessun momento; ma è un caso limite che non legittima a parlare di un paradigma, ossia a partire da un modello di significati predefiniti per arrivare ai quali l'ascoltatore non ha bisogno di far altro che trovare una via d'accesso. Anzi la via stessa è la meta: la via come totalità delle tappe percorse dalla consapevolezza musicale e in cui quel che via via era venuto prima si mostra in una luce nuova.

D'altro canto non vogliamo negare che il carattere di trasformazione e di processo delle strutture musicali — quindi anche la necessità di porre l'accento invece che sull'oggetto che "ha significato", sul soggetto che "va costituendo" il significato — non si evidenzia sempre con uguale chiarezza. Indubbiamente una delle particolarità delle opere del "secondo periodo" beethoveniano è il fatto che la forma musicale si presenti accentuatamente come processo in divenire e non come "essere statico" che si dispiega nel tempo ma non vien fatto scaturire. Il fatto che la concezione formale di Beethoven, a partire dall'op. 31, faciliti la scoperta di processi di trasformazione nella consapevolezza musicale — nella percezione che dà forma categoriale al substrato acustico — non vuol

dire che la comprensione della struttura dell'ascolto debba essere limitata (nell'ambito della sua validità) alle opere di Beethoven. Se si è adottato come modo di intendere la musica lo spostamento d'accento dall' "ergon" all' "energeia", come direbbe Wilhelm von Humboldt, si riconosce che un significato esistente sin dall'inizio è solo un caso limite della trasformazione e non, al contrario, la trasformazione una via indiretta percorsa dalla coscienza soggettiva per arrivare a un significato oggettivamente esistente.

La struttura tematica del primo movimento della *Sonata per pianoforte in re minore* op. 31,2 di Beethoven è da decenni oggetto di una discussione che sembra non si potrà concludere fino a che si tenterà di sopprimere le contraddizioni esistenti tra materiale motivico, sintassi e armonia, facendo una distinzione arbitraria tra connotati "essenziali" e "accidentali": accentuando quindi unilateralmente l'uno o l'altro elemento invece di intenderli come veicolo di una dialettica la quale ci induce a considerare la forma del movimento come un processo di trasformazione.

L'inizio della sonata non presenta una stretta connessione dei motivi ed è armonicamente e sintatticamente "aperto", tanto che da principio sembra un'Introduzione e non l'esposizione di un tema. La parte formale che inizia alla battuta 21 si distingue da un lato per un disegno melodico più netto e una sintassi più regolare, dall'altro vi cade un accento per il fatto che la battuta 21 appare la meta e il risultato di uno sviluppo armonico che tende alla tonica differita. (Nelle battute 3-4 la tonica è provvisoria e non ancora definita). Ad ogni modo alla battuta 31 comincia un processo modulante che porta alla tonalità della dominante, così che secondo i criteri tonali le battute 21-40 rappresentano una specie di Transizione.

La dipendenza delle battute 21-22 dalle battute 1-2 è ambivalente: è incerto se la battuta 1 sia un'anticipazione del tema alla battuta 21 o viceversa la battuta 21 sia una variante secondaria della battuta 1, se cioè la battuta 1 debba venir intesa come Introduzione o la 21 come parte di uno sviluppo che, dal punto di vista tonale, conduce alla dominante. E una decisione unilaterale sarebbe inadeguata all'idea formale dell'opera. Costatare che la battuta 1 appare dapprima come Introduzione preludiente senza significato tematico, più tardi — retrospettivamente alla battuta 21 — come anticipazione del tema e infine — dopo che si è visto che le battute 21-40 sono una parte modulante di Sviluppo — persino come esposizione del tema, non dovrebbe essere considerato una incertezza irritante a cui si tenta di sottrarsi per mezzo di ipotesi scarsamente fondate sul suo vero significato; dovrebbe invece essere considerato un accesso alla comprensione di una struttura paradossale che, proprio nella sua contraddittorietà, conferisce valenza artistica alla forma. Le battute 1-2 non "sono" preludio o anticipazione o esposizione

del tema, ma assolvono la funzione di stimolare un'attività e un processo dialettico in cui i primi significati continuano a sussistere a pari diritto accanto a quelli successivi. Un ascoltatore che si comporti adeguatamente non arriva un po' alla volta, superando ostacoli, a riconoscere che l'accordo spezzato, tutt'altro che appariscente, che egli ha erroneamente interpretato in un primo momento come Introduzione, era in verità già il tema; egli segue invece un processo di trasformazione in cui le determinazioni "preludio", "anticipazione" ed "esposizione" si sovrappongono per così dire senza che l'una venga soppiantata dall'altra.

Si potrebbe obiettare che il carattere processuale della forma — che si manifesta nell'op. 31,2 nel fatto che l'accordo spezzato della battuta 1 "non è ancora" e nella battuta 21 "non è più" esposizione del tema — è una peculiarità di alcune opere di Beethoven, da cui non si può far derivare una tesi generale sul modo in cui la struttura della musica si costituisce nella percezione. Ma l'argomentazione sbaglia per difetto. Nemmeno nelle opere in cui le funzioni delle parti si manifestano inequivocabilmente il significato formale si esaurisce nel senso conclusivo dell'opera, presente all'ascoltatore alla fine del processo della percezione in una simultaneità immaginaria degli eventi successivi. Non solo la figura ultima a formare la quale questi si congiungono, ma anche la totalità delle strutture provvisorie — degli ordinamenti supposti, revocati, che si completano e si contrastano — costituisce il senso formale dell'opera.

Il fatto che la forma musicale consista nel processo nel corso del quale si va costituendo e non solo nel risultato che si mostra alla fine, appare specialmente manifesto in opere come la *Sonata in re minore*: opere di cui non si può dire che le funzioni formali di cui si prende coscienza in un secondo tempo abbiano la preminenza su quelle che erano state supposte in un primo momento. Ma anche là dove le diverse prospettive sotto cui appare una parte della forma non sono equiparabili e formano invece una gerarchia, nessuna di esse deve venir soppressa se non si vuol sacrificare a una logica che si aggrappa a schemi il carattere artistico, che si documenta nel cambiamento dei punti di vista. Come il discorso poetico non si esaurisce nell'informazione che se ne può ricavare se lo si esamina con spirito sufficientemente prosaico, così la forma musicale non si risolve nella univocità che raggiunge o sembra raggiungere alla fine. Il significato "vero e proprio" che si mostra alla fine è anzi — detto paradossalmente — mera parte costitutiva di un significato totale che oltrepassa e racchiude in sé anche i significati "impropri" lasciatisi alle spalle dalla consapevolezza, ma non dimenticati. La via, non la sua fine, è la meta.

Il metodo di analisi qui schizzato sostituisce la domanda consueta: «In che cosa consiste il senso armonico o sintattico di una frase musicale?» con quella inconsueta: «Come si costituisce una frase musicale nel-

la consapevolezza di un ascoltatore?». Quel che si esamina non è cosa “è” la musica, ma come “agisce”. Eppure, per quanto sorprendente possa essere il procedimento, non si tratta a ben vedere se non del fatto che alcune ovvie conseguenze vengono tratte da un dato di fatto innegabile: dal dato di fatto che nell'afferrare il senso del tutto è implicita la comprensione successiva delle parti. Naturalmente nel lavoro di ricostruzione si deve rallentare il procedimento dell'ascolto e scomporlo in frammenti per rendere accessibili all'analisi eventi che altrimenti sfuggono all'attenzione. Ma poiché allargare i tempi e tuttavia tener presente il tempo specifico di un'opera, il quale è uno dei suoi caratteri musicali, è possibile solo nell'immaginazione ma non in un esperimento psicologico concreto, dovrebbe essere laborioso se non addirittura escluso tradurre il progetto fenomenologico in indagine praticabile. Le difficoltà tecniche che ostacolano una prova sperimentale non dovrebbero però dare adito al sospetto che i fenomeni che si manifestano nel corso di un'introspezione con tempi allargati siano mere finzioni.

La sezione centrale del Largo e mesto della *Sonata in re maggiore* op. 10,3 — un movimento che descrive le “condizioni di spirito” di un malinconico — comincia con un cantabile in fa maggiore che sembra essere un momento fuggevole di riconciliazione e di sollievo da uno stato di avvillimento.

Es. 36

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system begins at measure 30, marked with a piano (*p*) dynamic. It features a right hand with a melodic line and a left hand with a steady eighth-note accompaniment. A marking *rinf.* appears above the right hand in the third measure. The second system starts at measure 33. The right hand has a more active, sixteenth-note melody, while the left hand continues with a similar accompaniment. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), and *sf* (sforzando) in the right hand, and *fp* (forzando piano) in the left hand at the end of the system.

Per dare un primo orientamento sommario si possono articolare le 5 battute (30-34) in 2 battute e mezza + 2 battute e mezza. Il rapporto metrico tra le due parti è tuttavia contraddittorio: l'antecedente si estende da una seconda a una prima metà di battuta, il conseguente invece da una prima a una prima metà, se si assume che l'analogia della fine dei motivi nelle battute 32 e 34 sia più forte della tendenza — basata su una "legge di inerzia" — a considerare, per amore della quadratura, la seconda parte della battuta 34 un'appendice del conseguente, invece di intenderla come una interpolazione tra i periodi.

L'ascolto reale, quale si configura nella ricostruzione introspettiva, è tuttavia più complicato di quel che possiamo supporre stabilendo in anticipo determinate funzioni metriche. La prima metà della battuta 30 appare da principio parte costituente del metro (e a causa della mancanza di cambiamento dell'armonia la battuta 31 rimane in uno stato di sospensione metrica). Soltanto più tardi, alla fine dell'antecedente, alla battuta 32, si vede che l'inizio della battuta 30 rimane fuori della "quadratura", quindi è metricamente "extraterritoriale". Viceversa la seconda metà della battuta 32 viene intesa dapprima, analogamente alla prima metà della battuta 30, quale interpolazione. Ma la fine del motivo alla battuta 34 risulta corrispondere alla battuta 32, così che il contenuto motivico del conseguente sembra per così dire compresso; e se ciò nonostante la "quadratura" dev'essere mantenuta, la seconda metà della battuta 32 deve venir intesa, a posteriori, come *analogon* della seconda e non della prima metà della battuta 30, cioè come parte costituente del metro e non quale interpolazione extraterritoriale. (L'analisi si basa su una premessa che sarebbe troppo prolisso motivare: la premessa che l'analogia della fine dei motivi sia più forte della tendenza alla "quadratura", ma che la tendenza alla "quadratura" si affermi nelle semi-battute metricamente indifferenti, prive di melodia).

Il significato secondario delle battute 30 e 32 non elimina quello primario, ma vi si sovrappone. L'univocità metrica non era evidentemente nelle intenzioni di Beethoven. Invece il metodo di suscitare insicurezza serve da mezzo per conferire un carattere fluttuante alla melodia cantabile.

Chi parte dalla domanda relativa a come una formulazione "agisca" sull'ascoltatore e non cerca le intenzioni del compositore "dietro" il testo, quasi dato nascosto, ma le deduce dalle reazioni, si attiene — per usare la terminologia della grammatica trasformazionale — alla "struttura di superficie" delle composizioni musicali. Egli non mira — o ad ogni modo non esclusivamente — alla ricostruzione di una "struttura del profondo" quale significato "vero e proprio" che si manifesta solo "impropriamente" e in figura offuscata, distorta, nelle "strutture di superficie" che si costituiscono successivamente

Beethoven

nella consapevolezza musicale ma, proprio al contrario, si lascia guidare dall'attesa che l'ascolto che avanza a tentoni lungo le "strutture di superficie" dischiuda una ricchezza di significati che sarebbe diminuita dal ricorso ad un unico significato, nascosto come un nocciolo dalla polpa. Il significato sta nei percorsi tortuosi che portano alla sua scoperta.

CAPITOLO SESTO

Tema e carattere

Il duplice concetto di tema nel Settecento

La teoria delle forme musicali, i cui inizi risalgono al Settecento, usa una terminologia derivata da un lato dalla teoria degli affetti e dall'altro dalla retorica. L'impiego di una parola apparentemente univoca come "tema", uno dei concetti principali della musica strumentale che aspira all'autonomia, rimane incomprensibile fintanto che non ci si renda conto che si tratta, con accentuazioni diverse, sia di una categoria estetica, sia di una categoria di tecnica compositiva. Attribuire al termine un significato univoco sarebbe una forzatura e un errore, perché proprio nell'ambivalenza del concetto è insita una problematica la cui ricostruzione permette di penetrare nel pensiero formale dell'epoca.

Nel 1802 Heinrich Christoph Koch definì il termine nel *Musikalisches Lexikon* [Lessico Musicale] da principio dal punto di vista estetico:

Frase principale oppure tema è quella figura melodica di una composizione che ne contrassegna il carattere principale o che rappresenta o riproduce in forma afferabile il sentimento che deve venir espresso.

Koch però completa la definizione contenutistica del concetto di tema, che si rifà alla teoria degli affetti, con una definizione formale ripresa dalla retorica:

Come in un discorso l'idea principale o il tema indica il contenuto essenziale e deve contenere materia per lo sviluppo di idee principali e secondarie, così avviene in musica nella prospettiva della possibile modificazione di un sentimento per mezzo della frase o tema principali; e come un oratore passa dalla proposizione principale a quelle secondarie, a contrapposizioni, smembramenti ecc., e come egli si serve di figure retoriche che hanno lo scopo di rinforzare la proposizione principale, allo stesso modo procederà il compositore nel trattamento di un tema principale¹.

Per "tema" Koch non intende dunque solo una formulazione che costituisce il punto di partenza di uno sviluppo, ma anche l'affetto o il carat-

tere da essa espresso in suoni. La formulazione musicale e ciò che essa esprime vengono compressi nello stesso concetto che comprende sia l'“argomento” della rappresentazione musicale, sia la sua “forma” sonora.

Il postulato estetico dell'unità di affetto o di carattere e il principio tecnico-compositivo della monotematica sono in Koch e in tutta la teoria delle forme del Settecento due facce della stessa cosa. L'unità del tema, intesa come unità del sentimento, non fu tuttavia interpretata rigorosamente in un'epoca la cui massima estetica dominante era il luogo comune dell'unità nella varietà o della varietà nell'unità. Il fatto che dovesse venir descritto un determinato affetto o carattere a cui si può dare un nome non escludeva idee secondarie che lo modificassero e persino contrasti che gli conferissero maggior rilievo. Un contrasto superato — la “confutatio” della retorica — non nuoceva all'effetto unitario, anzi lo accresceva. Che si metta a base dell'analisi di una forma musicale il principio della monotematica o invece quello della dialettica dei temi non dipende pertanto solamente da dati di fatto della tecnica compositiva che si possono riscontrare nel testo scritto, ma anche da punti di vista estetici che debbono venir ricostruiti da documenti letterari dell'epoca: in parecchie opere un secondo tema può venire interpretato secondo criteri tecnico-compositivi sia come contrasto che rivela una concezione formale dualistica, sia come mera idea secondaria che serve da sfondo su cui si staglia l'idea principale. L'istanza che fa decidere per l'una o per l'altra interpretazione estetica deve venire ricercata al di fuori del testo scritto.

Nella seconda *Kurfürsten-Sonate* (in fa minore, WoO 47) i tre movimenti sono collegati da associazioni motiviche il cui senso è quello di suggerire l'unità di carattere di tutta l'opera. L'inizio dell'Andante proviene dal secondo tema dell'Allegro assai (b.20-21) e l'idea fondamentale del Presto, che appare in minore quale primo tema e in maggiore quale secondo tema, ricorda una frase del primo tema del primo movimento (b.13). La tendenza alla monotematica, che domina complessivamente, invita a mettere in rapporto reciproco, come varianti, anche i due temi dell'Allegro, sebbene contrastino in superficie.

Es. 37



L'analogia ritmica è evidente; ma nella diastematica non c'è alcuna connessione. Se tuttavia si tiene conto che il rilievo dato unilateralmente

all'elemento diastematico, espresso da Hans Mersmann con il termine «affinità di sostanza», è un preconconcetto del Novecento e che i teorici del Settecento, come Koch, sentivano invece come decisive le concordanze ritmiche, dovrebbe essere appropriato parlare di una somiglianza dei temi che viene meramente messa in ombra dalle differenze.

Ammesso che l'espressione "tema" si riferisca primariamente all'affetto o al carattere e non alla formulazione musicale, si può, in via di principio, lasciare aperta la questione in quali parametri della composizione si manifesti musicalmente la postulata unità del "tema". Non solo le figure melodiche nettamente delineate a cui si pensa in primo luogo a proposito di questo termine, ma anche connotati ritmici e armonici ricorrenti, che non sono integrati in un determinato costrutto melodico, possono essere "tematici" e costituire la coesione interna di una composizione. Alla voce "Passione, affetto" Koch descrive mezzi melodici, armonici, ritmici «mediante i quali il materiale della musica o i suoni collocati in un certo contesto diventano capaci di esprimere passioni tanto diverse»². I singoli affetti o caratteri — intorno alla metà del secolo i termini venivano impiegati quali sinonimi, mentre verso la fine del secolo furono messi in contrasto da Christian Gottfried Körner — non richiedono solo diversi mezzi rappresentativi, ma anche mezzi rappresentativi di genere diverso, che differiscono inoltre per le loro funzioni formali. Il fatto che molti sentimenti trovino la loro espressione più appropriata in melodie o complessi di motivi non esclude che altri si manifestino piuttosto in una configurazione di elementi compositivi come il cromatismo, le dissonanze e le sincopi. L'unità interna che esiste tra le parti di un movimento può consistere dunque nella "variazione in sviluppo" di parti di melodie o di motivi, ma anche nel ritorno e nella variazione di connotati armonici e ritmici, i quali, ammesso che un affetto o carattere sia il "vero e proprio" tema, sono "tematici" nella stessa misura, seppure in altro modo, di un costrutto melodico.

La prima *Kurfürsten-Sonate* (mi bemolle maggiore, WoO 47) è ancora più coerentemente monotematica della seconda. Il secondo tema dell'Allegro cantabile (b.11) riprende letteralmente una cellula del primo tema (b.3). Ancor più importante della tecnica della citazione, che rimane sporadica, è però l'analogia ritmica. Essa permea tutto il primo movimento e istituisce connessioni con l'Andante, le cui parti sono tutte collegate l'una all'altra da un disegno ritmico che proviene dal primo movimento. E mentre non si può parlare di un ritorno di temi concreti armonicamente e ritmicamente delineati, un ritmo astratto, non collegato alla melodia — ritmo che senza esitare si può chiamare "tematico" perché esprime il carattere dei movimenti, il loro "tema estetico" — caratterizza in modo decisivo tanto l'Allegro cantabile quanto l'Andante. Il fatto che il disegno ritmico faccia parte dei connotati costitutivi dei temi potrebbe essere una ragione per affermare che tutte le forme in cui appare

sono il risultato di un'elaborazione tematico-motivica. Ma è preferibile partire da un ritmo astratto che, tra l'altro, incide anche sui temi in modo determinante.

A misura che nel concetto di "tema" si dava maggior rilievo al carattere insito in una formulazione musicale più che alla figura melodica, cresceva la possibilità di scoprire la postulata unità del tema anche là dove le parti melodiche di un movimento sembrano eterogenee in superficie, ma vengono tenute insieme dall'interno per mezzo di connotati strutturali ricorrenti, in cui si esprime un carattere definito a cui si può dare un nome. E di fronte a innumerevoli opere del tardo Settecento che non si possono interpretare valendosi del principio della monotematica eminentemente melodica né dell'idea di una dialettica dei temi, un'impostazione analitica che merita di esser presa in considerazione è quella di procedere da un'unità del carattere che viene in luce in connotati strutturali ricorrenti invece che in una figura melodica saldamente delineata.

Tematica formale ed estetica

Se si ammette che la formulazione possa variare, la definizione del carattere espressivo di singoli temi e motivi non è, in generale, troppo precaria, ad ogni modo non più della descrizione di strutture sintattiche e formali. (Sarebbe ingiustificato aspettarsi un grado di intersoggettività a cui non giungono nemmeno le analisi formali). Le difficoltà aumentano soltanto se si cerca di trarre conseguenze dal principio che sostiene il primato della struttura globale sugli elementi parziali: vale a dire se, delucidando i caratteri espressivi, si cerca di tenere in considerazione non soltanto i singoli temi e motivi ma anche la loro configurazione e il loro sviluppo. (Che un tema abbia un contenuto ben definito, ma che il suo sviluppo sia invece "meramente formale", è un'implicazione di innumerevoli analisi, implicazione la cui tacita accettazione non dovrebbe trarre in inganno sulla sua assurdità).

Nel tardo Settecento, e ancora nell'Ottocento, il termine "tema" era un concetto duplice che designava tanto il "contenuto" — l'affetto o il carattere — di una composizione, quanto la formulazione musicale del "contenuto" in una idea melodica iniziale; ciò induce a presumere una semplice concordanza tra gli sviluppi del contenuto e della forma, a vedere quindi nell'elaborazione motivica del "tema formale" il correlato di una crescente differenziazione del "tema estetico".

Indipendentemente dalla discutibilità della testimonianza di Schindler su un'affermazione di Beethoven, il tema estetico del Largo e mesto della *Sonata per pianoforte in re maggiore* op. 10,3 è lo "stato d'animo di un malinconico". I connotati musicali — il modo minore, il tempo lento,

il cromatismo dei motivi e delle strutture compositive, le aspre dissonanze e i motivi “del sospiro” — parlano una lingua così chiara che, date le premesse dell'epoca intorno al 1800, il contenuto espressivo del movimento era inequivocabile. L'unità tra struttura estetica e formale, che è ciò che conta, viene tuttavia in luce soltanto se ci si rende conto che l'una e l'altra sono irregolari e che le irregolarità fanno parte delle premesse del temperamento specifico di elementi estetici e formali, caratteristico della composizione.

L'Esposizione (b.1-29) e la Ripresa (b.44-64) seguono lo schema della forma sonata (primo tema b.1-9, Transizione b.10-17, secondo tema alla dominante minore b.17-26, sezione conclusiva con riferimenti alla Transizione b.26-29). Secondo il principio della “derivazione per contrasto” (che a volte è attenuata a “derivazione divergente”), il secondo tema è una variante e uno sviluppo della battuta 3 del primo tema:

Es. 38



Il carattere espressivo del secondo tema è evidente anche senza la derivazione formale; ma la connessione con il primo tema lo differenzia e non c'è bisogno di cercare parole che descrivano l'effetto delle divergenze ritmiche e armoniche.

La sezione centrale ha in parte carattere di Sviluppo (b.35-43), ma la progressione di un modello di due battute (con distacco progressivo di motivi parziali) è collegata solo vagamente, per associazione, con la sostanza tematica dell'Esposizione. Il modello dello Sviluppo ricorda da lontano (accordo di settima diminuita in *fortissimo* con motivo “del sospiro” come risoluzione della settima) il proseguimento del secondo tema (b. 23-24).

La frase cantabile all'inizio della sezione centrale ha tono elegiaco. Altrimenti detto: il tono elegiaco esige un cantabile ed è per questo che per il momento la tecnica dello Sviluppo dev'essere evitata. D'altro lato nella sezione condotta con la tecnica dello Sviluppo la malinconia aumenta fino a diventare disperazione o avvillimento. L'idea di mostrare lo “stato d'animo di un malinconico” nelle sue modificazioni estreme — da un lato di attutirlo a mestizia, dall'altro di forzarlo fino alla disperazione — conferisce determinati connotati formali alla sezione centrale: la sintassi “quadrata” del cantabile e la struttura per progressioni del modello dello Sviluppo intesa come intensificazione, secondo la tradizione retorica.

La Ripresa e la Coda contengono connotati diversi da quelli dell'E-

sposizione, connotati che, presi nel loro complesso, si possono interpretare come una trasformazione della malinconia in "temperamento saturnino", quale era descritto sin dal Quattrocento. L'imitazione tra voce superiore e basso che, collegata con il cromatismo e con aspre dissonanze, rappresenta quel tipo di profondità musicale che fu attribuito a Bach (b.46-47); lo sviluppo del motivo principale della battuta 1 su un movimento cromatico retrogrado del basso, che ruota quindi in certo qual modo meditativamente su se stesso (b.49-52: sol-sol bemolle-fa-fa diesis-sol); il movimento cromatico di un'ottava del basso (b.68-72), che sembra non aver mai fine; il motivo *mi bemolle-re-do diesis* (b.81), che integra a posteriori nella tematica dell'Esposizione il modello dello Sviluppo della sezione centrale: tutte queste divergenze dall'Esposizione esprimono quella intellettualità pensosa che costituisce l'essenza della "melancolia illa heroica" (Marsilio Ficino), a differenza della malinconia comune.

L'essenziale è che si tratta di interventi inconsueti nella struttura compositiva, non di connotati che appartengono ai mezzi usati per variare una Ripresa; e le irregolarità strutturali costituiscono il correlato tecnico di una trasformazione estetica che si può definire una conversione in "temperamento saturnino" della malinconia sentimentale, a cui si pensava in primo luogo intorno al 1800.

Se è vero che la malinconia che costituisce il tema estetico del movimento assume nella seconda metà di questo i tratti del "temperamento saturnino", da principio ancora latente, si tratta di un processo "contenutistico" strettamente collegato con il processo formale come «ribaltamento della forma in contenuto e del contenuto in forma» (Hegel); e precisamente proprio con certi elementi strutturali che non erano prefigurati nello schema tradizionale della forma sonata. Lo sviluppo "contenutistico" presentato dal movimento è altrettanto specifico di quello formale, con cui interagisce.

Il fatto che si possa definire l'atmosfera fondamentale di un movimento come il *Largo* e *mesto* con un'espressione verbale (a prescindere dal fatto che non sempre è così e che la possibilità di una determinazione concettuale è piuttosto un'eccezione che non una regola in Beethoven) non deve indurre a ritenere che la definizione o descrizione del contenuto sia il "vero e proprio" significato della musica riassunto in un concetto, cioè a scambiare il tentativo dell'ermeneuta di accostarvisi traducendolo in parole con l'essenza che sta alla base della forma in cui appare.

Il fatto che si è tanto pronti a vedere espressa l'"essenza" di una forma musicale nell'espressione verbale, la quale non è altro che una metafora, va messo palesemente a carico del "platonismo volgare" — se mi è consentito esprimermi a questo modo — tendente a interpretare le mere parafrasi di cui si "ammanta" una cosa come idee che stanno

“dietro” al fenomeno concreto e che si manifestano attraverso questo.

Se è vero che nel *Largo* e mesto la malinconia viene presentata da un lato nelle sue varianti estreme — il contrasto che costituisce la sezione centrale è tra mestizia e disperazione — e se d'altro lato essa viene convertita dalla forma in cui appare più comunemente, cioè quella della depressione, in quella esoterica del “temperamento saturnino”, la configurazione che ne risulta si rifiuta a una semplice “enunciazione” del significato estetico del movimento. Se si tenta di approfondirne e differenziarne la descrizione verbale, diventa a un certo punto inevitabile far ricorso al linguaggio descrittivo tecnico-musicale piuttosto che a quello estetico. Se per esempio si dice che nella *Ripresa* (b.46) alla malinconia viene conferito un carattere di pensosa intellettualità, che non c'è nell'*Esposizione* (b.3), è implicito che l'associazione con la profondità e il ricordo di Bach si riferiscono a un complesso di connotati tecnici: il contrappunto imitativo dissonante e cromatico. Che la ragione afferri il fattore tecnico e la sua preistoria diventa condizione necessaria per capire il carattere espressivo.

La combinazione di malinconia depressiva e di “temperamento saturnino” che sta alla base del movimento verrebbe tuttavia fraintesa se la si intendesse come “sviluppo” da un carattere all'altro. Si tratta piuttosto del fatto che — come in un dramma che non sia a tesi o di tendenza — diversi caratteri, idee e “posizioni” vengono messi in reciproca relazione, senza che uno possa pretendere di essere la “quintessenza”.

La dialettica di un dramma, sebbene sia un processo che tende a una meta, in fondo rimane irrisolta. In altre parole la struttura di un dramma è insieme teleologica e paradossale: l'azione corre verso la fine, ma rimane l'impressione di uno stato di sospensione in cui idee, caratteri e “posizioni” si relativizzano a vicenda. Lo stato di sospensione si realizza durante tutto il processo drammatico; e il senso dell'azione non sta nella sua fine, ma nell'insieme contraddittorio degli stadi che percorre.

Analogamente l'essenza “drammatica” delle opere strumentali di Beethoven sta nella duplicità di teleologia e paradossalità. Pertanto è impossibile comprimere in un'espressione verbale riassuntiva (per quanto esatta nelle sue sfumature) l'intera configurazione dei caratteri che vengono posti in contrasto. Naturalmente può essere utile tentare formulazioni sempre più differenziate, purché si sia sempre consapevoli che si tratta di mere impalcature erette intorno al “contenuto” dell'opera e che non si deve mai scambiarle per ciò che l'opera “dice” di per sé. Se nel *Largo* e mesto si prende in esame il rapporto tra elementi “contenutistici” ed elementi formali dal punto di vista della coerenza dell'opera, sembra che nella sezione centrale domini l'elemento contenutistico — la differenziazione di fondo in caratteri espressivi opposti e collegati fra loro per contrasto — e nella sezione finale invece l'elemento formale, da cui dipende quello “contenutistico”: la profondità pensosa della tecnica com-

positiva quale rappresentazione del “temperamento saturnino”. Ma determinante non è la diversa accentuazione dell’uno o dell’altro elemento, bensì la continua interazione. Isolata, a sé, la coerenza formale sarebbe altrettanto incompleta di quella “contenutistica”.

Logica estetica ∪

L’espressione “logica estetica” sembra essere contraddittoria in se stessa, perché lo scopo della disciplina, fondata sotto il nome di “estetica” da Alexander Baumgarten nel 1750, consisteva proprio nell’opporre, come metodo di conoscenza ugualmente legittimo, la percezione sensibile, contemplativa, alla logica concettuale. Ma l’impressione che tra i caratteri estetici che si susseguono in un movimento di sonata esista un legame intimo, convincente, induce a parlare di logica nascosta, perché poco plausibile è l’alternativa che consiste nello schizzare un programma o nel raccontare una storia per spiegare la coerenza interna, chiaramente avvertita, di temi apparentemente divergenti, sebbene i contemporanei di Beethoven vi ricorressero non di rado.

Con “ethos” o “carattere” Christian Gottfried Körner intendeva la qualità che garantisce la coesione interna di un’intera composizione. Ciò dà origine a una confusione terminologica, dato che non si possono designare le particolarità dei singoli temi altrimenti che con l’espressione “carattere”. Il carattere della composizione e del tema coincidono nel cosiddetto pezzo di carattere, per sua natura monotematico. Ma alla base di un movimento di sonata sta di regola una molteplicità di caratteri tematici — cioè quel che Hölderlin chiamava «cambiamento di tono» — e scoprire nella varietà l’unità postulata da Körner non di rado è difficile, se non impossibile.

Una soluzione si delinea se ci si rende conto dell’esagerazione insita nell’idea che i caratteri tematici e i loro raggruppamenti siano rigorosamente individuali e irripetibili. Come i temi di Beethoven non si lasciano ridurre a tipi — la riduzione annullerebbe teoricamente il processo storico che portò dalla variazione dei tipi del Barocco al tema individuale del Classicismo — così, d’altra parte, è incontestabile che la sostanza estetica dei temi consiste nella differenziazione dei caratteri, il cui numero è limitato. Parlare di modelli che stanno alla base della formazione e della successione dei caratteri nei movimenti di sonata di Beethoven non significa dunque far violenza all’individualità delle opere che costituisce la loro qualità d’opera d’arte.

Nella *Sonata in re maggiore* op. 10,3 il primo tema del primo movimento si presenta con quel piglio energico che, non a torto, è considerato caratteristico degli inizi delle sonate di Beethoven. La “Transizione” (b.23) — che non è una Transizione perché, sebbene moduli, presenta

un tema contrastante in si minore — è un cantabile; il secondo tema (b.54) ha, sorprendentemente, carattere di Scherzando e la chiusa un tono innodico (b.106). Non si può dunque parlare di un dualismo tematico, quale lo postula la teoria della sonata. Ognuno dei quattro temi costituisce un contrasto con ognuno degli altri, senza che si possa distinguere uno essenziale da uno accidentale.

D'altro canto la successione dei caratteri estetici non è affatto arbitraria e sarebbe esagerato parlare di una "sonata quasi una fantasia". Il raggruppamento dei caratteri tematici — il "cambiamento di tono" — deve anzi essere parso immediatamente convincente agli ascoltatori del Settecento, perché lo stesso modello, lo schema Marcato-Cantabile-Scherzando, sta anche alla base della disposizione dei movimenti entro il ciclo sonatistico. (Mezzo secolo più tardi dall'analogia tra caratteri dei temi e caratteri dei movimenti Franz Liszt dedusse la *double function form*, la pluralità dei movimenti in un solo movimento).

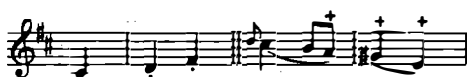
Motivare esteticamente il "cambiamento di tono" senza perdersi in speculazioni è difficile, e sembra che i coevi abbiano scansato il problema, sebbene la riflessione estetica fosse una delle passioni intellettuali dell'epoca. Che il completamento del contrasto tra Allegro e Adagio mediante uno Scherzando fosse sentito come del tutto appropriato è dimostrato dall'inserimento problematico — considerato elemento di disturbo dalla Scuola tedesca settentrionale — del minuetto nel ciclo sonatistico: un ciclo il cui schema originario Allegro-Adagio-Allegro appare convincente di primo acchito e che, a dire il vero, si mostra refrattario a una interpolazione. (Si potrebbe anche ricordare che l'Allegro finale di una composizione in tre movimenti non di rado assumeva un tono di Scherzando).

I caratteri estetici costituiscono un correlato di funzioni formali. Il Cantabile appare comunemente come secondo tema, lo Scherzando come chiusa che tende ad assumere un'autonomia tematica. Ma nella *Sonata in re maggiore* le connessioni tra caratteri estetici e funzioni formali sono spostate di una fase: non il secondo tema e la chiusa, bensì la Transizione e il secondo tema si presentano in veste di Cantabile e di Scherzando. L'evidenza estetica che è insita nel "cambiamento di tono" non ne viene intaccata. La "Transizione", sebbene moduli nel suo corso ulteriore, esprime da principio una tonalità sua propria, la relativa minore. E che ai caratteri estetici che stanno alla base dell'Esposizione corrispondano tonalità varie, le cui configurazioni non sono meno convincenti della dicotomia di tonica e dominante, fa quasi dimenticare il principio del dualismo tematico, sebbene esso rappresenti naturalmente la norma, presente nel sottofondo della coscienza formale, a cui la disposizione della *Sonata in re maggiore* si riferisce quale eccezione.

Con la irregolarità del disegno di fondo e con lo "spostamento di fase" tra caratteri estetici e funzioni formali è strettamente collegata un'ir-

regolarità sintattica dei temi. Il primo tema è un periodo concluso in sé con conseguente ripetuto; invece il secondo tema (b.54) è un “enunciato” la cui forma resta aperta, in quanto la ripetizione si interrompe dopo cinque battute. Se si parte dal fatto che, proprio al contrario, il primo tema è di regola la forma aperta dell’“enunciato” e il secondo tema il periodo chiuso, perché è il primo e non il secondo tema a dar origine a uno sviluppo motivico, non è errato cercare la spiegazione della sintassi inconsueta nella irregolarità formale della “Transizione” che si presenta quale Cantabile. La forma periodica del primo tema corrisponde a una Transizione, la cui cantabilità indica che si è rinunciato allo sviluppo motivico che ci si aspetterebbe quale proseguimento di un tema sintatticamente aperto. La parte di sviluppo, però, viene in certo qual modo recuperata e precisamente come proseguimento del secondo tema (b.67). La giustificazione della struttura sintattica dell’“enunciato”, inconsueta per un secondo tema, sta nel fatto che al secondo tema segue uno sviluppo. Il motivo dello sviluppo proviene tuttavia dal primo tema e non dal secondo. Ma non è difficile darne una spiegazione: da un lato si può sostenere che determinante non è la dipendenza motivica della parte di sviluppo dell’“enunciato”, bensì — come nel tipo tardo-barocco di svolgimento — la struttura sintattica astratta in quanto tale e, indipendentemente dal materiale, la mera successione di “enunciato” e parte di sviluppo. D’altro canto è possibile riferire l’inizio del secondo tema, come fosse una variante, a un motivo del primo tema interpretando l’anacrusi come parafrasi della nota la’.

Es. 39



Nonostante il debole sostegno offerto dal testo, la spiegazione non è assurda, perché la “derivazione per contrasto”, che così viene in luce come rapporto fra i temi, è uno dei principi fondamentali della dialettica tematica beethoveniana. Inoltre il fatto che al secondo tema segua una elaborazione di cellule del primo tema può venir inteso come conferma dell’intima connessione tra primo e secondo tema.

Caratteri estetici, funzioni formali, strutture sintattiche e nessi motivici appaiono elementi parziali di una rete di relazioni in cui si può ravvisare la “forma interna” del movimento — per usare una categoria estetica del Settecento, di antica tradizione, per quanto difficilmente afferrabile. Le irregolarità non sono in Beethoven mere deviazioni dalla norma, bensì punti di partenza per costruire un’unità in sé compiuta che travalica la forma schematica piuttosto che soddisfarla.

Ritmo e "piede"

Verso la metà del Settecento i termini "affetto" e "carattere" venivano interpretati come sinonimi da Mattheson, Marpurg e Quantz, sebbene il concetto di "carattere" fosse la categoria più ampia, che oltre all'espressione del sentimento comprendeva anche elementi programmatici e perfino la musica descrittiva.

In contrasto con la terminologia tradizionale, che continuava ad essere in vigore, Christian Gottfried Körner — la cui estetica musicale è la sola che si possa considerare un pendant del Classicismo viennese — contrappone affetto e carattere. Nel saggio *Über Charakterdarstellung in der Musik* [Sulla rappresentazione del carattere nella musica], pubblicato nella rivista di Schiller «Die Horen», il carattere appare come ciò che è stabile, duraturo, motivato dall'interno, l'affetto invece come ciò che è mutevole, motivato da circostanze esterne:

In ciò che chiamiamo anima distinguiamo un che di costante e un che di transitorio, l'animo e i moti dell'animo, il carattere — *ethos* — e lo stato passionale — *pathos*. È forse indifferente quale dei due il musicista cerchi di rappresentare?³.

Per quanto possa essere difficile distinguere in modo convincente il *pathos* dall'*ethos* nelle opere di Beethoven, è chiaro quale fosse il problema che Körner voleva risolvere: lo stesso problema che era stato prospettato da Schiller nei *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* [Lettere sull'educazione estetica dell'uomo]. Nella eccitante potenza della musica che agisce sui sensi e sul sentimento Schiller, che ne provava gli effetti su di sé non meno intensamente dei suoi sensibili contemporanei, vedeva un pericolo per la libertà interiore dell'uomo, per la sua dignità. Che la musica sia in grado di "avvincere", secondo l'elogio degli entusiasti, era per Schiller un motivo di sospetto d'ordine morale. Per non essere patologica l'azione sui sensi e sugli affetti deve accompagnarsi a un'azione morale. E sostenendo che nella musica al *pathos* sta di fronte un *ethos* che si può dimostrare e non soltanto postulare, Körner credeva di poter eliminare i dubbi di Schiller sulla natura estetica dell'azione della musica.

Nel tentativo di determinare più esattamente la rappresentazione musicale dei caratteri, Körner cadde tuttavia in una contraddizione che merita un'indagine, perché non è un errore casuale dell'interprete ma mette in luce una problematica insita nella cosa stessa.

Da un lato Körner descrive l'*ethos* quale principio di unità in una varietà di «stati passionali»; amalgama dunque l'antitesi che sta alla base della sua teoria con la formula estetica fondamentale dell'epoca, una formula di cui il logoramento, che l'ha resa luogo comune, non dovrebbe impedire di vedere il significato originario.

Se alla musica non mancano mezzi perspicui con cui rendere percepibile un dato stato d'animo, le è data la possibilità di rappresentare con questi anche il carattere. Non possiamo percepire direttamente quel che chiamiamo carattere né nel mondo reale né in una qualsiasi opera d'arte, ma soltanto dedurlo dai segni distintivi di singoli stati d'animo⁴.

Il carattere, come Körner lo intende o lo ipotizza, non è riconoscibile nelle qualità musicali concrete di una composizione ma, fattore unitario che agisce nel sottofondo mettendo in relazione tra loro gli "stati passionali", deve risultare dagli affetti che variano, i cui mezzi d'espressione si sono consolidati nella tradizione e che perciò sono immediatamente comprensibili, a differenza di quelli del carattere.

Gli affetti che si alternano nel primo movimento della *Patetica* op. 13 sono inequivocabili, e per averli per così dire davanti agli occhi non occorre cedere alla tentazione di tradurli in parole, rendendosi colpevoli dell' "eresia della parafrasi". E così pure il carattere complessivo, indicato dal titolo dell'opera, è certo, anche senza commenti. In generale i titoli che Beethoven ha dato a varie opere o movimenti — *Sinfonia eroica*, *Pastorale*, *Quartetto serio*, *La malinconia* — sono stranamente convenzionali, tanto che si è portati a concludere che il significato estetico delle opere senza titolo non sia stato taciuto, come credeva Schindler, ma si sia piuttosto dimostrato troppo complicato per poter venir espresso in parole. Un chiaro carattere complessivo, come lo postulava Körner, sarebbe pertanto un'eccezione piuttosto che la regola.

Se secondo Körner il carattere è un'unità interna non data direttamente ma ricavabile dalla configurazione degli affetti, d'altro canto — e in ciò sta l'incrinatura della sua teoria — egli cercò di trovare l'ethos della composizione concretato nel materiale musicale: cercò cioè di sostituire la rappresentazione indiretta, che da principio credeva la sola possibile, con una diretta, o di completarla mediante questa. «Nel movimento dei suoni notiamo in parte le differenze di durata, in parte le differenze di qualità». (Per "qualità" Körner intende l'altezza e il timbro del suono).

Quelle [le differenze di durata] sono le più importanti per la rappresentazione del carattere. La regolarità nel variare delle durate del suono — il ritmo — indica l'autonomia del movimento. Quel che percepiamo in questa regolarità è ciò che persiste nell'essere vivente che conserva la sua indipendenza nonostante tutti i mutamenti esterni⁵.

Non v'è certezza assoluta su quale fenomeno musicale Körner avesse in mente con la regolarità che egli chiama ritmo e interpreta come carattere. In un primo momento sembra che egli pensasse alla battuta, che fu intesa due decenni più tardi da Hegel nella sua *Estetica* come quel che rimane identico nel cambiamento delle durate del suono e perciò come *analogon* dell'autocoscienza. Ma in seguito si vede che per "rit-

mo" Körner intendeva non la battuta vuota, ma quella riempita, il metro nel senso antico della parola. Il carattere musicale si esprime primariamente nella configurazione di lunghe e di brevi che domina in una composizione.

Una teoria dei metri musicali, dei "piedi", era stata abbozzata nel 1739 da Johann Mattheson in *Der vollkommene Capellmeister* [Il perfetto maestro di cappella]:

I ritmi rappresentano nella musica ciò che i piedi significano nella poesia; perciò vorremmo chiamarli *Klang-Füsse* (piedi del suono), perché il canto cammina, per così dire, su di essi⁶.

Mattheson attribuisce ai "piedi" — che di regola fa cominciare in battere, ma qualche volta anche in levare — determinati caratteri espressivi: lo spondeo sarebbe «dignitoso e serio», il giambo «moderatamente allegro, non fuggevole o affrettato», il dattilo «adatto a melodie sia serie sia scherzose»⁷. Dunque, come in Körner, la metrica musicale è al tempo stesso una teoria e una rappresentazione di caratteri, con la differenza tuttavia che Mattheson non separa l'affetto dal carattere. Evita così una difficoltà in cui si era impigliato Körner: in musica determinati metri, come il giambo o il trocheo, se dominano per un certo tratto, non possono però essere sottesi a un'intera composizione. La monotonia, piena di carattere fin che si vuole, sarebbe esteticamente insopportabile.

Tuttavia non è sicuro che con «regolarità nel variare delle durate del suono» Körner intendesse il semplice metro nel senso di un costante ritorno di un solo e sempre identico alternarsi di lunghe e di brevi. Per salvaguardare la sua teoria dall'obiezione di non cogliere la realtà musicale ma di essere presa di peso dalla poetica, si potrebbe presumere che Körner, quando parlava di «regolarità nel variare delle durate del suono» pensasse a una differenza tra le durate concrete del suono e il "piede" astratto che, per così dire, sta dietro ad esse. Il "piede" sarebbe quindi una struttura che agisce nel "sottofondo" e che può coincidere con gli eventi ritmici che si svolgono in primo piano, ma che non deve necessariamente concordare sempre con essi. Una composizione può essere dattilica senza esprimere in ogni momento una successione di una lunga e due brevi.

Come categoria astratta il "piede" è analogo al disegno melodico, che può anch'esso comparire in figurazioni diverse senza perdere la sua identità per il fatto che ammette delle varianti. E non si esagera se si afferma che esso rappresenta in Beethoven un mezzo essenziale per costituire connessioni formali, non ancora riconosciuto nella sua importanza.

Nel primo movimento della *Seconda Sinfonia* il primo tema (b.34), il secondo tema (b.73) e la chiusa (b.114) sono messi in rapporto per mezzo di un comune disegno ritmico di fondo (♩ ♩ ♩ ♩ ♩). La sua

presenza ricorrente è inequivocabile non appena si sia adottato il concetto di piede quale categoria dell'ascolto musicale.

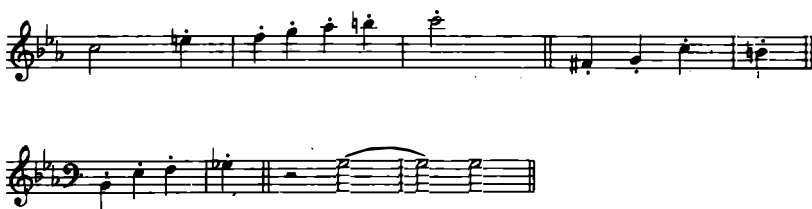
Es. 40



Persino una parte apparentemente non tematica dello Sviluppo (b. 198) si rivela in realtà tematica non appena si dia valore di elemento tematico al piede, la cui forma fondamentale traspare attraverso le diverse modificazioni e concretizzazioni. (È fondato parlare di concretizzazioni di un modello astratto in quanto la forma fondamentale non si trova nemmeno all'inizio e il piede compare già nel primo tema in una variante o modificazione).

Alla base del primo movimento della *Patetica* sta una struttura ritmica che si può interpretare come complesso di due varianti di uno stesso piede o come due piedi diversi ma apparentati: $\text{♩} \text{♩} | (\text{♩})$ e $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | (\text{♩})$. Il primo tema (b.11) contiene le due versioni una accanto all'altra, la Transizione (b.35) e il secondo tema (b.51) si limitano alla seconda versione, scomposta in semiminime, e alla base del proseguimento del secondo tema (b.89) sta un'aumentazione della prima variante. (Il problema dovuto al fatto che il secondo tema cantabile può essere interpretato come seconda Transizione perché modula, cosicché la funzione di "vero e proprio" secondo tema spetta al proseguimento tonalmente chiuso, non ha importanza in un'indagine sulla struttura ritmica, ma deve venir menzionato perché crea confusione nella definizione delle parti formali).

Es. 41



Affermare che uno stesso “piede” — in due versioni — permei tutto il movimento sarebbe senza dubbio un'esagerazione provocata dall'ossessione di trovare attuato un sistema. A confermare l'ipotesi che un ritmo permanente sia uno dei mezzi che garantiscono l'unità del movimento — un ritmo che rappresenta in certo qual modo un'istanza mediana tra la battuta vuota e la struttura concreta delle durate dei suoni — è sufficiente tuttavia che un modello comune sia contenuto nei motivi principali delle diverse parti formali.

Alla teoria di Körner si potrebbe obiettare che è contraddittorio presentare da un lato il carattere come fattore di unità che agisce nel sottofondo degli «stati passionali mutevoli» e tentare dall'altro di individuare, ciò nonostante, il carattere nel materiale musicale; ma questa obiezione deve venire in parte ritirata dopo l'analisi della *Patetica*. Se il carattere si manifesta indirettamente sul piano estetico e direttamente nel materiale musicale, questa differenza non può venire soppressa nella teoria; d'altra parte è evidente che queste due possibilità contrastanti possono coesistere nella prassi compositiva. L'unità di carattere può essere intesa nel primo movimento della *Patetica* come tratto comune dei diversi "stati passionali": essa si manifesta allo stesso tempo in un "piede" ricorrente per mezzo del quale le parti formali sono collegate tra loro in modo tangibile nella musica.

L'unità di carattere postulata da Körner non può essere basata solo su un "piede" ricorrente, ma deve derivare anche dalla dialettica tra "piedi" divergenti. Nel primo movimento dell'*Eroica* il ritmo del primo tema, la cui semplicità contrasta singolarmente con le complesse conseguenze che ne vengono tratte, è un troqueo. Individuare un secondo tema in contrasto con il primo sembra difficile perché in nessun luogo appare un tema cantabile; e dei due gruppi di motivi nella tonalità della dominante si bemolle maggiore il primo (b.46), che non modula, si può interpretare come parte della Transizione e il secondo (b.83), a cui seguono diverse sezioni, non fa parte della chiusa: non resta altro che parlare di due temi secondari che stanno, a pari diritto, l'uno accanto all'altro. I temi, tra cui non c'è alcun nesso diastematico, sono messi tuttavia in rapporto reciproco — e qui sta una spiegazione almeno parziale del raddoppio — da un "piede" comune, tutt'altro che banale: due semiminime costituiscono una lunga anacrusi e una semiminima in battere la conclusione:



(La nota con il punto nel primo tema secondario è una modificazione che non toglie nulla all'identità e riconoscibilità del "piede").

Se ci si serve per un momento di una terminologia bizzarra del Sette e dell'Ottocento, proveniente dalla fusione dell'antica metrica quantitativa con la ritmica moderna della battuta, si potrebbe dire che al trocheo in battere del primo tema sta di fronte un trocheo in levare dei due secondi temi. Ma dal conflitto tra battere e levare risulta un ritmo che è uno dei connotati più caratteristici, e messo in rilievo dagli sforzati, dell'*Eroica*: l'emiola sincopata, la cui irregolarità è accentuata dagli *sforzati*:

Es. 43



Il ritmo aspro è esposto nella Transizione, ritorna prima della chiusa e raggiunge un punto culminante nello Sviluppo, spinto addirittura al parossismo.

L'emiola sincopata può essere interpretata come un ritmo in cui la minima in levare dei temi secondari si scontra con quello in battere del primo tema. Non si può negare che questa spiegazione sia un rischio metodologico, perché per il momento non esiste una teoria della variazione in sviluppo dei ritmi; e non è stata nemmeno riconosciuta la necessità di tracciarla. In una descrizione formale dell'Esposizione non si può scartare l'ipotesi che nell'emiola sincopata ci sia una contaminazione tra il trocheo in battere del primo tema e quello in levare dei temi secondari: essa mette in luce l'esistenza non solo di un contrasto ritmico tra il primo tema e i temi secondari, ma anche i suoi effetti. E un'interpretazione, anche se non è del tutto certa, è giustificata almeno in parte dalle deduzioni che se ne possono trarre.

Secondo Körner l'unità nella varietà degli affetti andava cercata nel carattere, carattere che si manifesta soprattutto nel ritmo; gli studiosi di estetica che non si erano emancipati dalle tradizioni del Settecento e consideravano la musica strumentale non forma motivata in se stessa ma rappresentazione di un "contenuto" oppure rumore vacuo anche se piacevole, la ricercarono invece in un "programma sottaciuto". Se si riconosce che si tratta di soluzioni sbagliate di un problema reale, si capisce come mai, da Adolf Bernhard Marx fino ad Arnold Schering, l'esegesi beethoveniana abbia collezionato tanti errori ermeneutici. Proprio in Beethoven, nelle cui opere la "forma sonora in movimento" rimanda sempre a qualcosa che va al di là di se stessa, è subito evidente che non basta dichiarare immotivabile e irrazionale il "cambiamen-

to di tono" in un'Esposizione di sonata e vedere l'unità del tutto unicamente nel nesso funzionale delle parti formali e nelle relazioni motiviche palesi o latenti tra i temi. Raccontare una storia inventata o presa a prestito dalla letteratura per attribuire all'alternarsi degli affetti un'unità di significato cui si possa dare un nome appare tuttavia un procedimento discutibile e filologicamente non legittimabile. Sembra più opportuno cercare la soluzione del problema nella direzione indicata in un capitolo precedente: alla base della successione dei caratteri espressivi stanno modelli del tipo Marcato-Cantabile-Scherzando, a cui nel Settecento e oltre si attribuiva una particolare evidenza o "logica estetica", come risulta dall'analogia tra caratteri dei temi e caratteri dei movimenti.

La teoria dei "programmi esoterici", portata alle estreme conseguenze da Arnold Schering con ferrea coerenza, ha inoltre il difetto che il significato estetico dell'interpretazione rimane incerto. Schering era convinto che Beethoven avesse utilizzato come fonti di ispirazione l'*Iliade* (Eroica), il *Werther* (Sonata per violino e pianoforte in do minore op. 30,3) o il *Wilhelm Meister* (Quartetto per archi in fa maggiore op. 59,1) e che avesse composto la musica "seguendo i testi". Ma l'interpretazione dell'interpretazione è contraddittoria. Da un lato Schering pensa che soltanto con la conoscenza dei "programmi esoterici" scompaia « tutto quel che è oscuro, equivoco, confuso in queste composizioni »⁸; egli intende quindi la decifrazione della musica come premessa di cui l'ascoltatore ha bisogno per capire completamente le opere e per non restar perplesso di fronte a irregolarità formali che trovano una spiegazione soltanto nel programma. D'altro canto, secondo il pensiero di Schering, la funzione di un programma è assoluta quando esso prende forma musicale, tanto che può venir sottaciuto e ha un interesse soltanto filologico e non estetico⁹. La contraddizione è palese, ma non incomprensibile da un punto di vista storico: l'interpretazione della interpretazione è diventata nel frattempo essa stessa oggetto di una spiegazione storica. Infatti nell'Ottocento e nel primo Novecento non si riusciva a decidere se il processo compositivo e i suoi sussidi fossero una faccenda privata del compositore, che non concerne il pubblico, o se per capire sino in fondo un'opera se ne dovesse ricostruire la genesi. L'idea che i programmi facciano parte dell'opera quale "oggetto estetico" soltanto se vengono pubblicati dal compositore e che, viceversa, anche programmi aggiunti a posteriori, irrilevanti per il processo della genesi, siano senz'altro esteticamente legittimi (l'idea, cioè, che determinante non sia il metodo della composizione bensì l'intenzione estetica dichiarata del compositore) si fece strada soltanto un po' per volta.

“Caratteri morali”

«Sarebbe molto interessante conoscere i moventi che indussero Haydn a scrivere le sue composizioni, come pure i sentimenti e le idee che aveva in mente e che aspirava ad esprimere per mezzo del linguaggio musicale. Per averne esatta conoscenza si sarebbe dovuto sottoporli i suoi lavori uno dopo l'altro e questo dava fastidio al vecchio Maestro. Raccontò tuttavia di aver spesso descritto nelle sue sinfonie caratteri morali»¹⁰.

L'espressione “caratteri morali” che Georg August Griesinger cita nelle sue *Biographische Notizen über J. Haydn* [Notizie biografiche su J. Haydn]¹¹ sembra essere chiara. Si pensa a Molière e La Bruyère o anche ai *Moralische Bildnisse* [Ritratti morali], di Gellert, e non rimane difficile immaginarsi quale oggetto di un movimento di sinfonia un tipo come quello dell’“Avare” o del “Misanthrope”. Ad ogni modo, come risulta dalla citazione, descrivere caratteri morali non era per Haydn un principio generale ma una possibilità accanto ad altre; il rapporto tra la descrizione dei caratteri e l'espressione dei sentimenti, la quale, secondo le convinzioni del Settecento, costituiva il vero e proprio senso della musica, a differenza della lingua che serviva all'espressione di concetti, non è chiaro. Non si può tuttavia escludere che Griesinger, sebbene non avesse aspirazioni filosofiche, intendesse per carattere l'unità nella varietà, come Christian Gottfried Körner.

Nell'estetica musicale del Settecento, che era in primo luogo un'estetica teatrale, non era affatto ovvio cercare nell'unità del carattere quell’«unità del tutto» che secondo Philipp Moritz è l'essenza di un'opera d'arte. L'intento dell'opera seria non era di rappresentare caratteri unitariamente intesi, bensì gli affetti da cui i personaggi sono combattuti; non si può certo parlare di un carattere saldamente delineato per esempio nel protagonista del *Giulio Cesare* di Händel, personaggio che oscilla tra “stati passionali” estremamente differenti a seconda delle situazioni che mutano bruscamente. La “mancanza di carattere” degli eroi dell'opera seria — e ciò significa non che abbiano un brutto carattere, ma che non ne hanno affatto — era profondamente sospetta all'antropologia e all'estetica idealiste della fine del secolo. Ma, se si giudica imparzialmente, non si può negare che l'identità della persona e l'unità di carattere, le categorie da cui partiva l'antropologia classica in contrapposizione alla psicologia barocca, non erano fondate tanto su dati di fatto empirici quanto su nobili postulati. L'unità e la saldezza dell'ethos, di cui si era convinti intorno al 1800 — e il documento di estetica musicale che riflette questa convinzione è il saggio di Körner *Über Charakterdarstellung* [Sulla rappresentazione dei caratteri] — furono di nuovo messe in dubbio già nell'Ottocento da Heine, Marx e Nietzsche e denunciate quali mere “mascherature”.

Il carattere che rimane sempre uguale, che si rifiuta di adattarsi alle circostanze, era considerato ancora da Molière un irrigidimento e una deformazione; soltanto per Rousseau il misantropo Alceste che non si adatta al corso delle cose diventò un esempio da seguire. Per la poetica del tardo Settecento, quindi, fondata sull'antropologia, era semplicemente ovvio esigere che i caratteri fossero costanti e persistenti.

Inoltre quando si passa dalla poetica del dramma a quella dell'opera deve essere tenuto presente il fatto che tra la psicologia barocca, che privilegia l'affetto mutevole e non il carattere costante, e le esigenze della rappresentazione musicale dei personaggi esiste una speciale affinità. Per dirla con un minimo di forzatura: per ragioni musicali l'antropologia dell'opera è rimasta sempre quella del Barocco. Infatti se viene naturale ed è musicalmente efficace lasciare che i protagonisti dell'opera siano combattuti da affetti vari o opposti, altrettanto difficile sembra ricavare un interesse musicale da caratteri rigidamente profilati, all'infuori di singoli episodi. La rappresentazione diretta di un carattere sempre uguale diventa rapidamente monotona e quella indiretta postulata da Körner — lungo il corso alterno delle "situazioni passionali" — è quasi impossibile da rendere in musica con la chiarezza richiesta dal teatro. Non sorprende dunque che i protagonisti dell'opera tendano alla "mancanza di carattere", indipendentemente dall'antropologia via via dominante. Il *Freischütz* di Weber e il *Robert le diable* di Meyerbeer non sono eccezioni, rappresentano anzi la regola: una critica che per le sue convinzioni idealistiche li accusi di mancanza di carattere è sbagliata e inadeguata all'opera, in quanto non tiene conto delle esigenze musicali della psicologia operistica, più forti dei principi filosofici dell'epoca.

L'unità di carattere, che poteva venir trascurata nell'opera perché determinante era l'unità dell'azione, diventò nella sinfonia un problema urgente che esigeva una soluzione, perché non vi era un'azione in base alla quale si potessero spiegare i cambiamenti di stato d'animo. (Inventare un "programma sottaciuto" al fine di dare un significato complessivo al mutamento degli affetti era, come abbiamo dimostrato, un procedimento ermeneutico errato). Il tentativo di Körner di dimostrare la possibilità di rappresentare caratteri nella musica strumentale — alternativa al racconto di una storia — rispondeva dunque a una "esigenza attuale"; e ciò a prescindere dal fatto che fosse motivato dal problema prospettato da Schiller, in qual modo cioè la "libertà interna" possa essere salvaguardata nonostante si venga "avvinti" dal linguaggio affettivo della musica. Dare un fondamento estetico alla musica strumentale autonoma, che si andava emancipando dall'opera e dall'estetica teatrali, corrispondeva a un'esigenza centrale dell'antropologia classica.

Il carattere di cui parlavano Goethe e Kant non era tuttavia — al contrario dei caratteri di Molière — un dato di natura, bensì una struttura che "si va formando" e che deriva dalla libertà interiore dell'uo-

mo. Kant faceva distinzione tra il carattere "empirico" che ha le sue radici nella natura e quello "intelligibile" derivante dalla libertà. Se quello "empirico" soggiace a una legge che esso non può influenzare, quello "intelligibile" invece è un'impronta che, come si legge nella *Kritik der reinen Vernunft* [Critica della ragion pura], l'uomo «conferisce a se stesso in quanto è capace di perfezionarsi secondo gli scopi che egli stesso si pone».

Non è sicuro che la distinzione kantiana consenta di trarre deduzioni sul piano dell'estetica musicale. Un carattere, nel senso più antico, una struttura fissa, un dato di natura, può venir rappresentato plausibilmente dalla musica, come mostrano innumerevoli "pezzi di carattere" e movimenti di sonata monotematici del Settecento, senza che a questi lavori venga attribuita un'intenzione dimostrativa. E la rappresentazione di un carattere per mezzo di un "piede" ricorrente, patrocinata da Körner, è in certo qual modo una monotematica calata in una sfera ritmica astratta. Ma è dubbio che un carattere che "si va formando" possa essere reso percepibile dalla musica. Sebbene Beethoven abbia fatto propria, quale convinzione che dà senso all'esistenza, l'idea portante dell'antropologia classica formulata da Kant, sarebbe incauto dedurre direttamente una massima estetica da quella etica. Per quanto sia evidente che Beethoven aspirava a che le sue opere avessero per effetto lo "sviluppo civile verso l'umanità" di cui parlava Herder, sarebbe un'ipotesi infondata interpretare quale carattere che "si va formando" il carattere che, nella ricchezza di forme dei movimenti di sonata, rappresenta l'unità nella varietà degli "stati passionali". A quanto pare l'affermarsi di un saldo ethos di fronte alle oscillazioni del pathos non è pensabile come processo raffigurato dalla musica, ma solo come struttura che è propria della musica in quanto assolve una funzione estetica.

CAPITOLO SETTIMO

La "concezione di fondo"

Le mie idee le porto a lungo dentro di me, spesso molto a lungo, prima di metterle per iscritto. E la memoria mi è tanto fedele che sono sicuro di non dimenticare, anche per anni, un tema una volta che l'ho concepito. Cambio molto, scarto e tento sempre di nuovo finché non sono soddisfatto, poi comincio a elaborare nella mia testa, allargo, restringo, spingo verso l'acuto e verso il grave e, poiché so cosa voglio, la concezione di fondo non mi abbandona mai. Essa si sviluppa, cresce, odo e vedo in ispirito il quadro, come di getto, in tutta la sua estensione e mi rimane solo il lavoro di mettere per iscritto, lavoro che procede rapidamente, a seconda del tempo che ho a disposizione, perché alle volte lavoro a più cose contemporaneamente, ma sono sicuro di non confondere l'una con l'altra¹.

L'autenticità di queste parole di Beethoven del 1823, tramandate da Louis Schlösser, non è del tutto sicura. In primo luogo l'affermazione che Beethoven conservasse a lungo nella memoria idee musicali prima di metterle per iscritto contrasta con la sua abitudine di annotare subito su quaderni di schizzi idee anche rudimentali, della cui provvisorietà doveva essere consapevole fin dall'inizio. In secondo luogo, come mostra l'"andamento" degli schizzi, il lavoro di stesura non di rado si bloccava e, se la difficoltà non si poteva risolvere subito, veniva interrotto per tornare a schizzi più dettagliati.

Il problema filosofico centrale non sta tuttavia nella discordanza tra le parole e ciò che è documentato dai quaderni di schizzi, bensì nello sconcertante rapporto tra i termini «tema» e «concezione di fondo». Non è possibile considerare equivalenti le due espressioni, perché non si può attribuire né a Beethoven né a Schlösser una banalità come quella che, lavorando a una composizione, un compositore non perde mai di vista il suo tema. Bisogna dunque distinguere tra «tema» — o «idea» — e concezione di fondo; quantunque nel seguito della citazione l'espressione "concezione" venga usata come sinonimo di "tema" o di "idea". Per "tema" si intende evidentemente quel che Heinrich Christoph Koch chiamava «idea principale» e per "concezione di fondo" invece la concezione globale di una composizione, la quale tuttavia non è ancora «il quadro in tutta la sua estensione». La difficoltà sta dunque

nel ricostruire una concezione della forma in modo che non coincida né con il materiale tematico né con la forma realizzata, la quale è il punto di partenza della ricostruzione.

La distinzione tra “tema” e “concezione di fondo” ricorda alcuni articoli del *Dictionnaire de musique* di Jean-Jacques Rousseau del 1768. La connessione è oggettivamente istruttiva senza che se ne debbano trarre conseguenze filologiche. Infatti tanto Beethoven quanto Schlösser possono aver conosciuto il dizionario; perciò il fatto che il testo citato presenti nel modo in cui è stilato una certa conformità con Rousseau non dice nulla sulla sua autenticità.

Rousseau definì il termine “sujet” dapprima come se non intendesse altro che un tema nel senso della tecnica compositiva e non in senso estetico: una figura melodica pregnante che, di regola, sta all’inizio di una composizione e alla quale si riferiscono le altre parti, quali varianti, “articolazioni”, contrasti ed episodi:

C'est la partie principale du Dessen, l'idée qui sert de fondement à toutes les autres... Toutes les autres parties ne demandent que de l'art & du travail, celle ci seule dépend du génie, & c'est en elle que consiste l'invention².

Sotto la voce “motif” Rousseau distingue dal tema la concezione che sta alla base della composizione, che non coincide con il tema, ma che rappresenta tanto la qualità del tema quanto il principio che regola la costruzione della forma:

Il signifie l'idée primitive & principale sur laquelle le Compositeur détermine son sujet & arrange son dessin. C'est le motif qui, pour ainsi dire, lui met la plume à la main pour jeter sur le papier telle chose & non pas telle autre. Dans ce sens le motif principal doit être toujours présent à l'esprit du Compositeur, & il doit faire en sorte qu'il le soit aussi toujours à l'esprit des Auditeurs³.

Il “motif” che, come la “concezione di fondo” di Beethoven, deve essere sempre presente allo spirito del compositore, è senza dubbio una concezione formale; ma, a quanto sembra, rappresenta al tempo stesso quel contenuto di affetti che è espresso dalla composizione. E anche nell'articolo *Dessen* il termine “sujet” non indica tanto una determinata figura melodica quanto l'unità interna in cui convergono i caratteri distintivi della forma, dalla melodia e dall'armonia fino all'ambito tonale e al carattere estetico: un'unità che può essere basata sul “tema” solo se per questo non si intende unicamente un'“idea principale” melodica e la sua variazione in sviluppo, bensì al tempo stesso un sentimento di fondo a cui si riferiscono tutti gli elementi strutturali di una composizione:

Ce n'est pas assez de faire de beaux Chants & une bonne Harmonie, il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, & par lequel il soit un. Cette unité doit régner dans le Chant, dans le Mouvement, dans le Caractère, dans l'Harmonie, dans la Modulation. Il faut que tout cela se rapporte à une idée commune qui le réunisse⁴.

In Rousseau si delinea un problema che determinò anche le dispute sul concetto di "idea poetica", concetto la cui importanza fu esagerata da Anton Schindler ma che ad ogni modo è stato usato anche da Beethoven: la difficoltà di descrivere adeguatamente sino a che punto l'unità interna di una composizione sia dovuta da un lato all'idea formale e dall'altro al contenuto espressivo. Che la relazione si possa stabilire solo caso per caso e non in via di principio è un luogo comune; eppure il tentativo di ricostruire una "concezione di fondo" che concili tra loro gli elementi formali ed espressivi di una composizione allo stesso modo della tematica e della forma compiuta, qualora riesca in singole opere, consente di trarre delle conclusioni sull'esistenza di categorie generali nel pensiero musicale di Beethoven.

In un primo astratto approccio si può definire la "concezione di fondo" come il modo con cui viene creata una connessione specifica tra lo sviluppo della sostanza tematica, l'ambito tonale, la disposizione delle funzioni formali e la successione dei caratteri estetici: un collegamento che si può ricondurre a un problema la cui soluzione è l'opera compiuta. L'analisi raggiunge il suo scopo se è capace di ricostruire la domanda di cui l'opera rappresenta la risposta.

Le premesse che stanno alla base del primo movimento della *Sonata per pianoforte in re maggiore* op. 10,3 sono già state esaminate in un capitolo precedente e basta ricapitarle. L'Esposizione, pentapartita, consiste nel primo tema, in una "Transizione" (b.23) che, per quanto modulante, dà vita, come sezione cantabile, a un contrasto tematico, in un secondo tema (b.54) che assume un tono di Scherzando, in una prosecuzione del secondo tema (b.67) in cui vengono impiegati motivi del primo tema e in una chiusa (b.106) di carattere innodico, la cui melodia era stata parzialmente delineata nella prosecuzione del secondo tema (b.87).

Nella successione dei caratteri — dall'attacco energico del primo tema al cantabile della "Transizione", allo Scherzando del secondo tema fino al tono innodico della chiusa — si manifesta, come detto in altro contesto, una "logica estetica", paragonabile in modo chiaro ed evidente, benché difficilmente spiegabile, alla disposizione dei movimenti nel ciclo della Sonata.

La relazione tra il primo e il secondo tema è quella della derivazione per contrasto: alla base del secondo tema sta, latente — parafrasata nella voce superiore (b.54) e senza modificazione nel basso (b.55) — l'inversione del secondo motivo del primo tema, una inversione che — contrappuntata dal motivo iniziale invertito e aumentato del secondo

tema — ritorna nel proseguimento del secondo tema (b.94); tanto che non può sussistere alcun dubbio che la connessione dei motivi sia intenzionale.

L'articolazione in cinque parti dell'Esposizione, la "logica estetica" nella successione dei caratteri tematici e il principio della derivazione per contrasto sono premesse generali derivanti dalla tradizione, anche se non appartengono allo schema scolastico della forma sonata: sono dunque premesse che devono venir specificate se si cerca un accesso all'individualità dell'opera. E una particolarità meno astratta è il fenomeno che è stato descritto in un precedente capitolo come "spostamento di fase" tra le funzioni formali e i caratteri estetici: la "Transizione" si presenta quale sezione cantabile, il secondo tema quale Scherzando, mentre nella tradizione, che Beethoven presupponeva in quanto la modificava, il secondo tema era piuttosto una parte cantabile e la chiusa una parte scherzosa. (È ovvio che i contemporanei conoscevano il tipo di composizione haydniana a cui Beethoven si riferiva manipolando la tradizione).

Il primo movimento della *Sonata in re maggiore* si basa, come risulta dalla descrizione abbozzata, su una serie di premesse configurate in modo da poter essere definite "concezione di fondo", posto che si riesca a capirne la genesi e a ricondurla a un problema da cui può essere partita la concezione del movimento. (Va da sé che la ricostruzione è ipotetica). Sarebbe erroneo intendere per "concezione di fondo" uno degli elementi parziali della configurazione, cioè il primo tema, la relazione tra motivi che mette in rapporto il primo e il secondo tema, la "logica estetica" nella successione dei temi o lo "spostamento di fase" tra funzioni formali e caratteri estetici. La "concezione" non consiste in un dato di fatto palpabile da cui far derivare tutto il resto, bensì in una compagine di relazioni in cui i "rapporti fondamentali" — la gerarchia tra il prima e il dopo — restano incerti. Non occorre affatto presumere che tutte le premesse e le implicazioni che vengono alla luce ricostruendo la "forma in divenire", partendo da quella "data", siano state continuamente presenti nel processo compositivo. Ma sotto il profilo ermeneutico l'intera configurazione degli elementi che vengono via via determinando la forma è da ritenere — indipendentemente da considerazioni psicologiche — il punto di partenza della concezione dell'opera.

Il problema da cui, nella *Sonata in re maggiore*, la configurazione delle premesse generali fu in certo modo "messa in movimento", sì da innescare il processo che portò all'individualizzazione della forma, consisteva in un paradosso: nell'intenzione cioè, da un lato, di realizzare un raggruppamento di caratteri tematici quanto più possibile contrastante e, dall'altro, di intrecciare tra i motivi una fitta rete di relazioni che si estendesse su quasi tutto il movimento. La massima divergenza e la massima unitarietà dovevano venir costrette a combinarsi; e non

si esagera affermando che l'Esposizione della *Sonata in re maggiore* è una contraddizione risolta in composizione. Ma la "concezione di fondo" consiste proprio in questo.

Collegare il primo e il secondo tema per mezzo della derivazione per contrasto, conciliare cioè il contrasto dei caratteri estetici mediante la logica motivica, è un procedimento addirittura stereotipo in Beethoven, come fu mostrato da Arnold Schmitz. Ma l'idea di proseguire il secondo tema, che si estende per ben 39 battute, con l'elaborazione di motivi del primo tema, cioè di inserire nell'Esposizione un pezzo piuttosto lungo di Sviluppo, è assolutamente inconsueta. E il fatto che anche al tema innodico della chiusa segua un'appendice piuttosto lunga con il motivo iniziale del primo tema (b.114-124) si può spiegare quale riconduzione convenzionale; ma nel contesto di un allacciamento addirittura sistematico di relazioni tra i motivi, acquista un altro, ulteriore significato.

Si può intendere la concezione formale che sta alla base del movimento come una generalizzazione e insieme un'accentuazione del principio della derivazione per contrasto. Se questa concezione della *Sonata in re maggiore* è individuale, è altresì evidente che essa è basata su un metodo caratteristico del pensiero compositivo di Beethoven. I due elementi della derivazione per contrasto, il contrasto e la derivazione, vengono portati alle estreme conseguenze. Il raggruppamento di ben quattro caratteri estetici nettamente distinti l'uno dall'altro va molto al di là di quanto consente il dualismo tematico dello schema scolastico, senza che si possa parlare, come in diverse sonate di Mozart, di una libera successione dei pensieri musicali. Ma irregolare è anche l'estesa elaborazione di motivi del primo tema nell'Esposizione, che riprende tutti i motivi: dapprima il primo per moto retto e contrario (b.67), poi il terzo in un andamento prolungato su un'estensione di tre ottave (b.86), e infine il secondo per moto contrario, contrappuntato dall'inversione del primo motivo aumentato (b. 94).

Secondo Hugo Riemann, che nell'ultima fase dei suoi studi sull'armonia sviluppa l'idea di un sistema di cinque funzioni tonali, le tonalità che si contrappongono nell'Esposizione del primo movimento della *Waldstein-Sonate* op. 53, il do maggiore del primo tema e il mi maggiore del secondo tema, sono in relazione diretta l'una con l'altra. La mediant maggiore deve essere considerata una tonalità parallela equiparata alla dominante; e la teoria di Riemann, la cui premessa era costituita dal principio di Moritz Hauptmann secondo il quale oltre alla quinta anche la terza maggiore è un «intervallo immediatamente comprensibile», è stata certo ispirata dalla *Waldstein-Sonate*.

La tonalità di mi maggiore da cui, in relazione a do maggiore, promana una lucentezza che mancherebbe al sol maggiore, costituisce, sotto

il profilo estetico, un correlato del tono innodico del secondo tema, che contrasta nettamente con il primo tema.

La “concezione di fondo” di questo movimento non consiste però solo nel carattere contrastante dei temi, ma anche nel procedimento adottato da Beethoven per conciliare gli estremi. Il primo tema, il cui andamento armonico è stato oggetto di innumerevoli commenti, poggia su un movimento cromatico discendente di quarta (do-si-si bemolle-la-la bemolle-sol) che è “tematico” almeno quanto la voce superiore, senza che per questo si debba parlare di «Barocco in Beethoven» (Erich Schenk). La progressione armonica è retta dal movimento del basso, ma è tuttavia funzionale e ricca di significato non solo in virtù del basso. Nella Transizione al movimento cromatico discendente di quarta del basso si oppone un movimento cromatico ascendente di quarta della voce superiore (fa diesis-sol-sol diesis-la-la diesis-si), che nonostante il fa tra il sol e il sol diesis emerge inequivocabilmente quale struttura lineare della progressione armonica. Ma se il movimento del basso è “tematico” nella sezione del primo tema, lo è anche l’inversione nella Transizione. E l’origine comune dei due procedimenti opposti sta nel passaggio dalla battuta 2 alla battuta 3, dove l’intervallo di seconda do-si del basso e quello fa diesis-sol della voce superiore sono simultanei e si fronteggiano. Un elemento parziale dell’idea iniziale viene dunque elaborato e fatto diventare moto contrario dei movimenti di quarta “tematici”. Il traguardo del secondo movimento di quarta è un accordo di si maggiore che porta come dominante alla tonalità parallela mi maggiore. Ma le “idee principali già messe in relazione” — e anche i movimenti cromatici devono venire considerati “idee principali” — costituiscono ciò che Heinrich Christoph Koch chiamava «impianto» e Beethoven «concezione di fondo».

La “concezione di fondo” si manifesta in parte anche nel modo in cui si prospetta la connessione tra tematica e forma globale. Dire che la connessione esiste già nei tratti fondamentali sembra una banalità. Eppure, come mostrano gli schizzi pubblicati da Gustav Nottebohm⁵, nella gestazione del Finale della *Seconda Sinfonia* si rendono evidenti cambiamenti ed esitazioni che, proprio in quanto sperimentazioni di un principio formale inconsueto, sono istruttivi quando si tratti di ricostruire la “concezione di fondo”.

Nel quaderno di schizzi di Kessler⁶ — su cui si basò Nottebohm e che nel frattempo è uscito in un’edizione in facsimile — sono tramandati tre “abbozzi” (*continuity drafts*) del Finale della *Sinfonia in re maggiore*. I primi due contengono il ritornello, il primo episodio e la riconduzione al ritornello di una forma di rondò: vi si trova già stabilito il primo tema della versione definitiva, mentre il secondo tema per il momento è diverso. Ad ogni modo per l’interpretazione della versione definitiva è im-

portante esclusivamente il terzo abbozzo che contiene l'intero movimento. Il disegno formale è inconsueto:

A	B	A ⁺	C	A	B	A ⁺	C	Coda
1	24	71	87	105	128	173	191	225

A è il ritornello, B un primo episodio e C un secondo episodio. Nella versione A⁺ il ritornello è limitato all'antecedente e conduce a una elaborazione motivico-tematica. La Coda, che comprende ben 63 battute, è insolitamente lunga, tanto che, a rigore, parlare di Coda è soltanto un espediente terminologico.

A causa dell'alternarsi di un ritornello e di due episodi divergenti l'uno dall'altro, tematicamente autonomi, l'impianto formale ricorda quello di un rondò. Ma il fatto che il secondo episodio ritorni dopo il quarto ritornello non si può spiegare con nessuna delle forme del rondò e del rondò-sonata come classificate da Adolf Bernhard Marx. La vera e propria idea formale è evidentemente un principio che si potrebbe chiamare "cursus doppio", per prendere a prestito un termine della letteratura medievale. Una serie abbastanza lunga di parti formali divergenti (A B A⁺ C) viene ripetuta in tutta la sua estensione. A quanto sembra il "cursus doppio" non è parso compiuto in sé a Beethoven e la Coda — la cui funzione può spiegarne la lunghezza — costituisce in certo modo un contrappeso. (Alfred Lorenz parlerebbe di una forma di "Bar" in grande, composta di due strofe uguali, o quasi uguali, e di un congedo divergente).

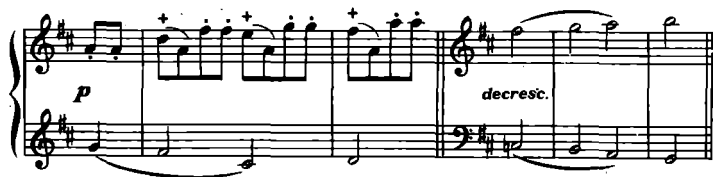
La versione definitiva del movimento è un rondò-sonata, se ci si basa su uno schema scolastico:

A	B	C	A ⁺	Sviluppo	A	B	C	A ⁺	Coda
1	26	52	108	120	185	210	236	294	338

Il primo tema corrisponde al ritornello dello schizzo, la Transizione al primo episodio (B) e il secondo tema al secondo episodio (C). Il fatto che la Transizione sia indipendente dal punto di vista tematico — Nottebohm ha parlato di un primo tema secondario, sebbene moduli — proviene dalla circostanza che in origine era un episodio di rondò. Le citazioni del primo tema (A⁺) all'inizio dello Sviluppo e prima della Coda sono talmente brevi che, sebbene si tratti della forma ibrida del rondò-sonata, l'impressione generale è che nel movimento domini la forma sonata piuttosto che quella di rondò.

La Coda è un secondo Sviluppo: e non per le citazioni del motivo iniziale, bensì perché il disegno contrappuntistico — completo e limitato al basso — che sta alla base di parti piuttosto estese proviene dalle battute 3-6 del primo tema:

Es. 44



Ma se lo Sviluppo e la Coda, la cui lunghezza è pressoché uguale, vengono considerate parti analoghe, si delinea un disegno formale di fondo che, seppure in altre dimensioni, ricorda il “cursus doppio” del terzo schizzo: l'intero sviluppo, dal primo tema alla Transizione tematicamente indipendente, al secondo tema, fino alla versione ridotta del primo tema e dello Sviluppo, ritorna nella seconda parte del movimento. Un'unica idea formale, quella del “cursus doppio” fu realizzata dunque con lo stesso materiale tematico in diversi ordini di grandezza e sulla base di disegni di fondo differenti. Lo schizzo è primariamente un rondò, la versione definitiva invece soprattutto una forma sonata. Il primo episodio, sebbene sia tematicamente indipendente, viene trasformato in Transizione e la Coda, che nello schizzo costituiva il contrappeso al “cursus doppio”, appare nella versione definitiva uno Sviluppo che conclude un “cursus doppio”. La “concezione di fondo” consiste dunque nel materiale tematico, nella forma di rondò e nel principio del “cursus doppio”; mentre le funzioni dei temi, l'accentuazione della forma di rondò ovvero di quella di sonata e l'ordine di grandezze del “cursus doppio” subirono nel corso del processo compositivo mutamenti profondi.

Forma quale concezione

“Accompagnamento obbligato” e “linee spezzate”

Il 15 dicembre 1800 Beethoven offerse all'editore Friedrich Hofmeister «un settimino per il violino, viola, violoncello, contrabbasso, clarinetto, corno, fagotto, tutti obbligati», e commentò: «Non posso scrivere nulla che non sia obbligato, perché sono già venuto al mondo con un accompagnamento obbligato»¹.

In un primo momento sembra che Beethoven intenda semplicemente che non si può omettere nessuna delle voci senza distruggere l'integrità della composizione: una ovvietà che forse gli sembrava degna di essere sottolineata perché il *Settimino* op. 20, pur provenendo dalla tradizione del Divertimento, la oltrepassava. Ma stupisce il pathos singolare della formulazione, sebbene smorzato dall'ironia: non è escluso che Beethoven volesse far notare che anche nel *Settimino*, non altrimenti che in un quartetto per archi, ogni strumento ha da dire di quando in quando qualche cosa di autonomo. Ad ogni modo si tratta di una esigenza che, pur essendo in via generale ovvia per Beethoven, egli formulò per iscritto in via eccezionale, perché in quel caso specifico, trattandosi di un Divertimento, non poteva contare che venisse riconosciuta universalmente e spontaneamente.

Nel 1911, nella trattazione programmatica *Der Stil in der Musik* [Lo stile nella musica], Guido Adler accettò l'espressione «accompagnamento obbligato» come termine d'uso corrente, sembrandogli idoneo ad abbracciare in una parola, oltretutto storicamente autentica, gli innumerevoli stadi intermedi tra scrittura polifonica ed omofona caratteristici dello stile del Classicismo viennese.

Le altre voci stanno con la voce principale per lo più in un rapporto di subordinazione, al massimo di coordinazione intenzionale, oppure, come si può constatare in singoli casi, con due, e in casi rarissimi, con tre voci principali. Per le altre voci il principio stilistico fondamentale dell'Accompagnato è qui integralmente rispetta-

to. In questo accompagnamento si fanno valere anche quelle voci che vogliono apparire in veste più o meno concertante. Qualche volta sono condotte contrappuntisticamente, altre volte si accontentano di formule contrappuntistiche esteriori, di ritmi complementari aggiuntivi nella condotta e nel modo di presentarsi, oppure si riducono a voci armoniche di ripieno. Vorrei riassumere nella definizione "accompagnamento obbligato" tutto il complesso di questo trattamento delle voci con le sue varietà quasi infinite².

Adler distingue tra voci principali da un lato e accompagnamento dall'altro e in quest'ultimo comprende — sotto la denominazione «coordinazione intenzionale» — anche ciò che Schönberg chiamava «voci secondarie». Il criterio per discernere una voce principale è la sua appartenenza alla struttura tematico-motivica, come Adler mostra nell'analisi di frammenti dell'Andante con moto ma non troppo del *Quartetto in si bemolle maggiore* op. 130. Ma l'aspetto tematico e quello polifonico non coincidono così compiutamente come suggerisce Adler. Non si capisce perché una voce debba essere considerata voce principale per il fatto che partecipa all'elaborazione tematico-motivica e un'altra invece, sebbene sia «condotta contrappuntisticamente», debba essere considerata mera voce secondaria. Una figura che dal punto di vista strutturale è tematica può apparire tuttavia da un punto di vista estetico — nell'effetto che nasce dalla composizione — mero accompagnamento.

Non meno problematico della distinzione tra elemento tematico e polifonico è un accordo su come si debba intendere il concetto di "polifonia" perché sia utilizzabile nell'analisi. L'idea che la "vera" polifonia — che Adler distingue dalla mera «composizione polifonica» — presupponga un'equiparazione delle voci è ambigua: essa può significare infatti tanto un equilibrio permanente nella simultaneità quanto una partecipazione approssimativamente uguale alla sostanza melodica o tematica. L'un caso è un'eccezione persino nelle fughe di Bach, come dimostra la Fuga in do diesis minore del primo libro del *Clavicembalo ben temperato*; all'altro si può ricorrere anche per molti movimenti di quartetto di Beethoven.

Naturalmente il criterio dell'appartenenza di tutte le voci alla sostanza tematica non è sufficiente per giustificare il concetto di "polifonia". D'altro canto sarebbe esagerato postulare un'equiparazione permanente, nel senso di un equilibrio simultaneo delle voci. Nulla autorizza a rifiutare l'epiteto "polifonico" a una composizione che consiste di voci funzionalmente differenziate, di importanza diversa e di peso diverso: come, per esempio nelle arie di Bach, una voce di canto intensamente espressiva, una parte strumentale motivico-figurativa, il basso continuo e uno sfondo accordale.

Ad ogni modo l'espressione "accompagnamento obbligato" mal si adat-

ta a designare la combinazione di elaborazione tematico-motivica e contrappunto funzionalmente differenziato caratteristica della scrittura quartettistica di Beethoven; e si è costretti a scartare il termine "autentico" senza averne a disposizione uno sostitutivo.

Il primo movimento del *Quartetto in fa minore* op. 95 comincia con un unisono. L'elemento essenziale alla battuta 3 è poi un ritmo complementare che, indipendentemente dagli altri elementi della composizione, è "tematico" nello Sviluppo (b. 66-69). La funzione di voce principale passa, nelle battute 6-7, dal basso tematico alla voce superiore, senza che si possa individuare il punto esatto del passaggio. L'accordo spezzato del violoncello alle battute 10 e 12 è in certo qual modo un' "amplificazione" della nota tenuta del primo violino; non sarebbe appropriato parlare di melodia e accompagnamento perché le due voci costituiscono insieme la melodia. Alle battute 13-17 il motivo iniziale del primo tema serve da figura di accompagnamento senza cessare però di essere tematico; e d'altra parte ha la funzione di mediare alla battuta 18 il ritorno del primo tema che, preso a sé nella voce superiore, provocherebbe una frattura. Nel secondo tema (b. 24) il motivo che si alterna tra le voci inferiori è da principio voce principale e poi secondaria; ma il cambiamento di funzione non impone alcuna modifica dal punto di vista dinamico. D'altro canto non è errato individuare nella figura di accompagnamento del secondo violino a battuta 26 il motivo fa-re bemolle e a battuta 27 la "risposta" sol bemolle-mi bemolle della viola, così che si può parlare di un contrappunto cantabile che abbraccia tre voci di peso diverso.

Anche ritenendo che la differenziazione funzionale sia uno dei segni distintivi del contrappunto, sarebbe esagerato parlare di polifonia. D'altro canto il concetto di "accompagnamento obbligato" non è sufficiente a illustrare convenientemente una composizione in cui le figure di accompagnamento acquistano di rado significato di motivo o suggeriscono una cantabilità latente. La mescolanza di contrappunto gerarchicamente articolato, elaborazione tematico-motivica e residui del tipo "melodia accompagnata" — tipo "nobilitato" nei quartetti ma non eliminato del tutto — si sottrae per il momento a una determinazione terminologica.

Strettamente connessa con l' "accompagnamento obbligato" è, nella descrizione che Guido Adler fa del Classicismo viennese, la lavorazione per "linee spezzate". Come Riemann ha scritto nel 1913 nella *Grosse Kompositionslehre* [Grande trattato di composizione], il suo nome proviene «dall'affinità con l'architettura gotica che, del pari, alleggerisce l'aspetto rigidamente massiccio con un fine intreccio di viticci»¹. La lavorazione per "linee spezzate" è stata definita da Adler e da Riemann come «ripartizione della linea melodica principale su voci diverse». Ma se si parte dagli esempi ripetutamente citati — si tratta del secondo tema della *Prima Sinfonia* e dell'*Eroica*, del primo tema della *Quinta Sinfonia* e del tema delle Variazioni del *Quartetto in do diesis minore* —

la definizione del concetto risulta troppo ristretta e persino erronea.

In primo luogo è fuorviante presupporre una melodia compiuta che viene in seguito spezzettata in piccole parti e suddivisa tra le voci o gli strumenti. Sarebbe assurdo far suonare da un solo strumento il tema delle Variazioni del *Quartetto in do diesis minore*. Infatti com'è palese che il tema è un costrutto unitario, è altrettanto evidente che l'unità interna, anziché essere un dato primario, risulta dalla dialettica dei motivi. Servendoci di una formulazione paradossale possiamo dire che le diverse parti devono venir eseguite da voci o strumenti diversi acciò che la loro interconnessione risulti percepibile.

In secondo luogo l'«alleggerimento dell'aspetto massiccio» di cui parlava Riemann — e la metafora è più felice della descrizione — non consiste solo in una «ripartizione della linea melodica principale su voci diverse» ma soprattutto nella partecipazione di tutti i registri delle voci alla sostanza motivico-tematica. Il fatto che la melodia possa passare dalla voce superiore al basso o a una delle voci intermedie indica che il varco aperto in senso verticale nelle pareti divisorie tra gli strati della composizione rappresenta il rovescio della frattura orizzontale della voce principale.

Separazione e collegamento risultano quindi essere nella lavorazione per «linee spezzate» due aspetti dello stesso procedimento. Proprio il fatto che i motivi appaiano in due voci diverse rende percepibile la loro connessione. Il mutamento di timbro, che rende più evidente la cesura, fa sentire d'altra parte la complementarità delle parti. E la ripartizione su diversi registri delle voci significa una differenziazione e al tempo stesso un'integrazione della struttura compositiva.

Nel 1860, nel saggio *Zukunftsmusik* [Musica dell'avvenire] Wagner definì il primo movimento dell'*Eroica* un'«unica melodia esattamente coerente»⁴, ossia una forma anticipatrice o una prima manifestazione di ciò che egli chiamò «melodia infinita» annoverandola tra i segni distintivi del dramma musicale provenienti dall'eredità dello stile sinfonico. Wagner sentiva dunque una continuità ininterrotta tra le parti melodiche delle diverse voci, e nella connessione interna che ignora confini di motivi, cesure e mutamenti di registro delle voci vedeva il segno distintivo della «melodia» nel vero senso della parola. Non l'essere circoscritta, ma l'essere aperta, l'estendersi all'infinito, costituiva per Wagner l'essenza di una melodia degna di questo nome. Ma se si accetta questa interpretazione, la dialettica di «linea spezzata» e «melodia infinita» appare il segno distintivo di tutto il primo movimento, non solo di alcuni temi dell'*Eroica* ripartiti su varie voci. Quel che Leopold Mozart chiamava «il filo» percorre il tessuto delle voci in ogni istante.

“Motivo della variazione”

Intorno al 1800 il ciclo di variazioni era caduto in discredito presso i censori che si preoccupavano della qualità artistica della musica. Infatti la tecnica di stendere una trama di figure più o meno virtuosistiche su uno schema metrico-armonico fisso — che, per poter essere riconosciuto, non doveva essere molto complicato — tendeva alla banalità: e per banalità non bisogna intendere semplicità, bensì la contraddizione estetica tra sostanza e ambizione, tra la semplicità dello schema metrico-armonico e la grandiosità dell'ornamentazione. Se dunque il ciclo di variazioni doveva venire “nobilitato” era necessario da un lato differenziare l'armonia senza ridurne la comprensibilità, dall'altro dare un'impronta motivica all'ornamentazione.

L'abitudine di distinguere tra variazione figurata e variazioni caratteristiche è un errore, perché il termine tecnico e quello estetico non costituiscono una dicotomia sul piano logico. Sul piano tecnico alla variazione figurata si contrappone piuttosto il procedimento di mettere alla base delle singole parti del ciclo motivi pregnanti. (In una conferenza radiofonica sulle sue *Orchestervariationen* op. 31 Schönberg parlò di «motivi della variazione»). Il fatto che le «variazioni motiviche», come si potrebbe chiamarle, siano di regola al tempo stesso variazioni caratteristiche — anche il pezzo caratteristico si basa sulla elaborazione di un solo motivo — non incide sulla necessità di una distinzione terminologica.

Nelle *Trentadue variazioni per pianoforte in do minore sopra un tema originale* (WoO 80), pubblicate nel 1807, Beethoven risolve il problema di una differenziazione dello schema armonico tale da non mettere in pericolo la riconoscibilità rifacendosi al tipo di variazione-ostinato con il movimento cromatico discendente di quarta al basso. (Nelle *Variazioni in do minore* il movimento del basso viene integrato mediante la cadenza IV-V-I). Gli accordi che risultano dal movimento del basso sono, da un lato, ricchi di possibilità armoniche, dall'altro afferrabili senza fatica perché il movimento cromatico di quarta del basso è un topos che garantisce comprensione immediata.

La melodia delle voci superiori è in certo qual modo suddivisa. Le sta a fondamento un'impalcatura che consiste in un contrappunto per moto contrario al movimento del basso; e l'impalcatura non è una mera astrazione, bensì costituisce, in una serie di variazioni — parafrasate mediante un'elaborazione motivica —, la sola sostanza melodica ripresa dal tema (es. 45).

D'altro canto la melodia concreta del tema, che costituisce, per così dire, il primo piano e da cui traspare l'impalcatura, non è affatto priva d'importanza. Anzi frammenti del tema possono diventare “motivi della variazione”.

Sotto il profilo tecnico le *Variazioni in do minore* sono dunque carat-



terizzate dal fatto che il tema comprende ben quattro elementi (sia collegati tra loro, sia indipendenti l'uno dall'altro) che possono diventare tutti sostanza di variazioni: il movimento cromatico del basso, lo schema armonico-metrico, l'impalcatura della melodia e la melodia concreta. E quanto più la relazione tra gli elementi è stretta — essi costituiscono insieme il "tema" delle variazioni — tanto più necessaria appare una distinzione concettuale, perché nelle singole variazioni si può per così dire scegliere liberamente tra i diversi connotati del tema a cui allacciarli, isolandoli.

Lo schema armonico non è altrettanto liberamente variabile, ma consente per lo meno nella terza e nella quinta battuta uno scambio degli accordi. Per quanto riguarda la doppia dominante e l'accordo eccedente di quinta e sesta (b.5) vien fatto di ritenere che Beethoven considerasse analoga la funzione armonica degli accordi che scambiava; per quanto riguarda invece l'accordo di settima di dominante e l'accordo di sesta napoletana (b.3), l'ipotesi non regge.

Di regola, l'impalcatura astratta della melodia costituisce la sostanza melodica delle variazioni e si concretizza in certo qual modo passando dallo sfondo in primo piano: non è più soltanto contenuta nella melodia ma rappresenta la melodia stessa. Tuttavia, come già detto, i motivi del tema conservano una loro importanza e indipendenza di fronte all'impalcatura della melodia. Nella V variazione la battuta 7 del tema, che può venire intesa come inversione del motivo iniziale, costituisce, trasformata in "figura del sospiro", il motivo della variazione e le note che spiccano corrispondono all'impalcatura della melodia del tema. Alla base della XVIII variazione sta, come motivo, il passo di biscrome del tema, esteso su due ottave. E nella XVII variazione il motivo di tre note delle battute 1-2 (do-mi bemolle-re) e 3-4 (mi-sol-fa) viene continuamente elaborato in fitte imitazioni.

Il moto contrario tra movimento del basso e impalcatura della melodia può venir sostituito da un procedimento parallelo in cui il movimento del basso si adegua alla voce superiore (XII variazione) o, viceversa, la voce superiore al movimento del basso (III variazione). E nella XXV

variazione i motivi della voce superiore nascono dal principio che essa contenga già in sé sia l'impalcatura della melodia sia un motivo parallelo a quello del basso.

Se il cromatismo delle *Variazioni in do minore* è tematico nel suo complesso, Beethoven arriva a un punto estremo di cromatismo (IX variazione, b.3-5) aggiungendo a ogni nota della voce superiore che si muove cromaticamente altrettante appoggiature di semitono.

Es. 46



Il fatto che alla base del ciclo di variazioni invece di una impalcatura semplice ve ne sia una quadruplica, come mostra l'analisi, non è affatto un "eccesso di determinazione" che restringe lo spazio per lo sviluppo dei motivi. Anzi, proprio al contrario, Beethoven si tiene aperta la possibilità di alternare, come base primaria di una variazione, il movimento del basso, lo schema armonico, l'impalcatura melodica e la melodia concreta. Nessuno degli elementi parziali è presente in ogni momento: perché per essere riferita al tema — e "tema" è la quintessenza di tutte e quattro le premesse — è sufficiente che una scelta dei segni distintivi del tema sia riconoscibile quale sostanza di una variazione.

Il fatto che tutte le parti costitutive del tema possano venir variate o sospese, senza che la connessione tematica ne sia messa in pericolo, è la premessa per poter creare frasi che possano fungere da motivo di una variazione in quantità e variabilità quasi illimitate, senza che sia necessario rispettare uno schema armonico o melodico fisso. L'idea portante delle *Variazioni in do minore* — idea che si può chiamare veramente dialettica — consiste nell'accumulare i connotati determinanti ottenendo così una possibilità di scelta tra di essi: ossia una libertà di movimento nella formulazione dei motivi della variazione impensabile fintanto che una sola impalcatura costituisce la spina dorsale di un ciclo.

Un'idea formale dimenticata⁵

A differenza dell'op. 2,1, *exemplum classicum* di quasi tutte le teorie della forma sonata, la *Sonata per pianoforte in do maggiore* op. 2,3 di Beethoven è stata raramente oggetto di analisi; tanto più che l'opera sembra presentare piuttosto il tipo della sonata virtuosistica rivolta verso l'esterno, che non quello della sonata esoterica che ruota intorno alle complessità della "logica musicale". La Ripresa del primo tema del pri-

mo movimento pone però problemi che non si possono risolvere con la spiegazione bell'e pronta in ogni trattato delle forme, che cioè i mutamenti di un tema al suo ritorno sono la conseguenza della sua "storia" nello Sviluppo.

Le prime otto battute del tema sono quasi identiche nella Esposizione e nella Ripresa. I proseguimenti però (b.9-20 e b.147-154) differiscono profondamente, senza che la differenza sia spiegabile mediante un mutamento del percorso tonale. (Le battute 21-26 e quelle 155-160 concordano letteralmente, senza trasposizione).

L'origine degli elementi parziali delle battute 147-154 si può determinare senza difficoltà: il basso riprende dapprima (b.147-148, trasposto b.149-150) la voce superiore delle battute 145-146. Il contrappunto a questa (voce superiore b.147-148 e 149-150) proviene dalla battuta 20 dell'Esposizione ed è dato, precisamente, da un elemento diastematico e da uno ritmico del "luogo di provenienza": il cromatismo della voce inferiore e la sincopazione della voce superiore, in certo modo concentrati in una sola voce alla b.147. La voce superiore delle battute 147-148 (e 149-150) viene poi trasferita nel basso (b.151-152, con parti sopresse nelle b.153-154). Il contrappunto (voce superiore b.151-154) consiste in una serie di salti di sesta, il cui intervallo — ancora riconoscibile per associazione, data la vicinanza nel tempo — proviene dalla battuta 148, mentre le note fondamentali da cui prendono slancio i salti di sesta costituiscono un tetracordo cromatico (re-do diesis-do-si-si bemolle-la) che corrisponde all'impalcatura del secondo tema dell'Esposizione (b.27-32). Inoltre la serie dei salti di sesta ascendenti ricordano i salti di sesta discendenti dell'"episodio giocoso" nella sezione del secondo tema dell'Esposizione (b.69-71).

L'analisi, per quanto innocuamente "empirica" possa sembrare, contiene alcune premesse che non sono affatto ovvie. In primo luogo l'affermazione che nella battuta 147 il cromatismo dell'una e la sincopazione dell'altra delle voci della battuta 20 vengano "concentrate" contraddice l'idea usuale di sviluppo motivico, il quale implica lo smembramento di un'unità diastematico-ritmica originaria in elementi parziali e non, invece, la formazione di un'unità secondaria da connotati dapprima separati. In secondo luogo la funzione di impalcatura di un movimento cromatico di quarta costituisce, a quanto sembra, una associazione troppo vaga tra un secondo tema cantabile e un'elaborazione del primo tema di tono piuttosto marziale. E in terzo luogo l'ipotesi che nella Ripresa del primo tema vengano collegati e contemporati elementi parziali sparsi dell'Esposizione, senza che il collegamento sia motivato da quanto avvenuto nello Sviluppo, mal si concorda con il concetto di "forma in sviluppo" che tutti i trattati delle forme presuppongono in Beethoven. La connessione descritta, ammesso che esista, non si può interpretare senza forzature né come «variazione in sviluppo» (Arnold Schönberg),

né come «derivazione per contrasto» (Arnold Schmitz), né come espansione di una «cellula motivica» (Rudolf Rétí), né come tappa di una «storia del tema» (August Halm) che va dalla Transizione alla ripresa passando per lo Sviluppo.

Si tratta piuttosto del fatto che motivi ed elementi parziali eterogenei vengono messi in rapporto e conciliati a posteriori; sicché la sostanza che opera la mediazione — ciò dunque che va al di là di un mero lavoro di combinazione — consiste nel cromatismo, connotato comune del motivo derivato dalla battuta 20 e dell'impalcatura che proviene dalle battute 27-32.

Decisiva tuttavia non è tanto la sostanza — il cromatismo — quanto l'idea formale che sta alla base del procedimento descritto: l'idea di collegare in un secondo momento elementi originariamente eterogenei compenetrandoli l'uno nell'altro; e ciò non in uno Sviluppo, bensì in una Ripresa (senza che se ne trovi il fondamento nel corso dello Sviluppo).

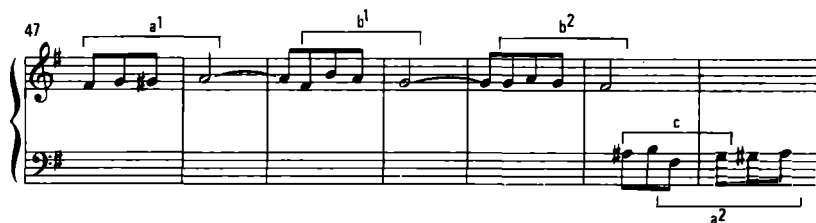
La tecnica motivica descritta, che sotto il profilo teoretico-formale rende enigmatica la Ripresa del primo tema dell'op. 2,3, cambia poco o nulla alla premessa fondamentale del pensiero musicale di Beethoven: la forma — in quanto "spirito", come si è espresso Hanslick — deve apparire una "consequenzialità" e un procedimento teleologico, indirizzato a una meta. Ma, a quanto sembra, bisogna limitare il campo entro cui serba validità il concetto di "processo", concetto associato alla categoria della "logica musicale" e che è stato caricato di sempre maggior contenuto da Johann Forkel fino ad Arnold Schönberg e Boris Asaf'ev. Infatti la combinazione e la conciliazione a posteriori, secondarie, di motivi ed elementi parziali si possono difficilmente interpretare alla stregua di un processo, e non importa quanto ampio o stretto sia il significato che si presta al termine: perché il concetto contiene e suggerisce l'idea di una sostanza originaria, la quale continua a sussistere come "soggetto" dell'"azione in corso" — come "ciò che sta alla base" — in tutte le trasformazioni e in tutte le modificazioni. Nelle parti dell'op. 2,3 descritte, però, non si può parlare di una sostanza originaria, costitutiva della forma musicale, da cui "si sviluppano conseguenze". Con una seconda analisi, integrativa, di un movimento di sonata mostriamo che si tratta di un principio assolutamente caratteristico di Beethoven, accanto a quello di origine e sviluppo; e tenteremo di illustrare e di rendere plausibile il modello interpretativo su cui si basano tali analisi ricorrendo alla distinzione, derivata dalla teoria storiografica, tra storia del processo e storia dei fatti.

La *Sonata per pianoforte in sol maggiore* op. 14,2 è stata oggetto di numerose interpretazioni ispirate dalla formula dei "due principi" che stanno alla base del primo movimento, formula frattanto caduta in discredito presso i filologi. Quelle interpretazioni però, più che all'opera stessa, si riferivano alle parole tramandate da Anton Schindler, in cui

si credeva di poter afferrare l'espressione autentica di un'idea formale di Beethoven. Non si vedeva invece che il movimento contiene un problema strutturale, risolvere il quale sembra più difficile che decifrare la formula citata; tanto più che si tratta di una parte della forma sonata — la sezione conclusiva dell'Esposizione del primo movimento — che, anche in altre opere, attira raramente su di sé l'attenzione di chi analizza.

Le prime sette battute della chiusa (b.47-53) contengono, prima nella voce superiore e poi in quella inferiore, cinque motivi (a1 b1 b2 c a2), il terzo dei quali è una progressione del secondo con la nota iniziale cambiata e il quinto, nonostante sia intrecciato con il quarto, è la ripresentazione, riconoscibile come tale, del primo:

Es. 47



Il procedimento da cui Beethoven è partito nel costruire la chiusa, la tecnica di derivare i motivi da elementi parziali sparsi dell'Esposizione e di combinarli e conciliarli in modo sorprendente, ricorda l'op. 2,3. Nel tentare un'analisi che non si limiti a registrare dei "fatti" — i quali, a rigore, se non sono riferiti a un sistema ermeneutico, non raggiungono nemmeno lo status di "dati di fatto musicali" — si presenta, come per la sonata precedente, scritta tre anni prima, il problema di giustificare il modello interpretativo, perché solo in virtù di questo modello le connessioni che crediamo di riscontrare diventano "realtà musicale".

La mera descrizione non è difficile nemmeno qui, come non lo era per l'op. 2,3. Il cromatismo del motivo a proviene dal basso delle battute 40-43, immediatamente precedenti (fa diesis-sol-sol diesis-la). Invece la figura ritmica, l'anacrusi di 3/8, è il risultato di una "preistoria" più lunga, risalente all'inizio del movimento. La sonata comincia con un motivo che, per la discrepanza tra il modo in cui è segnata la battuta e l'entrata dell'accordo, resta in sospenso tra un'anacrusi di 3/16 e una di 5/16 (es. 48). Nella battuta 5 l'ordinamento della battuta — con un'anacrusi di 3/16 — è espresso in modo inequivocabile. Ma alla battuta 9 viene ripresa l'anacrusi di 5/16 — aumentata a una figura di 5/8 — e, con le sue note ribattute, essa appare come un motivo ritmico indipendente. (Che si tratti proprio di una aumentazione lo mostra la battuta 11, in cui con la diminuzione delle note ribattute a un'anacrusi di 5/16 è ristabilito l'origina-

Es. 48



rio ordine di grandezze ritmico e la connessione proposta viene così in certo qual modo confermata a posteriori).

Ma non è che si lasci cadere l'altra possibilità di interpretare la battuta 1: essa si manifesta chiaramente in alcune anacrusi di 3/8 (b.25,29 e 40), anche queste rese motivi ritmici indipendenti mediante le note ribattute. E l'anacrusi di 3/8 è poi l'elemento che lega fra loro i diversi motivi nella chiusa dell'Esposizione; esso è — analogamente al cromatismo della Ripresa del primo tema dell'op. 2,3 — il "comune denominatore" delle parti costitutive eterogenee: il sostrato che accomuna momenti parziali di origine sparsa.

Il motivo b della chiusa proviene dalla continuazione del secondo tema (b.33-34); tuttavia è spostato di una croma nella battuta, tanto che riconoscerlo appare più difficile, anche se non impossibile. Infine il motivo c può essere considerato un'augmentazione delle note 3-6 della battuta 1, dunque un segmento dell'idea principale. (Nonostante la grande distanza apparente, la connessione non è affatto "astratta", nel senso deteriore della parola, per via della successione caratteristica e singolare degli intervalli e dell'identità dell'altezza delle note).

Come per l'analisi dell'op. 2,3, tuttavia, non si può costringere nessuno a giudicare "dati di fatto musicali" i nessi motivici descritti soltanto "riferendosi al testo". E il problema sta anche qui non nello scoprire relazioni — cosa che per più di un cultore di analisi sembra essere un fine a se stesso — bensì nel fare una distinzione motivata tra derivazioni "reali" e "fittizie".

Il motivo più semplice che giustifica questa analisi, e in un primo momento e in prima istanza si tratta solo di un'ipotesi, sta nell'accumulazione di eventi analoghi. Non uno solo ma tre diversi elementi parziali vengono avulsi dai contesti precedenti e messi sorprendentemente in relazione reciproca nella chiusa; e precisamente tutti i motivi vengono sottoposti a uno stesso procedimento, a un cambiamento del ritmo: il motivo a mediante la diminuzione, quello b mediante lo spostamento nella bat-

tuta e quello c mediante l'aumentazione. E il risultato di queste modifiche è una parificazione del ritmo. L'anacrusi di 3/8, di cui abbiamo descritto la "preistoria", risulta essere il connotato integrante, il tratto comune che collega le parti costitutive della chiusa, nonostante la loro provenienza eterogenea.

Ma il metodo di integrare a posteriori elementi indipendenti e sparsi — e non nello Sviluppo, ma nella chiusa — è espressione di un pensiero musicale il cui "disegno di fondo", come nell'op. 2,3 non rientra nel concetto di "forma in sviluppo" generalmente attribuito a Beethoven.

L'idea che la forma musicale sia un "processo" è talmente radicata nella teoria musicale (e nella percezione musicale da essa influenzata) che è necessario un certo sforzo per rendersi conto che non si tratta di uno "stato di cose" evidente — cioè che appare immediatamente per quello che è — ma di un'interpretazione di uno stato di cose e precisamente di un'interpretazione tutt'altro che ovvia. Senza dubbio la musica, che si svolge nel tempo e che "contiene in sé" il tempo, è un "evento in corso"; ma non ogni evento in corso è un processo.

Nella teoria musicale il concetto di "processo" è associato al "modello organico", il quale è uno dei modelli caratteristici del pensiero dell'Ottocento: quel che si intende è che da una sostanza originaria data all'inizio — da un tempo, da una "cellula motivica", da una figura di base — "scaturisce", per così dire, una forma di cui possiamo seguire lo "sviluppo" nel tempo, sviluppo determinato da ciò che Aristotele chiamava *entelechia* [perfetta attuazione]. La categoria "processo" implica dunque — tacitamente, ma perciò con una efficacia e una forza di persuasione anche maggiori sulla coscienza musicale e sulle sue reazioni — da un lato l'idea di un "soggetto di riferimento" che appare quale portatore dello sviluppo musicale, d'altro lato l'idea che tale sviluppo avvenga in conformità a una legge che lo fa tendere a una meta: si può anche parlare, riprendendo un paradosso kantiano, di una "conformità alla legge senza legge".

Il tentativo di rendere comprensibile e plausibile un modello interpretativo che si discosti da questo va inteso nel senso di un completamento, non di un'esclusione: quel che si vuol mettere in discussione non è la prevalenza della forma in sviluppo in Beethoven — persino nei movimenti di sonata citati e precisamente nei loro Sviluppi — ma solamente la validità esclusiva del modello mutuato dalla morfologia goethiana da Adolf Bernhard Marx.

Che la descrizione del modello divergente risulti metaforica è tanto incontestabile quanto inevitabile (senza che per giustificarsi si debba ricorrere all'argomento che le denominazioni di oggi sono le metafore di ieri e che le metafore di oggi saranno le denominazioni di domani). Che nell'impiego della lingua ci si orienti su quel tipo di osservazione che nella storiografia si chiama "storia dei fatti" non significa affatto che

colui che analizza creda di ricostruire la lingua in cui Beethoven rifletteva “sulla” musica, ma soltanto che tenta di trovare un modo di esprimere il pensiero di Beethoven “nella” musica, un modo che lo chiarisca più che renderlo oscuro. (Che una lingua descrittiva non possa evitare l’una cosa nel tentare l’altra è un dilemma a cui nessuno che analizzi può sfuggire, a meno che non cerchi scampo nella *wordless analysis* di Hans Keller).

Nella teoria della storiografia la “storia dei fatti” si distingue dalla “storia dei processi” soprattutto perché parte da una pluralità di soggetti che agiscono indipendentemente l’uno dall’altro e, d’altro canto, non considera un fatto storico quale risultato di uno sviluppo indirizzato a una meta, bensì quale esito di azioni concomitanti e contrastanti, esito di regola non previsto da nessuno degli agenti.

L’asserzione che sia possibile e sensato adottare questo metodo per la musica — l’ammissione cioè che esista un’analogia, la quale naturalmente non deve venir forzata, come non devono esserlo altri modelli interpretativi della teoria delle forme musicali — significa pertanto che non si è costretti a interpretare come “sviluppo” una composizione musicale che si vorrebbe presentare come compiuta in sé e coerente, ma che è anche possibile comprendere la connessione interna partendo dalla fine; una fine in cui, in certo modo, i motivi e gli elementi parziali precedenti si incontrano in una configurazione musicale che rappresenta un “evento” nella misura in cui proietta all’indietro una luce che permette di vedere negli avvenimenti precedenti le parti costitutive di una “storia”.

CAPITOLO NONO

La "nuova via"

Che la forma musicale più che un prodotto finito sia un processo dovrebbe essere uno dei pochi tòpoi estetici incontrovertibili. Ma per poter essere utilizzato nell'analisi e nella storia, il principio astratto deve venire differenziato. La tesi a cui si vuol tentare di dare un fondamento, l'asserzione che nelle opere nate dopo il 1802 Beethoven abbia impresso alla forma il carattere di un processo in modo tale da giustificare le sue stesse parole, «nuova via» o «maniera del tutto nuova», rimane vaga e inafferrabile sintanto che non vengano analizzate le idee che si sono coagulate nel concetto di "processo musicale".

Il fatto che la musica si svolga estendendosi nel tempo, se giustifica il postulato che la forma musicale debba venir intesa come una forma in divenire, non costituisce un motivo sufficiente per enfatizzare il carattere di processo della musica. Più essenziali del fatto stesso della temporalità sono le conseguenze profondamente diverse che vengono dedotte da questa circostanza fondamentale. Che le parti di un discorso musicale si presentino l'una dopo l'altra non impedisce affatto che a un ascoltatore esse appaiano giustapposte: il principio di corrispondenza — il collegamento di frasi, semifrasi e periodi per mezzo di un intreccio di concordanze e contrapposizioni che produce l'impressione che si tratti di completamenti e corrispondenze — favorisce la trasformazione di un fenomeno temporale in uno quasi spaziale, e addirittura la provoca. Perciò ha senso parlare di carattere di processo — invece che semplicemente di un susseguirsi di eventi — soltanto se la temporalità della musica, la successione, non costituisce un ostacolo che la forma deve superare ma, proprio al contrario, ne costituisce la sostanza: se dunque le parti sembrano scaturire l'una dall'altra, così che a prevalere invece di un principio formale "architettonico" sia un principio "logico".

La "logica" musicale, fondamento del carattere di processo delle opere, può essere definita, per sommi capi, elaborazione tematico-motivica in relazione a uno sviluppo armonico-tonale. In altre parole, il processo rap-

presentato da una forma "logica" è la quintessenza delle conseguenze che vengono dedotte da una sostanza tematica, e precisamente in interazione con uno svolgimento armonico che regge l'elaborazione dei temi, la formazione delle varianti.

Secondo la definizione di Martin Wehnert per tema bisogna intendere una «figura di riferimento»¹. Parlando metaforicamente non sembra dunque che un tema sia solo un'idea da cui provengono conseguenze, ma anche un testo, base di un commento che torna sempre al punto di partenza. Il movimento descritto da un commento è circolare, non rettilineo. Un tema ben delineato, in quanto premessa di una forma musicale intesa come processo, è dunque un ostacolo se la via che si vuol percorrere tende a una meta invece che, per così dire, alla parafrasi. E il problema compositivo che, connesso con altri problemi, Beethoven tentò di risolvere attorno al 1802 era, così si può definirlo, la difficoltà di creare forme musicali con un carattere di processo tanto più spiccato in quanto nello stesso tempo tematiche e non-tematiche: tematiche nella misura in cui una sostanza tematica è premessa di un processo formale; non tematiche in quanto evitano di fissare all'inizio dell'opera una formulazione pregnante e ben delineata con valore di testo per un commento. Altrimenti detto: la "tematica" non è più "tema".

Se pertanto si definisce la forma musicale un processo, si possono distinguere tre momenti: anzitutto l'ovvia constatazione che forme che si estendono nel tempo sono forme in divenire; in secondo luogo il dato di fatto storico che le forme strumentali del Sette e Ottocento si costituirono in processi che erano "processi tematici"; e infine il fatto specifico che in alcune opere di Beethoven scritte dopo il 1802 la processualità sembra specialmente accentuata da una tematica paradossale.

Czerny racconta che «intorno al 1803» — più probabile è il 1802 — Beethoven avrebbe detto a Wenzel Krumpholtz: «Non sono molto contento dei lavori scritti finora. Da oggi in poi voglio imboccare una "nuova via"». Queste parole presuppongono che la direzione di questa via fosse già stabilita. Czerny commenta: «Poco dopo questo fatto apparvero le sue tre sonate op. 29» — intende dire op. 31 — «nelle quali si può ravvisare la parziale realizzazione della sua decisione»². Le sonate op. 31 furono scritte nel 1801-1802 — quindi le parole di Beethoven vanno datate 1802 piuttosto che 1803 — e furono pubblicate nel 1803.

Non si sa di sicuro che cosa Beethoven intendesse per "nuova via". Per Ludwig Misch la novità acquisita intorno al 1802, all'inizio del "secondo periodo", riguardava la forma musicale; per lui le parole di Beethoven si riferivano all'"idea strutturale" del primo movimento della *Sonata in re minore* op. 31,². Philip G. Downs interpretò invece la "nuova via" presa da Beethoven non tanto dal punto di vista formale quanto da quello etico. Senza dubbio a ragione egli incluse nella discussione l'*Eroica* op. 55, nata essenzialmente nel 1803, e collegò il concetto della

“nuova via” con le dichiarazioni contenute nel *Testamento di Heiligenstadt*, all'incirca coevo (datato 6 e 10 ottobre 1802); inoltre rilevò che Krumpholz, a cui erano state rivolte quelle parole, era stato descritto da Czerny non come un esperto di musica, ma come un ammiratore intelligente: tanto che una interpretazione esoterica (etica) delle parole “nuova via”, sembra più appropriata di un'interpretazione esoterica (formale)⁴.

Se Downs crede di ravvisare il tratto essenziale della “nuova via” nell'ethos umano dell'*Eroica*, dimentica però in primo luogo che Czerny non nominò come documento della novità l'op. 55, bensì l'op. 31, un'opera dunque che non era destinata al grande pubblico. In secondo luogo Krumpholz era violinista al Teatro di Corte, dunque tutt'altro che un dilettante non in grado di capire un'“idea strutturale”. E in terzo luogo l'interpretazione di Downs si rivela improbabile se si istituisce un'analogia tra la “nuova via” e la “maniera davvero interamente nuova” di cui Beethoven parlò a proposito dei cicli di variazioni op. 34 e 35.

Dell'ottobre 1802, dunque, probabilmente, all'incirca contemporanea delle parole rivolte a Krumpholz, è una lettera a Breitkopf e Härtel in cui si legge:

ho fatto due lavori di variazioni, di cui uno conta otto variazioni, l'altro trenta. Ambidue sono lavorati in una maniera davvero interamente nuova, ognuno in modo diverso ... In genere lo sento dire solo da altri che ho idee nuove, mentre io stesso non lo so mai. Ma questa volta sono io a doverLe assicurare che la maniera in questi due lavori è interamente nuova e mia⁵.

La maniera davvero interamente nuova che Beethoven sottolinea — e che egli l'abbia ritenuta degna di risalto proprio in riferimento a cicli di variazioni dipendeva dalla scarsa considerazione di cui godeva questo genere, dal quale, per principio, non ci si attendeva nulla — è da intendersi senza dubbio nuova dal punto di vista stilistico-formale e non da quello etico; quel che si realizza per mezzo di una “maniera”, di un tipo di scrittura o di una tecnica compositiva, è un pensiero formale.

Ad ogni modo non è con la filologia, ma solo mediante un'analisi e un'interpretazione delle opere — della *Sonata* op. 31,2, delle *Quindici Variazioni per pianoforte in mi bemolle maggiore* op. 35 e della *Sinfonia Eroica* op. 55 — che si può decidere se, come affermato, la “maniera nuova” o la “via nuova” possano essere identificate o almeno messe in stretto rapporto reciproco (affinché non rimanga escluso il genere del quartetto per archi, includeremo nella nostra esposizione anche il primo movimento dell'op. 59,3 — scritto tra il 1804 e il 1806 — giacché lo scopo della nostra esposizione è mostrare che l'idea formale è presente in tutti i differenti generi). Se è possibile dimostrare che alla base della sinfonia, del quartetto per archi, della sonata e del ciclo di variazioni sta un'idea formale comune alle diverse opere, al di là delle diffe-

renze di genere, per mezzo della quale, d'altro lato, esse si distinguono da opere precedenti per un nuovo tipo di stile, viene naturale istituire un'analogia tra la "nuova via" imboccata secondo Czerny nell'op. 31, e la "maniera davvero interamente nuova" dell'op. 35; e dare dunque un'interpretazione tecnico-formale oltre che alla "maniera nuova", che comunque non ammette altra interpretazione, anche alla "nuova via".

Il primo movimento della *Sonata in re minore* op. 31,2 è una sfida per chi analizza. Esso è stato commentato così spesso che un nuovo esame sembra scusabile e giustificabile solo in quanto questo movimento assolve una funzione insostituibile in un contesto più ampio, che comprende anche altre opere. Le difficoltà che si incontrano se si applica a questo movimento lo schema della forma sonata appaiono addirittura inestricabili; ciò nonostante non si può non prendere in considerazione lo schema e descrivere il movimento esclusivamente come una forma sui generis. Anzi il rapporto paradossale con il modello tradizionale è parte integrante dell'idea formale dell'opera. Il suo carattere specifico sta in un rapporto incrinato con il tipo generale, quello che determina l'aspettativa dell'ascoltatore immaginato da Beethoven, l'"ascoltatore implicito".

La disputa se l'inizio del movimento — la triade arpeggiata del Largo e le caratteristiche scale a note ribattute dell'Allegro — oppure le battute 21 sgg. rappresentino il "vero e proprio" tema non ha senso perché richiede una decisione, mentre il "succo" della composizione sta nell'impossibilità di decidere, in un'ambiguità che assume valore di qualità estetica. L'inizio contiene — in una forma preliminare rudimentale — la sostanza tematica del movimento, e cioè tanto del secondo quanto del primo tema; ma non è un tema né sotto il profilo sintattico, né sotto quello del suo "atteggiamento". Nel motivo del Largo è preformato il primo tema, che assume un disegno più netto nelle battute 21 sgg., e in quello dell'Allegro il secondo tema, che viene esposto nelle battute 42 sgg. L'"atteggiamento" dell'inizio è però quello di un'introduzione.

Non meno discutibile sarebbe tuttavia dare alle battute 21 sgg. il valore di "vera e propria" esposizione del primo tema. In primo luogo perché sia dal punto di vista sintattico, sia da quello armonico-tonale, si tratta di una parte in evoluzione, di una Transizione modulante con elaborazione tematico-motivica. E in secondo luogo questa sezione manca nella Ripresa. D'altro canto è caratteristico lo stretto nesso tra la parte che si evolve e lo Sviluppo; il quale è dapprima — per 10 battute — una trasposizione di questa parte, poi un costruito analogo, e raggiunge la tonalità fondamentale (per non più abbandonarla) già alla battuta 19 dell'Allegro: effettua dunque con gli stessi motivi della parte in evoluzione la modulazione contraria.

Quasi tutte le parti formali hanno un carattere ambiguo per cui appare difficile, se non impossibile, determinare funzioni univoche. L'ini-

zio del movimento è tema o introduzione? Le battute 21 sgg., sebbene modulino alla tonalità della dominante, rappresentano un'esposizione del primo tema in una forma nettamente delineata, per quanto sintatticamente aperta? Un commentatore che definisca primo tema le battute modulanti 21 sgg. è obbligato a concludere che l'inizio dello Sviluppo sia da considerare al tempo stesso ripresa del primo tema, in sostituzione della Ripresa che manca più tardi? La deduzione può sembrare assurda. Eppure se una parte che si evolve modulando viene dichiarata esposizione del primo tema, uno Sviluppo modulante che rappresenta un'immagine speculare della parte in evoluzione può valere, di pari diritto, da sostituzione della ripresa del primo tema.

Beethoven non pretende che l'ascoltatore da lui immaginato risolva i paradossi; egli deve intenderli piuttosto come idea formale del movimento. Chi si sente disorientato dalla sonata non deve tentare di trovarle a tutti i costi una spiegazione univoca che, in quanto forzata, sarebbe errata, ma deve riconoscere proprio nell'ambiguità l'artificio: la qualità della cosa stessa e non un difetto dell'analisi. Proprio la contraddittorietà della forma ne costituisce la qualità artistica.

L'inizio del movimento non è ancora tema, la parte che si evolve non lo è più. Il primo tema non è dunque "veramente" esposto in nessun luogo. Ma poiché Beethoven evita di "enunciare" i temi e da una forma preliminare passa subito a una elaborazione che li sviluppa, la forma prende più che mai l'aspetto di un processo. La tematica non è "data" in nessun luogo, nel senso di un testo che venga commentato in seguito da uno Sviluppo; essa si trova anzi immessa in un processo di evoluzione continua, quale presentimento di una tematica futura o conseguenza di una precedente. Essa consiste esclusivamente di trasformazioni, di cui è una funzione, una variabile dipendente dalla forma in divenire, non un'entità sostanziale: una figura di riferimento a cui rimanda poi l'elaborazione tematico-motivica. Il moto descritto dalla composizione è esclusivamente indirizzato verso una meta, non circolare.

La novità dell'op. 31,2, a cui evidentemente si riferiva Beethoven parlando con Krumpholtz, è il radicale carattere di processo della forma musicale, correlato tecnico-compositivo del quale appare l'eliminazione del concetto tradizionale di tema. Quel che sta alla base del movimento non è un tema, ma piuttosto una "configurazione tematica", un raggruppamento di elementi — triade arpeggiata e scale a note ribattute — che all'inizio sono "pre-tematici" e nelle battute 21 sgg. e 42 sgg. già "post-tematici": deduzioni e non enunciazioni.

Un'idea formale simile a quella realizzata mediante profondi mutamenti della forma sonata nell'op. 31,2 caratterizza, adattata alle regole di un altro genere musicale, le *Eroica-Variationen* op. 35. Alla base del ciclo non sta un tema compiuto, una "figura di riferimento" saldamente delineata dal punto di vista melodico e armonico, bensì una configu-

razione di elementi parziali, in via di principio indipendenti l'uno dall'altro: un basso del tema, una melodia tematica e un'impalcatura armonico-metrica.

La "maniera davvero interamente nuova" che Beethoven realizza nell'op. 35 appare il risultato di una stratificazione e di una trasformazione di diverse tradizioni: l'indipendenza del basso del tema proviene dalla variazione su un basso ostinato, l'autonomia dello schema armonico-metrico dalla variazione strutturale e la parafrasi della melodia tematica dalla variazione figurata. Ma non è la provenienza bensì la funzione inconsueta dei mezzi a determinarne il senso.

Beethoven chiama «Introduzione col Basso del Tema» l'esposizione del basso del tema a sé, senza la melodia tematica: egli pone l'accento sul carattere di introduzione e di preparazione, non di esposizione, che ha l'inizio. Il basso del tema viene integrato da contrappunti diversi con un aumento progressivo del numero delle voci (a due, a tre e a quattro); le trasformazioni contrappuntistiche però — diversamente dalla tradizione della variazione su un basso ostinato, a cui rimandano — non hanno un significato formale in se stesse, bensì nella preparazione della melodia tematica, alla cui apparizione, per così dire trionfale, esse mirano. E viceversa l'esposizione della melodia non è tanto un'enunciazione e un'asserzione quanto un risultato e una conseguenza, o il culmine di una evoluzione: nella parte a due voci è predelineato il disegno melodico delle battute 1-8 e 13-16 della melodia tematica, in quella a quattro voci il movimento di semicrome delle battute 9-12.

Nelle singole variazioni vengono scelti o isolati dalla configurazione tematica elementi parziali e sempre diversi, che a loro volta vengono rielaborati o citati. Alla base delle battute 1-4 della II variazione non sta altro che l'impalcatura armonico-metrica; nelle battute 6-8 le note più acute della figura di accompagnamento formano una citazione del basso del tema: una reminiscenza in una regione inaspettata. La III variazione si basa sull'impalcatura armonico-metrica, la quale non è però soltanto fondamento della tecnica delle variazioni: la battuta 5 dello schema armonico manca nella variazione, la battuta 6 appare al posto della 5 e la battuta 7 è divisa tra le battute 6 e 7 mediante aumentazione. Beethoven suddivide dunque l'impalcatura armonico-metrica nei suoi elementi parziali: lo schema armonico è spostato in rapporto a quello metrico, senza perdere la propria identità. E non sarebbe forse un'esagerazione definire l'intero ciclo delle variazioni come un processo analitico: una disintegrazione del complesso tematico — costituito da basso, melodia e impalcatura — in strutture parziali e delle strutture parziali in elementi.

Il carattere analitico della tecnica delle variazioni si manifesta con speciale evidenza nella VI variazione. Nella prima parte la melodia tematica, non trasposta, cioè in mi bemolle maggiore, e quasi immutata

(alla battuta 7 la nota mi bemolle è alterata a mi), costituisce la voce superiore di un pezzo che incomincia in do minore e modula a fa minore ed è dunque straniato dal punto di vista armonico-tonale. (Lo stesso principio sta alla base della Coda della XV variazione). Se non si teme di usare una terminologia anacronistica, si può addirittura affermare che nella VI variazione Beethoven abbia sostituito le categorie complesse del pensiero musicale classico-romantico — categorie come “ritmo” e “melodia” — con concetti di parametri quali “durata del suono” e “altezza del suono” (nel senso di una diastematica pensata indipendentemente dalla qualità armonica del suono); perché senza dubbio l’“ascoltatore implicito” che egli presuppone non può non rendersi conto tanto dell’identità diastematica della melodia tematica quanto dello straniamento armonico-tonale. (Nella X variazione le battute 9-12 riproducono il ritmo originale del basso del tema senza che esista il benché minimo nesso diastematico).

La sostituzione del tema tradizionale con una configurazione tematica e la suddivisione delle strutture parziali in elementi singoli sono contrassegni di un pensiero musicale che mira alla processualità radicale della forma. La sostanza tematica viene analizzata, non parafrasata. Essa non costituisce un testo che le variazioni commentano con un movimento circolare, bensì un complesso di contrassegni da cui elementi parziali sempre diversi vengono isolati per venir assorbiti in un processo formale che consuma, per così dire, la sostanza tematica.

Sebbene sembri che un movimento di sonata non possa essere messo direttamente a confronto con un ciclo di variazioni, tuttavia, quando si interpretano l’op. 31,2 e l’op. 35, tra le due opere risaltano prepotentemente analogie che consentono legittimamente di mettere in stretto rapporto la “nuova via” che contrassegna la *Sonata in re minore* e la “maniera davvero interamente nuova” delle *Eroica-Variationen*. In ambedue le opere gli inizi sono tematici e al tempo stesso provvisori: Introduzione ed Esposizione confluiscono l’una nell’altra. E alla base di entrambe le opere invece di un tema nel senso tradizionale sta una configurazione tematica. (Sebbene la melodia tematica delle *Eroica-Variationen* sia stata chiamata “tema” da Beethoven, essa non è l’elemento trainante dello sviluppo nella misura in cui ci si aspetta da un tema di variazioni). Il concetto di “configurazione tematica” permette di mettere in rapporto reciproco la monotematica suddivisibile del ciclo di variazioni e la tematica doppia del movimento di sonata concentrata all’inizio del movimento, rendendo così commensurabili le forme al di là della differenza dei generi. E proprio l’inconsueta struttura tematica costituisce il correlato del carattere assunto dalla forma, quello di un processo.

La qualità più vistosa del primo movimento dell’*Eroica* è stata ravvisata da sempre nella sua forma, che ha un aspetto spiccato di processo,

In seguito, nelle battute 15-20

Es. 50



e poi nelle battute 37-42

Es. 51



la successione di semitoni a partire dalla nota fondamentale o dalla quinta del motivo principale sviluppa ulteriormente il motivo stesso per mezzo di progressioni. (Di fronte al carattere piuttosto statico del motivo pastorale essa rappresenta il “fattore di sviluppo”, la parte incalzante, dinamica della configurazione tematica). Il passaggio del motivo da do minore a re minore attraverso do diesis minore nella prima parte dello Sviluppo va intesa quale aumentazione della successione di semitoni, del “fattore di sviluppo”.

Es. 52



Il cromatismo, che nell'Esposizione è il proseguimento melodico del motivo principale, ne determina nello Sviluppo l'andamento armonico per gradi.

D'altro canto, l'elemento cromatico non è limitato alla tematica della sezione del primo tema dell'Esposizione, ma costituisce al tempo stesso l'impalcatura latente (fa-mi-mi bemolle-re) della prima (b.46 sgg.) e la

sostanza della seconda "idea secondaria" (b.83 sgg.). La configurazione tematica permea tutto il movimento. Pertanto il motivo principale non è "tematico" di per se stesso, ma in relazione dialettica con il "fattore di sviluppo" cromatico. E oggetto della variazione, della "variazione in sviluppo", è oltre alla forma anche il rapporto fra i motivi. Il movimento cromatico di semitono è ascendente o discendente, parte dalla nota fondamentale o dalla quinta del motivo principale e costituisce ora il suo proseguimento melodico ora un tratto fondamentale del percorso armonico.

La configurazione tematica del primo movimento dell'*Eroica* non è "data" — nel senso di un testo da commentare — in nessun luogo; è completamente assorbita nel processo di cui costituisce la sostanza. Persino l'affermazione apparentemente innocua che il primo tema acquisti la sua figura definitiva nella Coda è discutibile se si intende dire che si tratta della figura "vera e propria" e non soltanto dell'ultima. Lo spiegamento trionfale, nelle ripetizioni che sembrano non aver fine, rappresenta uno specifico carattere di Finale: il motivo principale ha raggiunto una fine che sembra un culmine. Ma rimane determinante che l'ultima tappa del processo formale sia una tappa come le altre, che il tema non appaia in nessun luogo, né all'inizio, né alla fine, nella sua figura "vera e propria": esso è sempre, in ogni momento, una funzione — una variabile dipendente — del processo formale.

Secondo Ludwig Finscher il *Quartetto in do maggiore* op. 59,3 riflette la situazione storico-sociale del quartetto per archi dopo il 1800⁶. Da un lato il quartetto, da forma d'arte privata, si trasformava gradatamente in un'arte pubblica e, in quanto musica da concerto, il quartetto per archi tendeva ad avvicinarsi alla sinfonia o al *quatuor brillant*, ad assumere cioè un atteggiamento sinfonico o concertante. D'altro lato non si doveva rinunciare alle ambizioni estetiche di questo genere musicale, all'altezza di stile raggiunta per merito di Haydn e di Mozart. E l'op. 59,3 di Beethoven è il frutto proprio del contrasto tra la tendenza all'essoterismo e l'ambizione esoterica, contrasto conciliato dialetticamente: i mezzi sinfonici o concertanti con cui il quartetto si rivolge all'esterno, al pubblico, vengono inseriti, come elementi parziali, in una costruzione artificiale, accessibile solo all'intenditore. L'elemento essoterico, senza che il suo effetto venga sminuito, diventa il veicolo dell'esoterismo.

I connotati di quelle opere che contrassegnano la "nuova via" — gli inizi rudimentali dei movimenti, il carattere radicale di processo della forma musicale, l'eliminazione della concezione tradizionale di tema e l'ambiguità funzionale delle parti formali — ritornano nel primo movimento dell'op. 59,3, anche se modificati dalla differente problematica del genere musicale. La "maniera davvero interamente nuova" sviluppata da Beethoven intorno al 1802 si estende anche al quartetto per archi.

L'Introduzione lenta, la cui impalcatura è costituita da un movimen-

to cromatico discendente del basso, è vaga per quanto riguarda la tonalità e, per quanto riguarda i motivi, quasi amorfa, a parte una figura di tre note con trillo. Ma anche all'inizio dell'Allegro vivace (b.30 sgg.) la tonalità fondamentale è ancora vaga, e si resta in dubbio se si tratti dell'esposizione del primo tema o di una seconda Introduzione; tanto più che l'atteggiamento melodico è di tipo rapsodico-concertante.

Da un lato le battute 30 sgg. sono tonalmente indefinite e sintatticamente irregolari: una semifrase che comprende 5 (1 + 4) battute, non riducibili alla "quadratura", viene trasposta di un grado verso l'acuto alla relativa della sottodominante, invece di essere completata da un conseguente in modo da formare un periodo compiuto. D'altro canto è la sostanza motivica delle battute 30 sgg. quella di cui si nutre lo Sviluppo e a cui continuano a rifarsi già le parti successive dell'Esposizione (b.57, 65-75, 91). Se si definisce concettualmente il tema "figura di riferimento", le battute 30 sgg. rappresentano un punto di riferimento, pur senza acquistare carattere di figura: sono insieme tematiche e pre-tematiche.

Altrettanto ambiguo è l'effetto delle battute 43 sgg. È vero che la tonalità fondamentale è espressa chiaramente, seppure non ultrachiaramente. I motivi però sono insignificanti in un duplice senso: banali come melodia e, come forma, privi di conseguenze. È quindi difficile parlare di un tema quale oggetto di una elaborazione, sebbene si tratti della prima "figura" nettamente delineata dell'Esposizione. Ed anche lo slancio orchestrale, espansivo delle battute 43 sgg., più che favorire, contrasta un'interpretazione che dia loro il valore di primo tema. In primo luogo il contrasto concertino-"tutti" proveniente dalla tradizione sinfonica (e il contrasto della tecnica compositiva e della dinamica tra le battute 30 sgg. e 43 sgg. ne sembra il riflesso nell'ambito della musica da camera) invita il conoscitore delle sinfonie di Haydn a considerare tema l'inizio dell'Allegro vivace, perché in Haydn è il concertino e non il "tutti" ad assolvere la funzione di tema. E in secondo luogo la banalità dei motivi può indurre un ascoltatore consapevole delle esigenze artistiche del genere musicale a ravvisare a posteriori la sostanza tematica nel contenuto differenziato delle battute 30 sgg., nonostante la mancanza di solidità tonale e sintattica; e di ciò troverà conferma nello Sviluppo. (La banalità melodica è giustificata dalla funzione formale delle battute 43 sgg., ossia funge da contrappeso alle battute 30 sgg., e non deve dunque venir giudicata come qualità estetica in sé, ma in base al contesto).

Non altrimenti che nell'op. 31,2, nell'op. 59,3 il concetto di tema è, per così dire, scisso. Nelle battute 30 sgg. viene esposta "sostanza" tematica; ma soltanto le battute 43 sgg. acquistano "figura" tematica. Le battute 30 sgg., quale forma rudimentale, non sono ancora tema vero e proprio; le battute 43 sgg., rumoroso "tutti" dopo un concertino melodicamente differenziato, non lo sono più. La prima sezione è trop-

po provvisoria, la seconda troppo priva di contenuto per fungere da tema nel senso pieno della parola.

Ma proprio i caratteri della provvisorietà e della banalità sono strettamente connessi con il tratto essoterico dell'opera che Finscher decifrò in chiave storico-sociologica: con la volontà di rivolgersi all'esterno, al pubblico. Essoterico è tanto l'atteggiamento rapsodico-concertante delle battute 30 sgg., che appare ancora più evidente nella Ripresa, quanto l'espansione sinfonica delle battute 43 sgg. Ma la configurazione degli elementi è senz'altro esoterica: la soppressione del concetto tradizionale di tema dovuta alla scissione della "figura di riferimento" nelle sue qualità di punto di riferimento e di figura con un proprio carattere, nonché l'ambiguità delle parti formali — contrasegni della "nuova via" e della "maniera nuova" — sono tratti artificiali, comprensibili soltanto agli iniziati.

La "maniera nuova", di cui si possono rilevare i tratti fondamentali nelle op. 31,2 e 35, 55 e 59,3, è quindi una concezione generale che trascende la differenza dei generi, senza che chi analizza sia costretto a intendere le categorie descrittive in modo tanto astratto da svuotarle di contenuto. Concetti come "configurazione tematica" e "ambiguità formale" sono anzi sufficientemente concreti da essere utilizzabili come mezzi per determinare una situazione storica delle composizioni "dopo il 1802".

D'altro canto, date le esigenze assolutamente diverse dei vari generi, la "maniera nuova" si realizzò in forme sempre differenti: le differenze dei generi musicali sono ancora essenziali nel primo Ottocento. Oppure viceversa: la "maniera nuova" rappresentava un mezzo per risolvere problemi del tutto diversi, differenti da genere a genere, derivanti dalla storia specifica di questi.

Nell'*Eroica* l'apparato orchestrale è di per sé determinante. L'orchestra non è mero mezzo o veicolo per mettere in mostra una sostanza tematica e presentarla con efficacia, ma fa scaturire essa stessa, da un materiale poco appariscente, una struttura che si può chiamare sinfonica. L'esibizione del carattere orchestrale, il tratto specificamente sinfonico, sono nell'*Eroica* il correlato della povertà della sostanza tematica. Il fatto che Beethoven — seguendo la "nuova via" — non esponga un tema ma, senza una vera e propria Esposizione, passi da una forma preliminare, che non è ancora tema, a uno sviluppo che non può più chiamarsi tema, acquista un significato specifico nel genere della sinfonia: il carattere di processo della forma musicale a cui mira la "maniera nuova" si realizza come processo di dispiegamento dell'elemento orchestrale. Che il motivo principale appaia all'inizio solo nei violoncelli, si alterni poi tra legni e archi (b.15 sgg.) per estendersi infine a tutta l'orchestra (b.37 sgg.) non va inteso solo come crescendo strumentale ma anche come presentazione che l'orchestra fa di se stessa nel senso di un processo

normale, la cui struttura è in parte funzione dell'apparato. E l'apparato è espressione e veicolo dell'ambizione della sinfonia beethoveniana di parlare a un pubblico che rappresenta l'umanità in un duplice senso, l'umanità dell'individuo e l'umanità come massa. Il carattere formale della "maniera nuova" è nell'*Eroica* un carattere estetico, e al tempo stesso quello estetico è sociale. (Ma ciò non significa che con il concetto "nuova via" si debba designare principalmente, come voleva Downs, una concezione etica e non tecnico-compositiva, formale).

La volontà di rivolgersi al grande pubblico, alla massa, volontà il cui lato eroico si manifestava nella sinfonia, metteva allo scoperto lo stato lamentevole in cui versava la variazione per pianoforte. La serie di variazioni era, intorno al 1800, una forma inferiore; e non è un caso che Beethoven vantasse proprio a proposito di due cicli di variazioni la "maniera davvero interamente nuova" in cui le aveva composte. Chi volesse dire qualcosa di originale e di serio in un genere che veniva buttato sul mercato musicale come merce in svendita, doveva sottolineare espressamente la sua intenzione, perché il pubblico non se l'aspettava. La "maniera nuova" è dunque nelle variazioni per pianoforte un mezzo per nobilitare un genere decaduto. La tecnica della parafrasi brillante fu sostituita nell'op. 35 dall'elaborazione tematica: la scissione del tema in basso del tema, melodia tematica e impalcatura armonico-metrica, permise a Beethoven di riprendere elementi parziali sempre diversi della configurazione tematica senza essere legato a uno schema. Così per esempio nella II variazione una elaborazione dell'impalcatura armonica viene sviluppata con una citazione del basso del tema celata in figurazioni di accompagnamento. L'elaborazione tematica era però il contrassegno tecnico-compositivo di un'altezza di stile rappresentata dalla sonata, preclusa alla variazione. Trasformando la serie giustapposta in una forma in sviluppo Beethoven rivendicò al genere della variazione una nobiltà estetica che si contrapponeva alla degenerazione di origine commerciale.

Nel quartetto per archi, nell'op. 59,3, la "maniera nuova" che aveva carattere essoterico nella sinfonia e, al contrario, esoterico nella variazione per pianoforte, fu coinvolta in una problematica che riguardava il genere e che derivava dal tentativo di conciliare la tradizione esoterica di un'arte per intenditori, destinata al circolo privato, con la nuova funzione della musica da concerto eseguita in pubblico; e la conciliazione non doveva essere ottenuta con un compromesso, ma con una dialettica in cui i mezzi che contrassegnano una svolta verso l'esterno vengono assoggettati al tempo stesso a una costruzione la cui differenziazione trascende persino le categorie tradizionali.

Categorie come paradosso e ambiguità, straniamento e ironia, contrastano con l'idea che ci si fa abitualmente di classicità e classicismo

musicale: esse sembrano provenire da una teoria artistica manieristica, la cui applicazione alle opere del "secondo periodo" di Beethoven appare discutibile. Ma nulla sarebbe più erroneo del sospetto che l'interpretazione della "maniera nuova" o della "via nuova" prescindendo dalla nozione fondamentale che la forma classica si basa su un equilibrio e una interazione tra differenziazione e integrazione: del sospetto che la descrizione miri, con una terminologia modernizzata, a reintegrare il logoro topos di un Beethoven distruttore della forma musicale. Forme che si basano sul paradosso e sull'ambiguità, come il primo movimento dell'op. 31,2, non devono essere necessariamente aperte o addirittura incrinare; anzi non di rado sono di una compiutezza che si può definire classica.

Gli studiosi, siano essi seguaci di una tendenza estetica oppure analitica, i quali tentano di ribellarsi alla stolta affermazione che Beethoven abbia distrutto le forme musicali, non di rado sembrano restar prigionieri della stessa metafora che porta fuori strada i loro oppositori: che cioè a una forma musicale ci si adatta, come fosse un involucro, o la si distrugge. Ma per poter parlare correttamente dei problemi formali di Beethoven bisogna rendersi conto che l'immagine dell'involucro è un abbaglio metafisico.

Schemi tradizionali rappresentavano per Beethoven, per così dire, un oggetto del comporre: non venivano né accolti né ripudiati, bensì utilizzati come "materiale", che cambiava la sua funzione a seconda del contesto in cui veniva a trovarsi. Rudimenti di una Introduzione lenta che vengono inseriti nella configurazione tematica di un movimento di sonata cambiano di significato, senza che il ricordo della funzione originaria venga cancellato. Al contrario, il fatto che un ascoltatore, il quale conosce la tradizione, intenda le battute del Largo nell'op. 31,2 dapprima come Introduzione, per rendersi conto poi che si tratta di un elemento parziale della configurazione tematica, corrisponde al pensiero formale di Beethoven secondo cui le battute del Largo sono sì tematiche, ma in una formulazione provvisoria. Introduzione ed Esposizione si compenetrano. E l'ambiguità presuppone nell'ascoltatore, che Beethoven "implica", tanto la consapevolezza della tradizione quanto la capacità di spingersi al di là di essa.

Non si renderebbe quindi giustizia all'importanza degli schemi tradizionali se li si considerasse esclusivamente veicoli dell'euristica. I modelli sono anzi assolutamente essenziali quali parti della tradizione dei generi musicali (senza che per questo si sia costretti ad adottare un "essenzialismo" di principio nell'analisi delle forme musicali). Il fatto che Beethoven se ne distanzi e per così dire dia voce nella sua composizione a quel movimento che porta la musica ad allontanarsi da essi e ne faccia un modello di costruzione formale, non vuol dire affatto che i modelli

Beethoven

tradizionali siano stati svuotati della loro sostanza. Principi formali come paradosso e ambiguità presuppongono anzi, per non restare senza effetto e non andare a vuoto, che quella somma di tradizioni che riveste un ruolo nella “strategia” artificiale di un’opera sia ancora viva per l’ascoltatore.

*"Fidelio"**Idillio e utopia¹*

Alle opere appartenenti al "museo immaginario" della grande arte che emerge dalla storia, l'estetica classico-romantica attribuisce irripetibilità e individualità. Che un'opera musicale possa essere spiegata come frutto della tradizione del genere del quale essa porta l'impronta nei suoi tratti fondamentali è considerato comunemente, e ad ogni modo nella storiografia musicale più recente, segno di un rango inferiore. Dalle opere che sopravvivono all'epoca della loro composizione e conservano un posto nel repertorio ci si aspetta che siano "sui generis".

Tuttavia un genere può essere concepito non soltanto come legge formale cui la singola creazione si sottomette, ma anche come "materiale" che un compositore usa per realizzare una specifica idea creativa che ha in mente. (Il modo di appropriazione può consistere in una modificazione, ma anche nel fatto che un'opera come *Così fan tutte* "rappresenta" o "riflette" un genere più perché se ne distanzia che perché gli "appartiene"). E il caso del *Fidelio* di Beethoven sta a dimostrare che una particolare mescolanza di generi, a prima vista problematica sotto il profilo estetico — benché per parte sua fosse già quasi divenuta una tradizione consolidata —, può costituire il carattere specifico dell'opera, la sua individualità.

Il tipo rappresentato dal *Fidelio* è, secondo l'opinione comune degli storici, quello dell'*opéra de sauvetage*, il cui modello francese, definito da Cherubini, influenzò senza dubbio Beethoven. L'*opéra de sauvetage*, nella quale lo spirito della Rivoluzione assumeva forma drammatico-musicale, è però un genere paradossale. Da un lato rispecchia in una misura non comune nella storia dell'opera la realtà angosciata del momento storico; dall'altro lato, basandosi sul motivo di un salvataggio sorprendente che infrange le leggi della verosimiglianza, richiama alla mente la categoria del "meraviglioso", categoria che appartiene ai principi fondamentali dell'estetica operistica proprio in quanto sottrae il dram-

ma cantato ai criteri della realtà quotidiana: in un certo senso come motivazione e giustificazione dell'inverosimile "dallo spirito della musica". Lo squillo di tromba che nel *Fidelio* annuncia l'arrivo del ministro e la salvezza provocò la parodia di Brecht, che disprezzava l'opera, nella *Dreigroschenoper* [Opera da tre soldi], con il motivo del "messaggero del relanciato al galoppo"; mentre non a caso Ernst Bloch, che a differenza di Brecht prendeva sul serio l'opera sotto l'aspetto storico-filosofico, lo sentiva come una delle più commoventi rappresentazioni di "prefigurazione utopica": l'anticipazione estetica di speranze sociali².

Ci si irretisce in paradossi anche se si cerca di spiegare in qual senso *Fidelio* sia un'opera politica. Se si prende alla lettera il libretto, a sé, separato dalla musica — il che non è lecito dal punto di vista estetico —, la vendetta che Pizarro esercita su Florestan non è che una faccenda privata: Florestan è l'unico prigioniero il cui nome manchi nella lista dei carcerati. Ma la deduzione banale che in tal caso non è chiaro se gli altri prigionieri siano colpevoli o innocenti non è sostenibile di fronte alla musica del Coro dei prigionieri e del secondo Finale: nessuno può sottrarsi alla sensazione che coloro che parlano così attraverso il canto abbiano subito un torto. Ma se gli incarcerati sono tutti perseguitati ingiustamente — e la musica non consente di pensarla diversamente —, dietro a Pizarro che abusa del suo ufficio per una semplice vendetta privata si profilano come ombre oscure i contorni di uno Stato in cui i diritti sono conculcati e che getta in carcere in massa i suoi avversari politici. E il ministro, che pur rappresenta lo Stato, diviene invece — nel senso dell'estetica operistica del "meraviglioso" — una figura di fiaba che, contro ogni verosimiglianza, esaudisce le speranze evocate nell'opera. Da un lato la musica — con il suo linguaggio, nell'opera incomparabilmente più potente di quello del testo — fa scaturire dalla faccenda privata un affare di Stato, facendo così del *Fidelio* una vera opera politica; dall'altro allontana il dramma politico dalla realtà spostandolo nella sfera del "meraviglioso", che è il regno innato dell'opera.

Ma quanto più è opprimente — fino alla salvezza inattesa — il peso del carico politico che grava sull'azione, tanto più sconcertante, almeno per un pubblico del Novecento, è il tono spigliato da commedia di alcuni numeri della partitura. Che il duetto Marzelline-Jaquino (N. 1) e l'aria di Rocco (N. 4) da una parte, il recitativo e aria di Leonore "Abscheulicher, wo eilst du hin?" (N. 9) e l'aria di Florestan "Gott! welch Dunkel hier!" (N. 11) dall'altra, provengano dalla medesima opera è stato infatti sentito alla stregua di una frattura stilistica, tale da rendere pressoché insolubile il problema di una messa in scena coerente. E la divergenza che non si dovrebbe mascherare con delle frasi ma capire rifacendosi alle sue premesse storiche, rimane incomprensibile senza il ricorso alla teoria drammatica dell'Illuminismo e alle sue motivazioni psicologiche e storico-sociali.

Secondo le concezioni del Settecento, in mezzo alle quali Beethoven crebbe, la vicenda tra Jaquino, Marzelline, Leonore e Rocco è una *comédie larmoyante*; il dramma che si svolge tra Leonore, Florestan, Pizarro e Rocco, invece, una tragedia borghese (che ammette senz'altro un lieto fine). Invece di essere contrapposti in stridente contrasto, questi due tipi drammatici furono annoverati tra i *genres intermédiaires* e propagandati dai teorici del dramma dell'Illuminismo, quali Denis Diderot e Louis-Sébastien Mercier, come gli unici generi adeguati allo spirito del tempo¹. Quel che differenzia la *comédie larmoyante* dalla commedia nel senso di Molière è che essa mira più alla commozione e alla partecipazione che alla ridicolizzazione di vizi e difetti; e la *tragédie bourgeoise* si distacca dalla tragedia tradizionale perché colloca l'elemento tragico in un ambiente borghese anziché in un ambiente aristocratico e cortigiano. Il senso dei due tipi drammatici, che alla superficie si differenziano così nettamente, è dunque lo stesso dal punto di vista psicologico-sociale: invece di essere dato in pasto, nelle vesti di Pantalone, all'ilarità degli "altri" — dell'aristocrazia e della plebe — il *père de famille* borghese è in Diderot oggetto di partecipe simpatia; e d'altro canto i borghesi — finora oggetto di derisione nella commedia — rivendicano la partecipazione a un destino tragico che fino alla metà del Settecento era considerato, a causa della "clausola degli stati", privilegio estetico-sociale di «re e gran signori» (Hofmannsthal).

Secondo la tesi di Lessing i *genres intermédiaires* erano rigorosamente simmetrici, manifestazioni complementari della stessa tendenza. «Si pensò che là» — nella *comédie larmoyante* o "commedia lacrimosa" — «il mondo avesse riso sufficientemente a lungo nella commedia e messo alla berlina vizi insulsi; si ebbe quindi l'idea di farlo finalmente anche piangere trovando un nobile diletto in pacate virtù. Qui» — nella *tragédie bourgeoise* — «non si ritenne giusto che a destare in noi terrore e compassione dovessero essere soltanto regnanti o persone d'alto rango»⁴. Lessing non motivò la soppressione della "clausola degli stati" con ragioni politiche o di critica ideologica, come gli interpreti della tragedia borghese del Novecento, bensì con ragioni di efficacia estetica, facendo della commozione lo scopo del dramma.

I nomi di principi ed eroi possono conferire pompa e maestà al dramma, ma non servono a niente quando si tratti della commozione. È naturale che l'infelicità di coloro le cui condizioni sono le più prossime alle nostre debba penetrare più profondamente nella nostra anima; e quando noi proviamo compassione per i re, la proviamo per essi in quanto uomini e non in quanto re⁵.

Le tradizioni drammaturgiche del Settecento formano uno sfondo storico che fa capire alcune differenze fra le tre versioni del *Fidelio* meglio del tentativo di spiegarle basandosi esclusivamente su impressioni este-

tiche dirette. Che il duetto Leonore-Marzelline (rispettivamente N. 10 e N. 9 nella prima e nella seconda versione) sia stato tagliato nel 1814 può essere motivato dal fatto che Beethoven e Friedrich Treitschke volevano evitare il pericolo di uno schema librettistico banale: Jaquino ama Marzelline, Marzelline invece Leonore e Leonore a sua volta Florestan. Ma se invece di ammettere l'ipotesi di un ritocco della superficie drammaturgica si parte dai concetti fondamentali della struttura drammatica classica — dalle categorie “azione” e “dialettica drammatica” —, l'intervento del 1814 appare in un primo momento e in prima istanza difficilmente motivabile. Infatti la “dialettica drammatica” portata a compimento nel duetto, ossia la dialettica che costringe Leonore a turbare e ingannare in Marzelline quel sentimento che in lei stessa rappresenta l'impegno di ogni agire, costituisce il motivo trainante dell'azione: il fatto che Leonore si apre così la via verso la salvezza di Florestan.

La premessa classicistica tuttavia non è adeguata all'opera e, nella misura in cui lo è, la soppressione del duetto appare giustificata dal punto di vista drammaturgico, senza che si debbano attribuire a Beethoven e a Treitschke riflessioni consapevoli sulla teoria del dramma settecentesco. Infatti la categoria drammaturgica centrale dei *genres intermédiaires* non era né l'“azione” né la “dialettica drammatica”, bensì il “tableau”, la cui legittimazione, dal punto di vista dell'efficacia estetica, stava nella commozione che sapeva suscitare.

Ripetutamente nei drammi borghesi di Diderot il tempo sembra volersi arrestare; commossi, con le lacrime agli occhi, i personaggi si contemplan l'un l'altro e se stessi e si fanno contemplare dal mondo circostante, di cui anche gli spettatori fanno parte⁶.

Non si potrebbe descrivere meglio la funzione e il carattere del quartetto N. 3 del *Fidelio* («Mir ist so wunderbar»). E non sarebbe esagerato affermare che alcune caratteristiche sostanziali del “tableau” abbiano raggiunto la loro vera e propria realtà estetica soltanto e principalmente nell'opera: per esempio la sospensione del tempo, che è addirittura essenziale nel pezzo concertato, e una certa commozione generale che fa svanire dietro un velo di lacrime persino quei conflitti affettivi insolubili come la confusione di sentimenti di Marzelline. (Dell'infelicità di Marzelline, una catastrofe del sentimento, non si fa più parola nel secondo Finale, nel quale Marzelline “si associa al giubilo”, se non in una menzione di Rocco: il “tableau” in cui essa si inserisce è, dal punto di vista estetico, più importante della perlomeno fuggevole pietà che il suo destino tragicomico dovrebbe suscitare).

L'estetica del Settecento, le cui premesse fondamentali mantengono intatto il loro valore nel *Fidelio*, era in primo luogo un'estetica dell'effetto e soltanto secondariamente un'estetica dell'opera in sé. La dram-

maturgia del libretto di Sonnleithner, che secondo i criteri di una condotta drammaturgica stringente è ben misero lavoro, può essere interpretata come conseguenza di un calcolo psicologico che fornisce le basi della realizzazione musicale: e solo così si rende giustizia al testo. Che Florestan sia fra i protagonisti dell'opera — e lo deve essere poiché la drammaturgia rimane legata alla configurazione dei caratteri vocali — non è motivato dalla concatenazione degli eventi, nei quali egli non è altro che l'oggetto, passivo e sofferente, dei contrasti tra Leonore, Pizarro e Rocco, bensì da una struttura drammatica il cui modello scenico caratteristico è il "tableau" e il compito del "tableau" è suscitare lacrime di commozione.

Il "tableau" — che non a caso nel primo Ottocento divenne gioco di società nella forma del "tableau vivant" — è un momento statico, dilatato per mezzo della musica, tanto quanto l'"aria di sortita" dell'Opera seria metastasiana del Settecento. Una parte della storiografia musicale sostiene che nell'evoluzione dal Settecento all'Ottocento la "statica" di una catena ininterrotta di quadri musicali basati sull'affetto sia stata sostituita a poco a poco o soffocata dalla "dinamica" di un'azione drammatica che, oltre ai recitativi, abbraccia e compenetra anche le arie e i pezzi d'insieme; ma questo punto di vista è fino a un certo punto distorto o limitato. Infatti esso non tiene conto del fatto estremamente importante che per mezzo del tableau il momento contemplativo, contro cui contrastava la tendenza alla drammatizzazione, veniva continuamente ripristinato. Lo sforzo di trasformare l'opera in un dramma la cui sostanza consista in un'azione tenuta in movimento e spinta in avanti da una dialettica tragica o comica, incontra, a quanto pare, limiti che risiedono nell'essenza della musica. All'azione impetuosa che nel primo Ottocento si estendeva anche a molti "numeri" musicalmente ancora chiusi corrispose e si contrappose lo sviluppo del pezzo concertato, tanto in Beethoven quanto in Rossini, musicista a lui diametralmente opposto.

Le condizioni grazie alle quali nel teatro di prosa il pubblico può essere non soltanto commosso superficialmente ma anche spinto alle lacrime sono state schizzate da Lessing in una lettera a Friedrich Nicolai con formulazioni che valgono anche per l'estetica operistica.

Commozione si ha quando non ho percezione chiara né delle virtù né dell'infelicità dell'oggetto bensì, di entrambe, soltanto un'idea oscura; così per esempio mi commuove la vista di ogni mendicante. Costui mi muove alle lacrime soltanto quando mi fa conoscere meglio sia le sue buone qualità sia le sue disgrazie, e precisamente tutte e due insieme: e questa è la vera abilità di suscitare le lacrime. Se invece mi fa conoscere dapprima le sue buone qualità e poi le sue disgrazie, o prima queste e poi quelle, la commozione sarà sì più forte ma non condurrà alle lacrime'.

Il passaggio è istruttivo per il mestiere del librettista quale fu concepito nella tradizione dei *genres intermédiaires*, della *comédie larmoyante* e del-

la *tragédie bourgeoise*. Per quanto Joseph Sonnleithner possa apparire goffo nella costruzione di un'azione coerente e di una dialettica che la motivi, altrettanto evidente è il suo sforzo, nel dialogo che precede il terzetto fra Marzelline, Leonore e Rocco (N. 5, «Gut, Söhnchen, gut»), di mettere in atto il postulato drammaturgico-psicologico di Lessing: Sonnleithner descrive la situazione infelice in cui Florestan è stato scaraventato e insieme i magnanimi principi e sentimenti di chi abbia «osato audacemente dire la verità». E il linguaggio antiquato, sbiadito del dialogo non deve ingannare e far dimenticare che, evidentemente, la tecnica dell'intreccio di motivi descritta da Lessing — quale mezzo per destare lacrime di commozione che nello stesso tempo erano anche lacrime di ammirazione — poteva essere maneggiata con chiara consapevolezza anche da un *poeta minor* della librettistica. In una drammaturgia che era in primo luogo psicologica, il sentimentalismo della *comédie larmoyante* e il pathos della *tragédie bourgeoise* miravano in ultima analisi — e perciò era possibile una commistione dei generi senza fratture stilistiche — a un unico, medesimo scopo: un sentimento nel quale si mescolassero compassione, simpatia e persino ammirazione.

Alla diversità drammaturgica di *comédie larmoyante* e *tragédie bourgeoise* corrisponde grosso modo la differenza psicologico-sociale fra il *bourgeois* Rocco, il quale si adatta alla situazione di fatto benché sia consapevole di quanto essa sia corrotta e ne soffra, e il *citoyen* Florestan, che «osa audacemente dire la verità» e sopporta le conseguenze che ne derivano in uno Stato in cui i diritti sono conculcati. Ciò nonostante, qualora si cerchi di capire da un punto di vista storico, niente sarebbe più inadeguato ed erroneo che accentuare il contrasto psicologico-sociale e, con i mezzi della moderna critica ideologica, incolpare di disumanità indiretta, passiva il borghese e l'idillio in cui egli si ritrae al riparo delle catastrofi. Beethoven e il suo librettista erano lontanissimi dal voler ridicolizzare la lode che Rocco fa della sicurezza finanziaria di una felicità domestica (N. 4) o dal denunciare come morale pervertita che, rendendosi astrattamente autonoma, si ribalta in disumanità, il principio secondo cui i doveri professionali debbono essere adempiuti anche al servizio di un'ingiustizia palese, fintanto che non venga oltrepassato il limite del crimine personale (N. 8). Rocco, senza doversene vergognare, può prendere nel Finale dell'opera quel posto che gli spetta non soltanto come voce di basso ma anche come carattere sociale.

La commistione di *comédie larmoyante* e *tragédie bourgeoise*, che con i tratti comuni ai *genres intermédiaires* ricomponne nel *Fidelio* la frattura stilistica — o l'apparente frattura stilistica —, può essere compresa appieno soltanto qualora si riconosca e si ammetta che l'idillio nel quale Rocco, Marzelline e Jaquino tentano di accomodarsi e l'utopia per la quale lottano Leonore e Florestan sono, in ultima istanza, due lati della medesima cosa. Per quanto possa apparire oggi obsoleto, il sottotitolo

dell'opera nella prima e nella seconda versione, *Die eheliche Liebe* [L'amore coniugale], deve esser preso sul serio più di quanto non si faccia di solito. L'*amour conjugal* celebrato da Jean Nicolas Bouilly, l'autore dell'originale francese del libretto di Sonnleithner, la cui impressione sui contemporanei fu così forte da spingere un'ascoltatrice entusiasta alla decisione di offrirsi spontaneamente in sposa a Bouilly, costituisce la sostanza sia dell'utopia politica che nel quadro finale del *Fidelio* effonde il suo splendore, sia dell'idillio nel quale Marzelline, benché il suo primo sogno sia stato repentinamente infranto, troverà senza dubbio la felicità domestica che cerca. Nel dramma borghese, in *Emilia Galotti* come in *Kabale und Liebe*, è sempre presente la dissociazione fra l'impeto alla rivolta e l'inclinazione alla vita ritirata. E come la rivolta nasceva dal turbamento della felicità familiare — fosse essa reale o semplicemente sognata — così viceversa la meta cui la rivolta tendeva era alla fin fine il suo ristabilimento. La felicità privata — come luogo riservato — era l'antitesi della politica borghese che salì sulle barricate; ma era allo stesso tempo — come quintessenza di un'umanità realizzata — anche lo scopo vero e proprio della politica. L'intrinseca unità che nel *Fidelio* tiene insieme e concilia fra loro i generi drammatici e le loro implicazioni psicologico-sociali può venir intesa soltanto se ci si rende conto che, secondo le concezioni del primo Ottocento, l'idillio non era così banale e privo di sostanza e l'utopia così esclusivamente politica come appaiono al pensiero attuale.

Simbolo musicale e motivo mnemonico

Nella storiografia musicale l'impulso a scoprire o a ipotizzare preistorie porta non di rado a collegare a viva forza fenomeni di per sé estranei e viceversa a non porsi nemmeno le domande a cui danno una risposta nel loro contesto storico originario.

È senz'altro giusto cercare nel *Fidelio* simboli musicali ricorrenti, dato che nell'opera francese della Rivoluzione, da cui Beethoven prese le mosse, la tecnica del motivo mnemonico era stata abbondantemente sviluppata. Ma se si vuol fare di Beethoven un "precursore" di Wagner si semplificano le questioni che stanno alla base della tecnica motivica del *Fidelio*.

Il movimento cromatico di terza o di quarta, che sin dal Barocco era un topos fisso, che ricorreva in innumerevoli opere per esprimere morte, sofferenza, lamento, è stato interpretato da Ernst Bücken⁸ e ancora più decisamente da Erich Schenk⁹ come sostanza di una "tecnica di motivi conduttori" con cui Beethoven avrebbe anticipato, ad ogni modo vagamente, il procedimento wagneriano. La premessa che lo scopo principale perseguito da Beethoven con la sua tecnica motivica fosse quello

di creare collegamenti e associazioni oltre la barriera dei numeri chiusi non è così ovvia come evidentemente sembrava a Bücken e a Schenk. Per ricostruire in modo adeguato la storia dei motivi mnemonici è conduttori bisogna piuttosto rendersi conto che relazioni motiviche estese per tratti più lunghi e integrazione formale di motivi entro numeri singoli, chiusi, si escludono a vicenda. Nel dramma musicale la tecnica del motivo conduttore acquistò valore costitutivo per la forma nel momento in cui Wagner abbandonò l'articolazione in numeri; e, basandosi sul *Fliegende Holländer* e soprattutto sul racconto del sogno di Erik, si potrebbe dimostrare che i motivi mnemonici — che non sono ancora motivi conduttori — se stabiliscono connessioni tra parti lontane, restano però esclusi dalla struttura formale dei motivi entro i singoli numeri, fungendo da mere interpolazioni.

Se non si vogliono affibbiare a Beethoven problemi a lui estranei, occorre quindi domandarsi se i simboli musicali ricorrenti appaiano soprattutto nel contesto delle singole parti oppure anche in quello dell'opera intera.

L'integrazione all'interno di un numero presentava difficoltà in quanto la figura cromatica di cui Schenk si servì come esempio non è un motivo nettamente delineato, concreto, bensì una figura astratta che può cambiare di ritmo, di direzione, di estensione: il significato del suo contenuto — nonostante la localizzazione in una "sfera", come direbbe Kurt Huber¹⁰ — è altrettanto poco definito quanto la sua concretizzazione in motivo.

Il significato del simbolo musicale è concreto e specifico in ogni singolo momento grazie alla sua relazione con il testo e con la situazione scenica. Ma nel contesto generale i suoi contorni diventano sfumati; e una figura musicale che può esprimere tanto l'infelicità domestica per la mancanza di mezzi (p. 65 della partitura nella vecchia edizione delle opere complete: «traurig schleppt sich fort das Leben» [la vita si trascina tristemente]) quanto la minaccia di morte di Pizarro (pp. 206-207) e le sofferenze di Florestan (p. 171) non è atta, palesemente, quale motivo mnemonico che si estende oltre i singoli numeri, a tenere insieme dall'interno un'opera intera per mezzo di una rete di nessi motivici e simbolici.

Sarebbe però precipitoso negare, perché non rigorosamente dimostrabile, ogni connessione che non sia costituita dal ritorno di motivi ritmicamente uguali e che consista piuttosto in associazioni per mezzo di un cromatismo astratto, ritmicamente variabile. Che costrutti ritmico-motivici diversi della figura musicale cromatica possano essere messi in relazione reciproca entro un numero o oltrepassando i suoi confini, dipende in non piccola parte dalle funzioni formali dei motivi: nesso sostanziale — motivico e di conseguenza simbolico — e nesso formale sono le due facce della medesima realtà.

Il fatto che nell'introduzione all'aria di Florestan N. 11 le figure “del sospiro” re bemolle-do e fa-mi (b.11-12) nascono dal tetracordo semicromatico fa-mi-mi bemolle-re bemolle-do (b.1-8) e dal controcanto pure cromatico (b.6-10: sol bemolle-fa e fa-mi) stabilisce una connessione riconoscibile nonostante l'estrema diversità del ritmo. Dal momento in cui l'ascoltatore prende coscienza che le strutture semitonalì sono, indipendentemente dal ritmo, motivi e non soltanto semplici intervalli allo stato materiale, le incontrerà dappertutto: persino la figura cromatica addirittura barocca che sottolinea la parola “Leiden” [sofferenze] alla fine del recitativo risulta integrata nella forma, invece di spiccare nel contesto come momento espressivo.

Nel quartetto N. 14, peripezia del dramma, i motivi cromatici — indipendenti l'uno dall'altro sia nella forma, sia nel contenuto — sembrano non essere altro che simboli musicali momentanei riferiti al testo. Alla base dell'esplosione della vendetta di Pizarro sta una progressione di accordi intrecciati tra loro il cui fondamento è costituito da movimenti cromatici di terza, rispettivamente sol-sol diesis-la-si bemolle e si bemolle-si-do-do diesis (pp. 206-207):

Es. 53



Un movimento cromatico ascendente di quarta esprime poco più tardi la risolutezza di Leonore, pronta ad affrontare la morte (p. 209):

Es. 54



E la minaccia di morte di Pizarro è ancora una volta una progressione su un impianto cromatico (p. 216):

Es. 55



Non sembra che ci sia un nesso fra i tre passi. Tutti e tre però si raccolgono, sviluppandola, all'idea principale dell'orchestra, la quale — espressione della decisione di Pizarro ad agire — costituisce la cornice formale del quartetto fino allo squillo di tromba. Ciò giustifica l'affermazione che il cromatismo — e precisamente un cromatismo quale struttura astratta che si concretizza in motivi diversi — funge in certo qual modo da secondo tema o contro-tema. (L'attribuzione di un significato tematico — o "subtematico" — a elementi astratti è uno dei connotati caratteristici della "nuova via" imboccata da Beethoven nel 1802).

All'inizio del terzetto N. 5 il cromatismo è elemento parziale di una struttura motivica estremamente differenziata:

Es. 56



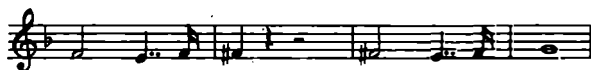
Il motivo principale («Gut, Söhnchen, gut») viene integrato da un movimento cromatico di terza e da uno diatonico di quarta. I motivi secondari compaiono da principio in crome e poi simultaneamente per moto contrario in minime, mentre il movimento di terza è invertito (b.8-9):

Es. 57



Più tardi il cromatismo del motivo secondario passa al motivo principale (b. 29-32):

Es. 58



"Fidelio"

Se questo passaggio è preparato dal punto di vista formale mediante l'aumentazione (b.8-9), dal punto di vista del contenuto esso significa che a Leonore è richiesto anche il coraggio di sopportare la sofferenza causata dalla compassione. Il simbolismo delle battute 29-32 (contaminazione dei motivi) è identico a quello delle battute 8-9 (simultaneità dei motivi).

Dal punto di vista della forma i motivi cromatici sono integrati anche nel dialogo tra Leonore e Rocco, che costituisce la parte centrale del Finale N. 10; ma al tempo stesso si delinea un nesso motivico che trascende i limiti dei singoli numeri. Il movimento cromatico di terza si riferisce tanto alla sofferenza di Florestan quanto alla minaccia di morte che incombe su di lui (pp. 142-144):

Es. 59

stets we-ni-ger zu es-sen gab.

Nein, gu-ter Jun-ge, zitter nicht zum Mor-den, zum Mor-den dirgt sich Roc-co nicht

La connessione tra la frase vocale ascendente e il movimento discendente del basso è evidente grazie alla vicinanza esterna e all'associazione con il contenuto. Ma il testo «Zum Morden dirgt sich Rocco nicht» [Ma Rocco non si lascia assoldare per un assassinio] contiene un chiaro riferimento al precedente duetto N. 8 tra Rocco e Pizarro (p. 108):

Es. 60

das Le-ben neh-men, das ist nicht mei-ne Pflicht

das Le-ben neh-men, das ist nicht mei-ne Pflicht

e invita a mettere in relazione il cromatismo del N. 10 con quello del N. 8 al di là dei confini dei singoli numeri. L'analogia del contenuto — il rifiuto di Rocco di assassinare e la successiva allusione a questo rifiuto — nonché la somiglianza dei motivi, la quale ad ogni modo salta agli occhi in un primo momento proprio per l'analogia del contenuto, sono di un'evidenza insolita.

Un caso a sé è l'esclamazione di Rocco «Der Gouverneur!» nel terzetto N. 5. La sospensione sulla corona rende chiaro che si tratta di un pensiero improvviso, la cui formulazione musicale esula dunque anche dalla connessione formale del pezzo (p. 77):

Es. 61



Der Gouverneur

Se nel cromatismo messo spiccatamente in risalto non si vuol vedere semplicemente un'espressione del terrore che Pizarro infonde — il collegamento di motivi che descrive la comparsa di Pizarro è un simbolo di dominio e insieme di terrore —, la supposizione che Rocco intuisca il proposito omicida di Pizarro è certo ipotetica ma non fuori luogo. Rocco anticipa quel che apprenderà soltanto più tardi (nel N. 10) e lo utilizza poi per far approvare la sua intenzione di far partecipare Leonore ai lavori nelle segrete del carcere (enunciata nel N. 5: «Der Gouverneur soll heut'erlauben, dass du mit mir die Arbeit teilst» [Il Governatore dovrà permettere oggi che tu prenda parte al mio lavoro]). Che si interpreti il cromatismo esclusivamente come parte simbolica del personaggio di Pizarro o invece anche come intuizione di Rocco dei suoi piani di assassinio, si tratta comunque di un motivo che da un lato trascende i confini dei singoli numeri e d'altro lato esula — si è tentati di dire: proprio per questo — dal contesto interno del numero.

In generale Beethoven tende all'integrazione formale all'interno dei singoli numeri chiusi. Nel terzetto N. 13 si può interpretare la figura cromatica che compare sotto diverse forme ritmiche come sostanza di

"Fidelio"

una connessione motivica nonostante le divergenze all'interno del numero stesso; ma il carattere espressivo — compassione — non permette un collegamento con il cromatismo dei numeri in cui illustra una minaccia di morte. Il riferimento del N. 10 al N. 8 e l'anticipazione del N. 8 nel N. 5 sono eccezioni (nel N. 5 come elemento isolato, invece nel N. 10 come integrazione formale all'interno del numero).

Il contrasto dei significati in numeri diversi costituisce dunque il rovescio della concentrazione dei nessi all'interno dei pezzi. E la possibilità di stabilire relazioni formali entro un singolo numero — come parte formale analoga o come prosecuzione derivata — è a sua volta condizione affinché figure ritmiche e motiviche diverse della struttura cromatica astratta possano essere interpretate come espressioni di una stessa sostanza, sia sotto il profilo della forma sia sotto il profilo del contenuto.

Musica sacra e religione dell'arte

Sebbene leggesse la «Allgemeine musikalische Zeitung», non si può dimostrare che Beethoven conoscesse il saggio *Alte und neue Kirchenmusik* [Musica sacra antica e moderna] di E. T. A. Hoffmann; ma la cosa non è inverosimile, data la grande considerazione con cui si rivolse a Hoffmann in una lettera¹. Ad ogni modo ci si avvicina di più alla comprensione della *Missa solemnis* se si presume che Beethoven sentisse la problematica della musica sacra in modo simile a Hoffmann: se non consapevolmente nelle sue riflessioni, almeno inconsapevolmente nelle decisioni che prendeva componendo. Tanto che si può considerare legittimo, sotto il profilo della storia delle idee, riferirsi al saggio di quest'ultimo; e ciò per i risultati ai quali esso porta nell'interpretazione della *Missa solemnis*.

Hoffmann riteneva — e Beethoven condivideva questa convinzione — che la tradizione di Palestrina fosse l'unico “vero” stile sacro; ma credeva anche non fosse possibile ripristinarlo:

È certo impossibile che oggi un compositore scriva come Palestrina, Leo e anche come scrissero più tardi Händel e altri. — Quei tempi, soprattutto per come il Cristianesimo vi risplendeva ancora in tutta la sua gloria, sembrano scomparsi per sempre dalla Terra e con essi la sacra iniziazione degli artisti².

D'altro canto nella recensione della *Quinta Sinfonia* (1810) considerava la musica strumentale assoluta di stile elevato «opus metaphysicum» (per usare un'espressione di Nietzsche), divergendo in ciò dalle concezioni di Beethoven. Ma se si attribuisce alla musica strumentale elevata una sostanza metafisica, ciò equivale quasi a far rientrare lo stile strumentale in quello sacro:

Ora però è certo che i musicisti d'oggi non concepiscono nell'intimo una musica che non sia carica degli ornamenti che l'odierna abbondanza di mezzi offre loro. Lo splendore degli strumenti molteplici, molti dei quali hanno una risonanza tanto

magnifica sotto le volte elevate, rifulge ovunque: e perché bisognerebbe chiudere gli occhi di fronte a ciò, quando è lo stesso spirito animatore del mondo a conferire questo splendore all'arte misteriosa della nuova età mirante alla spiritualizzazione interiore?³

Tra la “vera” musica sacra dei secoli passati e la musica strumentale moderna, nonostante marcate differenze stilistiche di facciata, deve esistere una nascosta connessione interna che fa sembrare possibile e ragionevole un collegamento.

Una musica che sia in sé “opus metaphysicum” o che possa venir vista come tale, non rappresenta un mero ornamento della liturgia, quando serve da musica sacra, ma è essa stessa parte del culto:

A prescindere dal fatto che la musica destinata al culto perde di significato avulsa da esso — perché questa musica è il culto stesso, e pertanto una messa in concerto, una predica in teatro...⁴.

E, secondo le premesse della religione del sentimento di Schleiermacher, l'interpretazione di Hoffmann non è affatto aberrante dal punto di vista teologico.

Hoffmann arriva pericolosamente vicino alla domanda insidiosa perché mai una musica che è di per sé “religione” — o una via che vi conduce — abbia ancora bisogno di una liturgia, al servizio della quale diventa “musica sacra”. Ma egli evita il problema e pertanto la sua argomentazione diventa fragile. Da un lato afferma — e lo ripete varie volte — che la musica è «essa stessa culto» (tanto che la sala da concerto diventa in certo qual modo chiesa, così come sentiva Mendelssohn quando riscoprì la *Matthäus-Passion* di Bach). D'altro lato suggerisce che la musica, proprio perché è essa stessa culto, ha bisogno del culto: solo in chiesa, e non nella sala da concerto, essa trova quella destinazione che la rende “religione”.

I problemi che Hoffmann vide o perlomeno intuì, ma che ebbe timore di affrontare — la difficoltà di una mediazione tra musica sacra antica e musica strumentale moderna, la contraddizione interna di una musica che si mette al servizio della liturgia come “opus metaphysicum” ma è “essa stessa culto”, tanto che trasforma in chiesa la sala da concerto — tutti questi furono, a quanto pare, anche i problemi di Beethoven. La *Missa solennis* era destinata alla consacrazione dell'arciduca Rodolfo a vescovo di Olmütz; ma poiché non fu finita in tempo Beethoven non esitò a concederla al Principe Galitzin per una esecuzione in concerto a Pietroburgo e a utilizzare tre parti — Kyrie, Credo e Agnus Dei — per un'Accademia al Kärntnertortheater, insieme con la *Nona Sinfonia*.

Beethoven non conciliò lo stile sacro antico con la musica strumentale moderna trasferendo nella messa tecniche e strutture sinfoniche —

come fece più tardi Liszt nella *Messa solenne di Gran* — bensì scoprendo nell'elemento arcaico, che doveva garantire il carattere religioso, anche un fermento di modernità. Così l'opera poté reggere al vaglio del principio estetico secondo il quale per essere autentica la musica dev'essere nuova.

L'intima appartenenza della *Missa solemnis* al tardo stile è comprovata da questa modernità al di là dello stile sinfonico. Con la rinuncia pressoché totale all'elaborazione tematico-motivica e alla variazione in sviluppo, il problema di stabilire una connessione formale che concettualizzasse le parti si acuì in modo tale da costringere a risolverlo con mezzi inconsueti, che trascendevano le tecniche del "secondo periodo".

Non è sufficiente parlare di una tecnica mottettistica arcaicizzante di cui Beethoven si sarebbe appropriato per adeguarsi alle norme di un genere che prendeva sul serio più della maggioranza dei suoi contemporanei. Il fatto che egli si serva di imitazioni nella condotta delle voci o estenda in progressioni motivi o parti melodiche il cui significato simbolico è musicalmente evidente ("in unum Deum", "omnipotente", "descendit"), è senza dubbio un accostamento allo "stile antico" motivato dal genere. Ma il mero allineamento di episodi con motivi divergenti, che nel Cinquecento poteva sembrare giustificato dalla continuità del testo, non era possibile nell'"epoca dei grandi processi tematici" (dal cui modo di pensare non erano immuni nemmeno parti formali non tematiche) senza pregiudizio della compattezza formale, alla quale nessuno era più sensibile di Beethoven. Rinunciare a nessi che collegassero le varie sezioni dall'interno non era nemmeno pensabile. Ma la connessione non poteva nascere da motivi, o tantomeno dall'aspetto esteriore di motivi che cambiavano continuamente essendo temi simbolici legati al testo, bensì da uno strato submotivico semilattente della composizione. E nella tendenza a valersi di questo strato submotivico ha le sue radici quella specifica modernità che fa della *Missa solemnis* un'opera appartenente al tardo stile di Beethoven.

Che non si possa parlare di elaborazione tematico-motivica o di variazione in sviluppo non significa dunque che le parti formali stiano l'una in fila all'altra come quadri musicali collegati soltanto dal testo.

L'idea di far tornare la parola "credo" — e corrispondentemente il motivo musicale del Credo — prima di "in unum dominum" (b.37) e prima di "in spiritum sanctum" (b.268) è una tecnica di concatenazione formale proveniente dalla tradizione austriaca della messa con il Credo. (L'interpretazione secondo cui Beethoven cercherebbe di mettere a tacere i suoi dubbi religiosi con l'insistenza della ripetizione cade nel vuoto: sebbene non sia escluso, in via di principio, che si possa attribuire un significato soggettivo a una convenzione). E oltre al motivo del Credo esiste un altro nesso tra le due prime sezioni di questa parte (b.1-123),

consistente in analoghe ripetizioni di note nei passi "in unum Deum" e "in unum dominum", motivate da un significato musicale simbolico.

Il ritorno di un motivo, per quanto legato alla tradizione del genere o a intenzioni simboliche, non esclude una interpretazione formale che vi veda un'istanza contraria alla divisione in episodi della composizione di tipo mottettistico, ma ne è l'altra faccia. Il motivo del Credo non è però un tema da cui nasca uno sviluppo, ma compare quale motto che viene ripetuto senza venir elaborato. Nemmeno gli altri motivi sono consoni a un'elaborazione tematico-motivica che astragga dal testo, dato che il loro connotato principale sta nel carattere simbolico. (Che al tema del fugato "consubstantialem" manchino le battute finali e che le b.82-86 presentino una progressione a entrate ravvicinate non è tanto una tecnica di sonata quanto di fuga).

I nessi submotivici, sebbene rimangano semilattenti, sono di importanza fondamentale perché stabiliscono una connessione musicale-formale al di là del contrasto tra lo stile sinfonico, che Beethoven sospese nella *Missa solemnis*, e lo stile mottettistico, di cui si appropriò senza considerarlo sufficientemente capace di reggere l'arco della composizione.

Le battute 1-2 che precedono il motivo del Credo sembrano soltanto fissare la tonalità, come gli accordi iniziali dell'*Eroica*; tonalità che il motivo stesso del Credo — oscillando tra si bemolle maggiore e fa maggiore — esprime solo indistintamente. Ma nelle battute 14-15 quest'inizio appare modificato in una figura di tre note (sol-fa-re) che ritorna alla battuta 24 e che, come si può dimostrare, è la sostanza di una estesa connessione: il motivo che discende precipitosamente "descendit" (b.114-117) viene contratto, alla sua ripetizione in orchestra (b. 120-123) nel motivo di tre note sol-fa-re. In questa modificazione si delinea il disegno dell'inizio, ma al tempo stesso viene restituita la versione originaria della parola "descendit" (b.98-99), mi bemolle-re bemolle-si bemolle.

Anche nel modello di progressione sol maggiore-do minore/la bemolle maggiore - re bemolle maggiore (re bemolle minore) si può ravvisare una struttura submotivica mediante la quale vengono messe in relazione le parole "patrem omnipotentem" (b. 17-19) e "omnia facta sunt" (b. 83-86). E se si aggiunge che l'accordo spezzato a "Deum de Deo" (b. 61-70) ritorna in forma di figura strumentale a "Qui propter nos homines" (b. 90-111) non dovrebbe sembrare esagerato parlare di una rete di nessi submotivici.

La struttura compositiva costituita di nessi submotivici si distingue dalla forma sinfonica per il fatto che non è "dinamica": le parti, sebbene siano collegate l'una con l'altra, non nascono l'una dall'altra, ma stanno l'una accanto all'altra come le parti di una composizione mottettistica. Non si può parlare di un processo della forma, perché un processo si costituisce quando da "enunciazioni" tematico-motiviche vengono tratte delle conseguenze. Ma né la figura musicale che stabilisce un nesso tra

e battute 1-2, 14-15, 24, 98-99 e 120-121 è un'“enunciazione” che viene “svilupata”, né si può intendere come “conseguenza” il nesso che collega tra loro le battute citate. Una serie di note, apparentemente solo introduttiva (b.1-2), acquista significato motivico o submotivico (b. 14-15 e b.24); per simbolizzare drasticamente la parola “descendit” si rinuncia dapprima a riprendere la figura di tre note (b.98-99), e infine questa ricompare in una variante del motivo “descendit”: variante con la quale la fine del pezzo si ricollega all'inizio. Questa quantità di relazioni che intercorrono tra le parti in varie direzioni, come in un tessuto, crea senza dubbio una connessione, ma non è un processo formale. In primo luogo si tratta di una diastematica comune in formulazioni ritmiche diverse e non, come nei processi tematico-motivici di Beethoven, di ritmi fissi con diastematica variabile. E in secondo luogo la struttura temporale non è indirizzata a una meta, non è teleologica: Beethoven non parte da enunciazioni da cui derivano conseguenze, ma si serve di rimandi e solamente questi permettono di ravvisare il significato formale di ciò che viene richiamato alla memoria.

Nell'“Et incarnatus” Beethoven sembra aver fatto propria l'associazione convenzionale del carattere liturgico con lo stile arcaico — che ha le sue origini nella divisione dello stile in “prima” e “seconda pratica” — in conformità al proposito, che annotò quando iniziò a lavorare alla *Missa solemnis*, di leggere «corali di chiesa dei monaci» in considerazione di una «prosodia perfetta» per «scrivere vera musica sacra»⁵.

La melodia dorica dell'“Et incarnatus” — che è citazione di uno stile, senza appartenere però al repertorio dei corali — è ad ogni modo un costrutto ambivalente: le implicazioni storiche che contiene sono almeno altrettanto importanti del contesto in cui si trova. Questo contesto ha in un primo momento un effetto irritante. Il solo del flauto, per così dire svolazzante, che fu interpretato nel 1828 da Ignaz Seyfried come simbolo della colomba dello Spirito Santo⁶ — e l'interpretazione non è affatto assurda — non è “stile antico”, per esempio un'ipotesi barocca, ma per la sua libertà metrica vera o apparente, ricorda, anticipandolo, il motivo dell'uccello della foresta del *Siegfried* di Wagner o la “Scène aux champs” della *Symphonie fantastique* di Berlioz.

Nel contesto del Credo il modo dorico è una di quelle divaricazioni — storicamente rivolte in parte al passato, in parte al futuro — da norme stilistiche classiche che Beethoven addirittura moltiplicò nell'“Et incarnatus” e nel “Crucifixus”. In altre parole il modo ecclesiastico non è tanto “stile antico” motivato in se stesso, la cui possibilità di ripristino E. T. A. Hoffmann aveva contestato, quanto invece decisa negazione dei modi maggiore-minore.

Nell'Ottocento era difficile, in generale, tentare di ripristinare i modi ecclesiastici: nemmeno un'imitazione o una copia fedele avrebbero

mai potuto conservare il significato originario. Persino in un apologeta così perspicace come Carl von Winterfeld⁷ termini come “sesta dorica” o “quarta lidia” rivelano che i gradi che si allontanano dai modi maggiore e minore venivano intesi come elementi “caratteristici” dei modi ecclesiastici; in contrasto con le concezioni del Cinquecento, per la sensibilità tonale del quale la settima e la quarta del modo dorico erano altrettanto costitutive della sesta. Nell'Ottocento il dorico era recepito involontariamente quale variante pittoresca del modo minore e quindi — in base al principio estetico che l'evoluzione della musica consiste nell'infrangere le convenzioni — quale fermento di modernità. E Beethoven non partecipava soltanto al modo di sentire della sua epoca, ma lo traduceva in certo qual modo in “strumento compositivo”.

La cadenza alla battuta 131 non è una clausola dorica, bensì una cadenza d'inganno V-VI in fa maggiore. E il connotato armonico caratteristico del motivo “ex Maria Virgine” — che si può intendere come sintesi di “Et incarnatus est” e “de spiritu sancto” — era per Beethoven, palesemente, la successione accordale sol maggiore/fa maggiore, che nell'Ottocento appariva specialmente “modale” in quanto si sottraeva alla regola che la sottodominante deve precedere e non seguire la dominante: per far sentire che la sesta era elemento di spicco del modo dorico Beethoven la mise in relazione con fa maggiore quale terza di sol maggiore, contravvenendo così alle norme tonali. L'interpretazione della sesta come grado “caratteristico” del dorico — estranea al Cinquecento — è pertanto realizzata e sottolineata con mezzi tonali.

Le divergenze dalle norme stilistiche classiche sono, come detto, addirittura accumulate. Il solo del flauto (b.134-144) esula dal metro della battuta per le sue sincopi intricate; anche il recitativo del coro (b.141-142) è tendenzialmente a-metrico; lo stesso vale per la “prosa ritmica” dell’“Et resurrexit” (b.188-193), che non rispetta la battuta. Questa adozione di un elemento stilistico della polifonia vocale è, in fondo, più sorprendente della ripresa dei modi ecclesiastici, la cui tradizione non si era mai interrotta grazie ai trattati di contrappunto: l'articolazione ritmica basata sul metro della battuta rimane più tenacemente impressa che non la tonalità e la si può quindi sospendere solo con un atto di violenza. (Che la prosa ritmica sia citazione di uno stile dovrebbe essere incontestabile dato che coincide con un’“armonia modale”).

La prosa ritmica non è associata solo con un’“armonia modale” — contrassegno di “stile antico” — ma si accompagna anche ad altri tipi di contrasto con il metro; e questo è un fattore di modernità. L'entrata dell'accordo di re maggiore all'inizio dell’“Et homo factus est”, suddivisa in tre battute (b.143-145) e in varie voci, produce anche, seppure con tutt'altri mezzi, una sospensione o manomissione del metro. Inoltre l’“Et homo factus est” — l'Andante dopo l'Adagio — comincia con una frase che è palesemente un conseguente, una formula conclusiva:

c'è una netta divergenza tra posizione formale e carattere sintattico. L'inizio dell'Andante acquista così il carattere di un risultato che può essere inteso come espressione del testo, rappresentazione di "quanto accade": l'irregolarità sintattica è importante semanticamente.

Nel "Crucifixus" i ritmi sovrapposti formano un disegno complicatissimo, mediante il quale la parte orchestrale si distingue dalla regolarità ritmica della parte vocale. Viceversa nelle battute 173-178 il ritorno modificato della parte orchestrale delle battute 167-172 viene coperto dal fatto che i motivi vocali sono spostati nella battuta: invece di andare dal terzo quarto di una battuta al secondo della seguente, vanno dal secondo quarto al primo seguente.

Questa contiguità di elementi arcaici e moderni è apparentemente priva di conciliazione. Una conciliazione si può tuttavia riconoscere ipotizzando che Beethoven, pur individuando nei modi antichi e senza dubbio anche nella prosa ritmica una garanzia di "vera musica sacra", vedesse d'altro canto nell'arcaicità anche un fermento di modernità, nel senso di una "decisa negazione" della forma stilistica classica. Ma se l'antico è "superato" dal nuovo, conservato e al tempo stesso trasformato, la riflessione storico-filosofica di E. T. A. Hoffmann, l'idea cioè che lo "spirito" della musica sacra antica si trasforma in quello della musica sacra moderna, acquista un tangibile significato estetico e tecnico-compositivo.

*“Subtematica”*¹

La letteratura che ha affrontato con serietà la problematica dell'opera tarda di Beethoven (opera che si erge, sconcertante, sull'epoca della Restaurazione), invece di rifugiarsi nella insipida disputa se Beethoven sia stato un classico o un romantico, ha accentuato, da sempre, le contraddizioni che solcano, per così dire, le sue opere. Moritz Bauer² evidenziò negli ultimi quartetti per archi e nelle ultime sonate per pianoforte, da un lato, una «tendenza metafisica» che afferrerebbe la musica e un'inclinazione all'astrazione che si mostrerebbe nel ricorso a tecniche come il canone e la fuga; dall'altro lato, un'«aspirazione all'espressione vocale» che si manifesterebbe nel recitativo strumentale e nella tendenza a dare, nei movimenti di sonata, un carattere cantabile e liederistico non solo al secondo tema ma anche al primo. E persino storici della musica di sobria mentalità empirica si sentirono obbligati a parlare di una dialettica di cui si possono seguire le tracce fin nei dettagli della composizione: un tipo di composizione in cui la tendenza all'improvvisazione si combina con una moltiplicazione di stretti, diminuzioni e aumentazioni o in cui brusche esplosioni di estrema espressività stanno in un rapporto paradossale con quel procedimento osservato da Theodor W. Adorno³ che consiste nel «lasciar intatte le convenzioni» invece di «permearele di soggettività e travolgerle».

Mentre quindi il tardo stile beethoveniano è stato sempre considerato un fenomeno sconcertante, che sembrava esulare dal contesto della storia della musica e che proprio per questo ha provocato interpretazioni biografiche e da ultimo psicanalitiche, nella “transizione all'opera tarda” (e definirla “transizione” è assolutamente inadeguato) non fu mai ravvisata una fase stilistica esteticamente autonoma: un'evoluzione distante sia dal periodo di mezzo “eroico”, sia dallo stile tardo “esoterico”. Questa evoluzione autonoma e la sua importanza vengono alla luce soltanto se ci si avvale di argomenti di tecnica compositiva, invece di cadere nelle tentazioni del metodo biografico.

Lo schema dei tre periodi in cui si può suddividere l'opera di Beet-

hoven è caduto in discredito, ma non è certo eliminato dalla coscienza comune. Esso appare comunque in parte giustificato dall'enunciazione della "nuova via" imboccata da Beethoven intorno al 1802, e dalla profonda cesura che si fa sentire intorno al 1816. Lo schema si rivela però un ostacolo quando si tenta di trovare le premesse dell'opera tarda nell'opera stessa e non nelle circostanze e nelle condizioni esterne alla sua nascita, perché impedisce o perlomeno offusca la vista della singolarità e dell'importanza storica del gruppo d'opere dall'op. 74 all'op. 97: un gruppo d'opere che per Schubert, quando cominciò a comporre, rappresentava in certo qual modo l' "ultima parola" di Beethoven, lo stato del pensiero musicale a cui si doveva riallacciare un giovane compositore ambizioso che volesse orientarsi sulla grande musica dell'immediato presente. I biografi che si aggrappavano al consueto schema dei periodi e che consideravano l'op. 78 un'opera minore in confronto all'*Appassionata* non si avvidero che nel *Quartetto in mi bemolle maggiore (delle Arpe)* op. 74, nel *Trio L'Arciduca* op. 97 e nelle *Sonate per pianoforte* op. 78 e op. 90 Beethoven aveva assunto un "tono nuovo" che poi, per il fatto che fu ripreso da Schubert, diventò il "tono romantico"; senza che per questo Beethoven possa essere classificato tra i romantici. Compositori come Schubert e Mendelssohn vi videro invece un momento a cui si potevano riallacciare, una fase stilistica indipendente e che si presentava non come qualche cosa di compiuto e conclusivo e che non ammettesse un proseguimento come il "secondo periodo" antecedente le op. 74 e 78, ma piuttosto come l'apertura di una strada. Beethoven allentò, per così dire, la rigida logica consequenziale dell'elaborazione tematico-motivica per far posto a un'enfasi lirica che, in contraddizione con lo spirito della forma sonata — quello che August Halm estrapolò dalle opere del secondo periodo — permeava interi movimenti, invece di rimanere limitata al solo secondo tema. La cantabilità, mera enclave nella forma sonata classica, diventò il principio strutturale dominante: fu così che l'idea del processo tematico entrò in crisi. E se si intende la storia della composizione come storia dei problemi, l'opera tarda può venire interpretata come soluzione di questa crisi.

La storia della musica strumentale è, per non piccola parte, storia della tematica e delle sue funzioni: ossia della sostanza compositiva che dall'interno presta a una composizione quella coerenza formale che nella musica strumentale — a differenza di quella vocale — non è predisposta dall'esterno mediante un testo. Ma il concetto di "tema", categoria portante dello stile specificamente strumentale sviluppatosi nel Sei e Settecento, diviene singolarmente ambiguo in alcune delle tarde opere di Beethoven. Tanto nel primo movimento del *Quartetto in si bemolle maggiore* op. 130, quanto in quello del *Quartetto in la minore* op. 132, il primo tema, se lo si vuole ancora chiamare così, è configurato in modo tale da contenere in sé, per così dire, l'idea di un Adagio e insieme di un

Allegro; e la parte Adagio, sebbene storicamente derivi dall'Introduzione lenta, è già integrata nella tematica, controbilanciando così la parte Allegro. Nel *Quartetto in la minore*, al di là del contrasto evidente tra Adagio e Allegro — da cui proviene l'impressione di un che di rapsodico — si delinea, sia pure in modo latente, quale vera e propria idea di fondo comune a tutte le parti del movimento, un gruppo di quattro note (sol diesis-la-fa-mi): esso emerge subito all'inizio dell'Adagio, "tematicamente", per restare poi seminascondito nell'Allegro e permeare, ma senza farsi notare, "subtematicamente", il tessuto dei motivi. Che l'influsso del gruppo di quattro note si estenda a tutto il movimento diventa tuttavia chiaro soltanto quando, senza attenersi alla prima formulazione "concreta", si definisca quest'idea di fondo come una configurazione "astratta" di due intervalli di semitono (ascendenti o discendenti) con un intervallo intermedio variabile. Questa formulazione più comprensiva — apparentemente vaga e inafferrabile, ma che coglie una realtà musicale — porta a riconoscere che l'idea di fondo del *Quartetto in la minore* non si esaurisce con questa singola opera, ma ritorna in varie vesti negli ultimi quartetti, nel *Quartetto in do diesis minore* op. 131, nel *Quartetto in si bemolle maggiore* op. 130 e nella *Grande Fuga* op. 133.

Il fatto che l'idea di fondo del *Quartetto in la minore* rimanga latente nell'Allegro può essere inteso come segno di un cambiamento profondo del concetto di tema; in stretta connessione con la tendenza all'astrazione notata da sempre nel tardo stile di Beethoven. Il processo formale vero e proprio — quel processo che nelle opere strumentali garantisce coesione e continuità — si ritira, per così dire, dalla superficie della musica — solcata da contrasti come quelli tra Adagio e Allegro — nell'interno, in una sfera "subtematica": qui i fili vengono annodati in tutti i sensi, a differenza di ciò che avviene nelle opere del secondo periodo, dove la logica musicale si manifesta come un corso di eventi sonori inderogabilmente indirizzati verso una meta. La teleologia della forma non è più rivolta all'esterno, ostentata dal gesto incalzante dello "stile eroico".

Il fattore "subtematico" può essere indicato come una forma speciale di quello "tematico", qualora per tema si intenda la sostanza o l'oggetto della "trattazione"; e quale trattazione si presenta la musica strumentale di grande stile in Haydn e Beethoven. D'altro canto però esso si distingue dal fattore "tematico" comunemente inteso per connotati che, come già accennato, possono venir definiti con termini convenzionali quali astrattezza e latenza o con la metafora della forma come reticolo. Un'idea musicale e il nesso che essa stabilisce rimangono "astratti"; ciò significa che singoli elementi isolati della composizione, avulsi dagli altri, costituiscono il punto di partenza del pensiero compositivo: l'idea di fondo del *Quartetto in la bemolle*, a rigore, non è tanto un "tema" o un "motivo" — cioè una struttura "concreta" ritmico-melodica in cui si sono amalgamati una serie di intervalli, una configurazione di

durate e un ordinamento di accenti — quanto una “struttura diastematica” che, indipendentemente dal ritmo e dal metro — con durate e accenti variabili —, permea la composizione e raccorda tra loro le sue parti dall'interno. Persino l'espressione “struttura diastematica”, per quanto vaga possa sembrare, non è ancora abbastanza astratta per indicare che a costituire il sostrato “subtematico” — lo strato in cui si è, per così dire, ritirata la funzione del “fattore tematico” di stabilire una connessione musicale — non è un determinato insieme di intervalli identificabile mediante i nomi delle note, bensì solamente una formula indeterminata: “raggruppamento di due semitoni ascendenti o discendenti con un intervallo intermedio variabile”.

La latenza del fattore “subtematico” è sul piano estetico l'altra faccia di quella condizione che nella tecnica compositiva si manifesta come astrattezza dei nessi e dei raccordi: quanto più la sostanza alla base della rete di relazioni diventa povera di segni distintivi, tanto più essa si ritira dalla percettibilità diretta nella vaghezza di ciò che è “sentito oscuramente”, come si diceva nel Settecento. Il fatto che la rete di relazioni che costituisce la “struttura del profondo” delle opere del tardo stile beethoveniano si sottragga alla semplice percezione irriflessa non significa però affatto che si tratti di una mera finzione, come credono i denigratori dell'analisi musicale. La struttura latente è senz'altro una realtà musicale, quantunque verificabile, quando lo è, soltanto per via indiretta: il criterio determinante su cui si può basare un'analisi della “struttura del profondo” non è la percezione consapevole e dettagliata dei nessi asseriti — percezione che non riesce quasi mai senza ricorso al testo scritto — bensì il dato di fatto che l'indiscutibile impressione di coerenza formale suscitata da un'opera come il primo movimento del *Quartetto in la minore*, nonostante la spezzettatura rapsodica della superficie, rimarrebbe inspiegabile se non si ammettesse una rete di relazioni latenti. Questo criterio estetico non ha bisogno di alcuna giustificazione empirica da parte della psicologia della percezione per essere valevole e sufficiente in un ragionamento storico-musicale.

La latenza delle “strutture musicali del profondo” non è dunque affatto un indizio di irrealtà estetica. D'altra parte uno dei paradossi fondamentali del tardo stile è che l'astrattezza del fattore “subtematico” si collega, quasi costituendone il rovescio, a una tendenza con la quale, in prima istanza, sembrerebbe essere in contrasto assoluto, inconciliabile: la tendenza al cantabile della tematica dell'Allegro. Il cantabile, che in certo qual modo passa dal secondo tema, enclave lirica, al primo, e il ritirarsi all'interno della musica, nella sfera del “subtematico”, del processo che raccorda le parti formali e garantisce la connessione, risultano essere fenomeni o eventi complementari. La questione che deve venir risolta nel periodo della “transizione”, nel gruppo d'opere dall'op. 74 all'op. 97, sta nella configurazione di un cantabile collegato con il

fattore subtematico: e la soluzione è una delle premesse fondamentali dell'opera tarda.

Un rapido sguardo ai tempi dei movimenti iniziali delle sonate per pianoforte di Beethoven basta per evidenziare che le opere del periodo di transizione e tardo si distinguono nettamente da quelle del secondo periodo (nell'accezione ristretta, ridotta, decurtata della "fase di transizione") per una tendenza al rallentamento e alla cantabilità; alcune opere principali, come l'op. 81a, l'op. 106 e l'op. 111, non sono altro che eccezioni che contravvengono alla regola. Nelle sonate che contrassegnano la "nuova via" di Beethoven, dall'op. 31 in poi, predominano tempi come Allegro vivace (op. 31,1), Allegro (op. 31,2 e op. 31,3), Allegro con brio (op. 53) e Allegro assai (op. 57); nelle altre più tarde, invece, tempi e caratteri come Allegro non troppo (op. 78), *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* [Con vivacità ma sempre con sentimento ed espressione] (op. 90), *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung* [Allegretto ma non troppo e con il più profondo sentimento] (op. 101), Vivace ma non troppo (op. 109) e Moderato cantabile molto espressivo (op. 110).

La *Sonata in fa diesis maggiore* op. 78 del 1809 inizia con quattro battute di Adagio cantabile che si interrompono bruscamente, ma la cui cantabilità sembra passare all'Allegro ma non troppo: la settima non risolta si' della battuta 6, che si estende oltre l'ultimo quarto (sol diesis'), forma insieme con la battuta 7 un gruppo di quattro note (si'-la diesis'-re diesis''-do diesis'') la cui sostanza diastematica proviene dalla battuta 4, conclusione dell'Adagio cantabile. Più essenziale per la connessione interna del movimento — e per la trama subtematica che ne sta alla base — è però il gruppo di quattro note che segue immediatamente (b.8: fa diesis''-mi diesis''-re diesis''-do diesis''): un movimento di quarta il cui disegno traspare nella Transizione (b.19: sol diesis'-fa diesis'-mi diesis'-re diesis') e anche nel secondo tema (b.29: la diesis'-sol diesis'-fa diesis'-mi diesis'). Il fatto che nella Transizione a questo movimento sia contrapuntisticamente sovrapposto un tetracordo ascendente e che nel secondo tema esso venga nascosto da "prolungamenti" — Heinrich Schenker direbbe *Quartzug* (quarta in successione lineare) — non significa affatto che l'analisi si perda in un'irrealtà musicale; anzi questa caratteristica tendenza all'astrazione appare, in un'opera paradigmatica della "fase di transizione" come l'op. 78, complementare della cantabilità: cantabilità il cui rapporto con il processo indirizzato a una meta del lavoro tematico è precario. Il tetracordo è dapprima un "motivo" e poi, nel secondo tema, una mera "struttura" che non esce dallo stato latente; senza che per questo la sua funzione connettiva interna venga sospesa.

L'importanza del fattore "subtematico" — quale istanza complementare tecnico-compositiva della cantabilità del tema — si delinea con la massima chiarezza nello Sviluppo, che Schubert avrebbe senza dubbio

consegnato con modulazioni fluttuanti della parte cantabile, ma che al pensiero formale teleologico di Beethoven non offriva appigli. Dopo avvii, presto interrotti, di varianti in minore del tema (b.39-40 e b. 43-44), quel che rimane dell'idea principale nel corso abbreviato che costituisce la parte centrale dello Sviluppo è solò il ritmo puntato dell'inizio del tema. Invece la struttura diastematica (b.47-50, note fondamentali mi diesis-fa diesis-fa diesis - sol diesis e, in progressione, re diesis-mi-mi-fa diesis) non proviene dall'antecedente cantabile del tema, bensì dal suo poco appariscente conseguente e dall'elaborazione o appendice del conseguente (b.9-10 come pure b.13 e b.15: la diesis'-si'-si'-do diesis"); conseguente che, proprio perché il suo collegamento con l'antecedente è debole (la battuta 12 è un'inversione della battuta 8), suscita l'aspettativa di ulteriori sviluppi e conseguenze, in modo che una logica indiretta compensi l'assenza di una connessione diretta.

Dopo poche battute di elaborazione motivica manifesta, nello Sviluppo il processo tematico si ritira nella sfera del "subtematico", dove assume la struttura di un reticolo in cui i fili di collegamento si dipanano in tutte le direzioni. La sospensione del carattere di "processo", nel significato più stretto del termine, dell'incalzante dinamicità caratteristica delle opere del secondo periodo, è connessa con la cantabilità del tema: idea musicale che può essere dilatata all'infinito alla maniera di Schubert, ma che sarebbe difficile poter spingere verso una meta e un risultato alla maniera di Beethoven.

Un nesso come quello che esiste tra le battute 9-10 da un lato, 13 e 15 e 47-50 dall'altro, è senza dubbio "astratto" perché né il metro né l'armonia rimangono intatti: una figura in levare subentra a una in battere e la successione armonica dell'Esposizione ($T^3-D^7-D^7-T^5$) è modificata nello Sviluppo ($D^5-T^3-T^3-D^7$). Ciò nonostante un'analisi che voglia ravvisare l'intima e perfetta unità di questa musica dovrà attenersi all'idea che il fattore "subtematico" sia qualcosa di reale ed esteticamente efficace, perché, abbandonandola, lascerebbe la concezione formale di Beethoven — che dopo l'*Appassionata* contrassegna una seconda "via nuova" — in balia del preconconcetto che l'op. 78 sia un'opera minore di carattere rapsodico.

Arnold Schmitz ha ravvisato nel principio della "derivazione per contrasto" la categoria fondamentale del pensiero formale di Beethoven: è il procedimento secondo cui si raccordano tra loro temi divergenti mediante relazioni motiviche manifeste o latenti; di modo che la dialettica che attiva il processo formale si basa su un'unità interna alla "struttura del profondo" della composizione. Tuttavia non appena si tenti di chiarire il significato del principio in base alle sue premesse storiche, non risulta affatto sicuro se l'elemento primario sia il contrasto o la derivazione, se quindi si debba prendere come punto di partenza una concezione "dualistica" o "monotematica" della forma sonata. Il metodo può

venir interpretato in due modi: come mezzo per evitare, con una mediazione, che il contrasto finisca con il ridursi a una giustapposizione delle parti senza relazione reciproca, oppure come tentativo di giustificare la dialettica della forma sonata di fronte a un'estetica che, al fine di mantenere l'unità dell'affetto e del carattere, prendeva le mosse dalla monotematica intesa come norma.

Nella *Sonata in mi bemolle maggiore* op. 81a — il cui primo movimento, “Les Adieux”, dà il titolo all'opera — Beethoven mette il motivo principale (sol-fa-mi bemolle) con la sua didascalia *Lebewohl* [addio] alla base tanto dell'Adagio introduttivo (b.1-2) quanto del primo tema (b.18-19) e del secondo tema (b.50-52) dell'Allegro: la coerenza interna che ne risulta può essere intesa come conseguenza tecnico-compositiva dell'unità di affetto o carattere postulata dall'estetica del Settecento. Che l'idea fondamentale, a cui si può apporre una didascalia, si presenti apertamente e in certo qual modo programmaticamente non è tuttavia, nella concezione globale della composizione, altro che un estremo di una molteplice differenziazione di forme: all'altro estremo i motivi diventano quasi inafferrabili. Il netto cambiamento di significato armonico nell'Adagio (b.7-8) e la dilatazione nell'Allegro (b.17-19) della terza sol-fa-mi bemolle a movimento di quinta la bemolle-sol-fa-mi bemolle-re, che nasconde l'idea originaria, sono tecniche con le quali il motivo viene reso sempre più latente, senza che per questo esso venga eliminato o reso esteticamente inefficace.

Nell'op. 81a l'elemento contrastante che, secondo il principio della “derivazione per contrasto”, fa parte della dialettica della forma sonata, non sta pertanto nei temi stessi, i quali anzi sono varianti di un'unica idea di fondo — secondo la tradizione della monotematica che in Beethoven risale alla prima *Kurfürsten-Sonate* (mi bemolle maggiore) — ma affiora soltanto se si include nell'analisi una struttura “subtematica” che accompagna i temi come un'ombra. Per il processo in cui la forma musicale si costituisce in discorso musicale coerente il “fattore subtematico” è di importanza quasi pari a quella del movimento tematico di terza: esso si presenta qui nella forma di un movimento cromatico di quarta, il “basso di lamento”. Nella configurazione di movimento diatonico di terza e movimento cromatico di quarta, cioè di motivi “tematici” e “subtematici” latenti, si delinea nell'op. 81a, in modo diverso dall'op. 78, ma con il medesimo significato, la relazione tra cantabilità e astrattezza caratteristica del periodo di transizione dall'op. 74 all'op. 97. Questa relazione, in quanto problema formale da risolvere, è una delle premesse della nascita del tardo stile beethoveniano.

Il movimento cromatico di quarta è esposto nell'Adagio (b.2-3) come contrappunto al proseguimento del motivo *Lebewohl* e fa poi da contrappunto al primo tema dell'Allegro (b.17-19). Ma questo movimento di quarta appare elemento trainante, e non solo differenziante, del per-

corso formale, soprattutto nella Transizione, che è disposta a somiglianza di uno Sviluppo, e nello Sviluppo stesso: tematica e subtematica vengono contemporaneamente. Nella Transizione l'idea fondamentale, dopo esser passata dal maggiore (sol-fa-mi bemolle) al minore (b.35-36: sol bemolle-fa-mi bemolle), appare infine concentrata in una successione di semitoni (b.37-38: sol bemolle-fa-mi); inoltre alla base delle modulazioni dello Sviluppo si trova una progressione di accordi che non va intesa armonicamente in senso funzionale ma unicamente come compimento di un movimento cromatico di terza (b.77-90: re bemolle-do / do-do bemolle / do bemolle / si bemolle). Ciò rende evidente, addirittura evidentissimo, che il cromatismo, sebbene non appaia mai come tema nel senso di una figura tematica, influenza tuttavia, quale struttura "subtematica" il processo formale non meno dei temi che portano avanti, per così dire esteriorizzandolo, lo sviluppo musicale.

È facile dimostrare che, come nell'op. 78, anche nell'op. 81a la dialettica di tematica e subtematica è connessa con quella di cantabilità e astrazione. Il motivo *Lebewohl*, emblema del movimento, è inequivocabilmente cantabile, vuoi per il suo aspetto melodico vuoi per la didascalia che l'accompagna e che resta automaticamente impressa in mente; e questo è un dato estetico di fatto che solo un purista della musica assoluta potrebbe negare. E la cantabilità, nonostante la tendenza a nascondere in parte l'idea fondamentale, si estende dall'Adagio all'Allegro; purché nell'esecuzione un interprete sensibile che intenda la musica come uno svolgimento unitario si prenda cura di far risaltare convenientemente le relazioni motiviche fra le parti e quindi anche il carattere cantabile dei motivi corrispondenti.

D'altro canto nell'op. 81a, a differenza di quanto avviene nell'op. 78, la cantabilità non pone il benché minimo ostacolo all'attuazione del principio dominante del secondo periodo: fare dei temi oggetto di una elaborazione tematico-motivica addirittura insistente, sia nello Sviluppo sia nella Coda. Dal punto di vista della "trattazione tematica" l'op. 81a guarda indietro. E sembra che, da un lato, la brevità dell'idea fondamentale abbia reso possibile la sua completa integrazione nel processo formale, mentre dall'altro il ricordo del cantabile sia affidato alla didascalia e alla sua presenza nel pensiero.

L'istanza "astratta", contraria al cantabile, è il cromatismo: "astratta" in quanto il ritmo, il metro e le funzioni armoniche si rivelano elementi variabili, permutabili, svincolati dalla struttura diastematica. Essa incide sul processo di sviluppo dell'idea principale, in relazioni sempre diverse: è contrappunto al proseguimento del tema (b.3) o del tema stesso (b.17), principio di una nuova tinta melodica e trasformazione del tema (b. 37), impalcatura di un processo modulante che regge l'evoluzione del tema (b.77). E si può affermare senza esagerazione che quasi tutte le tappe della storia del tema cantabile siano contrassegnate da un cam-

biamento di funzione del cromatismo, che accompagna il tema in qualità di struttura "subtematica". (Non si può non vedere l'analogia con il primo movimento dell'*Eroica*; anche se la concezione formale della *Sonata Les adieux* si differenzia per via dell'elemento cantabile, caratteristico dei lavori del "periodo di transizione").

L'indicazione posta in testa al primo movimento della *Sonata per pianoforte in la maggiore* op. 101 *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung* [Allegretto ma non troppo e con il più profondo sentimento] sembra quasi una traduzione dall'italiano allo scopo di ripristinare un'indicazione di carattere che, contenuta originariamente nella terminologia, si era ridotta nella lingua originale a mera indicazione di tempo. Ma anche senza tale indicazione non esisterebbe alcun dubbio sulla cantabilità della melodia, una melodia per la quale il termine "tema" appare singolarmente inadeguato. Il cantabile si estende ininterrottamente sino alla battuta 25, scavalcando, come una melodia infinita in senso wagneriano, la cadenza d'inganno della battuta 16, battuta che nemmeno con una cadenza regolare costituirebbe un "momento di riposo". E, a meno che l'ascoltatore non si sia avventurato in precedenza nei nodi quasi inestricabili di un'analisi formale del movimento, è difficile, se si prende alla lettera il titolo "sonata" quale designazione d'uno schema formale, riconoscere in queste 25 battute una sezione del primo tema, una Transizione e una sezione del secondo tema. Il conseguente del "primo tema" (b.5) è indissolubilmente fuso con la "Transizione", che modula verso la tonalità della dominante; e il "secondo tema" (b.17) è costituito, come detto, da una parte di cantabile che non dà affatto la sensazione di un episodio nuovo. Soltanto la chiusa, relativamente indipendente, si distingue da quanto precede.

Nell'op. 101 il concetto di "tema" è per così dire integrato in quello di "melodia", come se l'Allegretto ma non troppo non fosse il primo, bensì il secondo movimento lento di una sonata. D'altro canto proprio perché la cantabilità della voce principale mette in pericolo il carattere di processo della sonata, all'"istanza contraria" del cantabile, all'istanza estetica e tecnica del fattore "subtematico", spetta una funzione o un'importanza che va ancora oltre quella acquistata nel "periodo di transizione", nell'op. 78 e nell'op. 81a. La "struttura subtematica" — nascosta in voci secondarie e "astratta" in quanto il ritmo e le funzioni armoniche sono variabili e permutabili — consiste nell'op. 101, come nell'op. 81a (e nell'op. 90), in una figura cromatica che si muove per gradi congiunti nell'ambito di una terza. Essa appare dapprima come contrappunto nella voce intermedia alla battuta 1, dunque in posizione semilattente, anche se esposta dal punto di vista formale. Nelle battute 9-10 — e in modo meno appariscente alla battuta 14 — funge da mediazione in forma di inversione del cromatismo da discendente ad ascendente, nel passaggio alla tonalità della dominante. E nel secondo tema

(b.17), quale movimento regolare di semiminime col punto, costituisce addirittura, in relazione con una figura di crome, la vera e propria sostanza dell'idea musicale. (Che la battuta 17 vada intesa come "secondo tema" risulta dalla battuta 88, Coda del movimento, dove l'idea melodica ottiene per mezzo di insistenti citazioni un peso che costringe a ravvisarvi un tema).

Se quindi nell'op. 101 il "fattore subtematico" connette l'uno con l'altro i "temi" o i frammenti melodici contenuti nel cantabile, la funzione centrale che assolve consiste nell'appianare la contraddizione tra il cantabile stesso e il principio sonatistico dello Sviluppo. L'estrapolazione delle battute 1-2 e poi soltanto della battuta 2 dal contesto melodico e l'elaborazione dei motivi in progressioni e trasformazioni (b.35-48) è certo, in quanto procedimento di condensazione e di liquidazione, un processo di Sviluppo "normale", addirittura paradigmatico; ma ai motivi di carattere lirico-contemplativo manca quel tratto dinamico che nel secondo periodo beethoveniano faceva dell'elaborazione tematico-motivica un corso incalzante indirizzato verso una meta, con il ripristino del tema quale *telos* e risultato. Che nell'op. 101 lo Sviluppo "porti avanti il discorso" invece di rimaner fermo nella contemplazione di un "bel momento" è dovuto all'influsso del "fattore subtematico" che, muovendosi cromaticamente nell'ambito di una terza, guida in modo sotterraneo il corso della modulazione (b.35-45: mi-mi diesis-fa diesis-sol). (Il passaggio da mi a mi diesis sta in correlazione con la trasformazione del motivo melodico do diesis'-si-sol diesis nell'accordo do diesis'-si-sol diesis: uno scambio delle dimensioni che anticipa addirittura la musica del Novecento; e la progressione da fa diesis minore all'accordo di settima di dominante di la sarebbe difficilmente plausibile senza l'intervallo di semitono fa diesis-sol della "struttura subtematica").

L'elaborazione della battuta 2, un motivo di seconda discendente, non porta direttamente, ma per mediazione del "fattore subtematico", alla Ripresa, la cui prima battuta consiste di seconde ascendenti. Non è affatto un caso insignificante che l'inversione della direzione del moto nelle battute 48-49 coincida con una ripresa del movimento cromatico di terza nel basso. Vi si può ravvisare anzi un calcolo tecnico-compositivo di più ampia portata: nelle battute 53-54 il semitono ascendente del "primo tema" è ampliato, mediante una progressione, a movimento cromatico di terza (sol diesis-la-la diesis-si); nelle battute 55-56 il primo tema appare in minore, ossia quasi avvolto in un velo cromatico; e nella battuta 58, inizio della Ripresa, il movimento cromatico discendente di terza costituisce il contrappunto al movimento ascendente diatonico di seconda del tema. Gli elementi parziali dell'inizio del movimento sono quindi "astrattamente" presenti nelle battute 48-49: quali "semplici" semitoni ascendenti e discendenti (in un ritmo e con un significato armonico diversi da quelli che avevano nel tema); nelle battu-

te 53-54 essi vengono poi combinati insieme e per così dire "proiettati l'uno sopra l'altro" per riacquistare finalmente alla battuta 58 la loro figura e funzione originaria di melodia diatonica ascendente con un contrappunto cromatico discendente. E soltanto la dialettica dei fattori tematico e "subtematico" permette di introdurre coerentemente la Ripresa in un movimento in cui l'elemento cantabile non consente uno Sviluppo indirizzato verso una meta, finalizzato al ritorno del primo tema. (Piazzarla là, semplicemente, come avviene a volte in Schubert, era incompatibile in Beethoven con un pensiero formale che non lasciava semplicemente "libero corso" alla cantabilità, ma che nella sua relazione paradossale con il processo tematico vedeva una sfida).

Se nell'op. 101 lo schema della sonata è seminascosto dalla continuità del cantabile, nell'op. 109 è invece proprio la spezzettatura della superficie musicale, dovuta a contrasti estremi di tempo e di carattere, a rendere difficile il riconoscimento di una variante del modello formale. Dopo otto battute di Vivace ma non troppo, che quasi non bastano a far emergere da un'impressione fuggevole il disegno di un tema, seguono sette battute di Adagio espressivo; e scoprire in questa giustapposizione apparentemente rapsodica il profilo di un'Esposizione di sonata è ancor più faticoso, in quanto la struttura sintattica, sia del primo sia del secondo tema, è irregolare. Il Vivace comprende veramente nove battute (l'ultima è saldata con la prima dell'Adagio mediante una «strozzatura della battuta», come direbbe Heinrich Christoph Koch) e si articola in 2 + 2 + 2 + 3 battute; la terza frase non è l'inizio di un conseguente, bensì una variante della seconda frase trasposta alla quinta, così che la modulazione alla tonalità della dominante cade entro il tema stesso. Nell'Adagio, secondo tema, la quarta battuta dell'antecedente è identica alla prima del conseguente (b.12: che si possa parlare proprio di un antecedente e di un conseguente dipende dall'analogia delle b.9 e 12, come pure delle b.11 e 14).

L'aggiunta "ma non troppo" all'indicazione di tempo "vivace" è quindi superflua, perché il ritmo lombardo, che costituisce una specie di disegno di fondo, impedisce comunque un tempo precipitato. Ma, rovesciando i gambi delle note, Beethoven fa emergere dal ritmo puntato che domina tutte le parti del "vivace" un motivo composto di terze ascendenti e di quinte discendenti in semiminime uniformi (sol diesis-mi-sol diesis-do diesis-mi-fa diesis-sol diesis): motivo che appare cantabile in quanto assume il carattere di una melodia sostenuta in contrasto con il ritmo lombardo. (Nel Settecento e nel primo Ottocento oltre alle note lunghe tenute anche il contrasto simultaneo con figure più rapide faceva parte del concetto di "cantabile", soprattutto nel tipo dell'"allegro cantabile").

Che il motivo di terze e di quinte costituisca la melodia del Vivace, e precisamente una melodia con un'impronta cantabile, non significa af-

fatto che nell'op. 109 la categoria "fattore tematico" si esaurisce nel motivo della voce superiore. Di importanza non minore della melodia — e del ritmo lombardo che la accompagna — è anzi il movimento di seconde del basso che, simile a un basso di passacaglia, si estende per un'ottava da mi' a mi. (La battuta 51 della Ripresa mostra che la nota si della battuta 3 si sostituisce al fa diesis). L'affermazione che il movimento del basso rappresenti il "vero e proprio" tema della composizione sarebbe certo esagerata, ma indica la direzione che un'analisi formale deve prendere se vuole scoprire dietro al tono apparentemente rapsodico del movimento i contorni di un processo formale determinato dall'idea di una logica tematico-motivica.

Nello Sviluppo — o nella parte centrale che prende il posto dello Sviluppo — il movimento di seconde del basso emerge, articolato in tetracordi, quale voce superiore: e precisamente con direzione invertita, ascendente invece che discendente (b.18-21 e b.26-36). E il nesso, per quanto a prima vista possa apparire vago a causa del carattere generale, astratto, dei movimenti di seconda in semiminime uniformi, non deve venir liquidato come puro caso. Perché da un lato nella Coda, che rappresenta una specie di secondo Sviluppo, il movimento discendente (b.66-69) e quello ascendente (b.70-77) di seconde vengono messi direttamente a confronto; così che la Coda, quale conseguenza e risultato dell'Esposizione e dello Sviluppo, acquista una funzione di processo tematico. E d'altro lato la sola possibilità di riconoscere lo Sviluppo in quanto tale, ammesso che lo sia, sta nell'associazione con il movimento di seconde del basso. Il motivo cantabile di terze e quinte non compare mai in modo riconoscibile, se non in due battute all'inizio (b.16-17). A chi analizza non resta altra scelta che parlare di una fantasia a-tematica sul ritmo lombardo oppure di una trattazione tematica sul movimento di seconde del basso.

Chi sospettasse con scetticismo che nei metodi di analisi, il cui principio regolatore è l'idea che la musica si realizzi in un contesto coerente, ci sia un elemento di forzatura sistematica, potrebbe ancora dubitare, per quanto riguarda il primo movimento dell'op. 109, che il movimento di ottava del basso sia il "vero e proprio" tema o rappresenti davvero un tema. Ma nel secondo movimento della sonata, un Prestissimo, è evidente che la struttura musicale è stata concepita in relazione al basso. La voce superiore, il cui materiale motivico consta di accordi spezzati e di ritardi, si innalza sopra un movimento discendente di ottava — appena parafrasato con note secondarie — che per il suo impeto e la sua enfasi assomiglia a un basso barocco di passacaglia (b.1-8). E nello Sviluppo, che sfiora solamente il motivo della voce superiore (b.66-67), il motivo del basso — che in certo qual modo dal fondo viene alla superficie della composizione — costituisce la sola sostanza di una "trattazione tematica" costituita di un denso contrappunto di imitazioni, stretti

e inversioni (b.66-104). Sarebbe dunque assurdo negare che il basso sia tematico. E dal Prestissimo ricade luce anche sul Vivace, chiarendolo, sempre che si presupponga che il collegamento tematico-motivico dei movimenti di un ciclo sonatistico sia uno dei tratti connotativi del tardo stile beethoveniano e che dunque uno stato di cose che si delinea soltanto vagamente nel Vivace acquisti plausibilità allorché emerge inequivocabile nel Prestissimo.

La cantabilità, che in alcune opere del periodo di transizione e del tardo stile impronta di sé, o almeno tinge, la tematica rendendo precario il suo rapporto con la forma quale processo, viene alla luce nell'op. 110, la penultima sonata, con tale chiarezza da far apparire le realizzazioni precedenti tappe di un'evoluzione nel corso della quale un problema viene formulato in modo sempre più preciso e accentuato. Nell'op. 110 Beethoven completa l'indicazione di tempo e di carattere Moderato cantabile, quasi non fosse abbastanza eloquente, con l'aggiunta "molto espressivo"; non solo: nella sua grande preoccupazione per un'esecuzione adeguata, in mancanza della quale la sonata si presenterebbe di un'apparente semplicità, precisa inoltre *con amabilità*.

Se pertanto da un lato la cantabilità è accentuata ed evidenziata al punto che il concetto di "tema" si dissolve in quello di "melodia", dall'altro lato le battute 1-12, in cui viene esposto il primo tema, vengono bruscamente separate alla quarta battuta da una cesura con corona; tanto che, rovesciando il principio, un connotato essenziale della melodia cantabile, la continuità, pare messo in pericolo. Questo strappo nel tessuto serve evidentemente al ripristino del carattere "tematico": per il fatto che i gruppi di battute 1-4 e 5-12 sono separati, la combinazione della melodia della prima metà con la figura di accompagnamento della seconda appare poi nello Sviluppo (b.40) una conciliazione di quanto è stato separato, essendo possibile una mediazione solo dove era avvenuta una frattura. E che un'idea musicale contenga in sé un intoppo dialettico, invece di essere un flusso ininterrotto a cui l'ascoltatore può abbandonarsi senza bisogno di riflettere, è uno dei contrassegni determinanti che distingue un tema da una melodia: o, per usare un'iperbole, la drammaticità musicale dalla lirica musicale.

Non è che manchino i nessi e i fili che collegano le battute 1-4 da un lato con quelle 5-12 dall'altro. La battuta 10 è un ritorno della battuta 3: la differenza metrico-sintattica — sul piano funzionale la battuta 3 è una "terza" battuta, la 10 invece una "seconda" — modifica l'identità, ma non la elimina. Armonia e movimento del basso (la bemolle maggiore-si bemolle maggiore-re bemolle minore-do minore) sono analoghi nelle battute 1-3 e 5-8; e il disegno ritmico dell'inizio (♩. ♪♪ | ♩ ♩) si mantiene, appena modificato, anche in ciò che segue. Si potrebbe persino affermare, non senza una qualche forzatura, che le battute 5-8 sono un conseguente delle battute 1-4 e un antecedente delle battute 9-12:

che con il loro cambiamento di funzione servano quindi di raccordo interno fra le parti divergenti della sezione del primo tema. (Il presupposto del concetto di periodo, che cioè le due semifrasi abbiano una sostanza comune e si rispecchino rovesciando la simmetria della cadenza — I-V nell'antecedente e V-I nel conseguente — è soddisfatto). Che si segua l'una o l'altra categoria sintattica, la connessione fra le battute 1-4 e 5-12 è innegabile. Rimane vaga sulle prime, ma non è irrealistica. E solo qualora se ne accetti l'esistenza si delineano estese conseguenze che fanno ravvisare nel Moderato cantabile, movimento apparentemente rapsodico, suddiviso tra parti marcatamente cantabili da un lato e mere compagini di figure dall'altro, un'espressione di quella logica musicale che fa parte delle norme estetiche e tecnico-compositive della sonata.

L'inizio della Transizione (b.12-15) è retto dallo stesso fondamento armonico (la bemolle maggiore: I - V_3^4 - I⁶ - V⁷) dell'inizio del movimento (b.1-4); inoltre la ripetizione armonica alle battute 1-2, 5-6 e 12-13 è in funzione di un continuo crescendo ritmico: l'unità di misura è dapprima la croma, poi la semicroma e infine la biscroma. Di fronte all'astrattezza dei nessi (lo schema armonico è poco appariscente per la sua banalità), ciò può apparire per il momento un mero fatto marginale, che non dà ancora l'impressione di una forma e ad ogni modo non giustifica l'idea di un "processo tematico-motivico". Ma proprio in quanto procedimento astratto e "subtematico" — latente — questa connessione costituisce, come in altre sonate del periodo di transizione e di quello tardo, un fenomeno complementare all'impronta cantabile data alle idee musicali: in movimenti in cui la cantabilità impedisca o perlomeno ostacoli un processo indirizzato a una meta, la rete di relazioni "subtematiche" salvaguarda l'ambizione della sonata di essere un lavoro basato su una logica musicale e non una fantasia rapsodica.

Che la concordanza armonica nell'esposizione del primo tema e nella Transizione non sia un caso insignificante si rivela nella Ripresa (b.56-59), dove il tema iniziale e la figurazione di biscrome del suo proseguimento vengono sovrapposti: si ha così una simultaneità invece di una successione. E partendo retrospettivamente dalla Ripresa — quindi da una prospettiva esteticamente determinante, perché una struttura musicale assume la sua forma soprattutto retrospettivamente — anche l'Esposizione appare in una luce diversa. Ciò che sembrava giustapposto quasi senza rapporto e collegato unicamente da sottili fili "subtematici", si rivela improvvisamente complementare: primo tema e Transizione sono in certo qual modo due facce di una stessa realtà. La ricostruzione di nessi astratti e il ricorso a categorie di tipo molto generale come "fondamento armonico" e "disegno ritmico di fondo" — apparentemente un vezzo di coloro che si dedicano all'analisi e hanno la fissazione dei sistemi — diviene nella Ripresa un tratto manifesto, fondamentale del

pensiero formale beethoveniano: esso è la prova di fatto che si può comportare con astrazioni tanto quanto con temi e motivi.

Un nesso tematico — o "subtematico" — che trascenda i limiti dei movimenti, come nell'op. 109, è connotato di una logica musicale che somiglia non tanto a un processo indirizzato a una meta quanto a una rete i cui fili possono essere dipanati in tutte le direzioni. Ma nessi che formino un intreccio costituiscono, come detto, l'altra faccia di una cantabilità che invita ad attardarsi in uno stato lirico contemplativo piuttosto che a dar forma drammatica al presente mettendolo in relazione con ciò che accadrà dopo.

Nell'op. 110 il collegamento di movimenti diversi del ciclo — del Moderato cantabile con la Fuga finale — è meno ostentato che nell'op. 109 e tuttavia percepibile ed esteticamente efficace. Il disegno diastematico del tema della Fuga o dell'inizio del tema (la bemolle-re bemolle-si bemolle-mi bemolle) è presente già nel primo tema del primo movimento; sebbene l'assenza nel Finale della prima nota (do) faccia sì che il nesso resti latente. (Rintracciare la prosecuzione del tema della Fuga nelle battute 1-4 del Moderato cantabile sarebbe possibile, ma non è del tutto convincente).

L'associazione sostanziale tra il primo movimento e la Fuga finale è strettamente collegata con un'associazione funzionale, che si manifesta quale intima connessione tra due modi di intendere il principio della Ripresa. L'aspetto assunto alla fine dal tema della Fuga, al di là della Fuga vera e propria (b.185), è quello di un cantabile trionfale: più precisamente — e a differenza del primo tema del primo movimento — di un cantabile "conquistato" al culmine di uno sviluppo, non semplicemente "enunciato". E il contrasto tra la melodia sostenuta e la voce di accompagnamento mossa, che nel Finale dà al cantabile il carattere di un allegro cantabile, fa venire in mente le battute 56-59 del primo movimento: la Ripresa, in cui vengono presentati sorprendentemente insieme il primo tema e la figura "sciolta" in biscrome della Transizione. La voce che contrasta con il cantabile nella Fuga finale è a sua volta tematica. Infatti la sovrapposizione di due quarte (do-fa-mi bemolle-la bemolle) proviene dal tema, che nella parte finale della Fuga viene progressivamente diminuito (alla b.137 in semiminime col punto, alla b.152 in crome e alla b.168 in semicrome) fino a un'irrilevanza che può venire interpretata come un ritiro del fattore tematico nella sfera "subtematica". Ma l'origine comune, da cui nascono tanto il cantabile quanto il suo contrappunto "subtematico", si trova nel tema stesso della Fuga: un tema che conteneva da sempre una vaga reminiscenza del primo tema del Moderato cantabile e che, evocando nella sua ultima apparizione l'immagine della Ripresa del primo movimento, riassume in sé non solo la Fuga, ma l'intero ciclo. Solo così il ciclo, al di là dell'apparenza ingannevole di una giustapposizione rapsodica, risulterà in sé compiuto, denso e compatto.

Le ultime opere

Il concetto di "opera tarda"

In musica il concetto di "opera tarda", nel suo senso più alto desunto dalle composizioni di Bach, Beethoven e Liszt, è una categoria che può essere compresa solo cercando di indagare a fondo le combinazioni di elementi arcaicizzanti e moderni che ne costituiscono l'essenza.

Nella storia dello spirito e della composizione le opere tarde si sottraggono alla loro epoca senza che si possano collocare, "idealmente", in altri tempi. L'*Arte della fuga* e l'*Offerta musicale* di Bach sono altrettanto estranee e ostiche all'epoca della "Sensibilità" quanto gli ultimi quartetti di Beethoven al Romanticismo o gli ultimi lavori per pianoforte di Liszt al "Neoromanticismo".

La modernità delle opere tarde, correlato dell'assenza di una collocazione precisa nel tempo, è anticipatrice. Ma esse non fondano una tradizione, di cui sarebbero i primi documenti, e non mettono in moto un progresso nel senso comune del termine. La loro influenza (la ricezione di Beethoven nei quartetti giovanili per archi op. 12 e op. 13 di Mendelssohn è un'eccezione) ha invece inizio dopo un intervallo che separa l'epoca della loro nascita da quella della loro appropriazione. E questa influenza non sta nel fatto che esse pongono le basi di quello che verrà dopo, nella cui origine non hanno quasi parte, ma nel fatto che quello che verrà dopo le confermerà retrospettivamente. La loro storia postuma è discontinua.

Il tipo di "atemporalità" che sentiamo nelle opere tarde è profondamente diverso da quello che viene attribuito alle opere classiche. Per il suo valore estetico — e il fatto che sopravviva costituisce la sua vera e propria vita — l'opera classica pare avulsa dall'epoca da cui proviene: le condizioni storiche in cui è nata vengono per così dire rimosse. L'opera tarda è invece già alla sua nascita intimamente estranea all'epoca a cui appartiene esteriormente. Un abisso la separa dal tempo di cui porta la data: non solo nella sua sopravvivenza estetica, ma già anche nella sua origine storica.

Il paradosso che l'“atemporalità” dell'opera tarda si manifesti già nella sua genesi storica e non soltanto nella sua validità estetica — come invece quella dell'opera classica — istituisce un rapporto singolare e difficilmente afferrabile sia con il passato sia con il futuro. Il carattere “arcaicizzante” — il termine a rigore non è appropriato ma è difficilmente sostituibile — non significa che il passato venga “fatto riaffiorare” mediante tecniche contrappuntistiche o modi ecclesiastici, bensì che esso è ancora sempre presente: più esattamente, che la distinzione tra passato, presente e futuro si attenua e perde di importanza. Nulla sarebbe più errato che contrapporre negli ultimi quartetti di Beethoven l'arcaismo del “modo lidico” alla moderna astrazione, precorritrice del Novecento, della struttura di quattro note che ritorna in quasi tutti i quartetti. La “presenza” estetica si mostra anzi indipendente da differenze cronologiche tra passato e futuro. E la modernità dell'“opera tarda” non consiste nel fatto che anticipa un pezzo di futuro: la modernità di Bach, Beethoven e Liszt è stata scoperta solo dopo che il futuro che essa anticipava era divenuto da tempo presente.

La dialettica soggetto-oggetto che nell'opera classica sembrava superata, nell'opera tarda si spezza dando luogo a divergenze. Molti esecuti di Beethoven parlano di estrema soggettività, altri invece di ripiegamento nell'oggettività: nient'affatto casuali, questi dissensi sono il segno di un'ambivalenza insita nella cosa stessa. In un certo senso si potrebbe parlare di sospensione della dialettica: l'elemento soggettivo non è più “conservato” in quello oggettivo e viceversa l'elemento oggettivo “giustificato” da quello soggettivo — in altri termini l'uno non si “ribalta” nell'altro — bensì elemento soggettivo ed elemento oggettivo si fronteggiano senza mediazioni.

Sotto il profilo tecnico l'esposizione della fuga del primo movimento del *Quartetto in do diesis minore* op. 131 ha quasi un che di meccanico, sebbene il comes appaia, contro le regole, alla sottodominante, ossia, più precisamente, dux e comes siano scambiati l'uno con l'altro. Meccanico è però il modo in cui si alternano a distanza di quattro battute, come vuole la “quadratura”. All'elemento oggettivo, schematico, si contrappone nella fuga in do diesis minore, che deve venir eseguita in modo “molto espressivo”, un elemento soggettivo, affettivo: i contrappunti dell'esposizione non sono voci autonome, in sé insignificanti, bensì frammenti di motivi che servono soltanto ad accentuare l'espressività del tema cromatico. Determinante è l'effetto immediato del cromatismo (violino I b.6-7, violino II b.10-11), non la continuità nella condotta delle parti. La meccanica della fuga e l'espressività del motivo non sono dunque superate in uno *style d'une teneur*, ma si fronteggiano come connotati distinti.

"Con alcune licenze"

Il movimento finale della *Hammerklavier-Sonate* op. 106 è, da un lato, una fuga "con alcune licenze", come si è espresso Beethoven, dall'altro invece un "ricercare" in cui si accumulano le tecniche del contrappunto artificiale: inversione e moto retrogrado, aumentazione e stretto. Un punto di partenza per tentare un'interpretazione della fuga può essere quello di ravvisare nel rapporto tra il contrappunto "con licenze" e quello "ricercato" l'espressione della situazione storica in cui si trovava la fuga nell' "età della sonata".

La singolare manipolazione a cui Beethoven sottopone il tema consiste tuttavia, al di là degli artifici tradizionali, in un marcato spostamento nella battuta (spostamenti non appariscenti, che non contravvengono al metro ma sono piuttosto indizio della sua labilità, si trovano anche in Bach); nel secondo Svolgimento (se si considera l'Esposizione "primo Svolgimento") il tema, originariamente in battere, entra come dux sul terzo (b.52) e come comes sul secondo tempo della battuta in 3/4 (b.65). Lo spostamento di accento contiene un elemento di violenza, ma assolve una funzione formale che trascende la fuga: rendere percepibile quel nesso tra il tema della fuga e il primo tema del primo movimento che la differenza metrica lasciava in un primo momento latente:

Es. 62



Anche se la corrispondenza fra i temi si limita a tre note, essa è reale dal punto di vista estetico ed è chiaramente indicata dal salto "patetico" che la fa risaltare. E il fatto che questa testa del tema fatta di tre note venga anticipata e ripetuta quattro volte in diverse tonalità prima che il dux completo entri nel secondo Svolgimento serve (b.48-51) a imprimere nella mente lo spostamento metrico e insieme a isolare e mettere in risalto le note che tema della fuga e primo tema del primo movimento hanno in comune.

Il secondo Svolgimento è quindi caratterizzato da varianti metriche in cui vengono alla luce relazioni estese; alla base del terzo (b.94) sta invece un'aumentazione del tema che, come il cambiamento degli accenti, non è una mera dimostrazione di contrappunto artificiale ma entra in un contesto di relazioni motiviche. Già nell'Esposizione una parte del contrappunto sta in un rapporto di aumentazione con un motivo del tema (b.31-32):

Es. 63



E non è un caso che alla fine del secondo Svolgimento (b.71-79) sia proprio un accenno di aumentazione ad essere dispiegato nelle progressioni: la “segmentazione” nel secondo Svolgimento va intesa come anticipazione del terzo Svolgimento. Inoltre la connessione viene evidenziata dal vistoso emergere di seste parallele nei due episodi.

Queste relazioni motiviche, la cui sostanza è costituita da un fattore astratto come il “movimento congiunto di seconde in seste parallele”, sono una tecnica propria della sonata più che della fuga. E il confine tra fuga e sonata si rivela fluttuante soprattutto nel quarto Svolgimento, alla cui base sta il tema per moto retrogrado (si minore b.153-158 e re maggiore b.162-167). Il fatto che un’inversione della testa del tema (che per moto retrogrado costituisce la fine del tema) funga da contrappunto (b.154 e b.163) può essere interpretato come una tecnica della fuga. Tuttavia l’indicazione “cantabile” che ribalta nel suo contrario il carattere originario della testa del tema apparenta l’inversione al principio della “derivazione per contrasto”, che proviene dallo “spirito della sonata”. E anche il procedimento secondo il quale alla testa del tema per moto retrogrado (fine del tema) viene opposta insistentemente la forma originale (b.159-161) è un tratto sonatistico di “accentuazione drammatica”.

Oltre all’accostamento di forma sonata e fuga, un altro tratto caratteristico delle ultime opere di Beethoven è l’affinità di questi due “principi” al ciclo di variazioni: giacché si tratta di due principi e non di meri schemi formali.

Senza abbandonarci a speculazioni arbitrarie, si possono paragonare le trasformazioni del tema che caratterizzano i singoli Svolgimenti della fuga a ciò che Arnold Schönberg ha definito «motivi delle variazioni». Nelle *Trentatré Variazioni in do maggiore sopra un Valzer di Diabelli* elementi parziali del tema vengono estrapolati e messi alla base di singole variazioni quali “motivi”; in questi casi è il ritmo, di regola, il contrassegno determinante. Così nella variazione XXVIII la figura semitonale delle anacrusi di 2/8 delle battute 1 e 5 del tema domina tutto il corso della variazione.

Se nella fuga dell’op. 106 l’articolazione in sezioni risalta con tale evidenza da essere considerata “estranea alla fuga” da coloro che innalzano a dogma il tipo bachiano della fuga, d’altro canto è difficile indivi-

duare il momento in cui lo svolgimento del tema si trasforma in elaborazione tematica, giacché la struttura a progressioni domina tanto nel tema quanto nelle "segmentazioni". La delimitazione è di importanza secondaria: determinante non è la differenza tra lo svolgimento del tema e "divertimento", ma la sostanza motivica comune, intesa nel senso di un "motivo della variazione". Nello svolgimento del tema per aumentazione — al di là della delimitazione piuttosto casuale tra tema e "segmentazione" — il contrassegno più spiccato è dato dalle seconde che si muovono in seste parallele. Proprio le conseguenze che vengono tratte da una tradizione proveniente dal contrappunto artificiale, l'aumentazione del tema, consentono dunque a Beethoven di uscire dallo stile della fuga per spianare il passaggio al ciclo di variazioni.

Dall'altro lato, se si parte dal primato del ritmo caratteristico dei "motivi delle variazioni", si delinea una possibilità di considerare integrate nella forma anche quelle parti non tematiche interpolate (b.85-93 e b.130-152) che sarebbe una forzatura voler raggruppare con le "segmentazioni" sotto il termine "divertimento": come il secondo Svolgimento esse si basano sul contrasto tra movimento di crome e di semicrome.

Astrazione

Che la tendenza all'astrazione sia uno dei connotati delle tarde opere musicali — in Beethoven come in Bach o Liszt — è un topos condiviso sia dai musicologi sia dalla letteratura popolare. In musica il concetto di "astrazione" sembra essere tanto ovvio da non venire neppure investigato, ma se si tenta di precisarlo si rivela singolarmente vago e inafferrabile; nel linguaggio corrente, istanza dei termini non chiariti, non significa quasi altro che una tendenza al contrappunto rigoroso collegata con una rinuncia alla pienezza del suono. (Nell'idea di contrappunto rientra una vaga associazione con il fattore matematica, tanto più radiata nella coscienza quanto priva di sostanza).

A prima vista il concetto di astrazione della logica è quasi inservibile per gli scopi dell'analisi musicale. Per elemento astratto si intende un elemento che può venire pensato a sé, ma che nella realtà non esiste mai separato da un sostrato. Astratta è quindi una funzione armonica non realizzata in un determinato accordo oppure, come nella dodecafonia, una configurazione di altezze non localizzate in un'ottava. Ma, a quanto sembra, esaminare termini della teoria musicale sotto punti di vista logici è un mero gioco senza conseguenze. La constatazione che la diastematica senza il ritmo è altrettanto astratta quanto il ritmo senza la diastematica non aiuta per il momento a penetrare nelle strutture musicali. Che a un concetto di astrazione vago come quello del linguaggio corrente si contrapponga un concetto filosofico il cui impiego è infrut-

tuoso, non è tuttavia un dilemma senza via d'uscita. Un esame delle *Variazioni sopra un Valzer di Diabelli* op. 120 indica che ci sono fenomeni i quali impongono a chi fa l'analisi di usare il concetto logico di astrazione, tanto che il luogo comune secondo il quale l'opera tarda di Beethoven tenderebbe all'astrazione si può giustificare in modo diverso dal solito.

Le battute 9-12 del tema delle variazioni — e oggetto dell'analisi sarà soltanto la "storia" di queste poche battute — si possono suddividere, anche a rischio di sembrare pedanti, in una serie di connotati che sono in parte elementi concreti, in parte qualità astratte.

Es. 64



Il motivo mi-fa-la rimane una figura concreta anche se la si estrapola dal contesto. Invece la progressione in quanto tale è una struttura astratta indipendente dalla successione delle note e degli accordi in cui si realizza; eppure nelle variazioni XXI e XVII diviene una realtà musicale che mette in rapporto e contempera tema e variazione.

Un concetto di astrazione utilizzabile nell'analisi si può formulare soltanto ove si tenga conto che, in primo luogo, ci sono gradi diversi di astrazione e che, in secondo luogo, il concetto di "astrazione musicale" non è indipendente dalle condizioni storiche. Riferito nel tema agli intervalli concreti mi-fa (voce superiore) e si bemolle-la (basso), il concetto di "semitono" che lascia indeterminata la localizzazione diastematica è un'astrazione di primo grado e la categoria "intervallo di seconda", per la quale si può scegliere tra semitono e tono intero, un'astrazione di secondo grado; e ambedue i gradi di astrazione, per quanto elucubrati possa apparire la distinzione, hanno un loro ruolo nelle *Variazioni sopra un Valzer di Diabelli*.

D'altro canto, come detto, il concetto di astrazione musicale è legato in parte a premesse storiche. Nella musica tonale una struttura diastematica indeterminata armonicamente è astratta, mentre invece nella musica atonale è un elemento concreto. E nella variazione XX ci sono passi che appaiono al confine tra le due opposte possibilità.

Non è superfluo suddividere le battute 9-12 del tema in connotati distinti per il loro grado di astrazione, in quanto i singoli elementi e le singole qualità possono costituire di per sé, indipendentemente dagli al-

tri, il sostrato per mezzo del quale una variazione viene messa in relazione con il tema. È una delle particolarità del tardo stile beethoveniano che nessi tra singoli elementi, apparentemente indivisibili se se si vuol conservare il senso musicale, vengano invece disgiunti. Non che la scomposizione in parametri sia inconsueta in via di principio; ma nelle ultime opere di Beethoven raggiunge un punto estremo che non è stato superato neppure nella musica moderna del Novecento, o quasi.

Nella variazione VII i motivi mi-fa-la e fa diesis-sol-si vengono trasferiti nel basso, armonizzati in modo diverso rispetto al tema e ampliati, con l'inserzione di una nota aggiunta, in mi-la-fa-la e in fa diesis-si-sol-si.

Es. 65



Il cambiamento dell'armonizzazione significa che la diastematica stabilisce tra tema e variazione un nesso "in abstracto", indipendentemente dai valori delle note. D'altro canto l'interpolazione di una nota è un cambiamento tanto profondo che la si può percepire come variante soltanto perché nelle battute 9-12 della variazione ci si aspetta una connessione, quale che sia, con le battute 9-12 del tema.

Nella variazione V, come anche nella VII, la successione delle note 1-2-3 del tema (mi-fa-la) viene "amplificata" per mezzo dell'anticipazione della nota la, e questa nuova successione 1-3-2-3 compare in parte nel basso, in parte nella voce superiore.

Es. 66



Inoltre la terza maggiore viene sostituita dalla terza minore, di modo che per poter riconoscere ancora un nesso con il tema si deve ammettere un'astrazione di secondo grado: oltre al cambiamento dell'armonizzazione anche la generalizzazione dell'intervallo di "terza maggiore" in classe di intervalli di "terza".

Nella variazione I la struttura per progressioni del tema è realizzata sotto il profilo melodico in modo diverso da quello armonico: melodicamente si tratta in entrambe le voci esterne di una progressione di seconde, armonicamente invece di quarte. Ciò significa che il concetto di progressione è scomposto in elementi parziali che si evidenziano come tali per il fatto che il loro nesso originario viene disgiunto. Nel modello della progressione sono tematici il basso e la voce intermedia degli accordi; ma ad essere soggetto della progressione è la voce superiore, che non è tematica, mentre nel basso il semitono è sostituito da un tono intero: la diastematica concreta è quindi sostituita dalla categoria astratta "intervallo di seconda".

Nella variazione XX, la più enigmatica del ciclo, si conserva solo la struttura per ripetizioni, ma non quella per progressioni delle battute 9-12. Ciò nonostante la posizione sintattica fa sì che la relazione con il tema sia innegabile:

Es. 67



L'astrazione è spinta all'estremo. Il modello (b.9-10) contiene, certo, intervalli di semitono per moto contrario, ma non quelli del tema: la posizione diastematica è mutata, come pure il significato tonale. E la struttura per progressioni è dissolta. È tuttavia possibile riferire le battute 9-10 a re minore e le battute 11-12 a mi minore; così che fra le due relative tonalità intercorre la stessa distanza di un tono intero che nel tema si presenta fra le tonalità corrispondenti di fa maggiore e sol maggiore; e ciò consente di stabilire un parallelo con la progressione del tema. Connotati del tipo "intervalli di semitono per moto contrario" e "distanza di tono fra le tonalità parziali" sono talmente astratti che in un primo momento resta difficile convincersi che categorie come queste abbiano una rilevanza musicale non soltanto teorica ma anche effettiva nel caso concreto. Ma se non si vuole rinunciare al nesso fra variazione

e tema — e questa connessione è il criterio in base al quale si può stabilire ciò che nella musica è reale e ciò che non lo è — si è costretti a riconoscere anche ad alti gradi di astrazione quella realtà estetica che era negli intendimenti di Beethoven. La sostituzione del semitono diatonico con quello cromatico riduce la connessione al semitono “in abstracto”, categoria in certo qual modo “atonale”: ma non si può non accettare questa conclusione.

“Magia delle relazioni”

Nel primo movimento del *Quartetto in si bemolle maggiore* op. 130 il secondo tema è messo in relazione con il primo secondo il principio della “derivazione per contrasto”.

Es. 68



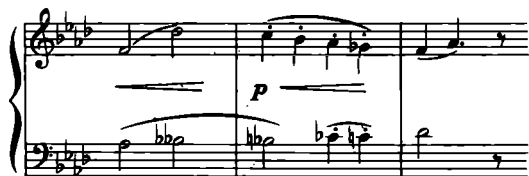
La figura di semicrome proviene dalla sezione Allegro del primo tema (b.15) e l'inizio del cantabile corrisponde alle note 4-7 della melodia dell'Adagio, che costituisce il primo tema insieme con il materiale dei motivi dell'Allegro:

Es. 69



Nella ripresa il secondo tema cambia aspetto per l'apparizione, come contrappunto, di un movimento cromatico di quarta, in cui si può ravvisare un ampliamento del movimento cromatico di terza dell'inizio del primo tema:

Es. 70



Soppiantato dal movimento di quarta, il contrappunto del secondo violino, che nell'Esposizione si aggiunge alla melodia della voce superiore per dar vita a un duplice cantabile, è tematico al pari del movimento di quarta, ma in un senso che trascende il *Quartetto in si bemolle maggiore*: la sua struttura di quattro note costituisce infatti un connotato comune alle op. 132, 130, 133 e 131; e non è un'esagerazione parlare di "magia delle relazioni", termine che fu coniato da Thomas Mann per la tecnica wagneriana dei motivi conduttori.

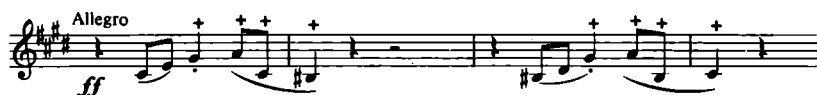
In una delle possibili varianti (una forma fondamentale non esiste) la struttura di quattro note forma l'inizio del tema della *Grande Fuga* op. 133. E se si individua nell'inversione del retrogrado il procedimento usato da Beethoven, il contrappunto del secondo tema del *Quartetto in si bemolle maggiore* si può far derivare dalla configurazione che sta alla base del tema della Fuga:

Es. 71



Per giustificare la supposizione che l'inversione del retrogrado sia intenzionale — e non solo ipotizzata da chi fa l'analisi — ci si può appellare ai nessi fra i motivi del *Quartetto in do diesis minore* op. 131. Alla base del Finale del quartetto sta un tema che contiene la struttura di quattro note in due versioni; nella seconda le note 3 e 4 sono scambiate quasi si trattasse di una risposta del motivo:

Es. 72



La supposizione di uno scambio di note è giustificata, in quanto permette di stabilire una relazione tra la parte centrale del primo tema (b.22-23) nella figura dell'inversione o del retrogrado (le due trasformazioni sono identiche) e l'inizio (b.4-5), e di inserirla così nel tessuto connettivo generale costituito dalla struttura di quattro note e dalle sue varianti.

Es. 73



La Ripresa del primo tema si differenzia dall'Esposizione per il fatto che alle battute 6-9 si sostituisce un contrappunto che può venir inteso come retrogrado della prima versione (b.2-3) della struttura di quattro note (b.169-172).

Es. 74



Il fatto che il moto retrogrado abbia un rilievo speciale nel Finale autorizza a stabilire una relazione che — come nel *Quartetto in si bemolle maggiore* — trascende l'opera stessa: il tema del Finale del *Quartetto in do diesis minore* può essere interpretato come retrogrado del primo tema del *Quartetto in la minore* op. 132:

Es. 75



In altre parole, il tema in la minore è identico al contrappunto della Ripresa del Finale in do diesis minore; ciò significa che la connessione fra i quartetti viene in certo qual modo posta in luce dal contrappunto che entro il Finale in do diesis minore rappresenta una variante secondaria.

Se si confronta il tema in la minore con le due versioni in cui la struttura di quattro note viene esposta dall'inizio della *Grande Fuga* (b.1-13 e b.14-16), si può parlare di tre versioni che si distinguono fra loro per la trasposizione delle note 1-2. (Nel *Quartetto in la minore*, invece della terza versione "tematica", è la prima a costituire l'inizio dello Sviluppo; così che una variante secondaria interna stabilisce a sua volta una relazione esterna).

Es. 76



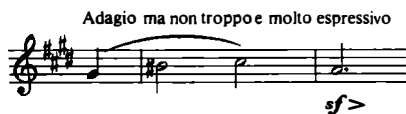
La seconda versione ha scarsa importanza nella *Grande Fuga*, ma compare già in uno schizzo pubblicato da Gustav Nottebohm; inoltre, scambiando le note 3 e 4, se ne può far derivare il proseguimento del tema della Fuga:

Es. 77



Alle manipolazioni impiegate da Beethoven appartengono dunque, oltre all'inversione e al retrogrado, anche la trasposizione parziale e lo scambio di singole note. Ma il tema della fuga del *Quartetto in do diesis minore*, che pure dà con tutta evidenza l'impressione di essere uno dei derivati della struttura di quattro note, può entrare a far parte del complesso descritto qualora si scorga una concordanza sufficiente ad accomunarlo ai temi del Finale in do diesis minore e del primo movimento del *Quartetto in la minore*:

Es. 78



Ma se l'evidenza estetica del nesso ci costringe a vedere nella comunanza dei suoni un criterio valido, non c'è ragione di escludere dal tessuto connettivo l'inversione del retrogrado e cioè quell'interpretazione che consente di spiegare il contrappunto del secondo tema del *Quartetto in si bemolle maggiore*. E ci si potrebbe persino domandare se anche il movimento cromatico di terza con cui inizia il *Quartetto in si bemolle maggiore* non sia da integrare nel complesso, dato che è costituito dalle stesse note 5-8 del tema della *Grande Fuga*. Certo, ricostruendo i nessi fra i motivi si corre il pericolo di lasciarsi trasportare assurdamente all'infinito. Il fatto però che nel *Quartetto in si bemolle maggiore* l'inversione del retrogrado dell'inizio del tema della *Grande Fuga* venga sostituito dal movimento cromatico quale contrappunto del secondo tema stabilisce fra i motivi un nesso formale e funzionale che rende per lo meno plausibile la supposizione di una relazione sostanziale, per quanto indiretta e lontana possa essere (e il giro percorso è estremamente lungo).

Ambiguità

Il rondò-sonata, descritto per la prima volta nel 1845 nel terzo volume del trattato di composizione di Adolf Bernhard Marx, non è, come vari teorici asseriscono, una forma intermedia, bensì uno schema ambivalente; e l'ambiguità fa parte del suo significato estetico. Le singole parti assolvono contemporaneamente due funzioni, e dire che l'una sia primaria e l'altra secondaria è giusto in qualche caso ma non sempre.

Il rondò-sonata si distingue dalla forma sonata per l'inserimento di un ritornello tra l'Esposizione e lo Sviluppo e per la trasformazione della Coda in un ritornello finale.

1°t.	Transiz.	2°t.	Chiusa	1°t.	Sviluppo	1°t.	Transiz.	2°t.	Chiusa	1°t.
Rit.	Episodio			Rit.	Ep.	Rit.	Ep.			Rit.

Gli episodi del rondò sono disposti seguendo la forma sonata: il primo e il terzo constano di Transizione, secondo tema e chiusa, il secondo contiene lo Sviluppo.

Negli ultimi quartetti di Beethoven non viene tanto applicato lo schema del rondò-sonata quanto ne viene riflesso il senso. Nel Finale del *Quar-*

tetto in *mi bemolle maggiore* op. 127, a causa della sintassi chiusa del primo tema che si oppone a uno svolgimento secondo le tecniche della forma sonata, ci si aspetta la forma del rondò o del rondò-sonata: il tema consta, dopo quattro battute di Introduzione, di due periodi, il primo di 8 + 8 battute e il secondo, che viene subito ripetuto, di 4 + 4, così che ne risulta complessivamente una "quadratura" di 32 battute. Sulle prime però l'aspettativa viene delusa. Lo Sviluppo (b.97) comincia con il ritorno delle battute 1-4; ma questo inizio, sebbene in modo latente anticipi il tema, è soltanto un'introduzione:

Es. 79



Invece di mediare il passaggio dall'Esposizione allo Sviluppo, il ritornello compare soltanto nel corso dello Sviluppo (b.145-176); e non nella tonalità fondamentale, bensì in quella della sottodominante. Che si tratti di un ritornello, e non di una delle citazioni tematiche usuali negli Sviluppi, è inequivocabile nonostante l'irregolarità formale e tonale, in quanto questo ritorno comprende tutte le 32 battute. E una spiegazione è difficile se si parte dalla constatazione che il senso del rondò-sonata è quello di "sovrapporre" i caratteri del rondò e della forma sonata. La "fausse reprise" — l'apparente Ripresa in una tonalità estranea nel corso dello Sviluppo — era una particolarità della forma sonata haydniana a cui si riallacciò Beethoven; e se oltre a ciò si presuppone che egli conoscesse, in alcuni esemplari bachiani, la forma tardo-barocca del Concerto, che non è altro se non un rondò con ritornelli trasposti, si può intendere il ritornello alla sottodominante nel *Quartetto in mi bemolle maggiore* come espressione dell'idea di sorprendere equiparando la "fausse reprise" della forma sonata e il ritornello trasposto del rondò modificato nella forma del Concerto. (Anche il ritornello finale nella tonalità fondamentale compare alle battute 277-285 in mezzo a una Coda che rappresenta un secondo Sviluppo).

Un'idea formale simile sta alla base del Finale del *Quartetto in do diesis minore* op. 131. Il primo tema ha la semplice forma di Lied a1 b a2 (b.2-52); tanto che si è portati ad aspettare come forma del movimento il rondò o il rondò-sonata, come nel Finale del *Quartetto in mi bemolle maggiore*: le strutture tematiche chiuse sono un correlato del rondò, quelle aperte corrispondono alla forma sonata.

I nessi motivici differenziati che vengono intrecciati tra le parti del tema stanno però in rapporto paradossale con la semplicità dell'ordine sintattico:

Es. 80



Tanto l'inizio del primo tema (b.2-5) quanto il motivo della parte mediana (b.22-23) sono derivati dalla struttura di quattro note che collega tra loro i *Quartetti in la minore, in si bemolle maggiore e in do diesis minore*: struttura che indusse molti interpreti a parlare di un ciclo. Però il procedimento di congiungere mediante la struttura di quattro note l'inizio e la parte mediana del primo tema secondo il principio della derivazione per contrasto preannuncia uno sviluppo del movimento nel senso della forma sonata. L'ordine sintattico e la tecnica motivica suscitano quindi aspettative contrastanti riguardo alla forma. O in altre parole: all'inizio del movimento è prefigurata la forma, in sé ambivalente, del rondò-sonata.

In conformità allo schema, il secondo tema (b.56) costituisce il primo episodio, lo Sviluppo (b.94) il secondo. Ma il ritornello tra Esposizione e Sviluppo (b.78) è nella tonalità della sottodominante invece che in quella fondamentale; tanto che, come per il Finale del *Quartetto in mi bemolle maggiore*, si è indotti a parlare di una modificazione del rondò mediante il ricorso alla forma del Concerto. D'altro canto la trasposizione serve a collegare più strettamente il ritornello con lo Sviluppo, accentuando quindi la vicinanza alla forma sonata.

La Ripresa (b.160), che si rifà alla forma sonata haydniana, rappresenta in parte una continuazione dello Sviluppo. E il fatto che lo Sviluppo prosegua nella Ripresa appare un'espressione estrema del carattere dinamico della forma sonata in contrasto con la natura essenzialmente "archittonica" del rondò. La parte principale dello Sviluppo (b.94) è un doppio fugato, alla cui base stanno in qualità di temi due frasi del primo tema, rispettivamente le battute 14-17 e 24, quest'ultima per aggravamento:

Es. 81



Il fugato ritorna nella Ripresa (b.170) in versione modificata, chiarendo che il tema in semibreve è una variante della struttura di quattro note che stabiliva il rapporto di derivazione per contrasto tra le parti del primo tema.

Es. 82



Che nella Ripresa il secondo tema — il terzo episodio — appaia dapprima in re maggiore (b.216) e poi in do diesis maggiore (b.242) è assolutamente regolare in un rondò, i cui episodi non sono legati ad alcuna regola tonale; invece nella forma sonata, per così dire l'altra faccia del rondò-sonata, la trasposizione viola la norma e significa, così come il ricorso al fugato nel primo tema, che lo Sviluppo prosegue nella Ripresa.

Il fatto che pertanto la Ripresa venga inserita nel processo dinamico della forma sonata può essere inteso, se si argomenta dal punto di vista della forma sonata, come giustificazione del ritorno del primo tema dopo la Ripresa (b.264), ritorno imposto dallo schema del rondò. La "seconda Ripresa", che nel rondò fa parte dell'impianto formale, ha bisogno di una motivazione nella forma sonata, che è l'altro lato del duplice schema. Nel suo complesso è dunque un processo in cui l'aspettativa suscitata all'inizio di trovarsi di fronte sia a un rondò sia a una forma sonata viene realizzata proprio per il fatto che il rondò-sonata, forma già di per sé ambigua, si presenta in veste irregolare. L'accostamento della "forma di Lied" e della derivazione per contrasto del primo tema, la trasposizione del ritornello tra l'Esposizione e lo Sviluppo e la modulazione del secondo tema nella Ripresa sono fattori ambivalenti, in cui si manifesta al massimo grado l'ambiguità del rondò-sonata inteso insieme co-

me rondò e come forma sonata. Se il duplice senso formale del rondò-sonata è in certo qual modo soltanto un'asserzione, le particolarità del Finale del *Quartetto in do diesis minore* ne rappresentano la realizzazione. Ed è caratteristico del tardo stile il fatto che proprio una forma il cui senso sta nell'ambiguità abbia spinto Beethoven a tentare esperimenti carichi di conseguenze estreme.

Cantabilità ed elaborazione motivica

Cantabilità ed elaborazione motivica sembrano escludersi a vicenda, perfino le strutture temporali verso cui tendono sono fondamentalmente diverse. L'elaborazione motivica, che parte da un tema e ne sviluppa le implicazioni, è espressione paradigmatica di un processo indirizzato a una meta ed è stata considerata da sempre caratteristica dello stile di Beethoven: in questo processo la musica è in certo qual modo in anticipo su se stessa. Una delle forme sintattiche più frequenti dell'elaborazione motivica è la progressione, la quale è di per sé illimitata; e l'armonia tipica degli Sviluppo beethoveniani fu definita da Schönberg «armonia vagante», che è indirizzata a una meta ma non si riferisce a un centro.

La struttura temporale dell'elaborazione tematico-motivica è quindi teleologica; quella della frase cantabile invece è un "ritmo in grande" che non rappresenta un processo, ma esprime piuttosto uno stato di equilibrio. La metafora secondo cui la musica è "architettura sonora" definisce l'idea di una stasi nel tempo che dà per un momento all'evento musicale una "forma compiuta" nel senso dell'estetica schilleriana.

Il principio di corrispondenza su cui si basa la sintassi classica tiene in equilibrio le parti — i valori di durata, battute, semifrasi e periodi — in quanto ogni parte fa sempre da contrappeso all'altra. E il fatto che questo principio si realizzi in dimensioni sempre maggiori significa che il corso del tempo non si lascia il passato alle spalle per orientarsi verso il futuro, ma che, proprio al contrario, mira a far apparire sempre più esteso il presente estetico facendolo apparire all'ascoltatore come "architettura sonora". Il tempo musicale del "ritmo in grande" è un presente sempre più dilatato via via che aumentano le dimensioni del principio di corrispondenza, non un corso che, da un inizio sempre più sprofondato nel passato, tende verso una fine.

La Cavatina del *Quartetto in si bemolle maggiore* op. 130, Adagio molto espressivo, da un lato è espressione paradigmatica del «principio discorsivo» (Carl Philipp Emanuel Bach), che si manifesta tanto nella cantabilità quanto nell'episodio di recitativo della parte centrale, dall'altro presenta invece una fitta rete di nessi motivici, il cui grado di complicazione ricorda addirittura un labirinto. E si può vedere in questo movimento la soluzione del problema di conciliare tali premesse divergenti.

Il primo tema (b.2-9) è un “enunciato” di otto battute la cui semplice “quadratura” non è inficiata da una battuta d’Introduzione e dalla ripetizione della battuta finale. Nel secondo tema (b.23-39) due sezioni di otto battute ciascuna, in sé indipendenti come frasi, stanno l’una all’altra come un antecedente sta a un conseguente; così che il principio di corrispondenza si realizza in non meno di quattro ordini di grandezza, 1 + 1, 2 + 2, 4 + 4 e 8 + 8. Persino il recitativo (b.42-48) può essere interpretato come un periodo, se si considera la battuta 45 come una sintesi di una quarta e di una prima battuta, cosa che l’armonia autorizza a fare.

Se dunque l’impianto formale — nel quale si deve far rientrare anche la Ripresa del primo tema (b.50-57) — consta di costrutti sintatticamente regolari, nelle parti che non seguono il principio della “quadratura”, come le differenti prosecuzioni del primo tema nell’Esposizione (b.11-22) e nella Ripresa (b.58-66), l’elaborazione motivica, principio opposto alla cantabilità, si estende in ramificazioni talvolta anche lontane.

Il motivo della battuta introduttiva, che nel primo tema colma le cesure, acquista autonomia nel prosieguo — tanto nella Ripresa quanto nell’Esposizione — diventando il sostrato di continue progressioni. Ma più importante dell’elaborazione motivica palese, che segue strade tradizionali, è quel procedimento che stabilisce associazioni semilattenti.

La Ripresa è un compendio di tutto il movimento, in quanto al posto della ripetizione del primo tema (b.58-59) compare l’inizio della parte centrale del recitativo (b.42):

Es. 83



La versione cantabile della frase del recitativo non contempera soltanto gli stili divergenti che si giustappongono nel movimento, ma è anche integrata nella Ripresa in quanto ricorda le battute 53-54, a cui viene per così dire “risposto” nelle battute 58-59. Le battute 58-59 stabiliscono quindi un nesso tra frasi originariamente eterogenee, tra cui non esiste relazione:

Es. 84



Un procedimento simile sta alla base del proseguimento del primo tema nell'Esposizione (b.17-21):

Es. 85



Si può intendere questo gruppo di battute — nonostante l'inversione a battuta 18 e le modificazioni ritmiche alle battute 18 e 20 — come la progressione, nel circolo discendente delle quinte, di un motivo giam-bico di terze in battere. (Un sostegno a questa interpretazione viene dal contrappunto derivante dalla battuta 1, che rimane uguale). Le battute 20-21 da un lato sono una variante delle battute 17-18, ma dall'altro ricordano le battute 5-6: esse condividono il ritmo con una delle pre-messe, la diastematica con l'altra e il disegno melodico con entrambe:

Es. 86



Ancora una volta, non altrimenti che nella Ripresa, frasi divergenti, tra le quali dapprima non c'era la minima somiglianza, vengono messe in relazione fra loro a posteriori: e precisamente per mezzo di un motivo che appare più tardi e che combina le qualità dei motivi precedenti. Mediante l'elaborazione motivica, da un tema non vengono dunque tratte conseguenze che si muovono verso direzioni divergenti: anzi elementi originariamente divergenti sono messi tra loro in una relazione imprevedibile. La molteplicità non nasce da un'unità primaria — da un tema inteso come figura di riferimento — ma viene invece ridotta ad unità in un secondo tempo.

Il fatto che soltanto la contrazione di elementi eterogenei stabilisca i nessi che costituiscono la connessione "tematica" interna del movimento significa, dal punto di vista della struttura temporale, che l'unità del tutto si costituisce essenzialmente per mezzo della memoria.

Naturalmente anche la variazione in sviluppo di un tema presuppone che la figura originaria sia presente all'ascoltatore; ma l'attenzione è rivolta in primo luogo verso le conseguenze sempre diverse che vengono tratte dal tema, e quindi verso il futuro. Se invece si avverte che un motivo stabilisce una connessione a posteriori tra frasi originariamente

eterogenee, diventa determinante volgere lo sguardo all'indietro per ravvisare i nessi nel passato. È partendo dal risultato che si scopre la coerenza di uno sviluppo la cui unità interna sulle prime era latente.

La struttura temporale di un'elaborazione motivica, in cui il momento unitario è dato da una combinazione che costituisce un punto d'arrivo e non da un tema che costituisce un punto di partenza, ricorda però il "ritmo in grande". Il connotato comune è che la forma non nasce per evoluzione da un enunciato originario, ma consta di parti che appaiono un tutto compiuto in sé se viste retrospettivamente, dalla fine. E si può dire, senza forzature, che nel tipo specifico di elaborazione motivica della Cavatina si può ravvisare una struttura temporale simile al "ritmo in grande" che sta alla base dell'impianto del movimento. La cantabilità e l'elaborazione motivica, che dapprima sembravano escludersi a vicenda, concordano senza contraddizioni in ciò che è fondamentale esteticamente.

Note al testo

I. Opera e biografia

¹ C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, 1977, p. 132 sg. (trad. it. *Fondamenti di storiografia musicale*, Firenze, Discanto 1980, pp. 99-100).

² K. R. Popper, *Logik der Forschung*, Tübingen, 1966².

³ A. Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität*, Wiesbaden, 1976, p. 84 sgg.

⁴ A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart, 1947³, p. 65.

⁵ M. E. Tellenbach, *Beethoven und seine "unsterbliche Geliebte" Josephine Brunswick*, Zürich, 1983, p. 207.

⁶ R. Rolland, *Beethoven, Les grandes époques créatrices*, Paris, 1966, p. 133.

⁷ H. Riemann, Appendice a A. W. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, Leipzig, 1911, III, p. 240.

⁸ A. Schering, *Humor, Heldentum, Tragik bei Beethoven*, Strasbourg, 1955, p. 43.

⁹ A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, Berlin-Bonn, 1927, pp. 163-76.

¹⁰ C. Palisca, *French Revolutionary Models for Beethoven's Eroica Funeral March*, in *Music and Context*, Harvard, Department of Music-Harvard University 1985, pp. 198-209.

¹¹ J. e B. Massin, *Beethoven*, München, 1970, p. 70.

¹² H. Goldschmidt, *Zu Beethoven*, Berlin, 1979, p. 194 sgg.

¹³ R. Lach, *Zur Geschichte der Beethovenschen "Prometheus" Ballettmusik*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 3, 1920-21, p. 225 sg.

¹⁴ *Ludwig van Beethoven's sämtliche Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di F. Prelinger, Wien-Leipzig, 1907-1909, I, p. 91.

¹⁵ M. Solomon, *Beethoven*, München, 1979, p. 156.

¹⁶ *Ludwig van Beethoven's sämtliche Briefe cit.*, I, pp. 167-70.

¹⁷ G. Kinsky - H. Halm, *Das Werk Beethovens*, München-Duisburg, 1955, p. 131.

¹⁸ F. Wegeler - F. Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz, 1838, p. 78.

¹⁹ *Ludwig van Beethoven's sämtliche Briefe cit.*, IV, p. 20.

²⁰ F. Kerst, *Die Erinnerungen an Beethoven*, Stuttgart, 1925², p. 139 sg.

²¹ M. Solomon, *Beethoven cit.*, p. 166.

²² A. W. Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikalischen Leben der Gegenwart*, Leipzig, 1865², p. 9.

²³ C. Dahlhaus, "Si vis me flere...", «Die Musikforschung», 25, 1972, p. 51 sg.

²⁴ A. Halm, *Von zwei Kulturen cit.*, p. 38 sgg.

²⁵ A. Schönberg, *Brahms der Fortschrittliche*, in *Stil und Gedanke (Gesammelte Schriften 1)*, Frankfurt, 1976, p. 43 (trad. it. *Brahms il progressivo*, in *Stile e idea*, Milano, Rusconi e Palazzi, 1960, p. 66).

²⁶ L. Finscher, *Beethovens Klaviersonate opus 31,3*, in *Festschrift für Walter Wiora*, Kassel, 1967, pp. 385-96.

II. Individualità dell'opera e stile personale

¹ G. Becking, *Studien zu Beethovens Personalstil: Das Scherzothema*, Leipzig, 1921.

² E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese*, a cura di E. Schnapp, München, 1963, pp. 34-51 (trad. it. *Poeta e compositore. Scritti scelti sulla musica*, Firenze, Discanto 1985, pp. 3-10).

³ G. Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg, 1928, pp. 23-53.

⁴ A. Schmitz, *Beethovens "zwei Prinzipie"*, Berlin-Bonn, 1923.

⁵ A. Bäumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt, 1967, pp. 207-31.

⁶ Ristampato in W. Seifert, *Christian Gottfried Körner, ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg, 1960, pp. 147-58.

⁷ G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, a cura di F. Bassenge, Frankfurt a. M., s.d., II, pp. 284-86 (trad. it. *Estetica*, Milano, Feltrinelli 1978, pp. 1206-10).

⁸ K. Ph. Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, a cura di H. Schrimpf, Tübingen 1962, p. 3.

⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰ B. Churgin, *Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form*, «Journal of the American Musicological Society», 21, 1968, p. 181.

¹¹ H. Gál, *Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethovens*, «Studien zur Musikwissenschaft» 4, 1916, pp. 58-115.

¹² A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart, 1947².

¹³ E. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien, 1951.

III. Ingegno e genio

¹ Chr. Gottsched, *Critische Dichtkunst* (Leipzig, 1751⁴), Darmstadt, 1962, p. 102.

² J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Darmstadt, 1985, I, p. 31 sgg.

³ F. Kerst, *Die Erinnerungen an Beethoven*, Stuttgart, 1925², II, p. 15.

IV. Lo stile sinfonico

¹ A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild* (Bonn, 1927), Darmstadt, 1978, p. 81.

² E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese*, a cura di F. Schnapp, München, 1963, p. 34 (trad. it. *Poeta e compositore. Scritti scelti sulla musica*, Firenze, Discanto 1985, p. 3).

³ W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, Heidelberg, 1967, p. 255.

⁴ *Ibid.*, p. 254.

⁵ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (Leipzig, 1794²), ristampa Hildesheim, 1967, IV, p. 478.

⁶ *Ibid.*, p. 479.

⁷ K. Viëtor, *Geschichte der deutschen Ode* (München, 1923), Darmstadt, 1961, p. 162.

- ⁸ E. T. A. Hoffmann, *Schriften* cit., p. 36 (trad. it. cit., p. 5).
- ⁹ *Ibid.*, p. 37 (trad. it. cit., p. 5).
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 36 sg. (trad. it. cit., p. 5).
- ¹¹ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie* cit., p. 479.
- ¹² Citato da Viëtor, *Geschichte der deutschen Ode* cit., p. 140.
- ¹³ Citato da *ibid.*, p. 134.
- ¹⁴ E. T. A. Hoffmann, *Schriften* cit., p. 382.
- ¹⁵ E. T. A. Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, in *Schriften* cit., p. 229.
- ¹⁶ F. Rochlitz, *Vom zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst*, in *Für Freunde der Tonkunst*, Leipzig, 1830², II, p. 166.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 167.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 169.
- ¹⁹ *Ibid.*
- ²⁰ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie* cit., II, p. 99.
- ²¹ H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Leipzig, 1793, III), Hildesheim, 1969, p. 305.
- ²² Citato da J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Darmstadt, 1985, I, p. 182.
- ²³ *Ibid.*, p. 181 (trad. it. tratta da Guido Vitali, *Le odi, il Carne secolare, gli epodi*, Bologna, Zanichelli 1941, p. 308).
- ²⁴ *Ibid.*, p. 188 sg.
- ²⁵ Thr. G. Georgiades, *Schubert, Musik und Lyrik*, Göttingen, 1967, p. 69 sgg.
- ²⁶ P. Bekker, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin, 1918, p. 13.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 18.
- ²⁸ A. Schering, *Über den Begriff des Monumentalen in der Musik*, in *Von grossen Meistern der Musik*, Leipzig, 1940.
- ²⁹ Thr. G. Georgiades, *Schubert* cit., p. 69 sgg.
- ³⁰ J. LaRue, *Harmonischer Rhythmus in Beethovens Symphonien*, in *Ludwig van Beethoven*, a cura di L. Finscher, Darmstadt, 1983, p. 181 sgg.

V. Problemi della forma sonata

- ¹ R. Réti, *The Thematic Process in Music*, London, 1961³.
- ² J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich, 1948, p. 388 sgg.
- ³ A. Schmitz, *Beethovens "Zwei Prinzipien"*, Berlin-Bonn, 1923.
- ⁴ F. Ritzel, *Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1968.
- ⁵ L. Ratner, *Harmonic Aspects of Classic Form*, «Journal of the American Musicological Society», 2, 1949, pp. 159-68.
- ⁶ J. P. Larsen, *Sonatenform-Probleme*, in *Festschrift Friedrich Blume*, Kassel, 1963, pp. 221-30.
- ⁷ A.B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig, 1857³, III, p. 281 sg.
- ⁸ A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart, 1947³.
- ⁹ H. Riemann, *Grosse Kompositionslehre*, Leipzig, 1902, I, p. 426 sg.
- ¹⁰ H. Engel, *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt*, Leipzig, 1927, p. 124.
- ¹¹ W. Iser, *Der implizite Leser*, München, 1972.
- ¹² P. Gülke, *Introduktion als Widerspruch im System*, in *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1969*, Leipzig, 1970, pp. 5-40.

¹³ J. Kerman, *Notes on Beethoven's Cudas*, in *Beethoven Studies* 3, a cura di A. Tyson, Cambridge, 1982, pp. 141-59.

¹⁴ Questo capitolo è apparso per la prima volta nel «Beethoven-Jahrbuch» con il titolo *Musikalische Form als Transformation. Bemerkungen zur Beethoven-Interpretation*. Qui ristampato per gentile concessione.

¹⁵ M. Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig, 1873².

VI. Tema e carattere

¹ H. Chr. Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt, 1802), Hildesheim, 1964, p. 745 sg.

² *Ibid.*, p. 896 sgg.

³ Chr. G. Körner, *Über Charakterdarstellung in der Musik*, 1795, in W. Seifert, *Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg, 1960, p. 147.

⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁵ *Ibid.*, p. 157.

⁶ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739), ristampa in facsimile Kassel, 1954, p. 160.

⁷ *Ibid.*, p. 164 sgg.

⁸ A. Schering, *Beethoven und die Dichtung*, Berlin, 1936, p. 115.

⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰ A. Schering, *Bemerkungen zu J. Haydns Programmsinfonien*, in *Vom musikalischen Kunstwerk*, Leipzig, 1951², p. 257.

¹¹ G. A. Griesinger, *Biographische Notizen über J. Haydn* (Leipzig, 1810), ristampa Wien, 1954.

VII. La "concezione di fondo"

¹ F. Kerst, *Die Erinnerungen an Beethoven*, Stuttgart, 1925², II, p. 15.

² J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Paris, 1768), Hildesheim, 1969, p. 455 [È la parte principale del disegno, l'idea che serve di fondamento a tutte le altre... Tutte le altre parti non richiedono che arte e lavoro; solo questa dipende dal genio ed è in essa che consiste l'invenzione].

³ *Ibid.*, p. 302 [Essa significa l'idea primitiva e principale in base alla quale il compositore determina il suo soggetto e dispone il suo disegno. È il motivo che, per così dire, gli fa prendere la penna per mettere su carta una data cosa e non un'altra. In questo senso il motivo principale deve essere sempre presente allo spirito del compositore, ed egli deve fare in modo che esso lo sia sempre anche allo spirito degli ascoltatori].

⁴ *Ibid.*, p. 142 [Non basta fare dei bei canti e una buona armonia; bisogna legare tutto ciò per mezzo di un soggetto principale, al quale si riferiscano tutte le parti dell'opera e per mezzo del quale essa sia un'unità. Questa unità deve regnare nel canto, nel movimento, nel carattere, nell'armonia, nella modulazione. Bisogna che tutto ciò si riferisca a un'idea comune che le riunisca].

⁵ G. Nottebohm, *Zwei Skizzenbücher von Beethoven aus den Jahren 1801-1803*, Leipzig, 1924 (nuova ed.), p. 13 sgg.

⁶ L. van Beethoven, *Kesslersches Skizzenbuch*, ed. in facsimile a cura di S. Brandenburg, München, 1976, fol. 19 r.

VIII. Forma quale concezione

¹ Ludwig van Beethoven's *sämtliche Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di F. Prelinger, Wien-Leipzig, 1907, I, p. 61.

² G. Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig, 1929², p. 267 sg.

³ H. Riemann, *Grosse Kompositionslehre*, Stuttgart, 1913, III, p. 129.

⁴ R. Wagner, *Zukunftsmusik*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, a cura di W. Golther, Berlin, s.d., VII, p. 127 (trad. it. *Musica dell'avvenire*, Torino, F.lli Bocca 1924, p. 76).

⁵ Questo capitolo è già stato pubblicato con il titolo *Eine wenig beachtete Formidee*, in *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, a cura di W. Breig, R. Brinkmann, E. Budde, Stuttgart, 1984, pp. 248-56. Ristampato in versione abbreviata per gentile concessione di Franz Steiner Verlag, Wiesbaden-Stuttgart.

IX. La "nuova via"

¹ M. Wehnert, *Thema und Motiv*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XIII, 1966, col. 282.

² C. Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, a cura di W. Kolneder, Strasbourg, 1968, p. 43.

³ L. Misch, *Das "Problem" der d-moll Sonate von Beethoven*, in *Beethoven-Studien*, Berlin, 1950, p. 55.

⁴ Ph. Downs, *Beethoven's "New Way" and the Eroica*, in *The creative World of Beethoven*, a cura di P. H. Lang, New York, 1971, p. 83 sgg.

⁵ Ludwig van Beethoven's, *sämtliche Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di F. Prelinger, Wien-Leipzig, 1909, IV, p. 6.

⁶ L. Finscher, *Beethovens Streichquartett opus 59,3*, in *Zur musikalischen Analyse*, a cura di G. Schumacher, Darmstadt, 1974, p. 122 sgg.

X. "Fidelio"

¹ Questo capitolo è apparso in «Neue Zeitschrift für Musik», 11, 1985, p. 4-8, con il titolo *Idylle und Utopie, Zu Beethovens "Fidelio"* (trad. it. S. Sablich in *Musicalità* (47° Maggio Musicale Fiorentino), Bari, Laterza 1984, pp. 73-82.

² E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a.M., 1959, pp. 1295-7.

³ P. Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im achtzehnten Jahrhundert*, Frankfurt a. M., 1973, p. 181.

⁴ G. E. Lessing, *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele*, 1754, citato da P. Szondi cit., p. 152.

⁵ G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 1767-1769, 14° pezzo.

⁶ P. Szondi cit., p. 116.

⁷ G. E. Lessing, lettera a Nicolai del 29 novembre 1756, citato da P. Szondi cit., p. 161.

⁸ E. Bücken, *Der heroische Stil in der Oper*, Leipzig, 1924.

⁹ E. Schenk, *Über Tonsymbole in Beethovens "Fidelio"*, in *Beethoven-Studien*, Wien, 1970, pp. 223-52.

¹⁰ K. Huber, *Musikästhetik*, Ettal, 1954, pp. 192-7.

XI. *Musica sacra e religione dell'arte*

¹ Ludwig van Beethoven's *sämtliche Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di F. Prelinger, Wien-Leipzig, 1907, II, p. 305.

² E. T. A. Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, in *Schriften zur Musik, Nachlese*, a cura di F. Schnapp, München, 1960, p. 229.

³ *Ibid.*, p. 323.

⁴ *Ibid.*, p. 234.

⁵ A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, Berlin-Bonn, 1927, p. 96.

⁶ W. Kirkendale, *Beethovens Missa solemnis und die rhetorische Tradition*, in *Beethoven-Symposion*, a cura di E. Schenk, Wien, 1970, p. 133 (trad. it. *La "Missa solemnis" di Beethoven e la tradizione retorica*, in *Beethoven*, a cura di G. Pestelli, Bologna, 1988, p. 230).

⁷ C. von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* (Berlin, 1834), Hildesheim, 1965, I, pp. 73-108.

XII. *"Subtematica"*

¹ Questo capitolo è stato pubblicato in forma leggermente diversa con il titolo *Caritabile und thematischer Prozess. Der Übergang zum Spätwerk in Beethovens Klaviersonaten*, «Archiv für Musikwissenschaft», 37, 1980, pp. 81-98.

² M. Bauer, *Formprobleme des späten Beethoven*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 9, 1926-27, p. 341.

³ Th. W. Adorno, *Spätstil Beethovens*, in *Moments musicaux*, Frankfurt a. M., 1964, p. 13.

Bibliografia

ADLER Guido, *Beethovens Charakter*, Regensburg, 1927. Adler vede il tratto fondamentale del carattere di Beethoven nella tensione tra estremi opposti; evita così tanto il pericolo di una mitizzazione quanto le insidie di una interpretazione psicologica.

ANDERSON Emily, *The Letters of Beethoven*, 3 voll., London, 1961 [trad. it. *Le lettere di Beethoven*, Torino, 1968]. In attesa che i lavori preparatori del Beethoven-Haus portino a un risultato, questa traduzione inglese delle lettere di Beethoven è l'edizione più completa e più accurata che possediamo finora.

BECKING Gustav, *Studien zu Beethovens Personalstil: Das Scherzothema*, Leipzig, 1921. L'efficacia dello Scherzo beethoveniano, che deve venir distinto dallo Scherzando, si basa secondo Becking sul «contrasto di parti che corrono parallele» e sulla «asimmetria tra parti che si corrispondono».

«Beethoven-Jahrbuch», a cura di Theodor von Frimmel, I-II, 1908-1909. Alcuni contributi, come il saggio di Heinrich Rietsch sulle variazioni sullo stesso tema scritte da vari compositori su invito di Diabelli, conservano tuttora il loro valore scientifico.

«Beethoven-Jahrbuch», a cura di Joseph Schmidt-Görg, poi di Hans Schmidt e Martin Staehelin, 1953 sgg. Nonostante il continuo aumento degli studi beethoveniani non si è ancora riusciti ad ottenere che il «Beethoven-Jahrbuch» esca con quella regolarità che contraddistingue il «Bach-Jahrbuch» e il «Mozart-Jahrbuch».

Beethoven-Studien, a cura di Erich Schenk, Wien, 1970. I 14 studi contenuti nel volume si raggruppano intorno a tre temi: biografia, tradizione storico-musicale e analisi delle opere.

Beethoven-Studies, a cura di Alan Tyson, 3 voll., London-New York, 1973-1982. I nodi centrali dell'odierna ricerca beethoveniana, quale si rispecchia negli *Studies*, sono lo studio degli schizzi e l'analisi strutturale, in reciproco riferimento o indipendentemente.

Beethoven-Symposion Wien 1970, a cura di Erich Schenk, Wien, 1971. I temi assai svariati dei 14 contributi vanno dal concetto di classicità alla teoria sintattica, dalla pittura alla filosofia dei tempi di Beethoven.

Beethoven und die Gegenwart, a cura di Arnold Schmitz, Berlin-Bonn, 1937. Il volume in onore di Ludwig Schiedermair contiene sette studi: l'immagine di Beethoven in Francia e in Germania, la genealogia di Beethoven, il problema parole e musica, la concezione della natura, l'influenza della tradizione barocca e la "visione del mondo".

Beiträge zur Beethoven-Bibliographie, Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm, a cura di Kurt Dorfmueller, München, 1978. Oltre a contributi su filigrane e luoghi di ritrovamento di autografi e di prime edizioni il volume contiene soprattutto Addenda e Corrigenda al catalogo delle opere di Kinsky-Halm.

BEKKER Paul, *Beethoven*, Berlin-Leipzig, 1911. Il libro deve la sua fama al linguaggio ricco di sfumature con cui Bekker cerca di descrivere i caratteri espressivi di temi e motivi musicali.

— *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress, 10-12 Dezember 1970 in Berlin*, a cura di Heinz Alfred Brockhaus e Konrad Niemann, Berlin, 1971. Gran parte dei 73 contributi contenuti negli Atti del Congresso trattano della fortuna di Beethoven, della sua influenza e della storia dell'interpretazione.

Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress, Berlin 1977, a cura di Harry Goldschmidt e altri, Leipzig, 1978. Nella quantità degli argomenti trattati spiccano come temi centrali del Congresso lo studio degli schizzi, le falsificazioni di Anton Schindler nei Quaderni di conversazione — a cui appartengono proprio i passi citati più di frequente — e il rapporto tra opera e biografia.

Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Bonn 1970, a cura di Carl Dahlhaus e altri, Kassel, s.a. Nelle sezioni su Beethoven, che costituirono gran parte del Congresso, sono trattati problemi di ritmo e metro, metodi di studio degli schizzi, il rapporto di Beethoven con Haydn e le sue relazioni con l'Europa orientale.

BOETTCHER Hans, *Beethoven als Liederkomponist*, Augsburg, 1928. Boettcher parte dalla tipologia delle forme liederistiche ed esamina problemi strutturali sulla base di confronti tra i *Lieder* di Beethoven e le musiche di altri compositori sugli stessi testi.

COOPER Martin, *Beethoven: The Last Decade, 1817-1827*, London, 1970 [trad. it. *Beethoven: l'ultimo decennio, 1817-1827*, Torino, 1968]. Parti biografiche e parti analitiche delle opere si completano a vicenda, senza che la musica venga spiegata per mezzo della biografia o la biografia influenzata dai risultati dell'interpretazione delle opere.

Bibliografia

EGGBRECHT Hans Heinrich, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Wiesbaden, 1972. Dalla persistenza degli stessi topoi ricorrenti nella letteratura beethoveniana Eggebrecht deduce il loro contenuto di verità.

FISCHER Kurt von, *Die Beziehung von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken*, Strasbourg-Zürich, 1948. L'autore mette in rilievo l'importanza dei «motivi di sviluppo» (Ernst Kurth) che, senza essere tematici, non di rado sono determinanti per la dinamica interna della forma.

FORBES Elliot, *Thayer's Life of Beethoven*, Princeton, 1964. La scrupolosità nella trattazione dei fatti fa di questo libro un'opera fondamentale. Al testo di Thayer sono apportate aggiunte e correzioni, tutte chiaramente indicate. Tuttavia il testo originario (l'«Urtext», come lo chiama Forbes) è almeno in parte una ricostruzione. Per la trattazione degli anni dal 1817 in poi Thayer aveva lasciato alla sua morte (1897) solo materiali che sono andati perduti e a cui Deiters e Riemann dettero nella loro versione tedesca una forma diversa da quella inglese di Krehbiel.

FORTE Allen, *The Compositional Matrix*, New York, 1961. Il saggio di Forte sulla *Sonata in mi maggiore* op. 109 è il primo tentativo di collegare un'analisi strutturale ispirata da Schenker con l'interpretazione di una scelta di schizzi.

FRIMMEL Theodor von, *Beethoven-Handbuch*, 2 voll., Leipzig, 1926. Il dizionario fornisce informazioni disposte in ordine alfabetico su persone, luoghi, opere e gruppi d'opere, tratti del carattere e dati biografici.

GROVE George, *Beethoven and his Nine Symphonies*, London, 1896. Anche se è sorpassata dal punto di vista scientifico, la monografia di Grove rappresenta, nella sua mescolanza di analisi tecniche, commenti storico-filologici ed excursus aneddotici, un documento insostituibile di un umanesimo estetico applicato alla musica che ammetteva la concomitanza di punti di vista diversi. Ma Grove stesso avrebbe giudicato eccessivo che questi punti di vista si consolidassero in metodi.

GÜLKE Peter, *Zum Verhältnis zwischen Intention und Realisierung bei Beethoven*, in *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 10-12 Dezember 1970 in Berlin*, pp. 517-32. In Beethoven la realizzazione sta con l'opera «in un rapporto di tensione produttiva, in quanto la maniera e la misura in cui le intenzioni si lasciano tradurre in suono diventano esse stesse parte costitutiva della composizione».

— *Zur Bestimmung des Sinfonischen in Beethoven*, in *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1970*, pp. 67-95. Nelle sinfonie di Beethoven, la cui definizione «sonata per orchestra» non coglie la specificità formale del genere, l'orchestra non è un mero mezzo interpretativo, ma un «partner nella dialettica della formazione musicale» che contribuisce a determinare la struttura della composizione.

HALM August, *Von zwei Kulturen der Musik*, München, 1913. Alla fuga, in cui la forma è una funzione del tema, Halm contrappone la sonata, in cui il tema, che può essere rudimentale, è una funzione della forma.

— *Beethoven*, Berlin, 1926. Il libro ruota attorno al concetto di forma che Halm considera «principio e al tempo stesso risultato di un ordinamento formale». Due capitoli sono dedicati a un'analisi dettagliata delle *Diabelli-Variationen*.

HESS Willy, *Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen*, Zürich, 1953. Hess confronta le diverse versioni dei singoli numeri dal punto di vista della forma musicale, punto di vista le cui premesse teoriche provengono da Alfred Lorenz. In appendice i libretti del 1805 e 1806 sono stampati sinotticamente.

JOHNSON Douglas - TYSON Alan - WINTER Robert, *The Beethoven Sketchbooks*, Berkeley-Los Angeles, 1985 [trad. it. *La ricostruzione dei quaderni di schizzi di Beethoven*, in *Beethoven*, a cura di G. Pestelli, Bologna, 1988]. Il manuale offre una solida base per lo studio dei Quaderni di schizzi: di ognuno contiene la storia, la datazione e le basi su cui questa si fonda, la descrizione del contenuto e la ricostruzione della forma originaria.

KAISER Joachim, *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*, Frankfurt a.M., 1975. Kaiser descrive alcune interpretazioni delle 32 sonate da parte di grandi pianisti con una precisione rara nella critica musicale: non valuta le interpretazioni sulla base di una opinione consolidata circa le intenzioni di Beethoven, ma cerca invece di illuminare le concatenazioni logiche che vengono alla luce solo gradatamente, in un processo mai concluso di avvicinamento.

KERMAN Joseph, *The Beethoven Quartets*, New York, 1967. Il libro di Kerman, uno dei testi fondamentali della letteratura beethoveniana, si basa sulla convinzione che l'interpretazione delle opere sia il centro in cui confluiscono ricerche filologiche, indagini storiche, esami stilistici, analisi strutturali e riflessioni estetiche.

KERST Friedrich, *Die Erinnerungen an Beethoven*, Stuttgart, 1913. Kerst raccoglie i documenti che ci sono stati tramandati senza far distinzione tra quelli essenziali e quelli di importanza secondaria, quelli verosimili e quelli che non lo sono. Tentativi di una critica storica costituiscono rare eccezioni.

KINSKY Georg - HALM Hans, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, München-Duisburg, 1955 [trad. it. *Catalogo cronologico e tematico delle opere di Beethoven, comprese quelle inedite e gli abbozzi inutilizzati*, a cura di G. Biamonti, Torino, 1968]. Il catalogo iniziato da Kinsky e portato a termine da Halm è un'opera bibliografica fondamentale che si distingue perché è ricca di contenuto senza essere farraginoso. Addenda e Corrigenda sono a cura di Kurt Dorf Müller.

KIRKENDALE Warren, *The "Great Fugue" op. 133: Beethoven's "Art of Fugue"*, «Acta musicologica», 35, 1963, pp. 14-24. L'affermazione di Albrechtsberger

che di rado sia possibile introdurre in un'unica fuga tutti i «preziosismi e gli artifici» sembra essere stata una sfida per Beethoven quando compose la *Grande Fuga*.

— *Beethovens Missa solennis und die rhetorische Tradition*, in *Beethoven-Symposium Wien 1970*, pp. 121-58 [trad. it. *La "Missa solennis" di Beethoven e la tradizione retorica*, in *Beethoven*, a cura di G. Pestelli, Bologna, 1988]. Adottando l'indagine sui *tòpoi* fondata o rifondata da Ernst Robert Curtius nella letteratura, Kirkendale esamina la provenienza e la storia delle formule musicali riprese o modificate da Beethoven nella *Missa solennis*.

KNEPLER Georg, *Zu Beethovens Wahl von Werkgattungen*, in *Beiträge zur Wissenschaft*, 1970, pp. 308-21 [trad. it. *Le scelte beethoveniane dei generi musicali*, in *Beethoven*, a cura di G. Pestelli, Bologna, 1988]. La conciliazione tra generi di diverso ambito stilistico, riscontrata da Knepler in Beethoven, può essere interpretata dal punto di vista della storia sociale.

KOLISCH Rudolph, *Tempo and Character in Beethoven's Music*, «Musical Quarterly», 29, 1943, pp. 169-87 e 291-312. Kolisch, diffidando del «buon senso musicale», dimostra efficacemente che si arriva a risultati concreti se le indicazioni di Beethoven vengono prese alla lettera più di quanto avviene di solito.

KRAMER Richard, *Notes to Beethoven's Education*, «Journal of the American Musicological Society», 28, 1975, pp. 72-101 [trad. it. *Note sulla formazione musicale di Beethoven*, in *Beethoven*, a cura di G. Pestelli, Bologna, 1988]. Kramer esamina con insistente acribia gli scarsi relitti degli studi di composizione di Beethoven a Bonn e indica influssi di Johann Philipp Kirnberger e Johann Mattheson.

KROPFINGER Klaus, *Wagner und Beethoven*, Regensburg 1975. La ricezione beethoveniana di Wagner è importante non solo per Wagner, ma anche per quanto riguarda l'origine di diversi tratti dell'immagine beethoveniana che si sono tramandati fino ai nostri giorni.

LANDON H.C. Robbins, *Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Zürich, 1970. La parte illustrativa commentata che comprende 256 illustrazioni è un'opera fondamentale della iconografia di Beethoven.

LENZ Wilhelm von, *Beethoven et ses trois Styles*, Pietroburgo, 1852-1853. La suddivisione dell'opera di Beethoven in tre periodi o stili fu proposta già nel 1828 da Johann Aloys Schlosser, ma fu comunemente accettata soltanto in seguito al libro di Lenz.

LOCKWOOD Lewis, *The Autograph of the First Movement of Beethoven's Sonata for Violoncello and Piano*, op. 69, «The Music Forum», 2, 1970, pp. 1-109. Lo studio degli schizzi e l'analisi strutturale dell'opera compiuta si intrecciano

nel saggio di Lockwood in un modo che si può definire paradigmatico, perché insegna come si possa evitare di isolare lo studio degli schizzi.

— *On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation*, «Acta Musicologica», 42, 1970, pp. 32-47. Lockwood mostra che la stesura della partitura non era sempre l'ultimo stadio del processo compositivo, ma che non di rado era interrotta da un ritorno agli schizzi. Non si può parlare di un corso sempre uguale della storia della genesi, a differenza del modo di procedere in certo qual modo regolare di Richard Wagner.

Ludwig van Beethoven, a cura di Ludwig Finscher (Wege der Forschung, 428), Darmstadt, 1983. Problemi centrali della ricerca beethoveniana — come la relazione tra analisi ed ermeneutica, lo studio degli schizzi e il rapporto con il Romanticismo — vengono dibattuti in contributi che si trovano in parte su posizioni opposte.

Ludwig van Beethovens Konversationshefte, a cura di Karl Heinz Köhler e Grita Herre, Leipzig, 1972 sgg. [trad. it. dell'edizione di G. Schünemann, *I quaderni di conversazione di Beethoven*, a cura di G. Barblan, Torino, 1968]. Quest'edizione — la terza dopo quelle iniziate e interrotte da Walter Nohl e Georg Schünemann — è quasi una riproduzione diplomatica: né strappi nella carta né segni privi di significato ai margini sono passati sotto silenzio.

MANN Alfred, *Beethoven's Contrapuntal Studies with Haydn*, «Musical Quarterly», 56, 1970, pp. 711-26. Mann rettifica il giudizio di Nottebohm sul metodo di insegnamento di Haydn; pur non potendo negare una certa superficialità è in grado di confutare l'accusa che esso abbia mancato di coerenza.

MARX Adolph Bernhard, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, 2 voll., Berlin, 1859. Nei casi in cui i documenti offrano qualche appiglio le opere vengono poste in rapporto con la biografia e interpretate quali "ritratti spirituali". Queste interpretazioni sono un complemento delle analisi formali che costituiscono non piccola parte degli scritti teorici di Marx.

MIES Paul, *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*, Leipzig, 1925. Confrontando gli schizzi pubblicati da Nottebohm con le stesure definitive Mies osserva diverse modificazioni, tra cui l'eliminazione di ritardi e di cesure, la riduzione a relazioni latenti di nessi motivici aperti tra primo e secondo tema.

MISCH Ludwig, *Die Faktoren der Einheit in der Mehrsätzigkeit der Werke Beethovens*, München-Duisburg, 1958. Misch scopre in tutti i "parametri" della composizione contrassegni stilistici su cui può essere basata l'unità interna dei movimenti di un ciclo: formule melodiche e figure ritmiche creano una connessione esteticamente efficace altrettanto quanto accordi appariscenti o particolarità della strumentazione.

Bibliografia

— *Beethoven-Studien*, Berlin, 1950 e *Neue Beethoven-Studien und andere Themen*, München-Duisburg, 1967. L'interesse di Misch si appunta soprattutto, seppure non esclusivamente, su problemi della forma musicale.

«Neues Beethoven-Jahrbuch», a cura di Adolf Sandberger, I-X, 1924-1942. Contiene in parti quasi uguali studi biografici e interpretazioni delle opere. Le nuove pubblicazioni vi sono segnalate regolarmente.

NEWMAN William S., *Performance Practices in Beethoven's Piano Sonatas*, New York, 1971. Si tratta di un'introduzione storica estremamente concisa ai problemi fondamentali dei tempi, dell'articolazione, della dinamica e dell'ornamentazione.

NOTTEBOHM Gustav, *Beethoveniana*, Leipzig-Winterthur, 1872 e *Zweite Beethoveniana*, Leipzig, 1887. Di regola Nottebohm esponeva i risultati dei suoi studi di manoscritti e schizzi in miscellanee sparse, che poi raccoglieva. In quest'ampio saggio, che costituisce un'eccezione, dimostra che il libro di Seyfried sugli schizzi di Beethoven «non è autentico e neppure apocrifo, bensì una contraffazione».

RÉTI Rudolph, *The Thematic Process in Music*, London, 1961 e *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*, London, 1967. Réti cerca di dimostrare l'unità interna delle opere musicali riconducendo temi e motivi essenziali a "cellule" diastematiche di due o tre note astratte dal ritmo.

RIEMANN Hugo, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Sonaten*, 3 voll., Berlin, 1918-1919. Una parte ragguardevole dell'immensa opera scientifica di Riemann è dedicata a Beethoven: non solo le analisi nell'edizione della biografia di Thayer, ma anche il *System der musikalischen Rhythmik* e la *Grosse Kompositionslehre*. Nel libro sulle sonate per pianoforte vengono in primo piano problemi di fraseggio, metrica e armonia; e le analisi non tendono tanto a facilitare l'accostamento all'individualità delle opere, quanto a dimostrare, sulla scorta degli esempi, la fondatezza di teoremi generali.

RIEZLER Walter, *Beethoven*, Berlin-Zürich, 1936 [trad. it. Milano, 1977]. Dopo mezzo secolo il volume di Riezler è tuttora la monografia su Beethoven in lingua tedesca più ricca di idee e più attendibile. La prima parte è dedicata alla biografia, la seconda espone un'estetica della musica assoluta e la terza dà una visione generale delle opere. L'appendice contiene un'analisi dettagliata del primo movimento dell'*Eroica*.

RINGER Alexander L., *Beethoven and the London Pianoforte School*, «Musical Quarterly», 56, 1970, pp. 742-58 [trad. it. *Beethoven e la scuola pianistica londinese*, in *Beethoven*, a cura di G. Pestelli, Bologna, 1988]. Le opere dei compositori che si possono raggruppare in una "London Pianoforte School" — Clementi, Dussek, Cramer, Field e Pinto — costituiscono una parte considerevole del contesto storico a cui va riferita la musica pianistica di Beethoven.

ROLLAND Romain, *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, 2 voll., Paris, 1927. Rolland era un uomo di vastissima cultura, ma soprattutto un grande narratore, come dimostrano le parti biografiche del suo libro. Le interpretazioni delle opere sono ritratti immaginari che vorrebbero rispecchiare la vita e la personalità di Beethoven.

ROSEN Charles, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, 1971 [trad. it. *Lo stile classico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Milano, 1979]. Questo saggio erudito dimostra soprattutto i pregi dei generi letterari apparentemente inconciliabili che vi sono amalgamati. Una gran parte del capitolo su Beethoven è costituita dall'analisi delle strutture di terza nella *Hammerklavier-Sonate*.

SANDBERGER Adolf, *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte II: Studien und Kritiken zu Beethoven und zur Beethovenliteratur*, München, 1924. Oltre a saggi minori il volume contiene una storia della letteratura beethoveniana fino al 1922 e un saggio fondamentale sulle premesse compositive e ideali della *Sinfonia Pastorale*.

SCHENKER Heinrich, *Beethovens Neunte Symphonie*, Wien-Leipzig, 1912. Questa prima pubblicazione di Schenker su Beethoven precede lo sviluppo del metodo strutturale: a un'analisi armonica e dei motivi unisce indicazioni esecutive e una messa in discussione spesso polemica della letteratura.

— *Beethovens V Symphonie*, Wien, 1925. Nuova rispetto al volume sulla *Nona Sinfonia* è la teoria delle "Urlinien" [linee originarie], che tuttavia non rappresenta ancora lo sviluppo definitivo del metodo schenkeriano. La polemica contro il "livello desolantemente basso" della letteratura è ancora più aspra.

— *Die letzten Sonaten von Beethoven. Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung*, Wien, 1913-1920. L'analisi strutturale dell'op. 109, basata sull'autografo, si prefigge soprattutto di aprire la via a un'esecuzione adeguata. Per le op. 110 e 111, oltre all'autografo, Schenker prende in considerazione anche gli schizzi. Nuovo, nell'analisi dell'op. 101, è l'abbozzo di "linee originarie".

SCHERING Arnold, *Beethoven und die Dichtung*, Berlin, 1936. L'ipotesi che alla base delle opere strumentali di Beethoven ci siano quasi programmi taciuti, testi poetici della letteratura universale, viene saggiata sulla scorta di opere di genere letterario diverso e motivata dal punto di vista storico ed estetico in una vasta introduzione.

SCHIEDERMAIR Ludwig, *Der junge Beethoven*, Leipzig, 1925. La descrizione degli anni giovanili di Beethoven a Bonn comprende parti biografiche, analisi delle opere ed excursus storico-culturali.

SCHINDLER Anton, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster, 1840. La biografia di Schindler è più una raccolta di materiali malamente collegati che

una esposizione coerente. È indispensabile e al tempo stesso irritante: indispensabile perché riporta fatti ed osservazioni di Beethoven non tramandati altrove; irritante per la sua inattendibilità, dovuta non tanto a cattiva memoria quanto alla vanità dell'“ami de Beethoven”.

SCHMIDT Hans, *Verzeichnis der Skizzen Beethovens*, «Beethoven-Jahrbuch 1965-1968», pp. 7-128. Accanto al manuale di Johnson, Tyson e Winter, questo catalogo — forzatamente provvisorio — costituisce la base per lo studio degli schizzi.

— *Die Beethovenhandschriften des Beethovenhauses in Bonn*, «Beethoven-Jahrbuch 1969-1970». L'investigazione dei fondi del Beethoven-Haus e del Beethoven-Archiv provenienti in parte da lasciti e comprendenti centinaia di migliaia di fonti e di copie di fonti è un compito pressoché interminabile.

SCHMIDT-GÖRG Joseph, *Beethoven. Die Geschichte seiner Familie*, München, 1964. Il volume raccoglie numerose notizie sulla genealogia di Beethoven.

SCHMITZ Arnold, *Beethovens “Zwei Prinzipie”*, Berlin-Bonn, 1923. La scoperta che il procedimento della “derivazione per contrasto” è di importanza fondamentale nelle opere strumentali di Beethoven non è sminuita dal fatto che l'espressione “due principi” si è rivelata nel frattempo una falsificazione di Schindler: infatti l'interpretazione dei “due principi” come “derivazione per contrasto” poggiava su basi poco solide.

— *Das romantische Beethovenbild*, Berlin-Bonn, 1927. Le parti del libro che vanno fuori tema, come gli excursus sulla religiosità di Beethoven, sull'influsso della musica francese della Rivoluzione sullo “stile eroico” e sul carattere liederistico e pittorico delle sinfonie romantiche, hanno maggior valore di quelle che si attengono al tema, le quali partono da un concetto poco differenziato di Romanticismo.

SCHRADE Leo, *Beethoven in France*, New Haven, 1942. Tesi fondamentale del libro è che in Francia Beethoven rappresenta “essenzialmente un'idea”. L'esposizione va da Cambini, Stendhal e Berlioz fino a Rolland, Péguy e Suarès.

SOLOMON Maynard, *Beethoven*, New York, 1977 [trad. it. Venezia, 1986, 1988²]. La novità e la particolarità del libro, di orientamento psicanalitico, emergono chiaramente soprattutto nella trattazione di alcuni temi, come lo spostamento della data di nascita di Beethoven, il rapporto con Parigi e Napoleone, l'“amata immortale”, identificata in Antonie von Brentano, e il legame con il nipote.

STADLEN Peter, *Beethoven und das Metronom*, «Musik-Konzepte», 8, 1979, pp. 12-33. L'acuta indagine di Stadlen, che mette in relazione molti punti di vista diversi, porta alla conclusione che, per quanto non si possa escludere qualche esagerazione, le indicazioni metronomiche di Beethoven meritano maggior considerazione di quella in cui sono tenute di solito.

STEPHAN Rudolf, *Zu Beethovens letzten Quartetten*, «Die Musikforschung», 28, 1970, pp. 245-56. Il saggio, che può essere considerato quasi un capitolo di una teoria della forma musicale, tratta soprattutto della differenza tra "rondò-sonata" e "sonata in forma di rondò", una di quelle piccole differenze che contano dal punto di vista estetico.

STERBA Editha e Richard, *Beethoven and His Nephew*, New York, 1954. Lo studio vuol far sensazione attribuendo a Beethoven una latente omosessualità; per la sua palese ostilità nei confronti di Beethoven discredita il metodo psicanalitico, la cui applicazione a personaggi storici è comunque problematica.

TELLENBACH Marie-Elisabeth, *Beethoven und seine "unsterbliche Geliebte" Josephine Brunswick*, Zürich, 1983. Che Josephine Brunswick sia la destinataria della lettera all'"amata immortale" è verosimile per ragioni psicologiche, anche se i punti di appoggio esterni rimangono ipotetici.

THAYER Alexander Wheelock, *Ludwig van Beethovens Leben*, I-III a cura di Hermann Deiters, Berlin, 1866-1879, IV-V compilati, in base a materiali di Thayer, da Hermann Deiters e continuati dopo la sua morte da Hugo Riemann, Leipzig, 1907-1908; II-III 1910-1911²; I 1901², 1917³. L'intenzione di Thayer di presentare soltanto la verità desumibile dai documenti e nient'altro si manifesta in un tipo di esposizione che contrasta per la sua sobrietà addirittura lapidaria con la retorica degli scritti popolari; è dunque uno stile e non una mancanza di stile. La biografia di Thayer, nella cui nuova edizione del 1964 Elliott Forbes ha inserito Addenda e Corrigenda, è tuttora indispensabile come raccolta di documenti e commento critico delle fonti. Le illustrazioni delle opere, interpolate da Riemann, sono più annotazioni che analisi.

The Beethoven Companion, a cura di Denis Arnold e Nigel Fortune, London, 1971. Il volume miscelaneo di autori diversi tenta di contemperare lo stile scientifico e quello divulgativo e contiene soprattutto saggi sui generi musicali nei quali si possono raggruppare le opere di Beethoven.

The Creative World of Beethoven, a cura di Paul Henry Lang, New York, 1971. La raccolta, tratta da un fascicolo del «Musical Quarterly», comprende 15 scritti i cui temi vanno dallo studio degli schizzi alla storia delle idee e dall'interpretazione delle opere alla teoria della sintassi musicale.

TOVEY Donald Francis, *Beethoven*, London, 1944. Il libro, per quanto incompiuto, completa le interpretazioni delle opere pubblicate da Tovey in *Essays in Musical Analysis* e in *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, portando in primo piano punti di vista sistematici, come tonalità, ritmo e tempo.

TREITLER Leo, *History, Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony*, «Nineteenth Century Music», III, 1980, pp. 193-210. Le questioni che si presentano nell'interpretazione della *Nona Sinfonia* — e Treitler fa distinzione tra interpretazioni che devono rendere giustizia all'individualità di un'opera e analisi

Bibliografia

la cui funzione è di mostrare la validità di una teoria — costituiscono il punto di partenza per un confronto con Schenker e per riflessioni su teorie della storia da Droysen e Dilthey a Eliot e Collingwood.

UHDE Jürgen, *Beethovens Klaviermusik*, 3 voll., Struttgart, 1968-1974. Sebbene nella prefazione Uhde elogi il metodo della “interpretazione sociale”, il libro consta esclusivamente di analisi strutturali.

WEGELER Franz Gerhard - RIES Ferdinand, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz, 1838. Tanto Wegeler, amico di gioventù di Beethoven, quanto Ries, allievo di Beethoven, non offrono un racconto filato ma giustappongono notizie, alle volte irrilevanti, che in non piccola parte sono però materiale fondamentale per la biografia di Beethoven.

WESTPHAL Kurt, *Vom Einfall zur Symphonie*, Berlin, 1965. Sulla scorta della *Seconda Sinfonia* Westphal descrive il processo compositivo dai primi schizzi fino alla versione definitiva, senza addentrarsi in interpretazioni psicologiche.

Zu Beethoven, a cura di Harry Goldschmidt, Berlin 1979. I temi principali del Congresso beethoveniano di Berlino del 1977 sono trattati più dettagliatamente in questa raccolta di scritti.

Indice dei nomi

- ABERT Hermann, 19
ADLER Guido, 157-9
ADORNO Theodor Wiesengrund, 205
ALBRECHTSBERGER Johann Georg, 3-4
AMBROS August Wilhelm, 43-4
AMENDA Carl, 6
ANDRÉ, fam. di editori, 3
APPONYI, 12
ARISTOTELE, 168
ARNIM Ludwig Achim von, 9
ASAF'EV Boris Vladimirovič, 165
ATTILA, 8
- BACH Carl Philipp Emanuel, 45-6, 61-2, 236
BACH Johann Sebastian, 2, 61, 134-5, 158, 199, 220-2, 224
BAUER Moritz, 205
BAUMGARTEN Alexander Gottlieb, 63-4, 136
BECKING Gustav, 55, 60, 70
BEETHOVEN Carl van, 13, 16
BEETHOVEN Caspar Anton Carl van, 1, 13
BEETHOVEN Johann van, 1
BEETHOVEN Ludwig van (nonno), 1
BEETHOVEN Nikolaus Johann van, 1
BEETHOVEN-REISS Johanna, 13
BEKKER Paul, 21, 47, 86
BENEDICT Julius, 6
BERGSON Henri, 92
BERLIOZ Hector, 202
BERNADOTTE Jean-Baptiste, 34
BLOCH Ernst, 27, 38, 186
BOUILLY Jean Nicolas, 191
BRECHT Bertolt, 186
BREITINGER Johann Jacob, 61
BREITKOPF & HÄRTEL, casa editrice, 2, 5, 7, 10-1, 37, 172
BRENTANO Bettina, 79
BRENTANO Clemens Maria, 9
BREUNING von, fam., 3
BRIDGETOWER George, 7
- BRUCKNER Joseph Anton, 108, 192
BRUNSWICK Josephine von, 11, 25-6
BÜCKEN Ernst, 191
- CHERUBINI Luigi, 3, 5-6, 9, 13, 185
CLEMENTI Muzio, 13
COLLIN Heinrich Josef von, 9
COOPER James Fennimore, 16
CRAMER Carl Friedrich, 2
CZERNY Carl, 6-7, 16, 171-3
- DAVID Jacques-Louis, 2
DIDEROT Denis, 187-8
DILTHEY Wilhelm, 19, 60
DOWNS Philip G., 171-2, 182
DUPORT Jean Pierre, 4
- FEDERICO GUGLIELMO II, re di Prussia, 4
FICINO Marsilio, 32, 134
FINSCHER Ludwig, 179, 181
FORKEL Johann Nikolaus, 165
FRANCESCO II, imperatore del Sacro Romano Impero, 4, 8
FREUDENBERG Karl Gottlieb, 9, 13
FRIEDRICH Caspar David, 9
FUX Johann Joseph, 3, 56
- GÁL Hans, 70
GALEAZZI Francesco, 69
GALITZIN Nikolaj Borisovič, 15, 199
GAUTIER Théophile, 68
GEBAUER Franz Xaver, 15
GELLERT Christian Fürchtegott, 146
GEORGIADIS Thrasybulos, 84-5, 88, 95
GÉRICAUTL Théodore, 14
GIROLAMO BONAPARTE, re di Vestfalia, 9
GIUSEPPE II d'ASBURGO, imperatore del Sacro Romano Impero, 1, 3
GLUCK Christoph Willibald, 1
GOETHE Johann Wolfgang von, 1-4, 9-11, 15, 43, 45, 70, 77, 147
GOTTSCHED Johann Christoph, 72-3

Beethoven

- GOYA Y LUCIENTES Francisco, 9
 GRÉTRY André Ernest Modeste, 2
 GRIESINGER Georg August, 146
 GRILLPARZER Franz, 13, 15-6
 GÜLKE Peter, 113
- HALM August, 21-2, 47, 70, 92, 98, 107, 165, 206
 HÄNDEL Georg Friedrich, 87, 89, 146, 198
 HANDSCHIN Jacques Samuel, 96
 HANSLICK Eduard, 90, 95, 165
 HAUPTMANN Moritz, 123, 153
 HAYDN Franz Joseph, 2-7, 10, 62-3, 69, 72, 77, 80, 107, 109, 146, 179-80, 207
 HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 9, 39, 53, 66, 91, 97, 134, 140
 HEINE Heinrich, 146
 HERDER Johann Gottlieb, 1, 83, 87, 148
 HILLER Ferdinand, 8
 HÖLDERLIN Friedrich, 38-9, 79, 136
 HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, 10, 13, 15, 57, 78-82, 198-9, 202, 204
 HOFMANNSTHAL Hugo von, 187
 HOFMEISTER Friedrich, 5, 35, 39, 157
 HUBER Kurt, 192
 HUMBOLDT Karl Wilhelm von, 53, 62, 124
- JEAN Paul, pseud. di Johann Paul Friedrich Richter, 77, 79, 113
- KANT Immanuel, 2-3, 147-8
 KELLER Hans, 168
 KERMAN Joseph, 113
 KINSKY, principe, 10-1
 KLOPSTOCK Friedrich Gottlieb, 1, 79-80
 KOCH Heinrich Christoph, 82-3, 84-6, 88, 91, 95, 129-31, 149, 154, 215
 KÖRNER Christian Gottfried, 65-6, 79, 131, 136, 139-41, 143-4, 146-8
 KOTZEBUE August von, 8, 14
 KRAFT, 12
 KRAUS Karl, 116
 KREUTZER Rodolphe, 7, 35
 KRUMPHOLZ Wenzel, 7, 171-2, 174
- LA BRUYÈRE Jean, 146
 LA MOTTE-FOUQUÉ Friedrich Heinrich Karl de, 11
 LARSEN Jens Peter, 106
 LARUE Jan, 89
 LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, 64
 LEO Leonardo, 198
 LEOPOLDO II D'ASBURGO-LORENA, imperatore del Sacro Romano Impero e re d'Ungheria e Boemia, 3-4
- LESSING Gotthold Ephraim, 187, 189-90
 LISZT Franz, 137, 220-1, 224
 LOBKOWITZ Franz Joseph Max von, 10-1, 36
 LORENZ Alfred, 155
 LUIGI XVI, re di Francia, 4
 LUKÁCS György, 21
- MÄLZEL Johann Nepomuk, 14
 MALFATTI Therese, 4
 MANN Thomas, 229
 MARIA ANTONIETTA D'ASBURGO-LORENA, regina di Francia, 4
 MARPURG Friedrich Wilhelm, 139
 MARX Adolf Bernhard, 16, 107, 109, 144, 146, 155, 168, 232
 MATTHESON Johann, 65, 139, 141
 MATTHISSON Friedrich von, 5
 MÉHUL Étienne Nicholas, 5, 9
 MENDELSSOHN-BARTHOLDY Felix, 199, 206
 MENDELSSOHN Moses, 80
 MERCIER Louis Sébastien, 187
 MERSMANN Hans, 131
 MEYERBEER Giacomo, 147
 MILDER-HAUPTMANN Anna, 11
 MISCH Ludwig, 171
 MOLIÈRE, pseud. di Jean-Baptiste Poquelin, 146-7, 187
 MORITZ Karl Philipp, 60, 68, 77, 79, 146
 MOSEL Ignaz Franz von, 14
 MOZART Leopold, 160
 MOZART Wolfgang Amadeus, 2-4, 10, 66, 80-1, 153, 179
- NAPOLÉONE I BONAPARTE, 5, 8-9, 11-3, 30, 33-9
 NEEFE Christian Gottlob, 1-2, 79
 NELSON Horatio, 8
 NICOLAI Christoph Friedrich, 189
 NIETZSCHE Friedrich Wilhelm, 146, 198
 NOTTEBOHM Martin Gustav, 5, 154-5, 231
 NOVALIS, pseud. di Friedrich Leopold von Hardenberg, 81
- OMERO, 2
 ORAZIO Flacco Quinto, 83-4
 OSSIAN, 2
- PAËR Ferdinando, 8
 PALESTRINA Giovanni Pierluigi da, 81, 198
 PALISCA Claude, 32
 PINDARO, 79, 83
 PIO VII Gregorio Luigi Barnaba Chiaramonti, 6, 8, 35
 POE Edgar Allan, 24

Indice dei nomi

- POPPER Karl Raimund, 21, 77
- QUANTZ Johann Joachim, 139
- RATNER Leonard, 106
- RATZ Erwin, 70
- RAZUMOVSKIJ Andrej Kyrillovič, 12
- REICHA Antonin (Antoine), 90-1, 109
- REICHARDT Johann Friedrich, 10-1
- RÉTI Rudolph Richard, 165
- RIEMANN Karl Wilhelm Julius Hugo, 29, 57, 66, 84, 88, 91, 96-7, 102, 107-9, 153, 159-60
- RIES Ferdinand, 12, 14, 33, 35-6
- ROBESPIERRE Maximilien de, 4, 33
- ROCHLITZ Friedrich, 1, 5, 81-2
- RODOLFO, arciduca d'Austria e vescovo di Ormütz, 10-1, 15, 46, 51-2, 199
- ROLLAND Romain, 25, 30, 40
- ROSSINI Gioachino Antonio, 12-3, 189
- ROUSSEAU Jean-Jacques, 81, 147, 150-1
- SACCHINI Antonio, 2
- SALIERI Antonio, 3
- SCHENK Erich, 154
- SCHENK Johann Baptist, 4-5, 191-2
- SCHENKER Heinrich, 40, 119, 209
- SCHERING Arnold, 29, 87, 144-5
- SCHILLER Friedrich von, 2, 4, 15, 65, 139, 147
- SCHINDLER Anton Felix, 14, 34, 132, 140, 151, 165
- SCHINKEL Carl Friedrich, 16
- SCHLEGEL Friedrich von, 4, 81
- SCHLEIERMACHER Friedrich Daniel Ernst, 199
- SCHLESINGER Moritz Adolph, 5, 16
- SCHLÖSSER Louis, 76, 149-50
- SCHMITZ Arnold, 32, 50, 63, 105, 153, 165, 210
- SCHNEIDER Eulogius, 3
- SCHÖNBERG Arnold, 48-50, 63, 100, 107, 158, 161, 164-5, 223, 236
- SCHOTT Bernhard, 16
- SCHUBART Daniel, 45, 53
- SCHUBERT Franz Peter, 12, 16, 98, 206, 209-10, 215
- SCHULZ Johann Abraham Peter, 79-80, 82-3, 87
- SCOTT Walter, 13
- SEYFRIED Ignaz Xaver von, 202
- SHAKESPEARE William, 4, 80
- SIMROCK Nikolaus, 35-6
- SONNLEITHNER Joseph, 189-91
- SPITTA Philipp, 19
- SPOHR Louis, 13
- SPONTINI Gaspere Luigi Pacifico, 9-10, 81
- STAËL Anne-Louise-Germaine Necker Madame de, 11
- STAIGER Emil, 91
- STERN William, 91
- STUMPF Johann Andreas, 13
- SULZER Johann Georg, 79, 82
- TIECK Johann Ludwig, 78-9, 81
- TREITSCHKE Friedrich, 188
- TRÉMONT L. de, barone, 39
- VIĚTOR Karl, 79
- VIGANÒ Salvatore, 6
- VOSS Johann Heinrich, 2
- WACKENRODER Wilhelm Heinrich, 78-9, 81
- WAGNER Richard, 96, 160, 191-2, 202
- WALDSTEIN Ferdinand Ernst Gabriel Graf von, 3-4, 8
- WEBER Carl Maria von, 15-6, 147
- WEBER Max Maria von, 15
- WEGELER Franz Gerhard, 6
- WEHNERT Martin, 171
- WEIGL Joseph, 10
- WENDT Amadeus, 13
- WERNER Zacharias, 11
- WINTER Peter von, 5
- WINTERFELD Carl Georg Vivigens von, 203
- WÖRNER Karl Heinrich, 93
- YOUNG Edward, 81
- ZARLINO Gioseffo, 57

Indice delle opere

Abschiedsgesang an Wiens Bürger op. 121, 33

Adelaide op. 46, 5

Andante (Andante favori) WoO 57, 25-6

An die ferne Geliebte op. 98, 13

Christus am Ölberge op. 85, 8

Concerti per pf. e orch.:

n. 2, op. 19, 4

n. 3, op. 37, 6, 8

n. 4, op. 58, 8-9

n. 5, op. 73 ("Imperatore"), 10

Concerto per vl. e orch. op. 61, 9

Der Glorreiche Augenblick op. 136, 12

Die Geschöpfe des Prometheus op. 43, 7, 34, 40-1

Dodici Contredanses per orch. op. 14, 7

Fantasia per pf. e coro op. 80, 9

Grande Fuga op. 133, 16, 207, 229, 231-2

Kantate auf den Tod Kaiser Joseph II., 3

Kantate auf die Erhebung Leopold II zur Kaiserwürde, 3

Kriegslied der Österreicher op. 122, 33

Messa in do magg. op. 86, 9, 39

Missa Solemnis in re magg. op. 123, 15-6, 198-204

Ouvertures:

Coriolan op. 62, 9

Die Weihe des Hauses op. 124, 16

Egmont op. 84, 10, 27-8

Fidelio op. 72b, 8, 12, 185-97

Leonore I op. 138, 8

Leonore II op. 72a, 8

Quartetti per archi:

in la bem. magg., 207-8

op. 18, n. 1, 5, 58-9

op. 18, n. 2, 5

op. 18, n. 3, 5

op. 18, n. 4, 5

op. 18, n. 5, 5, 72-6

op. 18, n. 6, 5

op. 59, n. 1, 9

op. 59, n. 2, 9

op. 59, n. 3, 9, 172, 179-82

op. 74 ("delle Arpe"), 10, 206, 211

op. 95 ("Quartetto serio"), 10, 159

op. 127, 15, 233-5

op. 130, 16, 158, 206-7, 228-30, 232, 234, 236-8

op. 131, 16, 159-60, 207, 221, 229-34, 236

op. 132, 16, 206-7, 230-1, 234

op. 135, 16

Settimino per cl., fg., cr., vl., vla, vcl. e ctb.
op. 20, 5-6, 157

Sinfonie:

n. 1, op. 21, 5-6, 8, 14, 83-4, 86, 159

n. 2, op. 36, 7-8, 14, 95-6, 141-2, 154-6

n. 3, op. 55 ("Eroica"), 7-8, 14, 19, 30-5, 37-42, 57, 64, 83, 117-9, 143-4, 159-60, 171-2, 177-9, 181-2, 201

n. 4, op. 60, 8, 14

n. 5, op. 67, 8-10, 14-5, 17, 19, 32, 57, 78-85, 118-9, 159, 198

n. 6, op. 68 ("Pastorale"), 9, 14, 19

n. 7, op. 92, 11, 14, 19, 115-7

n. 8, op. 93, 11, 14, 94-5

n. 9, op. 125, 12, 15-6, 19, 86-90, 102-4, 199

Sonate per pf.:

op. 2, n. 1, 2, 4, 63, 66-7

op. 2, n. 2, 4, 101-2, 109-12

op. 2, n. 3, 4, 110, 112, 163-5

op. 7, 2, 112, 119-20

op. 10, n. 2, 109-10, 114, 126-7

op. 10, n. 3, 2, 32, 104-5, 109-10, 112-3, 132-8, 151-3

op. 13 ("Patetica"), 5, 34-5, 110, 113, 140, 142-3

op. 14, n. 1, 15, 109-10

op. 14, n. 2, 109, 165-8

op. 22, 110

Sonata quasi una fantasia ("Al chiaro di luna"), n. 2, op. 27, 6

op. 28, 109

Beethoven

- op. 31, n. 1, 6, 171, 173, 209
- op. 31, n. 2, 6, 21-2, 30-1, 124-5, 171-4, 176, 180, 183, 209
- op. 31, n. 3 ("La Chasse"), 6, 53, 171, 173, 209
- Sonata facile* op. 49, n. 1, 114-6
- op. 53 ("Waldstein"), 8, 25-6, 122-3, 153-4, 209
- op. 57 ("Appassionata"), 8, 206, 209
- op. 78, 206, 209-13
- op. 81a ("Les adieux"), 10, 19, 43, 46-52, 64, 209, 211-3
- op. 90, 206, 209
- op. 101, 13, 209, 213-5
- op. 106 ("Hammerklavier"), 13-4, 209, 222-3
- op. 109, 209, 216-7, 219
- op. 110, 15, 209, 217-9
- op. 111, 15, 209
- WoO 47, n. 1, 131
- WoO 47, n. 2, 130-1
- WoO 47, n. 3, 131
- Sonate per vl. e pf.:*
- op. 23, 6
- op. 24 ("La Primavera"), 6
- op. 47 ("Kreutzer"), 7, 35
- op. 96, 11
- Sonate per vl. e pf.:*
- op. 5, n. 1, 4, 113
- op. 5, n. 2, 4, 113
- op. 102, n. 1, 13-4
- op. 102, n. 2, 13-4
- Trii per vl., vcl., pf.:*
- op. 1, n. 1, 4
- op. 1, n. 2, 4
- op. 1, n. 3, 4, 74, 76
- op. 70, 9
- op. 97 ("L'Arciduca"), 11, 206, 211
- Variazioni per pf.:*
- Nove Variazioni su una marcia di E. Chr. Dressler* WoO 63, 2
- Quindici Variazioni con una fuga* op. 35, 7, 30, 40-1, 172-6
- Sei Variazioni sopra un tema originale* op. 34, 30, 41
- Trentadue Variazioni sopra un tema originale* WoO 80, 161-3
- Trentatré Variazioni sopra un Valzer di Diabelli* op. 120, 15, 223, 225-7
- Wellingtons Sieg oder Dier Schlacht bei Vitoria* op. 91, 12, 27-31

