

A duecentocinquanta anni dalla nascita

Mille e nuovi volti di Beethoven

■ GIOVANNI GAVAZZENI

Critico musicale de *Il Giornale* e di *Amadeus*
Collaboratore de *Il Venerdì di Repubblica*

Rudolf Hausleithner
(1840-1918),
*Beethoven lontano
dal mondo.*

Rudolf Hausleithner
(1840-1918),
*Beethoven Far
from the World.*

«**Q**uest'anno, dove siamo tutti assolutamente Beethoven-consapevoli, è evidente come Beethoven sia, fra tutti i compositori, il più interpretabile». Così scriveva Leonard Bernstein in occasione del bicentenario della nascita di Ludwig van Beethoven, nel 1970. Come diceva il poeta-compositore Arrigo Boito ad Arturo Toscanini, gigante della direzione d'orchestra, cultore di Beethoven, le cui partiture "aggiustava" con rinforzi e raddoppi: «Beate le arti che non hanno bisogno di interpreti». Proprio Beethoven, diventato nel corso dei due secoli e mezzo dalla sua nascita il paradigma stesso della musica cosiddetta "classica", ha avuto (e ha) bisogno sempre degli interpreti, cui è affidata la trasmissione

nel tempo delle sue opere. Quello che affascina e rende sempre verde la sua musica è la molteplicità degli approcci esecutivi. Lo stesso Bernstein stupiva constatando di avere eseguito la *Nona* sinfonia in maniera completamente differente solo cambiando luogo e orchestra a disposizione nel giro di pochi giorni. Grosso modo Bernstein identificava nel suo tempo due atteggiamenti interpretativi principali, sempre in riferimento alla *Nona*, la sinfonia su cui si innesta una cantata aprendo il futuro di Liszt e Mahler: il primo privilegiava «una lettura della partitura letterale, fedele, accurata nel ritmo e nelle dinamiche, senza ritocchi o aggiunte allo strumentale, senza pause gratuite o *ritardando* o *rubati*, fedele alle indicazioni controverse (e qualche volta impossibili) del metronomo, senza aggiustamenti dinamici a causa dell'equilibrio orchestrale». Il secondo approccio, definibile come «una concezione molto romanticizzata, basata su idee extramusicali come il Caos Primigenio (le battute iniziali), la Creazione Germinale monocellulare (il primo tema), culminante con lo Sviluppo dell'Uomo nel pieno della Ragione e dello Spirito», comprendeva «fermate, rubati, esagerazioni dinamiche e/o cambiamenti, tempi vacillanti, meandri poetici, indulgenze

personali e soggettive. Da qualche parte fra i due approcci, stanno tutte le esecuzioni della *Nona* che abbiamo ascoltato».

Il primo atteggiamento derivava dalla tradizione romantica che comprese subito come Beethoven avesse dischiuso mondi nuovi. «La musica di Beethoven muove le leve del brivido, del terrore, del raccapriccio, del dolore e risveglia quell'infinito struggimento che è l'essenza stessa del Romanticismo». Questa proclamazione di Beethoven come compositore schiettamente romantico si deve al genio di un critico musicale, il famoso scrittore-compositore E.T.A. Hoffmann nella sua recensione della Quinta sinfonia, un capolavoro critico che segna una data storica. Lo scrittore-compositore, come ha mostrato Benedetta Saglietti nella recente edizione critica del saggio hoffmanniano (editore Donzelli), prende termini e concetti dalla filosofia di Wackenroder e dagli scritti di Ludwig Tieck (*Fantasie sull'arte per gli amici dell'arte*), che proclamavano l'autonomia della musica strumentale pura e assoluta. Hoffmann gettava «le basi per la sacralizzazione della musica che si consoliderà nell'Ottocento, sino alla nascita della *religione dell'arte*» e per la nascita del mito dell'artista romantico, quando Beethoven fu trasfor-

Lebrecht Music Arts/Bridgeman Images

The thousand new faces of Beethoven

Geniuses are such because they are able to transcend conventions. Beethoven was no exception. His creative bent was so extraordinary that even the most "classical" works allow for different interpretative forms, so powerful is the message they are able to propose. The universe of registers in his music has led critics to oftentimes make daring juxtapositions. From the myth of the romantic artist, to correlations of inspiration from Shakespeare, who knew how to combine seriousness with irony. Precisely the ironic slant of the melody of the great "Ludwig van" could also generate a link with the Baroque. The superb conductor L. Bernstein was convinced that music is capable of capturing with its "charm". The "charm" of profound simplicity, of childlike trust in the sense of immortality of the universe.

mato «in un vero e proprio dio laico». In opposizione agli affetti settecenteschi, Beethoven «parlava la lingua dell'inconscio», conducendo l'ascoltatore in «un percorso iniziatico verso un altro mondo». Pagine memorabili, come quando Hoffmann ribadisce che la musica strumentale beethoveniana schiude «il regno del titanico e dell'incommensurabile. Raggi infuocati sfrecciano attraverso la profonda notte di questo regno: vi scorgiamo gigantesche ombre che s'allungano e si restringono, richiudendoci sempre più strettamente, annientano ogni cosa in noi, senza estinguere il dolore dello struggimento infinito, in cui ogni piacere, asceso con rapidità in suoni esultanti, s'inabissa e soccombe». Più avanti si iniziò ad accostare Beethoven al dio dei romantici, Shakespeare. Come il Bardo inglese, il compositore tedesco giustapponeva al serio, l'ironico, e lo mescolava con il grossolano, il prosaico, il realistico. L'accostamento fra Beethoven e Shakespeare fu fissato in modo definitivo da Robert Schumann, compositore con la passione della critica, quando scriveva che «come l'Italia ha la sua Napoli, la Francia la rivoluzione, l'Inghilterra la flotta ecc., i tedeschi hanno le sinfonie di Beethoven. Con il loro Beethoven, i tedeschi dimenticano che non hanno una scuola di pittura, con Beethoven possono immaginare di cambiare l'esito delle battaglie perse con Napoleone; addirittura ardiscono metterlo sullo stesso livello di Shakespeare». Si svilupperà così un processo di identificazione culturale-nazionalistico che arriverà a fine Ottocento a esiti di caricatura politica. Nel libro di Esteban Buch, *Beethoven's Ninth: A Political History* (2003), si legge un passo relativo al momento nel quale i tedeschi, finalmente riuniti nell'Impero germanico, sentono realizzate le loro aspirazioni storiche. E Beethoven viene messo al passo con i tempi. «Nel 1892 [il famoso direttore e pianista] Hans von Bülow [allievo fra i prediletti di Liszt], portò quest'identificazione un passo più avanti, dedicando

La copertina dello spartito del *Quartetto per archi n. 13* in Si bemolle maggiore, op. 130 di Ludwig van Beethoven, completato nel novembre del 1825. Il musicista dedicò il quartetto al nobile e mecenate russo Nikolai Galitzin.

• *The cover of the score of the String Quartet No. 13 in B_b major, Op. 130 by Ludwig van Beethoven, completed in November 1825. The musician dedicated the quartet to Nikolai Galitzin, the Russian nobleman and patron.*

un'esecuzione della "Sinfonia Eroica" al cancelliere Bismarck. Il "Beethoven della politica tedesca" era stato dimesso due anni prima dal Kaiser Guglielmo II, ma era già sulla strada per diventare il padre fondatore dell'impero – grazie in parte ai chioschi che portavano il suo nome. Nel suo sforzo di immaginare che Beethoven avrebbe ammirato Bismarck più di Bonaparte, Bülow arrivò a far distribuire versi agli spettatori in onore del Cancelliere di Ferro, invitando l'uditorio a cantarli nel finale della Sinfonia "Bismarck".

Il secondo atteggiamento, nato nel clima della nuova oggettività fra le due guerre mondiali, si può considerare l'antenato dell'attuale ricerca cosiddetta "storicamente informata", cioè che non si limita al discorso degli strumenti e degli organici originali, ma ricerca nuovi aspetti, trascurati nell'immagine del Beethoven tradizionale, quello che si ascolta con la testa fra le mani. Giovanni Antonini, direttore d'orchestra italiano che viene dall'esperienza barocca e ha realizzato una delle più belle e interessanti integrali sinfoniche bee-

thoveniane degli ultimi decenni presso Sony, ha rinvenuto un commento geniale del compositore e violinista Giuseppe Cambini (1746-1825), che sottolineava come proprio l'ironia legasse Beethoven al Barocco: «Il compositore Beethoven, spesso bizzarro e barocco, alcune volte scintilla di bellezze straordinarie. Ora assume il volo maestoso dell'aquila; ora si insinua lungo sentieri grotteschi. Dopo aver trafitto l'anima con la dolcezza di una melodia, subito la lacera con una massa di accordi barbarici. Sembra albergare nell'anima allo stesso tempo colombe e coccodrilli». Il fraintendimento dell'ironia beethoveniana ha origini antiche; già per i drammaturghi e i critici romantici, l'ironia era un paradosso: chi non la capiva tendeva a prendere gli scherzi sul serio e viceversa gli elementi seri come gioco. Antonini sottolinea per esempio che nella emblematica Quinta sinfonia, quando il famoso primo tema, quello detto del Destino, nella ricapitolazione del primo movimento passa dai corni ai fagotti, «era venuto in uso all'inizio del XX secolo lasciarlo ai corni, perché non era concepibile che un effetto "eroico" si ripresentasse in maniera comica, così come poteva essere percepito suonato dai fagotti». Senza scomodare momenti incredibilmente grotteschi come l'improvvisa irruzione dei fagotti e del controfagotto nel finale della *Nona* (indicato, dopo la corona con il nuovo tempo, *Alla marcia*), una pernacchia non casuale proprio dopo la triplice invocazione "vor Gott", già Robert Schumann sottolineava come fosse comica la ripresa nello Scherzo della *Quinta* del fatidico tema del Destino suonato tutto *pizzicato* e *piano*.

In Beethoven l'ironia assume un significato ideologico, è uno degli aspetti che definisce l'artista. «Non dimentichiamo», prosegue Antonini, «che Beethoven sapeva di essere qualcuno in grado di vedere quello che re e imperatori non potevano. In lui si compie la figura dell'artista-creatore delle regole». L'ironia, cioè mescolare sublime e grottesco, lirico e comi-



Lebrecht Music Arts/Bridgeman Images



co, fu un aspetto spesso biasimato dai commentatori antichi: «Haydn veniva accusato di rovinare un momento sublime facendo subito apparire un Hanswurst (un Gian Salsiccia, maschera popolare tedesca). Vigeva il concetto che se una musica era drammatica, tale doveva restare. Non era pittura della vita». Il problema dell'ironia e dei fraintendimenti mi riporta a quando ero un ascoltatore in erba. Assistevo, ricordo, a un concerto di canto dell'allora famoso tenore tedesco Peter Schreier e rimasi scosso da una signora che sedeva dietro di me. Come si trattasse di una questione di vita o di morte, mi chiese cosa pensassi delle affermazioni di un noto musicologo che metteva gran parte della produzione liederistica di Beethoven nell'infernotto dolciastro dei rosoli per salotti biedermeier. Snocciolava rimproveri severi per il biografo e religioso rispetto degli incontri di Beethoven con la poesia di Goethe, i 6 *lieder* op. 75, il *Canto di maggio* op. 52, per non parlare delle musiche di scena per l'*Egmont*. Vista la mia ignoranza in materia, assecondai il biasimo, anche per placare il risentimento erinnico. Da allora però rimasi dubbioso sul difficile rapporto fra Beethoven e la voce umana, sul famoso bis-trattamento o trattamento strumentale della voce umana, come palesato in molti luoghi del suo capolavoro, l'opera

Fidelio, della *Missa Solemnis*, anche certi passi impiccati del quartetto dei solisti della *Nona*. Il recente incontro in sala d'incisione fra il tenore Ian Bostridge e il suo accompagnatore di lusso Antonio Pappano (Beethoven - *Songs and Folksongs*, pubblicato da Warner Classics), non solo conferma il valore del sempre lodato ciclo *All'amata lontana* op. 98 e del famoso lied *Adelaide*, vero ponte fra classicismo e romanticismo, ma anche la piacevolezza sorprendente delle decine di trascurate melodie irlandesi, gallesi, scozzesi che Beethoven arrangiò nel 1810 per l'editore inglese Thompson con accompagnamento di pianoforte, violino e violoncello. In questa registrazione Bostridge & Pappano ne eseguono otto con due solisti d'eccezione: la violinista Vilde Frang e il violoncellista Nicolas Altstädt. La «musica popolare irlandese, con le sue scale arabeggianti, introdotte da viaggiatori spagnoli, rievocata nelle capriole del violino, negli scoppi dei brindisi, nell'empito zingaresco» (Paolo Gallarati) conferma il formidabile umorismo, forse ignoto alla vestale beethoveniana.

Nei tormentati tempi in cui viviamo, Beethoven è fonte di ispirazione per un modo più consapevole e moderno di vivere non solo la sua musica. Mentre il globo sembra respirare aria meno inquinata a seguito della pandemia; spiagge e mari tornati a colori pri-

Interno del "Theater an der Wien" ove nel 1805 venne presentato il *Fidelio*, unico lavoro teatrale di Ludwig van Beethoven.

• Interior of the "Theater an der Wien" where *Fidelio*, Ludwig van Beethoven's sole theatrical work, was presented in 1805.

mordiali; polveri sottili in temporanea ritirata, un'autentica boccata d'ossigeno rigenerante viene dal meraviglioso Quartetto Ébène, formato dai violinisti Pierre Colombet e Gabriel La Magadure, dalla violista Marie Chilleme e dal violoncellista Raphaël Merlin. Il loro nome (ebano) è un omaggio agli adorati musicisti jazz e alla materia prima con la quale venivano costruiti gli archetti più preziosi dai mastri archettai francesi – il reattivo, elastico, resistente pau-brasil, il legno di pernambuco. Invitati ad eseguire l'integrale dei quartetti di Beethoven, la forma più difficile e pura, a cui tutti hanno cercato di avvicinarsi senza mai sorpassare il lascito beethoveniano, nel sancta sanctorum della Carnegie Hall di New York («suonare o ascoltare il ciclo completo dei quartetti di Beethoven è un assoluto, la più completa esperienza musicale che ci possa essere»), i quattro artisti hanno realizzato il progetto "Beethoven Around The World" dopo essersi accordati con Air France perché venisse compensato in rifeorestazione quanto consumato dai loro spostamenti aerei. Potrebbe sembrare una trovata da ecologisti politicamente corretti; invece il movente profondo che anima questo quartetto di fuoriclasse è il desiderio di realizzare l'integrale



più difficile nel vivo di città dove il fare musica si intreccia con la storia e con i problemi di tutti i giorni: Philadelphia, Vienna, Tokyo, São Paulo, Melbourne, Nairobi e Parigi. Un viaggio fissato in un diario che accompagna l'edizione in 7 cd (pubblicata da Warner Erato), dove l'esegesi musicale si alterna alle esperienze con uditori non meno ammirevoli di quanto viene eseguito. Giovani strappati alle *favelas* dall'Istituto Baccarelli di San Paolo cantano per gli ospiti con commovente semplicità e senso ritmico; voci penetranti al Kapiti College di Wellington lanciano il grido d'orgoglio della cultura maori; serenate degli uccelli cullano le notti dei quartettisti fra le colline di Adelaide; un'organizzazione encomiabile, Ghetto Classics, educa alla musica giovani kenioti fra violenze e privazioni quotidiane nella bidonville di Korogocho; la Cina smisurata non è più quella del Loto blu di Tintin. In mezzo a tutte queste esperienze, le interpretazioni dei sedici quartetti beethoveniani sbocciano con una freschezza difficile da accostare anche alle migliori formazioni del presente e del passato. Spontanea comunicativa offerta senza alcuna sofisticazione intellettuale, senza la pesantezza di tanti, anche insigni, quartetti di scuola teutonica. Forse è proprio l'attitudine mentale aperta degli Ébène, i quali prima di far musica si domandano "perché", si pongono il problema di evitare di diventare mere macchine da concerti, impilando scritte dopo scritte, e cercano di capire, proprio attraverso quell'unicum che sono i quartetti nell'opera di Beethoven e nella storia della musica, cosa significhi essere musicisti oggi. Per spiegare come funziona lo strumento-quartetto agli ascoltatori hanno impiegato una metafora pertinente e quanto meno attuale: «L'interprete deve avventurarsi in un'Amazzonia di note, potare con le forbici o usare il macete per arrivare al senso profondo di questa o di quell'opera, per poi restituirla». Il loro lavoro su Beethoven è cominciato ben prima dell'invito integrale. «Nel caso della



AKG-images/Mondadori Portfolio

foresta dei quartetti di Beethoven, quando si crede di aver fatto un cammino logico, è come se la vegetazione ti respingesse istantaneamente: bisogna riprendere più volte il cammino. È un lavoro che si rivela ogni giorno più necessario, più giustificato, perché questa musica dai poteri soprannaturali si attualizza costantemente, agendo sul musicista e sull'ascoltatore di tutte le epoche, privilegio dello spirito moderno di una musica eternamente contemporanea».

Beethoven scopritore di nuovi mondi, Beethoven ironico, Beethoven ecologista, Beethoven *charmeur*. Sì, perché tornando a Bernstein che si chiedeva ragione della diversità delle esecuzioni della stessa composizione, il famoso direttore americano affermava di avere scoperto un nuovo elemento nella musica di Beethoven. «Immaginate – un nuovo elemento nella musica di Beethoven! È possibile? Non è già stato detto tutto su Beethoven? Eppure è successo: scoprii che la musica di Beethoven aveva *charme*. Cosa? *Charme* in Beethoven? Di tutte le qualità questa era la meno prevedibile. *Charme*, da quella faccia, da quella criniera leonina, da quel corpo rachitico e butterato? Eppure doveva essere ritrovato, sepolto sotto strati di severità, austerità, perseveranza senza compromessi, martellamento appassionato, grinta demoniaca, libero

Il celebre compositore e direttore d'orchestra Leonard Bernstein ebbe ad affermare che «suonare la musica di Beethoven è come essere sedotti da una seducente innocenza».

• *Renowned composer and conductor Leonard Bernstein declared that «playing Beethoven's music is like being seduced by an alluring innocence».*

misticismo. Là sotto giace lo charme. Sotto? Ma lo charme non è un attributo esteriore? Non lo charme di Beethoven. Non è del tipo timido, civettuolo, rococò, mozartiano, sofisticato. È lo charme della profonda semplicità: la pura semplicità della fiducia infantile. Cosa c'è di più profondamente affascinante della fiducia infantile? È totale, irrefrenabile. Suonare la musica di Beethoven è consegnarsi completamente allo spirito infantile che viveva in quell'uomo triste, goffo e violento. È come essere sedotti da una seducente innocenza. Senza la più profonda deferenza non è possibile suonare l'Adagio della *Nona*. O, come del resto, lo *Scherzo*. O, sa il cielo, il primo movimento. E il *Finale*? Più di tutti. È semplicemente ineseguibile se non andiamo fino in fondo con lui, in totale, prepuberale fede, con quella certezza d'immortalità che solo i bambini (e i geni) possiedono veramente – andare fino in fondo e gridare *Brüder!, Töchter!, Freude!, Millionen!, Gott!*, ma specialmente *Brüder!* che dopotutto è un grido infantile. Dobbiamo crederci per suonarlo. Ecco perché noi, cinici abitanti di questo mondo, siamo ancora affascinati da quel bizzarro, antiquato concetto pronunciato da Beethoven: tutti gli uomini sono figli di Dio. È l'irresistibile charme del Credo di Beethoven che rende imperitura l'idea e la musica». 