

Il “Tardo Stile”

Scegliere un programma musicale da eseguire in pubblico è quasi un autoritratto. Non tanto nei contenuti quanto in ciò che si vuole sia appunto un recital. Nel mio personale caso, penso che la storia della musica colta europea non sia come talvolta si crede, una galleria aurea di geni, quanto piuttosto una ragnatela di collegamenti tra personalità apparentemente isolate. Mi interessa moltissimo sottolineare le loro parentele e le loro lontananze, in modo che l’ascolto venga arricchito da questi confronti, fatti sulla carne viva dell’esecuzione pubblica e della concentrazione che il pubblico raggiunge nel suo ascolto. Nel nostro caso il programma di stasera presenta le ultime Sonate di Mozart, Haydn, Beethoven, ovvero l’ultimo lascito dei tre grandi musicisti del Classicismo viennese. Le loro vite sono intrecciate con il trionfo della Forma Sonata ed è appunto di grande interesse vedere a che punto forma e linguaggio fossero, nel passo di addio in un genere musicale che Haydn sviluppò in modo continuativo ed innovativo, Mozart considerò in modo intermittente come veicolo privilegiato di espressione, Beethoven scelse come uno dei tre capitoli fondamentali del suo catalogo (gli altri due sono Sinfonie e Quartetti d’archi).

Data la brevità dello spazio, mi devo limitare ad osservazioni che meriterebbero ben altro sviluppo. La prima nasce dal fatto che tutti noi attribuiamo un “tardo stile” al solo Beethoven, nella cui opera è evidentissimo uno straordinario progresso. Nessuno parla di tardo stile di Mozart e poco si dice di cosa si sviluppò nell’opera di Haydn. In realtà se percorriamo il catalogo delle Sonate mozartiane non ci può sfuggire quanto egli sia stato onnivoro di stili anche contrastanti e quanto siano diversi gli esiti linguistici delle sue composizioni tastieristiche. Basti pensare alla drammatica Sonata in La minore, con quegli accordi di accompagnamento così percussivi ed insistenti; alla Sonata in Do minore così ricca di mutamenti e pause teatrali e poi confrontare queste due composizioni con la Sonata in fa maggiore K 332 o quella in Si bemolle K 333 per rendersi conto di quanto Mozart fosse aperto a mutamenti profondi. Ma il vero, grande salto di qualità fu dato dallo studio dello stile severo di Haendel e di Bach. Da quel momento in avanti Mozart diventò un altro compositore. Conobbe la classicità tradizionale, ovvero creò una Nuova Classicità dove lo stile viennese trovò un’imprevista e sorprendente sintesi con lo stile contrappuntistico-imitativo del periodo barocco. Da questa grande svolta nacque quello che chiamiamo il “tardo stile” mozartiano, che, tra tanti capolavori che si possono citare, produsse la Sinfonia Jupiter, il Flauto Magico, la Clemenza di Tito. Sulla tastiera le Sonate K 533, K 570 e l’ultima, K 576, rappresentano con assoluta evidenza un cambiamento di direzione. Le caratteristiche di questo mutamento stanno nella semplificazione estrema dei mezzi strumentali, ridotti quasi sempre a sole due voci imitantesi tra loro; alla rarefazione dell’espressione, attraverso l’uso sorvegliato del modo minore e la melodizzazione stilizzata; alla Forma che da questi elementi appena citati prende un risalto cristallino. La Forma Sonata invero tocca, specialmente nella Sonata K 576, un vertice di assoluta purezza. Poco occorre a Mozart per celebrare il trionfo della Tonalità: tutto è risolto con un’economia di mezzi che dimostra una sapienza degna di Raffaello; tutto scorre con una fluidità che appare miracolosamente naturale. Ogni debito con il passato è sciolto in uno stile totalmente personale, al quale non viene richiesto più né di sorprendere né di impressionare.

Se nel corso delle loro carriere talvolta le personalità di Haydn e Mozart avevano potuto incontrarsi in qualche occasione e dialogare o competere a distanza, con la morte del più giovane collega, la figura di Haydn tende sempre più ad assumere connotati assolutamente inconfondibili. Nel suo lungo catalogo di Sonate per tastiera, il percorso stilistico e formale non procede con coerenza: molto spesso, oltre che ad influenze linguistiche, Haydn fu sensibile anche al dedicatario della composizione: il suo far musica non era svincolato dalla fruizione di essa. Abbiamo quindi un alternarsi di grandi e di piccole Sonate, di Sonate proromantiche e Sonate accademiche, impennate del genio e passi indietro. Ma l’ultima, in Mi bemolle, è perfettamente in grado di dirci a che punto possiamo collocare Haydn nella storia della Sonata, prima dell’avvento di Beethoven. La

composizione si apre con un tema perentorio e compatto, quasi un gesto da attore, una dichiarazione di intenti e di carattere che afferma una grande personalità. Da qui in poi i cambiamenti di umore, di colore, di tessitura strumentale sono numerosissimi, sorprendenti, addirittura sconcertanti. Esistono nel primo movimento dei cambi armonici bizzarri che cercano a tutti i costi la “discontinuità” del discorso: solo un genio come Haydn può permetterselo senza con questo distruggere la delicata struttura della Forma Sonata. In questa composizione si può parlare di una sensibilità pianistica molto più avanzata che in Mozart: basta osservare dove va a suonare la melodia nei toni bassi della tastiera, per saltare improvvisamente ai confini estremi dei toni acuti. Un prodigio di colore è il passaggio tra il primo movimento in Mi bemolle e il secondo in Mi maggiore. Qui Haydn anticipa uno dei topoi stilistici beethoveniani, lo scivolamento delle dita dai tasti neri a quelli bianchi (vedi tra l’altro i ripetuti passaggi nell’Adagio dell’opera 106 tra Fa diesis e Sol) con un risultato armonico che tocca la magia. L’Adagio, a confronto con la sublime accademia della Sonata mozartiana in Re, è fatto tutto di scatti nervosi, frammenti secchi, antisentimentali. Non c’è posto per la dolcezza o per l’abbandono. Infine il Rondò frenetico e pieno di sorprese, nello stile dei finali di Sinfonia, inventati da Haydn e da lui elevati alla perfezione.

Il “Tardo Stile” di Beethoven è oggetto di un’interminabile serie di studi, alcuni dei quali di grandissimo interesse. Il più stimolante di essi è il lavoro preparatorio che il filosofo tedesco T.W. Adorno raccolse per tutta la vita allo scopo di pubblicare un libro “definitivo” sul sommo musicista di Bonn. Il grandissimo merito di Adorno sta nell’aver posto una serie di interrogativi nei quali certamente si trova la chiave di lettura, l’approccio giusto per comprendere il tardo periodo beethoveniano. Tuttavia, anche se si trovassero risposte a problemi parziali, la rivelazione integrale del procedimento compositivo beethoveniano resta opaca. Capisco che per qualche ascoltatore e persino per qualche giornalista possa bastare un approccio “poeticosentimentale” alle grandi opere del tardo Beethoven: rispetto le opinioni altrui, ma per me, proprio come interprete che deve comprendere per raccontare, tale approccio non può essere sufficiente. Il livello intellettuale che Beethoven raggiunge negli ultimi anni di vita è un unicum della storia della musica e può essere considerato uno dei punti più alti che l’umanità intera abbia toccato, anche al di fuori dei domini dell’arte. In questi lidi non è più sufficiente dire che la musica comunica sentimenti allegri o tristi. Il peso del fattore strutturale diventa prevalente, tanto che Adorno è tentato più volte dal confronto Beethoven-Hegel. Egli arriva a dire una cosa di fondamentale importanza: “l’immagine dell’oggettività della musica viene presentata da Beethoven come un qualcosa che esiste in sé, non come qualcosa fatta da lui: egli è lo stenografo della composizione oggettivata, cioè liberata dalla casualità dell’individuo”. Ed ancora: “la volontà, energia che in Beethoven la Forma mette in moto, è sempre il Tutto, lo Spirito del Mondo hegeliano”. Un requiem per l’estetica romantica, un’indicazione preziosa per ascoltare e per suonare la musica di Beethoven. Il concetto del Tutto contrapposto al Particolare, all’Individuale è continuamente ribattuto da Adorno e fa da basso continuo a tutti i suoi appunti. Concetto che ha ramificate conseguenze nella lettura dei testi beethoveniani e che chiarisce tanti dubbi sulla scrittura strumentale, sulla scelta del materiale motivico e tematico, spiega la natura stessa dei temi (“essi sono possibilità o idee di temi”, dice Adorno), lontani tanto dal classicismo viennese quanto dal nascente romanticismo tedesco. L’accusa spesso ripetuta di essere essi banali e perdenti a confronto con la vena melodica di altri compositori, perde senso se li si iscrive in un discorso dove anche il tema, programmaticamente privo di valore in sé, viene compreso soltanto nell’Unità. Qualsiasi dettaglio che alla lettura parziale può sembrare di scarsa “qualità”, acquista il suo senso soltanto se inserito nella struttura unitaria della composizione. Esattamente come in opere quali la Cappella Sistina, o meglio, quali i Prigionieri, opera tarda di Michelangelo, l’assenza di dettaglio nel particolare, se si prescinde dall’insieme, può risultare incomprensibile.

Le convenzioni strumentali, scale e arpeggi, per esempio, non sono più un insieme di note finalizzate al dinamismo, ma solamente un gesto, un pensiero musicale –un crescendo, un’ascesa- fatto di suoni.

Non conta più quali note siano scritte, ma soltanto l'impulso che esse traducono in suoni. In realtà tutta la struttura della Sonata, e non più quella del singolo movimento, risponde all'esigenza di un'unità superiore dove l'ascoltatore può comprendere la composizione solamente se è nelle condizioni di scorre-la temporalmente in avanti e indietro ("Beethoven raggiunge i più possenti effetti formali quando un'idea musicale, che già c'era solo come tema, ora si rivela come risultato, acquistando in tal modo un significato totalmente diverso. E' a volte proprio questo ritorno che costituisce a posteriori anche il senso musicale di tutto quel che precede... [Adorno, nota del framm.163]"). La memoria di ciò che si è ascoltato nell'esposizione è lo strumento per seguire la dialettica dello sviluppo e il ritorno della prima sezione, che nelle opere 109, 110 e 111 non è più la consueta ricapitolazione, ma presenta varianti chiamate da Adorno "ripetizioni devianti": straordinario superamento della convenzione sonatistica.

Lo stesso Beethoven degli anni giovanili, sino alla Sonata op.53, aveva rafforzato la struttura della Sonata sia irrobustendo la sezione dello sviluppo, sia ribadendo la riesposizione nella sua interezza, sia ampliando la coda finale. Ne risultava un organismo di fortissima compattezza, basato ancora sul principio della simmetria. Le prime "crepe", i primi segni di qualche dubbio sulla possibilità di continuare su questa strada si avvertono nelle opere 78, 79 e 81a. La Sonata op.101 segna una svolta decisiva: la simmetria non è cancellata ma superata dialetticamente nella convinzione che essa sia data per scontata. La ricapitolazione diventa così una nuova fase creativa, un nuovo sviluppo miracolosamente in equilibrio tra il già udito e il nuovo. Lo schema viene ripudiato perché dominato ed assorbito totalmente. Mai la creatività aveva trovato un terreno così fertile nella Forma. L'ignoto senso del tutto raggiunto rende Beethoven libero da qualsiasi vincolo o convenzione, ma paradossalmente le convenzioni riaffiorano nelle ultime Sonate nella loro nudità, caricate di sconosciuto significato. Non è certo un caso che nell'op.110 si trovino insieme Recitativo, Arioso, Fuga, inversione della Fuga, tutti reperti del passato che potevano rimanere citazioni accademiche prive di vita. Ma peraltro, osservando lo schema dei movimenti delle tre ultime Sonate, vediamo che nessuna di esse segue il canovaccio tradizionale, allegro /adagio /(scherzo) /rondò. Siamo ormai lontanissimi da una convenzione che lo stesso Beethoven aveva contribuito a rendere canonica.

Beethoven distruggeva dunque ciò che aveva edificato? No, se egli stesso si considerava il difensore del "classicismo" in polemica con il romanticismo che prendeva piede a Vienna. Semplicemente egli era oltre il classicismo, se intendiamo esso come una cristallizzazione di schemi. Eppure Beethoven era il più classico dei musicisti, nel momento in cui, come abbiamo visto in Adorno, considerava la musica un ente universale, scisso dalla casualità del particolare (dell'individuo). E così percepiamo il dettato della composizione beethoveniana quale espressione di una personalità prepotente che, nell'atto di manifestarsi, perde il limite dell'individuale per farsi universale: la musica di Beethoven diventa Musica, rompendo i rapporti con l'autore. Da qui la sconvolgente autorità di pensieri musicali che nelle mani di altri sarebbero imbarazzanti banalità. Per chiarire meglio questo importante concetto, basti valutare la pregnanza della più banale formula cadenzale, colonna portante di tutto il comporre classico. In Beethoven la cadenza diventa qualcosa di inconcepibile soltanto quarant'anni prima; assume un significato extramusicale - non so se definirlo filosofico - imponente, un'affermazione che in alcuni momenti si avvicina alla perentorietà dei fenomeni naturali, un editto della Volontà. Ecco che per incanto frasi semplici, le quali, in occasioni infelici del cursus beethoveniano, avevano mostrato la grossolanità dei materiali, diventano infinitamente ricche di significato, talmente ricche che oggi esse suonano forse ancora più autorevoli di un secolo fa.

La musica di Beethoven nelle opere 109, 110 e 111 ha come carattere di fondo ciò che noi comunemente colleghiamo all'Inno alla gioia della Nona Sinfonia: in realtà, se vogliamo andare al di là di una mera lettura del testo e proviamo a farlo nostro per restituirlo vivo al pubblico, la "gioia" permea ogni situazione musicale delle ultime Sonate. Per spiegare questa mia convinzione, occorre definire meglio la parola gioia: gioia come pace duramente conquistata, gioia come inno di ringraziamento (al di là della Sinfonia Pastorale, il tema dell'Andante nell'op.109 ed il tema dell'Arietta nell'op.111), gioia come presa di coscienza della dignità umana, della condizione creaturale (troppo lungo sarebbe il discorso sulla religiosità di Beethoven...). Gioia che si manifesta

in un modo inscindibile con il trionfo, il più grande della storia della musica, della tonalità. La definizione della tonalità, la sua conferma, la Forma-Sonata intesa proprio come gigantesca cadenza che celebra la conquista della certezza tonale, è strettamente collegata alla consapevole gioia di essere ed esistere. Anche quando la scelta della convenzione barocca spinge la musica all'espressione dolorosa, nell'Arioso dell'op.110, c'è la risposta della Fuga che dialetticamente illumina l'oscurità. Il compito dell'interprete si riferisce solo in parte all'esegesi intellettuale dei testi, molto più al patrimonio emotivo: non percorre i sentieri dell'intelletto, ma quelli dell'intuizione. Ecco perché qui conviene fermarmi e fare mie, ancora una volta, le parole di T.W. Adorno: "In Beethoven ho imparato, tutte le volte che qualcosa mi sembra sbagliato, insensato, debole, [ed io aggiungo: incomprensibile] a dare tutto il vantaggio a lui e cercare in me la colpa".

Michele Campanella