

all'apoteosi dei propri assunti, con predilezione per le frasi a blocchi staccati suddivise fra fiati e archi. È quanto si può notare sin dal primo *couplet*, in cui i legni si trovano a suonare isolati in alternanza a violini, viole e bassi in un persistente *fortissimo*. Nel secondo *couplet*, nella lontana tonalità di sol maggiore, viene esposta e notevolmente rielaborata e sviluppata anche la controdanza n. 11, il che conferma il fatto intuitivo, ma non suffragato da prove materiali, che le danze siano state scritte prima e non dopo il balletto. Il ritorno a mi bemolle maggiore coincide con la ripresa del *refrain*, cui succede una terza strofa di intonazione battagliera, con spiegamento di trombe e timpani. A questo punto, la struttura del rondò s'incrina, aprendosi ad un discorso meno obbligato. Il ritornello viene sottoposto ad un processo di sviluppo di tipo sonatistico, processo che, interrotto bruscamente all'apparire di una fuga a quattro voci in funzione di quarto *couplet*, riattacca in seguito, portando il discorso ad un punto massimo di tensione. Un motivo fatto di una nota sola ribattuta guizza in *crescendo* come nei tempi veloci della quinta sinfonia. In questo finale c'è il Beethoven in lotta, come Prometeo, con una materia che è in procinto di trasformare.

Note

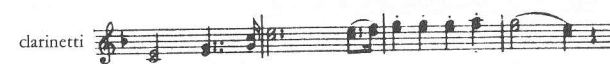
1. HENRY PRUNIÈRES, *Salvatore Viganò*, in «Revue Musicale», 1 dicembre 1821, p. 91, ripreso in OTTAVIO MATTEINI, *Stendhal e la musica*, Eda, Torino 1981, pp. 146-147.

2. Allievo di Viganò — e come lui pure compositore — il Gioia diventò uno dei primi ballerini della Scala. Rispetto al maestro, il difficile Stendhal lo giudicò però mediocre.

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36 (1801-1802)



Secondo tema



Secondo tema



Terzo tema



Quarto tema



Quinto tema



Scherzo. Allegro



Trio



Allegro molto



Secondo tema



Terzo tema



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

Durata: 29'30" (11'+9'+3'30"+6').

Dedica: (marzo 1804) «À Son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky».

Opere non orchestrali contemporanee: Sonate per pianoforte op. 31 n. 1-3.

Presumibilmente dopo il concerto dell'aprile 1800, nel quale Beethoven aveva presentato ai viennesi la prima sinfonia, il principe Carlo Lichnowsky, suo principale protettore, decise di conferirgli uno stipendio fisso di seicento fiorini. Pur essendo condizionata da una frase che l'interessato riportò in una lettera inviata nell'estate dell'anno seguente all'amico Wegeler («finché non avrò trovato una situazione conveniente»), questa elargizione senza obbligo di controprestazioni significava per il musicista l'emancipazione, probabilmente definitiva, dai problemi di ordine economico. Al gesto munifico egli rispose dedicando a Lichnowsky la seconda sinfonia, i cui abbozzi, in fase di quaderni degli schizzi, risalgono agli ultimi mesi dell'anno 1800 e la cui stesura finale ebbe luogo nella seconda metà del 1802 a Heiligenstadt. Siamo nel periodo cruciale della vita di Beethoven. Sempre nel 1800, ha conosciuto in casa Brunswick Giulietta Guicciardini, cugina germana di Teresa e Giuseppina, le sue due giovani allieve per le quali pure sospirava o aveva sospirato.

Fu un amore immediato, a prima vista, come accadeva del resto con regolarità al beniamino dei salotti aristocratici.

Ma i progetti naufragarono miseramente, dopo brevissimo tempo. La domanda di matrimonio venne respinta dai conti Guicciardi e la ragazza uscì con disinvoltà premura dall'orbita del compositore. Il sogno d'amore lascia una traccia nella *Sonata al chiaro di luna* e un solco dolo-

roso nell'animo del suo creatore, il quale vede inoltre lo spettro della sordità precisarsi con angosciosa nettezza. Una eco concreta della sua disperazione è la lettera nota come il "Testamento di Heiligenstadt", scritta da Beethoven ai primi di ottobre del 1802 in questo sobborgo campestre di Vienna, dove si era recato su consiglio dei medici nella speranza di un miglioramento e dove invece si era reso conto che si trattava di un male non solo irreversibile, ma in costante progresso. Iniziata nella gioia, la sinfonia fu così in gran parte realizzata e ultimata in mezzo ai più cupi presentimenti e proponimenti, non escluso il suicidio. Ma essa non sembra riflettere un tormento, all'infuori di quello di liberarsi dagli ultimi influssi di Haydn e Mozart, influssi che sono qua e là visibili, benché immersi in un discorso diversamente congegnato, con immagini desunte più da un panorama spirituale interno all'artista che dal repertorio dei motivi e temi offerti a profusione dall'armonia tradizionale. Questa è rispettata nelle grandi linee, ma si adegua ad un gioco di contrasti e trapassi bruschi in conformità della evoluzione dei temi e di tutto il materiale melodico al seguito di essi. Nella seconda sinfonia il compositore si esprime in prima persona sia pure con un vocabolario ancora in parte legato al passato. Il suo volto si delinea con straordinaria chiarezza nel primo movimento, sia nell'*adagio* introduttivo che sbocca inaspettatamente su un "primo piano": un tema in re minore che Beethoven riprenderà nel movimento corrispondente della nona sinfonia; sia nelle ultime battute, là dove il soggetto principale invade completamente lo spazio sonoro. Come nella prima sinfonia, la forma sonata è applicata sistematicamente in tre movimenti su quattro, ma in modo sempre diverso e con un numero diverso di soggetti: due nell'*allegro con brio*, non meno di quattro nel *larghetto* e tre nel finale. Il taglio baldo e cavalleresco dei temi dell'*allegro* iniziale e la morbidezza calda e sensuale del *larghetto* indurrebbero a pensare che questi due movimenti siano stati veramente composti prima dell'aggravarsi della sordità e soprattutto prima della rottura con Giulietta, ossia nella piena euforia dei successi artistici e sentimentali. Se questa ipotesi è giusta, deve essere parso doveroso a Beethoven, pur accasciato dai successivi colpi del destino, continuare

nella stessa direzione un'opera impostata su simili basi. E vi aggiunge uno scherzo svincolato, per il carattere ardito del materiale scelto (compresa una nuova anticipazione della nona sinfonia nel trio), dalle funzioni di società peculiari ai vecchi minuetti e un quarto movimento che, nella sua cornice di forma sonata ai confini del rondò, abbozza un tentativo di apoteosi di una delle idee principali, sia pure arretrando poi nella concezione settecentesca del lieto fine obbligato. I contemporanei, anche senza ammirarla, anzi ergendosi contro le sue "stravaganze", avvertirono il messaggio originale di questa sinfonia, che venne eseguita per la prima volta il 5 aprile 1803 nel teatro "An der Wien" (nella citata "accademia" con il terzo concerto e l'oratorio *Cristo sul Monte degli ulivi*). Il più spietato e forse anche il più acuto dei giudizi espressi dai critici dell'epoca fu quello di Spazier nella «*Zeitung der eleganten Welt*», che l'udì l'anno seguente a Lipsia e che la definì «un serpente ferito che si dibatte e si contorce e (alludendo al finale) nel morire assesta ancora furiosi colpi di coda».

Adagio molto-Allegro con brio. Più esteso rispetto al preludio della prima sinfonia, l'*adagio* introduttivo, che s'inizia con la tonica affermata all'unisono da tutti gli strumenti fortissimo, pone imperiosamente le basi di un discorso serio e solenne. Beethoven accetta ancora una volta l'esempio di Haydn (*Sinfonia Londra*) e Mozart (*Sinfonia Praga*), allargando anzi gli orizzonti di un brano destinato normalmente a creare un'atmosfera di attesa e a dare così maggiore rilievo all'*allegro* susseguente. E vi inserisce una serie di pensieri distribuiti fra varie voci e vari timbri, facendoli scaturire l'uno dall'altro fino ad una sosta improvvisa su uno scultoreo tema discendente in re minore, che risulterà estraneo agli assunti dell'*allegro* e che sarà invece ripreso molti anni più tardi, nella stessa tonalità, come soggetto principale della nona. Del resto, questa figura melodica, sulla quale si concentrerà l'interesse dell'ultimo Beethoven, ripete il profilo della frase di apertura, pure in re minore, della suddetta sinfonia di Haydn. Ancora alcune battute trasognate dei violini, che indugiano sulla nota come avverrà nel medesimo luogo nella settima sinfonia, poi, con l'accentuarsi del ritmo di terzina, le acque si increspano e

un *crescendo* porta alla melodia principale dell'*allegro con brio*. Tutta fruscii e note staccate, nello stile comune all'*ouverture Prometeo*, essa non tarda a mostrare la sua intima saldezza e virilità attirando i fiati nel suo vasto raggio d'azione, in un quadro tumultuoso ed esultante. Il passaggio al secondo tema avviene senza transizioni e ciò appare tanto più giustificato in quanto questa affascinante melodia in la maggiore, esposta da clarinetti e fagotti come una dolce fanfara di vittoria, partecipa del clima generale. Una gioia profonda pare scaturire dai violini, che intervengono impetuosamente spingendo il tema militaresco, con il suo indolente ritmo puntato, ad evoluzioni quasi epiche. L'esposizione prosegue con una ampia sezione in cui il motivo di base del primo tema viene ripetuto con insistenza dagli archi prima di sbriciolarsi contro fitti accordi collettivi, caratterizzati da un continuo alternarsi di *piano* e *sforzando*. Per la prima volta nella storia della sinfonia classica, lo svolgimento prende nella dovuta considerazione, sottoponendoli ad una trasformazione di sostanza, entrambi i temi della forma sonata. È una delle innovazioni più appariscenti di questa opera per molti aspetti rivoluzionaria. Con Beethoven la parte centrale del movimento, che in Haydn e Mozart costituiva, anche nelle sinfonie di maggior impegno e mole, una episodica rielaborazione di una delle idee di base, acquista l'importanza di una verità musicale conquistata attraverso un completo approfondimento dei contenuti della esposizione. Prima il tema principale, poi il secondo soggetto sono riplasmati, modificati drasticamente nella parte terminale e infine accomunati in una sorta di motto bifronte che, con lievi varianti di carattere più tonale e ritmico che melodico, riassume le fisionomie di entrambi. La coda riprende, in un clima sempre più baldanzoso e quasi battagliero, il motto nella versione derivata dal primo tema, su cui, anticipando nuovamente un procedimento della nona sinfonia, il movimento si chiude.

Larghetto. Una piena di melodie che si susseguono in un'atmosfera tonale costantemente luminosa pare giustificare una interpretazione in chiave psicologica di questo *larghetto*, al quale, meglio di qualunque *andante*-canzonetta di Haydn, si adatta in ogni caso la definizione di «musica della felicità». Maestoso e ritmato come un corale, il sog-

getto principale viene esposto nelle sue due sezioni, alternativamente, dai violini e dai clarinetti-fagotti e, mentre la parola è a questi ultimi, i violini interloquiscono ulteriormente con un pungente controcanto di note staccate. Sempre in la maggiore e distribuito fra gli stessi strumenti, spunta un tema più breve, tendente verso le note alte, particolarmente seducente quando sono i primi violini a pronunciarlo da soli. Accordi paralleli a ritmo di croma o semicroma interrompono questa prima "scena" introducendo la tonalità di mi maggiore e con essa tre nuove figure: una frase a forma aperta, come una dichiarazione sentimentale, che si perde in un complicato gioco di quartine, ritmi puntati, con partecipazione di tutta l'orchestra; poi, quando i ranghi sono tornati indipendenti e uno *sforzando* si è mutato di colpo in *piano*, una specie di canto irruente a ritmo quasi di marcia con inizio *fortissimo* e conclusione *pianissimo*; infine, senza soluzione di continuità, la melodia più beata del brano, una sorta di barcarola, inquadrata in un liquido disegno di biscrome ed eseguita da secondi violini e violoncelli nei registri medio bassi e quindi dai primi violini su quote elevate. A differenza del primo movimento, lo svolgimento poggia unicamente sul primo tema, che è ripetuto in la minore e subito abbandonato a favore di un discorso sempre meno legato agli esordi. È una perorazione ardente, tesa sino allo spasimo, con note ribattute in *crescendo*, decine di volte, sino ad un pieno generale in cui l'emozione sembra toccare il culmine. Ma è solo un primo punto d'arrivo. Dopo un *pianissimo* i violini riprendono a ribattere la stessa nota, seguiti dai fiati e questa volta il flusso musicale si arresta un po' più a lungo in una zona radiosa convertendosi in un pulviscolo di biscrome staccate. Ancora una pausa, occupata da un intermezzo ambiguo nelle tonalità di fa maggiore e poi fa minore con interventi isolati di oboi e fagotti e la ripetuta scansione dell'accordo in arpeggio discendente da parte dei violini, come un confuso richiamo allo *Sturm und Drang*, e, da ultimo, il momento cruciale, lo sbocco nella dolcezza di un panorama irreal: dopo un *crescendo* preparatorio, ondeggiando su toni contigui, gli archi al completo confluiscono sulla stessa nota, che i violini ad ogni battuta spostano sempre più in alto, sino al fa diesis sopra il rigo; di

qui, come abbagliati, essi ridiscendono, seguiti dalla curva calante descritta da clarinetti, fagotti e corni. Questo sviluppo, al quale succede una ricapitolazione di tutti e cinque i temi, segna, come quello dell'*allegro* precedente, una tappa nella evoluzione del linguaggio sinfonico: Beethoven ne ha fatto il momento più intenso di un brano nel quale ha riversato il suo cuore.

Scherzo. Un senso di ironia e di grottesco circola per il terzo tempo, in armonia con il nome italiano di "scherzo", non inventato da Beethoven, ma da lui applicato per la prima volta ad un movimento di sinfonia. L'enunciato vede una continua contrapposizione fra un accordo *forte* a ranghi completi e tre note in *staccato* emesse a bassa voce, alternativamente, dai violini e da famiglie di fiati ogni volta diverse: corni, oboi, fagotti, legni riuniti. Nella seconda parte questa melodia sbilenca viene dapprima risposta in minore e quindi ulteriormente deformata attraverso una sincope, che introduce un discorso più fluido, destinato però a ricadere, dopo alcune esitanti battute per soli archi, sul tema iniziale. Ripreso il suo slancio, questo si avventura per altri itinerari modulanti, pare ridursi, in un comico *decrecendo*, al silenzio, poi si allunga in un pretendimento di note legate, un arco cromatico sul colmo del quale interviene per un attimo l'intera orchestra, trombe e timpani compresi: come un finto uragano. Nel trio una melodia gentile, quasi ingenua, viene presentata dai soli fiati, a cui nella seconda sezione rispondono gli archi con una successione di note legate a coppie in fa diesis maggiore, pure in forma d'arco, culminante in uno *sforzando*. Un tremolo pianissimo di violini, viole e violoncelli, si muta in un "la" generale *fortissimo* dei fiati con prolungato rullo di timpano. E quindi la nenia popolare — di cui si ricorderà Beethoven nel comporre il trio della nona — riemerge, innocente e garbata, questa volta intonata da tutti gli strumenti.

Allegro molto. Un tema asimmetrico, spezzato da pause e da larghi intervalli, fortemente accentato sulla prima nota sempre dotata di una stimolante appoggiatura, caratterizza con la sua ostinata presenza un brano che, malgrado le sue originalità e il curioso connubio proposto fra forma sonata e rondò, rientra nella scia dei finali settecenteschi di puro

divertimento. Di Mozart alcuni passi in *fortissimo* a conclusione del soggetto principale (battute 20-26) paiono imitare da vicino lo spirito operistico, insito nelle *ouverture* per *Don Giovanni* e *Flauto magico*¹. I soggetti secondari sono due, di uno stesso tipo cantabile, a note lunghe legate, ascendenti o discendenti: il secondo di essi, che interviene correttamente nella dominante, ha uno spicco particolare e termina con una sequela di frasi in cui trapela già lo slancio imperioso del futuro autore dell'*Eroica*. Su note tenute di corni e trombe, violini in tremolo raggiungono vertici dai quali ridiscendono, con brusco cambiamento di atmosfera emotiva, per far riudire, come una sorta di giocoso *refrain*, la nota con appoggiatura. Dopo una prima riapparizione del tema principale al completo, ancora nella tonica, si hanno un breve sviluppo di esso e del secondo soggetto, entrambi tuttavia rielaborati in superficie e in modo molto più sommario rispetto al primo movimento, e quindi la ripresa con ritorno dei tre temi nello stesso ordine dell'esposizione. Il brano prosegue con una coda insolitamente ampia e collegata all'antefatto attraverso il tema principale, che, ridotto al suo guizzante motivo di testa o in forma integrale, rispunta più volte, da ultimo nella *stretta* cimarosiana delle battute conclusive. A questo movimento, che in complesso contrasta, per il suo carattere di *ouverture* da opera buffa, sia con la radiosa esuberanza del primo *allegro*, sia con l'appassionata tenerezza del *largo*, e che accentua la tendenza ad una gioia più astratta percepibile nello scherzo, calza meglio che agli altri l'appellativo emblematico, applicato dal critico francese Camille Bellaigue alla seconda sinfonia di «eroica menzogna»².

Allegro con brio, fine dello sviluppo: motto ricavato dal secondo tema.



Battute finali: motto ricavato dal primo tema.



Note

1. Sembra questa la massima concessione che si possa fare alla recente teoria di Harry Goldschmidt, secondo cui l'intera sinfonia si presenta come una parafrasi strumentale del *Flauto magico*. (HARRY GOLDSCHMIDT, *Beethoven Werkeinführungen*, Philipp Reclam jun., Leipzig 1975).

2. In *Etudes musicales*, p. 188, citato da J.G. PROD'HOMME, *Les symphonies de Beethoven*, Ch. Delagrave, Paris 1906 (ristampa 1949).