
 Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi Direttore Musicale Riccardo Chailly

BEETHOVEN

 COMPAGNIA DELLE OPERE
GESTIONE FIERE

CMC
CENTRO CULTURALE DI MILANO



SPIRTO GENTIL
COLLANA MUSICALE



Maggio 2001

mercoledì 2
ore 20:30

Direttore
Yutaka Sado

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in La maggiore op. 92

1. Poco sostenuto e Vivace
2. Allegretto
3. Presto
4. Allegro con brio

Il tema del destino... come un costante sottofondo

Luigi Giussani

La *Settima sinfonia* di Beethoven è come la descrizione di una grande festa. Il primo, il terzo e il quarto movimento sono un ricchissimo fiorire, anzi un fantastico vulcano di musica, di tematiche piene di letizia e di gioia: sarebbe un guazzabuglio se non fossero dentro un ordine profondo. Immaginate una grande sala con gli invitati che ballano durante una festa: nel primo movimento siamo introdotti all'interno della festa stessa, e veniamo investiti di tutta la ricchezza di sentimenti, di mosse, di colori, di luci che si sprigionano da dentro il cuore, dal corpo stesso degli uomini che vi partecipano. Sembra che tutto ne sia riempito. Ma, ad un certo punto, uno, il tipo più eccentrico e bizzarro, si stanca, va fuori a prendere un po' d'aria. Esce dalla sala e si ferma di fronte ad una finestra osservando, distaccato, tutto quel volteggiare, quel vociare, quel gridio, quella musica: guarda tutto dal di fuori e ne percepisce la vanità assoluta. Improvvisamente la festa si restringe e la grande sala diventa piccola, la gente pigiata, tanto si soffoca per il sudore e il calore. L'uomo guarda con ironia e sarcasmo il niente, quello che dentro sembra tutto; guarda con cinismo o con raccapriccio questo destino delle cose.

Da un sentimento simile nasce il secondo movimento, così apparentemente in contrasto con gli altri da fare paura, da fare

stringere il cuore: cambia improvvisamente l'atmosfera. Un altro occhio, un altro cuore, un'altra sensibilità: è un'altra musica che interviene. E' come se la musica dicesse la verità di quello che si è goduto prima.

L'accordo di fondo è sostanzialmente sempre lo stesso, uno degli accordi più tristi che si siano ascoltati nella storia della musica: certamente c'è al suo interno una bellissima melodia tematica, ma il vero tema è quell'accordo, che con qualche leggera variazione dura quasi ininterrottamente dal principio alla fine e anche quando sembra scomparso, anche quando sembra travolto dalla spontanea e naturale melodia, dallo spontaneo e naturale desiderio di vita dell'uomo, quando uno meno se lo aspetta, ritorna e conclude il pezzo. È un accordo che riempie quasi tutto il brano e lo domina, mentre la melodia ha una tale suggestività e ricchezza di variazioni che uno dovrebbe esserne contento, ma non può più esserlo: il tema del destino e della tristezza domina sul tema della vita come un costante sottofondo.

Quell'uomo è profeta di come la vicenda andrà a finire di lì a poco: ma, finito il secondo movimento, è come se si scrollasse di dosso la malinconia e rientrasse per riprendere a ballare.

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in La maggiore op. 92

Tempi:

1. Poco sostenuto e Vivace
2. Allegretto
3. Presto
4. Allegro con brio

Organico:

2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti; 2 corni, 2 trombe;
timpani; archi.

Prima esecuzione:

Vienna, 8 dicembre 1813, Sala dell'Università,
direttore Ludwig van Beethoven.

Durata:

38 minuti circa.

Scritta tra il 1811 e il 1812 la *Settima*, viene alla luce quattro anni dopo la n. 6 «*Pastorale*» (1808). Un lungo periodo fatto di ripensamenti, di meditazione, ma dove troviamo nel catalogo beethoveniano una serie di capolavori, come il *Concerto n. 5 per pianoforte e orchestra op. 73 «Imperatore»*, la *Sonata per pianoforte in Mi bemolle maggiore op. 81a «Les Adieux»* ed il *Trio in Si bemolle maggiore op. 97 «L'Arciduca»*. Questi quattro anni testimoniano che il musicista stava compiendo non solo una ricerca approfondita nell'ambito strumentale, ma un affrancamento da quelli che potremmo chiamare problemi di contenuto e la conquista di un linguaggio musicale assoluto. Questo processo evolutivo coincide con il raffinamento dei forti contrasti dialettici evidenziato fino a quel periodo, ma che poi egli congiunse con altri elementi, quali la polifonia e l'elaborazione strutturale delle opere tarde. Abbozzata prima del 1811 (alcuni schizzi risalgono al 1809), la stesura definitiva della *Settima* è datata maggio 1812; ma il manoscritto, appartenuto alla famiglia Mendelssohn, contiene un grossolano errore perché riporta come data 13 maggio 1813. Composta, invece, tra l'inverno del 1811 e il maggio del 1812, quasi contemporaneamente all'*Ottava* ed alle musiche di scena per *Le rovine di Atene e Re Stefano*, due *pièces* di A. von Kotzebue, la prima esecuzione pubblica si tenne a Vienna nella Sala dell'Università durante una serata a favore dei soldati austriaci e bavaresi feriti nella battaglia di Hainau dell'ottobre precedente contro l'esercito napoleonico. La manifestazione era stata organizzata da Johann Nepomuk Mälzel, fervente patriota, inventore del metronomo e di apparecchi acustici utilizzati dallo stesso Beethoven, ormai prossima alla sordità totale. Nel programma era inclusa anche la prima parte della *Battaglia di Vittoria*, composta per celebrare la vittoria del generale inglese Wellington contro i francesi in Spagna nel giugno del '13. Il successo fu trionfale, in gran parte per merito di quest'ultimo brano, anche se da cronache dell'epoca si sa che il secondo movimento della *Settima* entusiasmò il pubblico al punto da dover essere ripetuto. Replica che divenne di consuetudine in tutte le esecuzioni successive. Ludwig Spohr che con altri musicisti come Johann Nepomuk Hummel, collaborò all'esecuzione come orchestrale, lasciò nei suoi taccuini un vivace resoconto della serata: «L'entusiasmo del pubblico raggiunse il

massimo soprattutto dopo l'Allegretto, un fatto eccezionale se si pensa che lo stesso consenso si ripeté quattro giorni dopo in una replica del concerto e nelle altre esecuzioni che ebbero luogo all'inizio del 1813: in quella del 2 gennaio il programma rimase uguale, mentre il 27 febbraio era stata inclusa l'*Ottava Sinfonia*. Le critiche comunque non mancarono e neppure i giudizi spietati. Molti contemporanei accusarono Beethoven di stravaganza: Friedrich Wieck -padre di Clara, futura moglie di Robert Schumann, affermò che solo un ubriaco avrebbe potuto scrivere quest'opera, e l'astioso Carl Maria von Weber, che poi dirigerà l'opera nel 1829, tre anni prima avrà la sfrontatezza di rilasciare su un giornale dell'epoca la seguente dichiarazione: «Il compositore con questo lavoro non da certo prova di maturità, e per quanto riguarda il primo e l'ultimo movimento pare siano stati dettati da un malato di mente». La stessa considerazione la si può leggere anche sulla rivista *Revue Musicale*, che dopo una esecuzione del 1829 sosterrà l'analisi di Weber e rifiuterà in particolare il Finale, «pagina sconclusionata, infarcita da strappi stilistici e formali, testimoni di una mano incerta e malata». Beethoven a sua volta, molto critico verso se stesso, dopo alcuni attacchi ebbe a dichiarare che aver dedicato le riduzioni pianistiche della *Sinfonia* (per pianoforte a due e a quattro mani e per due pianoforti) all'Imperatrice di Russia: un preciso ripensamento rivolto a un lavoro che valutava uno dei prodotti più «felici delle mie deboli forze». Sarà Wagner a capovolgere queste critiche ingiustificate, troppo spesso prive di un vero e proprio discorso analitico e, non accettando la così definita «stravaganza», colse subito l'essenza di quell'ebbrezza che esplose in tutta l'opera e in particolare nel primo e nell'ultimo movimento. E così scrive: «Esultanti d'allegria, coscienti di noi stessi, ovunque ci inoltriamo al ritmo audace di questa danza delle sfere a misura d'uomo. Questa partitura è l'apoteosi stessa della danza, è la danza nella sua essenza sublime».

Alcuni studiosi del XX secolo proprio per permettere un'analisi del lavoro attenta e priva di pregiudizi hanno messo in discussione non solo i pareri di Wieck e di Weber e quello del critico del londinese *The Harmonicon* del 1825 -«[...]non possiamo ancora discernervi alcun disegno, né possiamo tracciare alcun nesso fra le sue parti, certo che nella sua totalità è una spe-

cie di enigma, diremmo quasi una beffa»- ma anche l'appellativo dato da Wagner a questo lavoro di «apoteosi della danza». Wagner, forse con quell'irruenza che lo contraddistingueva, nell'ultimo inverno che trascorse a Venezia a Palazzo Vendramin (1882-1883) ebbe il coraggio di ballare alcune parti del Finale nella riduzione per pianoforte presentata da Franz Liszt proprio per dimostrare ai presenti lo schema ritmico della danza. Con il rispetto che portiamo a Wagner, egli ha sottovalutato il contrasto ritmico qui presente e che caratterizza questa pagina effervescente, pura nelle sue linee, ignorando che la danza cui Beethoven voleva illustrare in tutti i suoi aspetti non era da intendersi come danza popolare o ballo di corte, bensì come danza antica, mitica, astratta, immortale nella sua forza audace e nella sua fiera bellezza. Ecco il germe di quel tono aulico e solennemente festoso che aleggia in tutta la partitura: quello del retorico cerimoniale che va al di là della realtà. Il ritmo non si affievolisce mai, pulsa ovunque anche quando sembra debba abbandonare la presa e si innesta in ogni movimento assumendo le singole tipologie e convivendo perfettamente, sia pur in contrasto, con le parti più sognanti e meditative. Il ritmo è il cardine della *Settima* ed è l'ossatura costitutiva, la spina dorsale che la regge senza causarle mai nessun cedimento. Beethoven non era favorevole, o i tempi erano ancora lontani, per accettare di congiungere i singoli movimenti tramite una conscia interazioni di tonalità, che creano un rapporto organico delle parti con l'insieme totale. Ma le microcellule della costruzione sono rintracciabili già nell'Introduzione al primo movimento.

1. Poco sostenuto
e Vivace

Il Poco sostenuto che prepara il Vivace si snoda attraverso larghe pennellate e colori brillanti. È l'ultima volta che Beethoven fa uso in una sinfonia del lento introduttivo, un omaggio a Haydn che, invece, l'aveva inserito in quasi tutte le dodici «Londinesi» (1792-1795). Anche nella *Settima*, come già nella *Seconda* (1802), l'Introduzione ha uno sviluppo autonomo. Si apre con quattro colpi secchi di tutta l'orchestra distanziati tra loro; dal primo accordo -in «forte»- si innesta una solenne melodia dolcissima che fa da trama al tessuto che si dipana lentamente. L'Introduzione non va considerata solo un pezzo introduttivo: non solo per le dimensioni, ma perché privilegiando il soggetto principale e al-

tri elementi non secondari che ritroveremo nel Vivace successivo illustra perfettamente lo spirito della partitura. All'inizio c'è una specie di botta e risposta tra oboe e clarinetto, finché non si arriva al terzo accordo con l'entrata dei corni. A questi accordi che possiamo considerare come blocchi verticali si uniscono ondate orizzontali ben espresse dagli archi, che, partendo dal «pianissimo», arrivano al «fortissimo». Lo svolgimento porta al Do maggiore del secondo tema dell'Introduzione, quindi arriva il tema pronunciato dall'intera orchestra: prima spezzato, poi ripreso, infine ancora spezzato, fino a trasformarsi in una sola nota ribattuta la quale rimbalza tra fiati e archi, tra silenzi sempre più estesi dove si annuncia il tema principale del successivo Vivace, che influenzerà gli altri movimenti come elemento ora ritmico e incisivo, ora sognante e lieve. Il Vivace, in 3/8, simile ad una giga esplodendo in tutto il suo vigore allontana l'apparizione del primo tema che ritroveremo poi trasformato, ma sempre riconoscibile. Più che di forma-sonata si potrebbe parlare di una «variazione integrale». Il primo tema è molto semplice, quasi lineare; eppure, come sempre in Beethoven, la trasformazione è immediata. Passaggi tonali, contrasti timbrici, pensieri sublimi e con una sorta di raffinato umorismo si arriva agli altri temi, che temi non sono, ma proposte melodiche molto affini tra loro. La terza idea è affidata ai legni, mentre gli archi tentano di unirsi a loro e ci riescono con la quarta. A questo punto un ritmo di siciliana rimbalza tra violoncelli, contrabbassi, timpani e trombe, ben disegnato dai secondi violini e dalle viole, mentre i violini primi ed i legni si impongono con la terza e la quarta idea. Attraversando territori tonali distanti tra loro, la musica acquista colori sempre più smaglianti e proseguendo tra raffiche e bruschi arresti aleggia per tutta l'Esposizione il vittorioso ritmo puntato, finché con un improvviso allentamento della tensione si conclude la prima parte per dare spazio a uno Sviluppo che porta alla ribalta un motivo ritmico che stabilisce il collegamento tra il 3° e il 2° tema e che l'orchestra stravolge sbriciolandolo con i furiosi assalti dei fiati e dei timpani. La Ripresa altro non è che la continuazione dello Sviluppo, alla quale fa seguito una Coda, con un fantastico «crescendo» che si ritrova fra il Terzo e il Quarto movimento della *Sinfonia n. 5* (1808). C'è uno stretto collegamento tra l'uomo e il musicista;

tutto qui è vissuto in modo personale, anche se la fantasia è idealizzata e riveste ogni passaggio con colori intensi, mai sbiaditi. Una danza vorticosa conclude il movimento con il tema principale intonato in «fortissimo». E sulle note acute degli ottoni si entra in un mondo irreal.

2. Allegretto

L'Allegretto, bissato alle prime esecuzioni, è sempre stato giudicato anche dagli esperti un movimento singolare nella sua intrinseca bellezza, perché mette in risalto un'energia macerata, non permette indugi e viene scandito regolarmente da un pulsare ritmico continuo. Oboi, clarinetti, fagotti e corni stabiliscono inizialmente la tonalità di La minore passando rapidamente dal forte al pianissimo. I due temi, uno più austero e l'altro più fluido s' intrecciano, creando un dialogo tra le parti gravi degli archi. Il primo tema è ripreso dai violini, mentre i fiati entrano annunciando un ritmo di marcia. Prima di arrivare ad un episodio indipendente nella tonalità di La maggiore, abbiamo la presenza di trombe e timpani (in La minore) che esaltano colori un po' torbidi, ai quali Beethoven non rinuncia neppure in questa *Sinfonia*. I temi precedenti paiono scomparire, mentre clarinetto e fagotto si inseriscono con un canto ondulato, poi ripreso da flauti e oboi, sino a che il clarinetto canta una melodia lunga dal sapore pastorale al quale fa eco un flauto. Dopo il ritorno alla tonalità di partenza, avviene una svolta tipicamente beethoveniana: la figura melodica austera cede il posto al secondo tema che procede isolato in un abile contrappunto a quattro voci affidato ai soli archi. Si va verso la conclusione del movimento e dopo aver sentito una vera e propria scansione ritmica sul tempo di marcia, i gruppi strumentali (archi e fiati) entrano in azione riproponendo la tonalità di La minore.


3. Presto

Il Presto, in $\frac{2}{4}$, è rapido e scattante. Beethoven inizialmente voleva intitolarlo Minuetto, poi Scherzo. Il movimento ci viene incontro con un ritmo saltellante: è una danza agile, lineare, che s'impone per una serie di fattori originali e anche inconsueti, primi tra tutti la tonalità di Fa maggiore, lontana dal La maggiore d'impianto, ed il carattere brillante, sostenuto da un procedimento armonico che procede con garbo, senza invadere il campo e non mortificando mai quella grazia birichina e quella

leggerezza che ne è il marchio. I motivi che si intersecano tra loro partono dagli archi per cedere poi la parola ai flauti, ai clarinetti ed ai corni. La seconda parte, marcata Assai meno presto, è un Trio tra i più singolari nonostante la sua semplicità; prende spunto da un inno religioso dei pellegrini della bassa Austria e quando, infine, il canto si gonfia in un crescendo, ecco mettersi in moto tutta l'orchestra ed un «fortissimo» passa dalle trombe ai timpani. Il Presto e l'Assai meno presto si ripetono ancora due volte, sino a che nelle ultime battute ricompare il tema dei corni. Poi accordi imperiosi lo soffocano fino a portarlo al silenzio.

4. Allegro con brio

L'ultimo movimento, un Allegro con brio in 2/4, si presenta con un «fortissimo» degli archi ai quali fanno eco i fiati. È una danza sfrenata e l'orchestra è impegnata fin dall'inizio con i suoi «fortissimi» e gli «sforzati». Ritorniamo alla forma-sonata già presente nel primo movimento, anche se qui la struttura è più rigorosa. I quattro temi riconoscibili nell'Esposizione subiscono trasformazioni e modifiche continue e il quarto nell'ambigua tonalità di Do diesis minore annulla quel senso di trasparenza che c'era in precedenza. Il contrasto tonale e l'audacia beethoveniana che non sempre si attiene alle regole mettono in funzione tutta l'orchestra con i suoi ritmi spezzati ed i curiosi scontri dinamici ci fanno pensare ad una danza più orgiastica che pastorale. Lo Sviluppo si concentra soprattutto sul primo tema, anche se gli altri, pur affini, si uniscono ad esso in una girandola rafforzata da continui cambi di tonalità. Le tinte violente che dominano sono anche smorzate da momenti di forte tensione; così, verso la Ripresa, anche se sarebbe meglio definirla ricapitolazione, ritroviamo tutto quello che era già stato detto, ma in forma concentrata. È una forsennata corsa dei temi dell'esposizione, una rivisitazione dei ritmi, delle tonalità, che, dilatandosi, portano a una Coda che raccoglie tutte le voci in un gioco contrappuntistico nuovo, non accademico. C'è, infine, un «crescendo» dove rimbalza il primo tema energico e delirante che trascina tutta l'orchestra nel canto finale, interrotto da due accordi uguali a quelli ascoltati all'inizio.

Gabriella Mazzola Nangeroni 

Alla amata immortale

Dopo la morte di Beethoven venne trovata tra le sue numerosissime carte una lunga, appassionata, lettera evidentemente non spedita ed indirizzata «Alla Amata Immortale», con le indicazioni solo del giorno –anzi dei giorni– del mese; nulla, invece, quanto al luogo ed all'anno. L'ipotesi che il primo sia Tepliz ed il secondo il 1812 è stata avanzata di recente da alcuni studiosi a conclusione di lunghi e complessi riscontri incrociati; se così fosse, la lettera è stata scritta dalla città termale nella quale Beethoven negli ultimi anni trascorreva i mesi estivi e dove fece la conoscenza di Goethe proprio nell'estate del 1812. E se l'anno fosse questo, la lettera segue di pochi mesi il completamento della *Sinfonia n. 7*. Quanto all'identità dell'Amata Immortale, invece, nonostante le molte ipotesi è destinata a rimanere sconosciuta presumibilmente per sempre

[Tepliz] 6-7 luglio [1812]

Mio angelo, mio tutto, mio io. Solo poche parole oggi e a matita (con la tua matita) -il mio appartamento è fissato sicuramente solo fino a domani. Che meschina perdita di tempo queste cose! perché questa profonda pena quando parla la necessità ? Può forse il nostro amore sussistere altrimenti che col sacrificio e col non chiedere tutto ? Puoi forse impedire che io non sia tutto tuo e tu non tutta mia ? Ah, Dio! guarda la bella natura e acquieta il tuo animo pensando a ciò che deve essere. L'amore chiede tutto e completamente ed ha ragione; così a me con te come a te con me. Tu però dimentichi troppo facilmente che devo vivere per me e per te; se fossimo completamente uniti risentiresti questa sofferenza così poco come la sento io.

Il viaggio è stato spaventoso. Sono arrivato qui soltanto alle quattro di mattina di ieri. Siccome mancavano cavalli, la posta scelse un'altra strada Ma che percorso terribile! All'ultimo cambio mi avvertirono di non viaggiare di notte, mi vollero far temere di attraversare un bosco, ma tutto questo in-

vece mi dava voglia di farlo. Ebbi torto: la carrozza si ruppe in quella terribile strada di campagna senza fondo. Avessi avuto altri postiglioni, sarei rimasto a mezza strada. Esterhazy seguendo l'altra via ebbe con otto cavalli lo stesso incidente che mi capitò con quattro. Eppure in parte ero contento come sempre quando riesco a superare felicemente qualche cosa. Da queste cose esteriori passiamo al cuore. Ci vedremo certamente presto; nemmeno oggi posso comunicarti le osservazioni sulla mia vita che ho fatto durante questo viaggio; se i nostri cuori fossero sempre vicini non ne farei di simili. L'animo trabocca, devo dirti tante cose. Ah, ci sono dei momenti in cui trovo che la parola non è niente. Sii allegra, rimani il mio unico fedele tesoro, il mio tutto e così io per te. E il resto, ciò che per noi deve essere e ciò che sarà, lo decideranno gli dei.

Il tuo fedele Ludwig.

Lunedì 6 luglio, di sera

Tu soffri, mio caro amore. Mi accorgo solo ora che le lettere devono essere consegnate la mattina presto lunedì e giovedì, gli unici giorni in cui la posta parte per K. Tu soffri. Ah, dove sono io, sei anche tu con me. Con me e con te io discorro sempre. Fa in modo ch'io possa vivere con te! Che vita !!!! Così !!!! vita senza i te, inseguito qua e là dalla bontà della gente, che, credo, merito tanto poco quanto poco desidero meritare.

La sottomissione dell'uomo all'uomo mi fa soffrire. E quando mi osservo in confronto con l'Universo, che cosa sono io e che cos'è colui che chiamano il più grande? Eppure c'è proprio in questo qualcosa di divino nell'uomo! Piango se penso che probabilmente avrai le mie prime notizie solo sabato. Per quanto tu mi possa amare, io ti amo d'un amore più forte! Ma non ti nascondere mai a me. Buona notte. Come «bagnante» devo andare a dormire. Ah Dio, così vicini eppure così lontani! Non è forse il nostro amore una vera costruzione celeste? e non è così saldo come è saldo il cielo?
B.

Yutaka Sado

Direttore

Yutaka Sado è nato a Kyoto nel 1961, si è diplomato alla Kyoto City University of Arts e si è perfezionato con Leonard Bernstein di cui è stato anche assistente durante una *tournee* in Germania ed URSS. La sua carriera internazionale inizia nel 1989 quando si aggiudica il primo premio al 39° Concours International de Chefs d'Orchestre de Besançon. Da allora ha diretto molte prestigiose orchestre: l'Orchestre Nationale de France, l'Orchestre de Lyon, Bordeaux, Nice, Cannes, Montecarlo e Tolosa, l'Orchestra Sinfonica del Quebec, l'Orchestra della Radio di Stoccarda, l'Orchestra Filarmonica Cecca, l'Orchestre Symphonique de la RTL du Luxembourg, la Jerusalem Symphony Orchestra e la Israel Philharmonic Orchestra. Dal 1990 partecipa al prestigioso Pacific Music Festival di Sapporo, fonda-

to da Leonard Bernstein, accanto a Christoph Eschenbach e Michael Tilson-Thomas. Dal 1993 è Direttore Ospite Principale presso l'Orchestre des Concerts de Lamoureux. Dopo aver vinto nel 1995 il Concorso Internazionale Leonard Bernstein di Gerusalemme, nel 1996 ha ricevuto il prestigioso premio *Révélation Musicale de l'Année* dal Syndicat Professionel de la Critique Dramatique et Musicale. In Italia dirige ogni anno l'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi di cui è diventato Direttore Principale Ospite a partire dalla stagione 1999/2000. Nella stessa stagione ha debuttato anche con l'Orchestra Nazionale della RAI di Torino e con l'Orchestre de Paris. In Giappone è ora Direttore Principale dell'Orchestra di Osaka. Incide regolarmente per Naxos ed Erato.

