Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60 (1806)









Quarto tema



Quinto tema











Menuetto.



Trio





Primo tema





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

Durata: 35' (12'30"+10'30"+5'30"+6'30").

Dedica: Al conte Franz von Oppersdorff.

Opere non orchestrali contemporanee: tre Quartetti per archi op. 59; trentadue Variazioni per pianoforte WoO 80; Lied Als die Geliebte sich trennen wollte WoO 132; sei Scozzesi per pianoforte WoO 83.

L'anno 1806 è fra i più movimentati della storia privata di Beethoven, non tanto per l'importanza degli eventi, quanto per le incidenze che essi ebbero sul comportamento di un musicista dalle reazioni, umane e artistiche, imprevedibili. Anzitutto l'esodo delle truppe francesi da Vienna, in seguito al trattato di Presburgo, aveva permesso di rilanciare il Fidelio in una nuova versione in due atti con una apposita ouverture (quella smagliante Leonora III rimasta poi il modello più fulgido di ouverture sonatistica). Rappresentata ai primi di marzo, l'opera - il cui fiasco nel novembre precedente era da attribuire in massima parte al fatto che lo scarso pubblico della prima era costituito essenzialmente da ufficiali dell'esercito invasore a digiuno di lingua tedesca - ottenne infine il successo che meritava. Ma, per una futile discussione sulla consistenza degli incassi, Beethoven s'infuriò con il barone von Braun, amministratore del teatro, e, dopo due recite, si riprese la partitura, troncando così volutamente e definitivamente una carriera operistica, che, malgrado gli inizi burrascosi, si annunciava promettente. Beethoven non scrisse più melodrammi, salvo a modificare otto anni dopo, per la seconda volta e in modo radicale, il suo Fidelio con l'apporto di una ouverture ulteriore, l'unica delle quattro che sia priva di nessi tematici con il resto dell'opera. Tuttavia la faticosa gestazione di quest'ultima lasciò un'impronta nelle altre composizioni dello stesso periodo le quali sono, come il quarto concerto per pianoforte e in misura ancora superiore la quarta sinfonia, intrise di uno spirito ad un tempo eroico e gentile, più incline alla speranza che alla melanconia, proprio come il carattere musicale di Leonora.

La genesi della quarta è meno facile da individuare rispetto a qualsiasi altra sinfonia, mancando ogni riferimento ad essa nelle centinaia di quaderni nei quali Beethoven an-

notava e sviluppava man mano gli embrioni delle sue opere. Relativamente al 1806, che è pure uno degli anni più fecondi di Beethoven, si trovano schizzi della Sonata appassionata, dei Quartetti Rasoumovski e persino della quinta sinfonia, i cui primi due movimenti furono quasi interamente scritti prima della quarta. In questo anno prodigioso l'animo di Beethoven era assorbito da due tendenze contemporanee: quella ai toni dolorosi ed epici, sulla scia dei pensieri gravi della terza sinfonia, e quella alla beatitudine e all'idillio nell'euforia di una prospettiva matrimoniale sempre centrata su Josephine Brunsvick (e non sulla meno avvenente sorella Teresa, come si è creduto erroneamente per lungo tempo). Questa seconda tendenza prevale nei tre concerti (oltre al quarto, il Triplo e quello per violino) e in primo luogo nella quarta sinfonia, un poema pieno di slancio e di ottimismo, che contrasta con il mondo scuro, impegnato e bellicoso dell'Eroica e dei Quartetti Rasoumovski.

Talmente preso dai suoi molteplici lavori, Beethoven rinunciò all'abitudine di trascorrere l'estate in campagna e restò a Vienna, come confermano le due lettere scritte dalla città. A settembre inoltrato accettò infine di passare alcune settimane a Grätz presso Troppau in Slesia, nella residenza estiva del principe Lichnowsky, e con questo si recò a visitare il conte von Oppersdorff, altro mecenate e fortunato titolare di un'orchestra privata, nel suo castello a Ober-Glogau nella Slesia superiore. Beethoven provò simpatia per Oppersdorff e accettò l'invito di comporre per lui una nuova sinfonia. Il musicista aveva con ogni probabilità in mente un'altra opera perché, in una lettera inviata al gentiluomo tre anni dopo, si scusa di non potergli mandare né la sinfonia in do minore né la successiva (ovvero la quinta e la sesta) in quanto costretto a cederle a terzi, senza dare giustificazioni più precise in merito a questo cambiamento di programma.

A compenso del mancato assolvimento dell'ordinazione, Beethoven dedicò a Oppersdorff la quarta sinfonia. Essa gli era uscita di getto durante la permanenza a Grätz all'inizio dell'autunno del 1806, poco prima di guastarsi clamorosamente, anche se provvisoriamente, con il principe Lichnovsky. Questi aveva avuto il cattivo gusto di minacciare

Beethoven di «arresti domiciliari» perché si rifiutava di suonare davanti ad ufficiali francesi. Secondo i testimoni, il gentiluomo voleva solo scherzare, ma Beethoven la prese a male e fece le valige. Da Vienna avrebbe poi inviato al suo patrono alcune righe del seguente tenore: «Di principi ve

n'è una montagna, di Beethoven uno solo».

Anche la quarta sinfonia rispecchia bruschi cambiamenti di umore, pur nel quadro di una predisposizione generale alla letizia, se non alla facezia. Si è voluto interpretarla unilateralmente come un romantico sogno d'amore (Romain Rolland, fuorviato dalla supposta destinazione alla misteriora «amante immortale») o, viceversa, come un omaggio alla classicità (Schumann con la turistica definizione di «bella fanciulla greca in mezzo a due colossi nordici»). Con la sua ricchezza di chiaroscuri e il suo vocabolario ormai completamente immune da formule o frasi fatte, l'opera, se è lontana dal linguaggio scavato e profetico dell'Emica, è altrettanto distante da quello della seconda sinfonia, in cui era ancora evidente la contesa fra passato e avvenire, fra Haydn-Mozart e il nuovo stile beethoveniano in germe. Il primo movimento è un'immagine vivida di una scena sonora cara a Beethoven: la verità additata con gesti ora solenni ora tragici, ora scanzonati. Insieme con uno scherzo grottescamente e mirabilmente travestito da minuetto, esso inquadra un adagio di un lirismo intenso e, in alcuni punti, conturbante, tutto ritmato dal rullo dei timpani (che sono una delle scoperte della sinfonia), mentre il finale pare motteggiare i lieti fini di Haydn, in uno spirito di distensione e di ironico compromesso con il buon tempo che fu. Questa sinfonia di amore e di battaglia, di apertura al nuovo e di compiacenza indulgente verso il passato, piacque sin dalla prima esecuzione, avvenuta nel marzo del 1807 nel palazzo del principe Lobkowitz a Vienna, ma soffrì della diffusa inclinazione a fraintenderne i significati, scambiando il suo dinamismo e la sua immaginativa ristoratrice per il rifiuto di qualsiasi problematica.

Adagio-Allegro vivace. Sotto un punto d'organo pianissimo dei fiati, gli archi espongono all'unisono un tetro motivo a linea spezzata discendente nella tonalità di si bemolle minore. È lo stesso tipo di esordio serio e compassato di al-

cune Sinfonie londinesi di Haydn, in particolare di quella nella medesima tonalità, n. 98, ma Beethoven accentua l'elemento sorpresa, caricando le tinte scure. Poi, mediante il procedimento enarmonico, passa d'improvviso in fa diesis maggiore con una nuova figura, questa volta ascendente e pausata, dei violini, cui rispondono più avanti "a specchio" le quattro famiglie di legni. È un cauto procedere sulla soglia di un mistero in procinto di essere svelato, come sembrano annunciare un pizzicato generale e due sforzandopiano. In diminuendo fino a pianissimo avviene la ripetizione del motivo iniziale in re minore, quindi i violini ribattono sempre più forte la nota sensibile, applicandole da ultimo un pennacchio di cinque biscrome in scala che ne amplificano la portata. A tal punto, sulla base di questo "la", sempre ribadito con una frangia più o meno lunga di notine preliminari, si scatena un allegro esuberante, infine in si bemolle maggiore, tutto trapunto di pause e scosso dai colpi dei timpani. Il suo soggetto principale è più un turbine di suoni che un disegno melodicamente rilevato, e ciò vale per quasi tutto l'abbondantissimo materiale tematico, che sfila in un'allegra avanzata, spesso portato dai violini sulle vette dei loro registri. A stento si possono distinguere i contorni esatti delle varie figure, tanto strettamente si collegano le une alle altre. È la prima volta che nella musica sinfonica beethoveniana si realizza in modo così evidente l'identità fra idee di base e brani di raccordo: ogni passaggio ha una sua fisionomia che è difficile confondere con il contesto. Forse l'appellativo di secondo soggetto spetta alla breve melodia ondulata esposta in imitazione da fagotti, oboi e flauti in corrispondenza della modulazione alla dominante (un dolce richiamo che prelude al primo movimento della Pastorale), ma altrettanto se non maggiore spicco ha la frase categorica, preceduta da una progressione degli archi in crescendo, che l'intera orchestra, facendo blocco su note lunghe parallele, enuncia come un grido di sollievo, articolandola due volte con periodare diverso. A questo canto perentorio, che risuona come una proclamazione di vittoria, si incatena senza il minimo intervallo un quarto tema, di nuovo nella dominante e pure in forma di canone, ma più lirico e fluido. L'esposizione si chiude su ulteriori sequenze agitate con

ingresso di trombe e timpani e una serie di volteggianti sincopi dei violini, che ripresentano il tema principale, notine ornamentali comprese. Tremenda è la forza d'urto del tempestoso sviluppo, un vero intermezzo tragico al centro di un movimento traboccante di un evidente amore per la vita. In esso compare un ulteriore, quinto tema, disteso e rapsodico, che dapprima esautora il soggetto principale, di cui si odono solo frammenti, ma in seguito s'infrange contro la frangia caratteristica di quest'ultimo, la quale diviene il punto di partenza di un lavoro tematico in tutt'altro clima spirituale. Un uragano di settime diminuite con i timpani come impazziti è il culmine di questo svolgimento, che ha impresso per un momento alla sinfonia un orientamento del tutto imprevisto. Ancora più sorprendente è la parte che precede la ripresa: un crescendo minaccioso, con il rullo permanente dei timpani per la durata di non meno di venticinque misure, porta, come nel finale della quinta, alla trionfale ripresentazione del soggetto principale. A questa succedono una ricapitolazione sintetica e una coda, in cui le notine caratteristiche del tema sono ripetute fortissimo, in un superbo gesto di commiato.

Adagio. Come nell'andante della sinfonia n. 101 di Haydn, nella prima battuta si ode solo il motivo d'accompagnamento, due note in valori brevi e ritmo giambico, ribattute a bassa voce dai violini secondi. Su questa cadenza elementare si innesta una soave melodia esposta dall'altra famiglia di violini. È un canto di pace e di rassegnazione, più pastorale che sentimentale, come del resto l'intero adagio, nel quale già sembra annunziarsi il clima della sesta sinfonia. Il tema si allarga e termina in un "pieno" interamente centrato sul motivo d'accompagnamento. Rilanciata dai legni, la melodia si gonfia di tenerezza, ma nel successivo crescendo si sfalda contro alcune battute enigmatiche, in cui gli sforzando dei violini, impegnati in un disegno ondulato a tempo di biscroma, e gli interventi contemporanei di trombe e timpani, sembrano imitare un sospiro affannoso. Sono le ombre che affollano un movimento iniziato nella più completa serenità e in forma classica e portato avanti, si direbbe, in corrispondenza di impulsi non più adattabili ad una cornice preordinata. L'andatura pacata, implicita nel titolo di adagio, viene nuovamente

contestata, là dove gli archi si scatenano in una ridda di notine tempestose, passando rapidamente da crescendo a diminuendo, da forte a pianissimo. Quasi lasciato all'improvvisazione è il secondo soggetto, pure lirico, ma evasivo, che i clarinetti intonano languidamente e che sfocia in un terzo tema, una frase estatica dei corni su un sussurrante commento, di volta in volta, dei violoncelli, viole, violini, secondi e primi: una netta anticipazione della "scena al ruscello". L'ultima parte dell'esposizione vede archi e fiati scandire in fortissimo le due note di accompagnamento, quasi volessero soffocare ogni altro pensiero. Ma i secondi violini ripartono in dolcezza, come nella prima misura, e il tema principale viene ripreso con abbellimenti e dilatazioni melodiche. Il vero sviluppo avviene sulla base del motivobattito, quelle due insistenti note, eseguite ora in staccato da tutto l'organico, forte, nella tonalità di mi bemolle minore. È un momento drammatico che si risolve e prolunga in una teoria di sforzando su accordi isolati alla frequenza di tre per battuta. Il collegamento con la ricapitolazione è di nuovo imprevedibile. Ridotto a poche note emesse dagli archi, alternativamente, come gemiti, il discorso ridiviene poi sostanzioso con l'ingresso dei fagotti e successivamente dei clarinetti, che fanno riudire la prima parte del soggetto principale. Dopo una ripresa sintetica, questo è ancora una volta enunciato dai flauti, i quali però interrompono la frase a metà. Un temporale si profila nei disegni guizzanti dei fiati e scoppia negli archi per la durata di due misure. Segue un silenzio, rotto dai timpani che ribadiscono pianissimo il fatidico ritmo d'accompagnamento trasformandolo da ultimo in un secco colpo di tuono.

Menuetto. Allegro vivace. Della compostezza compassata e delle mosse simmetriche del minuetto dell'epoca classica non è rimasto strettamente nulla in questa pagina, il cui tempo di allegro vivace è già di per sé in contraddizione con lo spirito della danza galante. La ragione del titolo arcaico resta oscura, a meno di interpretarlo come un ironico omaggio alla tradizione, alla quale in realtà il musicista, all'inizio di ognuno dei due brani precedenti, sembra conformarsi rispettosamente, salvo a discostarsene subito. In questo caso neppure l'esordio contiene il minimo legame con i terzi movimenti del pur spiritoso Haydn. Il

tema è un curioso svolazzo di note frapposte a pause, in linea ascendente e poi discendente, il cui andamento binario contrasta con il tempo di 3/4 stabilito in chiave, producendo un effetto sbilenco, quasi claudicante. Dopo questa entrata "provocatoria" di tutta l'orchestra fortissimo, essa si divide: fagotti e clarinetti enunciano piano una frase legata passandola agli archi e viceversa, finché un crescendo riporta l'unione e il tema si distende in un canto generale. Nella seconda sezione, lo stesso materiale melodico viene ampliato e diversamente distribuito fra gli strumenti. Flauti e oboi sostituiscono fagotti e clarinetti, il movimento "alla zoppa" ritorna più e più volte negli archi, coinvolgendo quindi l'intero organico e il canto generale diventa un tripudio. Più lineare, ma non meno timbricamente differenziato, è il trio, formato da una sorta di breve cantilena sullo stesso ritmo giambico dell'adagio. Esso è di competenza dei fiati, mentre i violini interloquiscono con un disegno altrettanto semplice, ornato di appoggiature. Anche qui la conclusione è un crescendo di sonorità fino alla enunciazione fortissimo della melodia con l'apporto supplementare dei violini. Un mormorio di questi ultimi in diminuendo fa da transizione prima della ripresa del minuetto, che poi, a sua volta, cede di nuovo il posto al trio, per ricomparire da ultimo a epilogo del movimento, come il refrain di un rondò.

Allegro ma non troppo. Il gioco di luci ed ombre dei primi due movimenti non si avverte più in questo finale chiaro e omogeneo, tutto imperniato su alcune idee brillanti, simili fra loro e, viceversa, diametralmente opposte a quelle del finale dell'Eroica. Beethoven è tornato al tipo di conclusione giocosa, in auge presso i maestri del Settecento, anche se il suo linguaggio presenta i tratti energici acquisiti nelle opere orchestrali precedenti e consolidati definitivamente nella terza sinfonia. I tre accordi secchi, che alla terza battuta s'innestano nel fluido disegno a ritmo di semicroma, senza poterlo però arrestare, sembrano fare la caricatura di Haydn. Il moto perpetuo prosegue nelle viole e nei violoncelli, ritorna ai violini e solo a brano inoltrato lascia infine emergere il soggetto principale, "puntato" ed esile come una canzoncina. La frase di risposta viene dai legni, poi si ha un primo fortissimo, in cui il tema è come

sbriciolato sotto gli assalti degli archi e i rulli di timpano. Analogo è il destino del secondo tema: enunciato dolcemente dall'oboe e proseguito dal flauto, viene dapprima contestato da violini e violoncelli, che replicano con un burbero e perentorio motivo di sei note, e quindi seppellito sotto una valanga di settime diminuite in sforzando. La tonalità di do minore è appena sfiorata. Brandelli tematici, che potrebbero appartenere sia al primo sia al secondo soggetto, sono trascinati dai violini al centro di un animato dibattito in maggiore. Lo sviluppo, partendo dal tema principale, parafrasa poi il "moto perpetuo", che è continuamente interrotto e ripreso dagli archi in una gioviale schermaglia con i fiati, suddivisi per famiglie o combinati fra loro. Nessun risvolto drammatico in questa scena sonora, i cui punti focali sono sottolineati da altri sforzando, il colorito per eccellenza di Beethoven. Il moto perpetuo è divenuto generale. Ne è da ultimo contagiato un fagotto, il quale con il suo comico ingresso, nel silenzio degli altri strumenti, annuncia la ricapitolazione. Da questa è escluso volutamente il tema principale, che Beethoven riserba per l'umoristica coda, ripetendo nelle ultime battute un tipo di celia musicale cara a Haydn: dopo una raffica di accordi fortissimo con i timpani scatenati, si ha una pausa, ancora due accordi, un'altra pausa di una battuta, poi i violini passano dal ritmo di semicroma a quello di croma. Il moto perpetuo è così eseguito come al rallentatore, piano. Una nuova sosta su una nota con corona, quindi riattacca in fortissimo la ridda delle semicrome per subito concludere.