

I PROSSIMI APPUNTAMENTI

DOMENICA 13 SETTEMBRE

ore 11 - Portogruaro, Municipio, Sala Consiliare

Nuovi concertisti

Fabian Falcomer, tenore

Francesca Francescato, pianoforte

Musiche di Denza, Mascagni, Puccini, Tirindelli, Tosti

Ingresso libero*

ore 21 - Teglio Veneto, Chiesa San Giorgio Martire

Harps Fusion

Nicoletta Sanzin, Patrizia Tassini, arpa

Musiche di Alessandrini, Bach, Blanco, Francia,

Pagotto, Salzedo, Thomas, Zecchi

Ingresso libero*

LUNEDÌ 14 SETTEMBRE

ore 21 - Portogruaro, Teatro Comunale Luigi Russolo

Petra Lechtova Scarpa, flauto

Amiram Ganz, violino

Damiano Scarpa, violoncello

Mari Fujino, Bruno Volpato, pianoforte

Musiche di Čajkovskij, Gaubert, Martinů, Mozart

Ingresso a pagamento

MARTEDÌ 15 SETTEMBRE

ore 21 - Concordia Sagittaria, Cattedrale Santo Stefano Protomartire

Carlo Torlontano, *Alphorn* (corno delle Alpi)

Francesco Di Lernia, organo

Musiche di Bach, Bartsch, Corelli, D'Aquila, L. Mozart, Zimmermann

Ingresso libero*

*Ingresso libero con prenotazione fino a esaurimento posti

info: www.festivalportogruaro.it

È VIETATO L'USO DEL TELEFONO DURANTE GLI EVENTI DEL FESTIVAL, COSÌ COME QUALSIASI FORMA DI REGISTRAZIONE AUDIO, VIDEO O FOTOGRAFICA. LA FONDAZIONE MUSICALE SANTA CECILIA NON SI ASSUME ALCUNA RESPONSABILITÀ PER REGISTRAZIONI O FOTO NON AUTORIZZATE.

38° FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA

FONDAZIONE MUSICALE SANTA CECILIA

corso Martiri della Libertà 14 - 30026 Portogruaro (VE) - ITALIA

telefono +39 0421 270069

www.festivalportogruaro.it

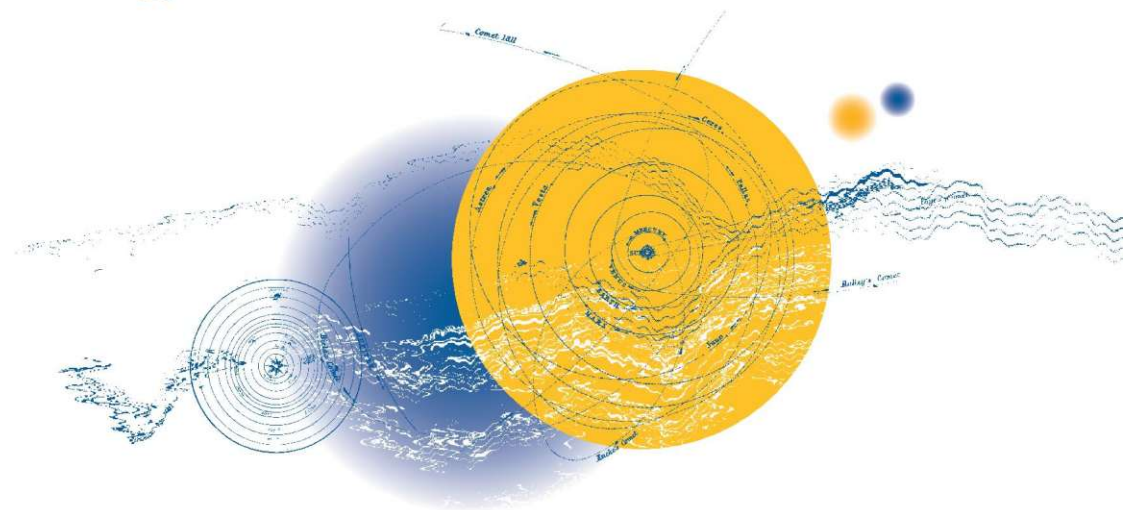
seguici su



22 agosto
17 settembre 2020

www.festivalportogruaro.it

Portogruaro
Festival Internazionale
di Musica
Trasfigurazioni celesti



QUARTETTO WERTHER

Misa Iannoni Sebastianini, violino

Martina Santarone, viola

Vladimir Bogdanovic, violoncello

Antonino Fiumara, pianoforte

sabato 12 settembre 2020 - ore 21.00
Teatro Comunale Luigi Russolo - Portogruaro



TEATRO COMUNALE
Russolo



Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 "Eroica"

(trascrizione cameristica di Ferdinand Ries)

I. Allegro con brio

II. Marcia funebre: Adagio assai

III. Scherzo: Allegro vivace

IV. Allegro molto

Aaron Copland (1900 - 1990)

Quartetto per pianoforte e archi (1950)

I. Adagio serio

II. Allegro giusto

III. Non troppo lento

Quartetto Werther

Vincitore del XXXIX Premio "Abbiati", Premio "Farulli" 2020, e Terzo Premio al Concorso Internazionale di Musica da Camera "Trio di Trieste", il Quartetto Werther, fondato a Roma nel 2016, è stato ammesso alle fasi finali del 10th Osaka International Chamber Music Competition, membro della World Federation of International Music Competition che si terranno in Giappone nel 2021.

Realtà emergente del panorama cameristico italiano, ha già all'attivo numerosi concerti e collaborazioni con importanti Festival ed associazioni concertistiche, tra cui l'Unione Musicale di Torino, Bologna Festival, Perugia Musica Classica, Società dei Concerti di Parma, Istituzione Universitaria dei Concerti, Accademia Filarmonica Romana, Amici della Musica di Palermo, Accademia Filarmonica di Messina, Società Umanitaria di Milano, Fondazione Musicale "Santa Cecilia" di Portogruaro, 54° Festival Pontino di Musica, Andermatt Music, Paganini Genova Festival, Colibrì Ensemble, Oratorio del Gonfalone, Festival Nei Suoni dei Luoghi del Friuli, Ritratti Festival di Monopoli.

Da Maggio 2018, il Quartetto Werther è sostenuto dall'Associazione Musica con le Ali, grazie alla quale ha debuttato in Russia presso la Moscow International House of Music e si è esibito presso il Teatro Ristori di Verona, il Teatro La Fenice di Venezia, il Teatro Sociale di Como, il Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia, il Teatro Civico di Varallo e la Sala Bianca di Palazzo Pitti a Firenze.

Secondo premio al Concorso Internazionale di Musica da Camera-Premio "L. Boccherini" di Lucca e del Concorso Internazionale "Luigi Nono", nel 2019 il Quartetto Werther si è imposto al premio "A. Burri" 2019 promosso dal 52esimo Festival delle Nazioni.

Perfezionatosi con il Trio di Parma e Pierpaolo Maurizzi, conseguendo nel 2018 il Master di II livello in Musica da Camera con il massimo dei voti, lode e menzione presso il Conservatorio "A. Boito" di Parma, ha partecipato all'International Chamber Music Campus organizzato dalla Jeunesse Musicale Deutschland presso il Castello di Weikersheim, durante il quale ha approfondito lo studio del repertorio con il Cuarteto Casals, Vivian and Donald Weilerstein.

Membro dell'Avos Chamber Music Project e de Le Dimore del Quartetto, prosegue il perfezionamento del repertorio con Pierpaolo Maurizzi e con Patrick Jüdt, direttore della Bern ECMA Session.

evoluto, l'aspetto ritmico è più lineare e questo rende tutto più intellegibile all'ascoltatore.

Nel secondo tempo, *Allegro giusto*, si accentua il contrasto tra struttura armonica e formale. Il discorso è organizzato quasi come un Rondò di Sonata, mentre il discorso armonico si allontana ancora di più dalla tonalità. Anche qui Copland applica con libertà la serie dodecafonica in cui l'idea principale si allontana dalla serie originale e sembra piuttosto derivare da un suo frammento. Nel terzo movimento, *Non troppo lento*, la serie discendente per toni interi assume un forte carattere drammatico e si avvicina molto ai lavori cameristici che negli stessi anni erano frutto del genio di Šostakóvič.

Lo storico Harold Clurman, amico di Copland, descrive il *Quartetto* e in particolare il finale, come una rappresentazione musicale della quiete che precede il lancio della bomba atomica. Solo in apparenza negli anni Cinquanta Copland si era tenuto lontano dalle logiche politiche e questo *Quartetto* ne è una testimonianza. In realtà proprio la scelta del linguaggio seriale può essere intesa come un mezzo per dar voce alle paure di un'intera nazione ancora sconvolta dalla guerra. In particolare, la sua attenzione era rivolta a quanto stava accadendo oltre cortina. Solo due anni prima, nel 1948, Andrej Aleksandrovič Ždanov, incaricato di controllare e regolamentare la produzione artistica in Unione Sovietica, aveva condannato tutte le produzioni considerate espressione di degenerazione formalista e naturalista. L'attacco era stato rivolto a diversi musicisti sovietici, in particolar modo proprio a Šostakóvič, ed ebbe una risonanza a livello mondiale. Copland fu particolarmente colpito dall'incontro che ebbe con il compositore sovietico nel 1949, in occasione di una conferenza di pace a New York. In quell'occasione Šostakóvič, visibilmente turbato, aveva pronunciato una dura condanna nei confronti di tutti i musicisti che continuavano a seguire uno stile degenerato, con quella che fu una solenne abiura e condanna del proprio stesso supposto formalismo. Copland ne rimase scioccato. Lui stesso, che pochi anni dopo sarebbe stato sottoposto a dure accuse di maccartismo, affermò di aver composto il *Quartetto* in segno di disprezzo nei confronti di tutti quegli ufficiali sovietici ma anche americani, pronti a insegnare ai musicisti come fare il loro lavoro.

Maria Teresa Dal Moro

« [...] solo con Beethoven [la musica] aveva appunto cominciato a trovare il linguaggio del pathos, delle volontà appassionate, dei fatti drammatici che avvengono nell'intimo dell'uomo»

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Considerazioni inattuali*

Per il ceto borghese di fine Ottocento fare musica diveniva occasione di affermazione sociale e la prassi della trascrizione era molto diffusa nella cultura musicale dell'epoca. La pratica di quella che prese il nome di *Hausmusik* trovò la sua massima espansione proprio alla metà dell'Ottocento, in concomitanza col diffondersi di un maggiore divario tra musica d'arte, rivolta ai professionisti, e quella invece pensata per i dilettanti.

L'abitudine di suonare in casa per diletto con amici e familiari si diffuse parallelamente allo sviluppo del concerto pubblico (che all'epoca prendeva il nome di "accademia") e in contrapposizione a quello privato di tradizione aristocratica. Tale pratica permetteva alla borghesia di accedere alla letteratura musicale, operistica e sinfonica, proprio grazie alla trascrizione.

Il dilettantismo si diffuse capillarmente e il pianoforte conquistò un ruolo centrale nella *Hausmusik*, anche in ragione della sua versatilità. Per tutto l'Ottocento dilagò in Europa un'autentica "mania" per questo strumento, alimentata dall'importanza sociale attribuita allo studio del pianoforte e, in particolare, dall'opinione che il suo insegnamento, associato a quello del canto, fosse necessario nell'educazione delle ragazze di buona famiglia. Inoltre, a partire dal 1811, la diffusione dello strumento a martelletti venne accelerata anche grazie all'immissione sul mercato di una grande quantità di modelli economici e più adatti all'uso domestico, come il cosiddetto "pianino", ovvero l'odierno pianoforte verticale.

La letteratura era abbondante in questo settore e veniva diffusa anche sotto forma di pubblicazioni periodiche. Di limitato impegno tecnico e modeste pretese interpretative, comprendeva generalmente brani di breve respiro, come pezzi a carattere descrittivo, rondò, variazioni su arie e motivi in voga, fantasie, *pot-pourri*, danze e marce, ma anche sonate e sonatine dalle finalità paradidattiche. La pressante richiesta di nuove musiche da parte dei dilettanti veniva soddisfatta sia da nomi oggi dimenticati, sia dai musicisti maggiori che riuscivano a conciliare le esigenze del mercato con la propria ispirazione: primi fra tutti Schubert e Schumann. Questa tradizione venne messa in crisi dalla diffusione del grammofono e della radio nei primi anni del secolo scorso, sostituendo così la pratica viva del dilettante e amatore.

Alle stesure originali va poi aggiunto un gran numero di trascrizioni nate non soltanto a uso dei dilettanti, ma anche dei musicisti di professione. La maggior parte della produzione era destinata al pianoforte solo o a quattro mani, ma esistono riduzioni e arrangiamenti per i più svariati organici.

La trascrizione di Ferdinand Ries della *Terza Sinfonia* di Beethoven può essere considerata un eccellente esempio di tale prassi, ovvero l'adattamento di una composizione per un altro organico utile alla sua diffusione pure tra le pareti domestiche o comunque in ambiti piuttosto ristretti. Oltre a ciò, i compositori realizzavano trascrizioni anche per motivazioni che potevano essere scolastico-didattiche o commerciali.

Interessante è quanto si legge nell'*Allgemeine Musikalische Zeitung* in una recensione della *Terza Sinfonia* di Beethoven del 1807:

«Proprio come certe opere minori di Beethoven possono essere biasimate per risultare troppo macchinose, strane, e difficili da eseguire più di quanto sia necessario, o perché esse non hanno praticamente nulla da dire o forse nulla che non potrebbe essere detto altrettanto bene, o meglio, se fosse espresso più semplicemente, più naturalmente; proprio così certamente, io dico, egli ignora tutti questi rimproveri quando scrive un pezzo come questo, ricolmo di difficoltà insuperabili anche per l'ascoltatore più attento e l'esperto musicista. Questo non vuol dire che il lavoro non sia superlativo in tutto, né che il genio di Beethoven non manifesti le sue caratteristiche anche in quest'opera, perché la sua peculiare caratteristica consiste nello scrivere musica che, per quanto riguarda gli aspetti meccanici e tecnici, è impossibile eseguire adeguatamente, sia per gli strumenti che per le mani. Comunque, tosto che questa composizione divenga nota, è certo che darà luogo ad una moltitudine di trascrizioni e arrangiamenti.»

Se da un lato l'autore dell'articolo critica aspramente le difficoltà di ascolto e di esecuzione che imporrebbe Beethoven con la sua arte, dall'altro ne riconosce la genialità ed esprime la certezza che questa innovativa sinfonia sarebbe stata oggetto di molte trascrizioni e arrangiamenti a riprova di quanto diffusa ne fosse la pratica.

Per fare qualche esempio si può citare l'arrangiamento della *Terza Sinfonia* beethoveniana per piccola orchestra che ne fece Carl Friedrich Ebers nel 1818 e quello della *Seconda Sinfonia* realizzato dallo stesso Ries e pubblicata da Simrock nel 1807. Sempre della *Seconda Sinfonia* esiste anche una trascrizione dello stesso Beethoven per *Trio* con pianoforte, violino e violoncello. A riprova della rilevanza culturale che nell'Ottocento ebbe la trascrizione, è importante ricordare anche quelle lisztiane per pianoforte di tutte le sinfonie del genio di Bonn. Nel 1843 Liszt arrangiò il terzo movimento della *Terza Sinfonia*, che fu poi pubblicato da Pietro Mechetti nel 1850. In seguito, dopo la trascrizione delle prime tre sinfonie, Liszt accantonò il progetto per 23 anni, e quando riprese in mano il lavoro riutilizzò le sue

venne commissionato da Elisabeth Coolidge e fu eseguito la prima volta dal "New York Quartet" al Coolidge Auditorium, il 29 ottobre 1950.

È importante sottolineare che Copland non utilizza il metodo dodecafonico seguendo pedissequamente le regole. Lo stesso compositore così si esprime nel descrivere il brano:

«Per come la vedo io, la dodecafonia non è nulla di più che una prospettiva visuale. Come un trattamento fugato, è uno stimolo che ravviva il pensiero musicale. Si tratta di un metodo [...] e dunque non risolve alcun problema espressivo».

La scelta di Copland di abbracciare il serialismo più duro non è realizzata sullo stesso piano di quella di Stravinskij. Bernstein coglie nel segno quando paragona la conversione al serialismo di Copland alla «defezione di un generale al campo nemico, portando con sé tutti i suoi fedeli reggimenti».

Durante gli anni '30 e '40 Copland si era espresso attraverso un linguaggio del tutto accessibile e legato ai temi popolari: composizioni come i balletti *Billy the Kid* e *Appalachian Spring*, pezzi che si ispiravano a Cuba come *El Salón Mexico* e *Danzón*, oppure al patriottismo come *Lincoln Portrait* e *Fanfare for the Common Man*; infine, partiture cinematografiche come la partitura per *The Heiress* che gli valse un Oscar nel 1950.

Intorno agli anni Cinquanta, ormai affermato compositore, Copland venne attratto dal metodo dodecafonico ideato da Schönberg perché aveva necessità di trovare nuove sonorità altrimenti per lui inaccessibili. Una vera esigenza espressiva, non una scelta intellettuale. Copland, infatti, applicava il metodo seriale con una certa libertà e non fine a sé stesso. Quello che ricercava nei lavori di questa parte conclusiva della sua carriera era una combinazione dei mezzi espressivi più evoluti a sua disposizione, pur senza mai esserne succube, con una sostanziale intellegibilità del messaggio espressivo. Tale approccio è palese già a partire dal primo movimento di questo *Quartetto* con pianoforte, prima composizione nella quale Copland applica la dodecafonia.

Il *Quartetto* si articola in tre tempi. Il primo tempo, *Adagio serio*, è essenzialmente una fuga che riecheggia Bach e il tardo Beethoven, dove il violino presenta l'idea tematica iniziale attorno a cui si sviluppa tutta la composizione. Già in questo incipit è possibile osservare la libertà nell'uso del serialismo in quanto la serie non è presentata nelle sue 12 note ma solo in 11. Copland, pur applicando procedimenti compositivi d'avanguardia, non abbandona del tutto il sistema tonale, ricorre spesso a movimenti per gradi congiunti discendenti, talvolta riecheggiando Debussy, e a intense pennellate cromatiche. Nell'ambito di una struttura armonica comunque piuttosto

risalgono al 1802 (il primo movimento e lo scherzo vennero composti durante il 1803). Esse corrispondono a quel periodo di profonda disperazione che culminò con la stesura del *Testamento di Heiligenstadt* (6 ottobre 1802), in cui si riflettono il dramma umano della sordità, la ribellione contro il tragico destino e il trionfo finale della ragione sul desiderio di morte. Sembra quasi che la figura di Napoleone sia solo alla superficie e che il vero protagonista dell'opera sia Beethoven e l'intera umanità posta di fronte a scelte estreme. Dunque, un ricco contenuto di idee e di passioni preme dall'intimo di questa musica, sì che i tentativi di interpretazione sono stati, da subito, innumerevoli; a partire da Berlioz, fino a giungere ad Arnold Schering, il quale riteneva che nei primi tre tempi dell'*Eroica* Beethoven si fosse interamente ispirato all'Iliade. Forse la guida ancora oggi più efficace è quella romantica e idealistica, non letteraria né descrittiva, di cui fu ideatore Wagner:

«Prima di tutto la definizione di "eroica" è da prendere nel significato più ampio e non è mai da intendere riferita solo a un eroe militare. Se con "eroe" comprendiamo l'uomo vero e intero, al quale appartengono nella loro massima pienezza e potenza tutte le emozioni puramente umane - dell'amore, del dolore, della forza -, allora comprendiamo il vero tema che l'artista vuole comunicarci con il linguaggio così commovente della sua opera musicale».

C'è chi ha ipotizzato di spostare il baricentro interpretativo sull'eroe prometeico dell'ultimo movimento e quindi sull'Uomo come creatura mortale e protagonista di questo dramma. Altra ipotesi identifica l'eroe nel compositore stesso, che in una lotta suprema aveva vinto la tentazione del suicidio accettando il destino e raggiungendo la piena vittoria di quell'*Ich*, ovvero quell'Io Ideale a cui aspirare, vincendo su tutto ciò che lo contrasta. Con l'evolversi della critica le interpretazioni si sono sempre più interiorizzate in senso kantiano e il soggetto dell'*Eroica* è stato identificato nell'Uomo-Artista che, attraverso un uso assoluto della Volontà, supera ogni difficoltà: *Per aspera ad astra*.

«Ho finito gli accordi, sento di averne bisogno di nuovi»: così si rivolse Copland a un perplesso Leonard Bernstein riguardo alla scelta di abbracciare la tecnica dodecafonica di Schönberg nel suo *Quartetto* del 1950. Erano gli anni in cui il serialismo stava influenzando pesantemente la musica americana; Copland scelse di seguire questa nuova strada prima ancora di Stravinskij e dell'amico Roger Sessions, che negli Stati Uniti erano generalmente riconosciuti come gli importatori del metodo. Il *Quartetto* gli

precedenti trascrizioni semplificandole, affermando che «più ci si addentra nella conoscenza di Beethoven, più ci si attacca a certe singolarità e si trova che anche dettagli insignificanti non sono privi di valore». Annotò perfino i nomi degli strumenti orchestrali che il pianista doveva cercare di imitare oltre ad aggiungere indicazioni per il pedale e la diteggiatura per dilettanti ed esecutori a prima vista.

La figura di Ferdinand Ries, pianista e compositore, è strettamente intrecciata a quella del genio di Bonn. Beethoven ne seguì la formazione dal 1803, poco dopo il trasferimento di Ries a Vienna: gli impartì lezioni di pianoforte, lo mandò a lezione di armonia e composizione da Johann Georg Albrechtsberger e lo raccomandò come insegnante di pianoforte presso varie case aristocratiche. Tra loro nacque un rapporto di amicizia che non venne mai meno.

Quando Ries si trasferì a Londra, nel 1813, continuò ad impegnarsi per l'esecuzione e la diffusione delle opere del maestro. Nel 1838, insieme a Franz Gerhard Wegeler, scrisse l'importante libro di ricordi pubblicato nel 1838, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*.

Fu sempre Simrock che nel 1857 pubblicò la trascrizione della *Terza Sinfonia* beethoveniana per pianoforte e quartetto d'archi ad opera di Ries che, addentrandosi nella complessità dialettica del linguaggio del maestro di Bonn, mette in luce aspetti che la versione orchestrale rende meno evidenti. Passaggi fugati e accordi dissonanti che permangono insistentemente nel dipanarsi della musica sono resi più intimi e trasparenti. Pur nella perdita della potenza sonora di una ricca orchestra come è quella della *Terza Sinfonia*, le tensioni e risoluzioni armoniche vengono messe in maggiore rilievo attraverso il lirismo caratteristico di un complesso cameristico.

Beethoven compose l'*Eroica* tra il giugno e l'ottobre 1803 (i primi schizzi risalgono al 1802), quando era già famoso in tutta Europa e la dedicò al principe Franz Joseph von Lobkowitz, patriota e suo promotore. Ancor prima di essere qualificata come *Eroica* venne eseguita in vari concerti privati tra cui quello della tarda estate del 1804 presso la residenza del principe Lobkowitz. Il pubblico non era a conoscenza dell'intenzione di Beethoven di intitolarla a Bonaparte, ma fu consapevole di essere alla presenza di un evento rivoluzionario. Un'altra esecuzione, sempre in forma privata, venne allestita sempre da Lobkowitz nel suo castello di Raudnitz, in onore del principe Louis Ferdinand di Prussia con grande successo e apprezzamento dello stesso principe prussiano.

Il 13 febbraio 1805, Georg August Griesinger scrive in una lettera all'editore Gottfried Christoph Härtel:

«Di questo posso assicurarla: che la sinfonia è stata udita con applauso non comune in due accademie presso il principe Lobkowitz e un attivo dilettante di nome Wirth [sic]. Da estimatori e oppositori la sento proclamare un lavoro geniale; quelli dicono: qui c'è di più che in Haydn e Mozart, la poesia sinfonica è stata condotta ad un livello più alto! Questi al contrario lamentano la mancanza di simmetria complessiva, biasimano l'accumularsi di pensieri colossali. In simili casi hanno tutti ragione».

Carl Czerny scrisse che, almeno inizialmente, «tutti i seguaci della vecchia scuola, che si rifaceva a Mozart e Haydn, si opponevano accanitamente a Beethoven». In realtà, anche nel mondo degli ammiratori della vecchia scuola, Beethoven trovò appassionati ammiratori, come Lichnowsky, Thun, Lobkowitz, Apponyi, van Swieten, alcuni dei quali ebbero un ruolo fondamentale nella vita musicale viennese.

Molti critici dell'epoca incontrarono non poche difficoltà a comprendere l'innovativo linguaggio beethoveniano, ricco di ardite modulazioni, audace armonicamente, fecondo di idee e con molte difficoltà esecutive. Nelle critiche che si possono leggere nell'*Allgemeine Musikalische Zeitung* non mancano i biasimi: «Un pezzo come questo [sempre in riferimento alla *Terza Sinfonia*], è ricolmo di difficoltà insuperabili anche per l'ascoltatore più attento e l'esperto musicista», e «anche se il recensore è un sincero ammiratore di Beethoven, deve confessare che vi si trovano troppe cose abbaglianti e bizzarre». Talora i critici deplorarono le «rozze e sgradevoli modulazioni», «i passaggi così antimusicali, in cui delle ruvide tirate di semitoni provocano violente dissonanze», così che «non danno alcun motivo di gioia».

La prima esecuzione pubblica, risale al 7 aprile 1805, al *Theater an der Wien*, in un concerto di beneficenza indetto dal violinista Franz Clement e diretto da Beethoven stesso. Il successo fu contrastato; il critico dell'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, pur apprezzandone alcuni passaggi, giudicò la sinfonia difficile, rumorosa, poco unitaria e, soprattutto, troppo lunga. C'è da sottolineare che Beethoven, nella prima edizione, fece aggiungere un importante avvertimento, sempre in italiano: «Questa sinfonia essendo scritta apposta più lunga delle solite, si deve eseguire più vicino al principio che alla fine di un'accademia e poco dopo un'ouverture, un'aria ed un concerto; acciocché, sentita troppo tardi, non perda per l'uditore, già faticato dalle precedenti produzioni, il suo proprio proposto effetto». Invece, in un articolo apparso sempre nell'*Allgemeine Musikalische Zeitung* nel 1807, nella recensione della partitura appena pubblicata, si legge la meraviglia per quell'*Allegro* del primo tempo che, nonostante la lunghezza, «viene raccolto in unità».

L'intento beethoveniano appare chiaro: scardinare la consuetudine del tempo di affidare al genere sinfonico la tradizionale funzione d'intrattenimento per affidarle invece il compito di diffondere i suoi ideali illuministici. Il suo proposito era quello di elevare il gusto e la moralità, far progredire la conoscenza oltre che «innalzare l'uomo fino alla divinità».

Molto è stato scritto sulla intitolazione a Napoleone di questa Sinfonia. Possiamo iniziare leggendo quanto scrisse lo stesso Ries:

«A proposito di questa Sinfonia Beethoven aveva pensato a Napoleone, ma finché era ancora primo console. Beethoven ne aveva grandissima stima e lo paragonava ai più grandi consoli romani. Tanto io, quanto parecchi dei suoi amici più intimi, abbiamo visto sul suo tavolo questa sinfonia già scritta in partitura e sul frontespizio in alto stava scritta la parola "Bonaparte" e giù in basso "Luigi van Beethoven" e niente altro. Se lo spazio in mezzo dovesse venire riempito e con che cosa, io non lo so. Fui il primo a portargli la notizia che Bonaparte si era proclamato imperatore, al che ebbe uno scatto d'ira ed esclamò: *Anch'egli non è altro che un uomo comune. Ora calpesterà tutti i diritti dell'uomo e asseconderà solo la sua ambizione; si collocherà più in alto di tutti gli altri, diventerà un tiranno!* Andò al suo tavolo, afferrò il frontespizio, lo stracciò e lo buttò per terra.»

La testimonianza di Ries è databile attorno al maggio 1804, proprio in concomitanza con l'incoronazione di Napoleone ed è considerata attendibile dagli storici e confermata, tra l'altro, da un manoscritto non autografo dove l'intestazione «Intitolata a Bonaparte» è raschiata tanto da non essere quasi leggibile. È interessante però notare come sullo stesso frontespizio si legge un'annotazione autografa a matita certamente posteriore, *Geschrieben auf Bonaparte*, nella quale sembra che il riferimento a Bonaparte come colui che aveva diffuso gli ideali rivoluzionari in tutta Europa non fosse del tutto cancellato. A conferma di ciò, in una lettera del 26 agosto 1804 agli editori *Breitkopf & Härtel*, Beethoven scriveva: «La Sinfonia, a dir il vero, è intitolata Bonaparte». Con la guerra franco-prussiana prevalsero però i sentimenti patriottici, così nell'edizione a stampa del 1806 si legge «Sinfonia Eroica [...] composta per festeggiare il sovvenire di un grand'Uomo». Quel «sovvenire» risulta di difficile interpretazione, anche se è molto probabile che l'autore intendesse celebrare l'immagine di un eroe che, forse, si era temporaneamente incarnato in Napoleone.

Ma anche una tragica concomitanza biografica nella stesura di alcuni abbozzi dell'opera ci può aiutare a comprenderne il significato profondo. Il riferimento è alle prime stesure relative alla *Marcia funebre* e al *Finale*, che