

La musica strumentale di Beethoven.

[...]

Il gusto romantico è raro – più raro ancora il genio romantico. Ben pochi sanno suonare la lira la cui voce spalanca il favoloso regno del romanticismo.

Haydn sente romanticamente gli affetti umani – della vita umana. – Egli è più commensurabile, più comprensibile per il grande pubblico.

Mozart sollecita già in maggior misura l'elemento sovrumano, meraviglioso, latente in noi.

La musica di Beethoven muove invece le leve del terrore, del brivido, del dolore, e appunto per questo suscita quel palpito d'infinita nostalgia che è l'essenza stessa del romanticismo. Egli è dunque un compositore schiettamente romantico. E non potrebbe dipender da questo la sua non altrettanto felice riuscita nella musica vocale? La vocalità infatti non concede di abbandonarsi a sensazioni indefinite ma esprime mediante parole affetti precisi, benché trasferiti e rivissuti nel regno dell'Infinito.

Il genio possente di Beethoven opprime le plebi musicali, e queste tentano invano di rivoltarglisi contro.

– Credeteci sulla parola, – dicono i critici eruditi guardandosi attorno con aria d'importanza. – Credete a noi che siamo persone intelligenti e di profonde vedute: il buon Beethoven non manca affatto di fantasia ricca, vivace; ma non sa tenerla a freno!... In quanto alla scelta, alla struttura delle idee, niente da dire... Ma lui le getta giù, così come gli si presentano nel fervore dell'ispirazione, secondo il metodo cosiddetto "geniale"...

– Attenzione!, – diciamo noi. – E se l'intima, profonda coerenza

delle composizioni beethoveniane dovesse sfuggire soltanto a voi, signori critici dalle viste corte?... Se dipendesse proprio da voi il non capire il linguaggio del Maestro, comprensibile ai soli iniziati?... E se unicamente a voi dovesse rimanere chiusa la porta del Sancta Sanctorum?... – In verità, il maestro, non certo inferiore a Haydn e Mozart in fatto di ponderata riflessività, separa il proprio "io" dal mondo interiore dei suoni, e su di esso regna, signore assoluto. Gli estetisti-geometri hanno più volte lamentato anche in Shakespeare una totale mancanza di unitarietà e di logica interiore. Ma così come occorre saper vedere più a fondo nelle cose per comprendere come un bell'albero in tutti i suoi elementi (foglie, fiori, frutti) possa provenire da un unico seme, allo stesso modo è necessario penetrare molto a fondo la musica strumentale di Beethoven per scorgervi quella suprema ocultezza compositiva che è inseparabile dal vero genio, e vuole esser nutrita di studio severo. E quale altra fra le opere strumentali di Beethoven ci offre una così suprema conferma di tali verità come la stupenda Sinfonia in do minore?... Questa impareggiabile composizione trascina irresistibilmente l'ascoltatore, attraverso una sempre crescente tensione di clima, nel regno spirituale dell'Infinito. Nulla potrebbe esser più semplice dell'idea principale del primo Allegro. Consiste di due sole battute – all'unisono – e non precisa neppure la tonalità. – Il carattere ansioso, inquieto, palpitante, del pezzo è ancor meglio chiarito dal melodioso tema collaterale. Il petto oppresso, angosciato dal presagio d'un qualcosa di mostruosamente immane, di un'incombente catastrofe, sembra qui voler ritrovare il respiro nell'emissione di suoni penetranti. Ma ecco farsi avanti un'amabile figura e portare un raggio di luce fra le ombre paurose della notte fonda (il delizioso tema in sol maggiore, proposto prima dal corno in mi bemolle). – Com'è semplice – sia detto una volta ancora – il tema posto dal maestro a fondamento del tutto, ma come mirabilmente gli si allineano accanto, coordinandosi per affinità ritmiche, le idee subordinate e collaterali, sì da servire soltanto a sviluppare sempre più il carattere dell'allegro, appena accennato dal tema. Sono tutte frasi brevi – di due, tre battute al massimo; e, per di più, spesso spezzate nel continuo scambio responsoriale fra fiati ed archi. Parrebbe che da simili elementi non possa sortire se non un pezzo frammentario, incomprensibile. Invece è appunto questa struttura, il continuo ripetersi delle stesse frasi,

degli stessi accordi a portare al massimo grado quell'indefinibile sensazione di palpitante nostalgia.

La scrittura contrappuntistica basterebbe da sola a testimoniare d'un profondo studio dell'arte; ma, anche a prescindere da questo, le proposizioni secondarie, i continui riferimenti al tema principale ci dicono fino a qual punto il grande maestro concepisse ed elaborasse nello spirito l'intera sua opera, col suo carattere appassionato, come un tutto organico.

Non ci sembra di udire, nell'affettuoso tema dell'Andante con moto in la bemolle maggiore, la voce soave di un angelo che ci colma il cuore di speranza e di conforto?... Ma, anche qui, lo spirito tremendo che nell'Allegro ci aveva afferrati mozzandoci il respiro, riemerge ad ogni istante dalle nubi temporalesche in cui era scomparso; e dinanzi alle sue folgori le amabili apparizioni che ci circondavano fuggono spaventate.

E che dovrei dire del Minuetto?... Ascoltate le originalissime modulazioni – le conclusioni sull'accordo di dominante che il basso volge in minore iniziando il tema successivo – il tema stesso, che riappare prolungato, ogni volta, di alcune battute!... Non vi riafferra quell'indefinibile senso di trepidante inquietudine, quel presagio del meraviglioso mondo spirituale, su cui il maestro regna?...

Ma, come un abbagliante raggio di sole, ecco lo stupendo tema del finale! Tutta l'orchestra prorompe in un inno di giubilo. E, anche qui, quali meravigliose trame contrappuntistiche giungono ad organizzarsi nella compiutezza formale. A qualcuno questo tema potrebbe passare accanto, strepitoso, come una geniale rapsodia. Ma l'ascoltatore sensibile e riflessivo verrà senza dubbio afferrato da una sensazione profonda – che è appunto l'ineffabile nostalgia di cui si è detto. E fino all'accordo finale (e forse ancora per alcuni istanti dopo di esso), non potrà uscire dal meraviglioso mondo degli spiriti, ove dolore e gioia tradotti in suoni lo avevano travolto.

Le frasi musicali, la loro struttura interiore, gli sviluppi, la strumentazione, l'ordine in cui le idee si susseguono, tutto tende a un unico punto d'arrivo. Ma è essenzialmente l'intrinseca affinità collegante i vari temi a creare l'unitarietà di clima che mantiene l'ascoltatore in uno stesso stato d'animo, da capo a fondo. Tale unitarietà risulta talvolta chiara: ad esempio quando la si avverte nella correlazione tra due idee, o quando si scoprono gli stessi bassi fondamentali

applicati a due diverse frasi. Ma un'affinità ancor più profonda si esprime "dallo spirito allo spirito" – ed è questa che imparenta i due Allegri e il Minuetto, e sancisce in modo mirabile la pensosa genialità dell'autore.

Ah, come si sono impresse profondamente nell'animo mio le tue stupende composizioni per pianoforte, o grande maestro, e come ormai trovo scipite, insignificanti tutte quelle che non appartengono a te, o a Mozart, o al poderoso genio di Johann Sebastian Bach! Che gioia è stata per me ricevere i tuoi due stupendi Trii opera 70! Ho capito subito che con poco studio li avrei potuti udire eseguiti a meraviglia. Sono stato così bene stasera, che ancora adesso mi sento come chi stia passeggiando nei viali tortuosi d'un fantastico parco, fra vegetazioni strane, alberi rari, fiori meravigliosi d'ogni sorta – e non sappia uscire dal dedalo incantato... dei tuoi Trii. Le affascinanti voci di sirena di quei movimenti così coloriti e variati mi invitano ad addentrarmi sempre più. – L'intelligente signora che oggi ha eseguito in modo davvero egregio il Trio n. 1 in speciale onore del sottoscritto maestro Kreisler – (e davanti al cui pianoforte siedo e scrivo tuttora) – mi ha dimostrato chiaramente come si debba apprezzare soltanto ciò che proviene dallo spirito. Tutto il resto proviene dal Maligno.

Proprio in questo momento ho ripetuto, a memoria, al pianoforte alcune sorprendenti modulazioni dei due Trii. Però è vero: il pianoforte – a coda – rimane pur sempre uno strumento assai più adatto all'armonia che non alla melodia. Neppure sfruttandone le migliori risorse espressive si riesce a trasfondere nella melodia le mille e mille sfumature che possono darle l'arco del violinista, il fiato di un suonatore di flauto, di clarinetto, di corno. Il pianista lotta invano contro l'insormontabile difficoltà oppostagli da un meccanismo che mette in vibrazione le corde mediante percussione. Per contro – (a parte l'arpa, di tanto ancora più limitata) – nessun altro strumento come il pianoforte riesce a dare all'intenditore la pienezza degli accordi, lo specchio completo dell'armonia e dei suoi tesori, nelle forme e nelle figurazioni più belle. Se la fantasia di un compositore ha concepito un quadro musicale ricco di gruppi e di chiaroscuri, lo può evocare vivido, smagliante, al pianoforte. Sotto le mani d'un maestro, la partitura orchestrale (il vero "libro magico" della musica, contenente nelle sue righe il misterioso coro dei più svariati strumenti – e

tutti i prodigi dell'arte musicale) diventa cosa viva, sulla tastiera. Una buona lettura di partitura al pianoforte potrebbe paragonarsi a un'incisione in bianco e nero, tratta da un grande quadro. Il pianoforte è dunque lo strumento ideale per l'improvvisazione, la lettura di partiture, l'esecuzione di sonate, ecc. Possono entrare nell'ambito della letteratura pianistica anche i trii, i quartetti, i quintetti; perché, se scritti a vera regola d'arte (cioè a quattro, cinque, o più voci effettive) implicano una elaborazione armonica escludente a priori le sortite virtuosistiche, i passaggi brillanti dei singoli strumenti. Nutro invece un'autentica avversione per i concerti per pianoforte veri e propri: (...quelli di Mozart e Beethoven non sono tanto "Concerti" quanto Sinfonie con pianoforte obbligato...) – In essi si tende a valorizzare il virtuosismo dell'esecutore nei passaggi di bravura e nell'espressività melodica. Ma anche il migliore dei pianisti, seduto davanti al più eccellente degli strumenti, si sforzerà invano di ottenere quei risultati che ad esempio un violinista consegue con la massima facilità.

Dopo un "tutti" di archi e fiati, un assolo di pianoforte riesce sempre asciutto e opaco. Si potrà ammirare l'agilità delle dita, ma senza provare commozione alcuna.

Ah, come Beethoven ha saputo comprendere le più intrinseche peculiarità dello strumento e trattarlo nella maniera più consona alla sua natura!

Alla base di ciascun tempo egli pone sempre un tema cantabile, semplice, ma ricco di possibilità – costruito, cioè, in modo tale da prestarsi alle più svariate combinazioni contrappuntistiche, abbreviazioni, ecc. – Tutte le altre idee, le figurazioni secondarie sono intimamente affini al tema, cosicché il gioco strumentale si intreccia e si snoda coordinandosi in una forma unitaria. Ma nell'ambito di questa ingegnosa architettura è un ininterrotto susseguirsi di quadri meravigliosi, ove gioia, dolore, tristezza, esultanza si alternano e compenetrano. Strane figure di sogno intraprendono un'aerea danza, ora perdendosi in un punto di luce, ora scostandosi l'una dall'altra, disponendosi in gruppi, inseguendosi, scacciandosi a vicenda in una sfavillante fantasmagoria. E l'anima ascolta rapita quel linguaggio sconosciuto e comprende il significato degli oscuri presentimenti da cui era stata invasa.

Ha veramente penetrato i misteri dell'armonia soltanto il compo-

sitore che per mezzo di essa sappia agire sull'animo umano. Le proporzioni matematiche – freddi, morti esercizi di calcolo nelle mani di un pedante privo di genialità – diventano, nelle mani dell'artista, magici filtri evocatori d'un mondo incantato.

Nonostante la sorridente bonomia di cui questi due Trii – e specialmente il primo (non escluso il malinconico Largo) – sono soffusi, il genio di Beethoven rimane fundamentalmente grave e solenne. Il maestro sembra convinto che non si possa parlare in termini usuali di argomenti misteriosi e profondi, ma soltanto con parole maestose e sublimi. La danza dei sacerdoti di Iside non può essere che un inno di religiosa esultanza.

La musica strumentale, se veramente "pura" (vale a dire, non destinata ad alcuna precisa finalità drammatica), deve evitare le piacevolezze insignificanti, i vezzi, i "lazzi" [in italiano nel testo] d'ogni specie. V'è una letizia più alta, più stupenda di quanto essa solitamente non sia nel nostro piccolo mondo – una gioia proveniente da regioni sconosciute che ci accende nell'animo una vita tutta interiore. Ora, l'artista capace di percepire, sia pure in modo indistinto, tali sensazioni cerca di tradurle in espressioni più alte di quanto potrebbero fornirgliene le povere parole umane, adatte ad esprimere gioie e piaceri materiali. Basterebbe questa serietà d'intenti ad escludere dalla musica strumentale di Beethoven gli spericolati passaggi virtuosistici su e giù per la tastiera, i salti strampalati, i "capricci" buffoneschi, le note sovracute lanciate nell'aria, con cinque o sei tagli addizionali, di cui rigurgitano le novissime composizioni pianistiche. In fatto di agilità vera e propria, le composizioni pianistiche del maestro non presentano difficoltà considerevoli; qualche volatina, qualche passaggio di terzine, nulla di straordinario, insomma, per qualsiasi pianista esercitato. Eppure, eseguirle bene, quelle musiche, è assai difficile. Più di un cosiddetto "virtuoso" le ha respinte protestando: – Troppo difficili! – E spesso soggiungendo – ...E molto ingrati! – La verità è questa: per essere eseguite con precisione e naturale disinvoltura, le composizioni di Beethoven vogliono, né più né meno, che venir capite e penetrate fino in fondo. L'esecutore dev'essere consapevole di una iniziazione sacrale, e entrare arditamente nel cerchio magico delle apparizioni evocate dalla potente malia di quelle pagine. Chi non sente dentro di sé tale consacrazione, chi considera la musica un piacevole passatempo, un riempitivo delle ore oziose, un titillamento

buono per orecchi ottusi – o un pretesto di ostentazione personale – se ne tenga lontano. Per costoro calza benissimo l'avvertimento: ...estremamente ingrati!

Il vero artista vive unicamente per l'opera come l'ha concepita l'autore – e così la eseguisce. Si guarda bene dal mettere avanti la propria personalità e tende con tutte le forze a far rivivere nella loro smagliante policromia i quadri stupendi, le affascinanti immagini racchiuse nell'opera dalla magica forza del maestro, affinché esse avvolgano l'ascoltatore in nubi di luce, gli infiammino il cuore e la fantasia e lo trascinino in rapido volo verso il lontano, magico mondo dei suoni.

11. Ernst Theodor Amadeus (Wilhelm) Hoffmann.

E. T. W. Hoffmann (1776-1822), che in omaggio a Mozart cambiò il suo terzo nome di battesimo in Amadeus, è il più grande testimone dell'intreccio indissolubile fra poesia, letteratura e musica tipico del primo romanticismo tedesco. A Berlino (1807-08) frequentò i romantici Fichte, Schleiermacher e Chamisso, a Bamberg (1808-13) fece il recensore musicale collaborando in particolare all' "Allgemeine Musikalische Zeitung"; compose musiche di ogni genere, teatrali (*Undine*, 1816), sinfoniche e da camera. Il suo autoritratto musicale è consegnato alla figura di Johannes Kreisler, il musicista tormentato, avverso al professionismo e vilipeso dai borghesi filistei, protagonista di *Kreisleriana*, uno dei *Phantasiestücke in Callots Manier* (Berlino, 1814-15). La triade Haydn-Mozart-Beethoven, quasi tre momenti complementari di un unico flusso creativo, ha probabilmente in queste pagine la sua fonte più autorevole; in merito alla *Quinta Sinfonia*,

l'estro della scrittura letteraria ha un contrappeso nel richiamo costante all'unità organica del lavoro, frutto di una "suprema oculatezza compositiva"; il brano contiene pure una significativa e profetica esaltazione del pianoforte, come strumento privilegiato per sondare il mare dell'armonia e, in genere, della musica strumentale, come espressione autonoma e superiore: viene così archiviato il disprezzo della cultura illuministica per la pura musica strumentale, genere insignificante e inferiore. (Da: E. T. A. Hoffmann,

Romanzi e racconti, I, *Gli Elisir del Diavolo*, traduz. di C. Pinelli, Torino, 1969).