

This is the author's final version of the contribution published as:

Alberto Rizzuti. *Sotto la volta celeste. Beethoven e l'immaginario pastorale*. ARACNE Editrice S.r.l., 2014. pp: 1-212.

When citing, please refer to the published version.

Link to this full text:

<http://hdl.handle.net/2318/141279>

*A Geo,
che la terra la porta nel nome*

Indice

- 11 *Ragli d'asino*
- 15 Capitolo I
Voci
1.1. Versioni contrastanti, 15 – 1.2. La parola all'accusa, 24 – 1.3. Altra ipotesi, 28 – 1.4. La parola alla difesa, 31.
- 39 Capitolo II
Schizzi
2.1. Sulle tracce dell'arpeggio, 39 – 2.2. Acque torbide, 44.
- 53 Capitolo III
Vienna, 1801
3.1. Una grande stagione creativa, 53 – 3.2. *Le creature di Prometeo*, 59 – 3.3. La Sonata 'pastorale', 68.
- 83 Capitolo IV
Un anno intenso
4.1. Canti spirituali, 83 – 4.2. Volontà testamentarie, 87 – 4.3. Variazioni innovative, 90 – 4.4. Intermezzo, 93 – 4.5. Il verso della quaglia, 98 – 4.6. Larghetto, 106.
- 109 Capitolo V
Metamorfosi di un verso
5.1. Increspature, 109 – 5.2. Introduzione e Marcia funebre, 113.
- 117 Capitolo VI
Fra colossi nordici
6.1. Adagio diffuso, 117 – 6.2. Un'altra coda, 118 – 6.3. Due Concerti (im)mag(i)nifici, 119.

129 Capitolo VII
 Sesta, poi Quinta

7.1. Collegamenti, 129 – 7.2. Scenari futuri, 133.

141 Capitolo VIII
 Quinta, poi Sesta

8.1. Messa a fuoco, 141 – 8.2. Scene cassate, 146 – 8.3. Anomalie canore, 149 – 8.4. Un Corale, 151 – 8.5. Arco o scala?, 157 – 8.6. Profilo ricorrente, 162.

167 Capitolo IX
 Sub tegmine ulmi

9.1. Indizi sparsi, 167 – 9.2. Sottolineature importanti, 174 – 9.3. Sofferenze archiviate, 179.

187 Capitolo X
 E l'ode

191 *Bibliografia*

201 *Indice dei nomi*

Ragli d'asino

“Das bemerkt ja schon jeder Esel!”, rispose Brahms a un ascoltatore che, dopo un'esecuzione della sua Prima Sinfonia, gli aveva fatto notare la somiglianza del tema del Finale con la melodia dell'*Inno alla Gioia*. Oltre a tramandare la burbanza dell'autore, spietato nel dar dell'asino all'importuno, l'aneddoto schiude due scenari interessanti. Il primo è l'inopinata riabilitazione del quadrupede, creatura le cui competenze musicali si rivelano superiori a quelle necessarie per distinguere un usignolo da un cucù;¹ il secondo è l'invito a cercare nelle pieghe della Sinfonia altri e diversi indizi dell'ombra di Beethoven. La somiglianza del tema del Finale con la *Freudenmelodie* la avverte, è vero, anche un asino; ma un minimo di competenza in più, suggerisce Brahms, aiuta a comprendere quel che un asino non comprenderà mai. Fin dai primi ascolti, infatti, non mancò chi notasse come il tema del Finale brahmsiano scaturisse da un'introduzione la cui natura inquieta discendeva dalla memorabile transizione fra lo Scherzo e il Finale della Quinta Sinfonia di Beethoven; e come all'impianto di quel colosso Brahms avesse fatto riferimento inaugurando in Do minore l'Allegro di un lavoro destinato a sfociare in Do maggiore.

L'Allegro, s'è detto. Sì, perché quello che nella Prima Sinfonia interviene dopo l'introduzione dall'andamento “un poco sostenuto” è il nucleo originario di un lavoro cominciato dal giovane Brahms sotto il peso di un'eredità culturale che la frequentazione di casa Schumann gli faceva avvertire in tutta la sua imponenza, e finito mentre a Bayreuth fervevano i preparativi per l'andata in scena dell'*Anello del Nibelungo*. Ancor privo dell'ascesa scandita a colpi di maglio, l'Allegro era stato sottoposto dopo lunghe esitazioni a Clara Wieck qualche anno dopo

1. Si veda la *Lode dell'alto intelletto* (*Lob des hohen Verstandes*), testo adespoto tratto dal *Corno meraviglioso del fanciullo* (*Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, 3 voll. a c. di Achim von Arnim e Clemens Brentano, Heidelberg – Frankfurt am Main, Mohr und Zimmer, 1806–08) intonato nel 1896 da Gustav Mahler e pubblicato qualche anno dopo nella raccolta di *Lieder aus 'Des Knaben Wunderhorn'* (Wien, Weinberger, 1905).

la scomparsa di Schumann; ma a dispetto del giudizio lusinghiero di quest'ultima l'opera era tornata a insabbiarsi, sospinta in un angolo da altri lavori corali e cameristici, e dalle molte occupazioni del suo autore.² Benché il Finale fosse tutto da inventare, e il piano tonale da mettere ancora a fuoco, l'omaggio a Beethoven restava un punto fermo; quindi non è da escludere che la lentezza del processo creativo affondasse le sue radici nella difficoltà nel far fronte a un impegno di tale portata.

Oltre a non essere nelle corde di un uomo sensibile come Brahms, la citazione letterale avrebbe esposto la Prima a critiche feroci, tanto più in un momento in cui la sinfonia entrava in quanto genere in una fase di eclissi, soppiantata dal poema sinfonico praticato da Liszt e da altri esponenti del Romanticismo 'progressista'. Ancor più rischiose, oltre che lontane dalla personalità dell'omaggiato, sarebbero state soluzioni quali crittogrammi, motti e cifrature, gesti in grado di sollecitare la vista più che l'udito. Restava una terza possibilità, quella dell'omaggio indiretto, mediato dalla tradizione che Beethoven aveva recepito dai padri dell'arte musicale tedesca: Bach, studiato a fondo nei primi anni viennesi attraverso le opere per tastiera, e Händel, folgorazione di anni più tardi e riferimento d'obbligo per l'ascesa alle vette del Sublime. Complici le scadenze centenarie, proprio negli anni in cui la Prima Sinfonia prendeva lentamente forma cominciarono a uscire i volumi delle opere complete dei dioscuro; le quali, con l'imponenza del loro peso, non potevano non rinsaldare in Brahms il legame con la musica del passato, quello recente di Beethoven e Schumann e quello remoto di Bach e Händel.

Individuato nel corale l'elemento basilare, Brahms decise che l'omaggio a Beethoven — e per estensione alla civiltà musicale germanica — sarebbe stato affidato alla forza del canto liturgico distintivo della Chiesa evangelica riformata.³ Nel ventaglio tutt'altro che ampio dei corali impiegati da Beethoven, per il suo esordio nel genere sinfonico

2. Un percorso analogo aveva seguito negli stessi anni un'altra Sinfonia, nata come Sonata e divenuta infine il Primo Concerto per pianoforte, op. 15. Sottoposto a un lungo lavoro di lima, esso fu condotto a compimento verso la fine degli anni Cinquanta ed eseguito per la prima volta a Lipsia nel 1859.

3. Sempre il corale sarà l'elemento tramite il quale Brahms avvicinerà l'orchestra sinfonica, componendo nel 1873 — dopo le due Serenate giovanili, op. 11 e op. 16 — le sue *Variazioni su un tema di Joseph Haydn*, op. 56a, basate sul cosiddetto 'Corale di Sant'Antonio'.

Brahms scelse quello che, nella Sinfonia *Pastorale*, collega il dileguarsi della *Tempesta* con l'inizio del *Canto di ringraziamento*. Affidato inizialmente agli archi, nella Prima esso s'affaccia improvviso, come un ricordo, nel cuore di quell'Allegro mostrato a Clara dopo lunghe esitazioni; poi lo ereditano i fiati, i quali, alternandosi con gli archi o sovrapponendosi a essi, lo riespongono più volte senza offrirne mai un'enunciazione completa. L'impressione è quella di una comparsa fugace del sole fra i nubi di un cielo livido; il corale risplende lassù, ammonisce Brahms, ma agli esseri umani è concesso ammirarlo soltanto dal basso.

Se l'analogia col Finale della Nona era roba da asini e quella con la struttura della Quinta materia da analisti, l'emersione nella Prima del corale della Sesta è un messaggio cifrato lanciato a coloro che conoscono l'arte di ascoltare in segreto.⁴

4. "Durch alle Töne tönest / Im bunten Erdentraum / Ein leiser Ton gezogen / Für den, der heimlich lauschet" ("Attraverso tutti i suoni suona / nel sogno variopinto della terra / un suono lieve, estratto / per colui che sa ascoltare in segreto"). Versi di Friedrich Schlegel, adoprati da Schumann come motto della *Fantasia* op. 17, opera completata nel 1837 in vista di una sottoscrizione a sostegno dell'innalzamento di un monumento a Beethoven.

NOTA

La Sinfonia *Pastorale* intesse rapporti notevoli con diverse altre opere; il presente studio si propone d'indagarne alcuni, apprezzabili sulla base di un ascolto con le orecchie alla musica e gli occhi alla partitura,⁵ o quanto meno ai titoli dei diversi movimenti:

I. <i>Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande</i>	I. <i>Risveglio di sentimenti sereni all'arrivo in campagna</i>
II. <i>Scene am Bach</i>	II. <i>Scena al ruscello</i>
III. <i>Lustiges Zusammensein der Landleute</i>	III. <i>Allegro ritrovato dei contadini</i>
IV. <i>Gewitter. Sturm</i>	IV. <i>Temporale. Tempesta</i>
V. <i>Hirtengesang. Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm</i>	V. <i>Canto di pastori. Lieti, grate sensazioni dopo la tempesta</i>

Dal punto di vista del pubblico, l'atto di nascita della Sinfonia *Pastorale* è il concerto svoltosi a Vienna, al Teatro an der Wien, il 22 dicembre 1808; una data–spartiacque per la storia di quella civiltà musicale di cui Beethoven è al tempo stesso erede e continuatore.

5. Avviata nel 1961, l'edizione critica delle opere di Beethoven è in corso di pubblicazione a cura del Beethoven–Haus di Bonn presso l'editore Henle (München–Duisburg). Articolata in 56 volumi, essa è divisa in 13 sezioni, la prima delle quali dedicata alle sinfonie. Nell'ottobre del 2012, ultima data di aggiornamento del catalogo online (http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/media.php/75/Gesamtausgabe_10_2012.pdf), in questa sezione risulta pubblicato solo il primo volume, contenente la Prima e la Seconda Sinfonia, affidate entrambe alla cura di Armin Raab. La curatela degli altri quattro volumi è stata affidata a diversi studiosi; quella del terzo, destinato ad accogliere la Quinta e la Sesta Sinfonia, è stata assegnata a Jens Dufner. Nella perdurante assenza dell'edizione critica, per il presente studio s'è fatto ricorso ad alcune fra le edizioni attualmente disponibili: quella apparsa nel quadro della prima edizione completa delle opere di Beethoven (*Beethovens Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene überall berechnete Ausgabe*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862–1865, 1888, suppl. 1959–71: Serie I, vol. 6, a c. di Julius Rietz), nonché le partiture tascabili apparse nel Novecento presso gli editori Eulenburg (London) e Universal (Wien). Preziosa è risultata la disponibilità del facsimile dell'autografo, oggi accessibile anche attraverso il sito web del Beethoven–Haus di Bonn (www.beethoven-haus-bonn.de). L'edizione commentata di questo documento è disponibile da qualche anno in formato cartaceo: *Beethoven. Sechste Sinfonie F–Dur Op. 68. Sinfonia pastorale; Faksimile nach dem Autograph BH 64 im Beethoven–Haus Bonn*, a c. di Sieghard Brandenburg, Bonn, Beethoven–Haus, 2000.

1.1. Versioni contrastanti

Malgrado l'associazione infamante col più vilipeso fra i perissodattili, c'è da supporre che la rudezza dell'affermazione di Brahms sia stata attenuata dalla luce azzurra dei suoi splendidi occhi. Nessuna speranza offre invece lo sguardo torvo di Beethoven, uomo e artista secondo a pochi in fatto di risposte brusche. Nondimeno, la situazione rilassata di un colloquio avvenuto durante una passeggiata in campagna autorizza un minimo d'ottimismo:

Nella seconda metà dell'aprile 1823, un'epoca di molte fatiche e contrarietà, un giorno Beethoven propose di rilassarsi facendo un'escursione verso nord, in una zona in cui non metteva piede da un decennio. Dapprima avremmo dovuto visitare Heiligenstadt e i suoi affascinanti dintorni, in cui egli aveva messo su carta così tante opere, e in cui aveva condotto anche i propri studi naturalistici. Il sole splendeva come d'estate e il paesaggio sfoggiava già il suo bellissimo abito primaverile. Dopo aver osservato lo stabilimento termale di Heiligenstadt col giardino adiacente, e dopo che erano venuti fuori alcuni bei ricordi, anche aventi per oggetto le sue creazioni, dirigemmo la nostra camminata verso il Kahlenberg passando per Grinzing. Percorrendo la graziosa valle prativa fra Heiligenstadt e l'ultimo villaggio, attraversata da un ruscello fluente rapido da un'altura vicina e placidamente mormorante, e in parte orlata da alti olmi, Beethoven si fermò ripetutamente e lasciò spaziare il suo sguardo pieno di una beata sensazione di piacere nel superbo panorama circostante. Sedendosi poi sul prato e appoggiandosi a un olmo mi domandò se tra le cime di questo albero si udisse qualche zigolo giallo. Era però tutto silenzio. Quindi aggiunse: "Qui ho scritto la Scena al ruscello e gli zigoli gialli lassù, le quaglie, gli usignoli e i cucù tutt'intorno hanno composto insieme a me". Quando gli chiesi perché non avesse inserito nella Scena anche lo zigolo giallo, egli afferrò il taccuino e scrisse



“Questo è il compositore lassù”, rispose, “non ha un ruolo più significativo da svolgere, rispetto agli altri? Quelli sono solo uno scherzo”.¹

1. Anton SCHINDLER, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster, Aschendorff, 1871⁴, I, pp. 153–154: “In der zweiten Hälfte des April 1823, zur Zeit vieler Mühsale und Widerwärtigkeiten, schlug Beethoven eines Tages zur Erholung einen Ausflug nach der Nordseite vor, dahin ihn sein Fuß seit einem Decennium nicht mehr geführt hatte. Zunächst sollte Heiligenstadt und dessen reizend schöne Umgebung besucht werden, wo er so viele Werke zu Papier gebracht, aber auch seine Naturstudien betrieben hatte. Die Sonne schien sommerlich und die Landschaft prangte bereits im schönsten Frühlingskleide. Nachdem das Badehaus zu Heiligenstadt mit dem anstoßenden Garten besehen und manch’ angenehme, auch auf seine Schöpfungen Bezug nehmende Erinnerung zum Ausdruck gekommen war, setzten wir die Wanderung nach dem Kahlenberg in der Richtung über Grinzing fort. Das anmuthige Wiesenthal zwischen Heiligenstadt und letzterem Dorfe durchschreitend, das von einem vom nahen Gebirg rasch daher eilenden und sanft murmelnden Bach e durchzogen und streckenweise mit hohen Ulmen besetzt war, blieb Beethoven wiederholt stehen und ließ seinen Blick voll von seligem Wonnegefühl in der herrlichen Landschaft umher schweifen. Sich dann auf den Wiesenboden setzend und an eine Ulme lehnd frug er mich, ob in den Wipfeln dieser Bäume keine Goldammer zu hören sei. Es war aber alles stille. Darauf sagte er: “Hier habe ich die Scene am Bach geschrieben und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen, und Kukuke ringsum haben mit componirt”. Auf meine Frage, warum er die Goldammer nicht auch in die Scene eingeführt, griff er nach dem Skizzirbuch und schrieb:



“Das ist die Componistin da oben, äußerte er, hat sie nicht eine bedeutendere Rolle auszuführen, als die andern? Mit denen soll es nur Scherz sein”. La spaziatura originale del pronome “d e n e n” enfatizza l’alterità di signolo, quaglia e cucù rispetto al quarto uccello.

In termini retorici l'affermazione di Beethoven ("Quelli" — l'usignolo, la quaglia e il cucù — "sono solo uno scherzo") non differisce molto dalla replica di Brahms, secondo cui "quella" — l'analogia fra il tema del Finale e *l'Inno alla Gioia* — l'avrebbe notata anche un asino. Nell'uno e nell'altro caso, sembrano dire Beethoven e Brahms, le cose importanti sono altre.

L'aneddoto riferito dalla quarta edizione della biografia di Schindler, offerta nel 1871 a buon mercato ("wohlfeil") dall'editore Aschendorff, compare per la prima volta nella terza, pubblicata nel 1860 ancor vivo l'autore. Invano si cercherebbe traccia di esso nelle prime due, apparse come le seguenti a Münster nel 1840 e nel 1845.² Considerando il valore euristico dell'affermazione, tanto più grande poiché relativa a un'opera celeberrima, è strano che Schindler abbia atteso vent'anni prima di rivelarla. Il sospetto che l'aneddoto sia un parto tardivo della sua fantasia assalì subito gli studiosi ottocenteschi, tanto che prima Thayer e poi Nottebohm non fecero mistero delle loro perplessità.³ Nella critica beethoveniana l'identificazione del quarto uccello divenne poi, fra monumenti di erudizione e chiose al veleno, una sorta di cimento obbligato.⁴

Difensori e detrattori si sono dati battaglia per oltre un secolo, sgretolando progressivamente l'affidabilità della biografia redatta da Schindler. Nel caso specifico, la pietra tombale sull'uccello misterioso e sul luogo in cui questi avrebbe aiutato Beethoven a comporre la *Scena al ruscello* sembrava averla posta, sul finire del Novecento, Barry Cooper.⁵ Il 1993 fu però anche l'anno di pubblicazione di un saggio

2. La sostanziale affinità fra la prima e la seconda edizione da un lato, e fra la terza e la quarta dall'altro, consente di adottare d'ora in poi la distinzione sintetica 'SCHINDLER 1840' / 'SCHINDLER 1860'.

3. *Thayer's Life of Beethoven*, a c. di Elliott Forbes, Princeton, Princeton University Press, 1967², p. 437; GUSTAV NOTTEBOHM, *Zweite Beethoveniana: Nachgelassene Aufsätze*, Leipzig, Peters, 1887 (rist. anast. New York-London, Johnson, 1970), cap. XL, *Skizzen zur Pastoral-Symphonie*, pp. 369-378: 376-377.

4. Oltre alle monografie in cui la Sinfonia *Pastorale* è discussa più o meno ampiamente, mette conto segnalare qui due articoli di diverso taglio ed epoca sulle cui tesi s'avrà modo di tornare: GEORGE GROVE, *The Birds in the Pastoral Symphony*, «The Musical Times and Singing Class Circular», vol. 33, Beethoven Supplement (Dic. 15th, 1892), pp. 14-15; ROBERT LACH, *Die Vogelstimmenmotive in Beethovens Werken*, «Neues Beethoven-Jahrbuch» 2, a c. di Adolf Sandberger, Braunschweig, Litolf, 1925, pp. 7-22: 15-16.

5. BARRY COOPER, *Schindler and the Pastoral Symphony*, «Beethoven Newsletter» 8, n. 1 (1993), pp. 2-6.

che, come tutte le dimostrazioni tendenti a chiudere l'argomento una volta per tutte, ha finito per ricaricare la molla del dubbio. Con la sua lettura esplicitamente programmatica, rafforzata da una sapida postilla, Owen Jander ha avuto il merito di riattizzare il dibattito sugli uccelli proponendo un ragionamento comunque utile per levare di mezzo diversi equivoci.⁶

Prima di esaminare le ipotesi fiorite nel tempo intorno all'identità del quarto uccello, è utile leggere sino in fondo il racconto di Schindler:

In verità con l'ingresso di questo motivo in Sol maggiore la pittura sonora guadagna nuovo fascino. Diffondendosi ulteriormente sul tutto e sulle sue parti, Beethoven disse che la melodia di questa varietà nel genere degli zigoli gialli rende udibile alquanto distintamente questa scala così notata in ritmo Andante e nel medesimo registro.⁷

La prima cosa che salta all'occhio è l'incapacità di Schindler nel distinguere un arpeggio da una scala; la seconda, osservabile in base a un riscontro sui materiali superstiti, è che nei taccuini di Beethoven l'arpeggio non compare; la terza, denunciata da Schindler ma verificabile aprendo la partitura della *Scena al ruscello* alle bb. 58–59, è che l'arpeggio si ritrova tal quale nella parte dei flauti.

Quanto al motivo per cui s'era astenuto dal nominare espressamente questo co-compositore egli disse: questa indicazione avrebbe solo aumentato il gran numero di interpretazioni malevole di questo pezzo, che hanno reso difficile all'opera l'ingresso e il riconoscimento non solo a Vienna, ma anche in altri luoghi. Non di rado questa Sinfonia fu giudicata un trastullo a causa del suo secondo movimento. In alcuni luoghi essa ebbe il destino dell'Eroica. A Lipsia si credette perfino che all'opera fosse più adatta la denominazione

6. OWEN JANDER, *The Prophetic Conversation in Beethoven's 'Scene by the Brook'*, «The Musical Quarterly» 77 (1993), pp. 508–559 (trad. it. *La profetica conversazione al termine della scena presso il ruscello*, «Rivista Italiana di Musicologia» 26, 1991, pp. 303–346); ID., *The Most Meaningful Single Note in Beethoven's 'Scene by the Brook' (A Meditation Inspired by a Misprint)*, «The Musical Quarterly» 78 (1994), pp. 171–174. L'identificazione proposta da Jander trova conferma in DAVID WYN JONES, *Beethoven. Pastoral Symphony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

7. SCHINDLER 1860, I, p. 154: "Wahrlich, mit Eintritt dieses Motives in G dur erhält das Tongemälde neuen Reiz. Sich weiter über das Ganze und dessen Theile auslassend, äußerte Beethoven, daß die Tonweise dieser Abart in der Gattung der Goldammern ziemlich deutlich diese niedergeschriebene Scala im Andante-Rhythmus und gleicher Tonlage hören lasse."

di “Fantasie di un musicista” che quella di Sinfonia; essa avrebbe infatti meglio giovato all’opera («Allgemeine musikalische Zeitung» XI col. 437).⁸

Il riferimento concerne solo l’ultimo paragrafo della recensione apparsa sulla «Allgemeine musikalische Zeitung», la quale comincia sulla colonna 435 e prosegue in quella successiva passando in rassegna tutti e cinque i movimenti. La *Scena al ruscello* è descritta in via preliminare come un tempo estremamente semplice (“höchst einfach”), molto morbido (“sehr sanft”), molto uniforme (“sehr gleichförmig”) e un po’ troppo lungo (“etwas zu lang”). Detto questo, l’anonimo recensore prosegue affermando che

l’apparato pittorico dell’insieme è però ingegnoso; anche alcune copie aggiuntive e di piglio scherzoso di piccole apparizioni (principalmente verso la fine) non saranno recepite da nessuno — anche da chi non ama per niente cose del genere — senza un sorriso benevolo, dacché ritraggono gli oggetti in modo così esatto e, come detto, sono proposte in modo scherzoso.⁹

Sorprende l’adozione di una perifrasi cervellotica come “piccole apparizioni” per designare oggetti sonori facilmente individuabili come versi di uccelli; e lo stupore aumenta ove si consideri che il recensore commenta un’esecuzione appena avvenuta al Gewandhaus di Lipsia, e si rivolge quindi a un pubblico formato in parte da persone che avevano già avuto esperienza diretta della *Scena al ruscello*.¹⁰

8. SCHINDLER 1860, I, pp. 154–155: “Als Grund, warum er diese Mit-Componistin nicht ebenfalls genannt, gab er an: Diese Nennung hätte die große Anzahl böswilliger Auslegungen dieses Satzes nur vermehrt, die dem Werke, nicht blos in Wien, auch an andern Orten Eingang und Würdigung erschwert haben. Nicht selten wurde diese Sinfonie wegen des zweiten Satzes für Spielerei erklärt. An einigen Orten hatte sie das Schicksal der Eroica. In Leipzig glaubte man sogar, daß für das Werk die Benennung ‘Phantasien eines Tonkünstlers’ anstatt Sinfonie, passender wäre. Damit sollte dem Werke besser nachgeholfen seyn. Allg. Mus. Ztg. XI. 437”.

9. «Allgemeine musikalische Zeitung» XI, 12 aprile 1809, coll. 435–438: 437: «Die malarische Anlage des Ganzen aber ist ingeniös; und selbst einige nebenbey angebrachte, scherzhaft behandelnde Kopieen einzelner kleinerer Erscheinungen (besonders gegen den Schluss) wird Niemand — liebte er auch sonst dergleichen gar nicht — ohne wohlgefälliges Lächeln vernehmen können, da sie die Gegenstände so äußerst treffend darstellen und eben, wie gesagt, nur scherzweise angebracht sind».

10. Annunciando nelle righe precedenti l’avvenuta pubblicazione presso Breitkopf & Härtel delle parti staccate della Sinfonia, il recensore parla sapendo che il lettore curioso potrà procedere all’identificazione degli oggetti sonori guardando la parte del violino

L'«Allgemeine musikalische Zeitung» recensì di nuovo la Sinfonia *Pastorale* otto mesi più tardi, a pubblicazione avvenuta. Adespoto e perciò attribuito nel tempo a recensori diversi, l'ultimo dei quali l'organista e compositore Michael Gotthardt Fischer, l'articolo è interessante per un passo relativo alla conclusione della *Scena al ruscello*, pezzo

in cui le voci dell'usignolo, della quaglia e del cucù sono state imitate scherzosamente con un successo che, come un ritratto colto con uno specchio, fa sorridere chiunque, e in parte per questo motivo non sarà biasimato da alcuno, e in parte — poiché il passo, anche prescindendo da quello speciale sguardo all'indietro, è buono e piacevole — non può essere biasimato da alcuno.¹¹

Non è facile sfuggire alla tentazione di pensare che la frase “mit denen soll es nur Scherz sein”, surrettiziamente attribuita a Beethoven, non affondi le sue radici nell'avverbio “scherzweise” comparso a più riprese sulle colonne dell'«Allgemeine musikalische Zeitung». Ma c'è dell'altro.

Schindler inserì il racconto della passeggiata a nord di Heiligenstadt nella terza edizione del suo libro, apparsa otto anni dopo la stesura delle note beethoveniane di Carl Czerny (1852), a lui sottoposte per controllo dal curatore Otto Jahn.¹² A un certo punto Czerny riferisce che:

principale, in cui i nomi dei tre uccelli sono stampati a chiare lettere. D'altro canto i libroni dell'editore testimoniano che la Sinfonia non fu pubblicata prima del mese di maggio; dunque, al momento in cui la recensione apparve — il 12 aprile — l'identità degli oggetti era teoricamente avvolta dal mistero, ancorché evidente a chiunque fosse stato testimone dell'esecuzione.

11. «Allgemeine musikalische Zeitung» XII, 17 gennaio 1810, coll. 241–255: 248: “in welcher scherzweise die Stimmen der Nachtigall, der Wachtel und des Kuckucks mit einem Glücke nachgeahmt worden sind, welches, wie ein ganz aus dem Spiegel aufgegriffenes Portrait, jeden lächeln macht, und theils darum von Niemand getadelt werden wird, theils, weil die Stelle, auch von jener speciellen Rücksicht abgesehen, gut und angenehm ist, von Niemand getadelt werden kann.” L'articolo è trascritto integralmente in *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, a c. di Stefan Kunze, con la collaborazione di Theodora Schmid, Andreas Traub e Gerda Burkhard, Laaber, Laaber Verlag, 1987, pp. 118–125 (il passo citato si trova a p. 122). Fischer fu anche l'autore di una trascrizione della Sinfonia per sestetto d'archi, pubblicata proprio nel gennaio 1810 a Lipsia da Breitkopf & Härtel.

12. Redatte nell'autunno del 1852, le note di Czerny rimasero inedite nella Staatsbibliothek di Berlino sino al 1939, anno in cui furono pubblicate da Georg SCHÜNEMANN, *Czernys Erinnerungen an Beethoven*, in «Neues Beethoven Jahrbuch» 9, a c. di Adolf Sandberger, Braunschweig,

molti motivi di Beethoven scaturirono da casuali impressioni e avvenimenti esterni. Il canto di un uccello del bosco / : dello zigolo giallo : /



gli fornì il tema della Sinfonia in Do minore, e chi lo ha sentito improvvisare sa quel che riusciva a sviluppare anche da un paio di suoni quanto mai insignificanti. Quando una volta / : secondo un suo racconto : / in una mattina di primavera passeggiando nell'Augarten udì il cinguettio vicendevole degli uccelli, ne ricavò il tema dello Scherzo della Nona Sinfonia



La circostanza costituisce una prova del fatto che quando egli schizzò questo pezzo aveva ancora un buon udito / : come del resto tutti i tre

Litolff, 1939, pp. 47–74. Il motivo della loro sottoposizione a Schindler da parte di Jahn è che la frequentazione di Beethoven da parte di Czerny ragazzo risale a un'epoca di molto anteriore a quella in cui Schindler assunse le funzioni di segretario del compositore, divenendo di fatto la persona con cui questi ebbe, negli ultimi anni della propria vita, rapporti quotidiani. Un'ulteriore edizione, più moderna e in lingua inglese, delle note su Beethoven si trova in Carl CZERNY, *On the proper performance of all Beethoven's Works for the piano* (1842). Czerny's "Reminiscences of Beethoven" and chapters II and III from volume IV of the "Complete theoretical and practical piano forte school op. 500", a c. di Paul Badura Skoda, Wien, Universal, 1970.

primi movimenti della Nona Sinfonia. Solo il Finale corale lo scrisse quando oramai non sentiva più, e tutti conoscono la sostanziale differenza :/.¹³

La probabilità che la lettura dell'aneddoto riferito da Czerny abbia sollecitato in Schindler l'invenzione di quello relativo alla *Pastorale* è difficile da escludere; meno plausibile è l'ipotesi che sia stata la menzione dello zigolo giallo a suscitare in lui un ricordo sopito da oltre un trentennio. Sia come sia, occorre notare due cose. La prima è che, sebbene Czerny scriva "Ammerling" e Schindler "Goldammer", entrambi i termini pertengono all'*emberiza citrinella*, ovvero allo zigolo giallo; la seconda, collegata alla prima, è che nelle trascrizioni dei rispettivi canti i due 'uccelli' emettono versi affatto diversi: l'"Ammerling" di Czerny tre note brevi e una lunga più grave, la "Goldammer" di Schindler un arpeggio la cui ascesa rapida s'inchioda infine al registro acuto.

13. SCHÜNEMANN, *Czernys Erinnerungen*, pp. 64-65 (CZERNY, *On the proper performance*, p. 12): "Viele Motive Beethovens entstanden durch zufällige äußere Eindrücke und Ereignisse. Der Gesang eines Waldvogels /: des Ammerling :/



gab ihm das Thema zur C mol Sinfonie, und wer ihn fantasieren gehört hat, weiß, was er aus den unbedeutendsten paar Tönen zu entwickeln wußte. Als er einst /: nach seiner eignen Erzählung :/ an einem Frühlingsmorgen im Augarten spazierte und das Untereinanderzschwischen der Vögel hörte, fiel ihm das Thema zum Scherzo der 9ten Sinfonie ein.



Ein Beweis, daß er dieses Tonstück noch bey gutem Gehör entwarf /: wie überhaupt alle 3 ersten Sätze der 9ten Sinf. Nur das Chorfinale schrieb er erst während er schon gehörlos war, und jeder kennt den gewaltigen Unterschied".

La questione si fa intricata. Prima di licenziare il presente paragrafo è opportuno tradurre il racconto che, nella prima (1840) e nella seconda edizione (1845), occupa il posto destinato a quello della passeggiata.

Nella primavera del 1823 Beethoven si trasferì di nuovo nella ridente Hetzendorf, dove il barone Pronay gli aveva messo a disposizione una serie di stanze nella sua bella villa. Per quanto si sentisse tanto felice, quando nei primi giorni della sua permanenza passeggiava nello splendido parco, od osservava il mirabile panorama dalle sue finestre, tuttavia il soggiorno cominciò presto a pesargli, per nessun altro motivo che perché il barone, ogni volta che lo incontrava, gli faceva continuamente complimenti troppo sentiti. Il 24 agosto egli mi scrisse che non avrebbe potuto reggere oltre, e mi pregò di essere da lui il mattino seguente già prima delle 5, per andare con lui a Baden, per cercare di trovare un'abitazione là, cosa che avvenne. Così Beethoven si trasferì velocemente armi e bagagli a Baden, sebbene la residenza di Hetzendorf fosse già stata pagata per l'intera estate.¹⁴

Questo è quanto. Di escursioni non c'è traccia, né si fa menzione di uccelli, ruscelli o sinfonie. L'unico elemento in comune è la beatitudine dello stato d'animo di Beethoven durante la contemplazione degli scenari naturali.

Se sia stata proprio la lettura di Czerny a trasformare il parco di Villa Pronay in una valle prativa, corredata di ruscelli mormoranti e di uccelli melodiosi, è impossibile dire; certo non si può negare che le premesse per una metamorfosi accattivante dei dintorni di Vienna non fossero solide.

14. SCHINDLER, 1840, I, pp. 132–133: “Im Frühlinge 1823 zog Beethoven wieder nach dem freundlichen Hetzendorf, wo ihm der Baron von Pronay eine Reihe Zimmer in seiner schönen Villa einräumte. So überselig er sich fühlte, als er in den ersten Tagen seines Dortseyns den herrlichen Park durchlief, oder aus seinen Fenstern die reizende Landschaft überschaute; so wurde ihm der Aufenthalt doch nur zu bald lästig, und aus keiner anderen Ursache, als weil der Baron, so oft er ihm begegnete, stets zu tiefe Complimente vor ihm machte. Unter'm 24. August schrieb er mir, daß er es dort nicht länger aushalten könne, und bittet mich den folgenden Morgen schon vor 5 Uhr bei ihm zu seyn, mit ihm nach Baden zu fahren, um ihm dort eine Wohnung suchen zu helfen, was auch geschah. So zog Beethoven eiligst wieder mit Sack und Pack nach Baden, nachdem die Hetzendorfer Wohnung bereits für den ganzen Sommer bezahlt war”.

1.2. La parola all'accusa

Limitando i rilievi al solo aneddoto della passeggiata, Cooper afferma che in ogni punto in cui la sua versione dei fatti invoca il suffragio di un dato oggettivo Schindler non fa altro che cadere in contraddizione o palesare inconsistenze.¹⁵ A tale conclusione Cooper giunge dopo aver smontato il racconto in otto parti e averle confutate una per una. Vediamo come.

I primi rilievi concernono il luogo e l'epoca della gita, evento privo di riscontro nei quaderni di conversazione, lacunosi per lunghi periodi ma non nella primavera del 1823, stagione per cui si mostrano virtualmente intatti.¹⁶ Oltre all'assenza di fondamento documentario, di per sé indicativa, Cooper contesta a Schindler il fatto che Beethoven mancasse da quelle zone da un decennio, giacché esiste prova di un suo soggiorno a Heiligenstadt nel 1817. Quanto al luogo dell'escursione, Cooper fa proprie le obiezioni sollevate da Thayer e Nottebohm poco dopo la comparsa dell'aneddoto nell'edizione 1860.

Venendo all'affermazione più impegnativa, quella secondo cui la *Scena al ruscello* sarebbe stata scritta insieme agli uccelli sotto un olmo della valle prativa, Cooper obietta due cose. Primo, sotto l'olmo in compagnia di quaglie, cucù ed usignoli, e con l'assistenza dall'alto del quarto uccello, Beethoven potrebbe aver compiuto parte dell'elaborazione mentale del pezzo, o aver annotato con la matita grossa qualche idea sul taccuino. Altro è sostenere, come fa Schindler, che in quel punto Beethoven avrebbe schizzato o addirittura composto la *Scena al ruscello*; cosa impossibile, obietta Cooper, poiché non solo la partitura autografa, ma anche gli schizzi della *Pastorale* sono scritti a penna, elemento che ne indica la stesura a tavolino.¹⁷ Secondo, la

15. COOPER, *Schindler*, p. 6.

16. *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, 11 voll. a c. di Karl Heinz Köhler, Grita Herre et alii, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1968–2001, III (febbraio — luglio 1823).

17. Conservato nell'archivio del Beethoven-Haus di Bonn, l'autografo della Sinfonia *Pastorale* (BH 64) è consultabile online sul sito <http://www.beethoven-haus-bonn.de>. Questi gli estremi bibliografici dell'edizione cartacea: *Beethoven. Sechste Sinfonie F-Dur op. 68. Sinfonia pastorale; Faksimile nach dem Autograph BH 64 im Beethoven-Haus Bonn* a c. di Sieghard Brandenburg, Bonn, Beethoven-Haus, 2000. Per quanto concerne gli schizzi, le due fonti principali sono oggi conservate rispettivamente nella British Library di Londra e nella Staatsbibliothek di Berlino; due fogli si trovano invece nell'archivio del Beethoven-Haus di Bonn. Per i dettagli v. cap. II.

ricostruzione del quaderno di schizzi dedicato alla *Pastorale* indica che Beethoven lo adoperò tra il febbraio e il settembre del 1808, con un'oscillazione massima di un mese su ciascuno dei due estremi. Dal momento che gli schizzi seguono a grandi linee l'ordine definitivo, è improbabile che quelli del secondo movimento siano stati notati nei dintorni di Heiligenstadt, giacché Beethoven non era solito lasciare la città prima di maggio, e in quel 1808 è possibile che l'abbia fatto non prima dell'8 giugno, data di una sua lettera da Vienna. Dunque, conclude Cooper, le probabilità che Beethoven abbia schizzato o composto la *Scena al ruscello* all'ombra dell'olmo nella valle prativa sono virtualmente nulle.

Osservazione numero cinque: gli uccelli. Lo studio di Cooper non recepisce la tesi simultaneamente avanzata da Jander, secondo cui il quarto uccello non sarebbe lo zigolo giallo ma il cardellino. Quantunque opinabile, tanto da essere confutata a sua volta,¹⁸ la tesi di Jander ha avuto il merito di togliere di mezzo per sempre l'equivoco di cui è stata vittima un'illustre schiera di studiosi, inaugurata da Grove, proseguita da Tovey e conclusa da Cooper. L'equivoco nasce dall'errata individuazione dell'equivalente inglese del tedesco "Goldammer", il termine adottato da Schindler per indicare il quarto uccello: trattandosi di un problema di traduzione fra due lingue diverse dall'italiano – tre, aggiungendo il latino dei nomi scientifici – val la pena di riportare in originale il ragionamento di Jander, traducendone di seguito gli snodi essenziali:

The ornithological identification of Beethoven's "Goldammer" has caused some amusing confusion. In German-English dictionaries the recurring translation of "Goldammer" is "yellow hammer", the *emberiza citrinella*. In some nineteenth-century English dictionaries, however, the "yellow hammer" is identified as a *colaptes auratus*. This bird is a species of woodpecker. Both Sir George Grove and Donald Francis Tovey accepted this identification.¹⁹ Sir George observed that no woodpecker has a call similar to that musical idea Beethoven jotted into his notebook, and so, he concluded, Beethoven was just pulling Schindler's leg. Tovey added an arch

18. Cfr. Sylvania BOWDEN, *The theming magpie: The influence of birdsong on Beethoven motifs*, «The Musical Times», vol. 149, n. 1903 (summer 2008), pp. 17–35: 22–25.

19. GROVE, *The Birds*; ID., *Beethoven and His Nine Symphonies*, London, Novello & Co., 1896, p. 211; DONALD FRANCIS TOVEY, *Essays in Musical Analysis*, 6 voll., London, Oxford University Press, 1935, I, *Symphonies*, p. 51.

remark about some “giraffe-throated woodpecker”. Both Grove and Tovey, however, were dealing with the wrong bird.²⁰

Come quella che il *colaptes auratus* (lo “yellow hammer”, ovvero il picchio aurato) dovesse avere una gola da giraffa, l’idea che Beethoven volesse farsi beffe di Schindler poggiava, sostiene Jander, su un errore di traduzione; individuato il quale il *colaptes auratus* esce di scena a vantaggio dell’*emberiza citrinella*. Ma qui subentra un altro incomodo:

In the German language an “Ammer” is a finch, and a “Goldammer” is a goldfinch. In divergent use over the centuries, however, what we know as a “goldfinch” can, in German, be either the *emberiza citrinella* (the “Goldammer”) or the *carduelis carduelis* (the “Stieglitz”, or “Distelfink”).²¹

Tradotto in tedesco (“Goldammer”), il composto “goldfinch” può indicare due uccelli diversi: l’*emberiza citrinella*, ovvero la “Goldammer” propriamente detta (lo zigolo giallo), oppure il *carduelis carduelis*, lo “Stieglitz” o “Distelfink” (il cardellino). Facendo *tabula rasa*, nel paragrafo successivo Jander afferma che

all these divergent uses and translations aside, there is no question about the identity of Beethoven’s “Goldammer”: it is the *carduelis carduelis* (the goldfinch).

Com’è possibile dichiarare che sull’identità del ‘collaboratore’ di Beethoven “non c’è discussione”? La ragione per cui la “Goldammer” di cui parla Schindler non può essere che un *carduelis carduelis*, ovvero un cardellino, non è spiegata con mezzi linguistici ma culturali: l’arpeggio annotato sul taccuino corrisponde a quello con cui Vivaldi affida al flauto traverso (d’ora in poi: “flauto”) l’apertura del terzo concerto dell’op. 10, denominato — con sonorizzazione squisitamente lagunare della consonante palatale — *Il gardellino*. Su questo pilastro Jander fonda tutto il suo discorso, sistemando in apparenza ogni cosa.

20. JANDER, *The Prophetic Conversation*: il presente e i due successivi estratti provengono tutti da p. 520.

21. JANDER, *The Prophetic Conversation*, nota 26: “Langenscheidt’s New Muret-Sanders Encyclopedic Dictionary of the English and German Languages, New York, Barnes & Noble, 1962. Here, in Part II (German-English), we learn that the German ‘ammer’ is a ‘bunting’ (a ‘bunting’ is a finch). In Part I (English-German), we find that a ‘goldfinch’ is a ‘Distelfink’ (*carduelis carduelis*)”.

Non tenendo conto dell'ipotesi di Jander, giunta in ritardo o rimastagli ignota, Cooper si limita a escludere il *colaptes auratus*, rilevando come negli schizzi di Beethoven l'arpeggio esordisca in chiave di basso,²² distendendosi dal sol¹ al sol³ e postulando quindi l'esistenza, biologicamente improbabile, di un picchio dalla voce cavernosa. Quanto agli altri uccelli, essendo l'usignolo e il cucù i più imitati dai musicisti d'ogni tempo, e la quaglia protagonista di un suo recente Lied (*Der Wachtelschlag*, WoO 129, 1803), Beethoven non aveva bisogno d'uscire di casa per concepire, schizzare e tanto meno comporre la *Scena al ruscello*.

Punto sesto: la domanda di Schindler sulla mancata menzione del quarto uccello, a fronte delle denominazioni esplicite di usignolo, quaglia e cucù. Cooper obietta che, considerando il tipo di rapporto intrattenuto con Beethoven, Schindler non si sarebbe mai permesso una domanda del genere; e quand'anche avesse voluto, non avrebbe potuto far altro che scriverla nei quaderni di conversazione, essendo nell'aprile del 1823 Beethoven incapace di udire alcunché.²³ E anche in questo i quaderni di conversazione smentiscono Schindler.

Punto settimo: l'assenza dell'arpeggio nei taccuini di Beethoven. Qui Cooper si fa cauto, ammettendo la possibilità che il foglio mancante sia andato perduto; nondimeno la stiletta a Schindler, autore di interpolazioni talvolta fuorvianti negli schizzi del Maestro, non tarda ad arrivare. Quanto al fatto che i tre uccelli indicati per nome fossero "solo uno scherzo" – questa l'ottava e ultima obiezione — Cooper afferma che usignolo, quaglia e cucù sono animali poetici, seri, archetipici e simbolici, ma non umoristici (come avrebbe potuto essere un'anatra col suo starnazzio) né tanto meno naturalistici. Dunque, sostiene Cooper, se Schindler non s'è inventato tutto poco ci manca, e il lettore ne tragga le conseguenze che crede.

Una lancia a favore di Schindler, bersaglio di molti strali nell'ultimo quarto del Novecento, è stata spezzata pubblicamente qualche anno fa. Al termine di un minuzioso lavoro di ricerca Theodore Albrecht

22. *Beethoven: Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie Op. 68 und zu den Trios Op. 70*, a c. di Dagmar Weise, Bonn, Beethoven-Haus, 1961, f. 9^v, r. 3.

23. Analogamente fittizia, e forse ricalcata proprio su quella relativa al quarto uccello, è la domanda messa in bocca a Schindler da Thomas Mann nel *Doktor Faustus*, concernente la mancata composizione da parte di Beethoven di un terzo movimento per la sua ultima Sonata.



Facendo propria l'osservazione di Hawkins, verosimilmente suffragata dall'ascolto del verso di un uccello diffuso nei dintorni di Londra non meno che in quelli di Vienna, Bowden sottolinea come il canto del *turdus merula* sia più prossimo all'appunto di Beethoven rispetto a quello dell'*emberiza citrinella*; il quale, afferma Czerny, avrebbe incendiato la fantasia di Schindler con la complicità del *Gardellino*.²⁷

27. Hawkins non è stato il primo né l'ultimo trascrittore di versi di uccelli. All'inizio del Novecento quello del merlo ha ricevuto da Heinz Tiessen, compositore e direttore d'orchestra sensibilissimo ai suoni di natura, una trascrizione un po' diversa, ma sempre di profilo triadico e d'ambito superiore all'ottava:



Cfr. Heinz TIESSEN, *Musik der Natur – Über den Gesang der Vögel, insbesondere über Ton-sprache und Form des Amselgesanges*, Zürich, Atlantis, 1953, 1989². Tiessen trascrive il canto di un merlo — definito l'uccello musicalmente più dotato dell'Europa centrale (“der musikalisch höchststehende Singvogel Mitteleuropas”) — dopo averne ascoltato il canto nel parco cittadino di Essen. L'esperienza risale al 16 maggio 1914, tre anni dopo la prima rappresentazione del *Cavaliere della rosa*, opera nella cui prima scena — qualche battuta dopo il n. 12 — Strauss fa provenire dal giardino il canto di un trio d'uccelli senza nome le cui voci affida, come Beethoven nella *Pastorale*, al flauto, all'oboe e al clarinetto. I salti d'ottava verso l'acuto e i rapidi cinguettii diatonici nel registro medio fanno avvicinare il canto assegnato al flauto da Strauss a quello ascritto al merlo da Tiessen, il quale fu maestro sostituito proprio di Strauss al Teatro dell'Opera di Berlino nella stagione 1917–18.

L'enormità della differenza fra



e



due motivi riconducibili rispettivamente al primo tempo della Quinta e al secondo tempo della Sesta Sinfonia, è imputata da Bowden a una confusione ingenerata in Schindler dal fatto che il giorno della loro prima esecuzione, avvenuta a Vienna il 22 dicembre 1808, le due opere recavano numeri invertiti.²⁸ L'ipotesi non convince, perché nelle sue note Czerny afferma che lo zigolo giallo diede a Beethoven il tema non di una Sinfonia dotata di numero, confondibile in quanto tale con l'opera gemella, bensì della "Sinfonia in Do minore".²⁹

Se l'ipotesi dello scambio inopinato non regge alla prova dei fatti, l'unica conclusione che si può trarre è che Czerny abbia fornito suo malgrado a Schindler lo spunto per la creazione di un aneddoto immaginifico su cui gli esegeti hanno creato — loro sì! — una grandissima confusione.

28. Il motivo più probabile di questa inversione è la distribuzione delle due sinfonie nel programma della serata: la *Pastorale* inaugurò la prima, e la futura Quinta la seconda parte del concerto. Sin dalle loro prime edizioni a stampa, apparse rispettivamente nell'aprile e nel maggio del 1809, le due Sinfonie assunsero comunque la numerazione definitiva, suffragata anche dalla contiguità di numero d'opus (Quinta, op. 67; *Pastorale*, op. 68).

29. BOWDEN, *The theming magpie*, p. 24.

1.4. La parola alla difesa

Pur avendo mostrato scarsa affidabilità, il racconto di Schindler merita ancora qualche attenzione soprattutto alla luce della tesi di Jander, secondo la quale la “Goldammer” non può che essere il cardellino. Al di là dei riscontri ornitologici, in termini musicali l’identificazione dell’uccello misterioso pone vari problemi, primo fra tutti l’intento celato dietro le frasi attribuite a Beethoven, accurate nel distinguere le posizioni sull’albero, quella delle “Goldammer” appollaiate “da oben” (“lassù”) e quelle degli usignoli, delle quaglie e dei cucù disposti “ringsum” (“tutt’intorno”). La dislocazione apicale di una singola “Goldammer” è confermata poco oltre, al momento della sua investitura nel ruolo di co-autrice: “Das” — quella che emette il verso riprodotto con l’arpeggio — è “die Componistin da oben”, la compositrice che avrebbe aiutato l’artista dall’alto, svolgendo un ruolo più significativo di quello dei colleghi cinguettanti all’intorno. Quei tre, a differenza di lei, sono solo uno scherzo; e dunque lei, a differenza di quei tre, è da prendere sul serio, cominciando col chiedersi se Beethoven attribuisse un significato speciale alla sua comparsa nel cuore della *Scena al ruscello*.

Adombrata da Jander, l’eventualità che Beethoven conoscesse *Il gardellino* di Vivaldi non può essere esclusa, ma è quanto meno improbabile. Né la biblioteca personale del compositore, né quella dell’Arciduca Rodolfo, né quella del barone van Swieten registrano la presenza di un’edizione a stampa o di una copia manoscritta dei Concerti op. 10,³⁰ né tanto meno esistono notizie certe di esecuzioni del *Gardellino* nella Vienna del tempo. È tuttavia sicuro che una copia dei Concerti op. 8 fosse conservata nella biblioteca del principe Esterházy, grande estimatore della musica a programma tanto da commissionare nel 1761 al neoassunto maestro Haydn il trittico sinfonico *Le matin — Le midi — Le soir*,³¹ dunque è verosimile che le *Quattro Stagioni*, collocate all’inizio di quella raccolta e viceversa assai presenti nella vita concertistica viennese, fossero ben note all’autore delle *Stagioni*.³²

30. Andreas HOLSCHNEIDER, *Die musikalische Bibliothek Gottfried van Swietens*, in *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, a c. di Georg Reichert e Martin Just, Kassel, Bärenreiter, 1963, pp. 174–178.

31. Nel catalogo tematico delle opere di Haydn, redatto da Anthony van Hoboken (2 voll., Mainz, Schott, 1957) le tre sinfonie recano rispettivamente i numeri 6, 7 e 8.

32. Secondo oratorio haydniano, *Die Jahreszeiten* (*Le stagioni*) fu eseguito per la prima volta

Sulla base di queste premesse, e considerando il rapporto stretto fra Haydn e Beethoven, l'eventualità della conoscenza delle *Quattro Stagioni* da parte del futuro autore della Sinfonia *Pastorale* non può essere esclusa. Anzi, non è detto che l'idea d'indicare esplicitamente i nomi dei tre uccelli verso la fine della *Scena al ruscello* non derivi proprio dall'esempio delle partiture di Vivaldi, in cui i versi dei sonetti preposti all'illustrazione delle singole stagioni sono distribuiti nei punti in cui la musica cerca di evocarne il senso.

Avvicinando la lente, si osserva come il "gardellino" faccia mostra di sé nella prima quartina del sonetto dedicato all'*Estate*.³³ La scelta di una tonalità minore dirige subito l'attenzione sulla difficoltà umana nel far fronte alla calura:

Sotto dura stagion dal sole accesa
 langue l'huom, langue 'l gregge ed arde il pino;
 scioglie il cucco la voce, e tosto intesa
 canta la tortorella e 'l gardellino.

Detto che nessuno dei sonetti è grande poesia, l'impressione è che l'accento al "pino" ardente sia un espediente affatto funzionale alla menzione del "gardellino". È vero, d'estate "l'huom" suole condurre "l gregge" ai monti, ma che alla latitudine delle Dolomiti il calore riesca a incendiare le conifere, per di più nel secolo più freddo dell'era moderna, pare improbabile. Il sospetto che in mancanza di idee migliori l'immagine del "pino" sfavillante sia stata creata con un occhio alla rima col "gardellino" è irreprensibile; donde la sensazione che la presenza di questo uccello, per di più in posizione eminente, fosse ritenuta per qualche ragione indispensabile.³⁴

in pubblico a Vienna il 29 maggio 1801, due anni e due mesi dopo *Die Schöpfung* (*La creazione*; ivi, 19 marzo 1799), anch'esso su testo del barone van Swieten .

33. La scelta palesemente antropomorfa di cominciare la rassegna delle stagioni con *La primavera* e di concluderla con *L'inverno* accomuna la serie dei concerti di Vivaldi alla struttura dell'oratorio di Haydn.

34. Nel sonetto della *Primavera*, altra stagione in cui è lecito immaginarne la presenza, gli uccelli sono evocati in maniera generica. Questo il testo delle quartine (le terzine successive delineano un quadro popolato di caprari, cani, ninfe e pastori, ma scevro di volatili): "Giunt'è la primavera e festosetti / la salutan gl'augei con lieto canto; / e i fonti allo spirar de' zeffiretti / con dolce mormorio scorrono intanto. // Vengon' coprendo l'aer di nero amanto, / e lampi e tuoni ad annuntiarla eletti. / Indi tacendo questi, gl'augelletti / tornan' di nuovo al lor canoro incanto". Anche in termini musicali, nella *Primavera* la presenza degli uccelli è suggerita solo mediante trilli.



Esempio 1.3. Antonio VIVALDI, Concerto in Re maggiore per flauto, archi e continuo, op. 10 n. 3 (*Il gardellino*), RV 428. I (Allegro), bb. 13–20, flauto.

interessante è che il *Gardellino* è la rielaborazione di un concerto composto da Vivaldi nei primi anni Venti e, malgrado la denominazione identica, del tutto privo degli arpeggi che hanno reso celebre il suo compagno.³⁶ Considerato dalle rive del ruscello su cui Beethoven ambienta la propria scena, il *Gardellino* non pone tanto il problema della paternità degli arpeggi assegnati al flauto nell'edizione a stampa (chi li ha inseriti? Vivaldi? Le Cène? Altri?); l'aspetto sorprendente è la sua analogia con l'*Estate*, il Concerto di cui cita le sei battute dello spunto corrispondente alla menzione del "gardellino". Oltre all'aggiunta dell'iterazione di una scaletta ascendente, seguita dalla quadruplica ripetizione della nota finale, nel *Gardellino* l'elaborazione dello spunto

tamente pubblicata ad Amsterdam da Le Cène quale op. 8 col titolo *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*.

36. Terzo concerto dell'op. 10, una raccolta pubblicata ad Amsterdam da Le Cène nel 1729, il *Gardellino* (RV 428) è la rielaborazione di un precedente concerto (RV 90) per flauto traverso (o violino), oboe (o violino), violino, violoncello (o fagotto) e basso continuo pubblicato per la prima volta nel 1949 nel quadro dell'edizione in 530 tomi (529 editi) curata da Gian Francesco Malipiero (Milano, Ricordi, 1947–1972; tomo 42). Priva degli arpeggi iniziali, una copia manoscritta della partitura di questa prima versione è conservata nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (I-Tn, Giordano 31, cc. 332–339); corredata da qualche annotazione autografa, una copia delle parti staccate — ricavate dalla partitura torinese o da un'altra fonte oggi perduta — si trova invece nella Henry Watson Music Library di Manchester (GB-Mp, MS 580 Ct 51, voll. 1–3, 5–6). Della versione pubblicata a stampa non esistono copie manoscritte; gli arpeggi ascendenti compaiono per la prima volta nell'edizione di Le Cène ([1729], lastra n. 544, p. 10). In merito al problema delle fonti si veda in particolare il secondo dei tre contributi di Paul EVERETT, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester*, «Informazioni e studi vivaldiani» 5 (1984), pp. 23–52; 6 (1985), pp. 3–56; 7 (1986), pp. 5–34. Si veda inoltre Cesare FERTONANI, *Antonio Vivaldi. La simbologia musicale nei concerti a programma*, Pordenone, Studio Tesi, 1992, pp. XXVI–XXVII e 123–126, e Federico Maria SARDELLI, *La musica per flauto di Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 2001, p. 22.

solistico tratto dall'*Estate* presenta anche — novità rilevante, considerando il modo in cui l'usignolo avvia il trio 'ornitologico' nella *Scena al ruscello* — l'accelerazione progressiva dell'intervallo caratteristico.

Agevolato dalla menzione del "gardellino" nel sonetto, il confronto fra l'*Estate* e il *Gardellino* chiarisce come l'elemento distintivo del canto dell'uccello non sia l'arpeggio ascendente, neppure ascrivibile con sicurezza all'estro di Vivaldi, ma l'oscillazione di quarta giusta nel registro acuto ("da oben", per usare le parole attribuite a Beethoven). La prova del nove è costituita dal fatto che gli arpeggi con cui il flauto inaugura il *Gardellino* si ritrovano pari pari nell'Allegro che apre il sesto Concerto della stessa raccolta, un lavoro privo di titolo e scevro di qualunque implicazione programmatica.³⁷

Nel secolo esatto che va dalla composizione dei concerti vivaldiani alla supposta annotazione del verso della "Goldammer" nel taccuino di Beethoven l'arpeggio ascendente andò caricandosi di storia e di significato. In particolare, esso divenne un tratto distintivo della produzione sinfonica dei cosiddetti 'Mannheimer', i compositori attivi nei decenni centrali del Settecento alla corte dell'elettore palatino (Jan Václav Stamic, František Xaver Richter, Carl Joseph Toeschi, Christian Cannabich, Ignaz Holzbauer). Famosa per l'eccellenza dei suoi solisti, l'orchestra di Mannheim aveva fatto del suono il proprio vanto, ottenendo qualificate attestazioni di stima. Tutti i grandi compositori del tempo — Mozart *in primis* — non mancarono di farle visita, riportandone in genere impressioni positive.³⁸ Un elemento stilistico frequente nella produzione sinfonica dei *Mannheimer* è l'impiego dei cosiddetti "Raketen", ovvero dei "razzi" ascendenti sotto forma di arpeggi dalle profondità dei registri gravi di strumenti quali flauti, oboi, clarinetti e fagotti; sovrastimata nell'Ottocento, la specificità *Mannheimer* di questo elemento stilistico è stata ricondotta alla sua giusta dimensione già all'inizio del secolo scorso.³⁹

Non è il caso adesso di elencare, scrutinando la produzione dell'in-

37. Radicato nella tonalità di Sol maggiore, il Concerto op. 10 n. 6 (RV 437) è a sua volta il rifacimento di un precedente concerto da camera (RV 101).

38. Un'eccezione è costituita da Charles Burney, che nel suo *Viaggio musicale in Germania e nei Paesi Bassi* non mancò di esternare le proprie perplessità.

39. Sulle radici verosimilmente italiane dei 'razzi' si veda Lucian KAMIENSKI, *Mannheim und Italien*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft» 10/2 (1909), pp. 307-317: 311.

degli arpeggi mozartiani, i quali terminano la loro corsa sull'appoggio, lievemente meno stabile, costituito dal re⁵.⁴⁰

Così come non aveva bisogno d'uscire di casa, per concepire l'arpeggio assimilato da Schindler al canto della "Goldammer" Beethoven non aveva bisogno dell'esempio di Mozart, e men che meno di quello dei *Mannheimer*. Prendendo spunto dalle note di Czerny, Schindler potrebbe essersi inventato tutto, al fine di comprovare in Beethoven e dunque in sé stesso la conoscenza di Vivaldi, dei *Mannheimer* e della *Wiener Klassik*. L'arpeggio riprodotto da Schindler non dev'essere quindi considerato alla lettera, bensì come un rimando in codice al verso del cardellino. Del resto anche Hawkins, nella sua glossa lucreziana, aveva riprodotto "parte" del verso del merlo; non necessariamente quella iniziale, e comunque quella formata da intervalli diatonici riproducibili sul pentagramma in modo chiaro.

Essendo più esteso di un semplice arpeggio, il verso del cardellino non ci sarebbe stato, su un foglietto di taccuino; ma Beethoven sapeva, dice Schindler fra le righe, di star conversando con un interlocutore che non avrebbe avuto esitazioni nell'associare tale arpeggio all'esordio del flauto nel *Gardellino*. Dopotutto, fra l'intervallo di terza maggiore con cui l'"Ammerling" di Czerny avrebbe dato a Beethoven il tema per la Quinta Sinfonia e quello di quarta giusta della "Goldammer" a cui Schindler rimanda triangolando col Prete Rosso passa l'inezia di un semitono; una discrepanza che, nella trascrizione di un suono di natura effettuata coi mezzi poco duttili della notazione tradizionale, è davvero un nonnulla.

40. La minor stabilità del re⁵ non è determinata dall'altezza inferiore rispetto al sol⁵ ma dalla sua diversa funzione armonica, dominante anziché tonica di Sol maggiore.

Schizzi

2.1. Sulle tracce dell'arpeggio

Dichiarato a piè di pagina, l'unico dato certo nel racconto dell'escursione è la presenza dell'arpeggio nella *Scena al ruscello*. "Partitur S. 75", annota Schindler laconico, rinviando alla prima edizione della Sinfonia, apparsa a Lipsia nel 1826.¹ Oltre che all'inizio della sezione centrale, l'arpeggio compare altre volte nel pezzo; tuttavia, esso non ritorna mai uguale a sé stesso: tonalità, timbro e struttura intervallare mutano in continuazione, come si conviene a un elemento pensato per innervare le fasi di sviluppo e ricapitolazione.

Nel processo compositivo della Sinfonia *Pastorale* la storia di questo arpeggio può essere ricostruita con una certa precisione. La sua presenza si registra per la prima volta sul verso del foglio 9 del cosiddetto *'Pastorale'-Skizzenbuch*, il quaderno di schizzi utilizzato da Beethoven nei mesi centrali del 1808. Prima di avvicinare la lente, conviene sottolineare come il manoscritto londinese in cui si trova l'appunto (GB-Lbm, Add. MS 31766; d'ora in poi: L) sia soltanto una porzione del quaderno originario, 28 fogli del quale sono oggi conservati a Berlino (D-B, Landsberg 10; d'ora in poi: B); e come dunque l'analisi genetica della Sinfonia *Pastorale* passi attraverso un incastro virtuale tra i fogli custoditi a Londra, di cui esiste da tempo una trascrizione completa, e i fogli custoditi a Berlino, mai trascritti sino ad oggi per intero.²

1. SCHINDLER 1860, p. 153. L'edizione in parti staccate era apparsa nel maggio del 1809; quella del 1826 fu la prima edizione in partitura. Avviata nel 1862, la pubblicazione dei *Beethoven Werke* da parte di Breitkopf & Härtel cominciò all'indomani della terza edizione della biografia di Schindler (1860), quella in cui l'aneddoto viene fuori a sorpresa.

2. *Beethoven: Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie Op. 68 und zu den Trios Op. 70*, a c. di Dagmar Weise, Bonn, Beethoven-Haus, 1961; Alan TYSON, *A Reconstruction of the Pastoral Symphony Sketchbook (British Museum Add. MS 31766)*, in *Beethoven Studies* 1, a c.

Là dove s'affaccia per la prima volta, sul terzo pentagramma del f. 9^v di L, l'arpeggio si distende in un registro diverso da quello in cui esordisce in partitura:



Esempio 2.1. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. Schizzo per il secondo movimento (*Scene am Bach*). London, British Library, Add. MS 31766, f. 9^v, r. 3 (trascrizione di Dagmar Weise).



Esempio 2.2. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. II (*Scene am Bach*), b. 58, flauto.

La differenza è quella che indusse Tovey a ipotizzare, con malcelato sarcasmo, l'esistenza di un picchio dalla gola di giraffa: laddove in

di Id, London–New York, Norton, 1973, pp. 67–96; *Ludwig van Beethoven: Autographe und Abschriften*, a c. di Hans–Günter Klein, Berlin, Merseburger, 1975; *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, a c. di Douglas Johnson, Alan Tyson e Robert Winter, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 166–173; *Musikhandschriften aus der Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz*, edizione in microfiche, 4 parti, München, Saur, 2002–2005, parte III, *Die Beethoven–Sammlung*. L numera i fogli distinguendo fra recto e verso (1^r, 1^v, etc.), mentre B numera le singole pagine (1, 2, 3, etc.).

partitura l'arpeggio è notato in chiave di violino in funzione della sua assegnazione al flauto, nello schizzo le sue note percorrono un pentagramma sul cui margine sinistro si staglia il profilo di una chiave di basso. La tonalità è già quella definitiva, Sol maggiore; lo stesso dicasi per i valori delle note, i quali formano un'ascesa rapida culminante all'acuto. Solo il numero totale delle note (sette nello schizzo, sei in partitura) e l'ambito in cui ricadono (una quindicesima contro una tredicesima) sono leggermente diversi.³ La comparazione ha però un valore relativo, giacché Beethoven non schizza l'intero passaggio ma si limita ad annotare un'idea passibile di sviluppo.

Per istituire un confronto sensato occorre spostare lo sguardo una decina di fogli più avanti.⁴ Sul dodicesimo rigo del f. 19^r si osservano tre iterazioni consecutive dell'arpeggio, collocate nel registro elettivo del flauto. A differenza di quanto accade in partitura, dove l'arpeggio inaugura la serie di modulazioni connaturate all'idea di sviluppo, nello schizzo le tre enunciazioni delineano concordemente l'armonia di Sol maggiore; nel primo caso approdando al sol⁵, nel secondo ribattendo il re⁵ e nel terzo raggiungendo lo stesso re⁵ a partire da un gradino più basso.

L'idea d'avviare il processo modulante con la comparsa degli arpeggi dovette balenare presto nella mente di Beethoven: infatti il passaggio si ritrova, leggermente variato, sul pentagramma iniziale del verso dello stesso foglio:⁵

3. In L, f. 9^v, r. 3 l'arpeggio parte dal primo grado, mentre in partitura (b. 58) parte dal terzo; registro a parte, la corrispondenza con lo schizzo si riscontra nella b. 59. Ove non diversamente specificato, con "partitura" s'intende la moderna edizione a stampa (cfr. p. 14 n. 5).

4. La distanza fra il primo appunto dell'arpeggio e la formulazione iterata riconducibile alla parte del flauto nelle bb. 58–60 della partitura aumenta da dieci a quattordici fogli ove si consideri la struttura originaria del quaderno: tra i ff. 9 e 10 di L stavano infatti nell'ordine i ff. 157, 158, 155 e 156 di B. Altre occorrenze dell'arpeggio si registrano in L nel medesimo f. 9^v (r. 7, in Si bemolle maggiore; r. 10, in Mi bemolle maggiore) e nei ff. 10^r (r. 9, in Sol maggiore) 12^r (r. 2, in Sol maggiore, con l'esplicita menzione del flauto), 12^v (r. 8, in Fa maggiore), 15^r (r. 14, in Si bemolle maggiore), 22^v (r. 8, in Sol maggiore) e 23^r (r. 5, in Sol maggiore). L'unica occorrenza in B (p. 153, r. 14) non è significativa, trattandosi di un arpeggio di quattro note inserito in un contesto diverso da quello a cui sono riferibili le occorrenze citate.

5. La riscrittura del passaggio è da intendersi come un vero rifacimento: Beethoven revoca infatti per mezzo del sistema "Vi-" / "-de" le idee annotate sui rr. 6–15 del recto, comprendenti gli arpeggi dello schizzo precedente.



Esempio 2.3. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. Schizzo per il secondo movimento (*Scene am Bach*). London, British Library, Add. MS 31766, f. 19^r, r. 12 (trascrizione di Dagmar Weise).



Esempio 2.4. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. Schizzo per il secondo movimento (*Scene am Bach*). London, British Library, Add. MS 31766, f. 19^v, rr. 1–2 (trascrizione di Dagmar Weise).

Qui gli arpeggi sono quattro. Il primo e il terzo corrispondono a quelli del recto; partendo una quarta più in basso, il secondo elimina rispetto a prima la goffa iterazione della nota d’approdo; il quarto — questa la novità — avvia la modulazione sgranando le note dell’armonia di dominante.⁶ Nella versione definitiva il passaggio (bb. 58–67) acquisirà simmetria, distribuendo gli arpeggi in due coppie sulle armonie di tonica e di dominante, e preparando così lo spunto del flauto e la conseguente risposta dell’oboe.

Questo per quanto concerne gli schizzi. Venendo alla partitura autografa, si osserva come della b. 58 esistano due redazioni consecutive.⁷ Ultima fra le battute di p. 19, la prima — barrata con due tratti di penna e revocata mediante la sigla “Vi-“ / “-de” — non prevede l’arpeggio; essa si configura come un prolungamento della transizio-

6. Come nella versione definitiva, fra le note che compongono l’armonia di settima di dominante ne manca una, il fa \sharp ; ma la scelta dipende, oltre che da probabili difficoltà d’intonazione del flauto, dal desiderio di mantenere la doppia enunciazione dell’armonia e l’approdo finale alla tonica nell’ambito di una figurazione di sei semicrome culminante sulla semiminima all’acuto.

7. *Beethoven. Sechste Sinfonie*, II, p. 19. Analogamente a quelle del primo movimento, le pagine della *Scene am Bach* (immagini elettroniche nn. 91–140) recano una numerazione indipendente: la p. 19 del documento cartaceo corrisponde all’immagine elettronica n. 109. Le pagine degli ultimi tre movimenti recano invece una numerazione continua.

ne verso la zona di sviluppo, la quale comincia sul foglio seguente. In questa redazione incompiuta la b. 58 presenta — oltre a quella, limitata al tempo forte, dei primi violini — la parte del flauto e quella del primo oboe, strumenti che prolungano con alcune varianti melodiche ma senza abbandonare mai l'armonia di dominante la figurazione assegnata al flauto nella battuta precedente. L'indecisione di Beethoven è testimoniata da tre elementi: l'approdo dei primi violini a sol³, dunque alla tonica su cui comincia lo sviluppo; la cancellazione, sul terzo accento del tempo forte nel primo oboe, della testa di un si⁴ naturale che confermerebbe l'approdo sulla tonica; la notazione spostata un po' a destra delle parti, poi cassate, di oboe e flauto in armonia di dominante.⁸

Riassumendo: nella b. 58 Beethoven cominciò a notare la parte dei primi violini, facendo approdare a sol³ — dunque alla tonica di Sol maggiore — la figurazione in sedicesimi attestatasi nelle battute precedenti sull'armonia di dominante; poi introdusse la parte dell'oboe, strumento probabilmente destinato a riprendere la figurazione assegnata al flauto a b. 57; quindi decise che l'approdo alla nuova tonica di Sol maggiore avrebbe dovuto essere rinviato, dunque notò la figurazione assegnata all'oboe in armonia di dominante e cominciò a fare altrettanto con quella del flauto; prima di completare quest'ultima interruppe però la stesura, tracciò una croce sull'intera battuta e ne redasse una nuova versione sul verso dello stesso foglio, corrispondente all'attuale pagina 20. Nella 'nuova' b. 58 Beethoven assegnò subito al flauto l'arpeggio ascendente, distendendone il profilo tra il sol³ e il sol⁵; poi, considerando il la⁴ su cui a b. 57 la parte del flauto era stata interrotta, cancellò il sol³ di partenza e lo sostituì con un si⁴ come nella redazione definitiva, differendo alla battuta successiva la formulazione rettilinea dell'arpeggio. Alla parte del flauto Beethoven sottopose nella 'nuova' b. 58 quella degli oboi, assegnatari del bicordo si³ — sol⁴.

Gli altri strumenti enunciano tutti i gradi fondamentali di Sol maggiore; spicca, in questo contesto, la notazione leggermente fuori asse delle parti di clarinetti e fagotti, determinata da una cancellatura visibile sul primo dei due righi. L'identificazione delle note è malagevole

8. I tentennamenti a proposito della fisionomia da far assumere allo sviluppo, e di conseguenza alla ricapitolazione, si percepiscono sin dagli schizzi. Si veda Joseph KERMÁN, *Beethoven Sketchbooks in the British Museum*, «Proceedings of the Royal Music Association», 93rd Sess. (1966–1967), pp. 77–96: 89 ss.

ma, considerando la mancata introduzione della parte dei clarinetti nella prima versione di b. 58, è verosimile che la sua notazione nella seconda corrisponda a una svista.

Dunque, ancora durante la redazione della partitura autografa Beethoven mostrava qualche esitazione nell'impiego di un'idea — l'ascesa triadica — annotata fra le prime; ed è proprio agli schizzi iniziali che occorre guardare ora, allargando poi l'obiettivo all'intera *Scena al ruscello*, quindi ai tempi che la incorniciano e infine alle opere concepite da Beethoven negli anni in cui il progetto della Sinfonia *Pastorale* andava prendendo forma.

2.2. Acque torbide

La comparsa negli schizzi dell'arpeggio in chiave di basso è preceduta, sui pentagrammi superiori dello stesso foglio, da due accenni al motivo del ruscello.



Esempio 2.5. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. Schizzo per il secondo movimento (*Scene am Bach*). London, British Library, Add. MS 31766, f. 9^v, r. 1 (trascrizione di Dagmar Weise).



Esempio 2.6. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. Schizzo per il secondo movimento (*Scene am Bach*). London, British Library, Add. MS 31766, f. 9^v, r. 2 (trascrizione di Dagmar Weise).

Oltre che dalla posizione preminente all'inizio della *Scena*, l'identificazione di questa idea col ruscello è adombrata dalla sua affinità metrica e direzionale con uno schizzo risalente all'epoca di composizione della *Sinfonia Eroica* (1803):⁹

Murmeln der Bäche

1mo
usw.

andante
molt<o>

2do
je größer der Bach je tiefer der Ton

Esempio 2.7. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. Schizzo per il secondo movimento (*Scene am Bach*). Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Quaderno Landsberg 6, p. 96, rr. 1–3 (trascrizione di Gustav Nottebohm).

L'evocazione musicale del mormorio delle acque preconizza, in modo forse involontario, la descrizione dello scenario in cui si sarebbe svolto il dialogo fra Schindler e Beethoven, quell'angolo ameno della valle prativa attraversata da un corso d'acqua dolcemente mormorante ("sanft murmelnd"). Ancor più interessante è la distinzione fra "1mo" e "2do", probabilmente relativa ai due violoncelli protagonisti della *Scena*, il secondo dei quali incaricato di un'evocazione meno meccanica rispetto a quella proposta dal primo. A parte questo, tuttavia, lo schizzo non lascia intravedere molto altro, tanto da far supporre l'eventualità di una sua notazione in vista della stesura non di una pagina sinfonica ma di un Lied.¹⁰

I cinque anni che intercorrono fra lo schizzo isolato nel quaderno dell'*Eroica* e le sue innumerevoli rielaborazioni nel quaderno della *Pastorale* costituiscono una distanza senz'altro ragguardevole, rilevata

9. Trascrizione in NOTTEBOHM, *Zweite Beethoveniana*, p. 375. Per l'esatta localizzazione degli schizzi nel Quaderno Landsberg 6 (= '*Eroica*'—*Skizzenbuch*) si veda Rachel W. WADE, *Beethoven's Eroica Sketchbook*, «*Fontes Artis Musicae*» 23 (1977/4), pp. 254–289.

10. WYN JONES, *Beethoven: Pastoral Symphony*, p. 26.

da tutti i commentatori. La presenza di altri accenni a idee destinate a essere sviluppate nella *Pastorale* autorizzano a pensare che l'idea di una sinfonia caratteristica s'affacciasse nella mente di Beethoven già al tempo dell'*Eroica*; nondimeno, la consistenza di questi elementi è talmente modesta rispetto a quella del lavoro finalmente intrapreso nel 1808 che l'ipotesi di un'ininterrotta continuità di pensiero fra le due sinfonie non è sostenibile.

Tornando agli esempi tratti dal Quaderno della *Pastorale*, si osserva come malgrado la presenza solo virtuale degli accidenti in chiave ambedue gli schizzi mostrino già la tonalità di Si bemolle maggiore. L'unica differenza rispetto alla versione definitiva concerne gli strumenti: alla parte poi assegnata ai secondi violini si associa nel primo caso una versione grezza di quella destinata ai primi; nel secondo schizzo la notazione implicita in chiave di basso delinea le parti destinate in futuro alla coppia di violoncelli solisti. Pur limitata alla sola battuta iniziale, in ambedue i casi l'idea corrisponde a quella definitiva; e definitivo è pure il rapporto un po' anomalo — un accordo maggiore (Sol) sul sesto grado di una scala maggiore (il Si bemolle d'impianto) — che lega il canto del quarto uccello al mormorio del ruscello.

Il Quaderno della *Pastorale* indica che nel concepire la *Scena* Beethoven affiancò sin dall'inizio all'idea principale l'elemento destinato a innervare lo sviluppo. Interesse notevole desta la prima occorrenza del motivo del ruscello, rinvenibile nella parte superiore della pagina 161 di B, originariamente collocata insieme ad altre fra i fogli 5 e 6 di L, e dunque nella sezione contenente gli schizzi per il movimento iniziale.¹¹

11. Tra i ff. 5 e 6 di L si trovavano nell'ordine le attuali pp. 162, 161, 123, 124, 160 e 159 di B. Cfr. *The Beethoven Sketchbooks*, p. 172.

16

Man ist ein Mensch, der sich nicht selbst vergewissert,
sondern sich dem Schicksal überlässt.
Man ist ein Mensch, der sich nicht selbst vergewissert,
sondern sich dem Schicksal überlässt.
Man ist ein Mensch, der sich nicht selbst vergewissert,
sondern sich dem Schicksal überlässt.

Esempio 2.8. a. Ludwig VAN BETHOVEN, Quaderno Landsberg 10, p. 16r. Berlin, Staatsbibliothek, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

clarin<etto> 1

oder Stiel
do|<ce>

Menu<etto>
pizz in 8

Andante

Variationen

Storm #

in f mol<|>

moll
molt<=> ail / dann dC

jede Mahlerei nachdem sie in der Instrumentalmusik zuweit

getrieben verlehrt

Esempio 2.8. b. Ludwig van Beethoven, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. Schizzi per i temi principali di diversi movimenti. Quaderno Landsberg 10, p. 161, rr. 1-9 (trascrizione).

Unitamente alla posizione a inizio pagina, l'accuratezza della scrittura (accollatura su due pentagrammi, indicazione di tempo 12/8, armatura con due bemolli nelle chiavi implicite di violino e basso) denota in Beethoven l'intenzione di appuntare un'idea destinata a un pezzo indipendente rispetto a quello a cui si riferiscono gli schizzi precedenti. Limitato anche qui alle battute iniziali, lo schizzo presenta le parti dei secondi violini e delle viole, e introduce un accenno un po' più esteso a quella dei primi violini. Degno di nota è l'appunto "oder 8tel" collocato al disotto del secondo pentagramma: esso prefigura la possibilità d'attribuire valori d'ottavo alle note raggruppate in terzine, scritte inizialmente in sedicesimi. L'incertezza, poi risolta a vantaggio della seconda ipotesi, giustifica la notazione spazialmente sacrificata dell'indicazione temporale.¹²

Sul terzo pentagramma compare uno schizzo diverso, otto battute in tempo ternario destinate agli archi in modalità "pizzi<cato>"; "Menu<etto>", scrive Beethoven a capo rigo, anche se la melodia mostra il profilo agile di uno Scherzo più che l'allure compassata di un Minuetto. Malgrado la collocazione approssimativa delle teste di alcune note, l'idea è chiaramente riferibile alla melodia che inaugura il terzo tempo della Sinfonia *Pastorale*, un Allegro destinato ad assumere un titolo — *Lustiges Zusammensein der Landleute* — scevro di qualunque indicazione di genere.

Prima di esaminare gli schizzi dei pentagrammi centrali è utile rilevare come durante l'ideazione del movimento iniziale Beethoven annoti una serie di motivi destinati a quelli successivi. Osservato col conforto dell'opera compiuta, il processo prosegue nel quinto pentagramma, all'inizio del quale Beethoven annota un lungo tremolo in trentaduesimi, antepoendogli la parola "Sturm". Benché la tempesta stia ancora tutta nella sua mente, Beethoven affronta subito il problema di collegare il dissolvimento dei nubi all'evocazione della quiete. Al centro del quarto pentagramma, e nello spazio che lo divide dal quinto, compaiono le parole "Andante" e "Variationen". L'idea di Beethoven sembra dunque far seguire al tremolo, dopo una mezza battuta di pausa, un Andante in forma di Variazioni su un tema che nasce dalla stessa nota su cui la tempesta recede.¹³

12. Introdotta in un secondo tempo, l'indicazione 12/8 risulta un po' schiacciata fra l'accollatura e l'armatura.

13. La possibilità che le parole "Andante Variationen" costituiscano un mero rimando a

L'intenzione di concludere una sinfonia con un movimento in forma di Tema con Variazioni non era nuova; Beethoven l'aveva già esperita nel Finale dell'*Eroica*. Per quanto improbabile, una nuova adozione di tale modello avrebbe potuto rivelarsi efficace per almeno due motivi: un andamento "Andante" avrebbe potuto servire il proposito di suggerire la quiete subentrante alla tempesta; la forma paratattica del Tema con Variazioni avrebbe potuto servire lo scopo di distinguere il Finale di un'opera dal carattere pastorale da quello della Sinfonia gemella, la Quinta, sospinta verso il traguardo da una fanfara incalzante.¹⁴

L'elemento sensazionale di questo schizzo è tuttavia il profilo del tema che Beethoven aveva in mente di variare. Il fatto che ancora nel 1808 Beethoven immaginasse di spremere musica da un'idea affiorata in un lavoro d'occasione (la settima delle *Dodici contraddanze* per piccola orchestra, WoO 14) e messa al centro di altri tre (il balletto *Le creature di Prometeo*, le *Variazioni* per pianoforte op. 35 e appunto la Sinfonia *Eroica*) è del tutto straordinario;¹⁵ non tanto per il reimpiego poi sfumato del tema–Prometeo, quanto per la continuità che la sua comparsa fra gli schizzi della *Pastorale* testimonia fra la fase ideativa della Sesta Sinfonia e un gruppo di opere composte, eseguite e pubblicate diversi anni prima.

Non è facile preconizzare cosa Beethoven intendesse fare, progettando la Sinfonia *Pastorale*, del tema–Prometeo. Nello schizzo la divisione in battute è approssimativa, e la prosecuzione del tutto inedita. Il fatto

un movimento da collocare fra il "Menu<etto>" e la tempesta appare remota. Il sib⁴ su cui l'Andante esordisce si trova due ottave più in alto rispetto al sib² su cui la tempesta recede.

14. Composta l'anno precedente, la Quinta Sinfonia fu sottoposta a revisione e ultimata nei primi mesi del 1808.

15. Nel *Post Scriptum* di una lettera scritta fra la fine di maggio e l'inizio di giugno del 1803 Beethoven aveva raccomandato all'editore Breitkopf & Härtel l'esplicitazione, sul frontespizio dell'op. 35, del legame tematico fra la raccolta di Variazioni e "un balletto allegorico da me composto, Prometheus o in italiano Prometeo" (cfr. *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe*, 7 voll. a c. di Sieghard Brandenburg, München, Henle, 1996–1998, I, n. 140, p. 166: "das Thema davon <kommt> aus einem von mir komponirten allegorischen Ballet nehmlich: Prometheus oder italienisch prometeo"). La traduzione italiana di questo e dei successivi passi dell'epistolario beethoveniano è basata su *Ludwig van Beethoven. Epistolario*, 6 voll., a c. di Luigi Della Croce, Milano, Skira, 1999–2007). Sebbene il desiderio notificato da Beethoven al suo editore non sia mai stato soddisfatto, in questo studio il tema di contraddanza poi inserito negli altri lavori sarà denominato per brevità "tema–Prometeo".

che la cadenza si produca sulla tonica e non sulla dominante tradisce un'articolazione diversa, non propulsiva della struttura profonda; nondimeno, il fatto che l'approdo a Si bemolle maggiore sia seguito da un nuovo tremolo, questa volta su fa², fa trasparire il proposito di recuperare *in extremis* l'approdo alla dominante del tema originale.

Dopo un segno di ritornello lo schizzo prosegue in Fa minore ("in fmoI", scrive Beethoven) con un'ascesa lineare rapida seguita da una discesa piena di salti e da figurazioni meno veloci e uniformi. L'ipotesi che questo materiale costituisca l'ossatura della prima variazione non può essere esclusa, ma appare remota. La comparsa sul pentagramma sottostante di un tremolo sulle note do³-re^{b3}, armonicamente compatibile con l'ascesa veloce, riconduce lo schizzo al contesto del Temporale (*Gewitter*) che precede la Tempesta (*Sturm*), pezzo effettivamente radicato nella tonalità di Fa minore. In questa prospettiva si può spiegare anche la comparsa dell'indicazione "d<a> C<apo>", forse preceduta dalla parola "dann" ("poi"): essa rimanderebbe alla ripetizione, significativamente variata nella versione definitiva, della frase che evoca l'approssimarsi del nubifragio.¹⁶

Importanti, in questo contesto, sono le parole che Beethoven annota subito sotto, a suggello di una ricognizione sul progetto generale della Sinfonia compiuta durante una pausa nel processo ideativo del primo quadro. Snodatasi attraverso la notazione di un tema immaginifico destinato al tempo lento, un appunto relativo all'avvio di un Minuetto veloce, un'idea di Finale incentrato sulla variazione di un tema dalla storia affascinante e un'evocazione del tuono e delle gocce che annunciano l'arrivo del temporale, essa approda a un'asserzione lapidaria: "Jede Mahlerei nachdem sie in der Instrumentalmusik zuweit / getrieben verliehrt" ("Nella musica strumentale la pittura, se spinta all'eccesso, perde <efficacia>"). Questo il nodo estetico intorno a cui, progettando la Sinfonia *Pastorale*, Beethoven s'arrovella. Consegnato il dilemma alla carta, il compositore mette da parte gli altri tempi e si rituffa negli schizzi per quello iniziale, dedicato al destarsi di sentimenti sereni all'arrivo in campagna.

16. La presenza dell'indicazione "?dann? d<a> C<apo>" non è registrata nell'inventario dei contenuti di questa pagina del Quaderno Landsberg 10, descritto in *Ludwig van Beethoven: Autographe und Abschriften*, p. 144. Nella versione definitiva la ripresa "da Capo" del brusio iniziale e del ticchettio delle prime gocce (IV, bb. 1-10) si produce un tono più in alto (bb. 11-20); l'aumento di tensione così generato conduce a b. 21 alla prima deflagrazione del temporale.

Vienna, 1801

La novità saliente della breve ricognizione sui materiali autografi non è la tracciabilità dei primi indizi della Sinfonia *Pastorale* al 1803, ma la permanenza del tema–Prometeo nella mente di Beethoven nel 1808. Sostanzialmente inosservata, la circostanza induce a focalizzare l'attenzione sull'abitudine del compositore di lavorare parallelamente a opere diverse, e di non perderne mai di vista le idee fondamentali.

La gradualità di messa a fuoco del progetto è l'aspetto rilevante del processo culminato con l'esecuzione della Sinfonia *Pastorale* il 22 dicembre di quell'anno; un processo le cui origini sono da rintracciare nelle pregresse esperienze di ascolto, composizione e studio.

3.1. Una grande stagione creativa

Quando furono eseguite per la prima volta in forma pubblica, il 29 maggio del 1801, le *Stagioni* di Haydn erano note da oltre un mese a un gruppo di nobili viennesi invitati dal barone van Swieten alle audizioni semi-private a Palazzo Schwarzenberg. Fra i testimoni di quelle esecuzioni, susseguitesesi a partire dal 23 aprile, il diario del conte Zinzendorf annovera l'arciduca Massimiliano Francesco, il mecenate di Bonn a cui Beethoven intendeva dedicare la sua Prima Sinfonia, risuonata tredici mesi prima sotto le volte del Teatro di Corte e in quel momento in corso di stampa.¹

1. Manoscritti, i *Tagebücher* di Karl von Zinzendorf sono sottoposti a scrutinio in Dorothea LINK, "Le soir au théâtre": *From the Diary of Count Karl Zinzendorf, 1783–1792*, in EAD., *The National Court Theatre in Mozart's Vienna: Sources and Documents, 1783–1792*, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 191–398. Non è dato sapere se alle esecuzioni organizzate da Swieten fosse presente anche Beethoven, fresco reduce dal successo delle *Creature di Prometeo*, il balletto le cui recite avevano segnato l'inizio della primavera viennese. Una sua lettera all'editore Hoffmeister, databile Vienna, 22 o 23 giugno 1801, testimonia l'intenzione

Prematura ma non impreveduta, la scomparsa a fine luglio dell'arciduca rapì a Beethoven il dedicatario *in pectore* della Prima Sinfonia; ragion per cui, quando apparve nel dicembre, l'opera risultò

[...] composée et dediée / à / Son Excellence Monsieur le Baron / van Swieten / Commandeur de l'ordre roy. de S^t- Etienne, / Conseiller intime et Bibliothécaire de sa / Majesté Jmp. Et Roy. [...]

Benché imputabile alla sola indifferenza del Fato, il cambio di dedicatario — soggetto la cui lenta individuazione esasperò l'editore, che a un certo punto minacciò di mandare in stampa il lavoro senza dedica — comportò una scelta non facile.² Swieten era un funzionario di Corte, istituzione verso la quale la biografia di Beethoven registra in quegli anni la massima prossimità, come testimonia la scelta del Teatro di Corte per il suo primo concerto sinfonico (2 aprile 1800: in programma fra l'altro il Settimino op. 20, dedicato all'imperatrice Maria Teresa, e la Prima Sinfonia, dedicata in origine al suo ultimogenito) e per l'allestimento il 28 marzo 1801 delle *Creature di Prometeo*, il ballo eroico-allegorico il cui soggetto, adattato dal coreografo di corte Salvatore Viganò, era stato scelto dall'imperatrice medesima.³

Oltre a possedere un'invidiabile collezione di partiture antiche, e a favorirne lo studio e l'esecuzione da parte di amici professionisti, Swieten aveva assemblato, tradotto e versificato i testi degli oratorii di Haydn: le *Stagioni* e, un paio d'anni prima, la *Creazione*.⁴ Il giudizio di Beethoven — soprattutto sul secondo lavoro, più incline del primo a un certo bozzettismo — non era stato benevolo; donde la possibilità

di dedicare a Massimiliano Francesco la Prima Sinfonia (cfr. *Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 64, pp. 76-78: 77). Giunto a Vienna il 28 aprile di quell'anno, l'arciduca poté assistere a una delle repliche, non alla prima esecuzione delle *Stagioni* a Palazzo Schwarzenberg. Cfr. Rita STEBLIN, *Who Died? The Funeral March in Beethoven's Eroica Symphony*, «The Musical Quarterly» 89 (2006), pp. 62-79: 72.

2. Beethoven comunicò all'editore la scelta del barone van Swieten verso la metà di ottobre (*Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 69, pp. 87-88; v. anche STEBLIN, *Who Died?*, p. 67).

3. L'annuncio del concerto del 2 aprile 1800, comprendente il dettaglio dei pezzi in programma, si trova riprodotto in *Beethoven. Briefwechsel*, I, p. 51. Ammesso che sia mai stato stampato, il libretto del balletto di Viganò non si è conservato; la denominazione di "heroisches, allegorisches Ballett" si trova sull'annuncio, viceversa conservato, della prima rappresentazione (cfr. Constantin FLOROS, *Beethovens Eroica und Prometheus Musik*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1978, p. 25).

4. Anche la prima esecuzione pubblica della *Creazione*, avvenuta il 19 marzo del 1799, era stata preceduta da una serie di esecuzioni semi-private.

d'intendere la dedica sostitutiva della Prima Sinfonia come un gesto di conciliazione nei confronti di Swieten. Meno legata alla contingenza è un'altra lettura, tendente a inquadrare la scelta finale in un omaggio tributato al terzo grande fautore del suo apprendistato viennese;⁵ alla luce di studi recenti, tuttavia, questa ipotesi si dimostra debole, giacché pare accertato che le sessioni di studio e ascolto a Palazzo Schwarzenberg abbiano rivestito nella formazione di Beethoven un ruolo alquanto marginale rispetto a quello, viceversa fondamentale, documentato nella biografia di Mozart.⁶

Né la *Creazione* né le *Stagioni* sono oratorii in senso proprio; a qualche anno di distanza Beethoven stesso definì i loro testi “poemi didascalici” (*Lehrgedichte*).⁷ Se la *Creazione* costituisce l'elemento sublime del dittico, le *Stagioni* rappresentano quello pastorale, intessute come sono di scene attinenti alla vita di Simon, il fattore protagonista dell'embrionale vicenda insieme alla figlia Hanne e al giovane contadino Lukas. Nondimeno, sublime e pastorale sono elementi presenti in grado diverso in entrambi gli oratorii, accomunati dalla compresenza al loro interno di toni narrativi, contemplativi e celebrativi.⁸

Venendo ai dettagli, osservata dalle rive del ruscello beethoveniano la *Creazione* offre allo sguardo un'Aria (n. 6) il cui testo recita

5. A Haydn e a Salieri Beethoven aveva dedicato rispettivamente le tre Sonate per pianoforte op. 2 (1796) e le tre Sonate per violino e pianoforte op. 12 (1798). Del *Falstaff* composto da Salieri su libretto di Carlo Prospero DeFranceschi Beethoven aveva inoltre variato — all'indomani del debutto, avvenuto al Teatro di Porta Carinzia il 3 gennaio 1799 — il tema del duetto “La stessa, la stessissima” WoO 73.

6. Nicholas MATHEW, *Beethoven's Political Music, the Handelian Sublime, and the Aesthetic of Prostration*, «19th-Century Music», 33/2 (Fall 2009), pp. 110–150: III.

7. James WEBSTER, *The Sublime and the Pastoral in The Creation and The Seasons*, in *The Cambridge Companion to Haydn*, a c. di Caryl Clark, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 150–163: nota 18.

8. Sull'interdipendenza stretta fra i due lavori si veda ancora WEBSTER, *The Sublime*, p. 153: “The two works together implicitly tell a single story, one that *The Creation* introduces, but only *The Seasons* can conclude” (“I due lavori insieme raccontano implicitamente un'unica storia, che la *Creazione* introduce ma solo le *Stagioni* possono concludere”).

Rollend in schäumenden Wellen	Muggiando in onde schiumanti
Bewegt sich ungestüm das Meer.	si agita il mare impetuoso.
Hügel und Felsen erscheinen,	Colline e rupi appaiono,
Der Berge Gipfel steigt empor.	la vetta dei monti si staglia.
Die Fläche, weit gedehnt,	Il largo fiume attraversa,
Durchläuft der breite Strom	descrivendo alcune curve,
In mancher Krümme.	l'estesa pianura.
Leise rauschend gleitet fort	Con lieve mormorio il chiaro ruscello
Im stillen Thal der helle Bach.	scorre placido nella quieta valle.

L'aspetto musicalmente rilevante di questo pezzo è che l'ultima delle sue quattro immagini (vv. 8–9) occupa da sola quasi metà dell'intonazione, ovvero la sezione finale (bb. 73–121) inaugurata dal passaggio repentino da Re minore a Re maggiore.⁹ Privata della ripresa da Capo, l'Aria si spegne sul chiocciolo del ruscello, senza riandare al mare in burrasca, ai picchi svettanti o al fiume sinuoso. Lo stacco deciso che introduce la sua parte finale accentua la distinzione fra “der breite Strom” e “der helle Bach”. A tre immagini sublimi (mare, vetta, fiume) ne segue una idilliaca, una scena in cui Haydn fa uso di alcuni fra gli ingredienti tipici della musica pastorale: le sonorità penetranti di oboi e corni; la serenità imperturbabile del modo maggiore; l'evocazione del mormorio del ruscello mediante l'assegnazione ai violini di un motivo in terzine ritmicamente simile al “Murmeln der Bäche” destinato ad affacciarsi presto fra gli schizzi dell'*Eroica*.

Trasferendo il discorso all'esistenza umana scandita dall'avvicinarsi delle stagioni, il secondo oratorio muove dal presupposto della superiorità morale della vita agreste nei confronti di quella urbana. Ricalcando quella dei concerti di Vivaldi, la successione Primavera–Estate–Autunno–Inverno conferisce alle *Stagioni* una fisionomia antropomorfa che favorisce l'uso immaginifico delle situazioni. Una sintonia particolare con la struttura della *Pastorale* la dimostra l'*Estate*, l'unica stagione illustrata mediante una serie di scene disposte in sequenza nei vari momenti di una giornata.¹⁰ Sebbene l'affinità più stret-

9. La sezione dedicata al mare in tempesta (bb. 1–26) è in Re minore, quella dedicata a colline e montagne (bb. 27–49) in Fa maggiore, e quella dedicata al serpeggiare del largo fiume nella pianura (bb. 49–72) in varie tonalità, con ritorno finale a Re minore.

10. L'osservazione si trova in Daniel HEARTZ, *Mozart, Haydn and Early Beethoven, 1781–1802*, New York, Norton & Company, 2009, pp. 635–636. L'autore soggiunge che l'*Estate*

ta con la Sinfonia *Pastorale* sia la presenza del temporale, la struttura peculiare dell'*Estate* induce a prendere in considerazione anche l'Aria che precede la tempesta e il Terzetto che ne saluta il dissolvimento.

Introdotta da un Recitativo (n. 14) che delinea uno scenario idilliaco in cui spicca la presenza di un ruscello, l'Aria assegnata a Hanne (n. 15) è un distillato di poesia sensista:

Welche Labung für die Sinne!	Quale conforto per i sensi!
Welch' Erholung für das Herz!	Quale sollievo per il cuore!
Jeden Aderzweig durchströmet,	Per ogni vena scorre,
Und in jeder Nerve lebt	e in ogni nervo ha vita
Erquickendes Gefühl.	una sensazione di frescura.
Die Seele wachet auf	L'anima si ridesta
Zum reizenden Genuß,	ai dolci godimenti,
Und neue Kraft erhebt	e una nuova forza risolveva
Durch milden Drang die Brust.	con tenero impulso l'animo.

Haydn intona il testo di Swieten investendo l'oboe di un ruolo prominente, e conferendo alla voce di Soprano un'energia che si effonde in un'incantata atmosfera pastorale. Il Recitativo seguente (n. 16) testimonia, attraverso le voci di Hanne, di Simon e di Lukas, l'inquietudine suscitata dalla tempesta incipiente.

A differenza di Beethoven, che nel contesto di una sinfonia poteva far uso solo degli strumenti, componendo un oratorio Haydn poteva sfruttare anche le voci. Questo comporta un'essenziale differenza di prospettiva: laddove nella *Pastorale* nulla lascia intendere che il soggetto testimone del fenomeno avverta il pericolo, nell'*Estate* il terrore umano dinanzi allo scatenarsi della Natura è un sentimento talmente devastante da suscitare un'accorata invocazione di salvezza (n. 17). Quando la tempesta si placa, le nuvole si diradano e le attività della Natura riprendono (n. 18); fra esse si segnala, alle orecchie del soggetto in ascolto sulle rive del ruscello beethoveniano, il canto con cui la quaglia richiama il/la consorte:

ripercorre con immutata felicità di esiti il cammino seguito da Haydn nelle tre sinfonie composte subito dopo l'entrata a servizio della famiglia Esterházy, *Le matin — Le midi — Le soir*. Seppur sfumati, i contorni temporali della Sinfonia *Pastorale* sono riconducibili a quelli di una giornata che si sviluppa fra il momento antimeridiano dell'arrivo in campagna e quello vespertino del canto di pastori.

The image shows a musical score for a scene from *Die Jahreszeiten*. It includes staves for Oboe, LUKAS (soprano), Violini I, Violini II, Violenze, and Violoncelli e Contrabbassi. The Oboe part is marked "Soli" and "p". The vocal line for LUKAS has the lyrics "Dem Gat - ten ruft die Wach-tel schon." The score is in 2/4 time and B-flat major.

Esempio 3.1. Gottfried VAN SWIETEN / Joseph HAYDN, *Die Jahreszeiten (Le stagioni)*, oratorio, Hob. XXI: 3. N. 18 (Terzetto), bb. 38–42.

Il Terzetto si conclude poi col corale mediante il quale i fiati salutano la stella che, affacciandosi in cielo al vespro, invita l'umanità alla pace della sera ("Die Abendglocke tönt; / von oben winkt der helle Stern / und ladet uns zur sanften Ruh").

Beethoven non avrà molto da imparare dai versi di Swieten e dai quadretti di Haydn; essi saranno tuttavia cruciali per la formazione del pubblico a cui egli s'ingegnerà di proporre, di lì a qualche anno, un'idea di Natura tutta sua. Intorno alla tempesta era fiorita negli anni una letteratura musicale rigogliosa il cui vertice era stato il *Portrait musical de la Nature*, un'opera strumentale in cinque tempi disposti intorno all'evocazione di un violento fenomeno atmosferico. Composta nel 1784–85, la *Grande Symphonie* di Justin Heinrich Knecht reca un titolo alternativo — *Pastoralsymphonie* — che ne fa un antecedente diretto, non importa quanto pallido, dell'omonima sinfonia beethoveniana.¹¹

11. Hermann JUNG, *Zwischen "Malerey" und "Ausdruck der Empfindung": zu den historischen und ästhetischen Voraussetzungen von Justin Heinrich Knechts "Le portrait musical de la Nature" (1785)*, in *Studien zur Musikgeschichte: eine Festschrift für Ludwig Finscher* a c. di Annegrit Laubenthal, con la collaborazione di Kara Kusan-Windweh, Kassel, Bärenreiter, 1995, pp. 417–431.

3.2. *Le creature di Prometeo*

Qualche settimana prima che le *Stagioni* incominciassero a irradiare la loro luce dal salone di Palazzo Schwarzenberg Beethoven aveva proposto agli ospiti del Teatro di Corte un breve quadro di carattere pastorale. Nulla di che, a cospetto dei tanti capolavori usciti dalla sua penna; ma in termini relativi una creazione importante, trattandosi del primo prodotto dichiaratamente “pastorale” del suo catalogo.

Il pezzo è un breve Allegro collocato al centro del secondo atto delle *Creature di Prometeo*; decimo numero del balletto, esso reca la denominazione “Pastorale” già nella riduzione pianistica della partitura, pubblicata a pochi mesi di distanza dall’andata in scena.¹² Insieme all’Ouverture (n. 1), a una Scena marziale (n. 8) e al Finale (n. 16) basato sul tema di contraddanza destinato a fortuna ulteriore, esso riscosse un successo notevole anche all’indomani dell’ultima recita.¹³ Preziosa è in questo senso la testimonianza procurata da una lettera mediante cui il 22 gennaio 1803 Karl, fratello minore e in quegli anni segretario di Beethoven, offriva all’editore Breitkopf & Härtel

[...] un’Ouverture dal balletto *Prometeo*, poi sempre dallo stesso lavoro una Scena marziale <n. 8>, una *Pastorale* <n. 10> e <un> *Finale* <n. 16>, pezzi ricevuti molto spesso con favore non comune nei concerti che si tengono qui all’Augarten, un onore non ancora toccato ad alcuna musica per balletto, quello di essere eseguita come pezzo di musica <autonoma>. Non ritengo necessario aggiungere altro, se non che questi pezzi faranno onore a mio fratello anche negli anni a venire.¹⁴

12. Della partitura autografa non esistono notizie. Approntata secondo Czerny da Beethoven stesso (SCHÜNEMANN, *Czernys Erinnerungen an Beethoven*, p. 60: “Das Ballett Prometheus ist von Beethov. selber für Clavier arrangirt”), la riduzione pianistica fu pubblicata a Vienna da Artaria nel giugno del 1801 col numero d’opus 24, attribuito l’anno dopo alla quinta Sonata per violino e pianoforte. La Pastorale si trova alle pp. 36–38; la medesima riduzione presenta anche un’altra indicazione notevole — “La Tempesta” — relativa all’Introduzione con cui s’inaugura il primo atto (pp. 8–9).

13. La ventottesima e ultima recita delle *Creature di Prometeo* ebbe luogo il 29 agosto 1802. Cfr. FRANZ HADAMOWSKY, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966*, 2 parti; parte I (1776–1810), Wien, Prachner, 1966; parte II (1810–1966), ivi, Hollinek, 1975; I, p. 51.

14. Karl van Beethoven alla casa editrice di Lipsia Breitkopf & Härtel, Vienna, 22 gennaio 1803, trascrizione in *Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 125, pp. 149–151: 149: “[...] eine Overture aus dem Ballet Prometheus, dann aus eben demselben eine Martzialische Szene <Nr. 8>, ein Pastorale <Nr. 10> und Finale <Nr. 16>, welche Stücke in den hiesigen Augarten Konzerten sehr oft als Musickstücke mit ungemeinem Beyfall sind aufgenommen worden,

Se da un lato la scarsità di documenti ha storicamente afflitto le indagini sulle *Creature di Prometeo*, dall'altro essa ha favorito il sorgere di diverse ipotesi sulla loro trama; la quale, in assenza di un libretto, è soltanto immaginabile sulla base di fonti secondarie quali gli annunci delle recite, un paio di recensioni e la ricostruzione effettuata da Carlo Ritorni a molti anni di distanza.¹⁵

La letteratura critica ha tentato anche in anni recenti di venire a capo degli interrogativi proposti dal libretto latitante, continuando a coltivare la speranza di una sua riemersione; solo nel 1996 Egon Voss ha trovato il coraggio per affermare che esso non è mai stato stampato poiché Viganò, incaricato di preparare un ballo eroico-allegorico e non un coreodramma narrativo, non era arrivato a concepire una vera e propria trama sintetizzabile nelle pagine di un libretto. Provocatoria, la tesi ha avuto il merito di scardinare un'altra costruzione troppo perfetta per essere vera, quella imbastita da Constantin Floros sulla base del rapporto che lega le *Creature di Prometeo* alla *Sinfonia Eroica*.¹⁶

Le divergenze fra le due analisi concernono fra l'altro la Pastorale. Ricondotto da Floros al quadro di Thalia, musa della Commedia incaricata da Apollo di resuscitare Prometeo pugnalato da Melpomene, musa della Tragedia, il decimo numero corrisponde invece secondo Voss alla danza pastorale ("Schäfertanz") condotta dal dio Pan.¹⁷

eine Ehre welche noch keiner Ballettmusick wiederfahren ist, als Musickstück aufgeführt zu werden. Ich glaube nicht nöthig zu haben etwas anders davon zu sagen, als das diese Stücke auch in spätern Jahren meinem Bruder noch Ehre machen werden".

15. Inizialmente annunciata per il 21 di marzo, la prima rappresentazione subì un rinvio di una settimana, ufficiosamente a causa del cattivo stato di salute di Beethoven. Una riproduzione in facsimile del primo annuncio è disponibile in *Beethoven. Briefwechsel*, I, p. 67; una di quello definitivo del 28 si trova invece in Robert HAAS, *Beethoven und das Wiener Ballett*, «Velhagen & Klasing Monatshefte» 41/7 (marzo 1927), p. 46. La prima recensione apparve il 19 maggio 1801 sulla «Zeitung für die elegante Welt» di Lipsia (col. 485 ss.); la seconda il mese successivo sul «Journal des Luxus und der Moden» di Weimar (p. 303 ss.). La ricostruzione a vari anni di distanza si trova in Carlo RITORNI, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei*, Milano, Guglielmini e Redaelli, 1838. Ritorni non assistette allo spettacolo viennese ma al suo rifacimento, andato in scena a Milano al Teatro alla Scala il 22 maggio 1813 col titolo *Il Prometeo*.

16. Egon Voss, *Schwierigkeiten im Umgang mit dem Ballett "Die Geschöpfe des Prometheus" von Salvatore Viganò und Ludwig van Beethoven*, «Archiv für Musikwissenschaft» LIII (1996), pp. 21-40.

17. FLOROS, *Beethovens Eroica*, pp. 67-68; Voss, *Schwierigkeiten*, p. 31. Un indizio rivelatore della struttura non (ancora) definitiva del secondo atto è l'interruzione — proprio dopo la

Associato alla tonalità luminosa di Do maggiore, il tema in 6/8 affidato ai legni si segnala per una robustezza a cui contribuisce da par suo il bordone degli archi. L'associazione di tratti simili coi gesti vigorosi di Pan è più persuasiva di quella con le movenze leggere di Thalia, musa non accreditata di rapporti privilegiati con l'ambiente pastorale. Malgrado la tonalità maggiore, il pezzo non si segnala per un carattere gioioso, come si converrebbe a una musica destinata a far da sfondo a un evento — il ritorno di Prometeo alla vita — singolarmente non rilevato da alcuno dei commentatori dello spettacolo. Recensioni alla mano, la circostanza induce a supporre che Thalia abbia operato il suo prodigio dietro le quinte, e che la musica della Pastorale abbia salutato la ricomparsa di Prometeo con una danza condotta da Pan, un quadro che costituisce peraltro un *topos* del balletto settecentesco.¹⁸

Pastorale — della peraltro irregolare sequenza numerica nella riduzione per pianoforte:

numerazione	titolo	andamenti
-	OVERTURA	
-	LA TEMPESTA	Allegro non troppo
N.° 1		Poco adagio etc
N.° 2		Adagio etc
N.° 3		Allegro vivace etc
Atto II. - N.° 4		Maestoso – Andante etc
Adagio etc		N.° 5
N.° 6		Un poco adagio etc
7		Grave
N.° 8		[senza andamento]
9		Adagio etc
10.		Pastorale Allegro

18. Si veda in FLOROS, *Beethovens Eroica*, p. 48, il rinvio alle *Lettres sur la danse et sur le ballet* di Jean-Georges Noverre (1760). Il personaggio di Thalia tornerà a incrociare il cammino di Beethoven all'inizio del decennio successivo, in occasione della composizione delle musiche di scena per *Le rovine di Atene*, il secondo dei due drammi scritti da August von Kotzebue per l'apertura del nuovo Teatro imperiale di Pest (prevista inizialmente per l'autunno del 1811, l'inaugurazione fu gradualmente differita sino al 9 febbraio dell'anno dopo. Rispettivamente destinati alle funzioni di pre- e postludio, i drammi — *Re Stefano* e *Le rovine di Atene* — furono allestiti entrambi con musiche di Beethoven, *König Stephan*, op. 117, e *Die Ruinen von Athen*, op. 113). I versi che precedono il n. 6 (partitura: p. 61) annunciano l'imminente inaugurazione di un tempio dedicato alle muse. Arrivano, ciascuna sul proprio carro, Thalia e Melpomene; il carro di Thalia è trainato da alcuni genietti, quello di Melpomene da diverse figure della tragedia. Durante la Marcia e il Coro

Avvicinando la lente, il quadro pastorale delle *Creature di Prometeo* mostra altri elementi salienti per un'analisi orientata all'individuazione di affinità di linguaggio con la futura Sinfonia. Un interesse particolare suscitano in questo senso la sezione di alleggerimento (bb. 20–28) che vien dopo il primo 'tutti' e la sua ripresa variata (bb. 64–72). Gli interventi alternati di fagotti da un lato e flauti e primi violini dall'altro propongono un dialogo intessuto su arpeggi lineari discendenti e arpeggi spezzati ascendenti. Quando il passaggio è ripreso più avanti gli elementi di base risultano polarizzati: il dialogo alterna battute occupate da arpeggi a battute occupate da accordi statici; ascendenti o discendenti, gli arpeggi sono tutti lineari e hanno la funzione di favorire la semplice alternanza fra tonica e dominante; la prima coppia è affidata agli archi, mentre la seconda è appannaggio dei legni. Fra questi due passaggi se ne trova un terzo (bb. 32–40), basato sull'alternanza fra tonica e dominante e dominato dal primo flauto, assegnatario di veloci figurazioni triadiche.

Nessuna di queste caratteristiche è fonte di sorpresa, in una musica destinata a far da sfondo a una danza pastorale; un interesse non secondario riveste però il terzo e ultimo schizzo, in cui spicca — in riferimento al primo dei tre passaggi — un'alternanza fra soli arpeggi lineari.¹⁹ Armonicamente più ricco di quello definitivo (V – I – V/V – V), nella quarta battuta il passaggio presenta un arpeggio destinato a non trovare spazio in partitura; preceduto da una chiave di violino, esso parte dal si³ e raggiunge il re⁵ passando attraverso il re⁴, il sol⁴ e il si⁴, ovvero disegnando un'ascesa simile a quella compiuta dal verso dell'uccello misterioso nella *Scena al ruscello*.

che costituiscono il n. 6 (partitura: pp. 62–84) Minerva e Mercurio commentano lo sfilare dei carri. Melpomene ha risvegliato nei contemporanei l'arte tragica dei Greci, come testimonia l'elenco delle grandi opere di Lessing, Goethe, Schiller e altri. Il numero s'avvia a conclusione con la collocazione nel tempio, dietro i rispettivi altari, delle immagini delle due muse. Nel recitativo accompagnato finale (pp. 82–84) il Gran Sacerdote elogia prima Melpomene per aver ravvivato la Tragedia, e quindi Thalia: la quale, vegliando sopra le stirpi, affianca il divertimento leggiadro all'insegnamento serio ("wachend über die Sitten, zu ernsten Lehren muntern Spott gesellt"; in ossequio alla natura di Melpomene, le ultime tre parole sono intonate con grande leggerezza). Cfr. anche Renate RESCHKE, *Selbst- und Weltverständnis in antiker Dimension. Anmerkungen zum Antikebild Ludwig van Beethovens*, «Beiträge zur Musikwissenschaft» 18 (1976), pp. 69–106: 98–99.

19. *Ein Notierungsbuch von Beethoven aus dem Besitze der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin*, a c. di Karl Lothar Mikulicz, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, p. 114, rr. 2–3. I due grandi schizzi precedenti per questo numero si trovano alle pp. 106 e 108–109; alcuni schizzi isolati si trovano in altri punti del quaderno.

Lungi dal voler suggerire una presenza metafisica nel quadro di una danza astratta come quella di Pan, il rilievo sottolinea il ruolo giocato dal contesto nel favorire l'associazione di un motivo convenzionale a un'entità specifica. Nelle *Creature di Prometeo* gli arpeggi sono semplici figure d'alleggerimento; la controversa identificazione di uno di essi col canto di un (in)determinato uccello sarà il risultato della sua calcolata immissione nel contesto evocativo della *Scena al ruscello*.

Chiariti i termini del confronto, un altro dettaglio si offre all'occhio, ancor più che all'orecchio, di chi cerca nella danza pastorale di Pan qualche indizio della futura *Scena al ruscello*. Nel cuore del pezzo, dopo la prima riesposizione del tema principale lo schema compositivo ne prevede una seconda, che Beethoven affida all'intera compagine orchestrale prescrivendole di suonare fortissimo (bb. 56–63). All'intensificazione della dinamica rispetto alle enunciazioni precedenti contribuisce l'assegnazione di varie note trillate ai violini e di un motivo ritmicamente vigoroso ai timpani. Relegati sino a quel punto in un ruolo di sostegno, questi strumenti cominciano a iterare con insistenza una cellula ritmica dal profilo inconfondibile:



L'associazione del verso della quaglia coi trilli evocatori dell'usignolo e la contiguità del passo relativo con quello dominato dagli arpeggi (bb. 63–71) rappresentano una tentazione forte nella prefigurazione del quadro conclusivo della *Scena al ruscello*. In realtà l'iterazione del *Wachtelschlag* guarda ancora più avanti, al Vivace che nel primo tempo della Settima Sinfonia deflagra al termine dell'introduzione. La cellula ritmica su cui il pezzo si fonda era stata messa in relazione con l'esametro sin dagli esordi;²⁰ oltre a confermare il legame con la metrica classica, la sua comparsa nel punto culminante della danza

20. Anton REICHA, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, 4 voll., Wien, Diabelli & Co. [1834], II, p. 519; tradotto in tedesco da Czerny, il trattato riunisce tre opere didattiche pubblicate da Reicha in francese nei due decenni precedenti: *Traité de*

di Pan dimostra l'intenzione di Beethoven di evocare con elementi oggettivi un'antichità che, malgrado la sua genericità, è un aspetto fondante delle *Creature di Prometeo*.²¹

Publicata a tre mesi dal debutto, la riduzione pianistica apparve con un titolo italiano che non rispecchia quello comparso sul cartellone definitivo bensì quello recato dall'annuncio, poi revocato, della settimana precedente.²² La sensazione che anche all'indomani del debutto lo spettacolo fosse un cantiere aperto è netta; dunque è verosimile che le repliche susseguitesse sino all'estate dell'anno successivo abbiano proposto uno spettacolo dalla fisionomia continuamente cangiante.

Annunciata sulla «Wiener Zeitung» del 20 giugno 1801, la pubblicazione dello spartito contribuì alla fortuna del balletto nelle case dei viennesi. Non dichiarata sul frontespizio, la paternità della riduzione pianistica è attribuita da Czerny a Beethoven; il quale, proprio nei giorni in cui Artaria la immetteva sul mercato, nel giro di quarantott'ore prese in mano due volte la penna per confidare ad altrettanti amici — Franz Gerhard Wegeler nella nativa Bonn e Carl Amenda nella lontana Wirben (Lielvirbi, oggi in Lettonia) — i primi sintomi dell'incipiente sordità.

L'attitudine di Beethoven dinanzi al proprio dramma è compendiata dalla parola “rassegnazione”:

mélodie (Paris, 1814); *Cours de composition musicale* (ivi, ca. 1816–18); *Traité de haute composition musicale* (ivi, 1824–26). Per ulteriori approfondimenti si veda Maynard SOLOMON, *The Seventh Symphony and the Rhythm of Antiquity*, in ID., *Late Beethoven. Music, Thought, Imagination*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 2003, pp. 102–134 (trad. it. *La settima Sinfonia e il ritmo dell'antichità*, in ID., *L'ultimo Beethoven. Musica, pensiero, immaginazione*, Roma, Carocci, 2010, pp. 123–156).

21. La presenza della cellula ritmica rimase ignota per decenni — sino al 1864, anno della pubblicazione in partitura del balletto nel quadro dell'edizione completa — a quanti non assisterono alle rappresentazioni delle *Creature di Prometeo* al Teatro di Corte; la riduzione pianistica pubblicata nel 1801 difatti non la accoglie.

22. Sul cartellone che aveva annunciato la prima rappresentazione per il 21 marzo il balletto era ascrivito al genere mitologico–allegorico e recava il titolo *Die Menschen des Prometheus* (*Gli esseri umani di Prometeo*). Sul cartellone che annunciò il debutto per il giorno 28 esso risulta ascrivito al genere eroico–allegorico e reca il titolo *Die Geschöpfe des Prometheus* (*Le creature di Prometeo*). Sul frontespizio della riduzione per pianoforte (Wien, Artaria [giugno 1801]) esso è definito semplicemente “ballo”, mentre il titolo *Gli uomini di Prometeo* arieggia — laddove “uomini” traduce “Menschen” — quello del primo cartellone. Una riproduzione in facsimile del primo annuncio è disponibile in *Beethoven. Briefwechsel*, I, p. 67.

Che cosa accadrà, ora, lo sa il Cielo benedetto. Wering (*recte*: Vering) dice che certo andrà meglio anche se non guarirò completamente. Spesso ho maledetto il Creatore e la mia esistenza. Plutarco mi ha portato alla rassegnazione; se altrimenti è possibile, voglio sfidare il mio destino, tuttavia vi saranno dei momenti nella vita in cui io sarò la più infelice delle creature di Dio [...] Se questo mio stato dovesse perdurare, la primavera prossima vengo da te; mi affitti una casa in campagna in qualche bella località e per sei mesi voglio diventare un contadino; forse le cose cambieranno. *Rassegnazione*: che misera scappatoia, eppure è l'unica che mi resta.²³

Così nella lettera a Wegeler; in quella ad Amenda, due giorni dopo, la confessione assume contorni sensibilmente diversi:

Oh come sarei felice ora se il mio udito fosse perfetto! Mi precipiterei da te, così invece devo tenermi in disparte da tutto, i miei anni più belli voleranno via senza ch'io possa compiere tutto ciò a cui il mio talento e la mia forza mi avrebbero predestinato. — Triste *rassegnazione* nella quale devo pur trovare il mio rifugio; mi sono proposto, è vero, di essere superiore a tutto, ma come sarà possibile? Sì, *Amenda*, se fra sei mesi il mio male si rivelerà inguaribile, allora conto su di te, allora devi abbandonare tutto e venire da me, allora farò dei viaggi (per suonare e comporre il mio male è ancora sopportabile, il peggio è nei rapporti umani) e tu devi accompagnarmi [...] spero che questo viaggio farà forse anche la tua fortuna, e poi resterai eternamente con me.²⁴

23. Beethoven a Franz Gerhard Wegeler, Vienna, 29 giugno 1801, in *Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 65, pp. 78–83: 80: “was es nun werden wird, das weiß der liebe Himmel, wering sagt, daß es gewiß besser werden wird, <obwohl ich es> wenn auch nicht ganz — ich habe schon oft den schöpfer und mein daseyn verflucht, Plutarch hat mich zu der Resignation geführt, ich will wenn's anders möglich ist, meinem schicksaal trozen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf gottes seyn werde [...] sollte mein Zustand fortdauern, so komme ich künftiges frühjahr zu dir, du mieth[e]s[t] mir irgendwo in einer schönen Gegend ein Hauß auf dem Lande, und dann will ich ein halbes Jahr ein Bauer werden, vielleicht wird's dadurch geändert, *resignation*: welches elende Zufluchtsmittel, und mir bleibt es doch das einzige übrige”.

24. Beethoven a Carl Amenda, Vienna, 1 luglio 1801, in *Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 67, pp. 84–87: 85: “o wie glücklich wäre ich jetzt, wenn ich mein vollkommnes Gehör hätte, dann eilte ich zu dir, aber so von alles muß ich zurückbleiben, meine schönsten Jahre werden dahin fliegen, ohne alles das zu wirken, was mir mein talent und meine Kraft geheißten hätten — traurige *resignation* zu der ich meine Zuflucht nehmen muß, ich habe mir Freylich vorgenommen mich über alls das hinaus zu sezen, aber wie wird es möglich seyn? Ja *Amenda* wenn nach einem halben Jahre mein Übel unheilbar wird, dann mache ich Anspruch auf dich, dann must du alles Verlassen und zu mir kommen, ich reise Dann (bey meinem spiel und Komposition macht mir mein Übel noch am wenigsten, nur am meisten im Umgang) und du must mein Begleiter seyn [...] ich hoffe diese Reise soll auch dein glück vielleicht noch machen, du bleibst hernach ewig bey mir”.

Laddove a Wegeler affida per l'anno dopo la ricerca di una casa nella campagna renana, ad Amenda Beethoven chiede di tornare al più presto a Vienna, per aiutarlo a mantenere le relazioni sociali rese difficili dal progressivo aggravamento delle sue condizioni. Collegata nel primo caso all'eventualità di un mancato miglioramento entro l'anno, l'idea del viaggio è subordinata nel secondo al rientro dell'amico dalla Curlandia e alla sua disponibilità ad assumere il ruolo di suo accompagnatore stabile. Nell'una come nell'altra lettera la parola "Resignation" fa il paio con la parola "Zuflucht": asilo, rifugio, riparo, tutte cose che Beethoven auspica di trovare lontano da Vienna. Ricavato dalle *Vite* di Plutarco, il modello di rassegnazione evocato da Beethoven s'inscrive in quello delineato dal latino "re-signare", rinunciare a un incarico pubblico ritirandosi in campagna. *Resignation* è tuttavia anche il titolo di una poesia scritta da Schiller nel 1784 e apparsa due anni dopo sul secondo numero di «Thalia», la rivista che in quello stesso fascicolo ospita l'ode *Alla Gioia (An die Freude)*.²⁵ Concepita in forma di dialogo fra l'anima e la divinità, la poesia si conclude con una dichiarazione del Genio invisibile, il quale dice d'aver amato allo stesso modo la speranza ("die Hoffnung") e il godimento ("der Genuß"), benché l'una escluda l'altro: "Hai sperato [...], / la tua fede è stata il tuo destino" (vv. 96–97, "Du hast gehofft [...], / dein Glaube war dein zugewognes Glück"), dice il Genio all'anima che, non avendo conosciuto il godimento, non può che optare per la rassegnazione.

L'elemento notevole della poesia è la strofa iniziale, cinque versi dedicati all'autoritratto dell'anima:

Auch ich war in Arkadien geboren, Auch mir hat die Natur An meiner Wiege Freude zugeschworen, Auch ich war in Arkadien geboren, Doch Tränen gab der kurze Lenz mir nur.	Anch'io sono nato in Arcadia, anche a me la Natura ha promesso gioia alla culla, anch'io sono nato in Arcadia, ma la breve primavera mi ha dato solo lacrime.
---	--

25. Pubblicata a Lipsia dall'editore Göschen, «Thalia» era curata da Schiller medesimo. Di *Resignation* esiste anche una versione coeva leggermente abbreviata, rimasta inedita sino al 1800. Ambedue le versioni furono poi incluse nella raccolta dei *Gedichte*, pubblicata nel 1804–05. Cfr. Friedrich SCHILLER, *Werke und Briefe*, 12 voll., a c. di Otto Dann, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1988–2004, I (1992), *Gedichte*, a c. di Georg Kurscheidt, pp. 417–420 (prima versione) e pp. 168–171 (seconda versione).

La breve primavera ha riservato all'anima soltanto lacrime, avviandola sulla via della speranza sostenuta dalla fede, ma precludendole la via del godimento (v. 93, "Genieße wer nicht glauben kann").

Non è dato sapere se, e magari quando, questi versi siano transitati sotto gli occhi di Beethoven. Ancorché l'interesse per l'opera di Schiller e la sensibilità per l'argomento trattato possano far ipotizzare una conoscenza di *Resignation*, resta il fatto che nel suo tardo Lied omonimo (WoO 149, 1817) Beethoven non intonerà il diffuso poema di Schiller ma due brevi strofe firmate da Paul von Haugwitz:

Lisch aus, mein Licht!	Spegniti, mia luce!
Was dir gebricht,	Quel che ti manca
Das ist nun fort, an diesem Ort	ora è lontano, e qui
Kannst du's nicht wieder finden!	non puoi ritrovarlo!
Du mußt nun los dich binden.	Ora te ne devi liberare.
Sonst hast du lustig aufgebrannt,	Un tempo la tua fiamma era vivace,
Nun hat man dir die Luft entwandt;	ora ti hanno rubato l'aria;
Wenn diese fort geweht,	quando questa è volata via,
Die Flamme irre geht,	la fiamma si smarrisce,
Sucht, findet nicht.	cerca ma non trova.
Lisch aus, mein Licht!	Spegniti, mia luce!

Frutto di una stagione successiva, peraltro coincidente col compiersi del processo d'isolamento uditivo dal mondo, questo Lied esula dal novero delle opere da indagare in rapporto alla Sinfonia *Pastorale*. Tornando a essa, non si può non rilevare come l'alternativa secca proposta dal Genio fra speranza e godimento fosse lontana dalla sensibilità di Beethoven; il quale, cercando di sintetizzare il programma della Sinfonia a beneficio di quanti stavano per ascoltarla, annotò — nel quaderno in cui stava progettando la *Fantasia* per pianoforte, coro e orchestra destinata a concludere il concerto — la frase seguente:

*Pastoral Sinfonie / Worin keine Malerej sondern die Empfindungen ausgedrückt sind / welche der Genuß des Landes im Menschen hervorbringt / Wobej einige Gefühle des / Landlebens geschildert / werden.*²⁶

26. Quaderno Grasnich 3, f. 16^v; se ne veda la trascrizione in *Beethoven: Ein Skizzenbuch zur Chorfantasia Op. 80 und zu anderen Werken*, a c. di Dagmar Weise, Bonn, Beethoven-Haus, 1957 (*Sinfonia pastorale / in cui non c'è pittura bensì sono espressi i sentimenti / suscitati nell'essere umano dal piacere della campagna / in cui sono illustrate alcune sensazioni / della vita di campagna*).

Lungi dal voler assumere i tratti di una pittura musicale, la Sinfonia intendeva esprimere, presentando alcune sensazioni della vita agreste, i sentimenti suscitati negli esseri umani dal godimento della campagna (“der Genuß des Landes”). Ma nel 1801 la via che avrebbe condotto al varo di questo progetto era ancora molto lunga.

3.3. La Sonata ‘pastorale’

Perlopiù di carattere professionale, le lettere scritte e ricevute da Beethoven nei mesi che precedono le confessioni agli amici lontani documentano un grande entusiasmo per la pubblicazione, avviata dall’editore Hoffmeister, delle opere di Bach. L’argomento ricorre spesso nella prima metà del 1801, culminando nei mesi primaverili con l’appoggio a una nuova colletta in favore dell’ultima figlia di Johann Sebastian, Regina Susanna, da tempo malata e in gravi difficoltà. La modestia della cifra raccolta con la prima iniziativa, lanciata l’anno precedente, aveva indotto Beethoven a proporre il 22 aprile a un altro editore, Breitkopf & Härtel, l’offerta per sottoscrizione di una sua opera nuova.

[...] cosa ne dice se io pubblicassi qualcosa su *prenotazione* a beneficio di questa persona e rendessi noti al *pubblico* la relativa somma nonché l’introito annuo in modo da proteggersi da ogni attacco? Lei potrebbe fare più di tutti, mi scriva presto come ciò si possa effettuare nel migliore dei modi prima che questa Bach ci muoia o che questo ruscello [Bach = ruscello, *n.d.t.*] si inaridisca e che non possiamo più rigenerarlo. Resta inteso che sarà naturalmente Lei a pubblicare l’opera in questione.²⁷

Un accenno a questo progetto, infine non condotto a termine, si trova ancora alla fine di novembre in una breve comunicazione dell’edito-

27. Beethoven a Breitkopf & Härtel, Vienna, 22 aprile 1801, in *Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 59, pp. 69-71: 70: “[...] wie wär’s, wenn ich etwas zum besten dieser Person herausgäbe, auf *praenumeration*, diese Summe und <das wa> den Betrag, der alle Jahr einkäme, dem *publikum* vorlegte, um sich gegen jeden angriff festzusezen — sie könnten das meiste dabey thun, schreiben sie mir geschwind wie das am besten möglich sey, damit es geschehe, ehe unß diese Bach stirbt, oder <daß> ehe dieser Bach austroknet und wir ihn nicht mehr tränken können — daß sie dieses werk verlegen müßten, versteht sich von selbst”.

re.²⁸ Undici giorni prima, il 16 novembre 1801, Beethoven aveva scritto a Wegeler la celebre lettera in cui, dopo avergli confidato il legame — inficiato da un'ineludibile differenza di ceti — con “un'affettuosa, incantevole fanciulla”,²⁹ gli annunciava la propria determinazione nel voler aggredire il Destino.³⁰ La stessa lettera contiene anche un passo, meno noto di altri, che getta luce sulle speranze riposte da Beethoven nel galvanismo, la prassi terapeutica per la cura della sordità messa a punto dal naturalista italiano Luigi Galvani sulla base di alcuni studi condotti sugli uccelli. “Non fosse per l'udito, avrei già girato mezzo mondo”, dichiara Beethoven,³¹ soggiungendo che il suo disagio nei rapporti sociali nasceva dallo spettacolo insopportabile dello sguardo compassionevole degli interlocutori. Ecco allora che, non potendoli compiere materialmente, i suoi viaggi Beethoven comincia a compierli mentalmente; nulla di più logico che, vivendo immerso nel turbinio della città, la campagna costituisse idealmente il suo Altrove.

Scritto in cima all'autografo, il 1801 è anche l'anno di composizione di una Sonata per pianoforte al cui titolo, in un'edizione apparsa a Londra nel 1805, fu aggiunto l'aggettivo “pastorale”.³² Non è dato sapere se Beethoven abbia avuto notizia, soprattutto entro l'epoca d'ideazione della sinfonia omonima, della comparsa dell'aggettivo sul frontespizio dell'edizione londinese dell'op. 28; quand'era apparsa a Vienna, nel 1802, la Sonata aveva recato il solo epiteto di “grande”.³³ Facendo leva su una tradizione consolidatasi con le edizioni delle

28. Breitkopf & Härtel a Beethoven, Lipsia, 27 novembre 1801, in *Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 72, p. 92.

29. Beethoven a Wegeler, Vienna, 16 novembre 1801, in *Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 70, pp. 88–92: 89: “ein liebes, zauberisches Mädchen”; con ogni probabilità la contessa Giulietta Guicciardi, l'allieva a cui dedicherà nel marzo 1802 la Sonata op. 27 n. 2 (*Al chiaro di luna*).

30. *Ibidem*: “ich will dem schicksaal in den rachen greifen”.

31. *Ibidem*: “wäre mein Gehör nicht, ich wäre nun schon lang die halbe Welt durchgereißt”.

32. *Sonate pastorale pour le Piano Forte*: op. 28. Composée par L. van Beethoven, Londres: Imprimée par Broderip & Wilkinson [1805]. Cfr. Heinz-Dieter SOMMER, *Beethovens kleine Pastorale. Zum 1. Satz der Klaviersonate Op. 28*, «Archiv für Musikwissenschaft» XLIII (1986), pp. 109–127: III–III2. L'assenza sull'autografo di indicazioni relative al giorno e al mese di compimento impedisce di stabilire l'epoca esatta di composizione, ovvero di accertare se la Sonata sia stata concepita prima o dopo la stesura delle lettere a Wegeler (29 giugno) e Amenda (1 luglio).

33. *Grande Sonate pour le Pianoforte*, composée et dédiée à Monsieur Joseph Noble de Sonenfels, Conseiller aulique, et Secrétaire perpetue de l'Academie des beaux Arts, par Louis van Beethoven. Oeuvre XXVIII [...] A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie [s.d.].

sinfonie di Haydn, gli aggettivi scelti per soprannominare le opere strumentali ritraevano sovente il carattere del Finale, il movimento tradizionalmente più orecchiabile, il cui tema conduttore s'imprimeva in modo indelebile nella memoria degli ascoltatori. Nella Sonata op. 28 l'aggettivo "pastorale" può essere sì associato al carattere del Rondò, ma con opportune distinzioni esso può essere riferito anche a quello dei movimenti precedenti. Il primo, in particolare, ha sollecitato l'attenzione della critica per l'anomalia dell'esordio e per la singolarità del suo rapporto con la forma-sonata; il secondo e il terzo sono stati ricondotti invece solo di recente alla sfera pastorale. La Sonata presenta inoltre una disseminazione di elementi morfologici estranei alla sfera pastorale, circostanza che ha indotto alcuni esegeti a dismettere la prospettiva ermeneutica prefigurata dall'aggettivo comparso sul frontespizio dell'edizione londinese.³⁴

L'associazione, si diceva, è autorizzata dall'attacco del Finale, un Rondò-Sonata che presenta subito due elementi distintivi del far musica 'alla rustica', un pedale di tonica e un tema di danza villereccia. Poco più avanti, nel pieno della transizione al secondo tema, la sequenza di arpeggi a due mani è interrotta da una cadenza che lascia intravedere uno dei luoghi memorabili del futuro ciclo di *Lieder An die ferne Geliebte* (op. 98, 1816):



Esempio 3.2. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonata in Re maggiore per pianoforte, op. 28. IV (Rondo. Allegro ma non troppo), b. 20.

34. Si vedano i rinvii bibliografici proposti da Wolfram Steinbeck nel paragrafo dedicato all'op. 28 in *Beethoven. Interpretation seiner Werke*, 2 voll., a c. di Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus e Alexander L. Ringer, Laaber, Laaber Verlag, 1994, I, pp. 231-237: 231.

pp
 wo die Son-ne ver-glüh-t, wo die Wol-ke um-zieht, möch-te ich sein, möch-te ich sein!
 pp

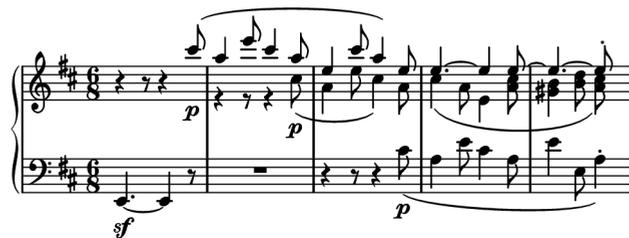
Esempio 3.3. Alois JEITTELES / Ludwig VAN BEETHOVEN, *An die ferne Geliebte*, ciclo liederistico, op. 98. II (Andante), bb. 10–17.

Memore del “Dahin möcht’ ich mit Dir, Geliebter, ziehn” (“Laggiù vorrei andare con te, amato mio”) ripetuto da Mignon nella canzone goethiana intonata da Beethoven nel 1809, il “möchte ich sein!” iterato nel canto offerto all’Amata lontana proietta all’indietro la propria ombra sulla cadenza che rilancia la sequenza di arpeggi nel Finale dell’op. 28, attraendola nel quadro idilliaco ancorché venato di malinconia dipinto dai versi di Alois Jeitteles.³⁵

35. *An die ferne Geliebte*, ciclo liederistico su testi di Alois Jeitteles, op. 98 (1816); Mignon (“Kennst Du das Land”), su testo tratto da *Wilhelm Meister*, op. 75 n. 1 (1809, pubbl. 1810).

Wo die Berge so blau Aus dem nebligen Grau Schauen herein, Wo die Sonne verglüht, Wo die Wolke umzieht, Möchte ich sein! Dort im ruhigen Tal Schweigen Schmerzen und Qual. Wo im Gestein Still die Primel dort sinnt, Weht so leise der Wind, Möchte ich sein! Hin zum sinnigen Wald Drängt mich Liebesgewalt, Innere Pein. Ach, mich zög's nicht von hier, Könnt ich, Traute, bei dir Ewiglich sein!	Dove le montagne così azzurre dal grigiore delle nebbie guardano verso di noi, dove il sole si spegne, dove la nuvola si trasforma, là vorrei essere! Là, nella quieta valle tacciono dolori e tormenti. Dove fra le rocce là, in silenzio la primula pensa, spira così lieve il vento, là vorrei essere! Verso il bosco pensieroso mi spinge la forza d'amore, l'intima pena. Ah, ma non vorrei allontanarmi da qui, se potessi stare, mia fedele, per sempre con te!
--	---

Il tratto più evidentemente pastorale di questo Finale è però un altro, il *ranz de vaches* che, risuonando al termine della sequenza di arpeggi, anticipa quello nel cui segno esordirà il futuro canto di pastori. Laddove nella *Sinfonia Pastorale* sarà preparato da un'ascesa del flauto al registro acuto conclusa da una cadenza perfetta, nella Sonata 'pastorale' il *ranz de vaches* irrompe sul terzo grado melodico di un'armonia di dominante deliberatamente non preparata:



Esempio 3.4. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonata in Re maggiore per pianoforte, op. 28. IV (Rondo. Allegro ma non troppo), bb. 28–32.

Rispetto all'armonia di doppia dominante ribadita a due mani a fine transizione e rispetto al mi¹ che ne inchioda al grave la nota fondamentale, il do^{♯5} su cui il *ranz de vaches* tratteggia all'acuto l'armonia di dominante stride in maniera sensibile. La rozzezza del concatenamento è coerente con l'effetto prodotto dai pedali a sostegno del tema di danza;³⁶ in breve, in questo Finale in stile 'rustico' Beethoven compie un paio di esperimenti destinati a tornargli utili di lì a qualche anno, quando deciderà di mettere in cantiere una sinfonia 'pastorale' in ogni dettaglio.³⁷

Se il Finale fa leva su ingredienti 'rustici' come il bordone, la danza villereccia e il *ranz de vaches*, l'Allegro iniziale mette la Sonata in prospettiva 'pastorale' con una strategia più sottile. Coerentemente con la sua posizione, il primo tempo punta lo sguardo verso l'orizzonte, delineando gli spazi entro cui l'opera tenderà a svilupparsi. Come la futura Sinfonia, la Sonata esordisce nel segno dell'indefinitezza, operando un'accorta velatura degli elementi strutturali. Discendendo su un ritmo esitante, il primo tema distende il proprio profilo su un pedale di tonica che, esordendo in solitudine, con la staticità della sua pulsazione produce l'impressione di un'origine del suono da un mondo preesistente.³⁸ Sovvertendo uno dei principi-cardine

36. Un precedente interessante è costituito dalla metamorfosi a cui soggiace il primo tema dell'Allegro molto e con brio della Sonata op. 7. Emancipandosi dal moto rotatorio a corto raggio delle battute iniziali, nella transizione verso il secondo tema il primo tema acquisisce per qualche istante la fisionomia di un *ranz de vaches*, introdotto con calcolata rozzezza da uno smottamento di semitono rispetto all'accordo sf di b. 34.

37. La gradualità di queste acquisizioni è testimoniata, nell'autografo della Sonata (anch'esso consultabile online sul sito del Beethoven-Haus), dai ripensamenti con cui sono notati due passaggi-chiave. Il passo dell'esposizione corrispondente alle bb. 29-46 compare due volte su altrettante pagine (pp. 35 e 36) separate da una vuota (p. 35a); nel primo caso la notazione corrisponde alla versione definitiva, ma nel secondo non contempla ancora il passaggio in semicrome alle bb. 32-35. La doppia redazione di un passo su due pagine inframmezzate da una priva di notazione musicale ricompare nella parte armonicamente più densa dello sviluppo: la p. 39 reca una versione delle bb. 87-92 diversa da quella definitiva, notata sulla p. 40, separata dalla p. 39 da una pagina vuota (p. 40a). Il problema si ripresenta ancora nella ricapitolazione, là dove il *ranz de vaches* è ricondotto alla tonalità d'impianto; dopo aver notato sulla p. 45 le bb. 144-148 Beethoven s'incaglia nel passaggio in semicrome (bb. 149-150), che scrive in modo incompleto, cancella e riscrive subito dopo, sempre sulla stessa pagina.

38. SOMMER, *Beethovens kleine Pastorale*, p. 115: "Der [...] nie beginnende, nie endende Naturzustand manifestiert sich musikalisch in einem Gestaltungsprinzip, in dem die Musik

della forma-sonata, il primo tema ne sospende il carattere di processo, suggerendo così l'immagine di un quadro di natura.³⁹ Malgrado la regolarità del suo ritmo cullante, anche il secondo tema presenta una certa labilità di confini, intervenendo col suo profilo cantabile nel mezzo di un processo di saturazione avviato sin dall'inizio mediante iterazioni di motivi, stasi armoniche e rinunce ferme al tracciamento di linee di demarcazione. L'assenza di un autentico sviluppo, sostituito da un lungo indugio culminante in uno spegnimento graduale, contribuisce a revocare la natura propulsiva della forma-sonata. La sospensione del principale meccanismo di produzione di senso della civiltà strumentale classica è il tratto che accomuna questo Allegro al primo tempo della Sinfonia *Pastorale*, facendo di entrambi due esempi mirabili di quadri di natura.⁴⁰ Come la futura Sinfonia, la Sonata propone in apertura un avvicendamento sensibile fra *Kunst-* e *Natur-* *musik*, fra musica d'arte e musica di natura, prefigurando lo scenario in cui Beethoven calerà i suoi *Canti all'Amata lontana*, l'ultimo dei quali sfocia in un'autentica dichiarazione di poetica:

selbst als präexistent, d.h. als nie beginnend und nie endend erscheint". Beethoven aveva già impiegato, nel primo e nell'ultimo tempo della Sonata op. 7, l'accompagnamento mediante nota iterata, senza tuttavia far esordire in solitudine l'*Orgelpunkt* come nella Sonata op. 28.

39. Si veda in proposito Carl DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, VI), Laaber und Wiesbaden, Laaber Verlag und Akademischer Verlag-Gesellschaft Athenaion, 1980, p. 257: "Die Möglichkeit der bestimmten Negation des eigenen Formprinzips ist von Beethoven selbst erkannt und im ersten Satz der *Pastoralsinfonie*, in den Klangflächen der Durchführung, in denen die Natur als Idylle, als Ort der Zuflucht erscheint, realisiert worden" (trad. it. *La musica dell'Ottocento*, Scandicci, La Nuova Italia, 1990, p. 328: "Beethoven stesso riconosce che la recisa negazione del proprio principio formale è possibile e la realizza nel primo movimento della *Sinfonia Pastorale*, nelle fasce sonore dello sviluppo, in cui la natura appare idilliaca, un luogo dove rifugiarsi". Mi permetto di dissentire in un particolare dalla traduzione di Laura Dallapiccola, là dove ella propone "fasce" per "[Klang]fläche", parola che io tradurrei con "superfici").

40. Nell'Allegro iniziale della Sonata op. 28 la sezione centrale propone innanzitutto il primo tema, trasferito sul grado scarsamente propulsivo della sottodominante (bb. 165-176), quindi lo ripropone nella tonalità parallela minore (bb. 176-186), quindi prepara (bb. 187-206) il lungo episodio iterativo destinato a saturazione e progressivo spegnimento (bb. 207-268). Nel primo tempo della Sinfonia *Pastorale* la stasi caratterizza invece l'inizio della sezione centrale (bb. 139-190). Il tratto che accomuna i tempi iniziali delle due opere 'pastorali' è dunque la modestia della spinta propulsiva nella sezione tradizionalmente preposta allo sviluppo dei materiali esposti in apertura. Nell'autografo della Sonata risulta mancante un foglio — il quinto — corrispondente alle bb. 177-222 del primo tempo, ossia a buona parte della sezione centrale.

<p>Nimm sie hin denn, diese Lieder, Die ich dir, Geliebte, sang, Singe sie dann abends wieder Zu der Laute süßem Klang. Wenn das Dämmerungsrot dann ziehet</p>	<p>Accetta questi canti che ti ho dedicato, o amata, cantali di nuovo alla sera al dolce suono del liuto. Quando il rosso del crepuscolo raggiunge</p>
<p>Nach dem stillen blauen See, Und sein letzter Strahl verglühet Hinter jener Bergeshöh; Und du singst, was ich gesungen, Was mir aus der vollen Brust Ohne Kunstgepräg erklingen, Nur der Sehnsucht sich bewußt, Dann vor diesen Liedern weichet,</p>	<p>l'azzurro lago tranquillo e l'ultimo raggio si spegne dietro le cime della montagna; e tu canti ciò che io ho cantato, ciò che mi è uscito dal petto risuonando senza pompa o artifici, dettato solo dalla nostalgia; allora, grazie a questi canti verrà meno</p>
<p>Was geschieden uns so weit, Und ein liebend Herz erreichtet, Was ein liebend Herz geweiht.</p>	<p>ciò che ci ha tenuto tanto divisi, e un cuore innamorato raggiungerà ciò che un altro gli avrà dedicato.</p>

La serenità che contraddistingue il materiale tematico di alcune opere salienti del periodo di mezzo è il frutto di un lavoro che Beethoven intraprende intorno al 1800 trasferendo ai movimenti d'esordio, tradizionalmente imperniati sul contrasto fra cellule motiviche, la cantabilità distesa di quelli lenti.⁴¹ Se con l'apertura al libero fluire della fantasia nelle Sonate dell'op. 27 aveva optato per un allontanamento dagli schemi sonatistici consueti, rimanendo all'interno di essi Beethoven avvia nella

41. Peter GÜLKE, *Kantabilität und thematische Abhandlung. Ein Beethovensches Problem und seine Lösungen in den Jahren 1806/1808*, in ID., "... immer das Ganze vor Augen". *Studien zu Beethoven*, Stuttgart – Weimar, Metzler, 2000, pp. 105–130. Le opere su cui l'autore appunta la propria attenzione sono nell'ordine la Sonata per pianoforte op. 31 n. 2, il Quarto Concerto per pianoforte e orchestra op. 58, il secondo Quartetto dell'op. 59, il Concerto per violino e orchestra op. 61, la Sonata per violoncello e pianoforte op. 69 e il Trio con pianoforte op. 97, numericamente contiguo alla Sonata per violino e pianoforte op. 96, un'opera a sua volta 'pastorale' (cfr. Maynard SOLOMON, *Pastoral, Rhetoric, Structure: The Violin Sonata in G*, op. 96 in ID., *Late Beethoven*, pp. 71–91; trad. it. *Stile pastorale, retorica, struttura: la Sonata per violino in Sol maggiore*, op. 96, in ID., *L'ultimo Beethoven*, pp. 89–110) e il ciclo liederistico *An die ferne Geliebte*, op. 98. Nel 1815 Beethoven schizzò inoltre, in un foglio di quello che è oggi il Quaderno Mendelssohn 1, l'inizio di un'ulteriore Sonata di carattere pastorale, per violoncello e pianoforte; è possibile che essa fosse la futura Sonata op. 102 n. 1, schizzata nello stesso quaderno. Si veda NOTTEBOHM, *Zweite Beethoveniana*, pp. 314–320: 317; *The Beethoven Sketchbooks*, pp. 340–343; Lewis LOCKWOOD, *Reshaping the Genre: Beethoven's Piano Sonatas from op. 22 to op. 28 (1799–1801)*, «Israel Studies in Musicology» 6 (1996), pp. 1–16: 13–14.

Sonata op. 28 un processo destinato a sviluppi epocali. Introdotto dalla pulsazione dell'*Orgelpunkt* in una battuta visivamente equivalente a tre puntini di sospensione, col suo profilo inafferrabile il primo tema dell'op. 28 sembra quasi un secondo tema, un personaggio che elude il conflitto da cui il pensiero sonatistico trae di norma linfa.⁴² Anche sotto questo aspetto, mediante il depotenziamento del movimento iniziale la Sonata 'pastorale' traccia la via che condurrà alla Sinfonia omonima.

Un ulteriore punto di contatto fra le due opere è costituito dallo Scherzo, basato in entrambi i casi su danze popolari. La superiore complessità del movimento sinfonico rende inutile il confronto serato; nondimeno è importante rilevare come la natura di *Ländler* del movimento di sonata sia stata enfatizzata solo di recente, nel tentativo di dimostrare la presenza di elementi pastorali in tutta l'op. 28, e non solo nelle sue pietre angolari.⁴³ Nel terzo movimento la stilizzazione della danza popolare tedesca è particolarmente evidente nel secondo periodo della prima parte, là dove Beethoven piega a fini espressivi il triplice salto d'ottava iniziale, imprimendo alla danza un'accelerazione irresistibile per poi tornare a frenarla con una serie di gesti oppositivi. L'inferiorità di status del *Ländler* rispetto alla contraddanza, promossa in quegli stessi giorni ad epilogo di un balletto neoclassico, è leggibile come una voltata di spalle da parte di Beethoven all'ideale educativo incarnato da Prometeo, e dunque come uno sguardo diretto verso una creatività "ohne Kunstgepräg", verso un ideale di Natura.⁴⁴ A questo proposito è utile evidenziare anche la fissità del Trio, che alla dinamicità della prima parte oppone nella seconda sei iterazioni pressoché letterali di un'unica idea;⁴⁵ e proprio il profilo tematico del Trio consente di collegare lo Scherzo

42. GÜLKE, *Kantabilität*, p. 109.

43. Constanze NATOŠEVIĆ, *Pastoraler Ideengehalt in Ludwig van Beethovens Klaviersonate D-Dur Op. 28*, «Musiktheorie» XIV/2 (1999), pp. 113–120. Uno studio precedente s'era limitato a mettere in evidenza la presenza di un elemento strutturale comune ai quattro movimenti, senza tuttavia rilevare il carattere complessivamente 'pastorale' della Sonata: cfr. Daniel COREN, *Structural Relations between Op. 28 and Op. 36*, in *Beethoven Studies* 2, a c. di Alan Tyson, Oxford, Oxford University Press, 1977, pp. 66–83.

44. NATOŠEVIĆ, *Pastoraler Ideengehalt*, p. 120. L'autrice legge in questo senso anche la dedica dell'op. 28 a Joseph von Sonnenfels, un importante esponente dell'Illuminismo viennese.

45. Nell'autografo si trova, cancellata con un tratto di penna, una prima versione dell'inizio della seconda parte del Trio (bb. 79–83).

all'Andante, il movimento più complesso e affascinante dell'intera Sonata.

In termini formali, l'Andante propone quattro sezioni organizzate in base allo schema A–B–A'–Coda. Esso s'inaugura con un tema di corale esposto dalla mano destra su un accompagnamento in sedicesimi staccati. Il contrasto fra le due componenti del flusso musicale induce una netta sensazione di artificialità, di distacco ironico, di sospensione.⁴⁶ Ancora una volta, un precedente stilistico è individuabile in un passo dell'op. 7. Nel Largo, con gran espressione che ne costituisce il tempo lento quella Sonata propone, con uno smottamento armonico che guarda già al Romanticismo, un episodio la cui melodia anticipa quella pianistica di *Ganymed*, il Lied composto nel 1817 da Schubert su testo di Goethe,⁴⁷ il cui accompagnamento consiste come nell'Andante dell'op. 28 di arpeggi in sedicesimi staccati. È probabile che proprio il contrasto fra la cantabilità del tema e l'impassibilità dell'accompagnamento abbia suggerito a Czerny la seguente annotazione:

Questo Andante (che Beethoven stesso suonava molto volentieri) somiglia a un semplice racconto, a una ballata del tempo passato, e dev'essere interpretato così.⁴⁸

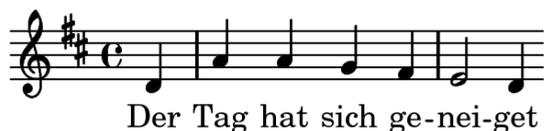
Il tema con cui l'Andante esordisce è riconducibile a un corale seicentesco assai diffuso in area renana, e dunque potenzialmente noto a Beethoven. Intonato da Bartholomäus Helder (1585–1635), "*Der Tag hat sich geneiget*" è un canto devozionale anonimo collegabile per

46. Wolfram STEINBECK, *Klaviersonate D–Dur "Pastoralsonate" Op. 28 in Beethoven, Interpretation seiner Werke*, pp. 231–237: 235; Peter SCHLEUNING, *Die Sprache der Natur. Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 1998, p. 203.

47. Composto nel 1817 e pubblicato a Vienna da Diabelli otto anni dopo quale terzo Lied dell'op. 19, *Ganymed* reca oggi il numero di catalogo D 544.

48. SCHÜNEMANN, *Czernys Erinnerungen*, p. 56: "Dieses Andante (das Beethoven selbst sehr gerne spielte) gleicht einer einfachen Erzählung, einer Ballade aus vergangener Zeit, und ist auch so aufzufassen". Schünemann pone la frase in nota poiché essa costituisce un'anticipazione, introdotta dieci anni prima da Czerny nella sua *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforteschool* op. 500 (4 parti, Wien, Diabelli, [1843]: IV, p. 53), di un'affermazione relativa al fatto che l'Andante dell'op. 28 fu per lungo tempo la pagina pianistica preferita da Beethoven ("Das D–mol Andante in der Sonate op. 28 war lange Zeit sein Liebling und er spielte sie oft").

mezzo del suo incipit all'episodio della cena in Emmaus.⁴⁹ Al netto del suo radicamento nel modo maggiore, in termini di altezze la melodia di Helder coincide con quella di Beethoven:



Esempio 3.5. Bartholomäus HELDER, Corale “*Der Tag hat sich geneiget*”, bb. 0–2.

Andante

Esempio 3.6. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonata in Re maggiore per pianoforte, op. 28. II (Andante), bb. 1–2.

Se la circostanza dischiuda nell'Andante un rimando deliberato al Lied di Helder o testimoni soltanto un'assimilazione della musica

49. *Evangelisches Kirchengesangbuch. Ausgabe für Landeskirchen Rheinland, Westfalen und Lippe*, Gütersloh, Mohn, 1969, n. 40. L'episodio della cena in Emmaus è narrato in *Lc* 13, 35; pronunciate dai discepoli, le parole “resta con noi perché si fa sera e il giorno già volge al declino” sono parte del versetto 29. La loro traduzione tedesca, “Bleib bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget”, costituisce il testo del coro iniziale della Cantata BWV 6, composta da Bach per il Lunedì di Pasqua del 1725. L'accostamento del Lied di Helder al tema dell'Andante di Beethoven è proposto in NATOŠEVIĆ, *Pastoraler Ideengehalt*, p. 116.

allora in uso nelle chiese renane è un quesito destinato a rimanere insoluto. L'eventuale intenzionalità della citazione calerebbe l'Andante in un'atmosfera vespertina affatto consona alla natura meditativa delle battute iniziali; nondimeno, una scelta del genere apparirebbe giustificata solo in relazione al tempo lento — una sorta di *Abendlied* — e non a tutta la Sonata, il cui decorso si sottrae a un'assimilazione alle varie fasi del giorno. A prescindere dal problema dell'eventuale rimando al Lied di Helder, evidente si dimostra in Beethoven il proposito d'inaugurare l'Andante nel segno di una coralità che l'accompagnamento in staccato distanzia dalla contingenza, conferendo alla melodia un alone metafisico. L'associazione di una scelta del genere all'atmosfera della cena in Emmaus è un'eventualità suggestiva, ma che l'assenza di supporto documentario relega nel campo delle illazioni.

Un clima di sospensione aleggia anche sulla seconda sottosezione di A (bb. 8–22), un passo in cui un elemento tematico dal carattere interlocutorio è accompagnato da una rapida pulsazione in sedicesimi. Benché non letterale, il rinvio all'elemento distintivo del primo tempo è importante ai fini del conferimento di coesione interna alla Sonata,⁵⁰ esso non verrà meno nemmeno in A' (bb. 38–83), sezione in cui le due iterazioni mediante ritornello saranno sostituite da altrettante variazioni di carattere ornamentale.

Deputata a fungere da elemento di contrasto rispetto alle sezioni contigue, B (bb. 22–38) segna un allontanamento deciso dal corale e dalle sue dense implicazioni culturali. Il passaggio alla tonalità parallela, ovvero il ritorno al Re maggiore d'impianto della Sonata, si accompagna all'introduzione di due elementi tematici diversi. Collocato sul tempo forte, il primo è una cellula ritmica su cui le due mani scandiscono gli accordi che il secondo elemento sgrana per mezzo di una stizzosa figurazione in terzine. I collegamenti possibili sono tre: la transizione verso l'ultima Variazione dell'op. 34, un episodio collocato verso la fine del Larghetto della Seconda Sinfonia e il Lied *Der Wachtelschlag*. La cellula ritmica su cui fanno variamente leva questi tre lavori è quella che la futura *Scena al ruscello* assocerà esplicitamente alla quaglia.

50. Affidata agli archi superiori, la pulsazione è un elemento ricorrente nel sostegno all'intonazione delle parole "Bleib bei uns" nel primo coro della Cantata BWV 6.

L'analisi di queste e altre opere composte fra il 1802 e il 1803 costituisce l'oggetto del prossimo capitolo. Qui mette conto sottolineare ancora, nella Sonata op. 28, un aspetto messo in luce di recente dallo studio degli schizzi: la composizione dell'Andante a partire dalla coda.⁵¹ Le diciassette battute che formano la sezione conclusiva (bb. 83–99) sono a loro volta suddivisibili in tre gruppi. Il primo (bb. 83–88) propone una versione modificata del corale, privo dello staccato di contrasto e frenato poco dopo la metà da una modulazione che s'incaglia su un punto coronato; il secondo (bb. 89–95) introduce una variante in minore di un frammento della sezione B; il terzo (bb. 95–99) presenta un'ascesa dinamicamente sfumata di quattro terzine acefale, le quali conducono a una cadenza perfetta sporcata al basso da un pedale di tonica. Al sigillo 'pastorale' di questa sonorità s'accompagna, nella saldatura di b. 95, un'inflessione 'napoletana' che proietta sull'epilogo un'ombra inquietante.

L'Andante si conclude quindi con una coda riepilogativa a cui Beethoven assegna, in ossequio al principio enunciato da Johann Georg Sulzer nella sua *Teoria generale delle belle arti*, il ruolo di "chiave del Tutto". Nella voce *Ende (Conclusion)* Sulzer distingue fra i poemi epici, che lasciano intravedere i loro esiti sin dalle premesse (la vittoria dei Greci su Troia, il ritorno di Ulisse a casa, l'approdo di Enea sul suolo italico), e le favole morali, che conferiscono solo alla fine un significato alla narrazione.⁵² In particolare, nei casi in cui i materiali di base siano molti e variegati, come nell'Andante della Sonata op. 28, Sulzer sottolinea la necessità di anteporre una ricapitolazione alla conclusione, gesto la cui efficacia è proporzionale alla rapidità:

La conclusione [...] è completa quando tutto ciò che la precede è riunito in un unico punto di vista, in modo tale che ciò su cui tutte le parti sono venute a convergere si veda in modo chiaro e non sussista più alcun dubbio sul raggiungimento dello scopo. Nel caso in cui però le parti precedenti siano troppo disparate per essere riunite con brevità in un unico punto di vista, allora alla conclusione deve essere premessa una ricapitolazione di

51. Martha FROHLICH, *Ideas of Closure, Derivation and Rhythm in the Sketches for the Andante of Beethoven's "Pastorale" Sonata op. 28*, «The Journal of Musicology» 16/3 (1998), pp. 344–357: 352–353.

52. Johann Georg SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 tomi, Leipzig, Weidmann und Reich, 1773–1775, s.v.: "In diesem Fall ist das Ende der Schlüssel zum Ganzen".

quanto precede, quella che i latini chiamano Recapitulatio. Poiché quanto più la vera conclusione è breve, tanto più sarà bella.⁵³

Riguardando un pezzo che non lascia presagire in alcun punto il proprio esito, nell'Andante della Sonata 'pastorale' la scelta si rivela opportuna. Inoltre, essa costituisce un precedente fondamentale per la composizione del tempo lento della Sinfonia omonima, la *Scena al ruscello* suggellata dall'intervento di tre uccelli con cui non è per niente il caso di scherzare.

53. *Ibidem*: "Das Ende [...] ist vollkommen, wenn es alles vorhergehende in einen einzigen Gesichtspunkt vereinigt, so dass man nun dasjenige, worauf alle Teile zusammen gestimmt haben, völlig einsieht und an der gänzlichen Erreichung des Zwecks keinen Zweifel mehr haben kann. Sind aber die Teile, welche vorhergegangen, zu mannigfaltig gewesen als dass sie kurz in einen Gesichtspunkt könnten vereinigt werden, so muss dem Ende eine *Zusammenfassung des vorhergehenden*, welche die Lateiner Rekapitulatio nennen, vorhergehen. Denn je kürzer dann das wirkliche Ende ist, je schöner wird es".

Un anno intenso

4.1. Canti spirituali

Quando nell'agosto del 1802 la Sonata op. 28 apparve a Vienna per i tipi del Bureau d'Arts et d'Industrie Beethoven si trovava a Heiligenstadt, un sobborgo scelto qualche mese prima per un periodo di riposo e cure. All'inizio della primavera, mentre stava dando gli ultimi tocchi al trittico violinistico dell'op. 30,¹ aveva pubblicato presso due diversi editori quattro Sonate – l'op. 22, l'op. 26 e la diade dell'op. 27 — componendo le quali aveva compiuto una profonda riflessione sulle potenzialità espressive del pianoforte.² Mentre era già in campagna erano inoltre apparse le parti staccate del suo lavoro più eseguito, quel Settimino op. 20 che, presentato agli ospiti del Teatro di Corte il 2 aprile 1800 insieme alla Prima Sinfonia e al Secondo Concerto per pianoforte, affidava alla carta un'eloquente dedica all'imperatrice.

I mesi trascorsi a Heiligenstadt videro nascere o progredire varie opere tastieristiche: le tre Sonate op. 31, le sette Bagatelle op. 33 e due diversi cicli di Variazioni, l'op. 34 e l'op. 35. A quel periodo risale anche buona parte del lavoro sulla Seconda Sinfonia, licenziata nel mese di settembre. A monte di tutto ciò sta però la messa a punto di un gruppo di sei Lieder spirituali. Apparsa nel 1757, l'ampia raccolta di *Geistliche Oden und Lieder* di Christoph Fürchtegott Gellert era stata intonata in blocco l'anno seguente da Carl Philipp Emanuel Bach.³ Nell'arco di un

1. Le tre Sonate dell'op. 30 risultano offerte da Karl van Beethoven all'editore Breitkopf & Härtel in data 22 aprile, cfr. *Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 85, pp. 106–107.

2. LOCKWOOD, *Reshaping the Genre*, p. 14.

3. Carl Philipp Emanuel BACH, *Herrn Professor Gellerts geistliche Oden und Lieder mit Melodien*, Berlin, Winter, 1758 (Wq. 194 – H. 696). Nella prefazione Bach afferma di aver disposto i 54 canti di Gellert semplicemente nell'ordine della loro intonazione (“Ich liefere sie in der Ordnung, in der ich sie geschrieben habe”). Un supplemento di 12 Lieder apparve a stampa presso lo stesso editore nel 1764 (Wq. 195 – H. 696).

quadriennio, dal 1798 al 1802, Beethoven intonò un nono della raccolta, riunendo i propri pezzi in un aggregato che costituisce qualcosa di più di un florilegio e qualcosa di meno di un ciclo. La fonte che ha consentito la messa a fuoco di tale processo è una copia manoscritta, affiorata di recente, dell'autografo beethoveniano; datata 8 marzo 1802, essa esclude il collegamento a lungo ipotizzato fra le intonazioni di questi testi e la morte della moglie del loro dedicatario, Johann Georg von Browne–Camus.⁴

La fonte consente dunque d'immaginare una scelta autonoma da parte di Beethoven per quanto riguarda la selezione, l'intonazione e la disposizione dei vari *Lieder*. La successione definitiva traccia fra il primo e l'ultimo una linea alla cui nitidezza contribuiscono i titoli, i testi e gli andamenti prescelti.⁵

n.	titolo	andamento
1	<i>Bitten</i>	Feierlich und mit Andacht
2	<i>Die Liebe des Nächsten</i>	Lebhaft doch nicht zu sehr
3	<i>Vom Tode</i>	Mäßig und eher langsam als geschwind
4	<i>Die Ehre Gottes aus der Natur</i>	Majestätisch und erhaben
5	<i>Gottes Macht und Vorsehung</i>	Mit Kraft und Feuer
6	<i>Bußlied</i>	Poco adagio (Etwas langsam)

Il più vistoso fra gli elementi che dal canto loro insidiano la coesione della raccolta è lo stile dell'ultimo pezzo, *durchkomponiert* e dunque articolato in sezioni contrastanti, a fronte del quale stanno cinque brevi composizioni tutte in stile prevalentemente declamatorio.⁶

4. Joanna COBB BIERMANN, *Cyclical Ordering in Beethoven's Gellert Lieder, Op. 48: A New Source*, «Beethoven Forum» 11/2 (Fall 2004): 162–180. L'ipotesi del collegamento fra la messa a punto della raccolta e la scomparsa della baronessa Anna Margarete von Vietinghoff–Scheel von Browne–Camus, avvenuta nel maggio del 1803, è ancora avanzata nel catalogo tematico delle opere di Beethoven. L'esistenza per il Lied *Vom Tode* (n. 3 della raccolta) di schizzi risalenti al 1798–99 è un altro elemento in favore della tesi di un interesse autonomo da parte di Beethoven per i testi di Gellert. Sull'argomento di veda Günther MASSENKEIL, *6 Klavierlieder Op. 48 in Beethoven. Interpretation*, I, pp. 342–350: 344.

5. Apparse a pochi mesi di distanza l'una dall'altra, le prime edizioni a stampa (Mollo, Artaria) presentano alcune difformità nella successione, soprattutto nella parte finale della raccolta. A tale indefinitezza è forse imputabile l'assenza sui frontespizi del numero d'opus, comparso molto tempo dopo (cfr. COBB BIERMANN, *Cyclical Ordering, passim*).

6. Alla linea vocale dei vari *Lieder* è sottoposto di norma il testo della sola strofa iniziale; fa eccezione l'edizione Simrock (1803), la quale riporta i testi gellertiani per intero.

Austerità vocale e coralità strumentale sono i tratti fondamentali di questi *Lieder am Klavier*, secondo la definizione adottata da tutte le edizioni coeve. Come in tanta produzione da camera tardosettecentesca nei *Gellert-Lieder* la linea vocale coincide a un dipresso con la parte superiore dell'accompagnamento pianistico. Lunghi dal configurarsi come un mero ossequio a uno stile declinante, il ricorso al genere del *Klavierlied* acquista in Beethoven il valore di una scelta poetica, quella del canto da intonare a mezza voce fra le pareti di casa, con tutta la devozione indotta da titoli quali *Supplica (Bitten)*, *Della morte (Vom Tode)* o *La gloria di Dio dalla Natura (Die Ehre Gottes aus der Natur)*.

La centralità di posizione assicura ai nn. 3 e 4 un'attenzione speciale, soprattutto in ragione dell'abbandono da parte del compositore della scrittura imitativa adoprata a lungo nei canti precedenti. La coppia centrale accentua il tono declamatorio ma lo mette a servizio di due testi diversi, un'epigrammatica meditazione sulla morte e un diffuso elogio dell'Eterno.

Vom Tode	Della morte
Meine Lebenszeit verstreicht, Stündlich eil' ich zu dem Grabe, Und was ist's das ich vielleicht, Das ich noch zu leben habe? Denk, o Mensch, an deinen Tod! Säume nicht, denn Eins ist Noth.	Trascorre il tempo della mia vita, gradualmente mi avvicino alla tomba, e cos'è che io forse, che cos'è che ho ancora da vivere? Pensa, o Uomo, alla tua morte! Non tardare, la necessità è una sola.

L'elemento che accomuna le intonazioni, diverse quanto a ritmo e tonalità, è una recitazione di tipo salmodico sostenuta per larghi tratti da un accompagnamento accordale. Imperniato sul monito "Denk, o Mensch, an deinen Tod!" ("Pensa, o Uomo, alla tua morte"), scandito su un'alternanza costante fra note lunghe e note brevi, *Vom Tode* diffonde un senso d'ineluttabilità che Beethoven sottolinea assegnando al pianoforte una serie di ottave ancorate a un pedale di dominante.

Opponendo la gagliardia di una tonalità maggiore e di un livello dinamico fortissimo alla mestizia della tonalità minore in cui *Vom Tode* si distende in pianissimo, *Die Ehre Gottes aus der Natur* si segnala subito

Die Ehre Gottes aus der Natur	La gloria di Dio dalla Natura
Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre, Ihr Schall pflanzt seinen Namen fort. Ihn rühmt der Erdkreis, ihn preisen die Meere; Vernimm, o Mensch, ihr göttlich Wort!	I Cieli cantano la gloria dell'Eterno, il loro suono perpetua il Suo nome. Lo cantano le terre, lo lodano i mari; ascolta, o Uomo, la loro parola divina!
Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne? Wer führt die Sonn' aus ihrem Zelt? Sie kömmt und leuchtet und lacht uns von ferne Und läuft den Weg, gleich als ein Held.	Chi regge le innumerevoli stelle del cielo? Chi conduce il sole fuori dalla sua volta? Esso viene e ci illumina e ci sorride da lontano, e percorre il suo cammino come un eroe.

per la singolarità di un andamento che Beethoven definisce “majestätisch und erhaben”. Fra “maestoso” e “sublime” il termine che suscita maggior attenzione è il secondo, il cui corrispettivo musicale è ravvisabile negli ampi tratti di declamazione su note della triade sostenute da ottave vuote; a questi si oppone, nelle due domande che innervano la sezione centrale, una linea melodica dal profilo meno rilevato, sostenuta nelle sue armonie cangianti da una scrittura di tipo accordale. Netta in termini retorici, la cesura fra la sezione centrale e quella precedente, suggellata dall’invito a prestare ascolto alla parola divina risuonante dalla terra e dai mari (“Vernimm, o Mensch, ihr göttlich Wort!”), fa uso di un espediente armonico — il cosiddetto ‘scarto sublime’ — su cui Beethoven costruirà l’esordio memorabile del Quarto Concerto per pianoforte.⁷

Gli andamenti dei Lieder di Beethoven su testi di Gellert non presentano ulteriori occorrenze dell’aggettivo “sublime”; è opportuno però rilevare come, insieme a “nachdrücklich” (“energico”), “erhaben” comparisse già nella raccolta di Carl Philipp Emanuel Bach; nel n. 17, *Gottes Macht und Vorsehung* (*Il potere e la provvidenza di Dio*), il canto

7. Giorgio PESTELLI, *Osservazioni sul primo tema del Quarto Concerto op. 58 di Beethoven*, in *Referate der italienisch-deutschen Colloquien 'Joseph Haydn' und 'Ludwig van Beethoven'*, Köln und Bonn 1980, «Analecta Musicologica» 22 (1985), pp. 437-455.

corrispondente a quello che in Beethoven segue l'elogio dell'Eterno da parte della Natura.⁸ Consegnato a un unico sistema, il Lied di Bach ha una sublimità di conio händeliano, molto lontana dal piglio irruente del Beethoven trentenne ma per nulla distante dall'idea di sublime a cui, proprio attraverso l'esempio di Händel, lo stesso Beethoven perverrà nell'ultima fase del suo percorso creativo.⁹

Fermandosi al di qua del confezionamento di un *Liederkreis* — il primo della storia sarà *An die ferne Geliebte*, un polittico in sei quadri incentrato sul tema della rinuncia all'amor profano — nei Lieder su testi di Gellert Beethoven mostra di voler abbracciare l'amore sacro; significativa di per sé, la circostanza è ingigantita dall'importanza dello snodo biografico in cui si produsse, a metà dell'arco di tempo che intercorre fra le lettere inviate agli amici e quella mai spedita ai fratelli, ritrovata all'indomani della morte e nota oggi col nome di *Testamento di Heiligenstadt*.¹⁰

4.2. Volontà testamentarie

Di questo testo, variamente commentato da generazioni di studiosi, Maynard Solomon ha fornito una lettura raffinata, sintetizzabile nei termini di una presa di coscienza da parte di Beethoven del profilarsi di uno scenario desolante ma di là da venire.¹¹ Avvertiti in modo

8. Illustrando nella Prefazione la sua scelta d'intonare per intero la raccolta di Gellert Bach scrive fra l'altro "Ich für mein Theil bin von der Vortrefflichkeit der erhabenen, lehrreichen Gedanken, wovon diese Lieder voll sind, dergestalt durchdrungen worden, daß ich mich nicht habe enthalten können, ihnen allen, ohne Ausnahme, Melodien zu setzen" ("Io per parte mia sono stato talmente permeato dall'eccellenza dei sublimi, istruttivi pensieri di cui questi canti sono pieni, che non sono riuscito a trattenermi dall'intonarli tutti, senza eccezioni").

9. Nella sterminata letteratura sul Sublime, musicale e non solo, si rinvia qui a un breve testo che illustra in modo efficace l'orizzonte estetico in cui si formò il giovane Beethoven: Elaine R. SISMAN, *Grand style and sublime in eighteenth-century aesthetics*, in EAD., *Mozart: The 'Jupiter' Symphony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 9–20. Per uno sguardo d'insieme sulle teorie del sublime nell'Europa moderna si veda, in lingua italiana, la sintesi di Michela GARDA, *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, Milano–Lucca, Ricordi–LIM, 1995.

10. Il testo di questo celebre documento si trova, trascritto e annotato, in *Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 106, pp. 121–125.

11. Maynard SOLOMON, *Beethoven*, New York, Schirmer, 1977, p. 116 ss., trad. it. *Beethoven. La vita, l'opera, il romanzo familiare*, Venezia, Marsilio, 1986, 2010⁵, p. 128 ss.

intermittente sin dal 1796, nell'ottobre del 1802 i sintomi della sordità non erano tali da giustificare i propositi suicidi a cui l'autore fa cenno ("la virtù, essa sola mi ha recato sollievo, perfino nella sofferenza; a lei, oltre che alla mia arte, debbo un ringraziamento se non ho posto fine alla mia vita col suicidio").¹² L'assistenza di Johann Adam Schmidt, il medico che l'aveva preso in cura, aveva restituito a Beethoven un po' di serenità;¹³ quella che vedeva sfumare era al più la carriera di esecutore, la quale sarebbe comunque proseguita ancora per qualche anno e avrebbe comportato la produzione di tre grandi Concerti per pianoforte.¹⁴ In relazione ai *Gellert-Lieder*, e in special modo al testo di *Vom Tode*, è utile esaminare qui le righe conclusive del *Testamento*:

[...] mit freuden eil ich dem Tode entgegen — kömmt er früher als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunst-Fähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem Harten Schicksaal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen — doch auch dann bin ich zufrieden, befreyt er mich nicht von einem endlosen Leidenden Zustande?— Komm, wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen [...]

[...] mi affretto con gioia all'incontro con la morte — se giungerà prima che io abbia avuto la possibilità di sviluppare tutte le mie capacità artistiche, allora sarà giunta troppo presto nonostante il mio crudele destino, e desidererei probabilmente ritardare la sua venuta — eppure anche così sarei contento, poiché non verrebbe forse a liberarmi da uno stato di perenne sofferenza? Vieni quando vuoi, ti andrò incontro con coraggio [...]

12. *Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 106, pp. 121–125; 123: "[...] Tugend [...], die mich selbst im Elende gehoben, ihr Danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen selbstmord mein Leben endigte".

13. Un indizio della riconoscenza che Beethoven provava nei confronti di Schmidt è la dedica di una trascrizione per pianoforte, clarinetto e violoncello del Settimino op. 20, effettuata nel 1802–03 e pubblicata come op. 38 nel gennaio del 1805.

14. Il Terzo Concerto, op. 37 (1802), sarebbe stato presentato in pubblico in occasione del concerto del 5 aprile 1803, con Beethoven nelle vesti di solista oltre che di direttore; il Quarto, op. 58 (1805–06), in modo analogo in una delle due serate organizzate nel marzo del 1807 nel palazzo del principe Lobkowitz; solo al momento della presentazione in pubblico del Quinto e ultimo Concerto, op. 73 (1809), avvenuta non prima del novembre 1811, Beethoven rinuncerà al ruolo di solista. La fine dell'attività pubblica nelle vesti di solista non coincide però con la fine dell'attività pubblica nelle vesti di pianista: la prima esecuzione del Trio op. 97 ("Arciduca") avvenne nel quadro di un concerto di beneficenza organizzato a Vienna in un salone del Hotel "Zum Römischen Kaiser" l'11 aprile 1814, con Ignaz Schuppanzigh al violino, Joseph Linke al violoncello e Beethoven al pianoforte.

Un confronto di questo passo col testo completo di *Vom Tode* evidenzia tre punti di tangenza, corrispondenti alla gioia del cristiano al pensiero della morte, al suo affrettarsi all'incontro con essa e alla sua indifferenza per il momento della sua venuta.¹⁵

Un aspetto passibile di approfondimento è la riconfigurazione del verso “stündlich eil' ich zum Grabe” nella frase “mit freuden eil' ich dem Tode entgegen”. Considerata insieme al successivo “auch dann bin ich zufrieden”, l'affermazione di Beethoven riecheggia l'incipit del *Cantico di Simeone*, quel “Nunc dimittis servum tuum, Domine, / secundum verbum tuum in pace” che nella traduzione di Lutero suona “Mit Fried und Freud ich fahr dahin / in Gottes Wille”.¹⁶ Se nel caso narrato da Luca era stato lo Spirito Santo ad annunciare a Simeone che non sarebbe morto prima d'aver visto il Messia, in quello del giovane Beethoven l'unico interlocutore era stato il Destino, quello “Schicksaal” la cui durezza era stata enfatizzata dall'adozione del maiuscolo (“Harte<s>”) nell'aggettivo che lo qualifica. Laddove il vecchio Simeone era consapevole d'aver dinanzi un termine “ante quem non”, Beethoven era angosciato dall'idea di morire prima d'aver donato all'umanità tutti i frutti del proprio ingegno; malgrado ciò, qualora il destino avesse deciso di accanirsi contro di lui, negandogli anche quella soddisfazione, egli sarebbe stato ugualmente contento (“zufrieden”) e sarebbe andato incontro alla morte con lo stesso coraggio che avrebbe presto infuso nel cuore di Florestano, il soccombente del *Fidelio* salvato *in extremis* dalla tromba della Giustizia. Malgrado l'incertezza sul giorno, nella mente di Beethoven alberga la serenità degli eroi classici nell'imminenza dei cimenti massimi: in questo senso il *Testamento* lascia intendere la determinazione del suo estensore

15. MASSENKEIL, *Klavierlieder*, pp. 343–344. Cominciando la citazione del *Testamento* mezza riga più indietro, l'autore sottolinea anche il rapporto fra “So wär's geschehen” (“e così sia”) e l’“Es ist vollbracht” contenuto nella sesta strofa di Gellert, corrispondente al “Consummatum” pronunciato da Cristo in croce. Opportunamente, Massenkeil rileva come i legami fra il passo del *Testamento* e le sette strofe del canto di Gellert possano essere anche indiretti, considerando la frequenza con cui questi temi ricorrono nella letteratura devozionale della seconda metà del Settecento; limitando la ricognizione al più noto fra gli esempi, si potrebbe individuare nelle *Sette ultime parole del nostro Redentore sulla croce* di Haydn il principale vettore di diffusione del “Consummatum” nella cultura musicale del tempo.

16. Lc 2, 29–32. Il *Canticum Simeonis* è un breve testo intonato dal vecchio Simeone subito dopo aver stretto al petto Gesù neonato, nel giorno della sua presentazione al tempio in occasione del rito della Purificazione di Maria.

nell'andare "mit Fried und Freud" all'appuntamento con la creatura vestita di nero.

4.3. Variazioni innovative

Probabilmente vergato quando le passioni che lo avevano ispirato si stavano raffreddando, il *Testamento di Heiligenstadt* segna sì un momento di commiato, ma anche un punto di partenza. "Beethoven mette qui in scena la propria morte per poter vivere una nuova vita", afferma Solomon, ribadendo la tesi della finzione di uno scenario angosciante ma oggettivamente lontano¹⁷. Non sarà un caso che proprio descrivendo le opere condotte a termine nei mesi di Heiligenstadt Beethoven insista sulla loro appartenenza a una fase nuova. Otto giorni dopo aver suggellato il *Testamento*, il compositore presentò in questi termini a Breitkopf & Härtel due nuove raccolte di Variazioni:

Ho composto due serie di *Variazioni*, l'una di otto, l'altra di trenta *variazioni* — Tutte e due le serie sono elaborate *in maniera veramente nuova* e ognuna *in modo diverso e distinto*.¹⁸

17. SOLOMON, *Beethoven*, p. 134.

18. Beethoven a Breitkopf & Härtel <Vienna, 18 ottobre 1802>, in *Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 108, pp. 126–127: 126: "Ich habe zwei Werke *Variationen* gemacht, wovon man das eine auf 8 *Variationen* berechnen, und das andere auf 30 — beyde sind auf eine wircklich ganz neue Manier bearbeitet, jedes auf eine andre verschiedene Art". La lettera di Beethoven costituisce una postilla a quella inviata in pari data al medesimo destinatario dal fratello Karl, la quale si apre con queste parole: "Mi pregio d'informare Vostra Signoria che abbiamo attualmente due serie di variazioni, che hanno il valore di un'opera in quanto costituiscono una vera scoperta per il modo in cui sono fatte; variazioni simili non sono mai apparse sinora" (Karl van Beethoven a Breitkopf & Härtel <Vienna, 18 ottobre 1802>, in *Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 107, pp. 125–126: 125: "Euer wohlgebohrnen hab ich die Ehre zu benachrichtigen, das wir gegenwärtig zwey Werke *Variationen* haben, die dadurch den Werth eines Werkes erhalten, weil es eine ganz neue Erfindung ist, *Variationen* auf diese Art zu machen, wie gewiß bis jezt noch keine erschienen sind"). Più avanti nella sua postilla Beethoven ribadisce ulteriormente il concetto: "questa volta — posso io stesso assicurarLe che entrambe le mie opere sono state composte in un mio stile del tutto originale" (*Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 108, p. 126: "diesmal — <kann> muß ich sie selbst versichern, daß die Manier in beyden Werken ganz neu von mir ist").

Al netto di alcune incertezze sul numero definitivo dei pezzi, si tratta dei due cicli destinati ad assumere i numeri d'opus 34 e 35.¹⁹ Se la contiguità di elencazione è una mera curiosità, un rilievo maggiore assume il fatto che, per la prima volta nel suo percorso creativo, Beethoven ritenga un ciclo di Variazioni degno della qualifica di opus. Oltre a distinguere i lavori del 1802 dai molti precedenti, la decisione ha l'effetto d'innalzare d'un tratto la Variazione a genere di rango.²⁰ Occorre tuttavia rimarcare come le dichiarazioni rese dagli autori agli editori nelle fasi spesso convulse delle trattative commerciali siano da prendere con le molle. Gli interessi economici, le regole del mercato e altri elementi d'ordine pratico influiscono sensibilmente sulle affermazioni dell'artista determinato a promuovere i propri lavori; quello dei sei Quartetti op. 33 composti nel 1781 da Haydn è solo il caso più eloquente.²¹

Nondimeno, la consapevolezza di aver dato vita a due cicli veramente innovativi — e non d'aver compiuto una scaltra operazione di *maquillage* come quelle allora in voga in Francia, e di riflesso a Vienna — è testimoniata da un'altra lettera, il cui paragrafo conclusivo corrisponde a un'avvertenza che Beethoven desiderava veder premessa alle edizioni delle sue raccolte:

“Dato che queste variazioni si differenziano in modo notevole dalle mie precedenti, anziché contrassegnarle solo con un numero come le *altre* (per es.: n. 1, 2, 3 ecc.) le ho annoverate nell'elenco ufficiale *delle mie opere musicali maggiori*, tanto più che anche i temi sono miei”.²²

19. I due cicli comprendono rispettivamente 6 e 15 Variazioni, nel secondo caso coronate da una Fuga. L'intricata questione del numero complessivo di pezzi di ciascuna raccolta è affrontata nell'apparato critico delle lettere citate, nonché in quello delle lettere nn. 123, 127, 128, 129 e 133, a cui si rimanda per ogni approfondimento.

20. La Variazione qui considerata in quanto genere è quella di tipo melodico, di origine galante, figlia di un'estetica diversa rispetto a quella dell'*Aria con 30 Variazioni* (*Goldberg-Variationen*, BWV 988) pubblicata nel 1741 da Johann Sebastian Bach.

21. Joseph Haydn al principe Kraft Ernst zu Öttingen-Wallerstein, <Vienna, 3 dicembre 1781>, in *Joseph Haydn: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, unter Benutzung der Quellsammlung von H.C. Robbins Landon*, a c. di Dénes Bartha, Kassel, Bärenreiter, 1965, n. 40, pp. 107-108: 107: “[...] sie sind auf eine ganz neue besondere art, denn zeit 10 Jahren habe Keine geschrieben” (“essi sono <scritti> in una nuova maniera del tutto speciale, poiché da dieci anni non ne ho scritti”).

22. Beethoven a Breitkopf & Härtel, <Vienna, intorno al 18 dicembre 1802>, in *Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 123, pp. 145-146: 145: “da diese V<ariationen> sich merklich von meinen frühern unterscheiden, so habe ich sie, anstatt wie die Vorhergehenden nur mit

Ancora una volta l'impiego dell'iniziale maiuscola rivela il desiderio di enfaticizzare l'aggettivo cruciale, nello specifico "wirklich". L'accoglimento dei due cicli nel novero delle opere maggiori è giustificato anche dall'adozione, sin allora priva di riscontro nel catalogo beethoveniano, di temi originali. E proprio la sensibile differenza fra i temi dell'op. 34 e dell'op. 35 consente di comprendere la distinzione, operata nella lettera del 18 ottobre, delle "verschiedenen Arten" in cui si estrinseca la "neue Manier".²³ Laddove quest'ultima rinvia a un livello di coesione generale superiore rispetto a quello delle raccolte precedenti, le prime fanno riferimento a due maniere diverse d'intendere tanto la melodia principale quanto il modo di variarla. Ampiezza di concezione, articolazione in unità discrete e compresenza di elementi stilistici diversi sono i tratti salienti del tema dell'op. 34; stringatezza retorica, direzionalità univoca e omogeneità di concezione sono invece quelli del tema dell'op. 35. A rendere più affascinante il raffronto contribuisce inoltre l'opposizione fra un tema inedito e uno alla moda, quello che provenendo da un lavoro d'occasione come una contraddanza aveva trovato gloria nelle *Creature di Prometeo*, il balletto le cui recite erano terminate proprio mentre Beethoven soggiornava a Heiligenstadt.

Oltre che per la fisionomia degli elementi di base, i due cicli differiscono sensibilmente nel trattamento dei temi. Articolato in sei Variazioni, l'op. 34 persegue l'obiettivo della massima differenziazione: tempo, tonalità e carattere cambiano continuamente, dando luogo a un florilegio di varietà straordinaria. Beethoven persegue qui radialmente l'ideale di coesione, indagando le potenzialità del tema in ambiti espressivi diversi ma riuniti nell'architettura tipica della Suite.²⁴ Lungo il triplo, l'op. 35 imbocca un'altra strada, cominciando a esporre e a variare prima il basso, e solo in un secondo momento il

einer Nummer (nemlich z. B.: No 1, 2, 3, u.s.w.) anzuzeigen, unter die Wirkliche Zahl meiner größern Musikalischen Werke aufgenommen, um so mehr, da auch die Themas von mir selbst sind".

23. Stefan KUNZE, *Die "wirklich ganz neue Manier" in Beethovens Eroica-Variationen Op. 35*, «Archiv für Musikwissenschaft» 29 (1972), pp. 124-149; Hans Werner KÜTHEN, *Beethovens "wirklich ganz neue Manier" – Eine Persiflage*, in *Beiträge zu Beethovens Kammermusik: Symposium Bonn 1984*, a. c. di Sieghard Brandenburg e Helmut Loos, München, Henle, 1987, pp. 216-224.

24. Emil PLATEN, *6 Variationen F-Dur für Klavier Op. 34*, in *Beethoven. Interpretation*, I, pp. 273-279: 278.

tema vero e proprio.²⁵ Le quindici variazioni sono raggruppate in maniera ordinaria, omogenee per tempo e tonalità al netto delle deroghe tradizionali; ma in termini cronometrici il penultimo tassello, radicato nella tonalità parallela minore, segna il punto medio del ciclo, che nella sua seconda metà celebra nel genere aulico del Preludio e Fuga un connubio fastoso fra l'idea di variazione e quella di sviluppo.²⁶

Un'analisi dettagliata dei due cicli trascende gli obiettivi del presente studio; nondimeno è opportuno rilevare come l'avvio di una fase nuova comporti in Beethoven una divaricazione poetica di portata epocale, ispirata da un lato a un atteggiamento di tipo contemplativo e improntata dall'altro a un'attitudine di tipo dinamico. L'infrazione dei vincoli formali accomuna le due tendenze nello spirito di rinnovamento artistico ed esistenziale che spira dal *Testamento*, ma "i diversi modi" della sua attuazione rivelano la complessità dell'idea di eroismo elaborata da Beethoven: un'idea in cui convivono la determinazione dell'artista sicuro del proprio talento e l'inquietudine dell'uomo insidiato da una Natura che non perde occasione per rammentargli l'insondabilità del proprio mistero.

4.4. Intermezzo

Lungi dal risultare antitetici, nelle lettere del 1801–02 eroismo e rassegnazione appaiono termini non solo compatibili, ma anche passibili di sviluppi fecondi. Prima di vedere come i due atteggiamenti convivano anche in opere apparentemente distanti come la Sinfonia *Eroica* e la Sinfonia *Pastorale*, è opportuno indirizzare brevemente lo sguardo verso il racconto di un'altra passeggiata, effettuata da Beethoven nello stesso anno a cui risale quella ormai celebre nei dintorni di Heiligenstadt. Tramandato come il primo da Schindler, esso riguarda

25. L'esperimento sarà presto ripetuto, con analoga felicità di esiti, nel Finale della Sinfonia *Eroica*.

26. Considerato sulla base della fuga finale, il preludio è la quindicesima variazione, un ampio Largo in Mi bemolle maggiore in cui Beethoven indaga le potenzialità del tema-Prometeo nella modalità del recitativo. Sull'architettura complessiva del ciclo si veda inoltre Michael HEINEMANN, "Altes" und "Neues" in Beethovens "Eroica"-Variationen op. 35, «Archiv für Musikwissenschaft» 49 (1992), pp. 38–45.

l'ideazione dell'oratorio *Cristo al Monte degli Ulivi* (*Christus am Ölberg*), avvenuta a suo dire all'ombra di una quercia nel parco di Schönbrunn:

Nell'anno 1800 troviamo Beethoven occupato con la composizione del suo *Cristo al Monte degli Ulivi*, la cui prima esecuzione avvenne però solo il 5 aprile del 1803. Egli scrisse questo lavoro durante il suo soggiorno estivo a Hetzendorf, un ridente villaggio attiguo al parco del castello imperiale di Schönbrunn in cui trascorse diverse estati nella più completa solitudine. Anche nel 1805 abitò lì e scrisse il suo *Fidelio*. Una particolarità riferita a entrambi questi grandi lavori, e che dopo lunghi anni Beethoven ricordava ancora distintamente, è che egli compose entrambi quei lavori nel folto del bosco del parco imperiale di Schönbrunn sull'altura, seduto fra due rami di quercia che si separavano dal tronco principale a un paio di piedi dal suolo. Questa quercia a lui rimasta impressa la trovai ancora nel 1823 insieme a Beethoven nella parte del parco a sinistra della Glorietta, ed essa risvegliò in lui interessanti ricordi di quel tempo.²⁷

Così nell'edizione 1840. Riferito all'estate successiva, vent'anni più tardi l'episodio è riportato in forma sintetica con qualche variante:

Gli schizzi di questo lavoro <(Cristo al Monte degli Ulivi)> furono notati su carta già nel 1801 durante il soggiorno estivo nella vicina Hetzendorf. Egli stesso mostrò ancora nell'anno 1823 all'autore <della presente biografia> il luogo nascosto nel folto della parte superiore del giardino del castello di Schönbrunn in cui questi lavori preliminari presero corpo; si trattava di una quercia, che a circa due piedi dal suolo si lanciava in due forti rami formando un comodo sedile.²⁸

27. SCHINDLER 1840, pp. 46–47: “Im Jahre 1800 finden wir Beethoven mit der Composition seines *Christus am Ölberg* beschäftigt, dessen erste Aufführung aber erst am 5. April 1803 statt fand. Er schrieb dieses Werk während seines Sommeraufenthaltes in Hetzendorf, einem dicht an dem Garten des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn anstossenden freundlichen Dorfe, wo er überhaupt mehrere Sommer seines Lebens in voller Abgeschiedenheit zubrachte. Auch 1805 wohnte er dort und schrieb seinen *Fidelio*. Eine Particularität, die sich an beide diese grosse Werke knüpft, und der sich Beethoven nach langen Jahren noch lebhaft erinnerte, war die, dass er jene beiden Werke im Dickigt des Waldes im Schönbrunner–Hofgarten auf der Anhöhe, zwischen zwei Eichenstämmen sitzend, die sich ungefähr zwei Fuss von der Erde vom Hauptstamme trennten, componirte. Diese ihm merkwürdig gebliebene Eiche in der Parthie zur linken Seite des Glorietts fand ich mit Beethoven noch 1823, und sie erweckte in ihm interessante Erinnerungen aus jener Zeit”.

28. SCHINDLER 1860, p. 90: “Indeß waren die Entwürfe zu diesem Werke schon 1801 während des Sommeraufenthalts in dem nahen Hetzendorf zu Papier gebracht. Er selber zeigte dem Verfasser noch im Jahre 1823 die im Dickicht des obern Theils im Schönbrunner–Schloßgarten verborgene Stelle, wo diese Vorarbeiten entstanden; es war eine Eiche, die

Benché gli studi successivi abbiano chiarito come l'oratorio sia stato composto in poche settimane nel marzo del 1803, il racconto dell'ideazione sotto una quercia del parco di Schönbrunn è utile per ipotizzare una genesi endemica, nell'edizione 1860, dell'aneddoto relativo all'ormai famosa passeggiata nella valle prativa. Il racconto del dialogo all'ombra dell'olmo testimone dell'ideazione della *Scena al ruscello* potrebbe aver tratto linfa non solo dai ricordi di Czerny, ma anche dal racconto — interno alla biografia di Schindler — dell'individuazione da parte di Beethoven della quercia sotto cui amava sostare nel parco imperiale.

Riferito al 1800, nell'edizione 1840 il racconto della passeggiata a Schönbrunn precede la trascrizione del *Testamento di Heiligenstadt*; riferito al 1801 ma commentato in rapporto alla prima esecuzione del *Cristo*, avvenuta a Vienna il 5 aprile 1803, nell'edizione 1860 il racconto compare subito dopo la trascrizione del *Testamento*. Nell'uno e nell'altro caso, tuttavia, passeggiata e *Testamento* mostrano una prossimità sorprendente.²⁹ Ora, chiunque abbia un minimo d'esperienza di vita in campagna sa che una quercia difficilmente si biforca a due piedi dal suolo; e quand'anche ciò avvenga, putacaso nel parco di Schönbrunn, è arduo sfuggire alla tentazione di ravvisare nel prodigio un significato simbolico.

Grazie alla sua capacità di sopravvivere anche a trenta generazioni di esseri umani, la quercia è ovunque simbolo di eternità. Il fatto che, appoggiato ai suoi rami, Beethoven abbia composto un oratorio incentrato sulla vicenda di Cristo al Monte degli Ulivi aumenta esponenzialmente la suggestività del racconto. Se a ciò si aggiunge

ungefähr zwei Fuß vom Boden in zwei starken Aesten sich erhob und einen bequemen Sitz bildete". L'iniziale datazione dell'episodio al 1800 poté dipendere dalle notizie rinvenibili nella fonte a stampa più recente, Franz Gerhard WEGELER – Ferdinand RIES, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz, Bädeler, 1838 (rist. anast. Hildesheim, Olms, 1972). Figlio di un amico di Bonn, Wegeler s'era presentato nel 1800 a casa Beethoven producendo una lettera del padre (*Ivi*, p. 75): "Als ich diesen bei meiner Ankunft in Wien, 1800, Beethoven überreichte, war er mit der Vollendung seines Oratoriums: *Christus am Ölberge*, sehr beschäftigt, da dieses eben in einer großen Akademie (Concerte) am Wiener Hoftheater zu seinem Vortheile zuerst gegeben werden sollte" ("Quando la consegnai a Beethoven, al momento del mio arrivo a Vienna nel 1800, questi era molto occupato dal completamento del suo oratorio *Cristo al Monte degli Ulivi*, la cui prima esecuzione in una grande accademia a suo beneficio al Teatro di Corte di Vienna era imminente.")

29. SCHINDLER 1840: passeggiata, p. 47, *Testamento*, pp. 50–54. SCHINDLER 1860: *Testamento*, pp. 86–89, passeggiata, p. 90.

la forma a Y del sedile su cui il compositore avrebbe posato le terga, l'impressione che il racconto sia un abile tropo sulla storia di Ercole al bivio si fa irresistibile.³⁰ Se infine si rileva come, depurato dal riferimento fuorviante al *Fidelio*, nel 1860 il racconto sia collocato in coda alla trascrizione del *Testamento*, l'episodio rivela tutta la sua natura di *exemplum*. L'insegnamento che ne deriva è notevole: il soggiorno a Heiligenstadt ha condotto Beethoven dinanzi a un bivio che il *Testamento* documenta enfatizzando la solitudine dell'individuo dinanzi alla prova suprema. Il parallelo con la solitudine di Cristo in preghiera nell'Orto degli Ulivi è intuitivo; e può non essere un caso che, nel Terzetto in cui s'interpone nel dialogo fra questi e Simon Pietro, il Serafino esordisca così:

The image shows a page of a musical score for a Terzetto. The staves are arranged vertically from top to bottom: Flauti, Clarinetti in Sib, Fagotti, Corni in Sib, SERAFINI, Violini I, Violini II, Viole, and Violoncelli e Contrabbassi. The Flauti and Clarinetti parts start with a first ending bracket and dynamic markings of *p cresc.* and *sfz*. The Fagotti part has a *sfz* marking. The Corni part has a *sfz* marking and a second ending bracket. The SERAFINI part has the lyrics "Merk' auf, o Mensch, und hö-re:" written below the staff. The string parts (Violini I, Violini II, Viole, and Violoncelli e Contrabbassi) have dynamic markings of *p* and *sfz*. The score is in 3/4 time and the key signature has one flat.

Esempio 4.1. Franz Xaver HUBER / Ludwig VAN BEETHOVEN, *Christus am Ölberg* (Cristo al Monte degli Ulivi), oratorio op. 85. N. 6 (Terzetto), bb. 44–50.

30. Su questo argomento mi permetto di rinviare a un mio studio recente, *Ercole, Bach e un principe storpio*, in *La festa teatrale nel Settecento: dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*, Atti del Convegno internazionale di Venaria Reale (TO), Reggia di Venaria Reale, 13–14 novembre 2009, a c. di Annarita Colturato e Andrea Merlotti, Lucca, LIM, 2011, pp. 129–153.

I due punti che suggellano l'esortazione ad ascoltare ("Merk' auf, o Mensch, und höre:") sono sfruttati ad arte da Beethoven, il quale affida al primo flauto e ai primi violini un arpeggio che, surrogando la parola, rinvia al verso di un uccello. Il fatto che in esso sia contenuto un messaggio divino è reso esplicito nel prosieguo, "Nur eines Gottes Mund / macht solche heilige Lehre / der Nächstenliebe kund" ("Solo la bocca di un dio / rende noto l'insegnamento sacro / dell'amore del prossimo"). Prima che il Serafino provveda alla spiegazione, Beethoven sottolinea l'importanza del passo con puri mezzi strumentali, facendo culminare il movimento ascendente su uno sforzato a piena orchestra.³¹

Se l'evocazione ornitologica alla fine del *Cristo* intrattenga un rapporto diretto con quella nel cuore della *Scena al ruscello* è difficile dire; certo Schindler non fa molto per escluderlo.³² A prescindere dalle frequenti inesattezze della sua biografia, i documenti provano che nella mente di Beethoven l'idea dell'oratorio germogliò nell'inverno successivo al rientro da Heiligenstadt, ovvero nel momento in cui il suo percorso artistico inaugurava una fase del tutto nuova.³³

31. L'esempio evidenzia come l'arpeggio, affidato al primo flauto e al primo oboe, risuoni anche prima che il Serafino intervenga. Sostenuto dai soli strumenti a fiato, nella b. 45 esso culmina su uno sfp, un livello dinamico ideale per dar modo alla voce angelica di esordire senza sforzo.

32. Oggettivamente più prossimo all'arpeggio della *Sinfonia Pastorale* (tonalità d'impianto di Sol maggiore, tempo binario di metro ternario) è quello su cui il violino eleva la propria linea all'inizio della terza Sonata dell'op. 30, composta nel 1802 e pubblicata insieme alle due precedenti nella primavera del 1803. La sezione centrale del movimento lento della seconda Sonata è a sua volta intessuta su arpeggi ascendenti, che però rivestono solo la funzione di riempitivo armonico. Di per sé l'arpeggio ha dunque un significato relativo; decisivo è viceversa il contesto in cui esso appare: quello del Terzetto conclusivo del *Cristo* rende plausibile un'affinità poetica con la *Scena al ruscello*.

33. "Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen." ("Sono soddisfatto solo un poco dei lavori che ho prodotto sinora. Da oggi in avanti intendo percorrere una via nuova"). Riferite da Czerny, queste parole sarebbero state pronunciate da Beethoven intorno al 1803 ("um das Jahr 1803": cfr. Carl CZERNY, *Erinnerungen aus meinem Leben*, a c. di Walter Kolneder, Strasbourg-Baden Baden, Heitz, 1968, p. 43) nel corso di un colloquio col violinista Wenzel Krumpholz. Secondo Czerny l'affermazione concernerebbe le tre Sonate per pianoforte dell'op. 31, composte entro l'aprile del 1802 e pubblicate in momenti diversi, le prime due nell'aprile del 1803 e la terza nel maggio-giugno del 1804. La dichiarazione ha suscitato molte perplessità a causa della sua consonanza con quella rinvenibile nel carteggio di Beethoven con l'editore delle Variazioni op. 34 e op. 35, composte in una "wirklich ganz neue Manier". Per una ricognizione aggiornata sull'argomento si veda William KINDERMAN, *Beethoven*, Oxford,

4.5. Il verso della quaglia

Tra i fogli appartenuti un tempo al Quaderno Wielhorsky, conservato nel Museo Centrale per la cultura musicale “Michail Ivanovič Glinka” di Mosca e dedicato per metà al *Cristo*, un’importanza speciale riveste un fascicolo di otto pagine custodito oggi nell’archivio del Beethoven-Haus di Bonn. Isolato sul primo pentagramma della quinta pagina, preceduto e seguito da alcuni schizzi relativi al Terzo Concerto per pianoforte e agli ultimi numeri dell’oratorio, Beethoven inserisce un appunto di tre sole note a cui sottopone le parole “Fürchte Gott” (“Abbi timor di Dio”).³⁴ Quelle note e quelle parole non si trovano nel *Cristo* ma in *Der Wachtelschlag* (*Il verso della quaglia*), un Lied su testo di Samuel Friedrich Sauter intonato da Beethoven nel solco dei canti spirituali di Gellert:

Der Wachtelschlag	Il verso della quaglia
Horch, wie schallt's dorten so lieblich hervor: Fürchte Gott, fürchte Gott!, Ruft mir die Wachtel in's Ohr. Sitzend im Grünen, von Halmen umhüllt, Mahnt sie den Horcher im Saatengefeld: Liebe Gott! Liebe Gott! Er ist so gütig, so mild.	Ah! donde vien quel suon che mi colpí, Temi Dio! temi Dio! sol s'esprime la quaglia così. Fra l'erbe e i fior celata ella si sta, ed a' pastor sempre gridando va: Ama Dio! ama Dio! che tutto vi donò.
Wieder bedeutet ihr hüpfender Schlag: Lobe Gott, Lobe Gott!, Der dich zu lohnen vermag.	L'ascolto ancor in sua favella dir: Loda Dio! loda Dio! che gli omaggi suol gradir.

Oxford University Press, 2009², pp. 61–62, e James ΗΕΡΟΚΟΣΚΙ, *Formal Process, Sonata Theory, and the First Movement of Beethoven's 'Tempest' Sonata*, «MTO — a Journal of the Society for Music Theory» 16/2 (May 2010), nota 4.

34. Incluso nella Collezione Bodmer, il manoscritto è un fascicolo di quattro fogli contrassegnato dalla collocazione Mh71. La quarta pagina contiene alcune idee per la cadenza del Terzo Concerto, presentato insieme al *Cristo* e alla Seconda Sinfonia in occasione dell'accademia del 5 aprile 1803 al Teatro an der Wien. Cfr. Alan TYSON, *The 1803 Version of 'Christus am Ölberg'*, «Musical Quarterly» 56 (1970), pp. 551–584; rist. in *The Creative World of Beethoven*, a c. di Paul Henry Lang, New York, Norton, 1971, pp. 49–82: 71.

Siehst du die herrlichen
Früchte im Feld?
Nimm es zu Herzen,
Bewohner der Welt:
Danke Gott, danke Gott!,
Der dich ernährt und erhält.

Schreckt dich im Wetter
der Herr der Natur:
Bitte Gott, bitte Gott!,
Ruft sie, er schonet die Flur.
Machen Gefahren
der Krieger dir bang:
Tröstet mich wieder
der Wachtelgesang:³⁵
Traue Gott, traue Gott!
Sieh', er verziehet nicht lang.

Non vedi tu
quai frutti prodigò
per sua virtù
la terra ch'ei creò:
Loda Dio! loda Dio!
e Dio t'assisterà.

Se freme in ciel
de' nemi il rio fragor,
Fida in Dio! fida in Dio!
io pur l'odo ripetere ancor!
All'ira ostil,
se i campi vuoi sottrar
[mi consola nuovamente
il canto della quaglia]
Fida in Dio! fida in Dio!
che sa portenti oprar.³⁶

35. Nell'intonazione di Beethoven questo verso ("mi consola nuovamente il canto della quaglia") risulta escluso.

36. Traduzione italiana di Jakob Nikolaus Craigher de Jachelutta, apparsa insieme al testo originale tedesco nella seconda edizione viennese dell'intonazione di Schubert (D 742), pubblicata da Diabelli il 16 maggio 1827 col numero d'op. 68.

Datato 23 giugno 1796 e apparso a stampa tre anni dopo, il testo di Sauter è basato su un anonimo *Wachtelschlag* (o *Wachtelwacht*) poi incluso nell'antologia *Des Knaben Wunderhorn*.³⁷

Wachtelschlag	Verso della quaglia
Hört wie die Wachtel im Grünen schön schlägt, Lobet Gott, lobet Gott! Mir komt kein Schauder, sie sagt, Fliehet von einem ins andre grün Feld, Und uns den Wachtsthum der Früchte vermeldt, Rufet zu allen mit Lust und mit Freud': Danke Gott, danke Gott, Der du mir geben die Zeit.	Ascoltate come canta bene la quaglia nel verde, lodate Dio, lodate Dio! non ho paura, dice, vola da un campo verde a un altro e ci annuncia la crescita dei frutti, e chiama tutti con allegria e con gioia: grazie, o Dio, grazie, o Dio, che mi concedi il tempo.
Morgens sie ruft, eh' der Tag noch anbricht: Guten Tag, guten Tag! Wartet der Sonnen ihr Licht; Ist sie aufgangen, so jauchzt sie vor Freud', Schütteret die Federn und strecket den Leib, Wendet die Augen dem Himmel hinzu: Dank sei Gott, dank sei Gott!	Al mattino ella chiama, prima che il giorno sorga: buongiorno, buongiorno! aspetta la luce del sole, è già alzata, e già esulta di gioia, scuote le piume e stira il corpo, leva gli occhi al cielo: sia ringraziato Iddio, sia ringraziato Iddio, che mi concedi la quiete.
Der du mir geben die Ruh.	
Kommt nun der Waidmann mit Hund und mit Blei, Fürcht mich nicht, fürcht mich nicht! Liegend ich beide nicht scheu,	Se arriva il cacciatore con cane e piombo, non mi spaventa, non mi spaventa! Stando posata non temo nessuno dei due,
Steht nur der Waitzen, und grünnet das Laub,	finché il grano sta ritto e il fogliame verdeggia

37. Il testo di Sauter fu pubblicato nel *Taschenbuch für häusliche Freuden*, a c. di Carl Lang, Heilbronn, Guilhauman, 1799, p. 150. L'anonimo *Wachtelschlag* comparve invece, in due versioni lievemente diverse, in *Des Knaben Wunderhorn*, I, p. 159.

Ich meinen Feinden
nicht werde zum Raub,
Aber die Schnitter
die machen mich arm:
Wehe mir, wehe mir!
Das sich der Himmel erbarm.

Blinket der kühlende
Tau auf der Heid',
Werd' ich naß, werd' ich naß!
Zitternd sie balde ausschrei't,
Fliehet der Sonne
entgegen und bitt',
Das sie ihr teile
die Wärme auch mit,
Laufet zum Sande
und scharret sich ein:
Hartes Bett, hartes Bett!
Sagt sie, und legt sich darein.

Kommen die Schnitter
so ruft sie ganz keck:
Tritt mich nicht, tritt mich nicht!
Liegend zur Erde gestreckt;
Fliehet von geschnittenen
Feldern hindann,
Weil sie sich nirgends
verbergen mehr kann,
Klaget, ich finde
kein Körnlein darin:
Ist mir leid, ist mir leid!
Fliehet zu den Saaten dahin.

Ist nun das Schneiden
der Früchte vorbei,
Harte Zeit, harte Zeit!
Schon kommt der Winter herbei;
Hebt sich zum Lande
zu wandern nun fort
Hin zu dem andern
weit fröhlichem Ort,
Wünsche indessen
dem Lande noch an:
Hüt dich Gott, hüt dich Gott!
Fliehet in Frieden bergan.

non divengo preda
dei miei nemici,
solo i mietitori
mi mettono angoscia:
guai a me, guai a me!
che il cielo abbia misericordia.

Se sulla brughiera
si posa la fresca rugiada
io mi bagno, io mi bagno!
tremando s'allontana al più presto,
vola verso il sole
e gli chiede
di condividere
il suo calore con lei,
corre verso la sabbia
e vi si nasconde:
duro letto, duro letto!
dice, e ci scivola dentro.

Quando arrivano i mietitori
ella grida in modo vivace:
non mi pestate, non mi pestate!
stando distesa per terra;
poi fugge
dai campi mietuti,
perché non si può
più nascondere,
si lamenta, non posso
più trovare nemmeno un chicco:
mi dispiace, mi dispiace!
e vola verso i campi seminati.

Ora che è passato
il tempo della mietitura,
tempi duri, tempi duri!
arriva già l'inverno;
ella si avvia
per il paese
in cerca di luoghi lontani
e più ospitali,
e augura nel frattempo
al paese:
ti protegga Dio, ti protegga Dio,
e vola ascendendo in pace.

Forse non è un caso che le strofe di Sauter abbiano attirato l'interesse di Beethoven nella primavera del 1803, durante il lavoro sul *Cristo*; la circostanza è rilevante soprattutto in considerazione del fatto che l'oratorio fu composto sull'abbrivio dell'esecuzione delle *Stagioni*, le quali propongono, verso la conclusione del quadro della tempesta, un fuggevole idillio fra una coppia di quaglie.³⁸

Sauter dimezza il numero delle strofe su cui è intessuto il canto anonimo; inoltre, regolarizza la loro struttura facendo sì che i motti iterati dalla quaglia sul secondo e sul sesto verso siano basati sempre sulla stessa formula, un'esortazione bisillabica ("fürchte" / "liebe" / "lobe" / "danke" / "bitte" / "traue") avente per oggetto "Gott".³⁹ Tre fra le esortazioni della quaglia sono collegate nella cultura popolare tedesca ad altrettante stagioni: "fürchte Gott" alla primavera, "lobe Gott" all'estate e "danke Gott" all'autunno;⁴⁰ con l'aggiunta di "liebe Gott", Sauter concentra questi riferimenti nelle due strofe iniziali, riservando alla terza la coppia formata da "bitte Gott" e "traue Gott", azioni prive di legami con momenti specifici dell'anno.

Se dunque la prima strofa è incentrata sulla primavera e la seconda congiuntamente sull'estate e sull'autunno, non potendo riguardare l'inverno — stagione in cui le quaglie migrano — la terza si concentra su temi più generali. Il primo è la temibilità del Signore della Natura: "bitte Gott", ammonisce la quaglia, poiché "der Herr der Natur" ha riguardo per la campagna; infatti, insegna la cultura popolare, le zone in cui la quaglia canta o nidifica sono immuni dalla grandine. I pericoli della guerra sono invece il tema degli ultimi versi; "traue Gott", ripete la quaglia: anche se si eclissa, Dio non resta nascosto a lungo; e la fiducia nei suoi confronti è il miglior antidoto contro le angosce e le paure dei tempi bui.

La relativa autonomia della terza strofa ha indotto i compositori a intonarla diversamente; Schubert, che lo farà vent'anni dopo Beethoven, sottoporrà il testo delle prime due strofe a un'identica pagina, componendo per la terza una sezione apposita.⁴¹ Ispirandosi al *Buß-*

38. V. cap. III, es. 3.1.

39. Nella versione del *Wunderhorn* le iterazioni occorrono sul secondo e sul settimo verso, di fatto il penultimo poiché le sei strofe contano ognuna otto, e non sette versi come nel testo di Sauter.

40. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, 10 voll., a c. di Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin-Leipzig, de Gruyter, 1927-1942, rist. anast. 1987, vol. 9, s. v. *Wachtel*.

41. Franz Schubert, *Der Wachtelschlag*, op. 68, D 742.

lied che conclude la raccolta su testi di Gellert, Beethoven opta per la *Durchkomposition*: ogni strofa riceve un trattamento specifico, tale per cui il Lied culmina musicalmente sull'ultima. Le teste delle tre note affacciate nel fascicolo degli schizzi relativi al *Cristo* non paiono tutte collocate alla stessa altezza; quella centrale sembra stare un gradino più in basso rispetto alle altre due, ma trattandosi di un'occorrenza isolata non è possibile procedere ad altri riscontri. Ad ogni modo, il tratto saliente della cellula ritmica che innerva il Lied è proprio l'iterazione di tre note identiche. Intonate ciascuna su un'altezza diversa — “Fürchte Gott” due volte su sib³, “Liebe Gott” su sol⁴, “Lobe Gott” su lab³ e “Danke Gott” rispettivamente su do⁴ e su mi^{b4} — le prime quattro esortazioni assecondano il verso della quaglia in modo pedissequo; al disotto di esse il pianoforte introduce qualche variante importante come il semitono discendente sotteso a “Fürchte”, il quale comparirà presto anche nella linea vocale.

Complice l'evocazione del maltempo, l'inizio della terza strofa imprime al Lied una svolta sensibile. Il pianoforte sgrana una serie di sedicesimi ‘tempestosi’ il cui effetto è collegare l'arrivo in scena di Prometeo con l'esordio del Finale della Sinfonia *Eroica*. Il turbamento arrecato da questa figura si riflette nella linea vocale, che su “Bitte Gott” recepisce l'espressività del semitono sotteso alla prima esortazione. L'infrazione alla regola della pura iterazione è consustanziale all'idea della *Durchkomposition*: sulla prima intonazione di “Traue Gott” Beethoven inverte l'intervallo di semitono, prescrivendo alla voce di salire anziché di scendere; e sulla seconda, dopo aver dilatato il valore della prima nota, comincia una discesa destinata a finire otto note più in basso. Le molteplici ripetizioni dei versi finali gli consentono di esperire le soluzioni più varie, dal rombo minaccioso del pianoforte all'ampliamento alla terza minore dell'intervallo che la voce intona sull'ultima iterazione di “Traue Gott”.

La novità strutturale dell'ultima parte è però il passaggio dal metro binario al metro ternario. Scattando dopo l'intonazione in modalità recitativa dei versi “Schreckt dich im Wetter der Herr der Natur: / Bitte Gott, bitte Gott!, / Ruft sie, er schonet die Flur.”, l'Allegretto in 6/8 assolve il compito di condurre a termine il Lied in un clima di esaltazione. Lo scenario di guerra a cui rinvia il verso “Machen Gefahren der Krieger dir bang” è evocato in un interludio basato su una tipica figurazione ritmica del lessico ‘rustico’. La sua analogia con

quella su cui è intessuto il Finale della Sonata op. 31 n. 3 ha indotto in passato la critica a ritenere che questo fosse stato derivato dal Lied;⁴² la successiva datazione del Lied al 1803 ha invece originato la tesi contraria, quella secondo cui fu il Lied ad attingere alla Sonata, adattando all'evocazione di uno scenario di guerra l'ingrediente di base di un Finale 'rustico'.

L'onomatopea della quaglia non ha mai suscitato le controversie a cui hanno dato luogo i versi, riproducibili con maggior difficoltà, di altri uccelli. La struttura ritmica caratteristica ricorre ovunque con regolarità confortante. Evocata dal suono degli oboi, la quaglia delle *Stagioni* che cerca il/la consorte dopo la tempesta fa lo stesso verso di quella che esorta in Beethoven gli esseri umani. Inseriti in un contesto modulante, i richiami della quaglia di Haydn alternano l'iterazione di tre note d'altezza uguale con l'intonazione di un intervallo discendente, un semitono nel primo caso e un tono intero nel secondo. Nondimeno, quello che rimane impresso è proprio il modello ritmico di base, semplice e perciò diffuso anche in opere che con la quaglia non hanno nulla a che vedere. Per restare a Beethoven, due esempi si possono trarre dalla Sonata per corno e pianoforte op. 17, e dalle già citate Variazioni op. 34.

Composta nell'aprile del 1800, pubblicata nel marzo dell'anno successivo ed eseguita spesso da Beethoven insieme a Johann Wenzel Stich, il virtuoso di corno per cui l'aveva scritta, la Sonata op. 17 consta di tre tempi, il secondo dei quali è un'introduzione lenta — "Poco Adagio, quasi Andante", prescrive Beethoven — al Rondò finale.⁴³ Questa breve composizione è integralmente basata sul ritmo della quaglia; il quale però, combinato con la tonalità di Fa minore e il timbro opaco del corno, fa correre l'immaginazione verso una marcia di carattere funebre simile a quella "sulla morte di un Eroe" destinata a informare di sé la Sonata op. 26. Dapprima intonata su un intervallo ascendente di terza minore, nella parte del corno la formula ritmica spiana

42. Jacques-Gabriel PROD'HOMME, *Un lied et une sonate de Beethoven: le Wachtelschlag et la Sonate Op. 31, no 3*, «Revue de Musicologie», t. II, n. 33 (Févr. 1930), pp. 36-37.

43. A un modello di questo tipo Beethoven ricorrerà di lì a qualche anno, quando deciderà di sostituire con un'Introduzione Adagio molto l'Andante grazioso con moto scritto in origine per la Sonata op. 53 ("Waldstein"), poi pubblicato a parte col titolo di *Andante favori* (WoO 57). A questo argomento è in parte dedicato il secondo paragrafo del cap. V.

progressivamente il proprio profilo sino ad appiattirlo sull'iterazione insistita di un do su tre ottave distinte.

Se nella Sonata op. 17 il ruolo di strumento accompagnatore impone al pianoforte una resa armonicamente ricca del *Wachtelrhythmus*, nella Sonata op. 26 un'esigenza analoga è comportata dal suo impiego nel ruolo di trascrittore dell'orchestra.⁴⁴ Diverso è il caso dell'op. 34, un ciclo di Variazioni il cui penultimo tassello è una Marcia connotata in senso funebre dal titolo — *Todtenmarsch* — che ne accompagna lo schizzo nel Quaderno Wielhorsky. A differenza dell'op. 26, in cui i valori caratteristici erano adattati alle esigenze del tempo ordinario, nell'op. 34 il *Wachtelrhythmus* si presenta con una figurazione identica a quella rinvenibile nella Sonata per corno e nel futuro Lied. Scurita ad arte da varie sequenze di sedicesimi a mani parallele, la tonalità di Do minore domina la Variazione da cima a fondo. All'ineluttabilità del suo carattere contribuisce anche la forma ternaria del pezzo; determinata dalla fisionomia del Tema originale, essa fa sì che la Variazione si chiuda col ritorno veemente delle battute iniziali. L'assertività della cadenza finale è però revocata dalla transizione mediante cui Beethoven riconduce il proprio ciclo alla tonalità d'impianto, il Fa maggiore in cui si distende l'ultima Variazione. Se la quinta aveva gettato un ponte fra il verso della quaglia e il clima della marcia funebre, la transizione verso la sesta Variazione mette in campo un paradigma — il passaggio dalle tenebre alla luce — destinato a un'epifania spettacolare. La deflagrazione con cui nell'ultimo quadro della Quinta Sinfonia la fanfara degli ottoni spazza via le ombre addensatesi durante la transizione dallo Scherzo è prefigurata in questa pagina in cui, facendo leva sul *Wachtelrhythmus*, il pianoforte opera il cambio di modo su un crescendo imperioso; dopodiché, intervenendo su una parte interna Beethoven inocula nell'armonia il settimo grado che conferisce all'accordo la tensione necessaria per condurre, al termine di un lungo trillo all'acuto, alla cadenza finale.

La breve transizione fra le due ultime Variazioni dell'op. 34 funge idealmente da ponte fra una pagina orchestrale, l'attacco del Finale della Quinta Sinfonia, e una che all'orchestra unisce il coro, il botto

44. Trasposta nella tonalità di Si minore, la Marcia funebre dell'op. 26 fu effettivamente trascritta da Beethoven per orchestra nel 1815 al fine di essere inclusa nelle musiche di scena per il dramma di Friedrich Duncker *Leonore Prohaska* (WoO 96, n. 4, *Trauermarsch*).

spettacolare su cui nel pezzo inaugurale della *Creazione* Haydn fa risuonare le parole “und es ward Licht” (“e la luce fu”). Il *coup de théâtre* con cui la Quinta Sinfonia completa l’uscita dalle nebbie addensatesi in coda allo Scherzo trova origine nelle sei battute in cui, nell’op. 34, il verso della quaglia avvia la propria metamorfosi in grido di vittoria. Ancora una volta, il pianoforte si dimostra il banco di prova per le grandi invenzioni di Beethoven; in questo senso le dichiarazioni epistolari sull’importanza dei due nuovi cicli di variazioni sono qualcosa di più di un travaso di bile.

4.6. Larghetto

Al netto dell’esperimento *in vitro* sull’epifania immaginifica del modo maggiore, all’epoca delle Variazioni op. 34 la Quinta Sinfonia era ancora lontana. Il lavoro orchestrale a cui Beethoven attese nei mesi di Heiligenstadt fu la Seconda, una sinfonia ragguardevole che non si limita a recepire elementi da composizioni anteriori, ma ne anticipa alcuni destinati ad emergere in opere successive.

In relazione alla Sinfonia *Pastorale* e alla sonata omonima, il movimento più interessante della Seconda è quello lento, un Larghetto eccezionalmente radicato da Beethoven nella dominante della tonalità d’impianto.⁴⁵ Sotto il profilo strutturale questo Larghetto combina la forma-sonata con elementi del Lied strofico, assecondando così la natura cantabile del tema principale, esposto inizialmente dagli archi ed armonizzato con la semplicità di un corale. Riprendendo l’esordio del secondo tema del movimento precedente, le prime note del Larghetto contribuiscono a conferire organicità a una Sinfonia che tende a guardarsi costantemente intorno.

L’allentamento dell’opposizione tematica tipica dei movimenti iniziali si riscontra puntualmente in questo Larghetto, che alla cantabilità distesa del primo tema oppone un complesso luogo tematico, un gruppo di idee molto diverse sotto il profilo melodico ma tutte di-

45. Nelle opere in modo maggiore con movimento lento in modo maggiore Beethoven radica di norma quest’ultimo nel quarto grado; si vedano i casi della Sonata per violino e pianoforte op. 24, del Concerto per violino e orchestra op. 61 (in Re come la Seconda Sinfonia), della Prima, della Quarta e della Sesta Sinfonia. Sull’attenzione di Beethoven per la tonalità di Re maggiore negli anni 1800–1802 si veda COREN, *Structural Relations*, p. 81.

sposte nella stessa area tonale. Affidata ai primi violini, la prima (bb. 47–55) è una sorprendente anticipazione di un passaggio dell'Adagio molto e cantabile della Nona Sinfonia. Introdotta da una fragorosa coppia di accordi, la seconda idea (bb. 75–82) getta invece uno sguardo all'indietro, alla sezione centrale del tempo lento della Sonata 'pastorale'. L'elemento saliente è la figurazione iniziale, un accordo a piena orchestra in cui, come nell'op. 28, al *Wachtelrhythmus* succede una cascata di note veloci affidate ai primi violini. Intonata inizialmente dai secondi violini e dai violoncelli (bb. 82–86) e accompagnata con un semplice brusio dagli altri archi, la terza idea si affaccia invece col suo profilo baroccheggiante al registro medio-grave. Quando passa ai primi violini (bb. 86–90), essa è contrappuntata da due serie di arpeggi affidati ai violoncelli, e congiuntamente ai clarinetti e ai fagotti; discendenti, i primi svolgono un'ordinaria funzione di sostegno; ascendenti, i secondi svolgono invece una funzione per adesso trascurabile, ma assai importante in prospettiva.

La sezione centrale, destinata nella forma-sonata allo sviluppo dei materiali esposti e nella forma-Lied all'introduzione di materiali nuovi, presenta fra i due schemi un'ibridazione che induce a inquadrare il Larghetto nel modello del Lied strofico *ohne Worte*. La sezione A' (bb. 100–158) espone il tema principale dapprima in modo minore (bb. 100–126), quindi in un esteso passaggio modulante (bb. 126–138); dopodiché, là dove la forma strofica contemplerebbe il ritorno del secondo gruppo tematico, il Larghetto vira di colpo verso un vertice dinamico (bb. 148–154) che, con un occhio al futuro, rinvia al momento culminante della Marcia funebre della Sinfonia *Eroica*. Il collegamento con la sezione A', corrispondente alla ricapitolazione dello schema sonatistico, è realizzato mediante una serie di arpeggi ascendenti affidati ai violini.

Conformandosi a tale schema, oltre alla riesposizione in maggiore del primo tema la terza sezione (bb. 158–263) propone la riconduzione alla tonica delle idee che costituiscono il secondo luogo tematico. L'unica novità è l'affidamento al flauto, oltre che ai primi violini, della seconda enunciazione del motivo esposto al registro medio-grave (bb. 252–254). Pur senza aggiungere nulla in termini melodici, la scelta mira a dirigere l'attenzione sullo strumento protagonista della Coda.

The image shows a page of a musical score for Ludwig van Beethoven's Symphony No. 2 in D major, Op. 36, II (Larghetto), measures 264-276. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauti, Oboi, Clarinetti in La, Fagotti, Corni in La, Violini I, Violini II, Violenze, and Violoncelli e Contrabbassi. The music features a melodic theme in the woodwinds and strings, with dynamic markings such as p, cresc., and ff.

Esempio 4.2. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 2 in Re maggiore, op. 36. II (Larghetto), bb. 264–276.

Analogamente alle tre sezioni precedenti, quest'ultima (bb. 264–276) esordisce esponendo il tema principale. Le novità sono tre: un'orchestrazione più ricca, estesa come nell'episodio in minore a clarinetti, fagotti e corni, strumenti incaricati di raddoppiare le linee degli archi; un'intonazione melodicamente spoglia, tesa a sottolineare la natura corale del tema; l'attribuzione al flauto di cinque arpeggi ascendenti, destinati a risuonare nelle pause inserite fra gli incisi della melodia.

I primi due arpeggi risuonano alternandosi con i primi incisi del corale; gli altri tre si succedono in sequenza dopo una svolta inedita. Laddove nelle enunciazioni precedenti la melodia invertiva il moto, orientando il proprio percorso armonico verso il quinto grado, nella coda essa séguita ad ascendere, fermandosi sul quarto: sul silenzio virtuale degli altri strumenti, che si limitano a produrre alcuni meri impulsi ritmici, il flauto compie una dopo l'altra tre ascese solitarie. Non pensare agli uccelli — dal *Gardellino* di Vivaldi all'*Ineffabile* di Beethoven — è a quel punto davvero impossibile.

Metamorfosi di un verso

5.1. Increspature

La prima esecuzione della Seconda Sinfonia ebbe luogo il 5 aprile 1803 nel quadro dell'accademia nel cui programma figuravano, oltre alla Prima Sinfonia, due altre novità: il Terzo Concerto per pianoforte e orchestra e l'oratorio *Cristo al Monte degli Ulivi*. Non è dato sapere se la similitudine fra gli arpeggi che suggellano il Larghetto della Seconda e quelli che incorniciano nel *Christus* l'esortazione del Serafino abbiano folgorato qualche ingegno, quella sera al Teatro an der Wien; quel ch'è certo è che il verso evocato dal flauto nell'ultimo quadro dell'oratorio ("Merk' auf, o Mensch, und höre:") gettò un fascio di luce radente sull'episodio su cui era culminato il tempo lento della Sinfonia. Ripensati dopo l'ascolto del Terzetto, gli arpeggi che risuonano alla fine del Larghetto perdono ogni traccia dell'astrattezza tipica del linguaggio sinfonico; o meglio, fanno risplendere in esso quella molteplicità di livelli semantici che costituisce tanta parte del suo fascino.

Un'altra spia del potenziale sinfonico dell'elemento pastorale proviene dalla lettera scritta sei settimane prima da Karl van Beethoven a Breitkopf & Härtel. Dopo aver proposto la pubblicazione di quattro pezzi dalle *Creature di Prometeo*, Karl ipotizza due strategie per la loro messa in commercio:

Lei potrebbe pubblicare l'*ouverture* insieme con la scena marziale, poi la *pastorale* con il *finale*, dividendo quindi la musica in due parti, oppure tutti e quattro i pezzi assieme.

Poco più avanti Karl delinea un terzo possibile scenario:

Se però non avesse voglia di ricevere questi quattro pezzi, che peraltro andrebbero anche come sinfonie, non mi dimenticherò di Lei in un'altra

occasione, tanto desidero, per il Suo tornaconto e per la gloria di mio fratello, veder incisi su lastra questi quattro pezzi, che sono proprio belli.¹

Prefigurando l'eventualità di un riscontro simile a quello dei lavori sinfonici, i fratelli Beethoven suggerivano all'editore la pubblicazione dei quattro pezzi estratti dalle *Creature di Prometeo* nella forma di una suite sinfonica formata da Ouverture, Scena marziale, Pastorale e Finale. L'adozione della forma-sonata e della forma-rondò rendeva il primo e il quarto pezzo candidati ideali al ruolo di Allegro iniziale e di Finale di sinfonia. Considerando la concomitante ideazione dell'*Eroica*, appare plausibile anche la collocazione della Marcia al secondo posto. La difficoltà maggiore sarebbe stata l'assenza di un movimento lento, dato l'andamento brioso della Marcia e quello Allegro della Pastorale. D'altra parte, proprio la comparsa fra i materiali dell'*Eroica* del primo schizzo collegabile alla *Scena al ruscello* sembra annunciare l'idea di un progetto diverso. Terza, Quinta e Sesta Sinfonia furono infatti ideate simultaneamente; poi Beethoven mise da parte gli appunti per i lavori successivi e concentrò le sue energie sull'*Eroica*, essenzialmente composta fra il maggio e il novembre del 1803, e sul *Fidelio*, opera la cui sofferta gestazione lo avrebbe costretto a differire di qualche anno la realizzazione di altri progetti.

Databile al novembre del 1803, lo schizzo a cui nel Quaderno Landsberg 6 Beethoven associa il mormorio dei ruscelli preconizza il futuro attingendo a un passato rappresentato da un Lied, *Adelaide*, composto nei primi anni viennesi su testo di Friedrich von Matthisson.² Incluso

1. Karl van Beethoven alla casa editrice Breitkopf & Härtel, Vienna, 22 gennaio 1803, in *Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 125, pp. 149-151: 149: "Sie könnten die *Overture* und die *Martzialische Szene* allein, dann das *Pastorale* mit dem *Finale* auch allein geben, und auf diese Art 2 Theile daraus machen, oder auch alle 4 Stücke zusammen herausgeben [...] Sollten Sie aber auch keine Lust zu diesen 4 Stücken haben, welche zwar ebenso gehen würden wie *Simphonien*, so werde ich bey einer andern Gelegenheit nicht auf Ihnen vergessen, wiewohl ich es zu Ihrem Vortheil, und meines Bruders Ruhm wünsche diese 4 Stucke welche wirklich schön sind bald gestochen zu sehen".

2. Composto fra il 1794 e il 1795 e pubblicato nel febbraio del 1797, alla fine del 1803 il Lied era prossimo a una nuova edizione, questa volta dotata di numero d'opus (46). Il 4 agosto del 1800 Beethoven aveva inviato una copia del Lied — una scena definita "Kantate" nell'edizione 1797 — al poeta, scusandosi per l'ardire della dedica e per il ritardo nella spedizione di un lavoro composto anni prima di cui non riusciva, a distanza di tempo, a dirsi completamente soddisfatto: "Lei stesso sa bene quanti cambiamenti significhi qualche anno nella vita di un artista che va sempre avanti; quanto più grandi sono i

in *In der Fremde. Schweiz und Frankreich (All'estero. Svizzera e Francia)*, una raccolta collegata coi suoi soggiorni a Nyon (1788–90) e Lione (1790–94), il testo di Matthisson descrive un ambiente alpino in cui il protagonista rivolge il proprio pensiero all'amata dall'oscurità della propria tomba.³

Un motivo di terzine iterate compare là dove a una duplice invocazione del nome di Adelaide Matthisson fa seguire i versi

In der spiegelnden Fluth,	Sulle acque specchianti,
Im Schnee der Alpen,	sulla neve delle Alpi,
In des sinkenden Tages Goldgewölke,	sulle nuvole d'oro del dì che finisce,
Im Gefilde der Sterne	sulla volta stellata
Strahlt dein Bildniss, Adelaide!	splende la tua immagine, Adelaide!

Più che il movimento delle acque, al motivo sono associati lo scintillio della luce nello scenario alpino e il conseguente sfolgorio del ritratto di Adelaide. Dopo aver sottolineato in un crescendo dinamico il primo culmine del Lied, all'inizio della seconda strofa il motivo si arricchisce di un elemento importante, il semitono diatonico fra le prime due note della terzina. Questa increspatura è in primo luogo funzionale alla modulazione incaricata di spostare il centro tonale sul sesto grado bemollizzato; in seguito, alla fine del verso più sonoro di tutto il Lied, essa evoca — dilatando a un tono intero l'intervallo caratteristico — il canto dell'usignolo.

L'incanto dura un istante perché, ancor prima che la voce ripeta il verso “Wellen rauschen und Nachtigallen flöten” (“Onde muggiscono e usignoli zufolano”), l'intervallo torna a contrarsi nel semitono che dà voce al dolore. Ad onta della sua transitorietà, l'espansione è significativa poiché prefigura non tanto il canto dell'usignolo alla fine della *Scena al ruscello* quanto il mormorio con cui l'acqua fluisce all'inizio di essa; ovvero l'inciso la cui messa a punto, al di là dello schizzo affiorato fra i materiali dell'*Eroica*, ossessionò Beethoven durante la composizione della *Pastorale*.

suoi progressi nell'arte, tanto meno soddisfacenti gli appaiono le sue opere precedenti” (*Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 47, p. 52: “sie wissen selbst, was einige Jahre Bey einem Künstler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen, je größere Fortschritte in der Kunst man macht, desto weniger befriedigen einen seine ältern Werke”).

3. Friedrich MATTHISSON, *Gedichte*, 2 voll., a c. di Gottfried Bölsing, Tübingen, Litterarischer Verein, 1912–1913, vol. I, pp. 135–136.

Wel - len rau - schen und Nach - ti - gal - len flö - ten,

Wel - len rau - schen und Nach - ti - gal - len flö - - - ten:

Esempio 5.1. Friedrich von MATTHISSON / Ludwig van BEETHOVEN, *Adelaide*, Lied op. 46, bb. 48–55.

Prima ancora che il *Fidelio* cominciasse a occupargli la mente col suo rosario di problemi non solo artistici, Beethoven si ritrovò a indugiare per qualche tempo sulle rive di un altro ruscello:

Il teatro è un incantevole giardino di cipressi, al centro sgorga una cascata che a destra si getta in un ruscello. A sinistra si trova un monumento funerario, che digrada leggermente: l'alba rosseggia fra gli alberi.

Questa la descrizione della scena che apre il *Fuoco di Vesta* (*Vestas Feuer*), il dramma di Emanuel Schikaneder brevemente considerato da Beethoven quale soggetto dell'opera che avrebbe dovuto comporre per il Teatro an der Wien.⁴ Nell'autunno del 1803 il ruscello di cui Beethoven avrebbe dovuto ritrarre il mormorio era quello del giardino in cui, reduci da una notte d'amore, Volvia e Sartagones stanno per

4. *Vestas Feuer*, a c. di Willy Hess, Wiesbaden, Bruckner, 1953; poi in Ludwig van BEETHOVEN, *Werke*, XIII, *Dramatische Werke*, t. 3, a c. di Willy Hess, 1970. Il testo del libretto, un'introduzione storica e un'ampia bibliografia sull'argomento si trovano in Willy Hess, 'Vestas Feuer' von Emanuel Schikaneder, in «Beethoven-Jahrbuch» 1957–58, a c. di Paul Mies e Joseph Schmidt-Görg, Bonn, Beethoven-Haus, 1959, pp. 63–106: 63: "Das Theater ist ein entzückender Garten von Zypressen, in der Mitte quillt ein Wasserfall, der sich rechts in einen Bach gießt. Links ist ein Grabmal, das einige Stufen hinabführt: die Morgenröte scheint durch die Bäume".

accomiatarsi. La situazione non favoriva però l'evocazione di un clima idilliaco: oggetto degli sguardi ostili di Malo e Porus, gli amanti di Schikaneder compaiono in scena mentre l'orchestra dipinge l'alba con un fremito inquieto. Alla luce di questa circostanza è dunque plausibile che durante la composizione dell'*Eroica* Beethoven annotasse un'idea per il mormorio di un ruscello; non tanto in vista di una scena destinata a un progetto sinfonico, quanto ai fini di un'evocazione dell'ambiente naturale in cui si apriva il dramma a cui stava lavorando.

Nella nona scena del primo atto il testo di Schikaneder propone anche un altro elemento importante per la futura *Scena al ruscello*. In una grotta circondata da un bosco di cedri il *Fuoco di Vesta* presenta un aruspice intento a osservare il volo degli uccelli e a dispensare ammonimenti agli astanti: "Duldung ist euer Los" ("sopportare è il vostro destino"), "Duldet und harret" ("sopportate e attendete") e "Betet und duldet" ("pregate e sopportate").⁵ Abbandonando il libretto all'inizio della seconda scena, Beethoven non arrivò ad affrontare i problemi postigli dalla nona; ma se avesse proseguito nel suo lavoro, difficilmente si sarebbe dimenticato dei motti iterati dalla quaglia nel Lied.

5.2. Introduzione e Marcia funebre

La cellula ritmica associata al *Wachtelschlag* si ritrova in due pezzi per pianoforte composti l'uno in sostituzione dell'altro fra la fine del 1803 e l'inizio del 1804: l'esteso Andante della Sonata op. 53 ("Waldstein") e la breve Introduzione destinata a rimpiazzarlo in seguito alla decisione, priva di precedenti, di espungerlo e pubblicarlo in modo indipendente.⁶ Connotata da un andamento "Molto adagio" pensato in funzione dello scioglimento della tensione accumulata nel suo corso, l'Introduzione al Rondo finale della Sonata "Waldstein" perfeziona il modello del Poco Adagio, quasi Andante introduttivo del Rondo finale della Sonata per corno e pianoforte. Ma mentre nel pannello centrale dell'op.

5. HESS, 'Vestas Feuer', p. 80.

6. Dedicata al conte Ferdinand Waldstein, mecenate di Beethoven sin dagli anni di Bonn, la Sonata op. 53 fu pubblicata nel maggio del 1805 a Vienna dal Bureau d'Arts et d'Industrie; il movimento lento poi sostituito dall'Introduzione al Rondo finale fu pubblicato qualche mese dopo dal medesimo editore col titolo di *Andante favori* (WoO 57).

17 aveva sfruttato il *Wachtelrhythmus* sia variando sia confermando l'altezza della nota d'approdo, nell'Introduzione al Rondo dell'op. 53 Beethoven punta deciso sulla seconda opzione, ricavandone tutta l'energia drammatica. Se l'ampiezza del primo intervallo è notevole, molto di più lo è la natura del secondo, il tritono che partendo dal la^2 raggiunto col primo salto conduce la melodia sull'orlo dell'abisso costituito dal $re\sharp^3$, la nota a cui succede un silenzio tanto breve quanto eloquente. Calato in un linguaggio armonico da scena tragica, il ritmo della quaglia acquisisce funzioni e significati diversi non solo rispetto al Lied da cui proviene; anche rispetto all'Andante originario della Sonata "Waldstein" la distanza si rivela siderale. Pagina serena e diffusa, l'Andante temporaneamente accantonato si priva con un inciso basato sì sul *Wachtelrhythmus*, ma in una versione modellata intorno a una docile nota di volta: quanto di più lontano si potrebbe immaginare dall'irruenza di un'Introduzione pensata proprio per sostituirlo, alterando così il carattere dell'intera Sonata. Anche quando invertono il moto, infatti, gli intervalli fra la seconda e la terza nota della cellula ritmica sono intrisi di una forza drammatica straordinaria, generata congiuntamente dall'ampiezza dei salti e dalla posizione degli accenti sforzati.

Paradossalmente, la metamorfosi più sorprendente a cui soggiace il ritmo della quaglia è quella in cui la sua fisionomia resta immutata. Affidato alla nota più scura dei violini, l'inciso su cui s'avvia la Marcia funebre della Sinfonia *Eroica* esordisce pianissimo come quello dell'Introduzione al Rondo della Sonata "Waldstein", ma se ne differenzia per la persistente orizzontalità di profilo. All'affrancamento della cellula da ogni compito d'imitazione ornitologica e alla sua proiezione nell'ampio dominio del linguaggio sinfonico concorrono vari fattori: le tre note con cui i contrabbassi ascendono rapidi dal registro grave, enfatizzando il raggiungimento della tonica nella prima battuta; la dinamizzazione dell'inciso che, introdotto da una nota ornamentale, scandisce per due volte il ritmo caratteristico, acquisendo nel contempo un profilo curvilineo; l'inversione sul secondo segmento della frase dei valori costitutivi del ritmo, la semicroma puntata e la biscroma seguente; l'immediato ripristino della successione originaria, riproposta su un'ascesa che approda a uno sforzato drammatizzato dall'instabilità armonica di un accordo diminuito; la temporanea ma evidente revoca del ritmo puntato sino alla cadenza, evento in cui esso torna a ricoprire un ruolo preminente suggellando l'intera frase.

MARCIA FUNEBRE
Adagio assai

The image displays a musical score for the Funeral March from Beethoven's Symphony No. 3. The title is 'MARCIA FUNEBRE' with the tempo marking 'Adagio assai'. The score is in B-flat major and 2/4 time. It shows the first eight measures for Violini I, Violini II, Violenze, Violoncelli, and Contrabbassi. The first system shows the initial entries of the strings with a piano (pp) dynamic. The second system shows the woodwinds and strings continuing the melody with a forte (f) dynamic.

Esempio 5.2. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 3 in Mi bemolle maggiore (*Eroica*), op. 55. II (Marcia funebre. Adagio assai), bb. 0–8.

In queste otto battute Beethoven dà un saggio della propria abilità nello spremere significato da elementi al limite della trascurabilità, come tre note incaricate d'imitare il verso di un uccelletto. Col suo tono epico, la Marcia funebre dell'*Eroica* oblitera completamente il valore ornitologico dell'elemento lessicale; e lo stesso fa con le esortazioni della quaglia di Sauter.⁷ Nondimeno, al momento di concludere la *Scena al ruscello* Beethoven non esiterà a riandare con la mente ai mesi che precedettero l'ideazione dell'*Eroica* e l'evocazione del mormorio delle acque; ovvero alle note di quel *Wachtelschlag* composto sull'abbrivio dell'esperienza compiuta intonando i sei *Lieder spirituali* di Gellert.

7. Una stilizzazione ancor più evidente si trova nella Marcia funebre della Sonata op. 26, composta fra il 1800 e il 1801 e pubblicata nel marzo del 1802. La cellula ritmica puntata tipica delle marce funebri insiste principalmente sull'iterazione, limitando il processo elaborativo alla distribuzione dei valori su alcuni arpeggi assegnati al basso.

Fra colossi nordici

6.1. Adagio diffuso

Negli anni che separano la composizione dei colossi nordici identificati da Schumann con la Terza e con la Quinta Sinfonia, la produzione orchestrale di Beethoven annovera alcuni lavori orientati verso altre mete come la Quarta Sinfonia, il Quarto Concerto per pianoforte e il primo, nonché unico, Concerto per violino. In queste opere Beethoven assegna allo strumento solista un ruolo nuovo, esplorando le potenzialità insite in quel concetto di *cum-cinere* che, insieme a quello di *cum-certare*, costituisce il fondamento del genere. Laddove il primo punta sull'opposizione fra il solista e un blocco unico, il secondo persegue un ideale di ibridazione fra l'orchestra e lo strumento solista. Focalizzati su quest'ultimo, i primi due Concerti per pianoforte assegnano un ruolo di contorno agli strumenti dell'orchestra; e malgrado la valorizzazione dei timbri maturata attraverso le esperienze sinfoniche, anche il Terzo è basato su una modalità discorsiva di tipo antagonistico, rafforzata dalla scelta – unica nei concerti di Beethoven — del radicamento in una tonalità minore, quella della Sonata op. 13 (*Patetica*), della Marcia funebre dell'*Eroica* e dell'imminente ouverture per il dramma *Coriolano* (op. 62).

Alla composizione di questi capolavori Beethoven giunse come al solito attraverso la sperimentazione cameristica. Se il caso della Sonata "Waldstein" si segnalava per l'emersione graduale di un desiderio di concentrazione drammatica, quello del secondo Quartetto dell'op. 59 si distingue per un orientamento di tipo opposto.¹ La combinazione

1. Composti fra il 1805 e il 1806, i tre Quartetti dell'op. 59 — raccolta dedicata al conte russo Andrej Rasumovskij, suo committente — furono pubblicati nel gennaio del 1808, ed erano dunque moneta corrente a Vienna quando la Sinfonia *Pastorale* fu eseguita per la prima volta.

di estensione temporale ampia e allentamento fraseologico sensibile fanno di questo pezzo un esperimento mirabile in prospettiva sinfonica; non tanto per l'originalità dell'impasto timbrico, giocoforza monocromo in un quartetto d'archi, quanto per la modalità d'interazione, mai drammatica, fra i diversi strumenti. Proposte *in nuce* nelle battute iniziali, le melodie principali disegnano lente le loro curve fra i pentagrammi mentre il primo violino prima e poi la viola s'incaricano, come la mano sinistra nell'Andante della Sonata 'pastorale', d'insufflare un elemento di contrasto nella scrittura corale dell'esordio: nello specifico, una cellula ritmica di tipo dattilico e due sue varianti. Combinata con una lunghezza prossima al quarto d'ora, la rinuncia alla cantabilità distesa d'origine vocale configura nel Molto adagio del Quartetto op. 59 n. 2 un ideale di musica astratta che le successive opere per orchestra irrobustiranno con la linfa del loro campionario timbrico. La discorsività basata sulla digressione, sull'indugio, sullo sguardo gettato all'intorno è in termini poetici l'approdo fondamentale di un pezzo germogliato nella fantasia di Beethoven insieme ad altri ispirati da una conflittualità indirizzata verso una risoluzione univoca. Se l'apparente staticità e la tangibile espansività della *Scena al ruscello* possono invocare un precedente, questo si trova nel cuore del trittico da camera dedicato al conte Rasumovskij.

6.2. Un'altra coda

A valori dimezzati, la prima variante dell'elemento di contrasto individuato nel movimento lento del Quartetto op. 59 n. 2 assurge al rango di protagonista nell'Adagio della Quarta, la sinfonia che Beethoven completò nell'autunno del 1806 poco dopo aver licenziato i tre Quartetti 'russi'. Oltre che per un'analogia di tipo ritmico col Molto adagio del secondo Quartetto della raccolta, il tempo lento della Quarta Sinfonia si segnala anche in rapporto alla *Scena al ruscello* per un elemento melodico, timbrico e strutturale.

Concepito ibridando il modello della forma-sonata con quello dell'aria variata, l'Adagio della Quarta Sinfonia condivide col Larghetto della Seconda e con l'Andante molto moto della Sesta la presenza di una coda che illumina retrospettivamente quanto precede. Annunciata da un esteso mormorio caratterizzato dall'indicazione "perdendo", la

coda dell'Adagio della Quarta esordisce proponendo il tema principale senza la pulsazione ritmica che ne aveva sottolineato fino a quel momento le enunciazioni. Questa assenza fa sì che l'inciso assuma il carattere di un corale, intonato pianissimo dai legni sul pizzicato degli archi (bb. 96–98). Quando la melodia raggiunge la prima cadenza l'atmosfera creata dal venir meno della pulsazione svapora di colpo, facendo luogo a una serie di arpeggi (bb. 98–99) intonati dal secondo corno, dai primi violini, dal primo clarinetto e infine dal flauto, strumento che prende per mano l'orchestra e la conduce verso un esito in cui trova spazio un'ultima, solitaria apparizione della cellula ritmica principale; affidata ai timpani, suoi strumenti elettivi, essa suggella il pezzo con la cadenza su cui irrompe l'orchestra.

Nella coda del Larghetto della Seconda Sinfonia gli arpeggi affidati al flauto si libravano in aria dando luogo a un momento di grande suggestività, illuminato dalla purezza del timbro; nella coda dell'Adagio della Quarta la suggestione non sta tanto nella comparsa degli arpeggi, assegnati a strumenti diversi e gradualmente trasformati in scale, quanto nel troncamento di un'enunciazione corale del tema fattasi attendere almeno quanto l'affidamento ai timpani di un'idea ritmica assegnata sino a quel momento ad altri strumenti. In questo senso, la coda del movimento lento della Quarta Sinfonia preannuncia quella del movimento lento della Sesta; ma mentre in riva al ruscello risuoneranno i canti di tre uccelli, qui risuonano quattro arpeggi che, malgrado la somiglianza col verso dell'Ineffabile, disegnano nel cielo dell'arte classica il profilo di una fanciulla grecamente agile.

6.3. Due Concerti (im)mag(i)nifici

Fra gli sfolgoranti movimenti angolari, nel Quarto Concerto Beethoven ne incastra uno dal taglio analogo a quello che introduce il Rondo della Sonata "Waldstein". La scelta ha indotto sin dall'inizio gli esecuti a ravvisare nella contrapposizione frontale fra lo strumento solista e la massa degli archi un'allusione esplicita a un contenuto extramusicale. Benché dall'officina di Beethoven non trapeli alcun indizio, la scena di Orfeo nell'Ade ha goduto nel tempo dei maggiori favori. Considerando l'ammirazione di Beethoven per l'arte di Gluck e di Cherubini, la breve ma istruttiva esperienza col *Fuoco di Vesta*

e il successivo, tormentato confronto con gli snodi del *Fidelio*, gli argomenti storico–stilistici a sostegno di questa ipotesi appaiono solidi. L'ultimo a riproporla è stato Jander, uno studioso distintosi nella lettura di alcuni fra i pezzi strumentali più immaginifici prodotti da Beethoven negli anni di confronto col genere scenico: l'Andante con moto del Quarto Concerto, il Larghetto del Concerto per violino, la transizione fra il terzo e il quarto tempo della Quinta Sinfonia, e naturalmente la *Scena al ruscello*.²

A differenza del Quarto Concerto, il cui drammatico movimento centrale è radicato nella tonalità relativa minore, il Concerto per violino propone tre tempi tutti in modo maggiore, il primo e il terzo nella tonalità della tonica e il secondo in quella della sottodominante. Fin dalla struttura generale il Concerto per violino dichiara quindi la propria refrattarietà all'esplorazione delle zone d'ombra scandagliate nel tempo lento del Quarto Concerto, lavoro del cui movimento d'esordio recepisce i tratti di pacatezza, semplicità e affabilità.³

Più che a una scelta lessicale specifica, lo stile “quasi pastorale” associato da Czerny all'Allegro moderato che inaugura il Quarto Concerto corrisponde alla generale rilassatezza del clima, alla moderazione del ritmo armonico, al privilegio accordato all'opulenza melodica anziché allo sviluppo tematico. Formulato a decenni di distanza, il giudizio di Czerny non configura il Quarto Concerto come un antecedente diretto della Sesta Sinfonia; testimoniando al contrario una recezione attiva della *Pastorale*, esso è prezioso per

2. OWEN JANDER, “Orpheus in Hades”: the “Andante con moto” of the Fourth Piano Concerto, «19th–Century Music» VIII/3, Spring 1985, pp. 195–212. L'articolo ha dato luogo a un'obiezione (Edward T. CONE, *Beethoven's Orpheus — Or Jander's?*, «19th–Century Music» VIII/3, Spring 1985, pp. 283–286) e a una replica (OWEN JANDER, *Orpheus Revisited: A Ten–Year Retrospect on the “Andante con moto” of Beethoven's Fourth Piano Concerto*, «19th–Century Music» XIX/1, Summer 1985, pp. 31–49. Per quanto attiene al Concerto per violino, la lettura di Jander si trova in *Romantic Form and Content in the Slow Movement of Beethoven's Violin Concerto*, «The Musical Quarterly» 69/2 (Spring 1983), pp. 159–179. La transizione verso il Finale della Quinta Sinfonia è oggetto di uno studio di quindici anni posteriore, “Let Your Deafness No Longer Be a Secret — Even in Art”: *Self–Portraiture and the Third Movement of the C–Minor Symphony*, «Beethoven Forum» 8/1 (2000), pp. 25–70. Insieme alla postilla intitolata *The Most Meaningful Single Note in Beethoven's ‘Scene by the Brook’*, lo studio della *Scena al ruscello* — v. cap. I, n. 6 — si colloca cronologicamente a metà strada.

3. CZERNY, *On the proper performance*, p. 109: “The character of the first movement [...] is calm, simple and agreeable, almost in the pastoral style”.

l'elevazione al rango di stile di un concetto collegato spesso con l'impiego di materiali topici — il *ranz de vaches*, il bordone, le quinte vuote — di cui il Concerto non reca traccia.

Gli elementi astrattamente 'pastorali' che innervano l'Allegro moderato — l'esordio solitario del pianoforte, la tonalità solare, la staticità del materiale tematico e lo scarto armonico provocato dall'ingresso dell'orchestra a due toni di distanza — concorrono tutti alla definizione del campo lungo in cui il Concerto s'inquadra; dunque, in questa singolare esperienza compositiva la poetica della futura Sinfonia *Pastorale* registra un'importante quanto inconscia messa a fuoco.

Volendo trovare un difetto a quel monumento dell'arte classica che è il Concerto per violino, si potrebbe imputare al suo Allegro ma non troppo un decorso formale privo di grande originalità. Di fatto, esso è il risultato di un'operazione di potatura effettuata da Beethoven all'indomani della prima esecuzione, avvenuta nel contesto di un'accademia tenutasi il 23 dicembre 1806 al Teatro an der Wien:

Sul Concerto di Beethoven il giudizio degli intenditori è unanime; esso individua alcune pregevolezze, ma riconosce anche che il complesso appare spesso lacerato, e che le infinite ripetizioni di alcuni passi ordinari potrebbero facilmente stancare.⁴

Sulla scorta delle critiche ricevute Beethoven mise mano al suo Concerto, composto di getto a ridosso dell'esecuzione affidata al direttore del teatro, il violinista e direttore Franz Clement; lavorando sui movimenti angolari, il compositore depurò in special modo la struttura del primo, conferendogli un profilo smagliante. L'articolazione definitiva presenta un equilibrio perfetto fra le diverse sezioni, inaugurate da quattro formulazioni leggermente diverse di un inciso corale destinato ad acquisire un ruolo strutturale nell'architettura della futura Sinfonia *Pastorale*.

4. «Wiener Zeitung für Theater, Poesie, und Musik», 8 gennaio 1807, p. 27: "Ueber Beethhovens Concert ist das Urtheil von Kennern ungetheilt, es gesteht demselben manche Schönheit zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und daß die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten". La recensione completa è riprodotta in *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, a c. di Stefan Kunze, Laaber, Laaber Verlag, 1996, p. 80: essa è analizzata in dettaglio nello studio dedicato al Concerto da Christoph-Hellmut Mahling in *Beethoven. Interpretation*, pp. 455-471.

Allegro ma non troppo

Oboi
Clarineti in La
Fagotti
Timpani in Re-La

p dolce
p dolce
p dolce
p

Esempio 6.1. Ludwig VAN BEETHOVEN, Concerto in Re maggiore per violino e orchestra, op. 61. I (Allegro ma non troppo), bb. 1-5.

Investita del compito di traghettare il discorso dalla tonica alla dominante, la melodia enfatizza i gradi fondamentali di Re maggiore mediante due note di volta, superiore nel primo e inferiore nel secondo caso. La linearità di questa concezione è inficiata ad arte da una sincope introdotta nell'antecedente al fine di sottrarre meccanicità alla discesa melodica e al successivo dimezzamento dei valori ritmici. Il pregio dell'operazione è tanto più apprezzabile ove si consideri come la melodia corale si stagli su un silenzio appena infranto dai colpi del timpano. Complice l'analogia tonale, la regolarità di una pulsazione incaricata di revocare il silenzio su cui si dipana un'esitante melodia discendente rinvia all'esordio della Sonata 'pastorale'; nondimeno, a dispetto delle somiglianze, l'interesse è suscitato in special modo dalle differenze. Laddove nella Sonata op. 28 aveva affidato alla mano sinistra un pedale armonico incaricato di sostenere l'enunciazione di un tema metricamente irregolare, nel Concerto per violino Beethoven sospende la pulsazione nel momento in cui i legni cominciano a enunciare il tema. Inoltre, anziché assegnare loro la funzione di

pedale, Beethoven sfrutta le note iterate per operare una sutura fra le due metà del tema; il quale, dopo essersi attestato sul quinto grado alla fine dell'antecedente, con l'aggiunta di una settima inaugura un conseguente incaricato di ricondurre l'armonia al punto di partenza.

Avvenuta di getto, la composizione del Concerto ha lasciato dietro di sé poche tracce. Ammesso che sia esistito, un vero e proprio schizzo non si è conservato; gli unici materiali superstiti sono due fogli inclusi in altrettanti quaderni conservati a Berlino. Il più interessante si trova nel Quaderno Landsberg 10, quello che accoglie una parte significativa degli schizzi per la Sinfonia *Pastorale*. Sui rigli 2–12 della pagina 64 Beethoven annota alcune idee per i tre tempi del Concerto, a cominciare dalle note iniziali destinate al timpano.⁵ Oltre a mostrare un'estensione maggiore e un certo schematismo ritmico, l'antecedente del primo tema risulta privo della flessuosità poi conferitagli dall'aggiunta delle note di volta e della sincope:



propria fisionomia: se all'inizio risuona nei legni con la morbida solennità di un corale, nelle occasioni in cui è affidato allo strumento solista esso presenta una variante ornamentale e una armonico-timbrica, ovvero l'enunciazione in modo minore da parte degli archi.⁶

La variante più sorprendente è però quella che apre la ricapitolazione. L'orchestra intona compatta un corale la cui melodia subisce un'alterazione nel suo tratto saliente; la sincope originariamente incaricata di sottrarre meccanicità all'espansione marcata dalla nota di volta è eliminata in tutti gli strumenti eccetto il flauto, il quale la propone in una variante il cui balzo ascendente corrisponde a una generale compressione armonica:



Esempio 6.3. Ludwig VAN BEETHOVEN, Concerto in Re maggiore per violino e orchestra, op. 61. I (Allegro ma non troppo), bb. 366–369, flauto.

Il Larghetto seguente è una Romanza in cui il violino e l'orchestra dialogano in diverse modalità. Alle iterazioni regolari di un tema di dieci battute basato su un basso di passacaglia il violino oppone un'elocuzione lirica ma frammentaria. In questo rapporto Jander ha ravvisato un'inversione di ruoli tale per cui l'orchestra assume il ruolo del cantante e lo strumento solista quello di un ascoltatore gradualmente attratto nella sua sfera. L'argomentazione si basa da un lato su un supposto rispecchiamento del Larghetto nella definizione di Romanza fornita nel *Dizionario di musica* di Rousseau, verosimilmente nota a Beethoven attraverso la *Teoria generale* di Sulzer, e dall'altro su un arbitrario riferimento a questo pezzo di un'affermazione attribuita

6. Ulteriori elementi notevoli nell'azione di sviluppo sono la temporanea estromissione dei timpani e l'affidamento della pulsazione agli archi gravi, strumenti che invece di sospendere la loro attività al momento dell'enunciazione del corale la proseguono assicurando un sostegno in forma di pedale. Cfr. b. 300 ss.

a Beethoven a proposito delle Sonate dell'op. 14, le quali avrebbero inscenato una disputa in dialogo fra due principi opposti.⁷

Indipendentemente da queste affascinanti quanto insidiose acrobazie ermeneutiche, il Larghetto propone alcuni elementi oggettivi, primo fra tutti l'esclusione degli strumenti che conferiscono all'orchestra solennità (trombe, timpani), brillantezza (flauto) e duttilità timbrica (oboe). Le estromissioni fanno sì che la compagine dei fiati si riduca a clarinetti, fagotti e corni, sfruttati anche individualmente nel rapporto col solista: il primo clarinetto e il primo fagotto per altrettante enunciazioni del tema principale (bb. 11–20 e 20–30); i corni appaiati in tre serie di presentazioni del *Wachtelrhythmus*, una in compagnia dei legni (bb. 31–37) e due da soli (bb. 65–67 e 79–82). Su questo sfondo il violino disegna le sue volute esordendo con due arpeggi consecutivi sulla dominante e sulla tonica di Sol maggiore. Trasferiti all'ottava superiore, quegli arpeggi risuoneranno in chiusura prima della breve transizione che, col suo tono improvvisamente drammatico, collega l'oasi di distensione del Larghetto con l'avvio del Rondò.

Se il trasferimento all'acuto rende vieppiù diafani gli arpeggi del violino, l'interruzione del tema principale prima del suo inarcamento lirico non è meno notevole. Essa si produce dopo le prime battute, in cui la cellula motivica è intonata prima dai corni con sordina e poi dai violini. Il passo rinvia ancora una volta alla coda del Larghetto della Seconda Sinfonia;⁸ malgrado l'assenza del flauto, l'effetto di sublimazione è analogamente suggestivo. Depurati da qualsivoglia

7. JANDER, *Romantic Form*, p. 172. La voce "Romanze" della *Allgemeine Theorie* di Sulzer (1774) recepisce e traduce nella sua seconda parte la voce scritta da Rousseau nel suo *Dictionnaire de musique* (1768). L'affermazione a proposito dell'op. 14, dittico pianistico composto molti anni prima del Concerto per violino, è riferita da Schindler, secondo il quale un giorno Beethoven avrebbe tracciato un parallelo fra l'unanimità dei pareri sulla vena malinconica del Largo e mesto della Sonata op. 10 n. 3 e sull'opposizione fra principi opposti riscontrabile nelle due Sonate dell'op. 14. Cfr. SCHINDLER 1860, II, p. 222: "Jedermann, fuhr er fort, fühlte aus diesem Largo den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie, so wie Jedermann in den zwei Sonaten, op. 14, den Streit zwischen zwei Principien in dialogischer Form erkannt hat, ohne Aufschrift, u.s.w."

8. Guardando avanti, il passo rinvia anche alla Sinfonia *Pastorale*; l'ultima enunciazione del tema del Finale — il *ranz de vaches* — è di fatto un'evocazione, affidata ai corni con sordina (*Hirtengesang*, bb. 260–264). Solo nelle ultime battute di un lavoro giovanile, il Rondino in Mi♭ maggiore per 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti e 2 corni WoO 25 (1793), Beethoven aveva fatto ricorso a un analogo espediente timbrico.

implicazione ornitologica, gli arpeggi assurgono al ruolo di custodi del silenzio, di modellatori di un tempo psicologico in cui alla forma strofica di una semplice romanza si sovrappone il canto libero di uno strumento sensibile più di altri ai sommovimenti dell'animo.

Con un occhio alla *Scena al ruscello*, nel Larghetto del Concerto per violino si ravvisa l'impiego del *Wachtelrhythmus*. Nella quarta enunciazione del tema (bb. 30 ss.) esso compare nei fiati quale riempitivo degli accenti centrali, quelli su cui la melodia indugia.⁹ L'iterazione di tre note uguali sul ritmo caratteristico risuona come una variante statica del primo elemento tematico, la cui forza propulsiva deriva dalla combinazione di ascesa melodica e movimento armonico. Asscondando la curva del tema il *Wachtelrhythmus* risuona su altezze diverse, a differenza di quanto farà in seguito quando, affidato ai soli corni, punteggerà due ampie espansioni cantabili da parte del violino (b. 65 ss. e 79 ss.). Il contrasto fra il profilo orizzontale delle note iterate dai corni e quello curvilineo della melodia del solista, inaugurata da un arpeggio ascendente, rende particolarmente significativo l'evento che si produce nella coda.

The image shows a musical score excerpt for the second movement of Ludwig van Beethoven's Violin Concerto in D major, measures 86-88. The score is in 3/4 time and features four staves: Horn in Sol (with mutes), Solo Violin, Violin I, and Violin II. The Solo Violin part is marked 'ppp' and features a series of ascending arpeggiated notes. The Horn part is marked 'pp' and features a rhythmic pattern of three notes. The Violin I and II parts are also marked 'ppp' and feature a rhythmic pattern of three notes.

Esempio 6.4. Ludwig VAN BEETHOVEN, Concerto in Re maggiore per violino e orchestra, op. 61. II (Larghetto), bb. 86–88.

9. Val la pena di citare qui, a titolo di curiosità, un'immaginifica etimologia del termine "passacaglia", proposta in LACH, *Die Vogelstimmenmotive*, pp. 7–22: "pas de caille", "passo di quaglia". Al di là del credito attribuibile a questa proposta, è un fatto che proprio nell'autunno del 1806 Beethoven abbia composto l'unico suo lavoro basato su un basso di passacaglia, le 32 *Variazioni* in Do minore per pianoforte WoO 80.

Cominciata tre battute prima nel registro medio, l'ascesa del violino si conclude al registro acuto con un arpeggio che si eleva dalla bruma prodotta dai corni con sordina. Combinando questo raro espediente timbrico col recupero del moto ascendente, Beethoven sospinge lontano l'evocazione del tema e al tempo stesso verso l'alto l'arabesco del solista.

La sublimità dell'istante è assicurata dall'irruzione dell'orchestra, che surriscalda l'atmosfera avviando la drammatica transizione al Rondo, movimento in cui lo strumento solista agisce come un *fiddle* intonando un tema di giga. Non dissimile da un *ranz de vaches*, questo compare già in versione definitiva nel quaderno di schizzi, come se costituisse fin dall'inizio il punto d'approdo dell'intero lavoro.¹⁰ Se da un lato la rusticità del Rondo contrasta col nitore del Larghetto, dall'altro essa mette il Concerto in rapporto con la Sonata op. 28, e in prospettiva con la Sinfonia *Pastorale*.

10. La circostanza è notevole considerando la distanza rispetto alla versione finale degli schizzi per gli altri due movimenti raccolti sulla p. 64 del Quaderno Landsberg 10.

Sesta, poi Quinta

7.1. Collegamenti

Fra il varo del Concerto per violino e l'ideazione della Quinta Sinfonia intercorrono mesi essenzialmente dedicati alla composizione della Messa in Do maggiore, commissionata a Beethoven dalla corte Esterházy per la celebrazione dell'onomastico della principessa Maria. La ricorrenza dell'8 settembre, festa della Natività della Vergine, era stata onorata negli anni precedenti mediante una serie di incarichi analogamente conferiti a Haydn (1797–1803) e a Hummel (1804–06). La decisione di affidare nel 1807 la composizione a Beethoven non fu confortata da un riscontro positivo; completata in ritardo, la Messa poté essere eseguita solo la domenica successiva, il giorno 13, nel Castello di Eisenstadt. Anche a causa della concertazione frettolosa, il lavoro non suscitò grande entusiasmo. La mancata dedica dell'edizione a stampa al principe Nikolaus è la prova più eloquente dell'assenza di sintonia con Beethoven; il quale, dopo aver dedicato al committente una copia manoscritta della Messa, ne eseguì in pubblico tre parti (*Gloria, Sanctus, Benedictus*) la sera del 22 dicembre 1808, nel quadro dell'accademia che vide il debutto della Quinta e della Sesta Sinfonia.

La composizione della Messa per la corte Esterházy era avvenuta in buona parte a Heiligenstadt, la località di villeggiatura in cui un lustro prima Beethoven aveva messo nero su bianco la decisione di andare coraggiosamente incontro alla morte. Non sarà un caso che proprio nella quiete del suo *buen retiro* Beethoven sia tornato a mettere mano a una Sinfonia concepita al tempo dell'*Eroica* ma rimasta allo stato larvale. Il *Fidelio*, la Quarta Sinfonia, il Quarto Concerto per pianoforte, quello per violino, e da ultimo la Messa avevano infatti impedito al compositore di lavorare con continuità a un'opera che gli aveva richiesto un investimento intellettuale cospicuo, non foss'altro

perché alla sua ideazione s'era associata quella di un'ulteriore Sinfonia, diversa solo in apparenza.

Confortata da dati oggettivi come il debutto congiunto e da circostanze accertabili come la gestazione in parte parallela, la tesi di un'origine comune di Quinta e Sesta Sinfonia s'è arricchita di recente d'argomenti nuovi. Al di qua delle differenze intercorrenti fra un'opera in tonalità minore, articolata in quattro tempi e priva di elementi illustrativi come la Quinta e una in tonalità maggiore, articolata in cinque quadri tutti dotati di titoli come la Sesta, le due Sinfonie mostrano analogie ragguardevoli; la più evidente, la presenza in entrambe di una transizione fra i movimenti finali, è anche quella dalle implicazioni più rilevanti.¹

Il collegamento fra il terzo e il quarto movimento della Quinta Sinfonia è una delle pagine di maggior effetto scaturite dalla fantasia di Beethoven. Operando una velatura graduale dei tratti salienti dell'Allegro che — caso unico nelle sinfonie di Beethoven — sostituisce quello che è di norma un Minuetto o uno Scherzo, la transizione conduce a un Finale inaugurato dalla deflagrazione di una fanfara. Rispetto al precedente dell'*Eroica*, in cui la fanfara esplodeva al termine di uno Scherzo conclusosi fragorosamente in modo maggiore, la novità della Quinta Sinfonia è il rischiaramento procurato dal passaggio dal Do minore dell'Allegro al Do maggiore del Finale, fenomeno che si produce quasi impalpabilmente verso la fine della transizione. Trasferendo al dominio astratto del genere sinfonico un'idea germogliata in quello immaginifico dell'oratorio, Beethoven fa assurgere alla sfera del Sublime l'invenzione con cui Haydn aveva dipinto l'avvento della luce intonando le parole "und es ward Licht" ("e la luce fu") nel pezzo inaugurale della *Creazione*.

Salutata da più di centocinquanta battute di strepito orchestrale, l'emersione della fanfara dalle brume della transizione è revocata nella Quinta Sinfonia dal ritorno inatteso, subito prima della ricapitolazione, della musica del movimento precedente. Recependo le istanze del moto rettilineo della Sinfonia, il ritorno non si produce nei termini di una citazione letterale bensì di una variante.² Frenato da un accordo

1. Raymond KNAPP, *A Tale of Two Symphonies: Converging Narratives of Divine Reconciliation in Beethoven's Fifth and Sixth*, «Journal of the American Musicological Society» 53/2 (2000), pp. 291-343: 318-322.

2. Concepito in base allo schema A-B-A'-coda (laddove alla coda corrisponde la transi-

lungamente tenuto, il flusso impetuoso del Finale si riduce di colpo a un impulso ritmico ai limiti dell'udibile. Regolarmente collocati sul tempo forte di altrettante misure (bb. 153–159), i primi sei colpi – di timpano nell'Allegro, d'arco nel Finale – servono per abituare l'orecchio al ripristino del tempo ternario; dopodiché, i primi violini incominciano a scandire sul sol³ la cellula ritmica dell'Allegro, su cui i clarinetti intervengono con la seconda parte dell'idea tematica principale (bb. 160–167). Quindi, operando una svolta armonica identica a quella dell'Allegro (A: b. 89 ss.; A': b. 263 ss.), i primi violini la ripropongono una quarta più in alto. Analogamente a quanto avevano fatto prima i clarinetti, gli oboi s'incaricano di concludere la frase, che però subisce un'alterazione decisiva là dove anziché scendere di grado compie un balzo verso l'alto, raggiungendo all'improvviso il sol⁴ grazie all'energia procurata da un accordo di sesta francese (bb. 174–175). Dopo essersi stabilizzati sulla nota acuta, gli oboi incominciano a fluttuare lentamente fra questa e quella sottostante: dopo due contatti con il fa^{#4}, la terza volta essi scendono al fa^{b4}, avviando così la grande cadenza su cui riparte la fanfara.

Intonato per la prima volta in fortissimo da tutta l'orchestra nella sezione A dell'Allegro, nella sezione A' il tema principale risuona in pianissimo, distribuito fra primi violini e singole coppie di legni; dopo la cadenza d'inganno su cui scatta la coda (bb. 323–324; V–bVI di Do maggiore) esso si riduce all'impulso ritmico prodotto dai timpani, suoi strumenti elettivi. Quando ricompare nel bel mezzo del Finale, il tema risuona prima nei clarinetti e poi, sensibilmente alterato, negli oboi. Esso va dunque soggetto a una trasfigurazione timbrica, oltre che armonica e melodica; una trasfigurazione lievemente digressiva il cui carattere pastorale risaltò con evidenza la sera del debutto, quando la Quinta fu proposta dopo la *Pastorale*. A tal riguardo è utile valutare anche l'impatto che poté avere sul pubblico la mancata soluzione di continuità fra i movimenti conclusivi: producendosi dopo il concatenamento fra gli ultimi tre della Sesta, quello fra gli ultimi due della Quinta non dovette destare una sorpresa particolare; al contrario, esso

zione al Finale), l'Allegro propone in A' una variante abbreviata e diversamente orchestrata di A. L'abbreviazione si produce mediante l'estromissione dell'*excursus* armonico delle bb. 19–70; la riorchestrazione mediante l'affidamento in pp agli archi senza contrabbassi, al fagotto ed episodicamente ad altri legni del materiale sonoro presentato in ff alla b. 71 e ss. L'evocazione del terzo tempo nel cuore del Finale prende le mosse da A'.

offerse un elemento di coerenza fra le due sinfonie, dando prova della loro affinità.

L'affidamento agli oboi di un tema già enunciato a piena orchestra non è di per sé un fatto eccezionale; lo diventa, tuttavia, ove si consideri il rilievo che questi strumenti assumono nella Sinfonia *Pastorale*, segnatamente nell'intonazione del motivo innodico che collega la fine della *Tempesta* all'inizio del *Canto di ringraziamento*. In quel punto gli oboi risultano assegnatari della parte più esposta del corale affidato ai legni: l'ascolto ravvicinato delle due Sinfonie induce a ravvisare nel ruolo di spicco loro assegnato al fine di evocare l'Allegro nel Finale della Quinta un riferimento al momento culminante del percorso della Sesta; il quale, come vedremo, si configura a sua volta come una trasfigurazione di idee precedenti.

Prima di analizzare in dettaglio la Sesta occorre soffermarsi ancora sulla Quinta, una sinfonia percorsa da un gran numero di legami, interni e soprattutto esterni. Se la cellula ritmica su cui si basa l'Allegro è di fatto una reinterpretazione della scintilla da cui nasce l'intero lavoro, la fanfara che inaugura il Finale guarda all'Andante con moto, e più indietro alla Marcia funebre e al Finale dell'*Eroica*. All'affinità fra gli esordi dei Finali della Terza e della Quinta s'è già fatto cenno; resta da considerare l'analogia fra i rispettivi movimenti lenti, nel cui quadro la fanfara riveste un ruolo fondamentale. Deflagrando nel cuore di una Marcia funebre, nell'*Eroica* la fanfara assolve il compito di suscitare il sovvenire di un grand'uomo; anziché costituire un episodio separato, nella Quinta essa permea un pezzo dalla fisionomia sfuggente, emergendo per tre volte da un'atmosfera apparentemente pastorale. Sotto questo aspetto il tempo lento della Quinta esemplifica bene la tendenza di Beethoven a concepire temi lirici passibili di metamorfosi inattese. Evidente nel periodo centrale, questo tratto accomuna la Quinta Sinfonia al Concerto per violino, opera anch'essa in bilico fra sfere espressive alquanto distanti.³

La triplice emersione della fanfara dalle acque chete del tempo lento e l'affinità del suo profilo con quello del tema pastorale rendono labili i confini interni dell'Andante con moto. L'indefinitezza degli schemi formali trova conferma nell'Allegro seguente, il quale, oltre a sottrarsi all'assegnazione al genere dello Scherzo o del Minuetto,

3. LEON PLANTINGA, *Beethoven's Concertos*, New York, Norton, 1999, pp. 220–221.

associa alla mancata ripresa da capo l'aggiunta di una coda che funge da transizione diretta al Finale. Sempre in deroga al principio dell'individuazione chiara dei confini formali, quest'ultimo ospita al suo interno un esteso richiamo al tempo precedente, configurato nei termini di un'evocazione risolutiva del nodo armonico principale. Una ricognizione a volo d'uccello è dunque sufficiente per mostrare come la fisionomia della Quinta sia solo in apparenza rettilinea; e dunque, come all'interno della Sinfonia convivano elementi lessicali e stilistici talora di segno opposto.

La revoca del moto unidirezionale operata nel Finale dall'evocazione dell'Allegro risponde in termini retorici al principio dell'attenuazione classica. Temporaneamente ridotta allo stato di latenza, l'energia propulsiva della fanfara riappare in tutto il suo vigore al termine di un episodio mirabile in termini psicologici non meno che artigianali. La combinazione fra il repentino smorzamento dinamico e la sorvegliata mutazione dei timbri aveva mostrato le proprie potenzialità già nell'Allegro, nella ripresa che aveva condotto alla transizione;⁴ la sua ricomparsa variata a pochi minuti di distanza testimonia la natura complessa di un lavoro recepito sovente come un monolite privo di fenditure.

7.2. Scenari futuri

Esaltata a livello cosmico nella *Creazione*, la vittoria della luce sulle tenebre trova nella biografia di Beethoven un correlativo testimoniato da un lato dalle parole finali del *Testamento di Heiligenstadt* e dall'altro dal ritratto eseguito qualche anno dopo la sua stesura da Willibrord Joseph Mähler, un quadro in cui il musicista emerge dall'oscurità ergendosi verso la luce (Fig. 7.1).

Di questo celebre dipinto Jander dà una lettura stimolante, piena di osservazioni a sostegno della tesi dell'incipiente sordità dell'artista. La patologia sarebbe suggerita dal colore progressivamente pallente delle infiorescenze della pianta in primo piano (secondo Jander un esemplare di *polygonum bistorta*) e dalla mancanza della sesta corda,

4. La progressiva sparizione dei legni dalla tavolozza timbrica nella sezione A' è stata messa in relazione col manifestarsi della sordità in JANDER, *Self-Portraiture, passim*.



Figura 7.1. Willibrord Joseph MÄHLER, *Ludwig van Beethoven*. Olio su tela, cm 117,5 x 90,5 (ca. 1804–05), Wien Museum (*olim* Historisches Museum der Stadt), n. inv. 104650.

quella acuta, nella lira–chitarra che le compare posata a fianco. Se la datazione del ritratto al 1804–05 — dunque agli anni che intercorrono fra la stesura del *Testamento* e la composizione della Quinta Sinfonia — può essere un elemento in favore di una lettura siffatta, il collegamento diretto con le caratteristiche timbriche della transizione fra terzo e quarto tempo appare un po' forzato; non foss'altro perché fenomeni di attutimento sonoro si riscontrano spesso nella produzione di questi

anni, come testimoniano le sordine imposte ai corni verso la fine del Larghetto del Concerto per violino e alla coppia di violoncelli solisti all'inizio della *Scena al ruscello*.⁵

Il quadro di Mähler offre però uno spunto di riflessione lasciato in ombra da Jander, il quale si limita a dichiarare la propria difficoltà nella decifrazione del gesto della mano destra di Beethoven, le cui dita appaiono protese come gli artigli di un leone.⁶

Beethoven è rappresentato seduto, quasi a figura intera; la mano sinistra si appoggia su una lira, la destra è estesa come se, in un momento di entusiasmo musicale, egli stesse battendo il tempo.⁷

L'idea di potenza suggerita dal quadro può riferirsi, ancor più che a un gesto direttoriale, al talento pianistico di Beethoven; il quale a detta dei contemporanei si distingueva per una tecnica vigorosa, muscolare, aggressiva nei confronti della tastiera.⁸ Un'ipotesi recente ravvisa più genericamente nel gesto della destra il comando imposto alla Natura dall'autore dell'*Eroica*, assimilato ad Apollo nei tratti del volto, allungato ad arte ed opportunamente ingentilito.⁹ L'assimilazione al dio greco fa virtù dell'impossibilità di accogliere nel quadro lo

5. Limite i riferimenti a due pezzi a cui l'autore ha dedicato studi specifici, ben consapevole del fatto che una cosa è attutire il suono di uno strumento e un'altra è prescrivergli di tacere. Nondimeno, le ragioni per operare una scelta del genere possono essere molte, tanto più in un punto della composizione tradizionalmente contraddistinto dal silenzio come la transizione fra un movimento e l'altro. Più che sul silenzio dei legni, nella transizione fra il terzo e il quarto movimento occorrerebbe interrogarsi sull'insolita loquacità degli archi e dei timpani.

6. JANDER, *Self-Portraiture*, pp. 68–69. Dopo aver dichiarato la difficoltà di decifrazione, in una nota a piè di pagina Jander si avventura nella formulazione dell'ipotesi secondo cui il braccio esteso e la mano aperta sarebbero un gesto di ripulsa nei confronti della tentazione — già repressa all'epoca del *Testamento* — del suicidio.

7. *Thayer's Life of Beethoven*, p. 337: “[...] Beethoven is represented, at nearly full length, sitting; the left hand rests upon a lyre, the right is extended, as if, in a moment of musical enthusiasm, he was beating time”.

8. Commentando la dichiarazione resagli da Mähler, Thayer scrive: “The extended right hand — though, like the rest of the picture, not very artistically executed — was evidently painted with care. It is rather broad for the length, is muscular and nervous, as the hand of a great pianist necessarily grows through much practice; but, on the whole, is neatly formed and well proportioned. Anatomically, it corresponds so perfectly with all the authentic descriptions of Beethoven's person, that this alone proves it to have been copied from nature and not drawn after the painter's fancy” (*Thayer's Life of Beethoven*, pp. 337–338).

9. Alessandra COMINI, *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*, New York, Rizzoli, 1987, 2008², p. 35: “The idea of placing the creator of the *Eroica* in the world

strumento elettivo di Beethoven. Con intento chiaramente simbolico Mähler introduce al posto del pianoforte uno strumento riconducibile a quello attribuito ad Apollo: della lira greca il pittore renano propone infatti una versione alla moda, la lira-chitarra, oggetto in quegli anni di attenzioni qualificate.¹⁰

L'intenzione di assimilare il musicista ad Apollo è suggerita inoltre dal paesaggio neoclassico che si apre sullo sfondo inondato di luce. In parte escisso dalla cornice e in parte occultato dalla mano di Beethoven, un tempio mostra cinque delle sue colonne, numero analogo a quello delle corde superstiti della lira-chitarra e a quello delle dita di una mano. L'analogia nasconde realtà assai diverse: con evidenza persino eccessiva, la mano mostra una situazione di normalità; con analogia chiarezza lo strumento ne denuncia invece una di anormalità, avvalorando la tesi della perdita delle frequenze alte da parte dell'udito del compositore. Il tempio propone all'osservatore, sollecitandolo nell'unico senso su cui può agire un dipinto, il disagio di Beethoven: come l'artista afflitto da sordità incipiente non percepisce più le frequenze superiori dello spettro sonoro, oppresso dalla barriera della cornice l'osservatore può solo immaginare la presenza delle colonne all'estremità sinistra del tempio.

D'altro canto, la mano aperta di Beethoven potrebbe simboleggiare le facoltà non del tutto compromesse dell'esecutore, che ad onta dei crescenti problemi d'udito continuerà ad esibirsi in pubblico come pianista ancora per un decennio. Al contrario della destra, la mano sinistra dell'Apollo renano ha una posizione naturale che nasconde alla vista il pollice, opposto alle altre dita nell'atto di tenere in equilibrio la lira-chitarra. La circostanza fa sì che il numero totale delle dita visibili coincida con quello delle Muse, divinità sottoposte al magistero di un dio con cui Beethoven s'era confrontato nella più neoclassica delle sue opere, *Le creature di Prometeo*, e a cui non disdegnava affatto essere assimilato.¹¹

of nature with the hint he not only commoned with but commanded the elements was his own". L'autrice intende sottolineare come sotto questo aspetto Mähler abbia agito in modo indipendente dagli insegnamenti del suo maestro, il ritrattista Anton Graff. Cfr. anche Franz GLÜCK, *W. J. Mählers Beethovenbildnisse und seine Porträte anderer Persönlichkeiten*, «Alte und moderne Kunst» VL (1961), pp. 11-16.

10. «Allgemeine musikalische Zeitung» III, 19 agosto 1801, pp. 786-789; Heinrich Christoph KOCH, *Musikalisches Lexicon*, Frankfurt am Main, Hermann, 1802 (rist. anast. Zürich, Olms, 1985), s.v.

11. Nelle *Creature di Prometeo* la presentazione delle creature ad Apollo e alle Muse avveniva

Un elemento che inficia la coerenza di questi rimandi riguarda proprio lo strumento che attualizza, nel contesto di un quadro neo-classico, l'attributo musicale di Apollo. Inventata in Francia verso il 1780, la lira-chitarra — detta anche "lira francese" — era uno strumento "garbato", destinato in primo luogo alle donne.

Tuttavia si tratta certamente di qualcosa di garbato, e questo suo garbo (che si rivolge in certa misura all'esecutrice) collegato con quel gusto del tempo, gli ha procurato proprio la predilezione delle dame e dei loro devoti.¹²

Quale intento poteva nascondersi dietro la scelta di attribuire a un compositore dalla criniera folta e dalla mano leonina uno strumento dichiaratamente femminile? L'ambigua sessualità di Apollo? Forse, ma con quale proposito in relazione a Beethoven, uomo immune — almeno all'epoca di realizzazione del quadro¹³ — da sospetti d'ambiguità sessuale? Banalmente, Mähler avrebbe risolto così, dipingendo uno strumento in voga, il problema di attualizzare la lira di Apollo; meno banalmente, il quadro potrebbe testimoniare la simpatia di Beethoven per il paese-simbolo del progresso civile, al di qua dell'inopinata trasformazione del suo Primo Console in Imperatore dei Francesi. Oltre questo limite non è lecito spingersi; resta solo la possibilità che Beethoven-Apollo tenga fra le gambe uno strumento appartenente a Erato o a Tersicore, muse i cui attributi erano

all'inizio del secondo atto. Una testimonianza dell'attaccamento di Beethoven al ritratto fattogli da Mähler proviene da una lettera in cui, probabilmente nell'autunno del 1804, Beethoven chiede al pittore di restituirgli al più presto il dipinto: "Caro Mähler! La prego vivamente di farmi riavere subito il mio ritratto, non appena avrà finito di servirsene — se ne ha ancora bisogno, La prego almeno di sbrigarsi — ho promesso a una signora straniera, che ha visto il ritratto a casa mia qualche settimana fa durante il suo soggiorno a Vienna, di darglielo perché lo possa tenere nella sua stanza" (*Beethoven. Briefwechsel*, I, n. 206, pp. 237-238: 237: "Lieber Mähler! Ich bitte sie recht sobald als sie mein Portrait genug gebraucht haben, mir es alsdenn wieder zuzustellen — ist es, daß sie dessen noch bedürfen, so bitte ich sie wenigstens um Beschleunigung hierin — ich habe das Portrait einer fremden Dame, die dasselbe bey mir sah, versprochen, während ihres Aufenthaltes vor einige Wochen hier, in ihr Zimmer zu geben").

12. «Allgemeine musikalische Zeitung» III, 19 agosto 1801, pp. 786-787: "Doch ist es gewiss etwas Artiges, und diese seine Artigkeit (die sich überdies der Spielerin einigermaßen mittheilt) verbunden mit jenem Zeitgeschmack, hat ihm eben die Beliebtheit unter den Damen und ihren Verehrern erworben".

13. Altro è il discorso che si potrebbe fare all'epoca del tormentato rapporto col nipote. Cfr. Luigi MAGNANI, *Il nipote di Beethoven*, Torino, Einaudi, 1972.

rispettivamente la cetra e la lira: ma si tratta di un'ipotesi puramente virtuale.

Nella sua genericità, lo scenario neoclassico verso cui Beethoven rivolge il suo corpo presenta un aspetto problematico. Descrivendo il proprio quadro a molti anni di distanza, Mähler afferma che “sullo sfondo c'è un tempio di Apollo”.¹⁴ Tuttavia, il tempio da lui dipinto è monoptero, ovvero a pianta circolare con un'unica fila di colonne. Aguzzando la vista si nota infatti che, oltre a non essere disposte su una pianta rettangolare, le colonne sono sormontate da una copertura a cupola. Più che a “un tempio di Apollo”, quello dipinto da Mähler somiglia a un tempio dedicato a una divinità femminile: Atena Pronaia, per restare in zona.¹⁵ Anche nel quadro di Mähler il tempio compare a una certa distanza rispetto al punto in cui si trova 'Apollo': se da un lato questo fatto può rinviare al complesso architettonico alle falde del Parnaso, dall'altro sarebbe ingenuo pensare che Mähler conoscesse in dettaglio la topografia del sito, e soprattutto che intendesse fornirne nel suo quadro una rappresentazione fedele.

La foggia 'repubblicana' dei capelli di Beethoven e la sua entusiastica idealizzazione della figura del Console autorizzano il trasferimento della scena al di qua del mar Ionio, dove i templi a pianta circolare corrispondono ai luoghi dedicati al culto di Vesta. Peripteri, ovvero dotati di cella interna, i templi dedicati nell'Urbe e dintorni – per esempio a Tivoli – alla dea romana del fuoco sono a pianta circolare come quello di Atena Pronaia. Nell'economia di un quadro di genere come quello di Mähler il tempio che s'intravede sullo sfondo opera quindi una sintesi, squisitamente neoclassica, fra la Grecia e Roma; al netto di un dettaglio trascurabile come l'assenza della cella interna, lo scenario dirige l'attenzione dell'osservatore verso l'esperimento, tentato da Beethoven nell'autunno del 1803, del *Fuoco di Vesta*.

Rinviando alla descrizione della scena d'apertura del dramma di Schikaneder, i cipressi che si ergono dinanzi al tempio completano il quadro dei riferimenti. Anche qui, tuttavia, l'incongruenza è evidente, giacché il “giardino incantevole” non è lo scenario in cui si leva il tempio di Vesta, bensì quello in cui si accomiatano, dopo una notte d'a-

14. *Thayer's Life of Beethoven*, p. 337: “in the background is a temple of Apollo”.

15. Spostandosi nella vicina Marmarià, distante meno di un chilometro dal complesso architettonico di Delfi.

more, Volivia e Sartagones. Nondimeno, allestendo il proprio scenario Mähler fa leva sul valore emblematico dei cipressi, alberi-simbolo del lutto le cui chiome piramidali sono inscrivibili in due triangoli isosceli parzialmente sovrapposti. La scelta del cipresso potrebbe rinviare al mito di Cipariso, giovane che uccise per errore il cervo ricevuto in dono e che, non trovando pace dal dolore, fu trasformato da Apollo in un albero stillante resina. Anche sotto questo aspetto, tuttavia, il quadro di Mähler si sottrae a un'esegesi univoca per almeno tre ragioni: 1) i cipressi sono due e non uno; 2) l'eventuale riferimento al mito di Cipariso riaprirebbe la questione, sostanzialmente insondabile, dell'orientamento sessuale di Beethoven; 3) la biografia di Beethoven non registra a quest'epoca lutti di persone amate. Dunque è opportuno limitare le ipotesi al rinvio al *Fuoco di Vesta*, cronologicamente compatibile con l'epoca di conoscenza fra il pittore e il musicista e con quella, di poco successiva, di realizzazione del ritratto.

Al di qua dei molti enigmi proposti da uno sfondo in bilico fra convenzionalità e significazione simbolica, la chiarezza degli spazi nella parte luminosa del quadro contrasta con l'indefinitezza di quelli nella parte opposta, dominata dal profilo minaccioso dell'albero dalla fisionomia irregolare la cui chioma emerge dall'oscurità in cui Beethoven abbandona, volgendosi, la toga. Questo indumento introduce nel quadro un ulteriore elemento d'incertezza. L'atto di svestirla può simboleggiare l'abbandono dei panni curiali in favore di quelli borghesi da parte dell'artista indipendente, esponente del ceto affermatosi con la Rivoluzione. Un'altra ipotesi si basa sull'analogia col ritratto del nonno paterno di Beethoven, eseguito da Leopold Radoux nel 1777 e amorevolmente custodito dal nipote, che lo tenne sempre appeso nelle sue innumerevoli dimore. In esso Ludwig senior, da poco rimasto vedovo, veste una toga scura. Inscrivendo il concetto di lutto in quello più generale di "gloom", Jander ritiene che l'abbandono di una toga scura da parte di Ludwig junior simboleggi la fuoruscita — documentata dalla frase che suggella il *Testamento* — da un periodo di crisi.¹⁶ È probabile che le ipotesi siano entrambe veritiere; ma più di esse interessa, nel quadro che testimonia l'uscita dall'abisso spalancatosi a Heiligenstadt, il connubio felice fra Arte e Natura.

16. JANDER, *Self-Portraiture*, p. 36 e p. 67.

Quinta, poi Sesta

8.1. Messa a fuoco

La luce conquistata in lotta col silenzio nell'ultima parte della Quinta Sinfonia è l'elemento da cui nasce la Sesta: *Sinfonia caratteristica / oder Erin<n>erungen an das Landleben* (*Sinfonia caratteristica o ricordi della vita in campagna*), aveva annotato Beethoven in una pagina del suo quaderno;¹ ma più avanti, col probabile intento di allentare i vincoli programmatici, aveva corretto il sottotitolo in *Eine Erinnerung an das Landleben* (*Un ricordo della vita in campagna*).² Il passaggio al singolare rende l'atto di memoria più vago, e più sfumati i suoi contorni temporali. Benché il plurale *Erinnerungen* compaia come sottotitolo nell'edizione in parti staccate pubblicata nel 1809, l'intento di Beethoven — sottrarre la Sinfonia alla tirannia di un programma esplicito — appare chiaro sin dalla denominazione dei movimenti.

La definizione dei cinque titoli fu il prodotto di una messa a fuoco graduale; prima di descrivere le tappe di questo processo è però opportuno citare due appunti rivelatori dell'intenzione di affidare all'intelligenza dell'ascoltatore l'individuazione dei contenuti: “man überläßt es dem Zuhörer sich selbst / die Situationen auszufinden” (“si affida all'ascoltatore / il compito d'immaginare le situazioni”), scrive Beethoven sul secondo e sul terzo rigo di quello stesso foglio in cui accenna alla Sinfonia come a una serie di *Erin<n>erungen*; e poi, verso la fine del quaderno, “*sinfonia pastorella* — wer auch nur je eine jdee / vom landleben erhalten, kann / sich ohne viele überschriften / selbst denken, was der autor <will>” (“*sinfonia pastorella* — chi possiede anche solo un'idea vaga della vita in campagna

1. L, f. 2^f, rr. 15–16.

2. *Idem*, f. 13^f, margine superiore (d'ora in poi: m.s.).

può immaginare senza tanti titoli quel che l'autore <intende>”).³

Prima di assumere la fisionomia osservabile nell'elenco definitivo, i titoli dei movimenti cominciano a delinearli negli schizzi. Inizialmente subordinato a quello generale, un po' più avanti il primo diventa *Scena ankunf<t> auf dem lande wirkung / aufs gemüth* (*Scena arrivo in campagna azione / sullo spirito*).⁴ Di seguito Beethoven annota, già in forma definitiva, il secondo titolo: *Scene am Bach*.⁵ Destinato soltanto a un ritocco leggero, anche il terzo appare già formulato, *Scena festliches Zusammen-sejn* (*Scena ritrovo festoso*).⁶ Elemento naturale caratteristico del quarto movimento, il tuono era comparso in un altro quaderno, adoperato fra l'estate del 1807 e i primi mesi del 1808: “Donner. Bassi”, aveva scritto Beethoven a corredo di un'ascesa su un tremolo annotata su un rigo in chiave di basso;⁷ nel quaderno della *Pastorale* il termine ricompare in forma incompleta (“Donn”) al disopra di un appunto musicale di tipo analogo.⁸ Per quanto attiene al quinto e ultimo titolo, qualche indizio – *ausdrucks des Danks* (*espressione del ringraziamento*) e *herr wir danken dir* (*Signore ti ringraziamo*) – compare in due punti di un foglio contenente appunti musicali a esso riconducibili.⁹

Prefigurati negli schizzi, il titolo della Sinfonia e quelli dei diversi movimenti andranno soggetti a un ulteriore affinamento nel corso dei mesi che separano la stesura della partitura, compiuta a fine 1808, e la pubblicazione della prima edizione a stampa, avvenuta la primavera successiva. Al centro di questo arco temporale si colloca il concerto del 22 dicembre 1808, il cui programma oggi perduto si ritrova nella trascrizione procurata cinque settimane dopo dalla «Allgemeine musikalische Zeitung».¹⁰

3. L'appunto si trova in un foglio appartenente alla porzione berlinese del quaderno originario (B, p. 107, rr. 1–2).

4. B, p. 149, m.s. e r. 1.

5. B, p. 149, r. 1. In precedenza, della *Scena al ruscello* era comparso solo un accenno all'andamento, “Adte con moto” (L, f. 11^v, m.s.). Più avanti Beethoven inserì un'indicazione relativa al ruscello che bagna il villaggio di Dornbach, sito a un quarto d'ora di cammino dalla sua casa di Heiligenstadt (“Bach in Dornbach”, B, p. 135, m.s.).

6. B, p. 150, r. 1.

7. Quaderno Landsberg 12 (Berlin, Staatsbibliothek), f. 48, m.s. e r. 1.

8. L, f. 14^r, m.s. e r. 1.

9. B, p. 164, rr. 1 e 4.

10. «Allgemeine musikalische Zeitung» XI, 25 gennaio 1809, pp. 267–269: 269. L'elenco dei pezzi eseguiti è preceduto da una certificazione di fedeltà al dettato dell'avviso: l'anonimo estensore dell'articolo dice infatti “Ich gebe sie (= l'ordine in cui i pezzi si succedettero: “die Ordnung, in welcher sie auf einander folgten”) mit den eigenen Worten des Zettels an”.

Un confronto sinottico fra i titoli successivamente assunti da Sinfonia e movimenti schiude un quadro interessante:

Mov.	Partitura autografa	Programma del concerto	Prima edizione
–	<i>Sinfonia 6ta</i>	<i>Pastoral-Symphonie (No. 5.) mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerey.</i>	PASTORAL — SINFONIE oder Erinnerung an das Landleben (mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey).
I	<i>Angenehmere heitere Empfindungen, welche bey der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. Allegro ma non troppo.</i>	1stes Stück. <i>Angenehme Empfindungen, welche bey der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen.</i>	I. Allegro, mà non molto. <i>Erwachen heiterer Empfindungen bey der Ankunft auf dem Lande.</i>
II	<i>Scene am Bach. Andante molto moto quasi Allegretto.</i>	2tes Stück. <i>Scene am Bach.</i>	2. Andante con moto. <i>Scene am Bach.</i>
III	<i>Lustiges Zusammenseyn der Landleute. Allegro vivace.</i>	3tes Stück. <i>Lustiges Beysammenseyn der Landleute; fällt ein</i>	3. Allegro. <i>Lustiges Zusammenseyn der Landleute.</i>
IV	<i>Donner und Sturm. Allegro.</i>	4tes Stück. <i>Donner und Sturm; in welches einfällt</i>	4. Allegro. <i>Gewitter. Sturm.</i>
V	<i>Hirtengesang. Wohltätige mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm. Allegretto.</i>	5tes Stück. <i>Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.</i>	5. Allegretto. <i>Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.</i>

Nei documenti destinati al pubblico il titolo della Sinfonia acquisisce l'aggettivo *Pastoral*-, assente nella partitura autografa come l'indicazione relativa alla preponderanza dell'espressione del sentimento sulla pittura. Celeberrima, la dichiarazione è il risultato di una decantazione documentata dal quaderno di schizzi. Più che un'affermazione, il primo passo è una sorta di riflessione: "Jede Mahlerei nachdem sie in der Instrumentalmusik zuweit / getrieben verliehrt";¹¹ verissimo, se spinta all'eccesso la pittura perde efficacia, nella musica strumentale; infatti "auch ohne beschreibungen" — incalza Beethoven — "wird man das ganze welches mehr Empfindungen / als Tongemählde erkennen": anche senza descrizioni si capirà che il tutto è più sentimenti che pittura sonora.¹² In un'altra fonte, il quaderno adoperato per abbozzare la Fantasia op. 80, destinata a concludere il concerto del 22 dicembre 1808 e pertanto databile agli ultimi mesi di quell'anno, Beethoven formula — forse in vista della redazione di una nota poi abortita d'introduzione all'evento — una sorta di titolo programmatico che compendia le sue riflessioni intorno al nodo estetico della Sinfonia.¹³

Venendo ai movimenti, si nota come nel programma del concerto manchino le indicazioni di andamento, presenti in ordine inverso rispetto ai titoli nell'autografo e nell'edizione a stampa. Un altro tratto saliente del programma è la sottolineatura della continuità fra terzo, quarto e quinto movimento: le due diverse forme del verbo "einfallen" ("fällt ein"; "in welches einfällt") equivalgono infatti all'italiano "attacca", normalmente adoperato all'epoca per indicare l'avvicendamento senza soluzione di continuità fra pezzi diversi.¹⁴

Scendendo nei dettagli, il titolo del primo movimento registra l'attenuazione e il successivo rimpiazzo dell'aggettivo volto a trasmettere il senso di piacere suscitato dall'arrivo in campagna: le sensazioni "angenehmere", "più piacevoli" della partitura autografa diventano "angenehme", semplicemente "piacevoli" nel programma del con-

11. B, p. 161, rr. 8–9. Cfr. Capitolo II.

12. B, p. 77, rr. 9–10.

13. Cfr. Capitolo III, n. 26.

14. L'elenco dei pezzi contenuto nel programma trascritto dalla «Allgemeine musikalische Zeitung» non fornisce alcun dettaglio per i movimenti della Quinta (allora: Sesta) Sinfonia. Essa risulta annunciata solo come "Grosse Sinfonie in C moll (No. 6)." Dunque la spettacolare transizione fra i suoi ultimi due movimenti giunse completamente inattesa.

certo;¹⁵ nell'edizione a stampa esse diventano poi "heitere", "serene". A questo cambiamento s'accompagna, ed è forse collegato, un raddolcimento nell'indicazione di andamento, che da "Allegro ma non troppo" diventa "Allegro, mà non molto".¹⁶

Il titolo del secondo movimento è l'unico a non subire variazioni, come se Beethoven avesse fissato fin dall'inizio il carattere del pezzo. Una leggera oscillazione si registra nell'andamento, in cui l'indicazione "Andante molto moto quasi Allegretto" è parzialmente revocata già nell'autografo mediante la cancellazione delle due ultime parole; nondimeno, il desiderio d'imprimere al movimento un *surplus* d'energia è testimoniato dalle indicazioni successive: "Andante con moto" nell'edizione in parti staccate e "Andante molto moto" in quella in partitura.

Col terzo movimento s'inaugura la sequenza più linearmente narrativa della Sinfonia, caratterizzata dalla mancanza di soluzione di continuità fra i tre pezzi variamente attinenti alla descrizione dell'evento naturale. Prefigurato negli schizzi, il titolo *Lustiges Zusammenseyn der Landleute* presenta una sola, trascurabile variante nel programma, in cui il prefisso "Zu-" è sostituito dal prefisso "Bey-". Una variante importante caratterizza invece il titolo del quarto movimento, la cui idea iniziale è negli schizzi un rullo di timpano incaricato di suggerire un rombo di tuono. Presente nell'autografo e nel programma, oltre che negli schizzi, la parola "Donner" ("tuono") è sostituita in entrambe le edizioni a stampa dalla parola *Gewitter*, seguita da *Sturm*. Il temporale ("Gewitter") è in effetti un fenomeno più complesso del singolo tuono, ma soprattutto costituisce uno stadio preliminare rispetto all'evento eccezionale della tempesta ("Sturm").

Il canto intonato dai pastori dopo il dissolvimento dei nubi (*Hirtengesang*) è indicato espressamente nelle fonti musicali ma non nel programma, il quale però conserva il riferimento alla divinità (*an die Gottheit*) destinato a cadere nelle edizioni a stampa. Se in questa caduta

15. Il comparativo "angenehmere" ritornerà nel recitativo — scritto con ogni probabilità da Beethoven stesso — con cui il Baritono solleciterà l'intervento del coro nel Finale della Nona Sinfonia: "O Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere!" ("O amici, non questi suoni! Lasciatecene invece intonare altri, più piacevoli e pieni di gioia!").

16. L'edizione in partitura pubblicata nel 1826 ripristina l'andamento "Andante ma non troppo" dell'autografo.

abbia giocato un qualche ruolo la censura non è agevole dire: certo, nella cattolicissima Vienna un inno levato a una divinità non identificabile con sicurezza col Dio dei cristiani poteva suscitare diverse obiezioni. D'altro lato occorre considerare che la pubblicazione in partitura della Sinfonia precedette di un solo anno quella del Quartetto op. 132, la cui *Canzona di ringraziamento* è devotamente *offerta alla divinità*,¹⁷ entità dietro la quale poteva celarsi, in un'opera non sacra, il Dio cristiano. Il venir meno del riferimento esplicito *an die Gottheit* comporta una variante nell'aggettivazione dei sentimenti suscitati dal recedere della tempesta: definiti inizialmente benefici (*wohlthätige*), essi divengono 'ingenuamente' lieti (*frohe*).

8.2. Scene cassate

Riesaminando dall'alto le modifiche a cui i titoli soggiacquero durante la gestazione della Sinfonia, un fenomeno si segnala con un'evidenza scarsamente rilevata dagli esegeti: la riduzione a una sola occorrenza del termine "scena". Benché l'unica scena della *Pastorale* sia quella ambientata presso il ruscello, nel quaderno di schizzi la parola è premessa anche ai titoli del primo (*Scena ankunf<t> auf dem lande wirkung / aufs gemüth*) e del terzo movimento (*Scena festliches Zusamensejn*). Non è inutile rilevare come nelle indicazioni poi revocate il termine "scena" compaia in lingua italiana, mentre in quella conservata esso compaia in lingua tedesca (*Scene*). La differenza potrebbe dipendere dalla presenza implicita, nelle indicazioni revocate, di un punto o di un "a capo"; come se *Scena* definisse il genere del pezzo, mentre le parole successive descrivessero l'azione ospitata al suo interno. Viceversa, il sintagma *Scene am Bach* identifica un concetto estetico, nonché una situazione, descrivibile nella sua vaga oggettività nella lingua materna dell'autore; la mancanza di elementi ulteriori indica l'assenza di un'azione vera e propria, o per lo meno l'indefinitezza dei suoi contorni.

L'esperienza del *Fidelio*, e prima ancora il breve contatto col *Fuoco di Vesta*, aveva indotto Beethoven a confrontarsi ripetutamente col concetto di scena; nondimeno nessuno dei sedici pezzi che compongono

17. L'edizione Schlesinger riporta il titolo in italiano: *CANZONA di ringraziamento in modo lidico offerta alla divinità da un guarito*.

il *Fidelio* reca, né in tedesco né tanto meno in italiano, tale attributo. Ciononostante almeno uno di essi, l'Aria cantata in catene da Florestano all'inizio del secondo atto, è riconducibile al binomio formato da scena e pezzo lirico, genere praticato da Beethoven sin dagli anni di apprendistato. È quasi un peccato che la collocazione a inizio atto abbia indotto il compositore a chiamare il numero "Introduktion und Arie", perché l'ampia pagina orchestrale che precede la sezione lirica avrebbe certo meritato l'attributo di "Scena", giusta la definizione che di questa fornisce Sulzer:

Noi prendiamo qui il termine non nel significato derivato relativo a una parte del dramma, che si chiama "Auftritt". Invece intendiamo con esso il luogo in cui ha luogo l'azione dello spettacolo. In questo senso la parola ha un significato più o meno ampio, poiché essa indica il paese, la città, o specificamente il luogo, ovvero se l'azione si svolge all'aperto in luogo pubblico o in una casa.¹⁸

Nella genesi della Sinfonia *Pastorale* l'eliminazione del termine *Scena* nei due casi in cui esso significava "Auftritt" attira l'interesse verso la permanenza nel terzo del termine *Scene*; il quale, seguito dalla locuzione avverbiale *am Bach*, identifica nel movimento lento il luogo "unter freyem Himmel" in cui si svolge una "Handlung" i cui dettagli "man überläßt [...] dem Zuhörer sich selbst [...] auszufinden".¹⁹

18. SULZER, *Allgemeine Theorie*, s.v.: "Wir nehmen hier das Wort nicht in der abgeleiteten Bedeutung für einen einzelnen Theil des Drama, den man sonst Auftritt nennt. Sondern verstehen dadurch den Ort, wo die Handlung des Schauspiels vorfällt. In diesem Sinne hat das Wort eine weitere, oder engere Bedeutung, da es entweder das Land, und den Ort, oder insbesondere den Platz anzeigt, nämlich, ob die Handlung unter freyem Himmel auf einem öffentlichen Platz, oder in einem Hause vorgeht".

19. La diade "Scena ed Aria" ricomparirà, seppur in forma indiretta, sul cammino della *Pastorale* in occasione del suo debutto. Dopo l'esecuzione della Sinfonia il programma del concerto del 22 dicembre 1808 prevedeva quella di un pezzo vocale (cfr. «Allgemeine musikalische Zeitung» XI, 25 gennaio 1809, pp. 267–269: 269. "II. Arie, gesungen von Dem. Killitzky"). Pubblicata a Lipsia nel 1805, l'"Arie" cantata da Josephine Killitzky (Killitschky), — moglie del violinista Ignaz Schuppanzigh, amico di Beethoven — era in realtà una Scena ed Aria: "*Ah, perfido!*", op. 65, composta nel 1796 ed eseguita varie volte in pubblico negli anni seguenti. Il testo verbale della Scena, tratto da *Achille in Sciro* del Metastasio (III, iii), contiene un accenno ai fulmini che devono colpire il Pelide, reo d'aver abbandonato Deidamia. Intonato subito dopo l'esecuzione della Sinfonia *Pastorale*, il testo del Metastasio ripropone l'(invocazione della) furia degli elementi nella più convenzionale delle sue accezioni simboliche, ed instaura così un interessante rapporto intertestuale con il temporale e la tempesta che deflagrano nella Sinfonia.

Quantunque in un primo momento Beethoven avesse pensato a una successione di scene interrotta da un tuono, nella versione definitiva la Sinfonia assunse una fisionomia alquanto diversa. La continuità fra terzo, quarto e quinto movimento denota un'attitudine narrativa che invano si cercherebbe nei primi due; i quali, oltre a non essere collegati sotto l'aspetto musicale, non lo sono nemmeno sotto l'aspetto semantico, considerata la genericità dei sentimenti sereni risvegliati dall'arrivo in campagna e la vaghezza dell'azione che si compie in riva al ruscello. Ad onta dei tentativi di ricondurre la sinfonia a un disegno unitario, occorre prendere in seria considerazione l'idea che la *Pastorale* sia una Sinfonia strutturalmente ibrida, formata da una sezione statico-contemplativa (I, II) e da una dinamico-narrativa (III-IV-V).²⁰

Appartenendo alla prima sezione, l'unica scena superstite corrisponde a una delle *Erinnerungen* a cui Beethoven accenna negli schizzi. Sottratta al tempo storico di una sequenza rettilinea di eventi quali festa, evento atmosferico e canto di ringraziamento, la *Scena al ruscello* risulta sospesa nel tempo storico dell'idillio. Alla luce delle intenzioni velatamente programmatiche dei pannelli centrali di grandi lavori coevi come il Quarto Concerto per pianoforte o il Concerto per violino, la circostanza non sorprende; essa documenta al contrario il compimento di un processo ideativo cominciato qualche anno prima a contatto con un luogo specifico del polittico orchestrale. Se il movimento lento era il terreno ideale per la creazione di un quadro statico come un idillio, il momento autenticamente eversivo della *Pastorale* è, come già nella Sonata omonima, il movimento iniziale. Il contrasto fra la dinamicità della forma-sonata e la staticità dei materiali destinati a riempirla, dai temi al ritmo armonico, è il primo responsabile della fisionomia anomala del tempo d'avvio, pezzo che non a caso Beethoven aveva pensato d'intitolare *Scena*. La decisione di sopprimere il termine preso dal lessico teatrale dovette rimontare al desiderio di preservare, al netto della deroga autorizzata dall'opzione "caratteristica", la riconoscibilità del genere sinfonia. Questo il motivo per cui, adattato alla grafia tedesca, nella partitura autografa e in tutti i

20. Richard WILL, *Time, Morality, and Humanity in Beethoven's Pastoral Symphony*, «Journal of the American Musicological Society» 50 (1997), pp. 271-329: 310. Una versione lievemente ritoccata di questo articolo forma il quarto capitolo di ID., *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

documenti successivi il termine “scena” compare una volta sola, per indicare l’importantissima *Scene am Bach*.

8.3. Anomalie canore

Il mantenimento del termine “scena” costituisce un appiglio indispensabile per i sostenitori di una lettura programmatica del tempo lento. D’altro lato, l’unicità di tale occorrenza rende problematica l’adozione di un approccio analogo nell’esegesi dei pannelli attigui, il monoblocco evocativo d’esordio e il trittico narrativo finale. Concentrandosi sulla *Scena al ruscello*, Jander vi aveva colto una nuova confessione — dopo quella della Quinta — dell’incipiente sordità di Beethoven. Ampliando l’angolo visuale, Will vi aveva ravvisato invece l’annuncio dell’imminente tempesta, la teofania che costituisce l’evento-cardine della Sinfonia. Ambedue gli esegeti avevano convogliato gran parte della loro attenzione sul trio degli uccelli, ma senza tenere conto di un dato incontestabile: l’anomalia del verso dell’usignolo.

Secondo Jander, infatti, il trio degli uccelli trasmette un monito divino che, oltre a essere criptico e malinconico, è anche reso insistente dalla ripetizione. Rilevando l’elusività di un profilo assai poco melodioso, Knapp separa il verso dell’usignolo da quelli di quaglia e cucù, identificabili con sicurezza in base alla loro meccanicità. Se Beethoven non avesse scritto “Nachtigall”, nessuno avrebbe mai messo in relazione un semplice trillo col canto di un usignolo. Osservati da vicino, separatamente o nella combinazione esperita dall’autore, i tre versi possono risultare sì criptici, ma nulla autorizza a riconoscerli tratti malinconici. La malinconia può derivare dal contenuto ominoso del monito, ma essa non è una qualità intrinseca dei versi evocati dal flauto, dall’oboe e dal clarinetto. Quello del cucù assolve di norma il compito di annunciare la primavera; considerando il Lied composto da Beethoven, quello della quaglia esorta alla devozione; identificato un po’ a forza con quello del più garrulo fra i pennuti, il primo non è un vero canto. L’inizio esitante su una nota sola, il successivo approdo a quella appena più in alto e il passaggio graduale alla modalità del trillo fanno percepire il verso con cui l’episodio si apre non già come un canto malinconico, ma come un annuncio della notte incipiente.

Più che come un componente di un trio, l'usignolo si presenta dunque come una sorta di araldo incaricato di predisporre uno scenario nuovo. Knapp suggerisce infatti di modificare la lettura di Jander affermando che il trio degli uccelli comunica un monito divino criptico al termine di una giornata sin lì trascorsa in armonia presso il ruscello. L'arresto improvviso del flusso musicale in un episodio profetico dal profilo di cadenza induce a ritenere che, annunciando la notte, l'usignolo–araldo riduca per incanto il ruscello al silenzio.²¹

L'ipotesi di Knapp è senz'altro affascinante, e contribuisce a revocare definitivamente l'idea che la Sinfonia possieda un filo narrativo unico. Ma se la notte cala al termine del tempo lento, festa, tempesta e ringraziamento hanno luogo il giorno dopo; e questo, in un'opera di concezione classica come la *Pastorale*, è quanto meno improbabile. Dunque l'affermazione di Knapp rafforza l'ipotesi della coesistenza nella Sinfonia di una sezione evocativa fatta di ricordi e di una sezione narrativa polarizzata intorno alle suggestioni derivanti dall'evento atmosferico.²²

Voltando le spalle a una lettura programmatica, nell'interruzione del flusso musicale provocata dall'intervento degli uccelli Will ravvisa-va l'annuncio dell'inserimento nella Sinfonia di un elemento estraneo. Essendo questo la tempesta, insieme all'Allegretto della Settima e alla *Große Fuge* uno dei grandi *unica* nell'opera di Beethoven, Will mette in relazione il secondo tempo della *Pastorale* col quarto, allineando così la propria ipotesi a quella formulata da Webster a proposito della *Sinfonia degli addii*. Secondo quest'ultima, l'anomalia del Finale sarebbe stata annunciata da Haydn mediante un messaggio criptico infilato nel primo movimento; il quale, concepito come di consueto in forma-sonata, propone l'anomalia di un tema che sboccia improvviso nel cuore dello sviluppo e rimane avulso da ogni processo d'elaborazione. L'estraneità di quelle sedici battute rispetto alla struttura fortemente coesa del pezzo è identificata da Webster come il preannuncio della

21. KNAPP, *A Tale of Two Symphonies*, p. 293: "The prophetic trio of birds conveys a cryptic warning from God at the end of an otherwise harmonious day spent 'by the brook' [...] The nightingale acts as more than a herald, functioning also as the apparent agent for the wondrous effect of silencing the brook."

22. Intorno all'evento traumatico della tempesta sono disposti simmetricamente a coppie gli altri quattro movimenti del *Portrait musical de la Nature* di Knecht, opera programmatica in cinque quadri invocata spesso quale antecedente della Sinfonia *Pastorale*.

presenza nell'architettura della Sinfonia di un ulteriore corpo estraneo, più cospicuo e formalmente dirompente: il Larghetto che interrompe il Rondò e conclude la Sinfonia con la singolare sequenza degli addii.²³

Commentando la tesi antiprogrammatica di Will, peraltro difendibile sotto vari altri aspetti, Knapp richiama un'osservazione di Dahlhaus relativa al significato non univoco dell'idea di "absolute Musik"; la quale, oltre a designare musica strumentale capace di significazione autonoma poiché "ab-soluta", sciolta da legami con elementi estranei all'universo sonoro, designa anche musica in grado di consentire l'accesso all'Assoluto inteso in senso teologico.²⁴ In questa seconda accezione l'idea di musica assoluta è d'importanza capitale nell'esegesi non solo della *Scena al ruscello*, ma della *Sinfonia Pastorale* nel suo complesso.

8.4. Un Corale

Coerentemente col titolo del suo studio, Knapp passa quindi a esaminare gli elementi in comune fra le due sinfonie. Già rilevato da Jander, il primo — l'analogia fra la scintilla da cui deflagra la Quinta e il motivo a cui dà luogo, nella Sesta, la combinazione fra il verso della quaglia e quello del cucù — acquista peso ulteriore grazie all'osservazione effettuata da Knapp a proposito dell'usignolo.

The image shows a musical score for two instruments: Oboe and Clarinet in Bb. The Oboe part is labeled 'Wachtel' and '1.' and features a melodic line with eighth notes and rests. The Clarinet part is labeled 'zu 2' and 'Kuckuck' and features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The key signature is one flat and the time signature is 12/8.

Esempio 8.1. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. II (*Scene am Bach*), bb. 130–132, oboi e clarinetti.

23. Il tema 'estraneo' occupa le bb. 108–123; a proposito del suo ruolo nel primo movimento e più in generale nella Sinfonia si veda James WEBSTER, *Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*, Cambridge–Mass., Cambridge University Press, 1991, p. 370.

24. Carl DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1978 (trad. it. *L'idea di musica assoluta*, Scandicci, La nuova Italia, 1988).

Perché, se la loro profezia riguarda la tempesta imminente, la quaglia e il cucù nella *Scena al ruscello* si coordinano per cantare il motivo d'apertura della Quinta Sinfonia? Per rispondere in modo soddisfacente a questa domanda dobbiamo intendere l'illusione aviaria non come un'invocazione isolata e mirata, ma come uno fra i molti complessi legami fra le due sinfonie, operanti a diversi livelli.²⁵

Non è il caso di passare in rassegna tutti gli elementi individuati da Knapp, alcuni dei quali già discussi in precedenza. Uno di essi, tuttavia, merita un qualche approfondimento.

Descrivendo il passaggio dalla *Tempesta* al *Canto di pastori*, Knapp afferma che l'inciso dal profilo arcuato intonato a valori lenti nel punto di svolta della *Pastorale* è stato da tempo riconosciuto come una citazione da "*Brich an, o schönes Morgenlicht*", il Corale che risplende al centro della seconda parte dell'*Oratorio di Natale* (BWV 248, n. 12).

25. KNAPP, *A Tale of Two Symphonies*, p. 296: "Why, if their prophecy concerns the storm to come, do the quail and cuckoo in the *Scene by the Brook* combine to sing the opening motive from the Fifth Symphony? To answer this question satisfactorily, we must understand the avian allusion, not as an isolated, focused invocation, but as one of a number of intricate links between the two symphonies, operating on many levels."

Flauti

Oboi

Clarineti in Sib

Fagotti

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

Fl.

Ob.

Cl. in Sib

Fag.

VI. I

VI. II

V.le

Vlc.

Cb.

Esempio 8.2. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. IV (*Gewitter, Sturm*), bb. 146–156.

SOPRANO
und letzt-lich Frie - de brin - gen!

ALTO
und letzt-lich Frie-de brin - gen!

TENORE
und letzt-lich Frie-de brin - gen!

BASSO
und letzt-lich Frie-de brin - gen!

Flauto traverso I, II
Oboe d'amore
Violino I

Oboe da caccia I
Violino II

Oboe da caccia II
Viola

Continuo
Organo
(Fagotto)

Ob. d.c. II
V.la

6 9 8 7 6 6/5 6/5 6/5

Esempio 8.3. Johann Sebastian BACH, *Weihnachts-Oratorium* (*Oratorio di Natale*), BWV 248. N. 12, Corale “*Brich an, o schönes Morgenlicht*”, bb. 14–16.

Ammesso che Beethoven stesse davvero citando Bach, l'inciso deriverebbe non dalla prima ma dall'ultima frase del Corale, quella a cui sono sottoposte le parole "und letztlich Friede bringen".

Brich an, o schönes Morgenlicht, Und laß den Himmel tagen! Du Hirtenvolk, erschrecke nicht, Weil Dir die Engel sagen Daß dieses schwache Knäbelein Soll unser Trost und Freude sein, Dazu den Satan zwingen Und letztlich Friede bringen!	Spunta, bella luce del mattino, e fa' che sia giorno in cielo! Tu popolo di pastori, non tremare, perché gli angeli ti dicono che questo debole bambino sarà nostra gioia e consolazione, perciò vincerà Satana e infine ci porterà la pace!
--	---

Il testo intonato da Bach è la nona strofa di "*Ermuntre dich, mein schwacher Geist*" ("*Fatti coraggio, mio debole spirito*"), un canto natalizio di Johann Rist che, nell'intonazione di Johann Schop, aveva inaugurato una raccolta di canti apparsa a Lüneburg a metà Seicento; in essa il verso la cui intonazione costituisce l'oggetto della supposta citazione bachiana compare in una variante che proietta la facoltà pacificatrice di Gesù Bambino in uno scenario più ampio ("und alles wiederbringen", "e riportare tutto").²⁶

Se da un lato è improbabile che Beethoven volesse introdurre in un'opera pensata per il grande pubblico una citazione così nascosta come un inciso tratto dalle ultime note di un corale luterano verosimilmente ignoto a buona parte dei viennesi, dall'altro è indubbio che il riferimento alla luce che illumina beneficamente il giorno, infondendo in un popolo di pastori sentimenti di fiducia nei disegni del Divino, arricchisce in maniera notevole il significato simbolico del passaggio dall'evento naturale al ringraziamento collettivo.

Considerando ancora per un attimo l'ipotesi del rimando intenzionale a Bach, un altro elemento rende plausibile il legame oltre alla pace, riconquistata nell'*Oratorio di Natale* con l'avvento del Salvatore e nella *Sinfonia Pastorale* col diradarsi dei nubi. Mentre l'intonazione di Schop scandisce i versi di Rist in tempo ternario, quella di Bach li propone in tempo ordinario, lo stesso adottato da Beethoven. Dunque, l'ipotesi di un rapporto diretto fra l'*Oratorio di Natale* e la *Sinfonia Pastorale* pare

26. *Himmliche Lieder*, 6 voll. a c. di Johann Rist, Lüneburg, Stern, 1641–1648. Oltre che da Bach, la melodia di Schop era stata utilizzata anche da altri compositori, fra cui Buxtehude ("*Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ*", BuxWV 22) e Telemann (due volte in altrettanti lavori omonimi, una cantata sacra e un preludio corale per organo, rispettivamente TWV 1:466a e TWV 31:54).

rafforzarsi, quantunque Beethoven non avesse certo bisogno del nullao-sta di Bach per scandire in 4/4 un Corale attestato in 3/4 nel repertorio luterano. D'altro lato, proprio Bach aveva utilizzato in altri suoi lavori lo stesso Corale, rispettandone la scansione ternaria tre volte su tre; a prescindere dalla differenza ritmica, il secondo dei tre reimpieghi presenta alcuni elementi d'interesse in relazione al supposto utilizzo della melodia corale da parte di Beethoven.²⁷

Occorrendo in un pezzo incluso nel cosiddetto *Himmelfahrts-Oratorium*, una cantata (*“Lobet Gott in seinen Reichen”*, BWV 11) composta per la festa dell'Ascensione — con ogni probabilità, nel 1735 — il nuovo utilizzo della melodia di Schop cade a brevissima distanza da quello documentato nell'*Oratorio di Natale*, eseguito a Lipsia nell'inverno precedente. Incaricato di commentare il racconto dell'evento prodigioso,²⁸ il Corale n. 6 dell'*Oratorio dell'Ascensione* intona la quarta strofa di un testo alternativo sottoposto da Rist alla melodia di Schop, *“Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ”*:

Nun lieget alles unter dir,	Ora tutto è sotto di te,
Dich selbst nur ausgenommen;	eccetto te stesso;
Die Engel müssen für und für	gli angeli saranno sempre
Dir aufzuwarten kommen.	pronti a servirti.
Die Fürsten stehn auch auf der Bahn	I principi vengono in fila
Und sind dir willig untertan;	disposti a sottomettersi a te;
Luft, Wasser, Feur' und Erden	aria, acqua, fuoco e terra
Muß Dir zu Dienste werden.	dovranno essere al tuo servizio.

27. La destinazione liturgica dei tre lavori in cui *“Ermuntre dich, mein schwacher Geist”* fa la sua comparsa, oltre che nell'*Oratorio di Natale*, è la festa dell'Ascensione. La prima occorrenza della melodia è documentata nel pezzo conclusivo della cantata *“Gott fährt auf mit Jauchzen”* (BWV 43), composta a Lipsia nel 1726; la seconda in una cantata di nove anni posteriore (v. *infra*); la terza in uno dei pezzi per voce e basso continuo inclusi nella raccolta *Die geistlichen Lieder und Arien mit Generalbaß aus Schemellis Gesangbuch*, messa a punto da Bach non prima del 1736 (BWV 439–507: il pezzo in questione reca il numero di catalogo BWV 454).

28. Il momento dell'Ascensione è descritto nel Recitativo n. 5, basato su un breve testo formato dalla giustapposizione di due versetti tratti rispettivamente dagli *Atti degli Apostoli* (*Atti* 1, 9–11) e dal *Vangelo di Marco* (*Mc* 16, 19): *“Und war aufgehoben zusehends und fuhr auf gen Himmel, eine Wolke nahm ihn weg von ihren Augen, und er sitzt zur rechten Hand Gottes”* (“E fu elevato in alto sotto i loro occhi e fu assunto in cielo, una nube lo sottrasse al loro sguardo, e sedette alla destra di Dio”). Dal versetto successivo degli *Atti* (*Atti* 1, 12: *“Allora ritornarono a Gerusalemme dal monte detto degli Ulivi [...]”*) si evince inoltre che quello dell'Ascensione fu con ogni probabilità un 'luogo' ben noto a Beethoven, il quale vi aveva ambientato qualche anno prima il proprio oratorio.

Il distico finale — “Luft, Wasser, Feur’ und Erden / Muß Dir zu Dienste werden” — intrattiene un rapporto significativo col passo della Sinfonia *Pastorale* in cui risuona la melodia corale: aria, acqua, fuoco e terra devono mettersi diligentemente al servizio della Divinità, rivelatasi nella cantata col prodigio dell’Ascensione e nella Sinfonia con una tempesta dal valore ben più che atmosferico.

Se l’eventualità che Beethoven citasse Bach è dunque legata a una sua indimostrabile conoscenza dei due oratorii, non si può escludere che questi fossero in qualche modo presenti sulla scena musicale viennese. La circolazione di copie manoscritte è un fenomeno di cui è difficile tenere traccia, ma l’ambizioso progetto di pubblicazione avviato nel 1801 dall’editore Hoffmeister e la comparsa l’anno seguente dell’epocale monografia di Forkel sono sintomi chiari dell’interesse suscitato dalla vita e dall’opera di Bach all’inizio dell’Ottocento.²⁹

8.5. Arco o scala?

Avvalorando la lettura di Will, che nel punto culminante della *Pastorale* riconosce un’autentica teofania, Knapp afferma che in virtù della sua fisionomia arcuata, della sua collocazione dopo la tempesta e del suo radicamento nella tonalità di Do maggiore l’inciso corale acquista il valore di un arcobaleno; e dunque, in quanto tale simboleggia l’alleanza offerta da Dio agli esseri umani al termine del Diluvio:

“Questo è il segno dell’alleanza,
che io pongo
tra me e voi
e tra ogni essere vivente
che è con voi
per le generazioni eterne.
Il mio arco pongo sulle nubi
ed esso sarà il segno dell’alleanza
tra me e la terra.
Quando radunerò
le nubi sulla terra
e apparirà l’arco sulle nubi

29. Johann Nikolaus FORKEL, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, Hoffmeister & Kühnel, 1802 (rist. anast. Frankfurt a. M., Grahl, 1950).

ricorderò la mia alleanza
 che è tra me e voi
 e tra ogni essere che vive in ogni carne
 e non ci saranno più le acque
 per il diluvio, per distruggere ogni carne.
 L'arco sarà sulle nubi,
 e io lo guarderò per ricordare l'alleanza
 tra Dio e ogni essere che vive in ogni carne
 che è sulla terra".³⁰

Malgrado il suo fascino, la tesi di Knapp va incontro a un'obiezione simile a quella da lui espressa a proposito dell'usignolo. Ossia: così come un trillo è un elemento troppo generico per suggerire il verso di un determinato uccello, tanto più di un uccello dal canto straordinariamente melodioso come l'usignolo, può bastare una singola nota di volta, per di più in posizione non centrale, per conferire al motivo adoperato da Beethoven una forma riconducibile all'arco ("arcus" nella Bibbia latina, "Bogen" in quella di Lutero) di cui Dio parla con tanta insistenza?

Benché in termini geometrici il profilo del motivo che collega la *Tempesta* al *Canto di pastori* non sia assimilabile a un arco, il suo significato simbolico può essere senz'altro quello dell'arcobaleno posto a suggello dell'Alleanza; c'è però da osservare come Dio affermi di aver collocato il proprio arco sulle nubi, con ciò escludendo ogni ipotesi di asimmetria funzionale al collegamento con la terra. Viene dunque da chiedersi se al motivo che compare nel momento culminante della *Pastorale* possa essere associata un'immagine diversa, più lineare; ad esempio, per restare alla *Genesi*, quella della scala di Giacobbe:

Giacobbe partì da Bersabea e si diresse verso Carran. Capitò così in un luogo, dove passò la notte, perché il sole era tramontato. Prese una pietra, se la pose

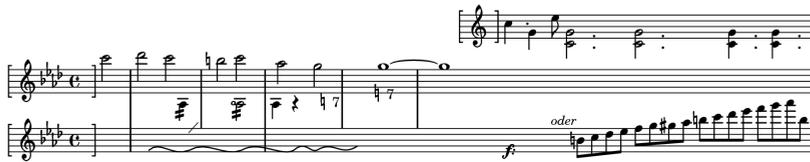
30. *Gn* 9, 12–16. Nella traduzione di Lutero il passo recita: "Und Gott sprach: Das ist das Zeichen des Bundes, den ich geschlossen habe zwischen mir und euch und allem lebendigen Getier bei euch auf ewig: meinen Bogen habe ich in die Wolken gesetzt; der soll das Zeichen sein des Bundes zwischen mir und der Erde. Und wenn es kommt, dass ich Wetterwolken über die Erde führe, so soll man meinen Bogen sehen in den Wolken. Alsdann will ich gedenken an meinen Bund zwischen mir und euch und allem lebendigen Getier unter allem Fleisch, dass hinfort keine Sintflut mehr komme, die alles Fleisch verderbe. Darum soll mein Bogen in den Wolken sein, dass ich ihn ansehe und gedenke an den ewigen Bund zwischen Gott und allem lebendigen Getier unter allem Fleisch, das auf Erden ist".

come guancia e si coricò in quel luogo. Fece un sogno: una scala poggiava sulla terra, mentre la sua cima raggiungeva il cielo; ed ecco gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa. Ecco il Signore gli stava davanti e disse: “Io sono il Signore, il Dio di Abramo tuo padre e il Dio di Isacco. La terra sulla quale tu sei coricato la darò a te e alla tua discendenza. La tua discendenza sarà come la polvere della terra e ti estenderai a occidente e ad oriente, a settentrione e a mezzogiorno. E saranno benedette per te e per la tua discendenza tutte le nazioni della terra. Ecco io sono con te e ti proteggerò dovunque tu andrai; poi ti farò ritornare in tutto questo paese, perché non ti abbandonerò senza aver fatto tutto quello che ho detto”. Allora Giacobbe si svegliò dal sonno e disse: “Certo, il Signore è in questo luogo e io non lo sapevo”. Ebbe timore e disse: “Quanto è terribile questo luogo! Questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta del cielo”.³¹

Rispetto all'arcobaleno che appare in cielo dopo il Diluvio la scala di Giacobbe ha lo svantaggio di non intrattenere rapporti diretti con eventi atmosferici; essa compare infatti in sogno a Giacobbe in una notte serena, o per lo meno tale da consentirgli di dormire all'addiaccio. In rapporto alla *Sinfonia Pastorale* la scala ha però almeno due vantaggi, quello di collegare cielo e terra in linea retta e quello di costituire una visione onirica: una *Erinnerung*, per dirla con Beethoven. Suggestionato dal sogno, Giacobbe ravvisa la presenza divina in un luogo che non esita a definire “terribile”, nel senso di “venerabile” (“heilig”, “sacro”, taglia corto Lutero). Anche il luogo in cui Beethoven fa deflagrare il temporale non ha nulla di notevole, finché vi folleggia la brigata dei campagnoli; ma quando l'evento acquista il carattere della tempesta lo scenario muta di

31. Gn 28, 10–17. Nella traduzione di Lutero il passo recita: “Aber Jakob zog aus Beerscheba und machte sich auf den Weg nach Haran und kam an eine Stätte, da blieb er über Nacht, denn die Sonne war untergegangen. Und er nahm einen Stein von der Stätte und legte ihn zu seinen Häupten und legte sich an der Stätte schlafen. Und ihm träumte, und siehe, eine Leiter stand auf Erden, die rührte mit der Spitze an den Himmel, und siehe, die Engel Gottes stiegen daran auf und nieder. Und der Herr stand oben darauf und sprach: Ich bin der Herr, der Gott deines Vaters Abraham, und Isaaks Gott; das Land, darauf du liegst, will ich dir und deinen Nachkommen geben. Und dein Geschlecht soll werden wie der Staub auf Erden, und du sollst ausgebreitet werden gegen Westen und Osten, Norden und Süden, und durch dich und deine Nachkommen sollen alle Geschlechter auf Erden gesegnet werden. Und siehe, ich bin mit dir und will dich behüten, wo du hinziehst, und will dich wieder herbringen in dies Land. Denn ich will dich nicht verlassen, bis ich alles tue, was ich dir zugesagt habe. Als nun Jakob von seinem Schlaf aufwachte, sprach er: Fürwahr, der Herr ist an dieser Stätte, und ich wußte es nicht! Und er fürchtete sich und sprach: Wie heilig ist diese Stätte! Hier ist nichts anderes als Gottes Haus, und hier ist die Pforte des Himmels”.

Prima di accogliere sul verso dello stesso foglio la variante definitiva, Beethoven sonda la possibilità di collegare *Tempesta* e *Canto di pastori* mediante un motivo meno lineare; introdotto *ex novo*, un salto di terza fa sì che a metà strada esso inverta il moto e ascenda verso la tonica su cui risuona il *ranz de vaches*. Dopo tre tentativi infruttuosi, al quarto Beethoven sostituisce l'ascesa a valori lenti con una discesa verso la dominante seguita da un'idea alternativa ("oder", si legge nello schizzo) dai valori quattro volte più rapidi:



Esempio 8.6. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. Schizzo per la conclusione del quarto movimento (*Gewitter, Sturm*). London, British Library, Add. MS 31766, f. 36^v, rr. 8–10 (trascrizione di Dagmar Weise).

Con una variante invero minima, volta all'eliminazione di una piccola scoria cromatica, questa sarà l'ascesa affidata al flauto nella partitura autografa. Risolto così il problema del collegamento fra l'allontanamento della tempesta e l'intonazione del *ranz de vaches*, una riga più in basso Beethoven vara la versione definitiva del motivo



Esempio 8.7. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. Schizzo per la conclusione del quarto movimento (*Gewitter, Sturm*). London, British Library, Add. MS 31766, f. 36^v, r. 11 (trascrizione di Dagmar Weise).

L'unico elemento non definitivo di questo secondo schizzo è la cadenza del flauto, proposta con un ripensamento destinato a essere presto accantonato. Nelle pagine successive Beethoven cercherà anco-

ra soluzioni diverse, ma senza mai revocare quella messa a fuoco sui righi 9–11 del f. 36^v.³²

Risolto il problema della transizione, il compositore rimette mano agli schizzi precedenti e ripesca il motivo annotato sull'ultimo rigo del f. 29^r, ottenuto per aumentazione di quello su cui comincia il *Temporale*. Così facendo, Beethoven conferisce unità a un pezzo dalla struttura insolita il cui effetto apparve subito sublime,³³ e, cosa più importante, lo conclude mettendo l'uno di fronte all'altro Dio e l'uomo, simboleggiati dalla sonorità grandiosa del corale che irrompe squarciando i nubi e da quella argentea del flauto che, in punta di piedi, percorre i gradini della scala apparsagli d'incanto.

8.6. Profilo ricorrente

Documentata dagli schizzi, la distillazione del motivo corale da quello naturalistico induce dunque a considerare la *Pastorale* in prospettiva sensistica; ma prima di esaminare la tesi proposta al riguardo da Stephen Rumph, è utile osservare l'occorrenza del motivo in un altro snodo cruciale della Sinfonia.³⁴

Una curva melodica simile a quella del Corale si ravvisa con chiarezza all'inizio della *Scene am Bach*. Insistendo sul rapporto fra il motivo del ruscello e quello dell'arcobaleno, Knapp sottolinea la comune associazione con immagini acquatiche.³⁵ Senza forzare la mano a Beethoven, può bastare mettere in risalto l'analogia del motivo del ruscello non con quello del Corale che subentra alla tempesta ma con quello — lui sì, “water-related”! — delle gocce di pioggia che annunciano il temporale.

32. I tentativi successivi sono attestati sui ff. 37^v (r. 15), 38^v (r. 16) e 40^r (rr. 9–10).

33. «Allgemeine musikalische Zeitung» XII, 17 gennaio 1810, coll. 241–255: 249: “Es ist diess Stück unstreitig das gelungenste unter den übrigen dieses ländlichen Gemäldes, und durchaus von erhabener Wirkung”. La recensione è trascritta in *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, pp. 118–125.

34. Stephen RUMPH, *Beethoven and the 'Ut Pictura Poësis' Tradition*, «Beethoven Forum» 12/2 (2005), pp. 113–150.

35. KNAPP, *A Tale of Two Symphonies*, p. 319: “the ‘rainbow’ is presented most obviously at the beginning of the *Scene am Bach* movement, again in association with water-related imaging”.

Andante molto mosso

Corni
in Si \flat

Violini I

Violini II

Viole

2 Solo-Violoncelli
con sordina

Violoncelli e
Contrabbassi

p

p

p

p

pizz.

p

Esempio 8.8. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. II (*Scene am Bach*), bb. 1-2.

Allegro

Violini II

Violoncelli e
Contrabbassi

pp

pp

Esempio 8.9. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. IV (*Gewitter, Sturm*), bb. 1-3.

Dinanzi all'evidente similitudine nelle altezze, le differenze di metro (ternario / binario / binario) e di tonalità (Si \flat maggiore / Re \flat maggiore / Do maggiore) nelle tre occorrenze sono dettagli trascurabili. Quel che conta è il rapporto che s'instaura di volta in volta

The image shows a musical score for the fourth movement of Ludwig van Beethoven's Sixth Symphony, 'Pastorale', measures 146-150. The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe, Clarinets in Bb, Bassoon, Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the Oboe and Bassoon, with a rhythmic accompaniment in the lower strings. Dynamics include [pp] dolce and pp.

Esempio 8.10. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. IV (*Gewitter, Sturm*), bb. 146–150.

fra la situazione ordinaria e l'evento eccezionale. Caratterizzato dagli indugi connaturati alla scansione ternaria, nella *Scene am Bach* il motivo non presenta la linearità delle altre occorrenze; investito del compito di evocare il ruscello, esso mostra una fisionomia adatta alla creazione dell'atmosfera idilliaca destinata a regnare sino all'intervento degli uccelli.³⁶ Lineare e staccato, all'inizio del quarto movimento esso annuncia l'arrivo del fortunale; intervenendo nel tempo storico della festa contadina, con la sua temporalità contingente esso avvia un evento al cui termine riapparirà, trasfigurato, nelle sembianze di

36. Un ulteriore elemento di coesione è ricavabile — a mio parere con un eccesso di acribia analitica — dalla considerazione globale dei versi dei tre uccelli. Intonando rispettivamente le note fa–sol–fa, re, e re–si \flat , usignolo, quaglia e cucù darebbero vita a un'ulteriore versione del motivo corale, in Si bemolle maggiore ma priva di secondo (do) e quarto grado (mi \flat). Sull'argomento della generale coesione della Sinfonia si veda Tilden RUSSELL, *Unification in the Sixth Symphony: The Pastoral Mode*, «Beethoven Forum» 10/1 (2003), pp. 1–17.

un Corale. Dopo il momento sublime della teofania, infatti, nulla sarà più come prima: pur costituendo il punto d'approdo dell'intera Sinfonia, ovvero simboleggiando la gioiosa conciliazione della Natura con Dio, il Finale non riproporrà nemmeno una delle idee precedenti. Tutto è nuovo, nella vita che ricomincia dopo la tempesta addensatasi nella biografia di Beethoven e dissolta mediante la creazione di due Sinfonie assegnatarie del compito di tradurre in pratica i propositi formulati a Heiligenstadt, un'attitudine eroica nei confronti del Destino e un'immersione intenzionale nel mistero nella Natura.³⁷

Proprio osservando l'atteggiamento di Beethoven nei confronti della Natura Rumph ha rilevato la necessità di considerare la Sinfonia *Pastorale* nel quadro culturale degli anni che precedono l'affermazione, a partire dal secondo decennio dell'Ottocento, del pensiero di Hegel; e dunque, le idee espresse sul rapporto fra Natura e Ragione da pensatori quali Condillac, Rousseau, Lessing e Herder. Cardine della filosofia sensistica, il collegamento fra sensazione e riflessione riveste infatti una grande importanza nella Sinfonia *Pastorale*. Oltre che nella vista, strumento presoché esclusivo del processo mentale secondo Condillac, nel suo *Saggio sull'origine della lingua* (*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772) Herder individua nel tatto e nell'udito altri due sensi capaci di condurre l'esperienza fisica all'elaborazione mentale. Lo spostamento dell'attenzione dal puro atto speculativo compendiato da Cartesio nel motto "Cogito, ergo sum" a quello riflessivo basato sull'esperienza sensibile è ravvisabile nel motto "Ich fühle mich! Ich bin!" ("Io mi sento! Io sono!") citato da Herder nell'introduzione a un suo studio sulla scultura.

La sintonia di Beethoven con questa corrente di pensiero è testimoniata, nell'anno di composizione delle *Creature di Prometeo*, dall'interesse per "Bei Männern, welche Liebe fühlen", un tema tratto dal *Flauto magico* e fatto oggetto di una serie di Variazioni per violoncello e pianoforte (WoO 46).³⁸ Come altre opere composte nei primi anni

37. Ambedue le Sinfonie contengono un pezzo in cui il rapporto fra sfera eroica e sfera pastorale emerge con evidenza: il tempo lento della Quinta, in cui la fanfara interrompe per tre volte il tranquillo decorso di un tema pastorale, e il Finale della Sesta, in cui la fanfara trasfigura eroicamente il canto dei pastori.

38. La datazione di questo lavoro al 1801 è possibile per via induttiva, risalendo ai primi mesi di quell'anno una ripresa dell'opera al Teatro an der Wien. Le Variazioni sono dedicate al conte Browne-Camus, destinatario qualche anno dopo delle dediche del *Wachtelschlag* e dei *Gellert-Lieder*.

del nuovo secolo, anche queste Variazioni preparano la strada verso la Sinfonia *Pastorale*, opera che culmina con le liete e benevole sensazioni procurate dallo *Hirtengesang*.

L'attenzione di Beethoven per il pensiero sensista acquista un'importanza ancor maggiore alla luce della sconfessione di Condillac decretata da Novalis, da Hoffmann e da tutto l'idealismo tedesco. L'allontanamento dai sensi del momento riflessivo e la sua (ri)consegna alla pura sfera intellettuale genera uno iato che rende difficile per i Romantici un corretto apprezzamento della *Pastorale*. Se è vero che, pur composta nel 1808, la Sinfonia aveva incominciato ad affacciarsi nella mente di Beethoven subito dopo il compimento dell'*Eroica*, una circostanza s'impone all'attenzione nella fase cruciale del suo processo elaborativo. Oltre che dai Romantici, nel 1804 il sensismo era stato ripudiato dall'imperatore dei Francesi insieme a tutta l'ormai 'inutile' paccottiglia illuministica; scegliendo di radicare la sua nuova Sinfonia nella prospettiva filosofica bandita da Napoleone, Beethoven compì nei confronti dell'eroe fedifrago un gesto ben più sostanziale della supposta distruzione di una dedica.

Sub tegmine ulmi

9.1. Indizi sparsi

La definizione del motivo destinato a solennizzare il momento culminante della Sinfonia *Pastorale* è un processo osservabile qualche rigo sopra quello in cui prende corpo, attraverso l'aumentazione dei valori, la sua versione corale; le idee annotate da Beethoven nel quaderno di schizzi documentano infatti l'affioramento graduale della nota di volta che conferisce al motivo il profilo assimilabile a quello su cui è intonato l'ultimo verso di “*Brich an, o schönes Morgenlicht*”.

L'elemento comune ai cinque schizzi presenti sul foglio 29^r di L, tutti in ottavi poiché riferibili alle prime misure del *Temporale*, è la pausa iniziale. Nei primi due, entrambi notati sul rigo 9, essa precede una discesa di cinque note dalla dominante alla tonica seguita da un'ascesa che termina un gradino sopra quello di partenza.



Esempio 9.1. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. Schizzo per il quarto movimento (*Gewitter, Sturm*). London, British Library, Add. MS 31766, f. 29^r, rr. 9–10 (trascrizione di Dagmar Weise).

Nei due schizzi seguenti, entrambi notati sul rigo 11, la pausa precede una ‘testa’ contenente una nota di volta superiore; nel primo, subito abbandonato, essa dà l’avvio a un’ascesa cromatica; nel secondo, corrispondente alla versione definitiva, la pausa è seguita da una

discesa che si converte in un'ascesa nel momento in cui approda alla sensibile.



Esempio 9.2. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. Schizzo per il quarto movimento (*Gewitter, Sturm*). London, British Library, Add. MS 31766, f. 29^r, r. 11 (trascrizione di Dagmar Weise).

Due righe più in basso il motivo ricompare in un'altra tonalità, e corrisponde alla parte assegnata in sede d'orchestrazione ai secondi violini (b. 13 e ss.). La rapidità dell'evoluzione e la messa a fuoco sollecita del profilo definitivo dimostrano la ricerca da parte di Beethoven di un motivo utilizzabile sia qui sia nel momento in cui la furia della tempesta subentra al ticchettio delle gocce sparse; la nota di volta iniziale consente infatti un'evocazione suggestiva degli scrosci conseguenti alle diverse deflagrazioni. Assicurata la coesione tra le varie fasi dell'evento — pioggia, temporale, tempesta — Beethoven affronta il problema del collegamento finale col canto di pastori. Infatti il processo di aumentazione del motivo, culminante su un punto coronato seguito da un abbozzo di cadenza, si trova soltanto cinque righe più in basso, subito sotto quello che ospita un'idea presto revocata.

Se la dimostrazione dell'origine naturalistica del motivo corale è un elemento importante per una lettura della Sinfonia *Pastorale* in prospettiva sensistica, altrettanto può dirsi per il legame ravvisabile a livello di struttura profonda fra il motivo del ruscello e quello della pioggia:



Esempio 9.3. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. II (*Scene am Bach*), bb. 1-2, violoncelli solisti con sordina.



Esempio 9.4. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. IV (*Gewitter, Sturm*), b. 3, violini II.

L'analogia melodica fra i due motivi suggerisce la circolarità del ciclo delle acque: evaporata nel corso di una radiosa giornata di primavera, l'acqua del ruscello torna sulla terra trasformata in pioggia nel corso di un temporale che, acquisiti i connotati di una tempesta, lascia intravedere la presenza del Divino.

La differenza fra la scena al ruscello e il temporale che evolvendo in tempesta culmina in teofania sembra quindi riconducibile alla distinzione kantiana fra il sublime matematico e il sublime dinamico. Nella *Scene am Bach* il soggetto risulta immerso in un regno naturale di cui percepisce una vastità superiore alla propria facoltà d'intendere; nel *Gewitter* che evolve in *Sturm* il soggetto assiste invece a un fenomeno la cui spettacolarità agisce in senso etico, infondendogli un presagio di annichilimento che lo induce a reagire affermando la superiorità dell'essere umano sulla Natura. Recependo ambedue le nozioni di Sublime, la Sinfonia *Pastorale* le collega per via motivica, ricavando il tema del Corale che evoca la teofania da quello dell'evento atmosferico, il quale lo ricava a sua volta da quello che compendia nel quieto scorrere di un ruscello una visione idealizzata, quasi onirica della Natura.

Detto questo, è opportuno sottolineare come il motivo su cui si basano i momenti-cardine della Sinfonia occorra anche in altre opere, per esempio in due opere pianistiche composte prima della *Pastorale*. La prima, pubblicata nel marzo del 1802, è la Sonata in Sib maggiore op. 22, il cui Finale è basato su un tema veloce il cui inciso iniziale coincide col futuro motivo della pioggia:



Esempio 9.5. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonata in Si bemolle maggiore per pianoforte, op. 22. IV (Rondo. Allegretto), bb. 0–2.

Apparendo più volte, come si conviene in un Finale in forma-rondò, il tema ha modo d'incidersi profondamente nella memoria dell'ascoltatore, anche e soprattutto per mezzo di alcune occorrenze ravvicinate della propria 'testa':



Esempio 9.6. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonata in Si bemolle maggiore per pianoforte, op. 22. IV (Rondo. Allegretto), bb. 40–46.

Incrociando come d'uso la forma-rondò con la forma-sonata, Beethoven sottopone il tema a un trattamento tale da condurlo a esiti talvolta inattesi; nel breve volgere di qualche istante esso compare infatti in modo maggiore, in modo minore, in funzione di basso, in imitazione — anche stretta — con sé stesso, e così via. L'unica cosa che non fa, il tema, è rallentare; le sue potenzialità corali non sono minimamente adombrate in questo Finale, che corre a concludere gioiosamente una Sonata di concezione serena.

Una fisionomia più prossima a quella corale assunta dal tema nella Sinfonia *Pastorale* si riscontra nel Trio del Minuetto della Sonata che conclude l'op. 31.¹ Composta nell'estate del 1802, essa fu pubblicata

1. Il soprannome di *Tempesta* assegnato nella stessa raccolta alla Sonata precedente non ha nulla a che vedere con lo scenario 'terribile' evocato nella Sinfonia *Pastorale*. Il primo

dopo le altre due, nella primavera del 1804: dunque, essa nacque proprio negli anni in cui Beethoven stava mettendo a fuoco il suo progetto sinfonico di genere pastorale; e non è forse un caso che l'anticipazione del motivo che segna il culmine della futura Sinfonia si trovi nel Trio, luogo tradizionalmente deputato a imitare le sonorità degli strumenti a fiato.



Esempio 9.7. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonata in Mi bemolle maggiore per pianoforte, op. 31 n. 3. III (Menuetto. Moderato e grazioso), bb. 16–20.

La natura corale del tema è suggerita da diversi fattori. Il primo è la scrittura a quattro parti, tipica delle armonizzazioni dei corali; il secondo l'articolazione ritmica, caratterizzata dall'indugio sulla nota di volta e dalla cadenza sulla dominante; il terzo l'enfasi dinamica, assicurata dall'accento sforzato sul tempo forte; il quarto la solennità di tono, a cui contribuiscono da un lato la tonalità di Mi bemolle maggiore e dall'altro l'evocazione della scrittura per ottoni, procurata dalle coppie di accordi in ottava che precedono l'enunciazione del tema. Oltre che per questi tratti, il tema si segnala per i suoi riflessi sulle sezioni attigue; la sua presenza è difatti avvertibile, seppur in forma velata, nel Minuetto di cui il Trio costituisce l'elemento di contrasto. Ancora una volta, il pianoforte si dimostra in Beethoven il banco di prova per idee destinate a sviluppo in altri contesti. Quando, durante il processo compositivo della *Sinfonia Pastorale*, si tratterà d'imbastire l'evocazione del temporale e della tempesta, Beethoven attingerà a piene mani dal proprio repertorio pianistico, piegandone alcune idee a nuovi fini.

Il movimento della Sonata op. 31 n. 2 ha un carattere *stürmisch*, tempestoso in senso interiore; leggero e fatato, il terzo è invece quello che indusse Beethoven a invitare un interlocutore importuno a leggere la *Tempesta* di Shakespeare (SCHINDLER 1860, II, p. 221: "Lesen Sie nur Shakespeares Sturm!"); sull'argomento si veda Theodore ALBRECHT, *Beethoven and Shakespeare's 'Tempest': New Light on an Old Allusion*, «Beethoven Forum» 1 (1992), pp. 81–92.

L'ultima anticipazione della Sinfonia *Pastorale* di cui mette conto riferire qui si trova in un'altra opera apparsa all'alba del nuovo secolo. A differenza dei precedenti, non si tratta di un lavoro pianistico ma cameristico: il Settimino op. 20, una composizione che, presentata insieme alla Prima Sinfonia e al Primo Concerto per pianoforte, il 2 aprile del 1800 diede a Beethoven il primo grande successo viennese.² L'inciso identificabile come anticipazione della Sinfonia *Pastorale* si trova nel secondo movimento, un Adagio cantabile in La bemolle maggiore, e concerne manco a dirlo un passo cruciale della *Scena al ruscello*, quello che prelude all'intervento degli uccelli.



Esempio 9.8. Ludwig VAN BEETHOVEN, Settimino in Mi bemolle maggiore per clarinetto, fagotto, corno, violino, viola, violoncello e contrabbasso, op. 20. II (Adagio cantabile), bb. 17–20, clarinetto.



Esempio 9.9. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. II (*Scene am Bach*), bb. 125–129, violini I.

La somiglianza fra l'inciso assegnato al clarinetto, strumento 'obbligato' nel movimento lento del Settimino, e quello iterato dai primi violini verso la fine della *Scena al ruscello*, è davvero impressionante. Il minor grado di concisione di una composizione diffusa come il Settimino favorisce il fiorire dell'invenzione in spazi larghi: l'Adagio

2. Pubblicato nell'estate del 1802, il Settimino ottenne un successo di critica e di pubblico tale da divenire a un certo punto quasi un ostacolo al successo delle altre opere di Beethoven. La sua popolarità si dovette fra l'altro all'agilità dell'organico e alla relativa semplicità di scrittura, elementi che ne fecero un'opera largamente eseguita anche da gruppi di dilettanti.

cantabile è infatti un’Aria di scuola italiana che dimostra la perfetta assimilazione da parte di Beethoven di uno stile che, ritornato in auge durante il regno di Leopoldo II, aveva trovato in Salieri il proprio grande ambasciatore.

L’espansione lirica connaturata ai pezzi lenti di scuola italiana trova nell’Adagio cantabile del Settimino un fondamento strutturale nella scelta di un tempo ternario di metro ternario. Non era questa la prima volta che Beethoven adottava il 9/8; il movimento lento del suo primo Quartetto (op. 18 n. 1) presentava già questa indicazione di tempo, come in seguito faranno quelli della Sonata op. 22 e della prima Sonata dell’op. 31. Simili sotto l’aspetto ritmico, sotto l’aspetto espressivo queste Arie differiscono notevolmente: “passionate tragedy”, “soulful yearning” e “playful mockery” sono gli affetti ravvisati in esse da Robert Hatten, uno studioso che le ha passate in rassegna sistematicamente, tuttavia trascurando proprio l’Adagio cantabile dell’op. 20.³ Eppure anche quella del Settimino è un’Aria in stile italiano: la sua esclusione da parte di Hatten può spiegarsi solo con l’alterità di carattere, stabilmente sereno, rispetto a quello appassionato, struggente e ironico delle tre da lui prese in considerazione; ma, posto che sia questo, il criterio d’esclusione mostra fondamenta invero fragili.

Combinata con la rilassatezza strutturale di un’opera non sinfonica, la serenità dell’Adagio cantabile è del tutto congruente col tono generale dell’op. 20; al di là della citazione nella *Scena al ruscello*, è il trasferimento di carattere a costituire il dato saliente nel rapporto intertestuale che si stabilisce fra il Settimino e la *Pastorale*. Opponendosi al principio d’economia che informa il genere sinfonico, la tendenza all’effusione, alla digressione e all’allentamento sperimentata nei pezzi lirici delle opere cameristiche intride quelli che costituiscono la parte non-narrativa della Sinfonia: il *Risveglio di sensazioni serene* e la *Scena al ruscello*, due pezzi in cui la forma-sonata, statutariamente dinamica, accoglie al suo interno le istanze di una poetica basata essenzialmente sulla stasi e sull’indugio.

3. Robert S. HATTEN, *Beethoven’s Italian Trope: Modes of Stylistic Appropriation*, «Beethoven Forum» 13/1 (2006), pp. 1–27. A p. 4 Hatten cita la voce *Neunachteltakt* del *Musikalisches Lexikon* di Koch; pubblicato nel 1802, questo repertorio segnala lo scarso impiego nel repertorio coevo del tempo 9/8, definito “eine wenig gebräuchlich vermischte Gattung der ungeraden Taktart” (“un genere poco usato di tempo dispari composto”).

Esempio 9.II. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. II (*Scene am Bach*), bb. 136–139.

versione flessa il motivo conclude un discorso che l'intervento degli uccelli s'era limitato a sospendere; lungi dal revocare il grande idillio, essi consentono di osservarlo da un punto di vista esterno.

Malgrado l'enorme popolarità di cui godevano al tempo le opere di Salomon Gessner, un po' a sorpresa l'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* non dedica all'idillio una voce specifica. Il genere si trova però discusso all'interno della voce *Hirtengedichte*, un ampio articolo dedicato alla poesia pastorale. In esso, con una cautela da cui traluce il disagio tipico di chi tenta di sottrarsi a un incasellamento indesiderato (nello specifico, l'identificazione della Svizzera come luogo idilliaco), parlando del mondo antico l'elvetico Sulzer mette subito in chiaro che

Dopo che quel che era stato natura divenne arte, i poeti cercarono di imitare anche i canti dei pastori, per godere — almeno con l'immaginazione — della felicità della condizione pastorale.⁴

4. SULZER, *Allgemeine Theorie*, voce *Hirtengedichte*: "Nachdem das, was ehemals Natur gewesen, zur Kunst geworden, ahmten die Dichter auch die Lieder der Hirten nach, um

I tre generi della poesia pastorale – epico, drammatico e lirico – possono essere identificati nei seguenti modelli:

Epici sono i noti romanzi pastorali, di autori antichi e moderni. Drammatici sono il *Pastor fido*, l'*Evandro* di Gessner e molti altri lavori moderni. Quelli satirici dei Greci possono essere in certa misura annoverati fra questi. Lirici sono le bucoliche, gli idilli e le egloghe degli antichi e dei moderni.⁵

Nella poesia pastorale occorre riconoscere un mondo

in cui la natura è la sola a legiferare. Ignare delle leggi civili, non costrette dalle regole arbitrarie del vivere borghese, le persone si abbandonano alle impressioni della natura, sulle quali non indugiano a riflettere.⁶

Salvo l'ultima, queste affermazioni possono essere riferite a buon diritto alla *Scena al ruscello*. La differenza rispetto alla poesia pastorale di cui parla Sulzer sta proprio nell'attitudine riflessiva di Beethoven, che sul modello semplice dell'idillio innesta, con l'originalità del genio, i modelli speculativi della civiltà musicale classica. E dunque si addentra in una sfera – quella pastorale – “über welche”, si potrebbe dire parafrasando Sulzer, “er sehr viel nachdenkt”.

Tornando all'*Allgemeine Theorie*, nel capoverso successivo la voce *Hirtengedichte* attira l'attenzione su un genere di poesia pastorale dal carattere allegorico, che consente al poeta di parlare di sé stesso in modo mediato. Fra gli esempi proposti di un genere che può ascendere sino ai contenuti più sublimi (“Diese Gattung kann sich bis zum erhabensten Inhalt empor schwingen”) spiccano alcune egloghe di Virgilio. L'eventualità che Beethoven conoscesse la poesia pastorale degli antichi è legata a una sua congetturabile familiarità con le traduzioni tedesche approntate, proprio negli anni della sua formazione, da Johann Heinrich Voß, autore delle traduzioni di *Odissea* (1781), *Georgiche* (1789), *Iliade* (1793), *Bucoliche* (1797)

die Glückseligkeit des Hirtenstandes, wenigstens in der Einbildung zu genießen”.

5. *Ibidem*: “Episch sind die bekannten Hirtenromanen, alter und neuerer Dichter. Dramatisch der *Pastor Fido*, Geßners *Evander* und verschiedene andre Stücke der Neuern. Die satyrischen Stücke der Griechen können einigermaßen hierher gerechnet werden. Lyrisch sind die Bukolien, Idyllen und Eklogen der Alten und Neuern”.

6. *Ibidem*: “<Man muß darin eine Welt erkennen,> in welcher die Natur allein Gesetze giebt. Durch keine bürgerliche Gesetze, durch keine willkührliche Regeln des Wolstandes eingeschränkt, überlassen die Menschen sich den Eindrücken der Natur, über welche sie wenig nachdenken”.

ed *Eneide* (1799). Un indizio importante è una sottolineatura apposta da Beethoven, in epoca purtroppo imprecisabile, sulla dedica premessa da Voß alla traduzione dell'*Odissea*.⁷ Composta nel 1780 nella forma di un'elegia intitolata *Die Weihe* (*La consacrazione*), la dedica di Voß all'amico poeta Friedrich Stolberg è un apologo della solitudine, ovvero della creazione in luogo appartato. La sottolineatura di Beethoven interessa una quindicina di versi tratti dal discorso di un Immortale apparso al poeta in un trionfo di luce mentre questi, al termine di una passeggiata meditativa, ascoltava presso una fonte ombrosa il canto seducente di un'allodola.⁸

Auf! Und heilige dich, daß du, ihr würdiger Herold,
 Einen der Kränze, besprengt mit erfrischendem Nektar, heraufbringst.
 Fleuch der Ehre vergoldeten Saal, des schlaunen Gewinstes
 Lärmenden Markt, und die Gärten der Üppigkeit, wo sie in bunter
 Muschelgrotte ruht, und an der geschnittenen Laubwand.
 Suche den einsamen Nachtigallhain, den rosenumbblühten,
 Murmelnden Bach, und den See, mit Abendröthe bepurpert,
 Und im reifenden Korne den haselbeschatteten Rasen;
 Oder den glatten Krystall des Winterstroms, die Gebüsche,
 Blühend von duftigem Reif, und in hellfrierenden Nächten
 Funkelnde Schneegefilde, von Mond und Sternen erleuchtet.
 Siehe, da wird mein Geist dich umschweben mit lispelnder Ahndung,
 Dich die stille Pracht der Natur und ihre Gesetze
 Lehren, und meiner Sprache Geheimnisse: daß in der Felskluft,
 Freundlich erscheinend dir die Jungfrau reiche den Nektar.⁹

7. Il termine *ante quem* è databile quanto meno la conoscenza dell'*Odissea* da parte di Beethoven è di poco posteriore all'epoca di composizione della Sinfonia *Pastorale*. Scrivendo all'editore Breitkopf & Härtel, l'8 agosto 1809 Beethoven lo prega di inviargli un'edizione di tutte le opere di Goethe e di Schiller, suoi poeti favoriti insieme a Ossian e a Omero; quest'ultimo — chiosa Beethoven — “purtroppo non posso leggerlo che in traduzione”, appunto quella di Voß. Cfr. *Beethoven. Briefwechsel*, II, n. 395, pp. 77–78: 77: “vielleicht könnten sie mir eine Ausgabe Von Göthe's und Schillers Vollständigen Werken zukommen laßen [...] Die zwei Dichter sind meine Lieblings Dichter so wie Ossian, Homer <den> Welchen Letztern ich leider nur in übersezungen lesen kann”. La tesi secondo cui i poemi omerici erano per Beethoven un'acquisizione salda già negli anni precedenti — quanto meno a far data dalle lettere dell'estate 1801 ad Amenda e a Wegeler — è sostenuta con dovizia di argomenti in Luigi MAGNANI, *Beethoven lettore di Omero*, Torino, Einaudi, 1984. Sull'argomento si veda anche Reinhard WITTE, *Beethoven, Homer und die Antike*, «Das Altertum» XLVIII (2003), pp. 3–54: 12.

8. Johann Heinrich Voss, *Die Weihe* (*An Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg*), in *Deutsche Nationalliteratur*, vol. 49, Stuttgart, [s.a.], pp. 200–203. vv. 6–8: “Allda ruht' ich vom sinnenden Gang', am beschatteten Bergquell, / Horchend der lockenden Wachtel im grünlichen Rauche der Ähren, / Und dem Wogengeräusch, und dem fernher säuselnden Südwind”.

9. Voss, *Die Weihe*, vv. 69–83 (trad. it. di Anna Chiarloni): “Orsù! E purificati, così che,

Malgrado l'alto tasso di convenzionalità, l'affinità fra la situazione descritta dai versi dell'elegia e quella evocata dalla musica della *Scene am Bach* è un elemento importante; in particolare spicca in Voß la menzione del ruscello mormorante, il "murmelnder Bach" a cui s'accompagna uno dei primi schizzi collegabili con la futura Sinfonia. Documentato dalla sottolineatura, l'interesse di Beethoven per il passo di Voß autorizza un'estensione del campo semantico del ricordo al di là dei confini angusti dell'esperienza diretta. Allargata all'esperienza indiretta della poesia pastorale, genere che idealizza la vita agreste in un ricordo meravigliosamente improbabile, il sottotitolo *Eine Erinnerung an das Landleben* acquista un valore culturale aggiuntivo; e non è un caso, allora, che il ricordo possa assumere i contorni di una scena. La riduzione da tre a una delle "Scene" previste in origine dalla *Pastorale* può essere considerata dunque una scelta orientata all'astrazione della *Scene am Bach* dall'itinerario complessivo della Sinfonia; un'astrazione la cui revoca, necessaria per l'avvio del trittico finale, è affidata all'intervento dei tre uccelli.

Del valore essenzialmente segnaletico del verso iniziale e dell'evidente non-coesione del trio canoro s'è già detto in precedenza. Adesso conviene tornare alla questione dell'uccello misterioso, l'Ineffabile che interviene non al termine ma nel cuore dell'idillio. Rispetto agli altri, disposti tutt'intorno all'artista, la "Goldammer" collaboratrice di Beethoven avrebbe scelto — racconta Schindler — d'appollaiarsi in alto. In tutte le mitologie occidentali la prossimità della cima dell'albero alla volta celeste favorisce il contatto con l'Assoluto. Funga da tramite un uccello un po' strano o un sedicente Immortale, il parallelismo fra le situazioni delineate da Voß e da Schindler risulta chiaro: per l'artista immerso nell'atto creativo la rivelazione delle leggi di Natura e la decrittazione dei segni della lingua divina sono doni dal valore inestimabile.

suo degno araldo, / tu sollevi una delle corone cosparsa di nettare fragrante. / Fuggi la sala dorata degli onori, l'astuto guadagno / del rumoroso mercato, e i giardini rigogliosi, ove lei langue / nella grotta di variopinte conchiglie accanto alla pergola recisa. / Cerca il boschetto dell'usignolo solitario, il ruscello mormorante / circondato di rose in fiore, e il lago con la porpora del tramonto / e nel grano maturo il prato ombroso di noccioli; / oppure il liscio cristallo del torrente invernale, i cespugli, / fioriti di profumata rugiada, e nel brivido delle chiare notti / campi scintillanti di neve, illuminati dalla luna e dalle stelle. / Vedi, allora il mio spirito ti aleggerà intorno bisbigliando presagi, / t'insegnerà il quieto splendore della natura e le sue leggi / e i segreti del mio linguaggio: così che, comparando amabile / nel roccioso anfratto, la vergine ti porga il nettare". La divinità evocata dall'Immortale di cui l'artista dovrebbe diventare "degnò eroe" è la Madre Teutonia.

9.3. Sofferenze archiviate

Sebbene la conoscenza delle egloghe di Virgilio e degli idilli di Teocrito non sia documentabile con la stessa sicurezza delle letture omeriche, le altre traduzioni di Voß non dovettero rimanere ignote a un artista intriso di cultura classica come Beethoven.¹⁰ La possibilità di avvicinare il mondo pastorale gli era inoltre stata offerta sul piano testuale dalla produzione di Gessner poeta e traduttore,¹¹ e su quello teorico da alcune voci dell'*Allgemeine Theorie*: oltre a *Hirtengedichte*, quanto meno *Empfindung*, *Landschaft*, *Lyrisch*, *Pastoral*, *Romanze* e *Scene*. Sommate alla circolazione delle teorie sensistiche e alla voga delle opere di Rousseau, queste circostanze contribuirono a formare la costellazione al cui lume Beethoven concepì molti anni dopo il proprio progetto sinfonico.

Sino a quel momento la cultura classica aveva nutrito in due occasioni il lavoro di Beethoven, il balletto incentrato sul mito di Prometeo e l'opera d'ambientazione romana presto abbandonata in favore del *Fidelio*. Independentemente dall'attività compositiva, il ritratto di Mähler dimostra la centralità del dio Apollo nel mondo ideale di Beethoven; nel quale avevano un posto di riguardo, oltre agli eroi omerici, gli uomini illustri le cui figure dovevano la propria esemplarità allo stilo di Plutarco.¹²

In questo quadro, val la pena chiedersi se e in qual misura la poesia pastorale classica possa aver portato linfa al progetto della Sinfonia omonima. Per fare questo è opportuno focalizzare l'attenzione su Dafni, il mandriano in cui sia Teocrito (*Idilli*, nn. 1, 6, 8 e 9) sia Virgilio

10. La traduzione delle *Bucoliche* di Virgilio fu pubblicata da Voß nel 1797; quella degli *Idilli* di Teocrito nel 1808, in un volume pubblicato a Tubinga che comprendeva anche opere di Bione di Smirne e di Mosco. Di questi libri la biblioteca personale di Beethoven non reca oggi traccia; giova però ricordare come la traduzione dell'*Iliade*, sicuramente posseduta da Beethoven, non risulti da tempo fra i pezzi conservati della sua biblioteca. Altro è invece il discorso che si potrebbe fare per gli autori su cui gravava il veto della censura: giudicate sconvenienti, le *Metamorfosi* di Ovidio — tradotte anch'esse da Voß e pubblicate nel 1798 a Berlino — erano lettera morta nella Vienna d'inizio Ottocento.

11. Due anni prima di dare alla luce i suoi *Idilli* (1756) Gessner aveva pubblicato una traduzione, condotta su quella francese approntata nel 1559 da Jacques Amyot, del romanzo *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*, scritto nel III secolo da Longo Sofista.

12. Può essere utile rammentare che intorno al 90 d.C. Plutarco fu eletto sacerdote nel santuario di Apollo a Delfi.

(*Bucoliche*, egloga quinta) ravvisano l'inventore del genere. Figlio di una ninfa, Dafni deve il proprio nome alla nascita — o all'abbandono e al ritrovamento — in un bosco di lauri. Allevato da ninfe e pastori, trascorse l'infanzia alle pendici dell'Etna e godette della protezione di Artemide, Apollo e Pan, che gli fece dono del proprio flauto. Un giorno s'innamorò perdutamente di una ninfa, di nome Naide o Ede-naide, la quale decise di essere sua in cambio di una promessa d'eterna fedeltà. Tempo dopo una donna mortale, forse una principessa, riuscì però a sedurre Dafni; questo scatenò le ire della ninfa, che si vendicò accecandolo. Da quel momento Dafni cercò di consolarsi cantando le proprie disgrazie accompagnandosi con la siringa, il flauto donatogli da Pan. Dunque, egli fu l'inventore della poesia pastorale, genere che coltivò con assiduità sino al giorno della morte, avvenuta per annegamento nel fiume Anapo.

Nel suo primo idillio Teocrito propone un diffuso compianto sulla morte di Dafni, le cui sventure emergono attraverso tre colloqui, intrattenuti rispettivamente con Ermes, Priapo e Afrodite. Nell'ottavo Teocrito propone invece un dialogo fra Dafni e Menalca che costituisce il modello per l'egloga quinta di Virgilio, l'opera che propone una novità di un certo interesse in rapporto alla *Scena al ruscello*.

Virgilio struttura la propria egloga affiancando al canto del musicista Mopso quello del poeta Menalca. Dopo un dialogo introduttivo i due pastori intonano l'uno un compianto sulla morte di Dafni e l'altro una sua apoteosi. Mopso, in particolare, sottolinea la natura prometeica di Dafni, benefattore del mondo bucolico, a cui insegnò ad aggrogare al carro le temibili tigri armene.¹³ I paragoni elogiativi continuano nei versi seguenti, preparando la successiva descrizione della Natura rattristata dalla sua scomparsa. Là dove prosperava l'orzo prezioso crescono adesso il loglio infecondo e la sterile avena; e soprattutto "pro molli viola, pro purpureo narcisso / carduos et spinis surgit paliurus acutis".¹⁴ Là dove prosperavano la tenera viola e il purpureo narciso nascono adesso il cardo e la marruca: questo lo scenario desolato su cui il pastore-musicista Mopso fa culminare il proprio compianto per la

13. VIRGILIO, *Bucoliche*, egloga V, vv. 29–30: "Daphnis et Armenias curru subiungere tigris / instituit"). L'arditezza dell'affermazione è collegata alla possibilità che Virgilio identificasse Dafni con Giulio Cesare, e che dunque l'aggiogamento al carro delle tigri armene simboleggi la sottomissione degli indomabili popoli orientali.

14. VIRGILIO, *Bucoliche*, egloga V, vv. 38–39.

morte di Dafni.¹⁵ L'associazione col paliuro, la pianta i cui rami spinosi sfregiarono in croce le tempie di Cristo, sottolinea il valore simbolico del cardo, la pianta sui cui cespugli irti di aculei osa posarsi il solo cardellino. Formulato l'epitaffio, Virgilio affida l'apoteosi a Menalca, il quale la intona con versi sontuosi, invocando la protezione di Dafni e prefigurando il ritorno della prosperità nel mondo.

Nella *Scena al ruscello* si verifica qualcosa di analogo. La comparsa del verso del cardellino e il suo assorbimento graduale nel tessuto orchestrale sono fenomeni che si producono nella sezione centrale. Affidato al flauto, il verso dell'uccello simbolo di sofferenza si segnala con evidenza nelle bb. 58–61; poi ricompare, sempre quattro volte ma nel registro medio, alle viole nelle bb. 69–72; infine, esso funge da sfondo al tema principale all'inizio della ricapitolazione, grazie alla quadruplicata enunciazione da parte del primo fagotto, del primo clarinetto e dei primi violini (bb. 91–94).

15. Voß traduce "Statt der sanften Viol' und der purpurnhellen Narzisse / Steigt die Distel empor und scharfgenadelter Wegdorn".

Flauti
 Oboi
 Clarinetti in Si b
 Fagotti
 Corni in Si b
 Violini I
 Violini II
 Viola
 2 Solo-Violoncelli con sordina
 Violoncelli e Contrabbassi

Fl.
 Ob.
 Cor. in Si b
 Fag.
 Cor. in Si b
 Vi. I
 Vi. II
 Vle.
 2 Vlc.
 Vlc. eCb.

Esempio 9.12. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. II (*Scene am Bach*), bb. 58–61.

1. *p*

Flauti

Oboi

Clarineti in Si b

Fagotti

Corni in Si b

Violini I

Violini II

Viola

2 Solo-Violoncelli con sordina

Violoncelli e Contrabbassi

Fl.

Ob.

Cor. in Si b

Fag.

Cl. in Si b

VI. I

VI. II

V.le

2 Vlc.

Vlc. e Ch.

Esempio 9.13. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. II (*Scene am Bach*), bb. 69–72.

Flauti n^2
Oboi
Clarinetto 1 in Si \flat
Clarinetto 2 in Si \flat
Fagotti
Corni in Si \flat
Violini I
Violini II
Viola
2 Solo-Violoncelli con sordina
Violoncelli e Contrabbassi

The first system of the musical score is for the beginning of the piece. It features a key signature of one flat (B-flat) and a 12/8 time signature. The tempo is marked 'p' (piano). The score includes parts for Flutes (n²), Oboes, Clarinets 1 and 2 in B-flat, Bassoons, Horns in B-flat, Violins I and II, Viola, 2 Solo-Cellos with mutes, and Cellos and Double Basses. The Flute part has a 'n²' marking above it. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Flute and Clarinet parts have more melodic lines.

Fl.
Ob.
Cl. 1 in Si \flat
Cl. 2 in Si \flat
Fag.
Cl. in Si \flat n^2
VI. I
VI. II
Vlo
2 Vlc.
Vlc. e Ch.

The second system of the musical score continues the piece. It features the same instrumentation as the first system. The Flute part has a 'n²' marking above it. The woodwinds and strings continue their rhythmic pattern, while the Flute and Clarinet parts have more melodic lines.

Esempio 9.14. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore (*Pastorale*), op. 68. II (*Scene am Bach*), bb. 91–94.

Metabolizzata, la sofferenza innerva la creazione poetica, come ricorda il testo della Fantasia destinata a concludere col concorso di voci, pianoforte e orchestra il concerto inaugurato dall'esecuzione della *Pastorale*: “ma il sole primaverile delle arti / dai dolori fa sorgere la luce”.¹⁶ In questo senso la “Goldammer”, simbolo di sofferenza appollaiata in cima all'olmo, avrebbe composto insieme a Beethoven la *Scena al ruscello*, una *Erinnerung* in forma di idillio conclusa dall'irruzione congiunta di usignolo, quaglia e cucù; tre uccelli i cui versi irradiano i segnali che consentono alla *Pastorale* di proseguire oltre l'idillio, avviando il trittico destinato a condurre, fra bagliori di lampi e fragori di tuoni, al momento annichilente della ‘terribile’ teofania.

16. Ludwig VAN BEETHOVEN, Fantasia per pianoforte, coro e orchestra, op. 80, su testo di Christoph Johann Anton Kuffner, vv. 15–16: “[...] Doch der Künste Frühlingssonne / Läßt aus Leiden Licht entstehn [...]”.

E l'ode

Dunque la teofania, non l'intervento degli uccelli, è l'evento-cardine della Sinfonia *Pastorale*. O meglio, laddove la teofania è la chiave che consente di comprendere la Sinfonia nel suo complesso, l'intervento degli uccelli è la chiave che permette d'intendere l'esperienza compiuta per il suo tramite da Beethoven; un'esperienza che, integrandosi con quella compiuta mediante la composizione della Sinfonia gemella, traduce in realtà artistica il proposito esistenziale formulato nel buio di Heiligenstadt. La rinascita prefigurata nell'autunno del 1802 trovò compimento sei anni dopo, la sera in cui la Quinta e la Sesta Sinfonia risuonarono una dopo l'altra in una serata fra le più memorabili della carriera di Beethoven.

Forse fu al concerto del 22 dicembre 1808, ancor più che alla *Pastorale* in modo specifico, che Brahms volle alludere inserendo nella sua prima opera sinfonica il Corale che simboleggia la teofania. Anche per Brahms il corale, genere emblematico dell'arte musicale germanica, aveva segnato l'uscita da un tunnel; non tanto quello artistico costituito dall'interminabile gestazione della Prima Sinfonia, quanto quello esistenziale costituito dal compimento di *Un Requiem tedesco* (1868), capolavoro sacro ideato insieme alla Sinfonia, abbandonato dopo il compimento dei primi pezzi e ripreso nel 1865 sull'onda dell'emozione suscitata dalla morte della madre. Infatti la melodia corale che si affaccia nel primo tempo della Prima Sinfonia inaugura, con la sola aggiunta di una nota d'avvio, "*Selig sind, die da Leid tragen*", il pezzo con cui si apre *Ein deutsches Requiem*. Dopo aver fatto la sua comparsa in orchestra, il motivo ritorna nelle linee vocali sulle parole "*Sie gehen hin und weinen*", il quinto degli otto versi del testo predisposto da Brahms premettendo un versetto delle *Beatitudini* (Mt 5,4) ai due che concludono il *Canto del ritorno* (Salmo 126, 5–6):

Selig sind, die da Leid tragen,
 Denn sie sollen getröstet werden.
 Die mit Tränen säen,
 Werden mit Freuden ernten.
 Sie gehen hin und weinen
 Und tragen edlen Samen
 Und kommen mit Freuden
 Und bringen ihre Garben.

Beati gli afflitti,
 perché saranno consolati.
 Chi semina nelle lacrime
 mietirà con giubilo.
 Nell'andare, se ne va e piange,
 portando la semente da gettare,
 ma nel tornare viene con giubilo,
 portando i suoi covoni.

Ziemlich langsam und mit Ausdruck

Flauti
 Oboi
 Corni in Fa
 Tromboni
 SOPRANI
 ALTI
 TENORI
 BASSI
 Violenze
 Violoncelli I
 Violoncelli II
 Contrabbassi
 Organo

Sie ge - hen hin und
 Sie ge - hen hin und wei - nen, sie
 Sie ge - hen hin und wei - nen, und wei - nen, sie
 Sie ge - hen hin und wei - nen, und wei - nen, sie
 Sie ge - hen hin und wei - nen, und wei - nen, sie

pp *legato*

Esempio 10.1. (inizio). Johannes BRAHMS, *Ein deutsches Requiem* (*Un Requiem tedesco*), op. 45. I (“*Selig sind, die da Leid tragen*”), bb. 65–71.

Nella sua genericità, la metafora biblica s’addice ai contesti più svariati. In quello presente la sua importanza sta nell’affermazione di una fiducia incrollabile nell’atto creativo, quello del coltivatore che getta il seme come quello dell’artista che traccia il segno. In Beethoven

Esempio 10.1. (conclusiono). Johannes BRAHMS, *Ein deutsches Requiem* (*Un Requiem tedesco*), op. 45. I (“*Selig sind, die da Leid tragen*”), bb. 72–79.

questa certezza non aveva mai vacillato, men che meno nei giorni di Heiligenstadt, in cui aveva costituito anzi il punto di partenza per una fase nuova.

Alludendo al Corale su cui Beethoven aveva fatto recedere la *Tempesta* deflagrata nel cuore della *Pastorale* Brahms omaggiava dunque l’arte germanica nel suo complesso; un’arte in cui la centralità del corale in quanto genere è ribadita dal responso emesso dall’asino giudice della sfida fra l’usignolo e il cucù: “Wohl sungen hast du, Nachtigall! / Aber Kukuk, singst gut Choral! / Und hältst den Takt fein innen!”. L’usignolo canta in modo piacevole, ma il cucù canta bene il corale e tiene il tempo con precisione; dunque nessun dubbio, il vincitore è senz’altro lui.

Quando Mahler intonò questi versi, in una pausa del lavoro alla sua

Terza Sinfonia, Brahms era la massima autorità musicale di Vienna; ma egli era anche il giudice che, col conforto di Hanslick e di altri soloni, aveva fatto carne di porco di *Das klagende Lied*, una cantata presentata dal giovane moravo all'edizione 1880 del premio della Società degli Amici della Musica, intitolato — manco a farlo apposta — proprio a Beethoven. Al momento di licenziare, tanti anni dopo quella bocciatura, il Lied che tramanda la storia dell'asino giudice, Mahler fu tentato dall'intitolarlo *Lob der Kritik*; ma poi, forse in segno di rispetto per il Maestro gravemente ammalato, mutò la *Lode della critica* in quella *dell'alto intelletto*. E così, il *Lob des hohen Verstandes* divenne un gesto di solidarietà verso il suo antico detrattore; il quale, replicando un giorno a un ascoltatore importuno, gli aveva detto che nel Finale della Prima Sinfonia la presenza dell'*Inno alla Gioia* l'avrebbe divinata anche il più grezzo fra gli ammiratori del cucù.

Bibliografia

FONTI

A) OPERE GENERALI

A.1. Opere storiche, teoriche e lessicografiche

CZERNY, CARL, *Vollständige theoretisch–praktische Pianoforteschool* op. 500, 4 parti (Wien: Diabelli, [1843]).

CZERNY, CARL, *On the proper performance of all Beethoven's Works for the piano* (1842). *Czerny's "Reminiscences of Beethoven" and chapters II and III from volume IV of the "Complete theoretical and practical piano forte school op. 500"*, a c. di Paul Badura Skoda (Wien: Universal, 1970).

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, 10 voll., a c. di Hanns Bächtold–Stäubli (Berlin – Leipzig: de Gruyter, 1927–1942, rist. anast. 1987).

HAWKINS, JOHN, *A general history of the science and practice of music* (London: Payne, 1776; ivi, Novello, 1853²).

HERDER, JOHANN GOTTFRIED, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (Berlin: Voß, 1772); ed. mod. in *Herders sämtliche Werke*, 32 voll., a c. di Bernhard Suphan (Berlin: Weidmann, 1877–1909), V.

KOCH, HEINRICH CHRISTOPH, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt am Main: Hermann, 1802; rist. anast. Zürich: Olms, 1985).

REICHA, ANTON, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, 4 voll. (Wien: Diabelli & Co. [1834]).

ROUSSEAU, JEAN–JACQUES, *Dictionnaire de musique* (Paris: Duchesne, 1768).

SCHUBART, CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Wien: Degen, 1806; rist. anast. Leipzig: Reclam, 1977).

SULZER, JOHANN GEORG, *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Lexikon der Künste und der Ästhetik*, 4 voll. (Leipzig: Weidemann Erben und Reich, 1771–1774; ed. in facsimile Hildesheim: Olms, 1967; ed. in CD–ROM Berlin: Directmedia, 2002).

A.2. Memorie, relazioni di viaggio, epistolari

BURNEY, CHARLES, *The Present State of the Music in France and Italy* (London: Becket 1771, 1773²); ed. mod. in *Dr. Burney's Musical Tours in Europe*, 2 voll., a c. di Percy A. Scholes (London: Oxford University Press, 1959); trad. it. col. tit. *Viaggio musicale in Italia*, a c. di Enrico Fubini (Torino: EdT, 1979).

CZERNY, CARL, *Erinnerungen aus meinem Leben*, a c. di Walter Kolneder (Strasbourg – Baden Baden: Heitz, 1968).

Joseph Haydn: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, unter Benutzung der Quellsammlung von H.C. Robbins Landon, a c. di Dénes Bartha (Kassel: Bärenreiter, 1965).

A.3. Opere letterarie e musicali

BACH, CARL PHILIPP EMANUEL, *Herrn Professor Gellerts geistliche Oden und Lieder mit Melodien* (Berlin: Winter, 1758).

Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, 3 voll., a c. di Achim von Arnim e Clemens Brentano (Heidelberg – Frankfurt am Main: Mohr und Zimmer, 1806–08).

Evangelisches Kirchengesangbuch. Ausgabe für Landeskirchen Rheinland, Westfalen und Lippe (Gütersloh: Mohn, 1969).

GELLERT, CHRISTOPH FÜRCHTEGOTT, *Geistliche Oden und Lieder* (Leipzig: Weidmann, 1757).

Himmlische Lieder, 6 voll., a c. di Johann Rist (Lüneburg: Stern, 1641–1648).

MAHLER, GUSTAV, *Lieder aus 'Des Knaben Wunderhorn'* (Wien: Weinberger, 1905).

MATTHISSON, FRIEDRICH, *Gedichte*, 2 voll., a c. di Gottfried Bölsing (Tübingen: Litterarischer Verein, 1912–1913).

SCHILLER, FRIEDRICH, *Werke und Briefe*, 12 voll., a c. di Otto Dann (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988–2004).

Taschenbuch für häusliche Freuden, a c. di Carl Lang (Heilbronn: Guilhauman, 1799).

B) BEETHOVEN

B.1. Epistolario, quaderni di conversazione e biografia

Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe, 7 voll., a c. di Sieghard Brandenburg (München: Henle, 1996–1998); trad. it. *Ludwig van Beethoven. Epistolario*, 6 voll., a c. di Luigi Della Croce (Milano: Skira, 1999–2007).

- Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, II voll., a c. di Karl Heinz Köhler, Grita Herre et alii (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1968–2001).
- SCHINDLER, ANTON, *Biographie von Ludwig van Beethoven* (Münster: Aschendorff, 1840; rist. 1860³).
- Thayer's Life of Beethoven*, a c. di Elliott Forbes (Princeton: Princeton University Press, 1967²).
- WEGELER, FRANZ GERHARD – RIES, FERDINAND, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* (Coblenz: Bädeker, 1838; rist. anast. Hildesheim: Olms, 1972).

B.2. Schizzi e relativa letteratura critica

- Beethoven: Ein Skizzenbuch zur Chorfantasia Op. 80 und zu anderen Werken*, a c. di Dagmar Weise (Bonn: Beethoven-Haus, 1957).
- Beethoven: Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie Op. 68 und zu den Trios Op. 70*, a c. di Dagmar Weise (Bonn: Beethoven-Haus, 1961).
- Musikhandschriften aus der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, ed. in microfiche, 4 parti (München: Saur, 2002–2005): parte III, *Die Beethoven-Sammlung*.
- Ein Notierungsbuch von Beethoven aus dem Besitze der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin*, a c. di Karl Lothar Mikulicz (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927).
- GOSSETT, PHILIP, *Beethoven's Sixth Symphony: Sketches for the First Movement*, «Journal of the American Musicological Society» 27 (1974), pp. 248–284.
- KERMAN, JOSEPH, *Beethoven Sketchbooks in the British Museum*, «Proceedings of the Royal Music Association» 93rd Sess. (1966–1967), pp. 77–96.
- LORENZ, CHRISTOPH F., *Beethovens Skizzen zur "Pastoralen"*, «Die Musikforschung» 38 (1985), pp. 95–108.
- Ludwig van Beethoven: Autographe und Abschriften*, a c. di Hans-Günter Klein (Berlin: Merseburger, 1975).
- NOTTEBOHM, GUSTAV, *Zweite Beethoveniana: Nachgelassene Aufsätze* (Leipzig: Peters, 1887; rist. anast. New York – London: Johnson, 1970).
- The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, a c. di Douglas Johnson, Alan Tyson e Robert Winter (Oxford: Clarendon Press, 1985).
- TYSON, ALAN, *A Reconstruction of the Pastoral Symphony Sketchbook (British Museum Add. MS 31766)*, in *Beethoven Studies* 1, a c. di Id. (London – New York: Norton, 1973), pp. 67–96.
- WADE, RACHEL W., *Beethoven's Eroica Sketchbook*, «Fontes artis musicae» 23 (1977/4), pp. 254–289.

STUDI

Opere generali

- Beethoven. *Interpretation seiner Werke*, 2 voll., a c. di Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus e Alexander L. Ringer (Laaber: Laaber Verlag, 1994).
- COMINI, ALESSANDRA, *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking* (New York: Rizzoli, 1987, 2008²).
- DAHLHAUS, CARL, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Laaber – Wiesbaden: Laaber Verlag – Akademischer Verlag-Gesellschaft Athenaion, 1980); trad. it. *La musica dell'Ottocento* (Scandicci: La nuova Italia, 1990).
- DAHLHAUS, CARL, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel: Bärenreiter, 1978); trad. it. *L'idea di musica assoluta* (Scandicci: La nuova Italia, 1988).
- Die 9 Symphonien Beethovens*, a c. di Renate Ulm (München: Deutscher Taschenbuch-Verlag [et. alii], 1995²).
- FORKEL, JOHANN NIKOLAUS, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1802; rist. anast. Frankfurt am Main: Grahl, 1950).
- GROVE, GEORGE, *Beethoven and His Nine Symphonies* (London: Novello & Co., 1896).
- HADAMOWSKY, FRANZ, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966*, 2 parti; I (1776–1810) (Wien: Prachner, 1966); II (1810–1966) (ivi: Hollinek, 1975).
- HEARTZ, DANIEL, *Mozart, Haydn and Early Beethoven, 1781–1802* (New York: Norton & Company, 2009).
- KINDERMAN, WILLIAM, *Beethoven* (Oxford: Oxford University Press, 2009²).
- Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, a c. di Stefan Kunze, con la collaborazione di Theodora Schmid, Andreas Traub e Gerda Burkhard (Laaber: Laaber Verlag, 1987).
- PLANTINGA, LEON, *Beethoven's Concertos* (New York: Norton, 1999).
- SCHLEUNING, PETER, *Die Sprache der Natur. Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts* (Stuttgart – Weimar: Metzler, 1998).
- The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*, a c. di Lewis Lockwood e Mark Kroll (Urbana-IL: University of Illinois Press, 2004).
- TIESSEN, HEINZ, *Musik der Natur – Über den Gesang der Vögel, insbesondere über Tonsprache und Form des Amselgesanges* (Zürich: Atlantis, 1953; 1989²).
- TOVEY, DONALD FRANCIS, *Essays in Musical Analysis*, 6 voll. (London: Oxford University Press, 1935).

Monografie dedicate alla Sinfonia Pastorale

- BALBO, TARCISIO, *Ludwig van Beethoven. La sesta Sinfonia* (Bologna: Albisani, 2007).
- BOCKHOLDT, RUDOLF, *Ludwig van Beethoven. VI. Symphonie* (München: Fink, 1981).
- WYN JONES, DAVID, *Beethoven. Pastoral Symphony* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

Studi particolari

- ALBRECHT, THEODORE, *Beethoven and Shakespeare's 'Tempest': New Light on an Old Allusion*, «Beethoven Forum» 1 (1992), pp. 81–92.
- ALBRECHT, THEODORE, *Anton Schindler as Destroyer and Forger of Beethoven's Conversation Books: A Case for Decriminalization*, in *Music's Intellectual History*, a c. di Zdravko Blažeković e Barbara Dobbs Mackenzie (New York: RILM, 2009), pp. 169–181.
- ALLANBROOK, WYE J., *Nature and Convention: The Marriage of Figaro. Human Nature in the Unnatural Garden: 'Figaro' as Pastoral*, «Current Musicology» 51 (1991), pp. 82–93.
- BECKERMAN, MICHAEL, «Mozart's Pastoral», in *Mozart-Jahrbuch 1991, Bericht über den internationalen Mozart-Kongress Salzburg 1991*, 2 voll., a c. di Rudolph Angermüller, Dietrich Berke, Ulrike Hoffmann e Wolfgang Rehm (Kassel: Bärenreiter, 1992), I, pp. 93–102.
- BOWDEN, SYLVANIA, *The theming magpie: The influence of birdsong on Beethoven motifs*, «The Musical Times», vol. 149, n. 1903 (summer 2008), pp. 17–35.
- BRAUNEIS, WALTHER, *Wo schrieb Beethoven die "Szene am Bach" für seine "Pastorale"?*, «Mitteilungsblatt / Wiener Beethoven-Gesellschaft» 34 (2003), fasc. 4, pp. 1–4.
- BURSTEIN, L. POUNDIE, «*Lebe wohl tönt überall*» and a «*Reunion after So Much Sorrow*»: *Beethoven's op. 81 and the Journeys of 1809*, «The Musical Quarterly» 93 (2006), pp. 366–413.
- CHURGIN, BATHIA, *Violin Concerto in D major, op. 61* in EAD., *Transcendent Mastery. Studies in the Music of Beethoven* (Hillsdale-NY: Pendragon Press, 2008), pp. 1–85.
- COBB BIERMANN, JOANNA, *Cyclical Ordering in Beethoven's Gellert Lieder, Op. 48: A New Source*, «Beethoven Forum» 11/2 (Fall 2004), pp. 162–180.
- CONE, EDWARD T., *Beethoven's Orpheus – Or Jander's?*, «19th-Century Music» VIII/3 (Spring 1985), pp. 283–286.
- COOPER, BARRY, *Schindler and the Pastoral Symphony*, «Beethoven Newsletter» 8, n. 1 (1993), pp. 2–6.
- COREN, DANIEL, *Structural Relations between Op. 28 and Op. 36*, in *Beethoven Studies 2*, a c. di Alan Tyson (Oxford: Oxford University Press, 1977), pp. 66–83.

- DAVIES, J. Q., *Dancing the Symphonic: Beethoven–Bochsa's Symphony Pastorale, 1829*, «19th-Century Music» 27 (2003–04), pp. 25–47.
- EVERETT, PAUL, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester*, «Informazioni e studi vivaldiani» 5 (1984), pp. 23–52; 6 (1985) pp. 3–56; 7 (1986), pp. 5–34.
- FERTONANI, CESARE, *Antonio Vivaldi. La simbologia musicale nei concerti a programma* (Pordenone: Studio Tesi, 1992).
- FLEISCHHAUER, GÜNTER, *Beethoven und die Antike*, in *Bericht über den internationalen Beethoven-Kongreß 10.–12. Dezember 1970 in Berlin*, a c. di Heinz Alfred Brockhaus e Konrad Niemann (Berlin: Neue Musik, 1971), pp. 465–482.
- FLOROS, CONSTANTIN, *Beethovens Eroica und Prometheus Musik* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1978).
- FROGLEY, ALAIN, *Beethoven's Struggle for Simplicity in the Sketches for the Third Movement of the Pastoral Symphony*, «Beethoven Forum» 4 (1995), pp. 99–134.
- FROHLICH, MARTHA, *Ideas of Closure, Derivation and Rhythm in the Sketches for the Andante of Beethoven's "Pastorale" Sonata op. 28*, «The Journal of Musicology» 16/3 (1998), pp. 344–357.
- GARDA, MICHELA, *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale* (Milano – Lucca: Ricordi – LIM, 1995).
- GLÜCK, FRANZ, *W. J. Mählers Beethovenbildnisse und seine Porträte anderer Persönlichkeiten*, «Alte und moderne Kunst» VL (1961), pp. 11–16.
- GROVE, GEORGE, *The Birds in the Pastoral Symphony*, «The Musical Times and Singing Class Circular», vol. 33, Beethoven Supplement (Dec. 15th, 1892), pp. 14–15.
- GÜLKE, PETER, “... immer das Ganze vor Augen”. *Studien zu Beethoven* (Stuttgart–Weimar: Metzler, 2000).
- HATTEN, ROBERT S., *Beethoven's Italian Trope: Modes of Stylistic Appropriation*, «Beethoven Forum» 13/1 (2006), pp. 1–27.
- HEAD, MATTHEW, *Birdsongs and the Origin of Music*, «Journal of the Royal Music Association» 122 (1997), pp. 1–23.
- HEINEMANN, MICHAEL, “Altes” und “Neues” in Beethovens “Eroica”–Variationen Op. 35, «Archiv für Musikwissenschaft» 49 (1992), pp. 38–45.
- HEPOKOSKI, JAMES, *Formal Process, Sonata Theory, and the First Movement of Beethoven's 'Tempest' Sonata*, «MTO – a Journal of the Society for Music Theory» 16/2 (May 2010).
- HESS, WILLY, ‘*Vestas Feuer*’ von Emanuel Schikaneder, in «Beethoven–Jahrbuch 1957–58», a c. di Paul Mies e Joseph Schmidt–Görg (Bonn: Beethoven–Haus, 1959), pp. 63–106.

- HESS, WILLY, 'Vestas Feuer' von Beethoven und Schikaneder, in ID., *Beethoven Studien* (Bonn – München: Beethoven-Haus – Henle, 1972), pp. 143–151.
- HOLSCHNEIDER, ANDREAS, *Die musikalische Bibliothek Gottfried van Swietens*, in *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, a. c. di Georg Reichert e Martin Just (Kassel: Bärenreiter, 1963), pp. 174–178.
- JANDER, OWEN, *Romantic Form and Content in the Slow Movement of Beethoven's Violin Concerto*, «The Musical Quarterly» 69/2 (Spring 1983), pp. 159–179.
- JANDER, OWEN, "Orpheus in Hades": the "Andante con moto" of the Fourth Piano Concerto, «19th-Century Music» VIII/3 (Spring 1985), pp. 195–212.
- JANDER, OWEN, *Orpheus Revisited: A Ten-Year Retrospect on the "Andante con moto" of Beethoven's Fourth Piano Concerto*, «19th-Century Music» XIX/1 (Summer 1985), pp. 31–49.
- JANDER, OWEN, *The Prophetic Conversation in Beethoven's 'Scene by the Brook'*, «The Musical Quarterly» 77 (1993), pp. 508–559; trad. it. *La profetica conversazione al termine della scena presso il ruscello*, «Rivista Italiana di Musicologia» 26 (1991), pp. 303–346.
- JANDER, OWEN, *The Most Meaningful Single Note in Beethoven's 'Scene by the Brook' (A Meditation Inspired by a Misprint)*, «The Musical Quarterly» 78 (1994), pp. 171–174.
- JANDER, OWEN, "Let Your Deafness No Longer Be a Secret – Even in Art": Self-Portraiture and the Third Movement of the C-Minor Symphony, «Beethoven Forum» 8/1 (2000), pp. 25–70.
- JUNG, HERMANN, *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos* (Bern – München: Francken, 1980).
- JUNG, HERMANN, *Zwischen "Malerey" und "Ausdruck der Empfindung": zu den historischen und ästhetischen Voraussetzungen von Justin Heinrich Knechts "Le portrait musical de la Nature" (1785)*, in *Studien zur Musikgeschichte: eine Festschrift für Ludwig Finscher* a. c. di Annegrit Laubenthal, con la collaborazione di Kara Kusan-Windweh (Kassel: Bärenreiter, 1995), pp. 417–431.
- JUNG, HERMANN, "Wol besser: Phantasie eines Tonkünstlers... als eine Sinfonie" – *Beethovens Pastorale – ein Werk im Gedächtnis der Zeit, in 1808 – Ein Jahr mit Beethoven*, a. c. di Ute Jung-Kaiser e Matthias Kruse (Hildesheim: Olms, 2008).
- KAHL, WILLI, *Zu Beethovens Naturauffassung, in Beethoven und die Gegenwart. Festschrift des Beethovenhaus Bonn Ludwig Schiedermair zum 60. Geburtstag*, a. c. di Arnold Schmitz (Berlin – Bonn: Dümmler, 1937), pp. 220–265.
- KAMIENSKI, LUCIAN, *Mannheim und Italien*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft» 10/2 (1909), pp. 307–317.
- KIRBY, FRANK EUGENE, *Beethoven's Pastoral Symphony as a Sinfonia Characteristica*, «The Musical Quarterly» 56 (1970), pp. 605–623; rist. in *The Creative World of Beethoven*, a. c. di Paul Henry Lang (New York: Norton, 1971), pp. 103–121.

- KNAPP, J. MERRILL, *Beethoven's Mass in C Major, Op. 86*, in *Beethoven Essays, Studies in Honor of Elliott Forbes*, a c. di Lewis Lockwood e Phyllis Benjamin (Cambridge-Mass.: Harvard University Press, 1984), pp. 199–216.
- KNAPP, RAYMOND, *A Tale of Two Symphonies: Converging Narratives of Divine Reconciliation in Beethoven's Fifth and Sixth*, «Journal of the American Musicological Society» 53/2 (2000), pp. 291–343.
- KUNZE, STEFAN, *Die "wirklich ganz neue Manier" in Beethovens Eroica-Variationen Op. 35*, «Archiv für Musikwissenschaft» 29 (1972), pp. 124–149.
- KÜTHEN, HANS WERNER, *Beethovens "wirklich ganz neue Manier" – Eine Persiflage*, in *Beiträge zu Beethovens Kammermusik: Symposion Bonn 1984*, a c. di Sieghard Brandenburg e Helmut Loos (München: Henle, 1987), pp. 216–224.
- LACH, ROBERT, *Die Vogelstimmenmotive in Beethovens Werken*, «Neues Beethoven-Jahrbuch» 2, a c. di Adolf Sandberger (Braunschweig: Litolf, 1925), pp. 7–22.
- LINK, DOROTHEA, *"Le soir au théâtre": From the Diary of Count Karl Zinzendorf, 1783-1792*, in EAD., *The National Court Theatre in Mozart's Vienna: Sources and Documents, 1783-1792* (Oxford: Clarendon Press, 1998), pp. 191–398.
- LOCKWOOD, LEWIS, *A View of the Quartet in F-Major, Opus 59 No. I*, in Id., *Beethoven. Studies in the Creative Process* (Cambridge-Mass.: Harvard University Press, 1992), pp. 198–208.
- LOCKWOOD, LEWIS, *Reshaping the Genre: Beethoven's Piano Sonatas from op. 22 to op. 28 (1799-1801)*, «Israel Studies in Musicology» 6 (1996), pp. 1–16.
- LOCKWOOD, LEWIS, *"Vestas Feuer": Beethoven on the Path to "Leonore"*, in *Variations on the Canon: Essays on Music from Bach to Boulez in Honor of Charles Rosen on His Eightieth Birthday*, a c. di Robert Curry, David Gable e Robert K. Marshall (Rochester-NY: University of Rochester Press, 2008), pp. 78–99.
- MAGNANI, LUIGI, *Il nipote di Beethoven* (Torino: Einaudi, 1972).
- MAGNANI, LUIGI, *Beethoven lettore di Omero* (Torino: Einaudi, 1984).
- MANSFIELD, ORLANDO A., *The Cuckoo and Nightingale in Music*, «The Musical Quarterly» 7 (1921), pp. 261–277.
- MATHEW, NICHOLAS, *Beethoven's Political Music, the Handelian Sublime, and the Aesthetic of Prostration*, «19th-Century Music» 33/2 (Fall 2009), pp. 110–150.
- NATOŠEVIĆ, CONSTANZE, *Pastoraler Ideengehalt in Ludwig van Beethovens Klaviersonate D-Dur Op. 28*, «Musiktheorie» XIV/2 (1999), pp. 113–120.
- OSTHOFF, WOLFGANG, *Beethovens Pastorale im Lichte von Schillers Ästhetik der Landschaft-Dichtung*, in *Beethoven: Studien und Interpretationen*, 2 voll., a c. di Mieczysław Tomaszewski e Magdalena Chrenkoff (Kraków: Akademia Muzyczna, 2003), II, pp. 25–45.
- PESTELLI, GIORGIO, *Osservazioni sul primo tema del Quarto Concerto op. 58 di Beethoven*, in *Referate der italienisch-deutschen Colloquien 'Joseph Haydn' und 'Ludwig van*

- Beethoven', Köln und Bonn 1980*, «Analecta Musicologica» 22 (1985), pp. 437–455.
- PROD'HOMME, JACQUES–GABRIEL, *Un lied et une sonate de Beethoven: le Wachtelschlag et la Sonate Op. 31, no 3*, «Revue de Musicologie», T. II, n. 33 (Févr. 1930), pp. 36–37.
- RESCHKE, RENATE, *Selbst- und Weltverständnis in antiker Dimension. Anmerkungen zum Antikenbild Ludwig van Beethovens*, «Beiträge zur Musikwissenschaft» 18 (1976), pp. 69–106.
- RITORNI, CARLO, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei* (Milano: Guglielmini e Redaelli, 1838).
- RIZZUTI, ALBERTO, *Ercole, Bach e un principe storpio*, in *La festa teatrale nel Settecento: dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*, Atti del Convegno internazionale di Venaria Reale (TO), Reggia di Venaria Reale, 13–14 novembre 2009, a c. di Annarita Colturato e Andrea Merlotti (Lucca: LIM, 2011), pp. 129–153.
- ROWEN, RUTH HALLE, *Beethoven's Parody of Nature*, in *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, a c. di Edmond Strainchamps, Maria Rika Maniates e Christopher Hatch (New York: Norton, 1984), pp. 44–55.
- RUMPH, STEPHEN, *Beethoven and the 'Ut Pictura Poësis' Tradition*, «Beethoven Forum» 12/2 (2005), pp. 113–150.
- RUSSELL, TILDEN, *Unification in the Sixth Symphony: The Pastoral Mode*, «Beethoven Forum» 10/1 (2003), pp. 1–17.
- SANDBERGER, ADOLF, *Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie*, in ID., *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte* (München: Drei Masken, 1924), pp. 154–212.
- SARDELLI, FEDERICO MARIA, *La musica per flauto di Antonio Vivaldi* (Firenze: Olschki, 2001).
- SCHIEDERMAIR, LUDWIG, *Der junge Beethoven* (Leipzig: Quelle & Mayer, 1925; rist. anast. Hildesheim: Olms, 1978).
- SCHMENNER, ROLAND, *Die Pastorale: Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter* (Kassel: Bärenreiter, 1998).
- SCHMID, ERNST FRITZ, *Beethovens Bachkenntnis*, «Neues Beethoven-Jahrbuch» 5, a c. di Adolf Sandberger (Braunschweig: Litolf, 1933), pp. 64–83.
- SCHÜNEMANN, GEORG, *Czernys Erinnerungen an Beethoven*, «Neues Beethoven-Jahrbuch» 9, a c. di Adolf Sandberger (Braunschweig: Litolf, 1939), pp. 47–74.
- SISMAN, ELAINE R., *Mozart: The 'Jupiter' Symphony* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- SISMAN, ELAINE R., *Genre, Gesture, and Meaning in Mozart's 'Prague' Symphony*, in *Mozart Studies* 2, a c. di Cliff Eisen (Oxford: Clarendon Press, 1997), pp. 27–84.
- SOLOMON, MAYNARD, *Beethoven* (New York: Schirmer, 1977); trad. it. *Beethoven. La vita, l'opera, il romanzo familiare* (Venezia: Marsilio, 1986, 2010⁵).

- SOLOMON, MAYNARD, *Late Beethoven. Music, Thought, Imagination* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003); trad. it. *L'ultimo Beethoven. Musica, pensiero, immaginazione* (Roma: Carocci, 2010).
- SOMMER, HEINZ-DIETER, *Beethovens kleine Pastorale. Zum 1. Satz der Klaviersonate Op. 28*, «Archiv für Musikwissenschaft» XLIII (1986), pp. 109–127.
- STEBLIN, RITA, *Who Died? The Funeral March in Beethoven's Eroica Symphony*, «The Musical Quarterly» 89 (2006), pp. 62–79.
- TYSON, ALAN, *The 1803 Version of 'Christus am Ölberg'*, «Musical Quarterly» 56 (1970), pp. 551–584; rist. in *The Creative World of Beethoven*, a c. di Paul Henry Lang (New York: Norton, 1971), pp. 49–82.
- ÚJFALUSSY, JÓZSEF, *Dramatischer Bau und Philosophie in Beethovens VI. Symphonie*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae» XI (1969), pp. 439–447.
- VOSS, EGON, *Schwierigkeiten im Umgang mit dem Ballett "Die Geschöpfe des Prometheus" von Salvatore Viganò und Ludwig van Beethoven*, «Archiv für Musikwissenschaft» LIII (1996), pp. 21–40.
- WEBSTER, JAMES, *Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music* (Cambridge-Mass.: Cambridge University Press, 1991).
- WEBSTER, JAMES, *The Sublime and the Pastoral in The Creation and The Seasons*, in *The Cambridge Companion to Haydn*, a c. di Caryl Clark (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 150–163.
- WILL, RICHARD, *Time, Morality, and Humanity in Beethoven's Pastoral Symphony*, «Journal of the American Musicological Society» 50 (1997), pp. 271–329.
- WILL, RICHARD, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven* (Cambridge–Mass. – New York: Cambridge University Press, 2002).
- WITTE, REINHARD, *Beethoven, Homer und die Antike*, «Das Altertum» XLVIII (2003), pp. 3–54.

Indice dei nomi

- Albrecht, Theodore, 27, 28, 171
Amenda, Carl, 64–66, 69, 177
Amyot, Jacques, 179
Arnim, Achim von, 11
- Bach, Carl Philipp Emanuel, 83, 86, 87
Bach, Johann Sebastian, 12, 68, 78, 91, 154–157, 160
Bach, Regina Susanna, 68
Badura Skoda, Paul, 21
Bartha, Dénes, 91
Bächtold–Stäubli, Hanns, 102
Beethoven, Karl van, 59, 83, 90, 109, 110
Beethoven, Ludwig van, *passim*
Beethoven, Ludwig van (sr.), 139
Bione di Smirne, 179
Blažeković, Zdravko, 28
Bowden, Sylvania, 25, 28–30
Bölsing, Gottfried, 111
Brahms, Johannes, 11–13, 15, 17, 187–190
Brandenburg, Sieghard, 14, 24, 50, 92
Brentano, Clemens, 11
Browne–Camus, Johann Georg von, 84, 165
Burkhard, Gerda, 20
Burney, Charles, 35
Buxtehude, Dietrich, 155
- Cannabich, Christian, 35
Cartesio (Descartes, René), 165
Cesare (Gaio Giulio Cesare), 180
Cherubini, Luigi, 119
Chiarloni, Anna, 177
Churgin, Bathia, 123
Clark, Caryl, 55
Clement, Franz, 121
Cobb Biermann, Joanna, 84
Colturato, Annarita, 96
Comini, Alessandra, 135
- Condillac, Etienne Bonnot de, 165, 166
Cone, Edward T., 120
Cooper, Barry, 17, 24, 25, 27, 28
Coren, Daniel, 76, 106
Craigher de Jachelutta, Jakob Nikolaus, 99
Czerny, Carl, 20–23, 29, 30, 37, 59, 63, 64, 77, 95, 97, 120
- Dahlhaus, Carl, 70, 74, 151
Dallapiccola, Laura, 74
Dann, Otto, 66
Defranceschi, Carlo Prospero, 55
Della Croce, Luigi, 50
Dobbs Mackenzie, Barbara, 28
Dufner, Jens, 14
Duncker, Friedrich, 105
- Esterházy von Galantha, Nikolaus (I), 31, 129
Everett, Paul, 34
- Fertonani, Cesare, 34
Fischer, Michael Gotthardt, 20
Floros, Constantin, 54, 60, 61
Forbes, Elliott, 17
Forkel, Johann Nikolaus, 157
Frohlich, Martha, 80
- Galvani, Luigi, 69
Garda, Michela, 87
Gellert, Christoph Fürchtegott, 83–89, 98, 103, 115, 165
Gessner, Salomon, 175, 176, 179
Gluck, Christoph Willibald, 119
Glück, Franz, 136
Goethe, Johann Wolfgang von, 62, 77, 177
Graff, Anton, 136
Grove, George, 17, 25, 26

- Guicciardi, Giulietta, 69
 Haas, Robert, 60
 Hadamowsky, Franz, 59
 Hanslick, Eduard, 190
 Hatten, Robert S., 173
 Haugwitz, Paul von, 67
 Hawkins, John, 28, 29, 37
 Haydn, Joseph, 31, 32, 53–58, 70, 86, 89,
 91, 104, 106, 129, 130, 148, 150
 Händel, Georg Friedrich, 12, 87
 Heartz, Daniel, 56
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 165
 Heinemann, Michael, 93
 Helder, Bartholomäus, 77–79
 Hepokoski, James, 98
 Herder, Johann Gottfried, 165
 Herre, Grita, 24
 Hess, Willy, 112, 113
 Hoboken, Anthony van, 31
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus,
 166
 Holschneider, Andreas, 31
 Holzbauer, Ignaz, 35
 Huber, Franz Xaver, 96
 Hummel, Johann Nepomuk, 129

 Jahn, Otto, 20, 21
 Jander, Owen, 18, 25–27, 31, 120, 124, 125,
 133, 135, 139, 149–151, 174
 Jeitteles, Alois, 71
 Johnson, Douglas, 40
 Jung, Hermann, 58
 Just, Martin, 31

 Kamienski, Lucian, 35
 Kerman, Joseph, 43
 Killitzky (Killitschky), Josephine, 147
 Kinderman, William, 97
 Klein, Hans-Günter, 40
 Knapp, Raymond, 130, 149–152, 157, 158,
 162
 Knecht, Justin Heinrich, 58, 150
 Koch, Heinrich Christoph, 136, 173
 Kolneder, Walter, 97

 Kotzebue, August von, 61
 Köhler, Karl Heinz, 24
 Krumpholz, Wenzel, 97
 Kuffner, Christoph Johann Anton, 185
 Kunze, Stefan, 20, 92, 121
 Kurscheidt, Georg, 66
 Kusan-Windweh, Kara, 58
 Küthen, Hans Werner, 92

 Lach, Robert, 17, 126
 Lang, Carl, 100
 Lang, Paul Henry, 98
 Laubenthal, Annegrit, 58
 Leopoldo II d'Asburgo, imperatore del
 Sacro Romano Impero, 173
 Lessing, Gotthold Ephraim, 62, 165
 Liechtenstein von Esterházy von Ga-
 lantha, Maria Josepha Hermenegild
 von, 129
 Link, Dorothea, 53
 Linke, Joseph, 88
 Liszt, Franz, 12
 Lobkowitz, Franz Joseph, 88
 Lockwood, Lewis, 75, 83
 Longo Sofista, 179
 Loos, Helmut, 92
 Lucrezio (Tito Lucrezio Caro), 28
 Lutero, Martin (Luther, Martin), 89, 158,
 159

 Magnani, Luigi, 137, 177
 Mahler, Gustav, 11, 189, 190
 Mahling, Christoph-Hellmut, 121
 Malipiero, Gian Francesco, 34
 Mann, Thomas, 27
 Maria Teresa Carolina Giuseppina di
 Borbone-Napoli e delle Due Sici-
 lie, imperatrice consorte del Sacro
 Romano Impero, 54, 83
 Massenkeil, Günther, 84, 85, 89
 Massimiliano Francesco d'Asburgo, elet-
 tore di Colonia, 53, 54
 Mathew, Nicholas, 55
 Matthisson, Friedrich von, 110–112
 Mähler, Willibrord Joseph, 133–139, 179

- Merlotti, Andrea, 96
 Metastasio (pseud. di Pietro Trapassi),
 147
 Mies, Paul, 112
 Mikulicz, Karl Lothar, 62
 Mosco, 179
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 35–37, 55

 Napoleone Bonaparte, Primo Console
 e Imperatore di Francia, 137, 138, 166
 Natošević, Constanze, 76, 78
 Nottebohm, Gustav, 17, 24, 45, 75, 123
 Novalis (pseud. di Georg Friedrich Phi-
 lipp von Hardenberg), 166
 Noverre, Jean-Georges, 61

 Omero, 177
 Ossian, 177
 Ovidio (Publio Ovidio Nasone), 179
 Öttingen-Wallerstein, Kraft Ernst zu,
 91

 Pestelli, Giorgio, 86
 Plantinga, Leon, 132
 Platen, Emil, 92
 Plutarco, 65, 66, 179
 Prod'homme, Jacques-Gabriel, 104
 Pronay, Sigismund von, 23

 Raab, Armin, 14
 Radoux, Leopold, 139
 Rasumovskij, Andreij, 117, 118
 Reicha, Anton, 63
 Reichert, Georg, 31
 Reschke, Renate, 62
 Richter, František Xaver, 35
 Ries, Ferdinand, 95
 Riethmüller, Albrecht, 70
 Rietz, Julius, 14
 Ringer, Alexander L., 70
 Rist, Johann, 155, 156
 Ritorni, Carlo, 60
 Rodolfo d'Asburgo-Lorena, arciduca d'Au-
 stria, 31
 Rousseau, Jean-Jacques, 124, 125, 165, 179

 Rumph, Stephen, 162, 165
 Russell, Tilden, 164

 Salieri, Antonio, 55, 173
 Sandberger, Adolf, 17, 20
 Sardelli, Federico Maria, 34
 Sauter, Samuel Friedrich, 98, 100, 102,
 115
 Schikaneder, Emanuel, 112, 113, 138
 Schiller, Friedrich von, 62, 66, 67, 177
 Schindler, Anton, 16–31, 36, 37, 39, 45,
 93–95, 97, 125, 171, 178
 Schlegel, Friedrich, 13
 Schleuning, Peter, 77
 Schmid, Theodora, 20
 Schmidt, Johann Adam, 88
 Schmidt-Görg, Joseph, 112
 Schop, Johann, 155, 156, 160
 Schubert, Franz, 77, 99, 102
 Schumann, Robert, 11–13, 117
 Schuppanzigh, Ignaz, 88, 147
 Schünemann, Georg, 20, 22, 59, 77
 Shakespeare, William, 171
 Sisman, Elaine R., 87
 Solomon, Maynard, 64, 75, 87, 90
 Sommer, Heinz-Dieter, 69, 73
 Sonnenfels, Joseph von, 76
 Stamic, Jan Václav, 35
 Steblin, Rita, 54
 Steinbeck, Wolfram, 70, 77
 Stich, Johann Wenzel, 104
 Stolberg-Stolberg, Friedrich Leopold
 zu, 177
 Strauss, Richard, 29
 Sulzer, Johann Georg, 80, 124, 125, 147,
 175, 176
 Swieten, Gottfried van, 31, 32, 53–55, 57,
 58

 Telemann, Georg Philipp, 155
 Teocrito, 179, 180
 Thayer, Alexander Wheelock, 17, 24, 135
 Tiessen, Heinz, 29
 Toeschi, Carl Joseph, 35
 Tovey, Donald Francis, 25, 26, 40

- Traub, Andreas, 20
Tyson, Alan, 39, 40, 76, 98
- Vering, Gerhard von, 65
Vietinghoff-Scheel von Browne-Camus,
 Anna Margarete von, 84
Viganò, Salvatore, 54, 60
Virgilio (Publio Virgilio Marone), 176,
 179–181
Vivaldi, Antonio, 26, 31–35, 37, 56, 108
Voß, Johann Heinrich, 176–179, 181
Voss, Egon, 60
- Wade, Rachel W., 45
Waldstein, Ferdinand, 113
Webster, James, 55, 150, 151
Wegeler, Franz Gerhard, 64–66, 69, 95,
 177
Weise, Dagmar, 27, 39, 40, 42, 44, 67, 160,
 161, 167, 168
Wieck Schumann, Clara, 11, 13
Will, Richard, 148–151, 157
Winter, Robert, 40
Witte, Reinhard, 177
Wyn Jones, David, 18, 45
- Zinzendorf, Karl von, 53

Immota harmonia
Collana di Musicologia e Storia della musica

1. Sergio Prodigio
Plagi d'autore. Incisi ricorrenti, similitudini, analogie, coincidenze tematiche, attribuzioni e citazioni nella storia della Musica
ISBN 978-88-548-5775-9, formato 17 x 24 cm, 356 pagine, 22 euro

2. Gaspare Nello Vetro
Vissi d'arte. Luigi Illica librettista
Prefazione di Marco Capra
ISBN 978-88-548-5833-6, formato 17 x 24 cm, 264 pagine, 14 euro

3. Anna Zilli
Cristina di Svezia regina della musica a Roma. Le "canterine" al suo servizio
Presentazione di Corrado Augias, prefazione di Maria Francesca Agresta
ISBN 978-88-548-5838-1, formato 17 x 24 cm, 216 pagine, 13 euro

4. Giuseppina Giuliano
L'unione tra le muse. Musica e teatro in Russia nel primo trentennio del XIX secolo
ISBN 978-88-548-5855-8, formato 17 x 24 cm, 204 pagine, 12 euro

5. Sergio Prodigio
Trattato di armonia teorica e di analisi armonica. Volumi I e II
ISBN 978-88-548-5876-3, formato 17 x 24 cm, 1436 pagine, 50 euro

6. Giovanni Guaccero
L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978
Prefazione di Alvin Curran
ISBN 978-88-548-6154-1, formato 17 x 24 cm, 276 pagine, 16 euro

7. Giovanni Ippolito
100% American. La classicità del rock americano
Prefazione di Iain Chambers
ISBN 978-88-548-6157-2, formato 17 x 24 cm, 188 pagine, 13 euro

8. Sergio Prodigio
Verdi e Wagner. Analisi armoniche e strutturali a confronto
ISBN 978-88-548-6184-8, formato 17 x 24 cm, 224 pagine, 14 euro

9. Chiara Sintoni (a cura di)
Impariamo ad ascoltare la musica classica. Percorsi interdisciplinari nella Storia della musica d'arte
ISBN 978-88-548-6212-8, formato 17 x 24 cm, 272 pagine, 13 euro
10. Giovanni Guacero
Il suono spontaneo. Manuale di libera improvvisazione e composizione istantanea per il corso di Didattica della Musica
ISBN 978-88-548-6280-7, formato 17 x 24 cm, 96 pagine, 7 euro
11. Chiara Sintoni
I trattati pianistici prima e dopo l'Ottocento. Tra didattica
ISBN 978-88-548-2200-9, formato 17 x 24 cm, 612 pagine, 27 euro
12. Gaspare Nello Vetro
Intorno al Maestro. Compositori d'opera parmigiani al tempo di Verdi
Prefazione di Giuseppe Martini
Con scritti di Mario Ferrarini, Emilio Ghezzi, Federico Gon, Giuseppe Martini, Raffaella Nardella, Giampiero Rubiconi
ISBN 978-88-548-6326-2, formato 17 x 24 cm, 300 pagine, 17 euro
13. Gianfranco Ferrara
Zelmira e lo stile compositivo "tedesco" di Gioachino Rossini
ISBN 978-88-548-6283-8, formato 17 x 24 cm, 200 pagine, 12 euro
14. Alberto Rizzuti
Sotto la volta celeste. Beethoven e l'immaginario pastorale
ISBN 978-88-548-6754-3, formato 17 x 24 cm, 212 pagine, 12 euro

Finito di stampare nel mese di gennaio del 2014
dalla «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma