

Il fastidio della Nona

Ascolto e lettura delle Nove Sinfonie



Albert Graefle, Gli amici intimi accanto a Beethoven (1876).

www.sjsu.edu/beethoven/exhibitions/treasures/treasure14.html

Introduzione

Cinquantotto anni fa correva l'anno di grazia 1953, la cui primavera resterà memorabile per più di un motivo. Apertasi mentre al Cremlino infuriava la lotta per la successione di Stalin, morto il 5 marzo, si chiudeva ad un mese di distanza dalla fine della guerra di Corea. Fine per modo di dire, poiché all'armistizio di quell'anno ha fatto seguito non un trattato di pace ma una condizione di continua belligeranza, aspramente rinverdata negli ultimi tempi. Fra i grandi eventi scientifici, va ricordata la scoperta della struttura del DNA, conseguita fortunatamente da Watson e Crick che con Wilkins si divideranno il Nobel '62. Su questo sfondo le vicende di casa nostra.

Il 31 marzo fu promulgata la *legge truffa* che assegnava un forte premio al partito o coalizione che, nelle elezioni politiche, avesse conseguito, su scala nazionale, la maggioranza assoluta dei voti. Oggi, nessuno appioppa un simile epiteto ad una legge ben più truffaldina che assegna un premio, sia pure meno consistente, al partito o coalizione che consegua una qualunque maggioranza relativa. Si deplora invece, con ipocrita indignazione, l'abolizione del voto di preferenza, come se l'impossibilità di scegliere i candidati nella lista predisposta dai partiti, tipico sbocco del clientelismo, costituisca una sostanziale limitazione del diritto di voto.

L'11 aprile, sabato dopo Pasqua, il ritrovamento del corpo di Wilma Montesi a Torvaianica diede inizio al celeberrimo *affare* che avrebbe devastato il mondo politico. Nel mese successivo, a pochi giorni di distanza dalle elezioni tenute il 7 giugno, cominciarono a diffondersi pesanti accuse di corresponsabilità nel fatto e di indebita copertura, riguardanti uomini politici e magistrati di primo piano. Il premio di maggioranza non fu attribuito perché la maggioranza assoluta mancò per un pelo, sicché non è del tutto fuori luogo ritenere che il risultato sia dipeso pure dall'*affare*, oltre che, principalmente, dal gran numero di schede invalidate.

A me, non ancora diciottenne, la primavera recò invece un munifico regalo. Ero intento alla preparazione dell'esame di maturità classica e, sebbene soverchiato dalla mole del programma triennale di tutte le materie perché, frequentando una scuola non statale, dovevo presentarmi come privatista, trascorrevi le mie giornate serenamente. Indotti dalle disquisizioni di sociologi, psicologi e tuttologi, i traumi sarebbero stati infatti appannaggio delle generazioni successive, visto che gli esami di stato, pur essendo diventati un gioco da salotto, costituiscono adesso una *vexata quaestio* che imperversa su stampa, radio, televisione e Rete, a tempo indeterminato.

Mio padre, tornato per un breve periodo dal Venezuela, dov'era emigrato cinque anni prima, volle anticipare il regalo per la maturità e, su mia richiesta, mi comperò molte partiture d'orchestra e carta pentagrammata. Il dono, insperato per via della spesa che, in tempi di relative ristrettezze, mi sembrò notevole, appagò un desiderio nutrito da tempo. Fra le partiture figuravano le nove sinfonie di Beethoven che ancora conservo,¹ dopo averle lette, rilette, studiate e ascoltate un numero imprecisabile di volte. Sulla prima pagina di ognuna, dopo il titolo, c'è la mia firma e la nota: "III° Liceo 24 Maggio 1953".

¹ Le nove sinfonie, in edizione da studio, costarono 4'550 lire, pari ad oltre 200 degli attuali euro.



Joseph Karl Stieler, Ritratto di Beethoven dal vivo (1820)

Ero, allora, infatuato di Beethoven e conoscevo abbastanza le sinfonie, gli ultimi due concerti per pianoforte, il concerto per violino e alcune ouvertures, molto meno la musica da camera, ascoltata saltuariamente, così come la Missa Solemnis e il Fidelio, ascoltati una sola volta per *devozione*. La fonte di cui disponevo era unicamente la radio, prodiga a quel tempo di musica colta, in particolare sul Terzo programma, di cui ricordo la nascita nel 1950, che, per fortuna, riuscivo a ricevere a onde medie dalla sola trasmittente in modulazione d'ampiezza, perché avrei dovuto attendere il 1958 per godere il sospirato lusso della modulazione di frequenza.

Nell'estate del 1952 avevo acquistato, con la spesa non indifferente di 350 lire, un

commento alle nove sinfonie.² Sulla scorta dei temi riportati nel commento, diligentemente richiamati ad ogni audizione, cominciai a capire la forma e la logica costruttiva di ogni parte delle sinfonie, circostanza che mi dispose a un ascolto più comprensivo e appagante. Il mio entusiasmo beethoveniano aumentò di conseguenza e questo spiega il disagio, dapprima vago e inconfessato, poi consapevolmente crescente, fino a diventare un vero fastidio, che provai nel leggere, sulla partitura della Nona sinfonia, le variazioni del terzo movimento.

Recepivo acriticamente la caterva dei luoghi comuni che hanno creato il mito romantico del Titano e respingevo con sdegno ogni giudizio che non fosse laudativo e osannante nei riguardi del Sommo Genio. Cercavo un appiglio per convincermi che il disagio avvertito fosse attribuibile a qualche ingiustificata fisima. “Senti” dissi un giorno a un amico, “senti che meraviglia!” Con partitura alla mano, in mancanza di uno strumento, presi a canticchiare e a fischiettare la parte del primo violino della prima delle variazioni suddette, dalla battuta 43 alla 54 (Es. 1). “È troppo faticoso e stanca” sentenziò il mio amico che non conosceva la Nona sinfonia.

Così sembrava anche a me: faticoso, macchinoso e non proprio bello. Si potrebbe obiettare che di un capolavoro come la Nona sinfonia non si può avere nemmeno una pallida idea, canticchiandone e fischiettandone la parte di un solo strumento. Certo, gli ottavi scanditi dal pizzicato di violini secondi e violoncelli e dallo staccato dei corni, assieme alle note dei clarinetti e delle viole, forniscono una cornice suggestiva all'affannoso ansimare dei primi violini, una bella cornice per un brutto quadro. Suonare con bidoni o campanacci una splendida melodia può irritare l'ascoltatore di buon gusto, non ne distrugge però l'ineliminabile bellezza.

² *Le nove sinfonie di Beethoven*, commento storico-musicale di Max Chop, a cura di Ervino Pocar, con 145 temi musicali, Arnoldo Mondadori 1952 (citato in seguito come MC).

(Adagio molto e Cantabile)

Es. 1

A Verdi, che amava sciorinare sentenze, piacevano, oltre al ruolo del Bastian contrario, le affermazioni ad effetto, esagerate e paradossali ed, avendo di sé un alto sentire, le prodigava volentieri a beneficio dei posteri, pertanto i suoi giudizi vanno presi con beneficio d'inventario. È fin troppo noto quanto ebbe a dire a proposito della Nona sinfonia. «Ora, tutti tendono ad istromentare, ad armonizzare. L'*alpha* e l'*omega*: la Nona Sinfonia di Beethoven (sublime nei primi tre tempi; pessima come fattura nell'ultima parte). Non arriveranno mai all'altezza della prima parte; imiteranno facilmente la pessima disposizione del canto dell'ultima, e coll'autorità di Beethoven si griderà: così si deve fare...» Questo brano, di cui si cita ordinariamente solo il giudizio fra parentesi, si trova in una lettera a cui è stata attribuita la data "Aprile 1878",³ data che va posticipata di almeno due mesi, perché si legge nelle prime righe: «... causa recente il successo di esecuzione (non di composizioni) dell'orchestra della Scala a Parigi.» L'orchestra della Scala, sotto la direzione di Franco Faccio, si esibì a Parigi il 19 giugno 1878.⁴

L'attribuzione della data è forse dovuta proprio al riferimento concernente la Nona sinfonia, infatti, nell'aprile del 1878, il maestro Faccio diresse a Milano, nella Sala del Conservatorio, la prima esecuzione italiana dell'Opera, per iniziativa della Società del Quartetto.⁵ Verdi, che ostentava noncuranza, a dir poco, verso la musica strumentale e prendeva le distanze dalle Società di Quartetti e Società Orchestrali, preferì, verosimilmente, la quiete di Sant'Agata al viaggio che l'avrebbe condotto a Milano dove, con oltre mezzo secolo di ritardo, si portava finalmente a conoscenza del pubblico italiano la grandiosa, pur se discussa, sinfonia. L'assenza di Verdi, sia essa vera o simulata, è confermata dal fatto, altrimenti inesplicabile, che non si trova traccia dell'evento nella voluminosa corrispondenza del musicista.

È altrettanto verosimile che Verdi conoscesse poco o per niente la partitura orchestrale, pubblicata a Mendrisio da Carlo Pozzi negli anni 1839-1845, o la riduzione per pianoforte a 4 mani di Carl Czerny, pubblicata a Milano da Casa Ricordi

³ *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano 1913 (citato in seguito come CL), p. 626. Si legge, in nota: «Frammento di *minuta* di una lettera *ad ignoto*, conservata fra i carteggi degli Er. Carrara-Verdi.» La presunta data è posta fra parentesi all'inizio.

⁴ Vedi le lettere di Verdi a Faccio e alla contessa Clara Maffei, CL, p. 305 e sgg., in nota.

⁵ MC, p. 216.

negli anni 1861-1868,⁶ supposizione non gratuita ma proveniente dalle parole dello stesso Verdi. «Non creda che dicendo: *una somma ignoranza musicale*, sia per fare un po' di *blague*. No, è la pura verità. In casa mia non vi è quasi musica, non sono mai andato in una Biblioteca musicale, mai da un editore per esaminare un pezzo. Sto a giorno d'alcune delle migliori opere contemporanee non mai studiandole, ma sentendole qualche volta a teatro: in tutto ciò vi ha uno scopo ch'Ella capirà. Le ripeto adunque che io sono, fra i maestri passati e presenti, il meno erudito di tutti.»⁷ Altre affermazioni del genere si leggono nella corrispondenza verdiana e, al di là dell'indubbia esagerazione e della compiacenza gigionesca, si può ritenere che contengano una buona dose di verità.

A quei tempi, per accedere al patrimonio musicale, occorreva frequentare Teatri e Sale da concerto, oppure leggere e suonare in proprio gli spartiti. Erano di moda le trascrizioni per i più disparati complessi, sfruttate nei circoli privati dei nobili e dell'alta borghesia, mentre la diffusione fra i ceti popolari delle musiche di maggiore successo era demandata alle bande, fiorenti in gran numero anche nei piccoli paesi. Per molto tempo, forse fino all'età di sessant'anni, cioè fino alla composizione del Requiem, troppo impegnato a produrre e allestire le proprie opere e a condurre i suoi vasti poderi, Verdi si curò poco delle musiche altrui ed in particolare, per partito preso, della musica strumentale. Nei due lustri successivi, prima di ritrovarsi immerso nell'*Otello*, non essendo impegnato nella produzione di opere ed avendo più tempo libero, è probabile che vi abbia prestato maggiore attenzione. Risulta infatti che la biblioteca di Sant'Agata era musicalmente più fornita di quanto farebbero credere le affermazioni di Verdi,⁸ e che il giudizio sulla Nona sinfonia subì, sette anni dopo, una rilevante modifica.

«*Per me non mi sorprenderebbe affatto se qualcuno venisse a dirmi ... che la sinfonia nona è scritta male in alcuni punti, e che fra le nove sinfonie preferisco alcuni tempi che non sono della nona; ...*»⁹ Qui la sublimità dei primi tre tempi viene implicitamente sconfessata e si accenna un paragone con le altre sinfonie. Sembra perciò che, nel frattempo, Verdi abbia avuto modo di conoscere le nove sinfonie, se non per ascolto diretto, almeno per averle lette e magari suonate a quattro mani con la

⁶ *Prime edizioni italiane delle opere di Beethoven*, a cura di Emilia Zanetti, in: Antonio Bruers, *Beethoven, Catalogo storico-critico di tutte le opere*, Roma 1951 (citato in seguito come AB), pp. 507 e 502. Carlo Pozzi iniziò a lavorare nel negozio fiorentino di Giovanni Ricordi, del quale sposò una figlia. Tornato a Mendrisio nel Canton Ticino, sua terra natale, avviò un'attività editoriale in proprio. Il suocero gli affidò la gestione della succursale di Casa Ricordi in Svizzera. Cfr. *Carlo Pozzi, editore musicale dell'Ottocento*, relazione di Luca Sorge, XI Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia, 2004, www.sidm.it/sidm/convegnisidm/11conveabstr.html#sorge.

⁷ Lettera del 4 marzo 1869 al critico musicale Filippo Filippi, CL, p. 616.

⁸ Luigi Magnani, *L' "Ignoranza musicale di Verdi" e la biblioteca di Sant'Agata*, in: Atti del III° Congresso Internazionale di studi verdiani, Parma 1974, pp. 250-257. Con atteggiamento frequente nell'agiografia verdiana, correggendo le affermazioni del Maestro, l'autore tende a esagerare in senso contrario. Manca purtroppo un elenco dettagliato, con relativa discussione, degli spartiti rinvenuti nella biblioteca. Cfr. pure Jean-François Labie, *Le cas Verdi*, Paris 1987, p. 341.

⁹ Lettera del 2 maggio 1885 in: *Verdi intimo, Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene*, raccolto e annotato da Annibale Alberti, Arnoldo Mondadori 1931, p. 320.

moglie Giuseppina o con Arrigo Boito. Queste considerazioni inducono a credere che Verdi abbia espresso il suo primo e più noto giudizio sulla Nona sinfonia senza cognizione di causa, ma solo per *sentito dire*, ammettendo la sublimità dei primi tre tempi, affinché risultasse maggiormente credibile ed efficace la condanna, che più gli premeva, dell'ultima parte, dove intervengono le voci.

Nella musica tonale, con il termine *modulazione* s'intende il mutamento di tonalità, attuato con l'alterazione dei suoni e con una graduale modifica delle relazioni armoniche fra di essi. Il mutamento improvviso, non introdotto gradualmente, viene detto, più propriamente, *transizione*. La modulazione è una delle principali risorse che rende ricca e varia l'espressione melodica e armonica ed, in questo senso, si può parlare di *modulazione* (o *transizione*) *espressiva*. Molte volte invece essa serve solo per passare ad una tonalità più opportuna, espediente usato, ma non solo, in presenza di parti vocali che, data la loro estensione, non sopportano un'arbitrarietà tonale. Simile impiego, più utilitario che espressivo, può dare luogo a schemi abusati e convenzionali ed, in questo senso, conviene parlare di *modulazione servile*.

Menuetto.
Allegro molto e vivace.

Es. 2

Il Minuetto della 1^a Sinfonia di Beethoven offre un bell'esempio di modulazione espressiva (Es. 2). Nella seconda frase, da A a B, partendo da Do¹⁰ (o Sol, come altri potrebbero interpretare) si passa a Mi[°], a do, a La[°] ed, infine, a Re[°]. Su questo sviluppo modulante, assieme alla baldanzosa frase iniziale che si ripete, dilatata, dopo di esso, poggia l'efficacia musicale del Minuetto, offuscata purtroppo dal riempitivo e mediocre Trio.

¹⁰ Per brevità espositiva, indicherò con la lettera maiuscola il modo maggiore della tonalità e con la minuscola il modo minore, così *Do* significa "Do maggiore", *do* significa "Do minore".

Dal 2° atto dell'Attila di Verdi è tolto un tipico esempio di modulazione servile (Es. 3), con cui Ezio passa dal Mi[♭] del recitativo al La[♭] dell'aria "Dagl'immortali vertici". Il Re, abbassato di un semitono ed aggiunto all'accordo di tonica, trasforma questo, in modo semplice se non addirittura semplicistico, in accordo di settima dominante ed il gioco è fatto. La successiva ascesa per gradi, dalla dominante alla tonica, è un'inutile e irritante banalità, un modulo tanto usato ed abusato che ogni

Es. 3

Andante

musicista, dal più sprovveduto al più geniale, l'ha scritto e riscritto, con gli esiti più disparati. Di passaggi sbrigativi e ineleganti sono piene le opere giovanili di Verdi che, in seguito, abbandonerà tali facilonerie.

È d'uso vantare l'abilità armonica di Beethoven, per via delle belle, originali ed ardite modulazioni. Si tratta però di uno dei luoghi comuni della critica beethoveniana. Accanto a modulazioni certamente belle, ardite e geniali, Beethoven scrisse pure modulazioni insignificanti, scadenti o, addirittura, brutte. A parte il travolgente primo tempo, la 5^a Sinfonia è così ricca di efficace inventiva da far dimenticare alcune debolezze, tranne la modulazione che si ripete alla 30^a e alla 79^a battuta del secondo tempo (Es. 4), e che suona tanto sgradevole da compromettere il godimento dell'intera

(3/8 Andante con moto) Es. 4

Vc e Cb arco

sinfonia. La settima dominante di Re[♭] (col Sol[♭] scritto enarmonicamente Fa[♭]) che sfocia nella cadenza perfetta di Do, palesemente ostentata, è una modulazione forzata e innaturale. La sensazione non si giustifica in base ai criteri dell'armonia codificata: dei quattro suoni della settima, il fondamentale discende di un semitono, i due superiori ascendono di un semitono, il suono intermedio rimane fisso e favorisce il legame armonico, che cosa si vuole di più? Suonata, senza contesto, al pianoforte, la successione dei due accordi è del tutto naturale e gradevole, ma non è detto che il senso estetico sia pago quando l'espressione è ineccepibile dal punto di vista grammaticale e sintattico. Da che cosa è prodotta allora la percezione sgradita? Forse dalla settima diminuita precedente o dallo stridente fortissimo dell'orchestra che arpeggia l'accordo di Do, nota ribattuta allo scoperto da violoncelli e contrabbassi, per terminare, con effetto piuttosto volgare, la già brutta modulazione.

Non posso evitare il paragone con una modulazione analoga, che trasforma cioè in tonica la caratteristica della tonalità di partenza, come avviene appunto nel passaggio da La[♭] a Do. Alludo alla modulazione, che porta da Do a Mi, nella notissima aria "Caro nome" del Rigoletto di Verdi ed ha una spontaneità e un'eleganza ben diverse (Es. 5). Gilda intona "il mio desir" in Do, sfiora le tonalità di La e Sol,

(4/4 Allegro moderato) Es. 5

Gilda
no - me, tuo sa - rà, il mio de -

archi
p Fl, Ob, Cl
Fag
Cb

sir a te o - gno - ra vo - le - rà,

indugia, tramite la nota lunga di "ognora", sulla triade di Mi, terminando nella cadenza perfetta di questa tonalità, mentre le semicrome ribattute dei legni accompagnano il canto con grazia sommessa e con la suggestiva ascesa, per quinte, dalla triade di Do a quella di Mi in secondo rivolto. Il passaggio inverso, da Mi a Do, è realizzato da una transizione, altrettanto bella ed efficace, affidata ai legni, subito dopo la cadenza "tuo sarà". Transizione e modulazione si ripetono identiche e conducono alla cadenza libera di Gilda che conclude l'aria.

La *forma-sonata* è la forma principe della musica strumentale classica, dalla Sonata propriamente detta per strumento solista, alla musica da camera e sinfonica. Il suo impiego si estende alla musica romantica ed a molte opere moderne. In forma-sonata è ogni primo tempo delle sinfonie beethoveniane e nella stessa forma può essere composto anche qualche altro tempo. Nel descriverla, citerò, per fissare le idee, i temi ben conosciuti del primo tempo della 5^a Sinfonia (Es. 6).

L'*esposizione* enuncia un primo tema nella tonalità fondamentale, seguito da un *ponte*, cioè un brano, più o meno lungo, costruito con eventuali frammenti del tema o con procedimenti più liberi, sfociante nella modulazione ad una tonalità vicina, di solito quella della dominante, se il primo tema è in modo maggiore, del relativo maggiore, se il primo tema è in modo minore. In questa nuova tonalità viene esposto un secondo tema, seguito da un *divertimento*, basato su elementi già acquisiti, con cui termina l'*esposizione*. Questa parte andrebbe ripetuta ma la ripetizione, pur

Es. 6

Allegro con brio

Esposizione, 1° tema in do

Vlni, Cl
ff
 Vle
 Vc, Cb

Ripresa, 1° tema in do

TUTTI
ff
 Vle
 Timp
 Vc, Cb

Esposizione, 2° tema in Mi♭

Vlni 1 *p dolce*
 Vlni 2
 Vle
 Corni **sf sf**
p
 Vc, Cb **p**

Ripresa, 2° tema in Do

Vlni 1 *p dolce*
 Vlni 2
 Vle
 Fagotti **sf sf**
p
 Corni **sf p**
 Vc, Cb **p**

Nel primo tempo della 5^a Sinfonia, l'esposizione occupa 124 battute, lo sviluppo 123, la ripresa 127, la coda, molto ampia, 128, per un totale di 502 battute. Attualmente, è quasi sempre ripetuta l'esposizione, con una durata metronomica complessiva inferiore a 6 minuti ($\text{♩} = 108$).

prescritta solitamente dall'autore, non di rado viene omessa dall'interprete. La parte centrale è lo *sviluppo* dei temi che sfrutta le più svariate risorse, dalla progressione alla modulazione in tonalità anche lontane, dalla variazione al fugato, dall'imitazione di incisi all'introduzione di eventuali nuovi temi, il tutto disposto con molta libertà e soggetto solo alla fantasia e all'inventiva del compositore. La terza parte è costituita

dalla *ripresa* che offre nuovamente, con eventuali modifiche armoniche e timbriche, l'esposizione dei primi due temi, spostando anche il secondo tema nella tonalità fondamentale, con il solo adattamento di modo se, come nel primo tempo della 5^a Sinfonia, esso risulta necessario. Ancora derivata dai temi, si trova infine la *coda*, in alcuni casi di notevole ampiezza, destinata a concludere nella tonalità fondamentale.

La forma-sonata è molto congeniale a Beethoven che la sfrutta quasi sempre in modo mirabile e l'esempio più emblematico è il primo tempo della 5^a Sinfonia, interamente costruito su un tema brevissimo, non una melodia ma un frammento ritmico, un peone (♭♭♭♭♭) da cui scaturisce pure il secondo tema, motivo dolce e fugace, destinato unicamente ad un umile compito formale e, nel seguito, totalmente negletto. I motivi appena accennati, sfuggenti o recisi, sono tipici di Beethoven che, quando trova uno spunto melodico, cosa abbastanza frequente, lo lascia spesso allo stato nascente e sembra, a volte, quasi impacciato nel trattarlo, perché forse avverte di non saperne ricavare una melodia di ampio respiro e in sé compiuta.

È facile capire che, nell'economia della forma-sonata, la brevità dei temi non è un difetto, può invece diventarlo in forme diverse, come nelle variazioni o nei tempi che esigono cantabilità. Dove la linea melodica diventa necessaria, la realtà del limite beethoveniano è suscettibile di maggiore evidenza. È fuori di dubbio che molti "adagio" beethoveniani siano belli, come invariabilmente si ripete, ma la loro bellezza non dipende, in genere, dall'ampio sviluppo melodico, sebbene da un'abile conduzione che, poggiando su altre risorse, fa dimenticare l'angustia della melodia. Escludendo l'*Andante con moto* della 5^a e l'*Adagio molto e Cantabile* della 9^a che lasciano a desiderare, i tempi "lenti" delle sinfonie sono pienamente godibili ed alcuni molto belli. Nelle prime due sinfonie, abbastanza modeste, essi sono indubbiamente la parte migliore.

Al pari di altri autori classici, Beethoven dovette fare i conti con la scarsità emissiva delle trombe e, in misura minore, dei corni. Anche su quest'argomento abbondano gli equivoci e conviene dissiparli. Chi conosce la musica barocca, sa in che modo, vario ed espressivo, siano in essa impiegati trombe e corni, per cui, scorrendo una partitura classica, è indotto a chiedersi perché questi strumenti debbano girare e rigirare su poche note, senza dare luogo ad agili slanci o effondersi in canto disteso. Se poi legge che la bravura virtuosistica degli esecutori barocchi era venuta meno per motivi che, com'è di moda al giorno d'oggi, sono immancabilmente ricondotti a cause politiche e sociologiche, si convince che gli sventurati compositori dell'epoca classica furono vittime di strumentisti raccogliatici e inesperti.

Un'affermata tradizione esecutiva non può venire meno dall'oggi al domani. Finché furono in vita i grandi dell'epoca barocca, le loro musiche erano certamente eseguite con l'abituale tecnica. Ora Bach morì nel 1750, Handel nel 1759, Telemann nel 1767, quando Carl Philipp Emanuel Bach aveva 53 anni, Haydn trentacinquenne era già maestro di cappella dei principi Esterházy, Mozart aveva 11 anni e Beethoven sarebbe nato tre anni dopo. La musica classica, già sorta da tempo, stava imponendo i suoi canoni, avviandosi al periodo del massimo splendore, e la Rivoluzione francese di 22 anni dopo o l'avvento di Napoleone, ancora posteriore, non avrebbero potuto influenzare il ruolo di corni e trombe nella compagine orchestrale.

I compositori classici, non diversamente dai compositori barocchi, disponevano dei cosiddetti *strumenti naturali*, cioè tromba senza pistoni e corno senza cilindri, detto *corno da caccia*. Questi strumenti possono emettere, grazie alla posizione e pressione delle labbra, solo gli *armonici* di un suono fondamentale, detto 1° armonico, diverso a seconda dell'impianto tonale dello strumento e indicato, in ogni caso, dalla nota Do1.¹¹ Con il sistema temperato, gli armonici 1, 2, 4, 8, 16, sono esatti, gli altri bene approssimati, tranne qualcuno la cui intonazione deve essere corretta dalle labbra dell'esecutore. L'11° armonico è tra Fa e Fa[♯] e un po' inesatti sono pure gli armonici 7, 13, 14. L'azione delle labbra può spostare l'emissione di ogni armonico fino a circa un semitono e, nelle odierne ricostruzioni di antichi strumenti, vengono spesso praticati piccoli fori sul caneggio che aiutano a correggere l'intonazione,¹² anche se alcuni esperti sono contrari a quest'artificio. Gli armonici sottostanti sono sia quelli della tromba che quelli del corno, purché, in questo caso, s'intenda che il suono è scritto, per comodità, all'ottava superiore. Il 1° armonico, o suono fondamentale, non può essere emesso se non dai cosiddetti *corni a taglio alto*, dalla tromba non può essere emesso né il 1° né il 2° armonico.



Tromba naturale con 4 fori costruita da Rainer Egger. La campana, elemento molto importante, è ripresa da Johann Leonhard Ehe II (Norimberga, 1664-1724).

www.latromba.it/egger.htm

Gli armonici fino al 12° sono prodotti senza troppe difficoltà ma, andando verso l'alto, la loro emissione diventa sempre più difficile. Bach ed Handel arrivano al 18° della tromba, come nell'*incipit* del Magnificat, ormai notissimo, essendo stato scelto come sigla della trasmissione televisiva "L'Infedele", o in *shall reign for ever* del celeberrimo Hallelujah del Messiah. Nella cantata di Bach BWV 31, *Der Himmel lacht, die Erde jubiliret* (Il Cielo ride, la Terra esulta), viene raggiunto il 20°. Al termine della Cantata, le 4 voci del Corale sono raddoppiate dagli archi, con le viole

¹¹ Questa scrittura, abitualmente in uso, sarà qui costantemente adottata, salvo avviso contrario.

¹² «Tra tutte le trombe antiche a noi pervenute, solo due presentano dei fori», Gabriele Cassone, *La tromba*, Zecchini editore 2002, p. 110.

divise, e dai legni, mentre i primi violini e la prima tromba, all'unisono, suonano una quinta linea sovrastante. «La voce della “Tromba” nel Corale finale sembra nascere da un errore dei copisti. La voce va fino all'armonico 20. Il suono superiore limite per la tromba è normalmente il 18. Se Bach avesse avuto un trombettista veramente capace di emettere quel suono, gli avrebbe scritto un autentico pezzo di bravura e non un unisono con i violini. O la parte di violino fu scritta nella parte della tromba affinché il trombettista la suonasse sul violino – la maggioranza dei trombettisti suonava pure uno strumento a corde – o Johann Ludwig Krebs, l'allievo di Bach che vergò la copia di Lipsia, sbagliò e scrisse per errore la parte di violino in quella della tromba.»¹³ L'ipotetico argomento, più conforme a una conversazione da salotto che alla mentalità critica di un interprete, noto esperto di musica barocca e profondo conoscitore di Bach, non convince, perché gli si può opporre un'ipotesi contraria e, forse, più attendibile. Se Bach, eccelso e, al tempo stesso, avveduto artigiano, disponendo di un esecutore eccezionale, avesse composto un pezzo di bravura, avrebbe condannato la Cantata ad essere in seguito accantonata o, se ripetuta in altre occasioni meno fortunate, ad essere privata di quel brano, mentre una nota, inserita in una linea di raddoppio, avrebbe potuto essere facilmente evitata con una

(4/4 CHORAL) Es. 7

Dall'edizione
Bach-Gesellschaft

semplice variante, senza altri inconvenienti (Es. 7). «Così vado verso Gesù Cristo, protendendo (*ausstrecken*)¹⁴ le mie braccia», dicono i primi versi del Corale. Bach, che ama adeguare l'agogica al significato del testo, slancia la melodia di primi violini e tromba sulla parola *ausstrecken*, sincopando le due note acute Mi (20° armonico) e Re (18°). Se chi suona la tromba non arriva a tanto, pazienza, potrà risalire sul Re e l'effetto di slancio, sostenuto dai violini, non sarà troppo diverso.

I suoni della tromba si dividevano in due registri, uno grave, il *Principale*, più scuro e robusto, l'altro acuto, il *Clarino*,¹⁵ più chiaro e incisivo. Con approssimazione semplificativa, si consideri il Principale esteso fino all'8° armonico. A partire dal 7° armonico, grazie all'azione delle labbra, un abile esecutore era in grado di emettere

¹³ Nikolaus Harmoncourt, *Osservazioni sull'esecuzione*, in *Das Kantatenwerk*, album 9, Teldec 6.35035, 1974.

¹⁴ Alla lettera: «faccio (*thu' ich*) protendere (*ausstrecken*)», essendo *thu' = tue*.

¹⁵ Da non confondere con il *Clarinetto*, strumento di legno così chiamato perché, nel registro medio, richiama il Clarino della tromba. Nelle antiche partiture, non escluse quelle di Beethoven, la tromba è spesso detta *clarino*.

una successione di semitoni fino al limite raggiungibile, quindi una scala cromatica di 17 suoni, se tale limite era il 18° armonico. Il musicista barocco usa ambedue i registri, il Principale, di poche note, per le figurazioni ritmiche e per irrobustire la compagine sonora, il Clarino per realizzare linee melodiche e passaggi anche notevolmente veloci. Analoghe considerazioni si estendono al corno da caccia, non esclusa, almeno a detta di Harnoncourt,¹⁶ la denominazione del registro acuto.



Corno da caccia costruito da Joahnn Carl Kodisch,
Norimberga, 1684.

www.musebaroque.fr/Articles/cor_naturel.htm

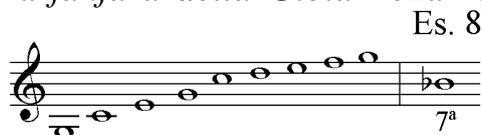
Nella musica classica, cambia totalmente la funzione espressiva di trombe e corni, impiegati poco, specie la tromba, in ambito melodico. Essi forniscono adesso un amalgama armonico e timbrico all'impasto orchestrale, specie nei pieni, affiorando quando occorre sottolineare un'articolazione ritmica. Le trombe non superano di troppo il registro Principale, perché non disturbino con suoni penetranti, a meno che non debbano squillare, a somiglianza di bellici oricalchi, o risuonare in trionfalistiche fanfare ed, anche in questi casi, non superano facilmente il 12° armonico. I corni sono più fortunati, grazie alla tecnica del suono *tappato* (o *stoppato*), escogitata a metà del secolo XVIII dal cornista di Dresda Joseph Hampel,¹⁷ atta a modificare l'intonazione dei suoni tramite la mano introdotta nel padiglione. Questa tecnica influenza il timbro che risulta meno pieno e un po' velato, in compenso permette di ottenere quasi ogni nota, a partire dal 3° armonico, però molti suoni tappati hanno un'intonazione incerta se prodotta con attacco brusco ed è preferibile raggiungerli per grado.

Il ruolo differente di trombe e corni nella musica classica è dunque una questione di stile, imposto dal compositore, e la pratica esecutiva ne risente, per cui si perde, a poco a poco, il virtuosismo dell'età barocca, non viceversa. È possibile che, nell'affermarsi del nuovo stile, abbiano influito ragioni extramusicali, questo però è un discorso di natura diversa, il cui sviluppo appartiene ad altri contesti.

¹⁶ N. Harnoncourt, *Il discorso musicale*, Milano 1987, Gli strumenti a fiato nelle cantate di Bach, p. 70. Qualche affermazione del capitolo suscita dubbi e perplessità. L'originale tedesco, assieme alla traduzione inglese e francese, si può trovare in *Das Kantatenwerk*, album 14, Teldec 6.35304, 1976.

¹⁷ Giovanni Tintori, *Gli strumenti musicali*, Torino 1971, vol. II, p. 804.

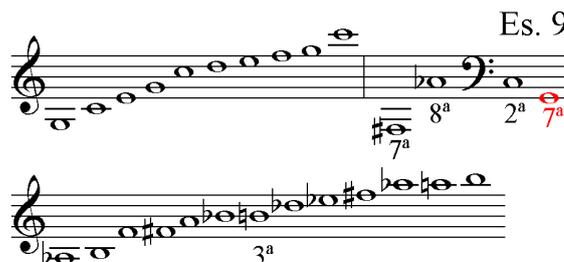
Nelle sinfonie di Beethoven, trovano posto due trombe con uso molto limitato, una sfilza di toniche e dominanti, a tratti interrotta da qualche altra nota, senza indulgere all'espressione melodica, tranne che, assieme ai corni, in qualche fanfara, come la breve fanfara nel 2° tempo della Quinta, ripetuta due volte dopo la brutta modulazione già discussa e una terza volta dopo una transizione ben più indovinata, o la *fanfara della Gioia* nella Nona, per echeggiare, in maniera un po' stentorea, il



Es. 8 motivo dell'*Inno alla Gioia*. Le note della tromba si riducono alle prime nove dell'Es. 8, alle quali si aggiunge, dalla 7^a alla 9^a sinfonia, il Si⁷.

Il corno è trattato con minore rigidità. Già si nota, nelle prime due sinfonie, una timida iniziativa melodica che, a partire dalla 3^a sinfonia, diventerà più frequente ed esplicita,

sebbene impiegata sempre con una certa parsimonia. Le note dei corni usate fin dalla 1^a sinfonia sono le prime dieci dell'Es. 9, alle quali si aggiungono le altre, a partire dalla sinfonia sottosegnata. Di notevole rilievo è l'affermarsi del corno nella 3^a sinfonia, dove



Beethoven prescrive tre corni, invece dei soliti due, e introduce tutte le note del secondo rigo. Della nota scritta in rosso si riparerà a suo tempo. Nella 9^a sinfonia, i corni prescritti sono addirittura quattro. «Il quartetto di corni fu introdotto in orchestra da Beethoven con la IX Sinfonia»,¹⁸ dice Tintori, ma non è vero. Si apra la partitura del *Giulio Cesare* di Handel e, nel Coro iniziale *Viva il nostro Alcide*, si troverà: «Corno I & II in A. Corno III & IV in D.», nella Sinfonia dell'ultima scena e nel Coro finale *Ritorni omai nel nostro core*: «Corno I. II. ex G. Corno III. IV. ex D.». ¹⁹ Non saprei dire se si tratta del primo esempio del genere, ma certamente precede la 9^a sinfonia: questa è del 1824, il *Giulio Cesare* del 1724.

Mi entusiasmo fin dai primi ascolti, e mi entusiasma tuttora, l'effetto mirabile che Beethoven sa trarre dai Timpani, non soltanto gli *assolo*, divenuti legendari, nello Scherzo della Nona, ma pure altri interventi espressivi, come i lunghi episodi nell'Andante della 1^a, o il battito incalzante nell'ultimo tempo dell'8^a. Quello che non capisco, né ho trovato spiegazioni al riguardo, è perché i tre grandi sinfonisti classici si costringano ad usare due soli timpani, senza mai pretenderne tre o quattro. Simile eventualità era possibile e, senza invocare esempi quali la *Missa Salisburgensis* con due coppie di timpani (Do, Sol) o la *Sinfonia in Do con otto timpani obbligati*,²⁰ basta citare il Divertimento n. 6 in Do, per 2 Flauti, 5 Trombe e 4 Timpani (Do, Sol, Re, La)

¹⁸ Op. cit. alla nota precedente, p. 805.

¹⁹ Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, Lieferung LXVIII, Band XIV, pp. 5-8, pp. 122-125, pp. 132-138. Nell'uso inglese e tedesco, A, D, G, sono le note La, Re, Sol, rispettivamente.

²⁰ Si suol dire che la *Missa Salisburgensis*, a lungo ritenuta di Orazio Benevoli (1605-1672) e attribuita ora ad Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), è a 54 voci, contando parti strumentali e vocali, queste ultime costituite da due cori, di otto voci ciascuno, che cantano pure alternati o a poche parti reali. La *Sinfonia in Do*, già attribuita a Johann Wilhelm Hertel (1727-1789) ed ora a

K 188 del ventenne Mozart. Ascoltando le sinfonie di Beethoven, non di rado si ha l'impressione che *manchi* qualche colpo di timpano. È quanto accade nella *fanfara della Gioia* e, in modo ancora più avvertibile, nella ripresa corale in 6/8 della prima strofa dell'Inno: due volte i timpani subiscono la brusca interruzione di 1/8 più due battute sulle parole *die Mode streng geteilt*, per via della modulazione in si. Sarebbe bastato un terzo timpano per colmare quei silenzi.

Cessata l'infatuazione degli anni giovanili, non sono disposto a sostenere ancora che Beethoven sia, in assoluto, il più grande musicista e, conoscendo in maniera più completa e approfondita la sua opera, ritengo che le sinfonie, pur rimanendo una parte importante della sua produzione, non costituiscano il monumento giudicato, a lungo e da troppi commentatori, l'Opera per antonomasia del genio di Bonn. Alla luce di un'esperienza sessantennale di studio ed ascolto, propongo la mia lettura delle nove sinfonie. Non pretendo che il paziente lettore, se pure ce ne sarà qualcuno, condivida le osservazioni e i pareri che sentirò di esprimere. Si tratta di opinioni e, come tutte le opinioni, sono certamente discutibili, anche quando la convinzione da cui scaturiscono può farle sembrare inoppugnabili certezze. Se rivendico il diritto di poter discutere e contestare le affermazioni altrui, quale che sia l'autorevolezza di chi le pronuncia, lo stesso diritto debbo riconoscere a chi trova poco o per nulla plausibili le mie affermazioni. Ciò che conta è il confronto delle idee, sempre utile e fecondo.

Qualcuno troverà indubbiamente da ridire sull'uso delle citazioni musicali e del linguaggio a volte "tecnico", ambedue non accessibili a chi è digiuno di conoscenza musicale specifica. È presumibile, tuttavia, che costui non avrebbe niente da obiettare se, leggendo un commento, anche elementare e non erudito, a *L'Infinito* di Leopardi o a *I Sepolcri* di Foscolo, dovesse imbattersi, innanzitutto, nell'indispensabile citazione di questo o quel verso e, ad un tempo, in semplici riflessioni sui moduli espressivi e sulla struttura metrica. Si tratta infatti di un minimo corredo di sussidi, senza del quale non è possibile alcun valido esame.

Troppi libri ed articoli di argomento musicale, volendo evitare un linguaggio proprio e adeguato perché ritenuto specialistico, sono costretti a ricorrere a esposizioni descrittive, dove il paragone indebito con l'espressione formale delle arti letteraria e figurativa e l'introduzione arbitraria di elementi extramusicali tradiscono la natura del fatto musicale, creando la convinzione che nella musica occorra intravedere significati reconditi e che *capire la musica* equivalga a sapere scovare abilmente tali significati. Nascono così gli stereotipi e i luoghi comuni, come quelli che affermano essere la musica di Beethoven la rappresentazione della lotta di un Titano contro l'avverso destino, fino all'affermazione e al trionfo dell'Eroe.

Non seguirò i dettami di questi presunti divulgatori della cultura musicale che favoriscono invece il persistente dilagare dell'analfabetismo musicale, limitandomi a comunicare quanto, poco o molto che sia, sono riuscito a trarre dall'ascolto e dalla

Johann Carl Christian Fischer (1752-1807), richiede timpani nella scala di Do, da Sol grave a Sol acuto, secondo quanto riferito in www.classiconline.com/catalogue/product.aspx?pid=4666.

lettura delle nove sinfonie, senza trascurare i tratti salienti della critica che mi hanno indubbiamente influenzato, per affinità o per antitesi.