

## BEETHOVEN E IL SUO TEMPO

I. Tra il 1780 e il 1820 nelle capitali europee si compiono alcune fra le più radicali trasformazioni della società musicale moderna: la vita di un compositore del 1810 assomiglia di più a quella di un compositore dei nostri giorni che a quella di un collega del 1770; Beethoven si trova al centro di queste trasformazioni, tanto al centro che è impossibile decidere se la sua figura è il risultato di quelle forze e di quei movimenti contrastanti o se quello stesso corso di eventi è stato quello che è stato per l'azione impressavi dalla sua personalità creatrice. È un fatto che l'ansia e l'energia di rinnovamento di cui l'Europa è stata spettatrice tra la Rivoluzione Francese, l'Impero Napoleonico e la Restaurazione, hanno nell'opera di Beethoven la testimonianza più compiuta; ma non per questo bisogna considerare Beethoven un simbolo, un artista piovuto dal cielo, emanazione astratta e superiore ai condizionamenti umani e ambientali: uomo era, e segnato nella sua umanità da caratteristiche molto particolari; per cui a intenderne la natura, e con essa il senso dell'età che ha attraversato, non è inutile chiedersi, come primo accertamento, per chi Beethoven scriveva la sua musica, quale era il suo pubblico al quale destinava in modo immediato il suo fare artistico, pur segnato da connotazioni tanto personali.

E si può incominciare con il chiedersi che cosa ne era alla fine del Settecento di quell'ideale di "socievolezza" che era stata la base della cultura artistica, dell'educazione e del vivere civile di tutto il secolo. Certo, era un ideale ancora vivo e diffuso, anche se insidiato e compromesso dalle trasformazioni in atto; Beethoven sentiva fortemente la musica come fattore di coesione sociale, come valore da comunicare ad altri, linguaggio degli affetti, piacere nobile dopo la giornata di fatica, occupazione che eleva lo spirito in contrasto con la materialità e la durezza della vita. È quindi naturale che tutto ciò avesse più rilievo e partecipazione in una società che fosse musicalmente evoluta, pronta a ricevere, come appunto quella dell'Europa settentrionale in genere e quella viennese in particolare; dove, su una media diffusa di dilettanti esecutori e sulla confluenza di elementi europei in quelli autoctoni, si erano impennate due figure come Mozart e Haydn, portatrici di un ampliamento del linguaggio musicale senza un confronto più ricco di qualunque altro centro. La raccomandazione viatica del conte Waldstein al giovane Beethoven che da Bonn si reca a Vienna — "ricevere lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn" — non era un augurio generico ma un dato reale: almeno all'inizio della carriera creativa, per Beethoven era naturale proseguire Haydn e Mozart senza porsi a priori il problema dell'originalità; e ancora per il Beethoven degli anni centrali tracciare temi e progettare sezioni partendo da Mozart non è citazione ma congiungimento, operazione non da denunciare modernamente con il cartellino "alla maniera di", ma da celare nell'intimo, dandole più valore proprio nella colleganza segreta. La rispondenza fra artisti e pubblico, in un robusto temperarsi fra originalità e base d'intesa, è stato infatti il grande risultato della classicità musicale tedesca nell'età di Haydn, Mozart e Beethoven; l'artista aveva una funzione nell'ambiente, e in quanto a legame fra la forza individuale dell'artista e la forza collettiva dell'ambiente, città come Vienna, Berlino o Lipsia tra la fine del Sette e i primi decenni dell'Ottocento, rappresentano

per la civiltà musicale un complesso di relazioni paragonabile alla civiltà artistica dell'Atene dei secoli d'oro o della Firenze del Rinascimento.

II. Poche cose, come l'atteggiamento di Beethoven nei confronti dei suoi protettori aristocratici, sono indice dell'età di transizione in cui il compositore è vissuto. Beethoven ha sempre ricercato il consenso della nobiltà riputandosene però superiore, ne ha coltivato il legame sentendosene del tutto libero; ha creduto di desiderare per tutta la vita un incarico a corte senza sapere che avrebbe finito col rifiutarlo. Presso i Lichnovski, Lobkowitz, Rasumowski, nelle regolari accademie musicali promosse nelle loro case, le opere di Beethoven si affacciavano per la prima volta alla vita del suono, prima di passare alle esecuzioni in più vaste sale pubbliche; tutti questi patrizi erano intenditori, quasi tutti suonavano qualche strumento e non mancavano esecutori provetti, come la contessa Anna Maria Erdoedy che come eccellente pianista tenne a battesimo molte opere beethoveniane nei suoi concerti domestici; altri spiccavano per cultura storica, come Gottfried van Swieten fondatore di società "per la musica antica" (cioè barocca), apostolo di un Bach ancora poco conosciuto, librettista degli oratori di Haydn; a Karl Lichnowski, che era stato allievo e amico di Mozart, Beethoven consentiva perfino, sia pure in un certo periodo e fra robusti contrasti, che intervenisse nelle proprie composizioni con suggerimenti di modificazioni; va poi ricordato il triumvirato dei due principi Kinski e Lobkowitz e dell'arciduca Rodolfo d'Asburgo che all'inizio del 1809 si accordarono per versare a Beethoven una cifra ragguardevole alla sola condizione che rimanesse a vivere e lavorare a Vienna: un fatto senza precedenti nella storia della musica, che vede la città difendere l'artista da sé medesimo, dal momento che Beethoven, sia pure di passata, era sembrato attratto da una carica di maestro cappella a Kassel.

Fra gli amici borghesi della cerchia beethoveniana abbondavano naturalmente i musicisti di professione, con i quali Beethoven era in costante contatto, non solo per organizzare l'esecuzione pubblica delle sue musiche, ma anche per uno scambio di informazioni e di competenze tecniche: come il violinista Ignaz Schuppanzig o Nannette Streicher, titolare di una importante fabbrica di pianoforti. Nell'alta borghesia della città imperiale Beethoven aveva molti amici che attendevano la nascita delle sue composizioni come un avvenimento e un dono: specie le esponenti femminili delle famiglie Malfatti e Brentano sembrano essere state a giorno della nascita di molte opere di Beethoven, il quale avverte per lettera sulle differenze fra l'opera stampata e dedicata e la versione da loro conosciuta in privata lettura; l'affetto filiale per Massimiliana Brentano traspare in valori di poesia nella lettera dedicatoria della Sonata per pianoforte op. 109; dai rapporti con la famiglia Brentano deriva l'incontro combinato di Beethoven con Goethe: la cultura di Beethoven, di cui spesso si parla per distinguerlo dai musicisti precedenti, non era solo fatta di letture, ma di vita vissuta e di incontri resi possibili dall'alto livello sociale in cui vivevano.

C'erano poi i rapporti con gli editori di musica, emissari di quello che presto sarebbe diventato il nuovo vero padrone della situazione: il mercato. Per un compositore dell'età di Beethoven il sostentamento alla vita, oltre che dal protettorato ancora fiorente, stava ormai basandosi anche sulla vendita diretta al pubblico dei propri prodotti; più che sul concerto pubblico, in cui si poteva guadagnare ma anche molto si spendeva, e più che sulla lezione privata, il musicista contava sulla vendita della sua opera a un editore: vendita, ancora in assenza di diritto d'autore, che avveniva una

volta per tutte e sulla quale naturalmente influiva in modo determinante la fama del compositore. Beethoven, già tenuto in palma di mano dalla nobiltà, era in rapporto con tutti i maggiori editori musicali del suo tempo, ricercato da questi e ben remunerato dati i tempi e gli usi; per l'edizione dei Trii op. 1, pubblicati da Artaria a Vienna nel 1795, incassò di colpo una cifra pari a quasi due anni dello stipendio che gli sarebbe stato versato a Bonn quando serviva nella cappella musicale dell'Elettore; lui stesso ha fiuto editoriale, tratta da sé i prezzi, non solo secondo il valore dell'opera, ma anche tenendo presente la sua "commerciabilità", cioè la sua facilità di diffusione (come nel caso della musica per pianoforte). In conclusione, Beethoven scriveva certo e prima di tutto per sé stesso, sospinto dalle esigenze del suo immenso soggettivismo (specie a partire dal 1800 circa, in prossimità di quella "maniera del tutto nuova", come dirà egli stesso, che segna il colmo della raggiunta maturità); ma anche per il grande pubblico raggiunto dagli editori, con la scala internazionale delle loro filiali e dei loro giornali musicali; e per il pubblico della città con i suoi teatri e le sue innumerevoli sale da concerto: negli anni del Congresso di Vienna, quando tutta l'Europa è rappresentata nella capitale asburgica, Beethoven è il centro della vita musicale; e infine per il pubblico più ristretto delle cerchie più amiche, fino all'intimità individuale: tutti questi referenti della sua arte sono intrecciati e operanti in una coscienza del mestiere di compositore e della sua funzione nella società civile, quale forse nessun musicista prima di Beethoven aveva concepito in sé.

III. Ai contemporanei, l'originalità di Beethoven parve un fatto di carattere tradotto immediatamente in suono; improvvisazione ricchissima, libera, abbondanza di idee superiore al lavoro di lima, esuberanza, eccessi; "sforzati", ritmi sincopati, pesanti carichi di suono, accordi "strappati", potevano dare una sensazione di equivalenza con quella rivoluzione che dal 1792, quando Beethoven appare sulla scena di Vienna, sta debordando dalle frontiere francesi per diventare un fatto europeo; c'è un carattere "repubblicano" anche nell'uomo Beethoven, come in tanti della sua generazione: l'attrazione per il giovane Bonaparte, poi il ripudio dell'imperatore, del tiranno, la passione per il mondo classico delle prische virtù repubblicane, la parità giuridica con l'aristocrazia; sullo sfondo della socievolezza illuministica in genere (Geselligkeit) e su quello della socievolezza viennese in particolare (Gemütlichkeit), non c'è dubbio che Beethoven stende un'ombra nuova di serietà; la tremenda serietà Sturm und Drang di certi squarci di lavori giovanili, testimonianza di un nuovo ideale di severità che matura nella solitudine.

Dopo tanta socievolezza, il ritorno in sé stessi: sul quale, è evidente, incide la sordità che menoma dolorosamente l'uomo socievole più del musicista; ma che intanto, ancora prima di diventare completa, già sui 30 anni obbliga Beethoven a rinunciare al concertismo attivo in società e a puntare tutto sulla carriera di compositore, a quel tempo non separata da quella di esecutore; imposizione violenta quindi, come violenta è la reazione, attingendo positività da un impulso a produrre, a dare forme musicali ad ogni esperienza, di eccezionale energia: come per Goethe, anche per Beethoven la figura di Prometeo diventa da mito legge dell'operare quotidiano. Insomma: tanti gli elementi di novità e di rottura, pur all'interno di quell'ambiente tanto solidale che era la Vienna del primo Ottocento; elementi che soprattutto i contemporanei, che avevano sotto gli occhi la vibrante personalità di Beethoven, dove-

vano avvertire con particolare impressione.

Oggi che uno scenario più ampio è aperto dalla prospettiva storica, forse più della rottura impressiona la prontezza e la latitudine con cui ogni tratto già esistente nella musica del tempo viene da lui rivissuto e ristabilito. Di solito si pensa che la materia sentimentale di un'epoca nasca ai livelli alti del genio creatore e poi si deteriori e volgarizzi in maniera e retorica: e il logoramento di tanti motivi beethoveniani lungo tutta la seconda metà dell'Ottocento sembra confermarlo; ma in realtà molti di quei motivi erano già ben divulgati e compromessi all'apparire di Beethoven, e fu merito suo averli distrutti come cliché e ripristinati in poesia originale: come lo stile patetico, che dal suo alveo teatrale nei primi anni 1790 era già debordato nella musica strumentale, dove impazzava scapigliato prima che la Sonata Patetica op. 13 lo riscattasse in essenzialità e organicità di invenzioni; e lo stile eroico, che circolava in Europa dal Giuramento degli Orazi di David, come aveva fatto in fretta a raffreddarsi in materia accademica: eppure doveva trovare nella Sinfonia Eroica una nuova vitalità e una sistemazione che per grandiosità e avventurosità non ha degni corrispettivi in nessuna forma artistica del tempo: opera che rivela Beethoven a sé stesso, ma cresciuta su un terreno alluvionale in cui c'è di tutto; e ancora: in quante opere teatrali del tardo Settecento si sente il personaggio liberatore annunciato fuori scena da una fanfara di fiati (Lodoiska di Cherubini certo, ma anche prima, ad esempio nelle Gare generose di Paisiello): oppure lo stesso vecchio trucco, quando è usato da Beethoven nel Fidelio mette le lacrime agli occhi perché sembra l'alba di un mondo nuovo; stesso discorso per la Sinfonia Pastorale, su una materia talmente abusata, la rappresentazione della Natura, da indurre Beethoven ad avvertire che più della pittura giova stare attenti all'"espressione del sentimento". E tale trasfigurazione in poesia di elementi correnti vale anche per le cose più astratte: la forma di sonata generalmente adottata, e poi le tecniche contrappuntistiche riportate in auge dal nascente senso storico della musica, i modi antichi ricercati per scrupolo artistico all'epoca della Missa Solemnis: riflessioni e tendenze tutte fermentate in un terreno di interessi storici e culturali già attivi; in definitiva, si capisce la grandezza di Beethoven quanto più lo si vede nel quadro generale, in pace e in guerra con il suo tempo.

IV. Il genio di Beethoven, la sua attitudine a dare una forma musicale completamente realizzata a tutto quello che gli viene a tiro, si fonda certo sulla coscienza della sua originalità; ma anche sull'adozione di codici formali relativamente stabili e per lo più di comprensione immediata. Le "fonti" di Beethoven, infatti, formano una costellazione abbastanza nitida: in primo luogo Mozart e Haydn, ma Mozart prima di tutti con l'assorbimento del linguaggio sonatistico elaborato fra il 1780 e il 1790; di alcune opere mozartiane, i Concerti per pianoforte e orchestra, le ultime Sinfonie, i Quartetti, Le Nozze di Figaro, il Don Giovanni e Il Flauto Magico, Beethoven letteralmente si compenetra, derivandone i presupposti stessi del comporre. Haydn, specie nei primi anni, agisce di più in entità singole e circoscrivibili, in modo particolare in un tessuto di sorprese, di scatti tematici che nutriranno il carattere "umoristico" del temperamento beethoveniano. Un altro fondaco di suggerimenti viene dalla tradizione francese, dal filone teatrale che va da Gluck a Cherubini: nessuno come Beethoven coglie con altrettanta chiarezza la radice comune fra la componente "democratica" maturata nel clima della musica rivoluzionaria (marce, inni di

Cherubini o Gossec) e l'augusto filone eroico dell'opera seria, pervenendo a incredibili sintesi; il suo quadro drammatico della tonalità minore deriva in parti eguali dal Mozart del Don Giovanni, dal Gluck di Alceste, dal Cherubini della *Medée*; i tromboni introdotti nel finale della Quinta Sinfonia hanno i loro antecedenti in Gluck più che nel terreno sinfonico; il teatro avventuroso di Cherubini è modello dichiarato per il *Fidelio*, e così pure Clementi per la tecnica pianistica. Con Mozart, Haydn, Cherubini e Clementi le maggiori fonti sono esaurite; i maestri italiani, i Paisiello e i Cimarosa, sono trascurabili perché già filtrati da Mozart; verso il passato Beethoven non si dilunga molto: più Händel che Bach, di cui frequentava soprattutto Il Clavicembalo ben Temperato; ricerche e scoperte attorno alla musica veramente antica, quella dell'età palestriniana, s'infittiscono nell'epoca della *Missa Solemnis* e penetrano nella "Canzone di ringraziamento" del Quartetto op. 132; ma nel complesso l'arte di Beethoven è tutta nutrita di valori contemporanei.

Non poteva mancare quindi la percezione del fenomeno spirituale che costituisce l'ossatura del secolo XIX, il Romanticismo; con il gusto romantico in genere e con i suoi primordi in campo musicale (opere su soggetti fiabeschi e caratteristici) Beethoven non mostra nessuna attrazione; ma non per limitatezza, bensì al contrario, per una tale ampiezza di concezioni creative che alla fine sembra comprendere l'intero corso del Romanticismo e il suo superamento o la sua critica. L'accostamento ai temi romantici è avvertibile, dal 1809 circa in poi, quando alla creatività beethoveniana sembra venire meno il comune denominatore sinfonico: sostituito da pagine dove l'impulso costruttivo si fa più minuto, il tematismo più comodo, il tratto generale più amabile, come nelle Sonate op. 78, 81, 90, 96; oppure dal vaporare di certe strutture in una sorta di "impressionismo sonatistico", come in certi passi del Quinto Concerto per pianoforte e nei Trii op. 70 e 97; oppure dall'istinto ciclico, da quella circolarità tanto vicina al cuore dei romantici che emerge nella Sonata op. 101 o nel gruppo di *Lieder All'amata lontana*. Per altro, del Romanticismo vero e proprio, come scuola e manifesto di poetica, Beethoven non ha la mentalità totalizzante; Beethoven, da illuminista, vuole sempre un pubblico di fronte a sé e pertanto distingue opera da opera, occasione da occasione; per cui una volta tiene all'aspetto rappresentativo (per Re Stefano pretese, invano, che ad un dato punto della partitura apparisse al pubblico in sala il ritratto del sovrano ungherese), un'altra raccomanda il sentimento sopra la pittura (*Sinfonia Pastorale*); per una volta può inclinare alla "scena", tipico luogo dell'anima romantica, ma in generale il centro propulsore di tutto lo svolgimento creativo di Beethoven tende a una forma senza riferimenti extra-musicali: una forma "pura" nel senso che si qualifica classicamente come attività anziché romanticamente come immagine del sentimento; ma che proprio nella sua purezza strumentale, nella sua autonomia, interpreta e risolve l'istanza tutta romantica di un linguaggio musicale perfetto oltre i limiti della parola. E infine solo come post-romantica si può definire quella riflessività critica che giganteggia nelle opere dell'ultimo periodo, dallo storicismo della Nona Sinfonia e della *Missa Solemnis* allo scavo solitario degli ultimi Quartetti; nel dominio di opposti, nella rappresentazione di zone dell'affettività fuori norma si afferma la pienezza spirituale di Beethoven, quel suo aver conosciuto e provato di tutto: più che l'intuizione dell'avvenire, la corsa al futuro, o la serie di quegli elementi che le storie della musica chiamano "già romantici", deve impressionare l'assunzione del presente nella sua totalità e pienezza, avvertendone stratificazioni e contraddizioni che sfuggono ai

più.

V. La libertà dei musicisti da dipendenze dirette presso corti, capitoli, cappelle o da più antiche confraternite, era ai tempi di Beethoven un fatto compiuto; ma in Beethoven la coscienza della sua libertà creativa è legata a quella del mestiere del compositore (mestiere che lascia una traccia singolare in una quantità di schizzi e abbozzi conservati da Beethoven con cura meticolosa); egli cioè presenta all'Europa musicale il mestiere di compositore come qualcosa di nuovo, perché fondato non più sulla maestria artigianale, ma su un ruolo affatto inedito del musicista come interprete del mondo circostante; quanto le modalità del processo di rispecchiamento sono segrete, note solo a lui che le elabora al suo tavolo di lavoro, tanto il prodotto artistico finito è di portata universale, intellettualmente comprensibile e comunicabile, e così emotivamente pregnante da accrescere comprensibilità e comunicabilità.

L'ideologia artistica di Beethoven è quella dell'avanzamento verso una meta irraggiungibile ma non per questo meno certa, positiva; sua avrebbe potuto essere la formulazione di Schiller nell'introduzione alla *Fidanzata di Messina*: "ciò che l'arte ancora non possiede, deve conquistarlo; la mancanza casuale di mezzi non deve porre un limite alla creatrice fantasia del poeta. Egli si propone come scopo ciò che vi è di più degno, egli tende a un ideale; si sforzi l'arte applicata di giungervi". Difficoltà e ostacoli su questa via sono occasioni ad avanzare maggiormente: qui sta quella concezione del contrasto, del conflitto, della resistenza a una forza negativa che dal "patetico" schilleriano Beethoven sembra assumere nelle sue leggi costruttive; il cosiddetto "titanismo beethoveniano" è in realtà un mondo morale dove tutto permesso dal valore della difficoltà; per lui, come per Julie della *Nouvelle Heloise* di Rousseau la virtù "è uno stato di guerra"; solo così, facendo leva sul significato educativo della prova e sul carattere di missione attribuito all'arte, si può tentare di rimontare la china delle proprie limitazioni personali: la "gioia" e "l'abbraccio dell'umanità" della Nona Sinfonia hanno appunto questo significato di impulso a superare ostacoli e aprirsi strade fuori dalla melanconia angustia individuale.

A questi raggi fermenta l'arte beethoveniana, tutta orientata verso uno stato di felicità collocato all'infinito, ancora tutto da costruire; la felicità di Mozart è quella dell'età dell'oro, sta alle spalle dell'artista che trepida tornarvi; la felicità di Beethoven sta davanti, è una regione da scoprire, e per ciò la sua arte ha una base di positività, un ottimismo di tono avvertibile anche nelle affermazioni tragiche più radicali.

Beethoven sente l'andare oltre come un dovere; in Haydn e Mozart grandi salti in avanti sono originati da occasioni esterne (ordinazioni da Parigi e Londra, commissioni di teatri importanti) e ciò nulla toglie alla bellezza dei risultati; ma che in Beethoven l'impulso a progredire venga solo da lui, dal centro della sua volontà artistica, è una prospettiva che introduce una luce del tutto nuova nella storia della musica europea.

A distanza di due secoli, la presenza e l'incidenza di Beethoven nel mondo moderno, in una parola la sua "attualità", non si esaurisce nell'ovvia constatazione del suo valore universale; come tutti i massimi creatori, Beethoven è attuale non solo perché apre prospettive e pone interrogativi, ma perché dopo aver posto gli interrogativi fornisce anche le soluzioni: alla sua arte, pur così radicata nel suo tempo, il pubbli-

co di ogni età chiede appunto di realizzare ogni volta le proprie aspirazioni, tensioni e incertezze.

Ma il tema "Beethoven oggi" presenta forse qualche componente particolare. Non si scopre nulla di nuovo dicendo che il temperamento moderno è lontano da Beethoven: basta pensare come sia raro imbattersi in interpreti beethoveniani intimamente solidali con quel mondo espressivo: esecuzioni tecnicamente perfette certo, rifinite, piene di buone intenzioni; tuttavia, rispetto a un modello ideale che ci portiamo dentro manca sempre qualcosa, qualcosa di temperamentale che non si trova nelle parti ma riguarda il legame spirituale dell'insieme. E in realtà, dov'è nel mondo contemporaneo quella eticità che è tanta parte del carattere beethoveniano? Quali sono i valori della vita d'oggi che possono aderire a quelli di Beethoven, anzi dov'è, oggi, la stessa nozione di valore? Dopo il vangelo dell'arte moderna: "prendi l'eloquenza e tirale il collo", ogni atteggiamento eroico o titanico non può che suonare stilizzato; la lotta contro il destino risulta chimerica nell'era del progresso tecnico e scientifico; l'ecologia ha sterilizzato quella Natura in cui Beethoven s'immergeva, Prometeo non ha più nulla da offrire all'uomo della società dei consumi e la fratellanza universale cantata nella Nona Sinfonia ha imboccato la via dei grandi viaggi organizzati. Eppure: la società di massa, dei consumi, della tecnologia è assetata di musica di Beethoven tale e quale, se non di più, di quella dell'età precedente: basta vedere la mobilitazione del pubblico al solo apparire del nome di Beethoven in cartellone; e tutto ciò perché quella musica prospetta un insieme di valori, un mondo che qualcuno ha conosciuto e fermato in forme salde e reali, che sono lì presenti e tangibili, eppure sono infinitamente distanti per la nostra inadeguatezza a quel mondo e a quei valori. Certo, l'uomo moderno preferirà accompagnarsi a Mahler, Kafka, Proust, Alban Berg e Musil, e chiamandoli "moderni" e parlando di "crisi" cercherà di annetterli alla nostra sfera del moderno, di farli partecipi della nostra sorte, e di capire e curare tramite loro anche le nostre crisi; e lodandoli, l'uomo moderno loderà un po' anche sé stesso. Con Beethoven non corriamo di questi rischi: l'Eroica, il Fidelio, l'Appassionata, la Sonata op. 106 sono opere ormai troppo lontane dalla nostra esistenza quotidiana: per questo le possiamo esaltare con la coscienza tranquilla, ammirandole nella loro vergine distanza; per questo le continuiamo a rincorrere: per riportare nella nostra vita quei valori che non ci sono più e di cui tuttavia sentiamo sempre di più il bisogno.

*Giorgio Pestelli*



## LA FIGURA E L'OPERA DI BEETHOVEN NELL'ESPERIENZA CULTURALE ROMANTICA

“La forma è il vaso dello spirito. Per essere riempiti, i grandi spazi hanno bisogno d'un grande spirito. Col nome di “sinfonia” si è finora indicata, nella musica strumentale, la forma di più ampie proporzioni”

(Robert Schumann, 1835)

Gli esordi e gli sviluppi del pensiero estetico-romantico poggiano - come è noto - su un assunto particolarmente gravido di conseguenze: l'arte - e la musica in particolare - intesa come esperienza mistico-religiosa, strumento di rivelazione dell'Assoluto, linguaggio privilegiato, capace di aprire all'uomo le porte di un superiore regno sconosciuto, nel quale l'essere può manifestarsi senza ulteriori mediazioni<sup>1</sup>. E' questo il senso globale degli scritti musicali di Wilhelm Heinrich Wackenroder, fondatore - insieme a Ludwig Tieck di un'estetica musicale oramai integralmente romantica, punto di riferimento esclusivo di autori come i fratelli Schlegel, Schelling, Schleiermacher, Hoffmann<sup>2</sup>, anche se tale indiscutibile primato è, a volte, impropriamente assegnato a quest'ultimo e ai suoi scritti su Beethoven. In realtà, lo stesso visionario afflato romantico del pensiero di Wackenroder (pensiero che, come quello di Hoffmann, aveva non pochi punti di contatto con le poetiche del sublime legate all'esperienza artistica e speculativa del Pietismo e della *Empfindsamkeit*) si agganciava direttamente con i primi passi (siamo negli anni 1794-95) della speculazione fichtiana, per la quale sia nell'arte che nella filosofia era lo spirito stesso ad agire e ad interagire con l'uomo<sup>3</sup>.

La grande stagione creativa beethoveniana si evolve parallelamente alla genesi e agli sviluppi di queste linee di pensiero, che il musicista peraltro conosceva almeno in parte (sono ben note, ad esempio, le sue simpatie per Schelling e Hoffmann), ma che non ebbero sostanzialmente ripercussioni sulla concezione di fondo sottesa alla sua attività compositiva, concezione fondata sull'idea tardo-settecentesca di opera come totalità organica e vivente, in sé conclusa e compiuta, quale era stata delineata da Goethe, Karl Philipp Moritz e rielaborata nel 1795 da Christian Gottfried Körner, in un contesto intriso di umori schilleriani<sup>4</sup>.

Al di fuori degli ambienti viennesi, dunque, la ricezione della produzione beethoveniana avvenne entro i limiti, non ancora definitivamente assestati, di un orizzonte culturale sostanzialmente estraneo al nucleo ideologico, sulla base del quale tale produzione è andata gradualmente formandosi, anche se in alcuni intellettuali di spicco (ed è il caso di Hoffmann, tra gli altri) le implicazioni di una formazione di stampo settecentesco (ma di un 700 che pure aveva alimentato le inquietanti fiammate *stürmeriane*) continuavano ad interagire con una nuova sensibilità di tipo romantico, determinando singolari (e suggestivi) approcci interpretativi.

1. Nella sua intensa attività di critico musicale per l' "Allgemeinen Musikalischen Zeitung" dell'editore Friedrich Rochlitz di Lipsia<sup>5</sup>, Hoffmann ebbe modo di occuparsi di Beethoven in cinque diverse occasioni, recensendo la Quinta Sinfonia (AMZ, Nr. 40 e 41, 1810), l'Ouverture "Coriolano" op. 62 (AMZ, 5 agosto 1812), i due Trii

op. 70 (AMZ, 31 marzo 1813), la Messa op. 86 (AMZ, 16 e 23 giugno 1813), le musiche di scena op. 84 per l'Egmont di Goethe (AMZ, 21 luglio 1813). La sua profonda ammirazione per l'opera del maestro lo portò inoltre a dirigere la Seconda Sinfonia, non mancando di ripercuotersi anche nella sua attività compositiva, come è dimostrato dallo Scherzo della Sonata in do diesis minore per pianoforte, concepito "Im Zeitmass des Allegretto - Satzes aus Beethovens Sonate op. 10 II"<sup>6</sup>.

La recensione della Quinta Sinfonia è unanimemente considerata come uno dei più significativi documenti del pensiero estetico-musicale romantico, e in quanto tale ampiamente divulgata. Solo recentemente il musicologo Carl Dahlhaus ha saputo metterne in luce gli agganci, assai meno riconosciuti, con alcune sintomatiche implicazioni di matrice settecentesca, dimostrando come il procedimento ermeneutico seguito dallo scrittore non fosse poi così lontano dall'universo culturale beethoveniano e dai presupposti estetici legati alla genesi stessa del suo linguaggio creativo e della sua concezione sinfonica<sup>7</sup>. In questo senso, le pur immaginose iperboli del testo hoffmanniano, secondo il quale la musica strumentale

"è la più romantica di tutte le arti - si potrebbe quasi dire: è la sola puramente romantica. - La lira di Orfeo aprì la porta dell'orco. La musica schiude all'uomo un regno sconosciuto; un mondo che non ha nulla in comune con il mondo esteriore dei sensi che lo circonda e nel quale egli lascia tutti i sentimenti determinabili concettualmente, per abbandonarsi all'inesprimibile"<sup>8</sup>,

non bastano ad inscrivere il testo stesso in un ambito esclusivamente romantico. In effetti, la sinfonia rappresentava per le riflessioni sul sublime lo strumento più efficace per l'espressione di ciò che è "grande, solenne, elevato", avvicinandosi pertanto al modello letterario dell'ode pindarica, nella quale l'espressione caratteristicamente "entusiastica" risultava inscindibile dalla componente precipuamente riflessiva: "una riflessione sorretta dall'entusiasmo e un entusiasmo permeato di riflessione"<sup>9</sup>. Ora, anche per Hoffmann la sinfonia beethoveniana rappresentava la sintesi compiuta di uno stile rivolto al grandioso e all'elevato con quello spiritoso riflessivo che "von dem wahren Genie unzertrennlich ist und von dem anhaltenden Studium der Kunst genährt wird"<sup>10</sup>, rifacendosi chiaramente alla poetica di Klopstock e alle teorie sul sublime (basilari nella formazione culturale beethoveniana), unitamente al pensiero di Abraham Peter Schulz<sup>11</sup>. Lo stesso saggio sulla Quinta Sinfonia è chiaramente articolato secondo lo schema di questo percorso estetico, con una prima parte caratterizzata da un tono di accesa esaltazione e una seconda parte rigorosamente analitica (corrispondente, pertanto, alla matrice "riflessiva" dei processi creativi considerati). L'organicità ordinata del tutto, insomma, doveva scaturire dalla sublimità di un disordine apparente, da una sorta di travolgente slancio vitalistico (espresso con la metafora letteraria del fiume impetuoso, ricorrente in Herder, Heinse, Goethe e Schiller), dominati dalla forza superiore dell'artista geniale. E' del resto sintomatico che un'analogia impostazione ermeneutica, e un analogo linguaggio, siano utilizzati da Hoffmann anche per le opere di artisti assai diversi tra loro, come Gluck, Haidn, Mozart, Spontini, Zelter, Reichardt, Mehul, ecc.

Nella recensione della Prima Sinfonia di Louis Spohr (AMZ, 27 novembre - 4 dicembre 1811), il confronto con Mozart e Beethoven è realizzato con le ricorrenti immagini del "fuoco selvaggio" e del "fiume rumoreggiante", tipiche delle settecentesche

disquisizioni sul genio:

“La sinfonia è scritta in uno stile ricco di contenuto, strumentata con consapevolezza dell’effetto e ben ordinata nelle sue parti. Malgrado la cura per l’espressione vigorosa ed energica che non di rado prorompe con impeto, si mantiene più nei limiti di un carattere fatto di calma gravità, carattere che i temi raffinati già portano in sé e che al genio del compositore sembra piacere più del fuoco selvaggio che nelle sinfonie di Mozart e Beethoven rumoreggia come un fiume. I temi sono perciò più melodie piacevoli che pensieri ricchi di significato, tali da penetrare profondamente nell’animo dell’ascoltatore, come nel caso di quei compositori ed anche di Haidn.”<sup>12</sup>

I tre protagonisti del Classicismo viennese sono dunque accomunati in virtù della violenta energia liberata dalla loro opera e che solo la forza ordinatrice di un superiore razionamento è in grado di arginare e di piegare nelle pure forme dell’arte e della poesia: Anche Beethoven, dunque, deve esser posto completamente dalla parte di Haidn e Mozart “da er sein Ich von dem innern Reiche der Töne trenne und darüber als unumschränkter Herr gebiete”<sup>13</sup>. Lo stesso termine “romantisch”, tanto frequentemente usato dallo scrittore in quest’ambito musicale - perlopiù come sinonimo di “poetico” - è dunque una categoria estetica le cui radici si erano diramate nello stesso terreno in cui erano sorte e maturate le teorie sul sublime, come dimostrano gli scritti di Friedrich Reichardt (che era stato suo insegnante a Berlino) e le prime formulazioni estetiche di Tieck e di Wackenroder. Quest’ultimo del resto aveva scritto entusiasticamente proprio a proposito della musica di Reichardt, in una lettera a Tieck del febbraio 1793:

“Quanto mi ha incantato, nel recente concerto, Erwin ed Elmira di Reichardt, ove ogni nota respira la più fervida espressione, ogni suono [respira] amore, sublime sentimento o romantico entusiasmo [...]”<sup>14</sup>.

L’entusiasmo “romantico” e lo slancio energetico e “sublime” di un fervido sentimento sono quindi le due facce di una stessa medaglia, rappresentata dal carattere elevato di un’esperienza creativa superiore. Anche Reichardt (che aveva definito Beethoven “una natura energica, dall’apparenza ciclopica ma certamente retto, profondo, cordiale e buono”: 30 novembre 1808), facendo riferimento ad un’esecuzione viennese del Quartetto Schuppanzig (lettera del 16 dicembre 1808) aveva potuto esprimersi in termini altrettanto pregnanti, senza per questo rinunciare ad alcuni precisi riferimenti riguardo il lato “costruttivo” del processo compositivo:

“Haidn creava dalle pure e chiare sorgenti della sua natura piacevole ed originale: egli perciò rimane pur sempre l’unico per semplicità e buon umore. La natura più energica di Mozart e la sua fantasia più rigogliosa si estendeva oltre ed esprimeva in qualche movimento ciò che di più elevato e di più profondo vi era nel suo intimo essere; egli stesso inoltre era in più un virtuoso, pretendendo perciò ancor più dall’esecutore; pone inoltre maggior valore nel lavoro sviluppato artisticamente, edificando in tal modo il suo palazzo nel giardino piacevolmente fantastico di Haidn. Beethoven si era già ambientato ben presto in questo palazzo e per esprimere la

sua particolare natura anche in forme particolari, gli rimase soltanto la torre audace e caparbia, sulla quale nessuno può porre tanto facilmente qualcosa senza rompersi il collo. Ciò nonostante, mi è venuto in mente più volte l'orgoglioso e audace pensiero michelangiolesco di mettere lo splendido Pantheon come cupola sulla basilica di San Pietro"15.

La metafora del giardino variopinto, del palazzo e della torre - utilizzata per indicare i diversi aspetti dello stile musicale "elevato" dei tre sommi artefici - rappresenta nell'immaginario dell'epoca un ulteriore topos esegetico ascrivibile alle settecentesche riflessioni sulla "pura" musica strumentale e ben noto allo stesso Hoffmann come si può rilevare dalla recensione della Quinta Sinfonia di Beethoven16.

L'Allegro iniziale di una creazione sinfonica, in particolare, era additato come il risultato più rappresentativo di questa sintesi suprema tra logica compositiva e visionaria esaltazione, una sintesi la cui efficace eloquenza denotava la totale emancipazione della musica nei confronti del linguaggio poetico e della parola in genere. In questo senso la serrata dialettica strumentale (pertinente precipuamente ai generi sinfonici) poteva suggerire a Ludwig Tieck l'idea di un dramma "variopinto, molteplice, intricato e ben sviluppato", mentre per Hoffmann il semplice ascolto dell'Ouverture "Coriolano" di Beethoven introduceva direttamente lo spettatore nel "dramma più elevato" cui si era "poeticamente" accostato l'autore, senza ulteriori mediazioni di natura linguistica o, comunque, extramusicale17. Una sinfonia poteva dunque essere definita, per la sua assoluta organicità ed evidenza espressiva, un'autentica "opera [teatrale] degli strumenti", come si legge nella hoffmanniana recensione della Quarta Sinfonia dell'oboista Carl Anton Philipp Braun (AMZ, 9 giugno 1813), proprio in relazione alla grande triade classica:

"I nostri grandi maestri della musica strumentale, Haidn, Mozart, Beethoven nel frattempo diedero alla sinfonia una tendenza tale che essa è diventata un tutto a sé stante e al tempo stesso il culmine della musica strumentale stessa, l'opera [teatrale] degli strumenti per così dire, come in precedenza il recensore si è già espresso una volta"18.

É a questo nodo ideologico che deve dunque essere collegata l'affermazione di Friedrich Schlegel secondo cui la logica matematica "sta alla filosofia come le arti materiali, la musica e la plastica stanno alla poesia"19, un rapporto che metteva perentoriamente in evidenza

"una certa tendenza di tutta la musica puramente strumentale verso la filosofia. Non deve la musica strumentale crearsi un testo? E in essa non viene il tema così svolto, confermato, variato e contrastato come l'oggetto della meditazione in una serie di idee filosofiche?"20

Domande cui avevano dato una risposta definitiva gli scritti hoffmanniani che additavano proprio nell'esempio beethoveniano il modello ineludibile per chiunque avesse voluto cimentarsi nello sviluppo organico e in sé compiuto della composizione sinfonica, oramai elevata ad altezze "poetiche" tali da configurarsi come la via principale per attingere al "regno misterioso" dello spirito. Sono così gettate la basi

di quella metafisica della musica strumentale che sottenderà gli sviluppi - e la tragedia - dell'esperienza creativa primo-romantica.

2. La "nuova era poetica" che secondo Schumann si sarebbe compiutamente affermata sulle ceneri del filisteismo borghese, sotto l'impeto di una eletta schiera di artisti e di musicisti, aveva di fatto contribuito alla nascita di una nuova figura, quella del compositore-intellettuale impegnato in prima linea sul fronte di un'autentica battaglia ideologica, figura di cui Friedrich Reichardt può essere considerato un antesignano e Hoffmann un autentico modello per le generazioni successive. Non è, del resto, casuale il sodalizio formatosi tra questi e Carl Mara von Weber<sup>21</sup>, parimenti interessato alle arti figurative e alla letteratura, oltre che fecondo autore di *Singspiele* e opere teatrali improntate ad un romanticismo intriso di suggestioni demoniache o da aeree trame fiabesche. I suoi scritti musicali e le sue numerose recensioni possono essere direttamente accostati a quelli di Hoffmann per vivacità di linguaggio e profondità di giudizio, per quanto non altrettanto sorretti dal medesimo trasporto e dalle medesime convinzioni nei confronti della "pura musica strumentale". È la passione teatrale, sempre viva ed esclusiva, ad animare la maggior parte delle sue pagine critico-letterarie e ad orientare la gran parte delle sue scelte e dei suoi giudizi, penetrando con altrettanta perentorietà anche nella concezione di lavori puramente strumentali, come le quattro Sonate pianistiche o il celebre *Concertstück*, senza comunque lasciare un segno incisivo nell'ambito di quel particolare "dramma degli strumenti" rappresentato dalla sinfonia<sup>22</sup>. È sulla base di queste premesse che vanno dunque inquadrare le pur giovanili osservazioni weberiane su alcune creazioni di Beethoven e la loro globale connotazione negativa, sostanzialmente contrassegnata dall'influsso di Georg Joseph Vogler, teorico e didatta, compositore e avversario di Beethoven, insegnante di Weber a Vienna nel 1803. Significativa al riguardo la testimonianza di Johann Baptist Gänsbacher, a sua volta allievo di Vogler:

"Il sig. Sonnleithner organizzò in onore di Vogler una serata musicale, invitandovi gli artisti più eccellenti, tra i quali anche Beethoven. Nel Quintetto di Vogler io suonai la viola. Successivamente, Vogler venne invitato ad improvvisare sul fortepiano; egli si sedette prontamente alla tastiera e sviluppò un tema di quattro battute e mezza dato dallo stesso Beethoven, prima in un Adagio poi come fuga. Si trattava di un modo di suonare completamente legato, ma talmente dominato da cambiamenti e collegamenti armonici del tutto nuovi e da me mai uditi, che m'infiammai di stupore e di entusiasmo per Vogler [...]. Dopo questi, Beethoven improvvisò su un tema di tre battute (la scala di do maggiore in tempo allabreve) dato da Vogler. Udii qui per la prima volta i due maestri. L'eccellente pianismo di Beethoven mi congiunse con una pienezza di leggiadri pensieri, mi sorprese pure certamente in modo straordinario, ma non poté accrescere il mio sentimento fino a quell'entusiasmo in cui mi aveva acceso il modo di suonare, dotto e ineguagliato nell'armonia e nel contrappunto, di Vogler"<sup>23</sup>.

Weber rimarrà sempre profondamente legato al ricordo del maestro, il quale, a sua volta, provvide a raccomandarlo insieme a Gänsbacher per il posto di Kapellmeister a Breslau (posto ricoperto dal nostro dopo la rinuncia dell'amico).

Le riserve manifestate dal musicista nei confronti della concezione creativa beethoveniana (massimamente in quella sinfonica) fanno la loro comparsa in una pagina

singolare, compresa in un ironico e allusivo capitolo del romanzo incompiuto *Tonkünstlers Leben* del 1809 (che l'autore si riferisse effettivamente a Beethoven potrebbe essere confermato dall'accenno alle "recenti sinfonie" viennesi, con probabile rimando all'op. 60):

“Credete che nella nostra epoca illuminata, dove si volteggia sopra ogni proporzione, un compositore rinuncerà per colpa vostra [per i limiti ed i gusti degli strumenti musicali, protagonisti del capitolo] al suo divino e potentissimo impulso di idee? Dio ci protegga! Non è più il caso di parlare di chiarezza e intelligibilità, controllo della passione, come credevano gli antichi maestri Gluck, Händel e Mozart. No, ascoltate la ricetta delle più recenti sinfonie che or ora ricevo da Vienna, e giudicate di conseguenza: per prima cosa, un tempo lento, pieno di idee brevi e sconnesse, dove nessuna può avere rapporto con le altre, tre o quattro note ogni quarto d'ora! - Ciò incuriosisce! Poi, un cupo rullo di timpani e misteriosi movimenti di viole, il tutto infiorato con la dovuta porzione di pause generali e fermate; infine, dopo che l'ascoltatore ha già rinunciato all'Allegro di fronte a questa forte tensione, un tempo furioso, nel quale però deve essere soprattutto provveduto perché non appaia alcuna idea principale e all'ascoltatore rimanga tanto più da cercare; non possono mancare passaggi da una tonalità all'altra; perciò non occorre affatto vergognarsi, è necessario effettuare soltanto un passaggio con i mezzi toni - come ad esempio Paër nella “Leonore” - e arrestarsi su quella tonalità in cui si preferisce giungere, in questo modo la modulazione è terminata. Si eviti soprattutto un tutto regolato, perché le regole incatenano soltanto il genio.”<sup>24</sup>

La terminologia adottata e i riferimenti stilistici sono praticamente gli stessi utilizzati nella lettera all'editore Hans Georg Nägeli del 21 maggio 1810, incentrata esplicitamente su una articolata disamina della più recente produzione beethoveniana:

“Non posso davvero fare a meno di toccare un punto che è per me troppo importante per lasciarlo passare sotto silenzio. Dal mio Quartetto [per pianoforte e archi op. 18 del 1809] e dal Caprice [Momento capriccioso op. 12, dedicato a Meyerbeer, 1808] lei sembra ravvisare in me un imitatore di Beethoven e per quanto lusinghiero ciò possa anche essere per qualcuno, per me non è affatto piacevole. In primo luogo, odio tutto quello che porta il marchio dell'imitazione; in secondo luogo, sono troppo diverso nelle mie idee da Beethoven per poter mai credere di incontrarmi con lui. L'ardente e davvero quasi incredibile capacità inventiva che lo anima è accompagnata da una tale confusione nella disposizione delle sue idee che solamente le sue prime composizioni mi riescono gradite, le ultime invece rappresentano per me soltanto un caos confuso, una lotta incomprensibile per la novità, da cui risplendono singoli e celestiali lampi di genio, che dimostrano come egli potrebbe esser grande se volesse frenare la sua rigogliosa fantasia. Ora, non potendo rallegrarmi del grande genio di Beethoven, credo almeno di poter difendere la mia musica sotto l'aspetto logico e discorsivo [rednerischer] e procurare una determinata impressione [Eindruck] con ciascun singolo pezzo. Poiché questo soltanto mi sembra essere lo scopo di una realizzazione artistica: predisporre il tutto da singole idee, in modo che nella più grande varietà risplenda sempre l'unità, prodotta dal primo principio o tema”<sup>25</sup>.

Le ultime opere cui qui si fa menzione sono probabilmente la Quarta, Quinta e Sesta Sinfonia, il Quarto Concerto per pianoforte, l'Ouverture "Leonore" n° 3, la Chorphantasie (un'esecuzione pubblica di quest'ultimo lavoro sarà recensita da Weber nel 1816). Sorprende, in particolare, che questa drastica censura sia condotta sulla scorta di assunti estetici per nulla estranei - almeno in superficie - alla concezione creativa del maestro: tuttavia, l'enorme novità del suo linguaggio orchestrale; la potenza espressiva e il dualismo dei motivi, l'ampiezza e la tensione armonico-tonale degli sviluppi; la ribollente energia degli scherzi erano effettivamente tali da scuotere l'ascoltatore, distogliendolo da quella compatta organicità strutturale dell'insieme che, pure, rappresentava l'indiscutibile essenza della costruzione sonatistica beethoveniana. Il modello formale (ed ideale) nella composizione strumentale era dato dunque per il giovane Weber dalle forme contrappuntistiche approfondite con Vogler e dall'opera sinfonica dell'ultimo Haidn (chiamato in una lettera del 1798 "il nostro grande padre Joseph Haidn"), ove la rigorosa economia dei mezzi risultava fondata su procedimenti compositivi sostanzialmente monotematici, nei quali "l'aspetto logico e discorsivo" traspariva con assoluta evidenza e l'unità del "carattere" - "l'impressione determinata" rilevata nella lettera - era felicemente salvaguardata in ogni singolo movimento<sup>26</sup>. Proprio con Weber ha dunque inizio l'errata convinzione che l'avanzata prassi compositiva beethoveniana avesse irrimediabilmente compromesso l'edificio delle forme-sonata, convinzione ancor più rafforzata dalla graduale conoscenza, da parte delle generazioni successive, delle ultime opere, quali la Nona Sinfonia e le Sonate pianistiche a partire dall'op. 101 (i Quartetti erano "affrontati" da pochi illuminati autori d'avanguardia tra i quali Burgmüller e Mendelssohn). Non stupisce pertanto il giudizio di Goethe, che definirà "pazzesca" la Quinta Sinfonia, mentre Frydrych Chopin scriverà a proposito del Trio op. 97: "Qui Beethoven si beffa di tutto il mondo"<sup>27</sup>.

L'atteggiamento critico weberiano non appare in fondo sostanzialmente mutato nemmeno nei successivi positivi rilievi sul *Fidelio*, rilievi espressi in una lettera inviata a Gänsbacher il 1° dicembre 1814 ("Vi sono davvero cose notevoli nella musica, ma - non sono capite")<sup>28</sup> e in quelli relativi ad una esecuzione praghese dell'oratorio *Christus am Ölberg* (22 marzo 1816):

"Lo spirito geniale del compositore si rivela anche qui e lampeggia splendidamente in singoli brani, anche se il relatore sente ovunque la mancanza di controllo [*Haltung*] e di unità [*Einheit*] dello stile, come pure di quella nobile semplicità dello stesso che dovrebbe essere intrinseca allo spirito dell'oratorio".

Anche in questo caso le riserve riguardano soprattutto il carattere espressivo della creazione beethoveniana, carattere che a causa della particolare incisività ed originalità di talune invenzioni tematiche è ritenuto privo di quella unitarietà di fondo che sola può scaturire da una visione organica della forma. La "nobile semplicità" dello stile (che, insieme alla "quieta grandezza", rievoca peraltro, singolarmente, il concetto di bello teorizzato dal Winckelmann per le arti figurative) invocata a gran voce dall'autore per il genere oratoriale rimanda poi ad una problematica di grande attualità nel dibattito culturale dell'epoca:

“I cori pieni di effetto ricordano spesso il teatro e destano il desiderio di sentirli in questa sede, la qual cosa è a favore della loro vitalità ma non per il carattere particolare di questo tipo di musica. Il relatore sentiva malvolentieri la mancanza di ciò che rappresenta il coronamento dello stile severo, la fuga, accennata da un tema in modo attraente, ma tralasciata altrettanto velocemente. Se i grandi maestri dell'arte si concedono queste deviazioni e questo fuggevole trattamento di cose importanti, l'esempio agisce negativamente sullo studio dell'arte nella sua più segreta profondità, studio che diviene ugualmente sempre più superficiale”<sup>29</sup>.

Alla questione delle “moderne tendenze” della musica sacra (questione cui non si era dimostrato estraneo lo stesso Beethoven) aveva dato un contributo determinante il saggio *Alte und neue Kirchenmusik* di Hoffmann (autore che Weber aveva conosciuto nel 1811 e successivamente frequentato proprio nel 1816) secondo il quale i generi sacri avrebbero dovuto essere sviluppati sull'esempio degli “antichi maestri” della polifonia, anche se le messe ed i mottetti di Palestrina o gli oratori di Händel non potevano più costituire, nella loro assoluta purezza, un modello funzionale in un'epoca dominata dall'esclusivo ed invadente “strepito” degli strumenti. Si auspicava al riguardo una sorta di compromesso tra rigore polifonico e integrazioni strumentali, compromesso reso possibile dalla dimensione eminentemente religiosa cui era stata elevata l'esperienza musicale stessa nella sua globalità<sup>30</sup>.

Che quella di Weber fosse sostanzialmente una posizione critica condizionata dalla sua effettiva estraneità allo stile sinfonico classico e legata ad un lento e graduale processo di maturazione intellettuale ed artistica (il suo concetto di “unità” stilistica era andato consolidandosi più che altro come ricerca di un “colore” di fondo - di una “Stimmung” particolarmente evocativa - che non come sviluppo rigoroso della forma mediante l'elaborazione di poche cellule tematiche) è dimostrato dalle successive attestazioni di stima e di simpatia nei confronti dell'illustre collega, attestazioni contenute in alcune recensioni e in alcuni passi epistolari, come nella lettera inviata da Vienna alla moglie Caroline, in data 5 ottobre 1823. Significativa, tra l'altro, la pagina in cui è narrato l'incontro con lo stesso Beethoven, un episodio che sarà riportato nella biografia del figlio Max Maria (lavoro pubblicato a Lipsia nel 1864) sulla scorta di ulteriori documenti epistolari. Assai rilevanti, in questo contesto, i particolari riferiti dall'allievo di Weber, Julius Benedict, nel presentare il celebre personaggio, particolari che documentano in modo eloquente il processo di mitizzazione dell'artista e l'aura romantica che era venuto ad assumere dopo gli scritti di Hoffmann. Il paragone con re Lear e coi bardi ossianici (impiegato anche negli scritti di Schumann), i particolari della folta ed irsuta capigliatura, la spigolosità dei tratti del volto e la corporatura “ciclopica”, rappresentano altrettanti topoi connessi alla oramai consolidata trasposizione mitica del “grande Ludwig”<sup>31</sup> e tali da condizionare la ricezione stessa della sua opera, sempre più esaltata ma sostanzialmente poco compresa o fraintesa.

3. L'ambivalente atteggiamento critico di Weber rappresenta in ogni caso la più diretta e vistosa conseguenza di una formazione di base che, come quella di Hoffmann, era affidata a schemi o a moduli di tipo settecentesco. E se per un musicista parimenti colto ed avanzato (ma sostanzialmente legato a Mozart) come Spohr la matura produzione beethoveniana poteva essere, ancora una volta, drasticamente censurata (in particolare la Quinta Sinfonia e i Quartetti op. 59), per il “classico

romantico” Schubert - diretto erede della grande tradizione strumentale viennese, ma partecipe di una nuova sensibilità e di una cultura in pieno fermento - l'oscillazione di giudizio assume un'impronta fortemente variegata tale da condurre l'autore dalle riserve iniziali (espresse in una severa annotazione diaristica del 16 giugno 1816), dovute probabilmente all'influsso di Salieri, ad un atteggiamento di profondo rispetto e di incondizionata ammirazione, attestati anche dai richiami stilistici o dagli “omaggi” frequentemente riscontrabili nei suoi lavori strumentali, soprattutto in quelli sinfonici ( i rimandi all'Appassionata nell'incompiuta Sonata in fa minore D. 625, le allusioni al Quartetto op. 18 n° 4 nella Sinfonia in do minore D. 417, i precisi riferimenti motivici al secondo movimento della Settima Sinfonia nell'introduzione della Sinfonia in mi maggiore D. 729 e nelle Variazioni a quattro mani D. 813, la vera e propria citazione dell'“inno alla gioia” nella “grande” Sinfonia in do maggiore D. 944, per ricordare solo gli esempi più noti ed evidenti)<sup>32</sup>. Si può anzi affermare che la lucida consapevolezza della straordinaria grandezza dell'illustre concittadino agì in Schubert nei termini - non di rado drammatici - di un autentico perturbamento: “Chi potrà fare ancora qualcosa, dopo Beethoven?”, pare avesse confidato all'amico Joseph von Spaun<sup>33</sup>.

Nelle generazioni successive, le adesioni nei confronti dell'opera beethoveniana furono assolute, per quanto non poco condizionate da quella trasposizione mitica di cui s'è detto nel paragrafo precedente. E' questo il sostrato comune su cui poggiano le pur antitetiche interpretazioni di musicisti accomunati da uno stesso gesto di autentica venerazione, come nel caso di Felix Mendelssohn e di Hector Berlioz, autori nei quali si rispecchiano le opposte anime dell'universo creativo romantico, come ben ha evidenziato Alfred Einstein: “l'uno vedeva in Beethoven soltanto il maestro che aveva perfezionato la forma, soggiogato ogni violenza, creato l'ordine nel caos; l'altro vedeva in lui solo il grande che aveva rivoluzionato la sinfonia e scatenato forze oscure e primordiali. Essi erano agli antipodi: ma anche gli antipodi appartengono ad uno stesso mondo”<sup>34</sup>.

Una scorsa al catalogo della biblioteca di casa Mendelssohn ci offre la testimonianza più tangibile della costante presenza di capolavori beethoveniani nella pratica musicale e nella riflessione dei giovani Felix e Fanny (nonostante i severi rimbrotti paterni): le sinfonie (sia in partitura che in riduzione pianistica a quattro mani) vi occupano naturalmente un posto privilegiato, ma non mancano le principali Ouvertures, gli ultimi Quartetti (con la Grande Fuga op. 133), i Trii, le Sonate per violino, per violoncello, per pianoforte solo (unitamente all'estremo florilegio compreso tra l'op. 101 e l'op. 111), il Fidelio, la Missa Solemnis op. 12335. Nessun altro compositore del tempo avrebbe potuto vantare una conoscenza tanto vasta e profonda: fratello e sorella erano in grado di suonare al pianoforte, a memoria, i testi più discussi e significativi, come alcune Sinfonie (tra le quali, la Quinta), il Fidelio, le Sonate, trasponendo nella loro stessa esperienza creativa quelle componenti stilistiche assimilate con lo studio assiduo e con un'instancabile pratica esecutiva. Si pensi alle primissime creazioni di Felix, al Quartetto con pianoforte op. 3 , alle tre Sonate pianistiche, agli stupendi Quartetti op. 12 e 13, al Concerto per due pianoforti in la bemolle maggiore, pagine che - pur con gli inevitabili limiti dovuti alle eccessive dipendenze dagli amati modelli e ad una invenzione melodica non sempre personale - denotano una non comune ricerca di vitale organicità e di rigore costruttivo, esemplari in modo particolare nelle successive splendide Ouvertures. In effetti, è proprio

nell'ambito dei generi sinfonici, che l'imprescindibile confronto con il sommo maestro agisce da stimolo efficace per la maturazione di un rigoroso integralismo strutturale, anche se la pregnante, diffusa cantabilità e la sostanziale mancanza di robuste profilature tematiche plasticamente contrastanti (quello spigoloso dualismo, sempre più estraneo alla sensibilità romantica) proiettano gli esiti pur eccelsi del sinfonismo mendelssohniano in una sfera trepidamente lirica e timbricamente trascolorante: come ben evidenzia l'Einstein, l'esempio supremo della Sinfonia Pastorale era divenuto, in questo caso, un riferimento prioritario ed esclusivo, determinando uno dei percorsi possibili per il genere stesso dopo il limite segnato dalla Nona Sinfonia: quello cioè del "paesaggio sonoro", della pura evocazione poetica di impressioni naturalistiche e di suggestioni fiabesche o poetico-letterarie<sup>36</sup>.

Anche in questo caso, la convinzione che l'ultimo Beethoven avesse compromesso la compatta integrità dell'edificio sonatistico si ripercuote in due distinti atteggiamenti creativi: da un lato, con Felix, nel senso di una quasi maniacale ricerca di organiche relazioni armonico-tonali e di richiami motivici onde salvaguardare l'unità del tutto da possibili aperture soggettivistiche; dall'altro, con Fanny, orientando la sfera di interessi verso il Lied e il Klavierstück, ed operando in termini decisamente sperimentali nell'ambito delle grandi forme (come nel Quartetto in mi bemolle maggiore del 1834 e nella Sonata in sol minore del 1843). Si tratta comunque di scelte sofferte e travagliate, come documenta la lettera inviata dall'autrice al fratello (il quale rivendicava una motivazione di ordine interiore - intrinseca cioè al materiale tematico - nei confronti di qualsiasi deviazione di tipo formale) in data 17 febbraio 1835, come difesa per le critiche rivolte al Quartetto menzionato:

"Ho riflettuto come io, una persona per niente eccentrica o ipersentimentale, sia giunta a questo modo di comporre così delicato. Penso sia dovuto al fatto che siamo stati giovani negli ultimi anni di Beethoven e abbiamo assimilato molto facilmente il suo modo di essere, che è però fin troppo commovente e penetrante. Tu hai vissuto e composto con questo, io mi sono arenata nel bel mezzo, ma senza quella forza mediante la quale la delicatezza può e deve reggersi da sola [...]. Non è tanto lo stile compositivo che manca, quanto un certo principio di vita, e a causa di questa carenza le mie composizioni più lunghe soccombono per debolezza senile nella loro giovinezza, mi manca la forza di reggere le idee come si deve, di dar loro la consistenza necessaria"<sup>37</sup>.

I generi strumentali legati alle forme-sonata erano effettivamente divenuti dopo Beethoven non tanto l'espressione "di un linguaggio musicale in sviluppo, ma piuttosto della pigrizia o della disperazione del compositore"<sup>38</sup>. Lo stesso Robert Schumann - beethoveniano convinto ed entusiasta, come dimostrano, tra l'altro, le citazioni di *An die ferne Geliebte* nella Fantasia op. 17 e nella Novelletta op. 21 n° 6, dell'Overture "Egmond" nel Carnaval op. 9 e della Nona Sinfonia nel Quartetto op. 41 n° 1 - non mancherà di consigliare in uno scritto del 1834:

"Non bisogna dimenticare di preservare la fiorente e vigorosa vitalità della gioventù. Non date troppo presto Beethoven in mano ai giovani: dissetateli e rafforzateli piuttosto con il fresco e vitale Mozart! Vi sono bensì nature che sembrano opporsi al normale processo di sviluppo, ma vi sono pur sempre delle leggi di natura, e queste

dicono che una fiaccola che illumina il cammino se la si capovolge brucia chi la tiene in mano”<sup>39</sup>.

Beethoven appariva ancora una volta come il genio solitario ed ardito che aveva scosso dalle fondamenta la perfetta costruzione consegnata ai posteri da Haidn e Mozart, investendola con il soffio potente di un irrefrenabile ed individualistico slancio fantastico, tale da poter agire in termini negativi nelle più fragili coscienze di artisti non ancora compiutamente formati.

Come per Hoffmann, anche per Schumann il “profetico” linguaggio beethoveniano aveva contribuito alla rivelazione di ciò che non può essere afferrato con i soli strumenti della ragione, ponendosi come mezzo di conoscenza superiore e veicolo di esperienza metafisica (pur ripudiando ogni atteggiamento eccessivamente misticheggiante):

“Quando Beethoven concepì l’idea della Sinfonia Pastorale e la realizzò, non fu certo una piccola, fuggevole giornata di primavera a ispirargli il suo canto di gioia, bensì quell’oscuro intreccio di canti alti sopra di noi (come Heine, mi sembra, dice da qualche parte), era l’infinito canto della creazione che si svolgeva intorno a lui”<sup>40</sup>.

In questo senso, il grande compositore veniva incluso direttamente nell’eletta schiera dei puri poeti romantici, di quegli artefici cioè che, pur appartenendo ad ambiti artistici diversi, erano accomunati dal tentativo di trasfigurare ogni forma di linguaggio settoriale in una superiore potenza evocativa, capace di dischiudere all’uomo quella dimensione interiore di primigenia purezza compromessa dal filisteismo di una classe sociale asservita alle leggi del profitto economico. E’ su questa base speculativa che deve essere posto il presunto legame, o le affinità, tra artisti tanto diversi come Beethoven, Schubert, Shakespeare, Jean Paul e Novalis, nei quali i suoni assumono valenza teoretica e la parola si converte in magia sonora, in un’unica, superiore dimensione: “Philosophie ist Musik des [Verstandes u.] Geistes, Musik Philosophie des Gemüthes; die Philosophie bereitet uns auf ein höheres Leben vor, die Musik bringt es uns”<sup>41</sup>.

Ciò che secondo Schumann accomuna Beethoven a Jean Paul e a tutta la schiera di “uomini ideali” (contrapposta a quella dei “geni universali”, cui apparterebbero Shakespeare, Mozart e Michelangelo) è soprattutto lo spirito ironico ed umoristico, comune anche alla gran parte degli esponenti della “neue Schule”<sup>42</sup> e concretizzato musicalmente nella Settima Sinfonia:

“Quando ascolto musica di Beethoven è come se qualcuno mi leggesse Jean Paul; Schubert assomiglia di più a Novalis, Spohr è Ernst Schulze in carne ed ossa, oppure il Carl Dolci della musica”<sup>43</sup>.

L’opera beethoveniana assurgeva, dunque, al rango di riferimento ideale e morale per tutti coloro che, come gli immaginari seguaci della “lega di Davide”, si stavano impegnando nella realizzazione di quella “nuova era poetica” capace di elevarsi al di sopra della prosaicità dei valori fatti propri dalla nascente borghesia capitalistica. Non a caso, il personaggio di Florestano, rappresentativo del lato più tumultuoso ed

ironicamente graffiante della personalità schumanniana, altri non era che la proiezione fantastica di tutto ciò che in Beethoven (e in Jean Paul) rappresentava l'insieme di spirito critico, umorismo e slancio creativo innovatore.

Dei tre grandi rappresentanti del Classicismo viennese, l'autore della Nona Sinfonia - con la quale "sembrò che si fosse toccato il punto massimo sul piano della misura e degli scopi"<sup>44</sup> - era insomma colui che con la possente eredità della sua produzione strumentale aveva indicato con chiarezza la via da seguire a quei "giovani spiriti" che - formati alla grande scuola di Bach e di Mozart - erano comunque tesi alla fondazione di un nuovo linguaggio e di nuovi organismi sonori. Schumann, in effetti, ravvisava nel modello formale della concentratissima Ouverture "Leonore" n° 3 il seme che avrebbe potuto germogliare oltre il limite, non facilmente valicabile, segnato dalle stesse grandi Sinfonie<sup>45</sup>, permettendo così di ovviare al pericolo di atteggiamenti manieristici o di sterili ricalchi: in tal senso, Berlioz e Mendelssohn apparivano - pur su opposte direzioni - gli esempi più felici di questo itinerario pretracciato da Beethoven<sup>46</sup>, ma sostanzialmente ignorato dalla maggior parte degli artisti del tempo:

"Le più recenti Sinfonie si appiattiscono per lo più nello stile di ouverture, i primi movimenti in particolare; i movimenti lenti sono lì solo perchè non possono non esserci; gli Scherzi sono tali solo nel nome; gli ultimi movimenti non fanno più che cosa contenevano i primi. Si è parlato di Berlioz come di un fenomeno. Ma in Germania di lui si sa poco più di nulla; le voci che ci sono giunte su di lui sembrano anzi spaventare i tedeschi, e quindi ci vorrà ancora parecchio tempo prima di poterlo conoscere in modo approfondito"<sup>47</sup>.

Senza dubbio l'esperienza del sinfonismo post-beethoveniano, lungi dal rappresentare un processo di continuità nell'evoluzione del genere, appariva di fatto come un variegato mosaico di ricerche, di deviazioni, di tentativi e di conseguenze comunque tratte da modelli oramai consegnati alla storia della cultura: da Schubert fino a Bruckner e Brahms, passando per Spohr, Mendelssohn, Burgmüller e lo stesso Schumann. Con quest'ultimo, la trasposizione mitica di Beethoven non era stata certamente superata, pure egli fu il solo tra tutti i romantici ad avere compreso fino in fondo e prospettato al mondo intellettuale del tempo la reale portata dei problemi posti alla coscienza artistica moderna dall'opera del grande predecessore<sup>48</sup>.

*Claudio Bolzan*

## NOTE

- 1 Per queste problematiche cfr. in generale Carl Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, ed. it. a cura di Laura Dallapiccola, Firenze, Discanto/La Nuova Italia, 1988, e, sempre dello stesso autore, *La musica dell'Ottocento*, ed. it. a cura di Laura Dallapiccola, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- 2 Gli scritti di Wackenroder sono stati recentemente ripubblicati in Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, Introd. di Federico Vercellone, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
- 3 Cfr. in particolare le tre lettere raccolte in *Sullo spirito e la lettera nella filosofia del 1795*, in Johann Gottlieb Fichte, *Sullo spirito e la lettera*, ed. it. a cura di Ugo M. Ugazio, Torino, Rosenberg e Sellier, 1989.
- 4 Cfr. al riguardo Carl Dahlhaus, *Beethoven e il suo tempo*, ed. it. a cura di Laura Dallapiccola, Torino, E.D.T., 1990, soprattutto le pp. 78-83, 129-148 e 149-156. Gli scritti di Moritz sono stati recentemente tradotti da Paolo D'Angelo in Karl Philipp Moritz, *Scritti di Estetica*, Palermo, Aesthetica ed., 1990. Fondamentale, ancora, Christian Gottfried Körner, *Über Charakterdarstellung in der Musik*, in Wolfgang Seifert, Christian Gottfried Körner, *Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1960, pp. 147-158.
- 5 Gli articoli, pubblicati tra il 1809 e il 1821, sono raccolti nel bel volume Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Schriften zur Musik. Singspiele*, Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1988 (citato d'ora in avanti con l'indicazione *Schriften zur Musik*). Purtroppo, in lingua italiana sono state tradotte solamente alcune pagine in E.T.A. Hoffmann, *Poeta e compositore. Scritti scelti sulla musica*, a cura di Mariangela Donà, Fiesole, Discanto, 1985.
- 6 Ci siamo avvalsi, in particolare, dell'edizione curata da Gustav Becking, E.T.A. Hoffmann. *Musikalische Werke*, Bd. I Nr. 4, Leipzig, 1922.
- 7 Cfr. Carl Dahlhaus, *Beethoven e il suo tempo*, cit., pp. 78 e segg.
- 8 *Schriften zur Musik*, p. 23. Nella successiva rielaborazione del testo per i Kreisleriana del 1814-15 (*Beethovens Instrumental-Musik*), l'autore aggiunse dopo "puramente romantica" la conclusione: "Poichè solo l'infinito è il suo oggetto", formula che conferiva al termine romantisch un'accezione nuova, del tutto emancipata dai legami con l'estetica del sublime.
- 9 Cfr. Carl Dahlhaus, *Beethoven e il suo tempo*, cit., p. 79. Un esempio di esperienza musicale "sublime" è narrata nel cap. XV del romanzo *Allwill* di Friedrich Heinrich Jacobi (ed. it. a cura di Paolo Bernardini, Milano, Guerini e A., 1991).
- 10 "È inscindibile dal vero genio ed è alimentato dal continuo studio dell'arte": *Schriften zur Musik*, p. 26.
- 11 L'articolo *Symphonie* di Schulz venne pubblicato a Lipsia nella *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* di Sulzer nel 1794.
- 12 *Schriften zur Musik*, p. 70. L'immagine del fiume è ripresa anche nella recensione dei trii op. 70 (cfr. *ibidem*, p. 123) e fa capolino negli scritti critici di Robert Schumann.
- 13 "Poichè sa separare il suo Io dall'interiore regno dei suoni e dominarvi da padrone assoluto": *Schriften zur Musik*, p. 119.
- 14 La lettura è parzialmente riportata in Dietrich Fischer-Dieskau, *Weil nicht alle Blüenträume Reiften*. Johann Friedrich Reichardt *Hoffkappelmeister dreier Preussenkönige*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1992, p. 217.
- 15 Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten 1808/1809*. Amsterdam, 1810, parzialmente riportate in *Ibidem*, pp. 366-367.
- 16 Cfr. *Schriften zur Musik*, p. 24.
- 17 Cfr. *Ibidem*, pp. 94-95.
- 18 *Ibid.*, p. 148.
- 19 Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, ed. it. a cura di Vittorio Santoli, Firenze, Sansoni, 1967, p. 104.
- 20 *Ibidem*, p. 127.
- 21 Sui rapporti tra i due autori cfr. Rüdiger Safranski, E.T.A. Hoffmann. *Das Leben eines skeptischen Phantasten*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1987; Erwin Kroll, E.T.A. Hoffmann und Weber, in "Neue Musik-Zeitung", 1921, Nr. 42, pp. 336-337.

- 22 Un'antologia di scritti e documenti weberiani è stata pubblicata in Carl Maria von Weber in seinen Schriften und in zeitgenössischen Dokumenten, Zusammengestellt und herausgegeben von Martin Hürlimann, Zürich, Manesse Verlag, 1973 (citato d'ora in avanti con l'indicazione Schriften und Dok.). Cfr. inoltre il pur divulgativo Michael Leinert, Carl Maria von Weber, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1978 (riguardo le due Sinfonie, composte da Weber nel 1807, cfr. le pp. 28-29).
- 23 Il testo è stato estratto dalla Autobiographie di Johann Baptist Gänsbacher, cit. in M. Leinert, Op. Cit., pp. 22-23.
- 24 Schriften und Dok., pp. 106-107.
- 25 Carl Maria von Weber, Briefe, hrsg. von Hans Christoph Worbs, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1982, p. 27.
- 26 Nell'Autobiographische Skizze del 1818 leggiamo a proposito degli studi condotti a Vienna: "Su consiglio di Vogler cessai, non senza sacrificio, di realizzare cose più importanti e dedica quasi due anni allo studio più diligente delle più svariate opere dei grandi maestri, delle quali analizzavamo insieme la struttura, lo sviluppo delle idee e l'impiego dei mezzi, componenti che io cercavo di chiarire in me e di raggiungere in alcuni studi" (Schriften und Dok., p. 20). Tra i grandi maestri è espressamente indicato l'"indimenticabile padre Haidn".
- 27 Il giudizio di Goethe è riferito da Felix Mendelssohn-Bartholdy in una lettera alla famiglia del 25 maggio 1830: cfr. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Lettere dall'Italia, ed. it. a cura di Raoul Meloncelli, Torino, Fògola, 1983, pp. 43-44; quello di Chopin è contenuto in una lettera del 20 ottobre 1829: cfr. Fryderyk Chopin, Lettere, ed. it. a cura di Valeria Rossella, Il quadrante Edizioni, 1986, p. 54. Anche Schumann definisce "bizzarro" il Trio op. 97 in una annotazione del 13 marzo 1829 (cfr. Robert Schumann, Tagebücher, Bände I -III, hrsg. von Georg Eismann und Gerd Nauhaus, Leipzig, VEB, 1971, Band I, p. 180).
- 28 Cfr. Michael Leinert, Op. Cit., p. 50.
- 29 I due brani citati fanno parte della stessa recensione: cfr. Schriften und Dok., p. 69.
- 30 Cfr. le hoffmanniane Schriften zur Musik, pp. 219 segg.
- 31 Il brano della biografia di Max Maria von Weber è riportato in Schriften und Dok., pp. 197-199. Sul "mito" di Beethoven nell'Ottocento in generale cfr. Hans Heinrich Eggebrecht, Identificazione estetica e storia della ricezione, ed. it. in Il senso della musica, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 131-150; Carl Dahlhaus, La musica dell'Ottocento, ed. it. a cura di Laura Dallapiccola, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 82-88.
- 32 L'annotazione di diario è riportata in Otto Erich Deutsch, Schubert. Die Dokumente seines Lebens, Kassel, Bärenreiter, 1964, p. 45. L'aggettivo "Bizar" usato da Schubert per la musica beethoveniana era stato impiegato da Amadäus Wendt per indicare la "Beethovens Manier" in un articolo apparso nel 1815 nella "Allgemeinen musikalische Zeitung".
- 33 Cfr. Otto Erich Deutsch, Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1983, p. 150. Lo stesso von Spaun riporta nelle Aufzeichnungen del 1858: "Gli Adagio delle Sinfonie di Haidn lo commuovevano nel profondo, della Sinfonia in sol minore di Mozart mi diceva spesso che lo sconvolgeva senza sapere veramente perché [...]. Le Sinfonie in re maggiore e in la maggiore di Beethoven accrescevano oltremodo il suo entusiasmo. In seguito diede ancora la precedenza alla Sinfonia in do minore." (Ibidem, p. 147).
- 34 Alfred Einstein, La musica nel periodo romantico, ed. it., Firenze, Sansoni, 1978, p. 11.
- 35 Cfr. al riguardo Rudolf Elvers - Peter Ward Jones, Das Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix Mendelssohn-Bartholdy, in "Mendelssohn Studien", Band 8, Berlin, 1993, pp. 85-103.
- 36 Cfr. Alfred Einstein, la musica nel periodo romantico, cit., p. 99; Eric Werner, Mendelssohn. La vita e l'opera in una nuova prospettiva, ed. it., Milano, Rusconi, 1984. E' interessante notare che lo stimolo all'ascolto e allo studio della Sinfonia Pastorale venne dato al sedicenne Felix dalla sorella Fanny. Si legga il seguente passo tratto da una lettera del 29 aprile 1825: "Si si, figlio mio, la Sinfonia Pastorale (in tedesco: Hirtensymphonie) è molto bella e se tu non vuoi crederlo, io grido a te: taci, ascolta e poi giudica. Non posso raccontarti altro se non che la mamma ne fu affascinata, e che io mi chiesi, quando terminò: cosa verrebbe adesso? Chiarezza, verità e unità da una conclusione all'altra. La scena presso il ruscello è veramente un ideale di grazia, l'intero brano è trattato con colori chiari e luminosi, soltanto il grosso temporale forma nel paesaggio le ombre necessarie [...]. E' il fascino più grande, la grazia più soave degli strumenti che io conosca" (cfr. Eva Weissweiler, Fanny Mendelssohn. Ein Portrait in Briefen, Frankfurt a. M., Ullstein, 1985, p. 43).
- 37 Eva Weissweiler, Op. Cit., pp. 149-150.
- 38 Charles Rosen, Le forme-sonata, ed. it., Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 292-293.
- 39 Robert Schumann, Gli scritti critici, ed. it. di Gabrio Taglietti, a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi e Piero Rattalino, 2

volumi, Milano, Ricordi/Unicopli, 1991, I, p. 124 (d'ora in avanti la raccolta verrà citata col solo titolo).

40 Ibidem, pp. 204-205.

41 "La filosofia è la musica [della ragione e] dello spirito, la musica è la filosofia dell'animo; la filosofia ci prepara ad una vita superiore, la musica ce la porta" (cfr. Tagebücher, I, p. 96. Cfr. inoltre l'articolo Ferdinand Hiller, in Gli scritti critici, I, pp. 175-186).

42 Questa concezione verrà espressa anche in una novella di Wolfgang Robert Griepenkerl, Das Musikfest oder die Beethovener, del 1838, letta e favorevolmente giudicata da Schumann, anche se questi ne aveva delineato i contorni dieci anni prima (cfr. Arnfried Edler, Schumann e il suo tempo, ed. it. a cura di Laura Dallapiccola, Torino, EDT, 1991, pp. 52-53).

43 Tagebücher, I, p. 97.

44 Cfr. Gli scritti critici, I, p. 211.

45 Cfr. Ibidem, p. 261.

46 Cfr. tutta la parte introduttiva alla celebre recensione della Sinfonia "Fantastica" di Berlioz (Ibidem, pp. 211-212).

47 Il brano è tratto dall'articolo Nuove sinfonie per orchestra, in Ibidem, II, p. 675.

48 Cfr. al riguardo Carl Dahlhaus, La musica dell'Ottocento, cit. pp. 82-88.