

Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21  
(1799)

Adagio molto Allegro con brio

Secondo tema

Oboe

Terzo tema

Andante cantabile con moto Mennetto. Allegro molto e vivace

Trio

Finale. Adagio Allegro molto e vivace

Secondo tema

Organico: due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, timpani, archi.

Durata: 23'30" (8' + 7' + 3'30" + 5').

Dedica: (dicembre 1801) «À S.E. Monsieur le Baron Van Swieten, Commandeur de l'ordre royal de St. Etienne, Conseiller Intime e Bibliothécaire de S.M. Impériale et Royale».

Beethoven avrebbe inizialmente voluto dedicare questa sinfonia al suo antico datore di lavoro, il principe Maximilian Franz, il quale, costretto ad abbandonare Bonn nel 1807, si era ritirato a Hetzendorf nei dintorni di Vienna. Ma la morte del principe, avvenuta il 27 luglio 1801, gli impedì di dare corso al progetto.

Opere non orchestrali contemporanee: *Settimino* op. 20; *Sonata per pianoforte* op. 22.

Malgrado la fecondità della sua vena creativa e malgrado la esperienza accumulata in opere per orchestra di tipo vocale, teatrale o concertante, Beethoven indugiò a scrivere una sinfonia sinché non si trovò alla soglia dei trent'anni, un'età alla quale i suoi due grandi modelli, Haydn e Mozart, avevano già al loro attivo, rispettivamente, qualcosa come venticinque e sessantacinque composizioni di questa categoria. In realtà, intorno al 1794-1795 egli aveva voluto por mano ad una sinfonia in do minore senza tuttavia andare al di là di un abbozzo molto frammentario per il primo tempo. Il lavoro fu interrotto a favore di altre opere e di esso sopravvisse un solo tema, che Beethoven utilizzò per il finale della sua prima. Tanta esitazione nei confronti di un genere nel quale avrebbe in seguito espresso, in forma ancora più "popolare" rispetto

alle stesse sonate per pianoforte, la sua anima e la sua concezione della vita, si comprende soltanto se riferita proprio a quei contenuti rivoluzionari che, nell'intimo, egli intendeva introdurre nel più classico dei componimenti orchestrali, sostituendoli alle ordinate immagini dell'*ancien régime*. Ma, da una parte, si trovava di fronte alle dodici *Sinfonie londinesi* di Haydn, dove queste immagini imparrucate, queste danze di palazzo, queste schermaglie misurate fra temi e fra tonalità, erano portate ad un grado estremo di sofisticazione; dall'altra, alle tre ultime sinfonie di Mozart, dove invece, sia pure in una cornice formale impeccabile, s'intravedeva già il tormento dell'artista romantico e con esso il naufragio dell'estetica settecentesca. Come staccarsi da due geni, come spingersi al di là delle loro conquiste? All'inizio del nuovo secolo, infine, si decise a compiere il più importante passo della sua carriera e il 2 aprile 1800 la popolazione di Vienna ebbe il privilegio di poter assistere nel Hofburgtheater ad una "accademia", la prima organizzata da Beethoven a proprio beneficio (vendendo lui stesso i biglietti nella sua residenza), durante la quale egli presentava, come *dulcis in fundo*, la prima sinfonia. Il concerto-fiume, della durata di circa cinque ore, comprendeva anche l'esecuzione del *Settimino*, di un concerto per pianoforte (forse quello n. 1), inoltre una improvvisazione al piano dell'autore sull'*Inno dell'Imperatore* di Haydn, due arie estratte dalla *Creazione* e una sinfonia di Mozart. Dai commenti apparsi sui giornali dell'epoca, fra cui quello dell'«Allgemeine Musikalische Zeitung», la sinfonia fu accolta con molto favore e relativamente poche riserve, i critici avendola presa per quello che in realtà è, ossia un misto di vecchio e di nuovo, in parti tuttavia non uguali. Nelle grandi linee l'opera non si discosta dai parametri dei due maestri presenti nel programma (e Haydn forse anche in sala), anzi ne resta al di qua, specialmente se raffrontata con le più insigni opere in do maggiore, come la sinfonia n. 97 di Haydn o le sinfonie *Linz* e *Jupiter* di Mozart; ma, nell'orchestrazione, nei dettagli strumentali, nell'armonia e nella dinamica di certi brani o di movimenti interi, come il minuetto, annuncia una serie di novità. I contemporanei si lagnarono dell'invadenza dei fiati e dell'arditezza di idee che apparvero loro confuse: due constatazioni incontrover-

tibili, la prima però in senso positivo, in quanto l'orchestra di Beethoven è lievemente più folta di quella dei suoi predecessori e la messa in valore dei fiati assicura, soprattutto al primo movimento, una forza d'urto, che gli *allegri* di Haydn e Mozart non avevano in modo così appariscente; la seconda, al contrario, in senso letterale. Le idee di Beethoven sono audaci, ma non ancora chiaro è il loro punto di arrivo e, nel tempo iniziale, non trovano uno sbocco coerente. V'è molto impeto, ma manca la trasfigurazione poetica dello spunto musicale. *L'andante*, che è di per sé la pagina più antiquata, vede una interessante avanzata dei timpani, come elemento espressivo di prim'ordine. Non vi è dubbio che il minuetto, benché così intitolato, sia il primo degli scherzi beethoveniani e rappresenti quindi una vera innovazione: dell'ultimo avanzo della *suite* barocca, Beethoven ha fatto un episodio a sé stante, un'oasi liberatoria nel corpo della sinfonia, fra la profondità del tempo lento (qui non ancora degnamente esemplificata) e la catarsi del finale (pure di là da venire). Il quarto movimento, condizionato da un vecchio tema di carattere haydniano, rientra nella massa dei finali giocosi tradizionali, anche se l'introduzione lenta di cui è dotato denota nell'autore un senso già ottocentesco della parodia.

*Adagio molto. Allegro con brio.* Più breve delle introduzioni premesse da Haydn con regolarità alle sue ultime sinfonie, l'*adagio molto* è un ponte tonale che, partendo dalla sponda non remota ma imprevedibile di fa maggiore, conduce, dopo una serie di passaggi modulanti, all'*allegro* e ad una categorica affermazione di do maggiore. Questo bizzarro indugio, in una zona sonora estranea al vero clima dell'opera, fu a suo tempo inteso come una sfida alla tradizione, ma il seguito non convalidò tale impressione. Beethoven, che, nelle sonate e nei trii contemporanei, aveva dato prova di originalità e di intolleranza verso gli schemi rigidi della musica settecentesca, rientra presto nell'alveo della convenzione. E il suo primo *allegro* di sinfonia, con tutto lo slancio eroico delle sue note ribattute e dei suoi *sforzando*, sembra gettarsi a capo chino contro un nemico invisibile. Sono assalti a vuoto che il compositore scatena, appoggiandosi ad una orchestra, ora compatta, ora divisa nei due gruppi fondamentali contrapposti, e accumulando ener-

gie senza scopo apparente. Un secondo tema, derivato parzialmente dal primo, e un terzo, pure appena abbozzato, spuntano, rispettivamente nella dominante maggiore e minore, ma il soggetto principale ritorna alla carica e conclude vittoriosamente una esposizione ricca di presupposti drammatici non del tutto realizzati o realizzati attraverso mezzi, come il tremolo accordale discendente, del vecchio stile *Sturm und Drang*. Questo tipo di eloquenza a strappi e a singhiozzi, rinverdito magistralmente due anni prima da Cherubini nell'*ouverture di Medea* (la cui partitura fu lungamente studiata da Beethoven), è più consona ad un brano in divenire come lo sviluppo, che è infatti la parte più riuscita del movimento. Da notare pure la presenza, come nella *Jupiter* di Mozart, di un arpeggio, ascendente o calante, che precede le note lunghe intonate da tutta l'orchestra in *fortissimo*.

*Andante cantabile con moto*. Il fatto di avere spostato, nel primo tempo, l'interesse sui valori dinamici, ad esclusione pressoché totale dell'elemento lirico, non ha impedito a Beethoven di adottare, come brano centrale della sinfonia, un tipo di *andante*, in cui, ancora una volta, alla contemplazione è preferita la divagazione, all'espansione sentimentale il ragionato fluire dei pensieri. La forma è quella "sonata", il tema scelto una melodia pigra e gentile, favorevole ad una presentazione scalare in stile imitativo, su per giù come accade nel tempo corrispondente della sinfonia in sol minore di Mozart. E il tema, esposto dai secondi violini *pianissimo*, viene successivamente ripetuto, in un contesto sempre più fitto, dagli archi gravi, dai fagotti e, infine, dai violini, flauti e oboi all'unisono. Pure graduale è l'aumento delle sonorità che, dopo un *crescendo* e vari *sforzando*, sboccano in un primo *forte*. A questo punto, anziché una seconda idea, viene proposta una continuazione dell'enunciato, che conduce alla zona più intensa della pagina, là dove il tema si dissolve in un pulviscolo di note in terzina, tanto frequenti nei movimenti a "canzonetta" di Haydn, e trombe e timpani, le prime su note tenute e i secondi su un ritmo persistente, creano uno sfondo omogeneo, cupo e suggestivo. La paletta tonale, benché non rivoluzionaria come nell'*allegro*, è pure variopinta: dal terreno fondamentale di fa maggiore (questa volta in linea

con le usanze classiche) si passa, nello sviluppo, a do minore. In questa sezione, le due note più caratteristiche del tema sono confinate nelle parti dei fiati, mentre gli archi eseguono una sequela di battute su ritmo puntato — pure di derivazione haydniana — e i timpani riprendono il loro rullo, più bonario che minaccioso. Una ripresa variata e una coda, conclusa da un'efficace frase di commiato di flauti e violini in moto contrario, rialza il prestigio di un *andante* di antico stampo.

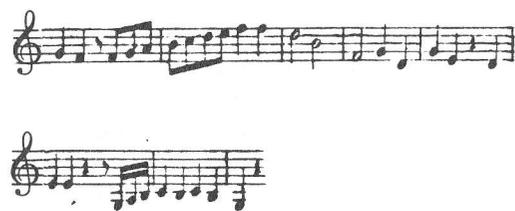
*Menuetto. Allegro molto e vivace*. Se fosse eseguito al tempo consueto di *allegretto*, questo movimento in 3/4 si inquadrirebbe senza difficoltà nel genere di danza salottiera, che il nome stesso di minuetto sembra suggerire. Ma Beethoven ha prescritto *allegro molto e vivace*, non lasciando quindi dubbi sulla eccentricità di un brano che, a differenza delle altre parti della sinfonia, diverge dai modelli haydniani e mozartiani. Pur senza recare ancora il titolo "provocatorio" di scherzo (termine che ha tuttavia pure esso radice nel Settecento), è a tutti gli effetti un movimento di azione in cui la musica, anziché sostare entro una cornice fatua, riprende l'avanzata iniziata nel primo tempo e sospesa nell'*andante*. Il tema è lineare ed esultante. Dopo essere stato enunciato dagli archi, viene ripetuto con l'apporto sempre più consistente dei fiati, che da ultimo lo intonano trionfalmente. Sincopi, *sforzando* e altri segni dinamici, applicati alle sole note centrali delle battute, conferiscono al tema un aspetto ondeggiante e rapsodico. Pure dominato dagli strumenti a fiato, il trio è una specie di fanfara su una nota sola, curiosamente ribattuta, su un implacabile ritmo trocaico. Essa trova riscontro nelle catene di crome dei violoncelli e contrabbassi e, nella seconda parte, anche dei violini, dopo che i clarinetti e i corni l'hanno esposta in coppia. La ripresa del tema una lunga-breve da parte di tutta l'orchestra, timpani compresi, in un fulmineo *crescendo*, è uno dei punti più elevati della sinfonia: qui Beethoven pare, per la prima volta, insorgere contro le angustie di una forma ormai inadeguata ad esprimere ciò che gli urge nel cuore.

*Adagio. Allegro molto e vivace*. Introdurre il finale di una sinfonia con un *adagio* è un procedimento sconosciuto a Haydn e Mozart. Beethoven sottolinea l'originalità con un

inizio a sensazione: un sol a piena orchestra *fortissimo*, dopo di che i violini primi avanzano prudentemente di tre note, ritornano subito al punto di partenza e ricominciano questo giochetto, allungando ogni volta la scala di una nota fino a raggiungere il fa naturale. Asserita così la tonalità di do maggiore, il tema completo viene esposto in tempo di *allegro*, coinvolgendo poco a poco tutti gli strumenti. È una frase gioiosa, spensierata, d'impronta settecentesca, ma con una singolare forza di propulsione. Dal suo tronco, fatto di note contigue o ribattute, si distaccano altre figure sorridenti, in particolare una sequenza discendente preceduta dalla triplice affermazione della tonica, che ha una fisionomia quasi italiana. Come nelle *Londinesi* di Haydn, il secondo soggetto è di una cantabilità fluente. Sincopato, flessuoso, non ripetitivo, esso sbocca su una frase contrastata, formata da blocchi di accordi, ora ai fiati ora agli archi. È un accenno di dramma, che esplose poi nello sviluppo, ma solo per attimi e in modo convenzionale, mediante la citazione in *fortissimo*, come nel primo movimento, dell'arpeggio *Sturm und Drang*. Il gaio tema principale riaffiora con la solita irruenza nella ripresa e, in seguito, nell'ampia coda, in cui trombe e timpani si uniscono al resto dell'orchestra in una prevedibile apoteosi di do maggiore. Conclusione brillante di un'opera che fu diversamente interpretata nel corso delle epoche: dalle espressioni ammirate di Weber, che ne apprezzava il giovanile ardore, a quelle piene di riserve di Berlioz, il quale trovava questo finale un po' puerile; fino alla recente interpretazione in chiave biografico-sentimentale del musicologo marxista Harry Goldschmidt, per il quale l'intera sinfonia rispecchia un Beethoven un po' frivolo, amante della danza e ammaliato dal fascino delle sorelle Brunswick.

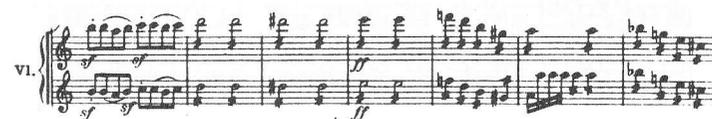
### Abbozzo di una precedente sinfonia

Tema del primo movimento in parte riutilizzato nel finale della prima.



### Il tremolo *Sturm und Drang*

Primo movimento: battute 91-97.



Quarto movimento: battute 105-116.

