

GIOVANNI BIAMONTI

BETHOVEN

ESPOSIZIONI COMMENTI CRITICHE

(I QUARTETTI)

ROMA
1948

1.44

GIOVANNI BIAMONTI

BEETHOVEN

II
ESPOSIZIONI COMMENTI CRITICHE
I QUARTETTI

Proprietà riservata

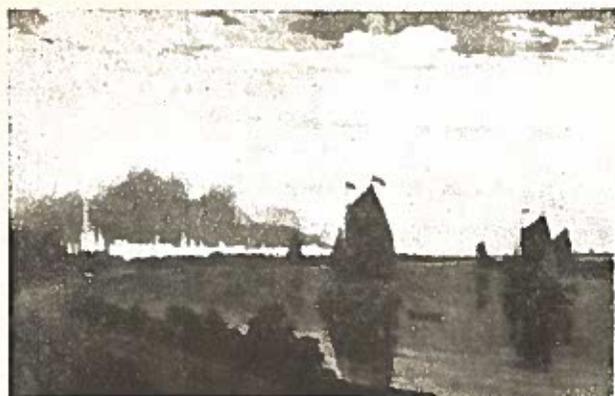
ROMA
1948



Ludwig van Beethoven

14 mai 1853 - Troisième concert de quatuors ; il a été court : des variations pour piano et violon de Beethoven et deux quatuors, pas davantage. Les quatuors étaient parfaitement limpides et faciles à ramener à l'unité. L'un de Mozart, l'autre de Beethoven. - J'ai pu comparer les deux maîtres, leur individualité m'était lumineuse : Mozart la grâce, la liberté, la forme sûre, déliée, nette, la beauté exquise et aristocratique, la sérénité d'âme, la santé et le talent au niveau du génie ; Beethoven plus pathétique, plus passionné, plus déchiré, plus touffu, plus profond, moins parfait, plus esclave de son génie, plus emporté par sa fantaisie ou sa passion, plus émouvant et plus sublime que Mozart. Mozart vous restaure comme les dialogues de Platon, il vous respecte, vous révèle votre force, vous donne la liberté et l'équilibre. Beethoven vous saisit, il est plus tragique et oratoire, tandis que Mozart est plus désintéressé et poétique. Mozart est plus grec et Beethoven plus chrétien. L'un est serein et l'autre sérieux. Le premier est plus fort que la destinée, parce qu'il prend la vie moins profondément ; le second est moins fort, parce qu'il s'est mesuré à des plus grandes douleurs. Son talent n'est pas toujours égal à son génie et le pathétique est son trait dominant, comme la perfection celui de Mozart. Chez Mozart tout est en équilibre et l'art triomphe ; chez Beethoven le sentiment l'emporte et l'émotion vient troubler l'art en l'approfondissant.

AMIEL.



I diciassette quartetti di Beethoven (inclusa nel numero anche la *Grande fuga* op. 133, che era destinata originariamente a *Finale* dell'op. 130) possono, meglio ancora delle sonate per pianoforte, dividersi in gruppi, corrispondenti ai principali periodi dell'evoluzione artistica del maestro.

L'op. 18 (*Sei quartetti*, 1797-1801) è un frutto di giovinezza, ma di piena, matura giovinezza: quella della *Prima sinfonia* e del *Settimino*, non degli esperimenti. Seguono negli anni dal 1806 al 1809, dopo la composizione delle sinfonie (dalla *Seconda* alla *Sesta*), del *Fidelio*, del *Quarto concerto* per pianoforte e orchestra, delle *Sonate* per pianoforte op. 53 (*a Waldstein*) e 57 (*Appassionata*) e contemporaneamente, o quasi, al *Concerto* per violino e orchestra (fine 1806), alla *Messa in do maggiore* (1807), alla *Sonata* per violoncello e pianoforte op. 69 (1808), ai due *Trii* op. 70 per pianoforte, violino e violoncello (1809), al *Quinto concerto* per pianoforte e orchestra (1809), i quartetti centrali: tre dell'op. 59 e uno dell'op. 74. Poi nell'anno 1810 l'op. 95, che si può chiamare di transizione, tesa verso l'avvenire. Ma passeranno altri quattordici anni prima che Beethoven scriva il suo dodicesimo quartetto: e nella vita qualche altro amore, qualche progetto di viaggio o di trasferimento, disgrazie e contrarietà di famiglia, liti giudiziali, affari intricati per la tutela del nipote, aggravamento della sordità, malattie da cui lo stato fisico generale uscirà sempre più fragile. Saranno ancora, nella creazione artistica, gli anni della *Settima*, *Ottava* e *Nona sinfonia*, del *Trio* op. 97 per pianoforte, violino e violoncello, delle ultime *Sonate* per pianoforte. Vengono infine gli ultimi quartetti: op. 127 (1824), 132, 130 (1825), e 135 (1826). Gli stati d'animo complessi influiscono sulla creazione artistica, d'un chiaroscuro a gradazioni variabili; le aspirazioni, gli affetti, i conflitti del pensiero, del cuore, dello stessa vita materiale si danno tacitamente convegno nella musica e trovano inaspettati punti di contatto, zone improvvisate di espansione, vie straordinarie di confluenza e di effusione. Forse passò in queste ultime opere (e la maggiore rispondenza e perfezione del mezzo strumentale potè renderne l'attuazione anche più

aderente al concetto creatore) qualcuna delle idee grandiose destinate a sinfonie che non avrebbero dovuto essere mai scritte. Forse anche la vita fu troppo breve per Beethoven; e la sintesi perfetta di tanta ricchezza di ispirazioni avrebbe avuto bisogno ancora di qualche anno di maturazione e di evoluzione. Ma questa è supercritica: e alla speculazione delle ipotesi è preferibile l'accettazione senza preconcetti della realtà, della quale dobbiamo cercare di comprendere l'immenso valore con tutte le forze del nostro spirito e della nostra umanità.

* * *

Della forma esteriore dei quartetti poco è da dire che non sia stato già accennato a proposito delle derivazioni generali e particolari dell'arte di Beethoven e della sua salda e continua aderenza alla forma di sonata. I quattro *tempi* sono di regola. Non troviamo quartetti a due o a tre *tempi*, come nelle sonate per pianoforte o in altre composizioni per strumenti diversi; e d'altra parte anche quelli apparentemente divisi in un numero di movimenti maggiore, come l'op. 131 (e fatta eccezione per l'op. 130, che ha per lo meno due *tempi* doppi) sono riducibili, con una certa buona volontà, alla quadripartizione. La struttura interna è invece varia e passa da forme semplici ad altre più ampie ed articolate; ma anche questo è conforme a leggi naturali di evoluzione e al più largo spirito della tradizione.

SIX QUATUORS POUR DEUX VIOLONS, ALTO, ET VIOLONCELLE, COMPOSÉS ET DEDIÉS A SON ALTESSE MONSEIGNEUR LE PRINCE REGNANT DE LOBKOWITZ, ECC., ECC., PAR LOUIS VAN BEETHOVEN. OEUVRE 18. VIENNE CHEZ T. MOLLO ET COMP.

Estate-Ottobre 1801.

Opera di « maturità giovanile », si è detto, compiuta da Beethoven verso il trentesimo anno (1797-1801). Fu pubblicata in due fascicoli: il primo nel corso dell'estate 1801, contenente i nn. 1, 2, 3; l'altro nell'ottobre, contenente i nn. 4, 5, 6.

Un altro gruppo di sei quartetti, di carattere più modesto, era stato composto dal maestro nel periodo 1786-1790 a Bonn. Essi furono per molto tempo attribuiti a Mozart. Sono stati rivendicati a Beethoven da G. De Saint Foix, che ha pubblicato al riguardo nel 1920 e 1922 alcuni studi anche sulla *Rivista Musicale Italiana*.

La cronologia dei quartetti dell'op. 18 non è quella dell'ordine di pubblicazione. A quanto risulta dagli abbozzi oggi conosciuti, il primo ad essere compiuto sarebbe stato il terzo; verrebbero poi il primo, il secondo, il quinto e il sesto. Alla composizione del quarto, del quale ci mancano abbozzi, non si può assegnare un'epoca rigorosamente precisa.

Altre opere strumentali composte nello stesso tempo sono: le *Sonate* per pianoforte op. 10, 13, 14; i tre *Trii* d'archi op. 9; i primi due *Concerti* per pianoforte e orchestra op. 15 e 19; le *Sonate* per pianoforte e violino op. 12, 23, 24; il *Settimino*; la *Prima sinfonia*; alcune serie di *Variazioni* per pianoforte. In precedenza, e oltre la serie giovanile di quartetti già ricordata, Beethoven aveva scritto anche, per archi: il *Trio* op. 3 per violino, viola e violoncello (1795-1796); il *Trio-serenata* op. 8 per violino, viola e violoncello (1795-1796); per archi e pianoforte: tre *Quartetti* (1785); *Trio in mi bemolle maggiore* (1787-1791); *Trio* op. 3 (1793-1795).

QUARTETTO n. 1 in fa maggiore

Allegro con brio (3/4)

Adagio affettuoso ed appassionato (9/8, re minore)

Allegro molto (Scherzo, 3/4)

Allegro (2/4)

Gli abbozzi del terzo e quarto *tempo*, insieme con quelli del primo *tempo* della *Sonata* op. 22 per pianoforte e del *Finale* del *Quartetto* op. 18 n. 2, si trovano in un quaderno della fine del 1799; altri (di tutti e quattro i *tempi*) in due quaderni della prima e seconda metà del 1799, il primo dei quali contiene anche in principio numerosi abbozzi del *Quartetto* op. 18 n. 2.

L'*Allegro con brio* è interamente costruito sullo spunto tematico iniziale e principale che si fa discendere da una formula ritmica mozartiana (introdotta già da Beethoven, nota il *Prod'homme*, nelle op. 3, 4, 16 e nel *Trio* dell'op. 9), ma che regge e muove, passando gradatamente dal meccanismo all'interiorità, tutto il *tempo* in essenzialità di logica e pur rivela già, particolarmente nello sviluppo, quel carattere nuovo dinamico, proprio dello spirito beethoveniano. Il secondo tema ha efficienza minore, per quanto sia di chiara individualità melodica.

L'*Adagio affettuoso* si basa sopra una melodia semplice e triste, belliniana innanzi tempo. Non sono poche veramente, anche nella musica classica anteriore a Beethoven, le espressioni liriche che si possono dire per qualche aspetto *belliniane*, tanto da far sorgere talora, con tutto il rispetto per il cigno catanese, una qualche incertezza sulla proprietà dell'aggettivo. Ma conviene anche riconoscere che nessuna ha del canto belliniano vero e proprio quello spiegamento che rende superfluo, quando non contrasti addirittura con esso, ogni altro elemento di integrazione musicale. Nate sotto altro cielo, in altre anime, il loro abbandono al fascino del puro canto è soltanto episodico e come riassorbito nel volume che altri elementi dello spazio musicale: vicenda armonica e ritmica, movimento delle parti in funzione di sviluppo tematico e di varietà strumentale, stabiliscono e mantengono.

Per tornare a Beethoven, si debbono ricordare altri due *tempi* lenti in re minore e press'a poco della stessa epoca, d'un carattere affine: l'uno del *Trio-serenata* op. 8 per violino, viola e violoncello, l'altro della *Sonata* per pianoforte op. 10 n. 3. Si può anche pensare, per certo colorito, al *Largo assai* del *Trio degli spettri* (op. 70 n. 1) che seguirà vari anni dopo, nel 1808, anch'esso in re minore. Un abbozzo non utilizzato portava l'annotazione: *les der-*

niers soupirs. Ad Amenda Beethoven avrebbe poi dichiarato di essersi ispirato alla scena della tomba di *Romeo e Giulietta*.

La melodia si spiega nel violino primo; passa nel violoncello interrompendosi quasi subito e oscurandosi in funzione sinfonico-modulativa, per schiarirsi con l'entrata in fa maggiore di un'altra idea, la cui proposizione e il cui sviluppo nell'alternativa dei due violini anticipa semplicisticamente un punto capitale dell'*Adagio* della *Nona sinfonia*. Lo sviluppo piega il tema melodico nei due strumenti mediani in un movimento modulante più cupo e agitato, con espressive tinte orchestrali sopra alcune figurazioni concomitanti che lo avviano e sostengono anche nella ripresa (in certe *figure tempestose di semicrome* lo Chantavoine vede un punto di contatto con l'*Adagio* della *Sonata* op. 22 per pianoforte). Nella conclusione il canto torna a spiegarsi nel violoncello sotto le figure medesime: solo però come una conclusione del sentimento di tristezza, a cui segue, restando nella stessa atmosfera, il violino primo con il fra-staglio della sua cadenza.

Il terzo *tempo* non è certo il *minuetto* haydniano o mozartiano: per la sua maggiore vivacità e per l'espressione melodica stessa tendente al movimento più che alla dolcezza indolente. In questo forse, proprio come nella *Prima sinfonia*, si manifesta di più la sua individualità. Di carattere beethoveniano deve dirsi l'insistenza di una figura cadenzale di due battute, che sembra quasi voler imporre la perentorietà della sua affermazione ritmica secca ed ostinata. Le ottave del *Trio* suggeriscono il riferimento a certi passi del fagotto nel primo e nell'ultimo *tempo* dell'*Ottava sinfonia*. Con ciò fa contrasto l'elemento fluido ed armonicamente colorito del passo legato del primo violino, sostenuto dalle notazioni larghe (pedali) degli altri strumenti. Nell'opposizione appunto di queste energie ritmiche e della molle flessuosità armonica del passaggio è forse da stabilirsi il *concetto* del pezzo: saggio di contrasti più che ricerca di un allettamento e di una gentilezza interiori. Tuttavia non si può non pensare, per il carattere stesso delle figurazioni, ad uno di quei *Ländler* fra il pastorale e il rusticano che rivelano impensatamente qualche loro grazia particolare. Il trapasso di colore armonico mostra anch'esso già il gusto per l'affresco di largo respiro.

Nel *Finale* fanno capolino lo spirito e qualche lieve forma di quello della *Prima sinfonia*, e dell'altro della *Sinfonia in sol maggiore* (Grove, 88) di Haydn; ma l'intreccio tematico della parte centrale vi è forse più complicato insieme e sottile, senza che il carattere spigliato e scorrevole del cicaleccio ne venga a soffrire. Tuttavia in certi allargamenti improvvisi di respiro, in certi giuochi di accordi ribattuti introduttivi di caratteristiche figure melodiche (una cantilena è assai

vicina — ma più varia — a quella del *Finale dell'Eroica*), un certo trascolorare di armonie e sussultare di ritmi, qualche cantante contrappunto accennano a mètte più nuove e più lontane.

QUARTETTO n. 2 in sol maggiore

Allegro (2/4)

Adagio cantabile (3/4, do maggiore). *Allegro* (2/4, fa maggiore)

Allegro (Scherzo, 3/4 - Trio in do maggiore)

Allegro molto quasi presto (2/4)

Gli abbozzi dell'ultimo *tempo* si trovano in un quaderno della fine del 1799, che contiene anche quelli del terzo e quarto *tempo* del *Quartetto* op. 18 n. 1. Beethoven incominciò a comporre insieme anche le *Variazioni* per pianoforte in sol maggiore. Altri e più diffusi abbozzi di tutto il quartetto si trovano, frammisti con quelli del primo, nel secondo quaderno del 1799, già menzionato a proposito di questo. L'ultimo *tempo* fu però compiuto nel 1800.

Nel complesso il quartetto appare come uno dei più omogenei ed equilibrati dell'op. 18, e perfettamente riuscito nella sua particolare sfera espressiva.

L'*Allegro* è d'una serenità senza nubi, lavorato con molta finezza in una materia prima non straordinaria. L'intero quartetto è stato chiamato « dei complimenti » o « delle riverenze » soprattutto per il carattere di questo primo *tempo*, che un commentatore, lo Helm, ha illustrato in modo forse un po' grossolano parlando di una sala di ricevimento e dei personaggi che vi si incontrano.

Il primo tema è facilmente suddivisibile in tre brevissime frasi: la prima civettuola, la seconda ritmica (insieme suonano come un lieve presentimento dell'inizio della *Sonata* op. 31 n. 1 per pianoforte, pure in sol maggiore), la terza melodica, più propriamente « di complimento », che serve di adeguata conclusione e come tale torna alla fine della prima parte e anche del *tempo*, riassumendone lo spirito. Eguale chiarezza ed analogo significato hanno gli elementi collaterali e il secondo tema, a cui lo Helm ha voluto attribuire il compito rappresentativo di « ospite straniero dagli occhi appassionati ».

Il secondo *tempo* è di un taglio insolito. L'*Adagio cantabile*, in do maggiore, che sembra con il suo carattere grave annunciare una qualche meditazione di grande sviluppo, non si espande invece molto per tutte le ventisei battute della sua durata. La conclusione melodica, non priva di una certa ampiezza e dolcezza, del primo violino, stabilisce il termine di ogni altra effusione: ed il murmure ossequioso dei quattro strumenti concordi ha tutta l'aria di confermare una ossequiosa acquiescenza. Ma la stessa frasetta risorge subito dopo in altro tono (*fa maggiore*), dando le mosse ad un *Allegro* che sembra quasi canzonare la gravità dell'*Adagio* precedente: una specie di intermezzo, in cui il movimento ciarliero invade la compagine strumentale per arrestarsi infine ostinatamente nelle armonie di una cadenza sospesa. Torna allora a svolgersi dopo un punto coronato, risolvendo la cadenza nel tono originario di do maggiore, il *Tempo primo*, più ricco e pomposo ma non troppo più persuasivo, impegnandosi tuttavia quanto basta perchè alla sua conclusione la figura acquiescente — primo nucleo già dell'episodio centrale di *rivolta* — riappaia ora come trasformata in atto di volontaria sottomissione. Devesi qui vedere, sia pure in embrione, uno di quei tipici contrasti conclusi con l'*umiliazione* di un principio, come più tardi, ad esempio, in più alta sfera, nel *Coriolano* o nel *Quarto concerto* per pianoforte e orchestra?

Il De Marliave paragona la gravità dell'*Adagio* a quella della *Sonata* op. 27 n. 1 per pianoforte. Si può richiamare questa sonata anche per la struttura del primo *tempo* che somiglia appunto all'attuale, costituita come è di un movimento lento (*Andante*) tagliato da un *Allegro*. Esempi di contrasti analoghi si trovano pure nei *Finali* del *Quartetto* op. 18 n. 6 e del *Quintetto* in do maggiore op. 29.

Lo *Scherzo* si slancia in un giuoco che ricorda il principio dello stesso *tempo* della *Sonata* per pianoforte op. 2 n. 2. Continua nella seconda parte più vario e sviluppato, colorito anche efficacemente dai cambiamenti tonali (*si, do, sol*). Il *Trio* (in do) è di una proposizione più robusta, sottilizzata però ed alleggerita dalle figure in terzine che ad essa si alternano ed intrecciano. Il giuoco della figura di slancio, rogolato sopra una lenta discesa del violoncello nel grave sul pedale della viola, prepara il ritorno della prima parte.

Il *Finale* (*Allegro molto quasi presto*) è basato su un tema rustico e veloce, tanto giulivo quanto, per riferirci ad un contrasto con l'espressione del primo *tempo*, poco complimentoso. L'immaginazione ricorre per lo spirito e per qualche aspetto particolare ad Haydn, pur riconoscendo nell'insieme alla musica la genuina espres-

sione beethoveniana in uno di quei momenti di allegria improvvisa e talora smodata che si incontrano ogni tanto nell'opera del maestro.

Beethoven ottiene « degli effetti curiosi con la semplice inversione delle tre prime note del tema. S'impadronisce di questi due disegni di movimenti contrari e se ne diverte all'infinito. Diminuzioni, aumenti, armonizzazioni imprevedute — per esempio la modulazione dal *sol minore* al *la bemolle maggiore* dopo gli accordi riposanti del centro della seconda parte — tutto concorre a dare l'impressione di un giuoco brillante e variato » (De Marliave).

QUARTETTO n. 3 in *re maggiore*

Allegro (alla breve)

Andante con moto (2/4, si bemolle maggiore)

Allegro (3/4, Trio in minore)

Presto (6/8)

Cronologicamente questo quartetto è il primo dell'op. 18. Gli abbozzi si trovano in un quaderno della seconda metà del 1798, ma la loro forma ne fa supporre altri precedenti. Seguono nello stesso quaderno (primi mesi del 1799) gli abbozzi per l'op. 18 n. 1.

Questa priorità può spiegarci il maggiore equilibrio tradizionale. I commentatori in generale osservano come il primo violino mantenga più che negli altri *Quartetti* dell'op. 18, il suo predominio dal doppio punto di vista tecnico ed espressivo. Ma l'ortodossia non va esagerata: l'entrata del primo tema dell'*Allegro* alla dominante invece che alla tonica (arditezza che si può mettere accanto a quella delle cadenze iniziali della *Prima sinfonia*) dovette a suo tempo essere rimproverata all'autore come atto di tracotanza giovanile. Seguitando, non possiamo non pensare all'ardore e allo slancio che esporranno qualche anno dopo tanti momenti dell'*Allegro* iniziale della *Seconda sinfonia*: per il tema, ad esempio, ritmicamente marcato dei violini sullo *staccato* del violoncello; per l'episodio di passaggio alla seconda idea che svolge poi in *do maggiore* il suo tema ampio e ben individuato e conclude affermando vittoriosamente il *la maggiore* nelle cadenze terminali. Lo sviluppo, su elementi del primo tema e sul movimento legato che deriva egualmente dal suddetto e dai disegni, già in *staccato*, del violoncello,

culmina in una cadenza in *do diesis maggiore, fortissimo*, donde muove la ripresa. Anche qui è presentato un punto analogo della *Seconda sinfonia*.

L'*Andante con moto* promette nell'esordio una densità che poi non mantiene, nonostante le forme rifinite e la grazia di certi momenti, come il giuoco dello *staccato* in *fa* (secondo momento tematico). Vi è forse più preoccupazione che necessità di un lungo sviluppo; e le figure diverse che si intrecciano giuocano talora a svantaggio dell'essenzialità. Ma alla fine « il passaggio impreveduto in sestine frementi e la conclusione misteriosa, il cui murmure annuncia quello dell'*Adagio* del *Decimo quartetto* (op. 74), caratterizzano la personalità dell'artista » (De Marliave).

Il terzo *tempo* non ha titolo nè carattere di *Scherzo*; si adagia piuttosto in una grazia cantabile che, con il suo modo *maggiore* costantemente attutito e come velato, al di là di ogni analogia mozartiana, può aggiungersi all'espressione un po' languida del *tempo* congenere della *Sonata* op. 10 n. 3 per pianoforte, di poco anteriore se non proprio contemporanea. Il *Trio*, in *minore*, si basa su passi scorrevoli, legati dei violini (che forse è troppo chiamare, come fa il De Marliave, *umoristici*), di una facile fantasia. Nell'insieme non rappresenta che un passaggio abbastanza semplice per tornare alla prima parte. La parabola formata in fine dalle note staccate di un accordo di cadenza, ascendenti nel violino all'acuto, discendenti in *pizzicato* negli altri tre strumenti, può considerarsi come il lontano preannuncio di un episodio corrispondente nello *Scherzo* della *Quinta sinfonia*.

Il *Presto* insiste in un galoppo di note, spiritoso e fluido. Nel secondo tema è presentato un frammento dell'ultimo *tempo* della *Sonata a Kreutzer*. Verso la fine della prima parte una entrata improvvisa in *fortissimo* porta l'immaginazione egualmente al ritmo della *Quinta* (molti sono gli incontri con la *Quinta*, in tutta l'opera beethoveniana, di prima e di poi). La ripresa è condotta da uno di quei processi di dissolvimento, e poi di richiamo, che Beethoven ha tanto ingrandito e spesso drammatizzato. Altri punti di contatto si incontrano con il *Finale* del *Trio* in *sol maggiore* op. 9. Da notare in fine l'effetto del *pianissimo* nelle ultime battute, come, dopo tanto rumore, un breve borbottio di commento sottovoce.

Si è parlato di analogie mozartiane. Ad esse si riferiscono alcuni accenni generici del De Marliave ed uno, specifico, del Frimmel per quanto riguarda il *Finale* (*Sonata* di violino, con fuga, K. 402). Ma queste relazioni se hanno sempre, come già si è ripetutamente detto, molta importanza storica, non giungono mai al valore probante di una diminuzione estetica.

QUARTETTO n. 4 in *do minore*

Allegro ma non tanto (4/4)

Andante scherzoso quasi allegretto (6/8, *do maggiore*)

Allegretto (Minuetto) (3/4)

Allegro (alla breve)

Come si è già accennato, lavori preparatori di questo quartetto non esistono o sono andati smarriti. Il Thayer-Riemann ferma l'attenzione sopra un'altra opera del maestro: il *Duetto con viola e violoncello « con due paia di occhiali obbligati »* (1), che si fa risalire al 1795-98, trovandovi alcuni elementi tematici — originari della scuola di Mannheim — affini, per quanto in un insieme più elaborato, a quelli del primo *tempo* dello *Scherzo*. Si potrebbe su questa base assegnare per lo meno alla concezione del quartetto, come epoca, l'anno 1798, ciò che lo collocherebbe cronologicamente poco dopo il primo (op. 18 n. 3). Ma le analogie tematiche non bastano a stabilire un rapporto necessario di contemporaneità o di interdipendenza cronologica fra i due lavori. Il quartetto poté benissimo essere stato ideato e composto in altro periodo, o prima o dopo. Ogni congettura è autorizzata, in mancanza di notizie sicure: anche quella che esso sia stato *buttato giù* (salvo revisione) nella libera ispirazione di un momento.

Nel primo *tempo* la frase appassionata s'innalza dalle note più basse del primo violino, integrata dalle figure del secondo e della viola sopra i *do* ribattuti del violoncello, il cui movimento comunica a tutto il complesso un maggiore senso di agitazione aumentando gradatamente la sua forza come un grido dell'anima che cerchi insieme di espandersi e di definirsi. Così la parabola espressiva — tipica forma che Beethoven avrebbe dovuto portare alla maggiore ampiezza — descrive anche qui il suo corso, ancora forse non eccessivamente aerato ma efficace. Da questa prima impostazione discendono, come da una premessa necessaria, tutti i successivi elementi: gli accordi a contrasto fra i tre strumenti inferiori e il violino primo, la prosecuzione e l'ulteriore frammentazione della linea melodica, l'effusione del secondo tema in *mi bemolle maggiore* che, come un complemento del tema principale da cui prende anche lo spunto, ne trasforma lo spirito in una cantabilità sempre

(1) Così scherzosamente intitolato dallo stesso Beethoven perchè tanto lui quanto lo Zmeskall, che ne furono i primi esecutori, si mettevano gli occhiali per meglio leggere la loro parte. Questa composizione giovanile è stata pubblicata soltanto nel 1912 a cura di F. Stein.

più larga e serena: per entrare poi nel campo quasi del giuoco e concludere infine in una sommessa, accomodante cadenza.

Lo sviluppo, con il ritorno nel primo violino in tono di *sol minore* del tema principale, richiama l'espressione appassionata, che poi viene maggiormente drammatizzata da contrasti con il secondo tema e con gli elementi vari secondari. Il passaggio alla ripresa, con le risposte del violino primo e del violoncello al margine del cupo tremolo degli strumenti centrali, costituisce pure un episodio di marca beethoveniana. « I tremoli », nota il De Marliave, « adoperati raramente da Haydn in qualche *Adagio*, saranno largamente impiegati da Beethoven a partire dal *Settimo quartetto* e fino all'ultimo. L'entrata della ripresa è grandiosa e fa presentire quella del *Allegro* dell'*Undicesimo quartetto* » (op. 95). Nel corso della ripresa stessa alla maggiore potenza degli accordi ribattuti a contrasto segue immediatamente, nella vigorosa cantabilità consolatrice del tono di *do maggiore*, il secondo tema; infine una impetuosa progressione sulla base del primo porta rapidamente alla conclusione. Siamo già allo slancio della *Sonata* per pianoforte e violino op. 30 n. 2 e della *Quinta sinfonia*.

L'*Andante scherzoso quasi allegretto* ha tutto un altro carattere. Per il suo svolgimento a canone, e per qualche affinità espressiva, ci porta con il pensiero a quello della *Prima sinfonia*: tranquillità, giuoco di contrappunti in cui gli strumenti sembrano di volta in volta accordarsi, riprendersi, inseguirsi in una serie di atteggiamenti che lo scolasticismo non appesantisce mai e la grazia continuamente abbellisce. Dopo varie elaborazioni il movimento torna a semplificarsi in una compattezza ritmica più accentuata e concorde, nella quale conclude. Il De Marliave nota nello sviluppo « parecchie di quelle caratteristiche modulazioni che Beethoven racchiude in una serie d'accordi ripetuti simmetricamente, dove il pensiero si riposa e si prepara a nuove evoluzioni, e di cui nessun musicista ha fatto uso più frequente ».

Nel *Minuetto* ritorna l'espressione passionale del *do minore*, ma con uno speciale carattere di accasciamento e di malinconia. Nel *Trio* si afferma invece di nuovo una certa pace scherzosa con la frase non peregrina, ma fresca, in *la bemolle maggiore*, dialogata nei tre strumenti inferiori e accompagnata dalla figura in terzine del primo violino, che arpeggia l'accordo. La ripresa del *Minuetto* « in tempo più allegro », come è espressamente annotato in partitura, dà alla chiusa un carattere di maggiore foga.

L'*Allegro* finale ricorda il rondò della *Sonata patetica*. I brevi periodi del ritornello sono intramezzati da alcuni episodi in *la bemolle* e in *do maggiore* di carattere riposante o affermativo in mezzo

alla passionalità del *minore* imperante. Il primo si richiama egualmente ad un episodio analogo della *Patetica*. Alla fine il movimento precipita, con lo stesso tema iniziale, in un *Prestissimo* che nelle ultime battute risolve la tensione passionale del *minore* in un energico *maggiore*.

Questo quartetto è fra le composizioni di Beethoven che lo Schering fa derivare da determinate opere letterarie o poetiche. Saremmo di fronte, secondo il musicologo tedesco, ad una interpretazione musicale della *Medea* di Euripide. La protagonista, in preda a un sentimento di vendetta contro l'infedele Giasone, pensa di rapirne ed ucciderne i figli, che sono poi anche i suoi. *Primo tempo*: Disperazione e tormento interiore - *Secondo tempo*: I fanciulli, la loro innocenza; commozione di Medea, addio dei fanciulli - *Terzo tempo*: Ritorno del pensiero fisso, lotta contro i teneri sentimenti; *Trio*: Delicate emozioni pensando i fanciulli - *Quarto tempo*: L'infuriare dei sentimenti di vendetta di Medea. Esitazione. Decisione. Frenesia. I fanciulli uccisi.

QUARTETTO n. 5 in *la maggiore*

Allegro (6/8)

Minuetto (3/4)

Andante cantabile (2/4, *re maggiore*)

Allegro (*Alla breve*)

La maggior parte degli abbozzi si trova, insieme con quelli del *Secondo quartetto* (op. 18 n. 2) e del *Settimino*, in un quaderno del 1799.

Si cita a modello particolare di quest'opera il *Quartetto* (K. 464) di Mozart nella stessa tonalità. Ma bisogna guardarsi dalle esagerazioni e ricordarsi sempre che Beethoven, anche quando subisce le influenze degli altri, non rinuncia alla sua personalità: la quale in questo caso è spesso meno delicata e squisita ma più impetuosa, robusta e ricca nel movimento, nei contrasti delle idee e nella varietà delle armonie.

Il primo *tempo* è un giuoco elegante: non vacuo, anche se non contiene i germi di nuove e speciali espressività. Particolarmente beethoveniani tuttavia sono il carattere del secondo tema, la sua proposizione in tono minore invece che maggiore, come la più fa-

cile tradizione avrebbe voluto, il suo sviluppo nella forma di una conversazione a quattro parti, per moto contrario e, nella ripresa, « un cambiamento di carattere abbastanza sensibile nella figura di semmicrome (particolarmente nel passaggio in *la minore*) » (De Marliave).

Nel *Minuetto* una grazia sottile e, per dirla con una metafora di uso comune, *incipriata*, fiorisce dallo spunto dei violini e si svolge delicatamente nella prima e seconda parte, continuandosi in una delle consuete figure di *Ländler*. Ma un rapido *crescendo* porta, con la vigorosa discesa nel basso ritmicamente e armonicamente scandita, un'impronta più forte; da cui peraltro, dopo una battuta di pausa, muove gentilmente la ripresa del tema principale. Nel *Trio* che riproduce, come pure nota il De Marliave, la melodia del tema variato del primo *tempo* della *Sonata* per pianoforte op. 26 e del terzo *tempo* del *Trio in mi bemolle maggiore* op. 70 n. 2, il carattere di *Ländler* si accentua.

Il tema del terzo *tempo* (un frammento della scala di *la maggiore*) è svolto in cinque variazioni. Beethoven non era certo nuovo a questo genere, che, per il cembalo particolarmente, andava di moda e serviva anche alla galanteria, all'omaggio elegante, contenuto nella sfera del divertimento facile — non inespressivo — per mani gentili e teste non straordinariamente pensose, come quelle di tante belle dame ammiratrici e ammirate. Ma non è qui il luogo di parlare di tutta la serie di variazioni, composte dal maestro nell'epoca della sua gioventù. Solo si può ricordare che nello stesso quaderno contenente gli abbozzi del *Quartetto* in esame si trovano anche quelli delle *Variazioni* su « Ich denke dein » (a quattro mani) e su « Kind, wills du ruhig schlafen » (a due mani); e che nella stessa maniera è trattato un *tempo* del *Settimino*, contemporaneo del *Quartetto* stesso.

Le variazioni in oggetto non hanno però carattere frivolo e sono, anche nella forma, finemente elaborate rispetto al modello. Il tema è stato forse appositamente scelto così semplice.

La prima variazione svolge il tema con una certa maggiore larghezza di respiro nelle imitazioni dei vari strumenti. La seconda ha un carattere leggero e brillante nelle terzine del primo violino, accompagnate con delicata semplicità. Nella terza il carattere strumentale di colore si sviluppa nella figura dei violini che alita, come volo di libellule sopra un fiore, intorno ai monconi della melodia. Nella quarta la melodia è ripresentata nella stessa forma iniziale (salvo una modulazione in *la* nella terza battuta e la successiva alterazione del *lu* a *la diesis*); ma, armonizzata differentemente, vibra con altra espressione, quasi un bel volto tranquillo che riveli all'improvviso lo spasimo di una passione interna insospettata. La quinta si abbandona allo slancio aerato delle frasi legate del

violino secondo e della viola, con una fisionomia più orchestrale. Segue, secondo l'uso, un'ultima parte più libera che, prendendo le mosse da un'altra tonalità (*si bemolle*), torna all'affermazione più larga del tema per concludere poi su frammenti dello stesso in un delicato *Poco adagio*.

Nell'*Allegro* finale, che non ha forma di rondò ma costituisce un tipico esemplare di primo *tempo* di sonata, ad un tema vivace che dà luogo a sviluppi animati se ne contrappone « come una serie di profondi accordi d'organo in mezzo ad una festa » (De Marliave), uno corale enunciato da tutti e quattro gli strumenti (vedasi anche il *Finale* della *Sonata a Kreutzer*). Il procedimento, e il tema stesso, si riferiscono chiaramente al modello del *tempo* corrispondente nel quartetto mozartiano già citato. « L'analogia dei due passaggi è incontestabile. L'opposizione dei temi è forse più sorprendente nel quartetto di Mozart, in cui il secondo sembra una voce che preghi fuori del mondo. Ma Beethoven sviluppa e approfondisce maggiormente il suo e ne cava effetti maggiori che non Mozart, facendolo apparire anche nello sviluppo in cui « sorgendo e poi scomparendo in mezzo all'agitazione del primo tema, esso sembra la voce di lontani organi portati dal vento ».

La ripresa si svolge sul modello dell'esposizione. Alla fine è da notare come il tema assuma nell'ultimo fraseggio, senza abbandonare l'originaria vivacità, un carattere più tenero, come una voce allegra che per un momento si veli di dolcezza.

QUARTETTO n. 6 in *si bemolle maggiore*

Allegro con brio (Alla breve)

Adagio ma non troppo (2/4, mi bemolle maggiore)

Allegro (Scherzo, 3/4)

Adagio (La malinconia) (2/4). Allegretto quasi allegro (3/8).

Di quest'opera conosciamo soltanto gli abbozzi dell'ultimo *tempo*, che si trovano in un quaderno del 1799-1800 insieme con quelli del *Finale* del *Quartetto in sol maggiore* (op. 18 n. 2), delle *Variazioni* per pianoforte in *sol maggiore* e della *Sonata* per pianoforte op. 22 in *si bemolle maggiore*, con il primo *tempo* della quale anche quello in argomento ha dei punti di contatto.

Il tema che apre l'*Allegro con brio*, svolto in dialogo fra il primo violino e il violoncello, e poi fra i due violini su una costante figura d'accompagnamento degli altri strumenti, fa pensare, secondo il De Marliave, ad Haydn; una figura di transizione che accentua progressivamente, secondo la regola classica, il carattere di *dominante* della nota *do* ricorda invece Mozart. Il secondo tema, di una struttura ritmica più quadrata e di una espressione più vigorosamente appassionata, è di tipo beethoveniano. Lo sviluppo è basato sullo spunto tematico iniziale, variamente ripercosso da uno strumento all'altro con lo stesso carattere di vivacità serena, e sull'elemento di transizione al secondo tema. Tipico della maturità beethoveniana è l'episodio che conduce alla ripresa: fra il violoncello e la viola da una parte e i due violini dall'altra si stabilisce una specie di alternativa le cui figure musicali, facendosi sempre più brevi e tese, finiscono per fondersi nel ritorno del tema principale.

L'*Adagio ma non troppo* incomincia con un tema di grazia riposante: in principio lineare, poi fiorito e intrecciato in una serie di lievi contrappunti e risposte. Un altro tema in *mi bemolle minore*, intonato *pianissimo* dal violino e dal violoncello, ha carattere più nobile ed appassionato. Una specie di breve sviluppo del primo elemento conduce alla ripresa della melodia principale, che si svolge sul modello dell'esposizione con una certa dovizia d'ornamenti. Ma l'entrata del tema in *minore (do)* non appena accennata s'arresta: una risposta in *maggiore* ne assorbe il corso in un marcato ritmo di cadenza, volgendolo poi abbastanza bruscamente al *mi bemolle maggiore* fondamentale. In questo tono il *gruppetto* del tema iniziale fluttua ancora, come l'ultimo lembo di un merletto; e la melodia declina *pianissimo* in frammenti nella conclusione.

Nel terzo *tempo* il maestro svolge ed accentua una di quelle figure caratteristiche a contrattempi ostinati, dalla quale sa trarre elementi vari e sempre nuovi di interesse. Il De Marliave considera a ragione questo *Scherzo* come il più originale dell'op. 18. Il *Trio* invece, con il suo disegno volteggiante nel primo violino, evoca, per lo stesso musicologo, lo spirito di Haydn.

All'*Adagio*, con cui incomincia l'ultimo *tempo*, Beethoven ha dato un titolo: *La malinconia*, aggiungendo che: *questo pezzo si deve trattare con la più grande delicatezza* (originale in italiano). Altrove, parlando della *Sonata* per pianoforte op. 10 n. 3, si accennerà allo speciale, e forse più vasto di quanto si possa comunemente immaginare, significato della *malinconia* beethoveniana. Qui sembra rivelarsi piuttosto uno stato d'animo grave, ma tranquillo, che si fa man mano anelante e diventa quasi angosciato nella parte

finale, dove contro l'ascesa cromatica in *crescendo* del violoncello nel registro grave si ripercuotono, allargandosi verso l'alto, le armonie sospese dei tre strumenti superiori, per poi ripiegarsi dolorosamente tutte insieme sull'ultimo accordo, *pianissimo*, di dominante.

A tanta gravità ed inquietudine risponde a modo suo, come Sancio Pancia a Don Chisciotte, l'*Allegretto quasi allegro*: un movimento di *Ländler* spigliato, noncurante, paesano; manifestazione di un altro ordine di idee che non appare forse troppo adeguato all'altezza dell'interrogativo precedente e tale si mantiene in tutto lo sviluppo, ove il ritorno verso la fine del primo elemento ha una efficienza più formale che sostanziale. Non si tratta infatti di un contrasto di principi contrari, che cerchino di venire reciprocamente in contatto per comprendersi, diciamo così, ed integrarsi a vicenda o per impegnarsi in una lotta alla fine della quale l'uno debba rimanere sottomesso all'altro (ciò che costituisce la caratteristica eloquente di tante pagine beethoveniane); ma piuttosto dell'affermazione di due posizioni opposte e disuguali immutabili. La *malinconia* resta insensibile alla seduzione della troppo facile danza; e questa d'altra parte appare tanto compiutamente sviluppata nel suo mondo di umanità comune, che non è possibile portarla ad una elevazione maggiore: proprio come avviene di certe persone mediocri, irrimediabilmente soddisfatte di sé stesse, che non possono capire altro che sé stesse.

TROIS QUATUORS POUR DEUX VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLO. COMPOSÉS PAR LOUIS VAN BEETHOVEN. OEUVRE 59^{ME}. A VIENNE AU BUREAU DES ARTS ET D'INDUSTRIE. A PESTH CHEZ SCHREIVOGEL & COMP. TRÈS HUMBLEMENT DEDIÉS À SON EXCELLENCE MONSIEUR LE COMTE DE RASOUMOFFSKY, CONSEILLER PRIVÉ ACTUEL DE MAJESTÉ L'EMPEREUR DE TOUTES LES RUSSIES, ECC.

Gennaio 1808

Due fogli — materialmente inclusi in un voluminoso quaderno del 1804, dedicato in massima parte alla *Leonora* e alla *Sonata* per pianoforte op. 57 (*Appassionata*), ma appartenenti originariamente, con ogni probabilità, ad altro quaderno oggi disperso — contengono gli abbozzi del secondo, terzo e quarto *tempo* del primo quartetto. Altri fogli, pure avulsi dal loro quaderno originale e conservati altrove, contengono abbozzi del terzo *tempo* del medesimo, dei quattro *tempi* del secondo (il *Minuetto* però non utilizzato nella redazione definitiva) e del primo, terzo e quarto *tempo* del terzo. Dalla loro reciproca posizione si deduce che Beethoven dovette lavorare insieme all'ultimo *tempo* del primo quartetto e al secondo; poi ancora al secondo e al terzo. Fra gli abbozzi del secondo e terzo *tempo* di quest'ultimo se ne trova uno dell'*Allegretto* della *Settima sinfonia*; e fra quelli del *Finale* altri per le *Trentadue variazioni in do minore* per pianoforte.

Beethoven ebbe l'incarico della composizione dei tre quartetti dal conte Rasumowski verso la fine del 1805. Alla fine del 1806, o al massimo al principio del 1807, essi erano ultimati, poichè il critico della *Allgemeine Zeitung* potè sentirli in concerto a Vienna il 27 febbraio. La pubblicazione ebbe luogo circa un anno dopo.

Come è noto, nel *Finale* del primo e nel *Trio* dello *Scherzo* del secondo quartetto sono stati introdotti due temi russi. Volle Beethoven fare un atto di omaggio al nobile committente, o fu questo a richiedere l'impiego dei temi suddetti, comunicandoglieli

forse anche direttamente? Osserva il Thayer-Riemann che Beethoven, familiarizzato già con melodie di canti popolari stranieri, per alcune raccolte delle quali aveva avuto dall'editore inglese Thomson, come già Haydn, Pleyel e Kozeluch, l'incarico di comporre i ritornelli strumentali e l'armonizzazione, o addirittura delle sonate, poté benissimo pensarvi di sua iniziativa. Un articolo della *Allgemeine Musik Zeitung* del 1802 si era occupato della musica russa; e fra Vienna, Mosca e Pietroburgo le comunicazioni erano abbastanza rapide e frequenti (in relazione ai tempi, s'intende) per potersi fare inviare delle raccolte di canti popolari. Nottebohm cita i due temi come appartenenti ad una raccolta di Ivan Pratsch, e postillati da Beethoven stesso in un esemplare da lui posseduto.

Ma indipendentemente da tutto questo si pone la questione se i *Quartetti* dell'op. 59 siano stati indirettamente anche in altre parti ispirati a modi o a forme della musica russa, ciò che potrebbe spiegarne la fisionomia particolare di parecchi punti. Un moderno autore tedesco, il Bücken, seguendo ed amplificando qualche considerazione del Thayer-Riemann, dopo avere notato come caratteristico dell'opera il contrasto di alcune forme ritmiche alquanto complicate con altre molto semplici, attribuisce a queste ultime una derivazione da atteggiamenti di canto popolare russo, ancora più interessante della diretta introduzione di temi determinati. « Beethoven », egli dice, « poté conoscere queste forme e questi atteggiamenti della primitiva musica popolare russa non da Rasumowski, ma da servi od impiegati della sua casa. Indubbiamente l'inizio del primo quartetto, con la condotta melodica lineare del canto che gira liberamente sotto il mormorio delle altre voci senza alcun riguardo all'armonia, si trova allo stesso livello della musica a più voci nello stile dell'*organum* (*organale Mehrstimmigkeit*) ancora oggi diffusa fra il popolo russo. Altra forma di derivazione da canto popolare russo, applicata al secondo *tempo* dello stesso primo quartetto, poté essere costituita dalla ripetizione in modo di litanie (*Litaneinartige*) di frasi o motivi o ritmi per lo più cortissimi ».

L'ipotesi del carattere russo di un altro tema cantabile dello stesso *tempo*, affacciata dal Thayer-Riemann e sulla quale si tornerà in seguito, va accettata con riserva, almeno da noi Italiani. Del pari discutibile è l'opinione di un altro tedesco, il Riezler, che nel secondo *tempo* del *Terzo quartetto* vede qualche analogia espressiva, di carattere russo, con l'episodio del *Castello in rovina* nei *Quadri d'una esposizione* di Mussorgski (al quale invece il francese Calvo-coressi attribuisce un carattere di *romanticismo italiano*).

Tutte queste notizie del resto hanno un interesse più di curiosità che d'altro, tanto la personalità di Beethoven trionfa di qua-

lunque materia prima tolta eventualmente a base della sua opera. In confronto con i precedenti dell'op. 18, i tre quartetti in oggetto appaiono di proporzioni più vaste, hanno *tempi* ampi, ricchi, personali, una tecnica strumentale perfezionata e volta al conseguimento di maggiori effetti di caratura orchestrale. Le armonie, le forme polifoniche e ritmiche sono sempre più agili, libere e varie; l'insieme è dominato da un sentimento di umanità forte e generosa.

QUARTETTO n. 1 in *fa* maggiore

Allegro (4/4)

Allegretto vivace e sempre scherzando (3/8, *si bemolle maggiore*)

Adagio molto e mesto (2/4, *fa minore*)

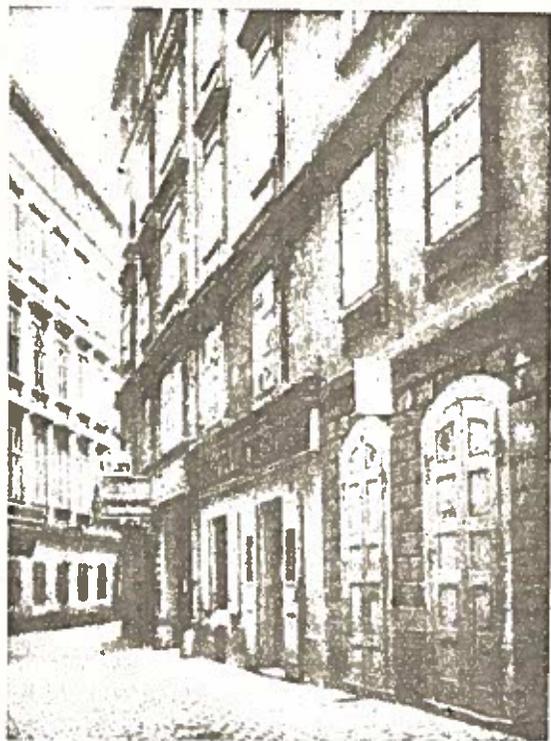
Allegro (tema russo) (2/4).

Nel primo *tempo* è da notare genericamente un qualche carattere pastorale, ampiezza di linea, ricchezza di elementi tematici, principali e secondari; forse però i particolari, specie nello sviluppo, non tutti intimamente adeguati alla ampiezza e profondità della concezione d'insieme.

La melodia del violoncello, in cui si spiega il primo tema del *Allegro*, ci infonde un sentimento, che sarà poi quello dominante di tutto il *tempo*, non facile a spiegarsi con parole: lo spirito riposa e canta con gioconda gravità la sua pace.

L'ampiezza e l'individualità di ogni elemento costitutivo, principale o secondario, notata già come carattere a prima vista differenziale dell'op. 59 dall'op. 18, è accentuata in questo primo quartetto più che negli altri due. Così al primo tema dopo la compiuta enunciazione lineare seguono, per giungere al secondo, altre figurazioni di carattere vario e tutte importanti anche per l'impiego che avranno nel corso del *tempo*.

Una forma prevalentemente ritmica — citata dal Bücken fra le complicate e dal Thayer-Riemann invece supposta di derivazione russo-popolare — fa a noi, dopo tanta effusione melodiosa, l'effetto quasi di una frattura e ci riporta con il pensiero, per analogia, a qualche passo, del resto, ben altrimenti contrastante, del primo *tempo* dell'*Eroica*. Essa compie un ciclo modulante che si risolve nella sua tonalità di origine e fondamentale, e lascia il campo ad



Caffè detto del "Vaso di fiori", frequentato da Beethoven
(Rolland: Les grandes époques créatrices: Le chant de la
résurrection, II)

un passo in note legate, sviluppato dal secondo elemento del tema principale e alternato fra i violini e gli strumenti inferiori « in terze, quinte e seste come una suoneria di corni » (De Marliave), dolce e melodico (anche qui il pensiero ricorre, per qualche affinità ideologica, al secondo tema del primo *tempo* del *Trio* op. 97 per pianoforte, violino e violoncello). Un ulteriore spiegamento del tema principale (prima frase), che si rincorre dall'uno all'altro gruppo di strumenti, è attraversato da una figura a terzine, elemento dinamico che assume ben presto una individualità a sé come una interrogazione o un recitativo strumentale, nel violoncello; ed è seguito da un'altra figura in *staccato*, ma di carattere *adesivo* (per così dire, tanto per contrapporla all'altra), che conduce, attraverso alcune modulazioni, al secondo tema in *do maggiore*. Questo viene ad integrare in certo qual modo l'espressione del primo, aggiungendovi la sua vibrazione affettuosa come un pensiero più dolce inserito all'improvviso in una contemplazione di quiete assoluta: ma l'ultima sua frase riporta al movimento con il riaffacciarsi dell'interrogativo-recitativo e con l'organizzarsi di questo in forma di *crescendo* fino ad un compatto *fortissimo*. E ancora l'impeto si arresta in una alternativa d'accordi in *piano*, divisi fra i violini e gli strumenti inferiori: formula cadenzale ricca di colore armonico e strumentale che richiama ideologicamente un passo sospensivo nello sviluppo del primo *tempo* della *Quinta sinfonia*, e che anche qui ritornerà più ampiamente ed espressivamente nello sviluppo. Essa conduce alla conclusione della prima parte, in *do*, con la riaffermazione, in una forma di quiete conclusiva, del tema principale che un ulteriore passo modulante riallaccia al *fa maggiore* iniziale per la ripetizione, sembrerebbe, della parte stessa. Ma questa invece non ha luogo: dopo appena quattro battute il tema, articolandosi diversamente, immette in altro campo armonico e di movimento, indicando nuovi aspetti in tutta la compagine strumentale. Si inizia così lo sviluppo, lungo e complesso.

A tanta aerata linearità succede ora, in principio, un momento di dispersione e come di immobilità nello scorrere di un elemento tematico (seconda parte del primo tema) dall'uno all'altro strumento, in mutazioni tonali che si concentrano in fine, con la compattezza maggiore del movimento, in *sol minore* e in *mi bemolle maggiore*, cui segue la strana potente frattura dell'alternanza di accordi modulanti, più ampia, ora, che nell'esposizione: « un gemito doloroso uscente dal più profondo del cuore, o voce soprannaturale dello spirito di un altro mondo » (De Marliave). Questo ci conduce in un'altra atmosfera, ove l'ascesa graduale del basso è colorita dalle armonie degli strumenti intermedi e avvivata dal passo del primo

violino in note staccate, discendenti e ascendenti secondo una linea ampia e flessuosa per larga estensione di scale e di intervalli, come « l'anima del poeta librantesi al disopra di un abisso misterioso, da cui si innalzano le voci di un invisibile coro » (De Marliave). È tutto un magnifico episodio modulante, sulla base della scala del violoncello *mi, fa, sol bemolle, la bemolle, si bemolle, do*. Ma l'azione, velata e nascosta dalla fantasia, riprende con più consistenza insinuando e svolgendo dall'uno all'altro dei tre strumenti inferiori il primo elemento del tema, sempre sotto il volo del primo violino, a cui si unisce un controsoggetto di figurazione più larga e melodica, in un episodio fugato che passa gradatamente dal colore cupo, negativo, ad un'affermazione più energica, per poi discendere con la sola figura del suo controsoggetto ed arrestarsi momentaneamente in questa profondità sul grave di tutti gli strumenti. Ma subito il movimento si riforma; il tema, riunendo i suoi due frammenti — anima di tutto questo periodo di lotte e di sviluppo — accenna già a volersi riformare nella sua compattezza; e insistendo sulla sua prima frase, come in altrettanti tentativi, intrecciato, aspirato quasi dalla figura in terzine dell'interrogativo-recitativo, torna a salire alla luce, superando, o trasformando in elemento concomitante della propria forza ascensionale il primo ritmo staccato o di frattura, riaffacciandosi inopinatamente, per sboccare nella ripresa con una precipitazione di *moti contrari*, il cui impeto continua ancora per una battuta nel primo violino quando nel violoncello è tornato già a rifiorire forte e pacifica la prima melodia.

La ripresa si svolge sul modello dell'esposizione; poi il tema si spiega ancora allargando la sua potenzialità melodica, moltiplicando quasi l'impulso, tanto espressivo, della sua ascesa, attraversato, ora, come da una vibrazione festosa, dal movimento a terzine, per concludersi, ampiamente pacifico, nello spirito della sua affermazione iniziale.

Per secondo tempo è qui posto, invece dell'*Adagio*, un *Allegretto vivace e poco scherzando*, corrispondente per la sua funzione all'usuale tipo di *Scherzo*, del quale non ha tuttavia l'aspetto nè la struttura. Lo spostamento, contrario alla consuetudine più comune, del centro di gravità di tutta l'opera, determinato probabilmente da ragioni di equilibrio espressivo a causa della particolare consistenza dei vari tempi, era stato da Beethoven già attuato nel *Quartetto* op. 18 n. 5; e lo sarà ancora nei *Quartetti* op. 132, op. 135, e nella *Nona sinfonia*.

Questo *Allegretto* è una creazione di fantasia in cui l'artista ha infuso però qualche cosa del suo cuore, come un delicato profumo di poesia e di passione.

Il primo ritmo, figura fondamentale (tessuto connettivo, per dire così, di tutto il movimento), e la sua risposta melodica, spostati poi di timbro e di tonalità, sono come due richiami ripetuti da luoghi differenti. Le voci seguitando, si uniscono, abbandonandosi all'effusione di un'altra melodia *piano e dolce* con la quale si alternano, poi di altra ancora, che è come una derivazione maggiormente sentimentalizzata delle due precedenti ed ha pure un epilogo tutto vibrante di nostalgia e di ritmo. Questo torna a battere da solo nell'atmosfera misteriosa dell'inizio come un nuovo richiamo, a cui risponde, segnando l'entrata nel vivo dello svolgimento fantastico, una quarta melodia (ulteriore deduzione della prima) d'una impalpabile grazia danzante. Le sue proposte e risposte passano dall'uno all'altro strumento; l'episodio s'ingrandisce, si concentra in un insieme, poi sembra ancora frammentarsi e disperdersi: e lascia invece sorgere a continuazione un canto che il Thayer-Riemann dice di carattere russo, mentre a noi sembrerà sempre d'un colore tipicamente romantico italiano ottocentesco (si ritroverà anche nello spunto verdiano del coro dei *Matadori* nella *Traviata*), legato anche da una certa affinità espressiva con altri dei *Finali* del *Quartetto* op. 95 e del *Concerto* per violino e orchestra. Esso si svolge in una forma più ampia delle precedenti, passando da una voce sola a quella piena dei quattro strumenti, poi si divide e scompare in *pianissimo*.

La ricchezza interiore dell'artista rivela nel continuo giuoco armonico, ritmico, strumentale un mondo di particolare delicatezza al quale dovrà tanto attingere la fantasia dei musicisti posteriori. Il fascino squisitamente musicale di questa pagina non può certamente ricrearsi con una esposizione tecnica; e correrebbe d'altra parte il rischio di essere impiccolito o svisato dal ricorso abbastanza facile ad immagini poetiche o letterarie, che tuttavia non possono non affollarsi, sia pure subcoscientemente, come falene abbagliate da un centro luminoso, intorno al nucleo di fantasia musicale tanto splendido e intenso. Basterà riportare le brevi impressioni di due commentatori: « Esuberanza, umorismo, confidenza, malinconia, dolore meditativo » (Vermeil). « I ritmi d'una danza interrotti da ricordi o da rimpianti » (Chantavoine).

L'*Adagio molto e mesto* è uno dei più grandi canti elegiaci che Beethoven abbia composto nella sua maturità. Per qualche aspetto ricorda la *Marcia funebre* dell'*Eroica*, della quale però è meno cupo e grandioso, e forse più liricamente aperto. L'annotazione di Beethoven in margine ad un foglio di abbozzi: « *Un salice piangente ed una acacia sulla tomba di mio fratello*, non può avere riferimenti specifici, quando si pensi che a quest'epoca

egli non aveva ancora perduto alcun fratello (soltanto un bambino, nato prima di lui nel 1769 e morto dopo pochi giorni di vita).

L'*Adagio* si svolge su tre elementi tematici principali, legati fra loro formalmente da qualche analogia: il primo e fondamentale è una melodia di larga linearità; il secondo, intonato dal violoncello sopra un leggero accompagnamento, che è poi un vero controcanto del primo violino, e ripreso da questo, ha valore, piuttosto che di larga entità melodica, di una cantilena nel senso, o meglio nell'atmosfera del precedente come un ulteriore sfogo o movimento della sua emozione; il terzo, che appare una sola volta, in tono di *re bemolle maggiore* (*Molto can'abile*) nel violino primo, integrato da contrappunti del violoncello e poi anche della viola su accompagnamento della mormorante figurazione in *legato* della viola e poi del secondo violino, è una melodia consolatrice, un sorriso di speranza (pensiamoad un momento analogo, nello stesso tono, per quanto meno dolce, verso la fine della *Marcia funebre* dell'*Eroica*); ma scompare sopraffatto dall'onda melodica della tristezza che torna ad innalzarsi e ad espandersi. Altri elementi collaterali di commento, di cadenza, di conclusione collocano queste primarie individualità espressive nel loro mezzo più appropriato; la prima specialmente, alla quale una elaborazione polifonica ove « ogni voce ha acquistato la sua indipendenza e canta il suo proprio canto » (*Chantavoine*) aggiunge ampiezza ed approfondimento. Tutto il *Largo*, che segue una linea piana e semplice di svolgimento, è di una rara unità lirica, la cui effusione sembra troppo presto interrotta dalla cadenza del primo violino, introduttiva dell'ultimo *tempo*. D'altra parte è forse proprio questo contrasto brusco (e ciò può anche spiegare, come nella *Nona*, l'inversione dei *tempi* intermedi del quartetto) che il maestro volle esprimere. Il suo carattere volontario — e se ne possono vedere manifestazioni numerose e diverse in altre opere — lo portava a troncarsi talora quasi brutalmente una effusione, come a difendersi dall'abbandono troppo forte d'un sentimento tenero per riafferrarsi alla vita comune quasi per una primordiale legge di conservazione (altre volte, ben sappiamo, egli ha preferito assoggettare gradatamente uno stato d'animo ad un altro, attraverso un lungo lavoro di trasformazione e di persuasione espressiva; questo è un differente aspetto della sua complessa personalità, ma sono tutti e due egualmente umani e profondi).

Entriamo così senza materiale soluzione di continuità nel *Finale*, basato, come già si è detto, su un tema russo. Questo non è propriamente in *fa maggiore*, nota il Riezler, ma nel *modo colto*: la *minore* con il *sol naturale*, qui trasportato in *re* (con il *do na-*

turale); ed « esala con forza quel sapore melanconico un po' amaro, quel gusto di cenere, proprio dei canti popolari slavi, che sembra ossessionare il popolo russo, tanto nell'espressione della gioia che in quella della tristezza. Beethoven ha afferrato questa particolarità: nel suo *Finale*, costruito sopra un motivo velato di malinconia, prorompe il movimento, la gaiezza, la vita » (De Marliave).

Il *tempo* è pieno di robustezza ed elementarità ritmica; come una evasione, ripetiamo, dalla meditazione dolorosa troppo intensa e dai veli troppo variopinti della fantasia.

Il tema russo è integrato da altri due originali: l'uno scorre nel secondo violino sul vibrante bilanciamento delle ottave del primo, seguito in contrattempo dagli strumenti inferiori (poi trasportato in *minore* nel violoncello e nel primo violino); l'altro, ancora più ritmicamente marcato e quadrato, è scandito nei due strumenti inferiori sotto la figurazione, per così dire, squillante di quelli superiori e viceversa. Lo sviluppo continua nello spirito dell'esposizione per terminare in una magnificazione del terzo tema ritmico. La ripresa procede secondo il modello comune, con le trasposizioni tonali di rito. Alla fine « tutta la gioia contenuta in questo *Finale* prorompe e suona le sue eroiche fanfare su un accordo di *settima diminuita* in *do*; è l'appello delle trombe nell'*ouverture* della *Leonora* » (De Marliave). La *coda* riporta frammenti del tema (un passo anticipa un atteggiamento dei *Maestri Cantori*) e anche, brevemente, gli altri due elementi. Nelle poche battute di *Adagio non troppo* il tema, ripetuto come in una forma di raccoglimento, richiama una osservazione fatta dal Casella a proposito del *Finale* della *Sonata* per pianoforte op. 81-a. Nel *Presto* il ritmo trionfa ancora, *fortissimo*, sulle note conclusionali dell'accordo perfetto.

L'introduzione del tema russo non è stata da tutti interpretata nella stessa maniera. « Bisognerebbe assistere a qualcuna delle feste popolari che si svolgono nelle regioni della Russia asiatica, allorché la brezza primaverile fugge il gelo, e risorgendo dal grigio nevischio l'immensa distesa della steppa si ricopre per quarantotto ore di un olezzante splendido tappeto di tulipani multicolori, di « *Vergiss mein nicht* » e di mughetti, per comprendere la potenza delle tinte beethoveniane in questo scintillante finale » (Valetta). « Questo povero tema russo, come è stato manipolato da Beethoven, annesso in flutti di erudizione tedesca, mi fa l'effetto di uno dei nostri contadini che qualcuno abbia imbacuccato in un mantello e con una parrucca da dottore, lasciandogli la barba incolta, le scarpe di scorza e la capigliatura di *mugik* che esce fuori di sotto la parrucca. Manca di senso e di gusto. La *Kamarinskaja* di Glinka: ecco come si debbono trattare i temi russi » (Ulibiscef).

Chi ha ragione? tutti e due: il primo coglie con la fantasia una associazione di idee o meglio di immagini che potè sorgere anche nella fantasia dell'autore (benchè egli non abbia mai veduto la Russia nè in primavera nè in alcuna altra stagione), per descrizioni del Rasumowski stesso o di qualcuno della sua casa. Per lo spirito di Beethoven questo è forse arbitrario, ma risponde ad un modo, sia pure un po' esterno, di interpretare il colore della pagina strumentale. L'altro, da vero russo, non può pensare il suo tema che etnicamente e considerarne ogni trattamento fuori del clima della sua nascita come un'inconcepibile improprietà o una violenza contro natura. Ma l'opera di Beethoven va forse considerata fuori dell'uno e dell'altro punto di vista, come una *ricreazione* dell'elemento musicale, al di là della sfera etnica o dell'impressione coloristica, nella sua particolare interiorità di musicista. Egli ha sfruttato più che altro l'elemento ritmico e armonico con tutte le possibilità di un'arte formatasi in un ambito tecnico e culturale più vasto nel tempo e nello spazio, e, più che tedesco, occidentale; ma forse qui meno intensamente espressiva o naturalmente spontanea di quanto i due suddetti scrittori abbiano pensato, ciascuno a suo modo: pur sempre salvando, come sopra detto, la giustificazione di una necessità psicologica, vitale di contrasto.

Lo Schering riferisce il quartetto al *Wilhelm Meister* di Goethe. *Primo tempo*: cap. 1-3: Lotte dell'anima del giovane Wilhelm Meister - *Secondo tempo*: Danza (*Eiertanz*) di Mignon davanti a Wilhelm Meister - *Terzo tempo*: Canto dell'arpista: « Chi è dedito alla solitudine » - *Quarto tempo*: Corteggio di funamboli e di giocolieri

QUARTETTO n. 8 in *mi minore*

Allegro (6/8)

Molto adagio (4/4, *mi maggiore*)

Allegretto (3/4, *Trio in maggiore*)

Presto (alla breve)

Alla serenità del primo *tempo* del quartetto precedente è contrapposto qui uno spirito di agitazione e di malinconia che si concentra in un tema breve, schematico, quasi cadenza melodica, in *mi minore*, poi in *fa maggiore* annunciato dall'imperativo di ac-

cordi a cui l'intervallo di quinta dà il suo particolare carattere: ciascuno di questi tre elementi isolato in mezzo a pause di una battuta, che debbono egualmente considerarsi come integranti della loro espressione. Il suo svolgimento e gli elementi collaterali sono molto brevi: anche il secondo tema ha una effusione melodica di corta durata continuandosi in figure di movimento; fra queste un *crescendo* sincopato sopra una nutrita progressione di accordi previene quello del *Trio* dello *Scherzo* della *Settima sinfonia* e conduce alla cadenza.

La parte di sviluppo ripropone in principio quella iniziale dell'esposizione, naturalmente in altri aspetti, e in forme ampliate di movimento. Gli accordi in quinta sono reiterati tre volte: *piano*, *pianissimo*, *fortissimo* in tonalità diverse e sempre separati da pause; sul *fa diesis* dell'ultima, prolungato in eco lamento *pianissimo*, nel primo violino, il tema, con avvicendamenti tonali diversi, si svolge in una inquieta espressione polifonica ove alle linee del primo violino e del violoncello si innestano poi anche quelle degli strumenti intermedi. Un altro passo di *crescendo*, sul modello di quello già introdotto nella prima parte, ma più complesso per il contrappunto degli strumenti inferiori, conduce ad un travolgente *do maggiore-la minore*, *fortissimo*, su altro elemento del primo tema, in cui le due categorie di strumenti, superiori e inferiori, si precipitano alternativamente con impeto, mentre gli altri scandiscono ancora le quinte. Questo episodio tempestoso prosegue, per qualche tempo, sulla stessa base fino ad un passo trillato, *fortissimo*, in cui tutti gli strumenti concordi, su quattro ottave, discendono, con una figura ritmico-melodica fortemente accentuata, al tono di *mi minore*, conducendo la ripresa: magistero che dà al ritorno tradizionale un carattere di necessità drammatica.

La *coda* ritorna all'episodio iniziale dello sviluppo e ripete il *crescendo* sincopato fino ad un lungo accordo, *fortissimo*, di *settima di dominante*; donde prima *piano*, poi *crescendo*, *piano*, *fortissimo* e infine di nuovo *piano*, gli elementi del primo tema descrivono una parabola appassionata e irruenta, chiudendo nella ulteriore, integrale affermazione del medesimo e suggellandone il carattere.

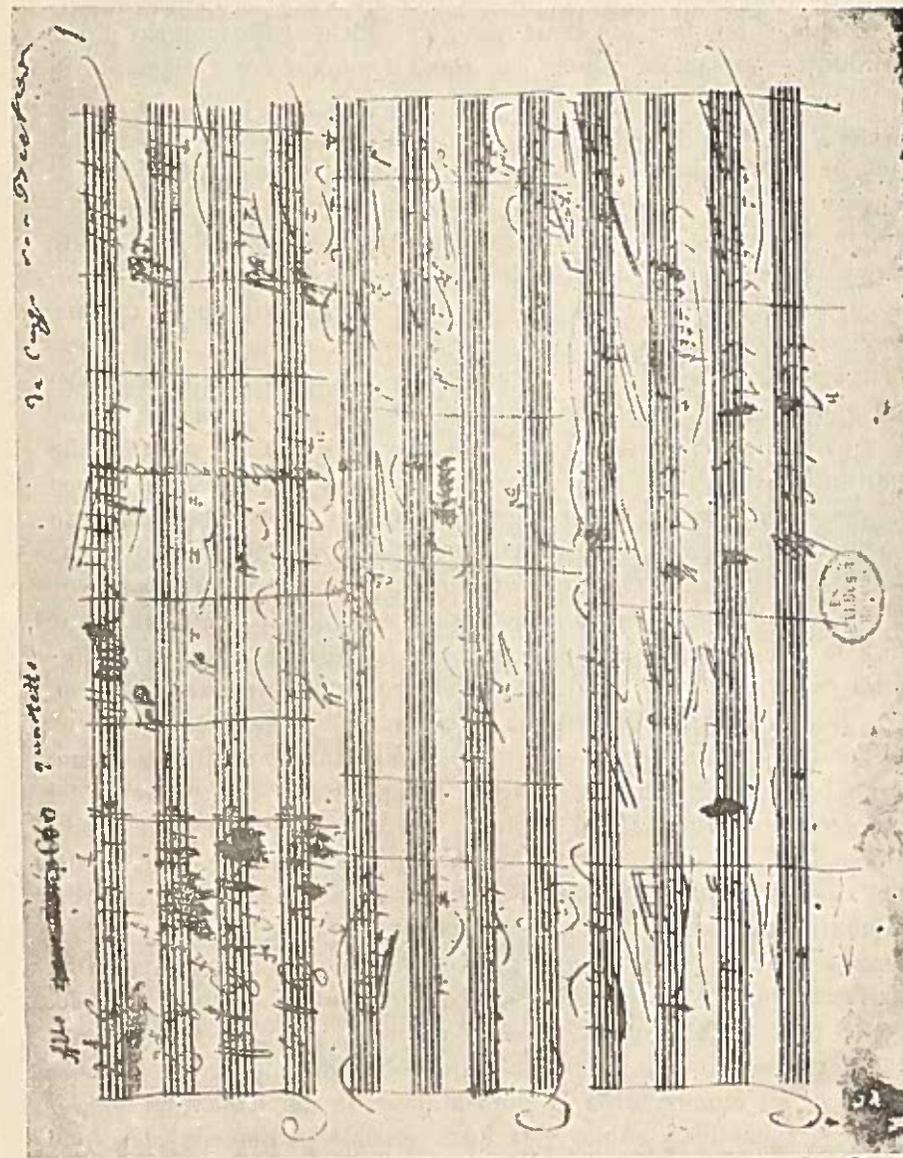
A quanto riferiscono lo Holz e lo Czerny, l'ispirazione del secondo *tempo* sarebbe venuta a Beethoven contemplando il cielo stellato e pensando all'armonia delle sfere. Ricordiamo piuttosto certe elevate parole di Beethoven a Stumpff (1) e fermiamoci con il pensiero nella pace, nella bellezza della notte stellata, nell'incanto del silenzio, del cupo luminoso azzurro, dello spazio infinito: abbandono di tutto l'essere ad un mistero dolce, fidente che in

(1) V. Biamonti: Beethoven, Rilievi di vita e d'arte pag. 18.

questo raccoglimento porta l'anima alla Divinità. L'*Adagio* che si deve trattare, come l'autore stesso ha indicato, con molto di sentimento, si svolge sulla base di un corale enunciato compiutamente in principio, riapparente ogni tanto in aspetti vari nel corso del tempo, vibrante sotto i passi melodici che ne fioriscono e prendono talora il sopravvento, portando l'espressione in un campo più umano, per quanto sempre compenetrato di luminosità siderale. La fusione di queste forme flessuose con quelle gravi e pur tanto superiormente dolci del corale deve essere la principale preoccupazione di una esecuzione perfetta. Certo non è permesso sempre all'ascoltatore sensibile di restare con il pensiero elevato al cielo: i profumi della terra si insinuano anche in questa atmosfera elevata; in qualche momento possiamo pensare di trovarci nel particolare stato d'animo del secondo tempo della *Sinfonia incompiuta* (nella stessa tonalità) o della *Serenata* di Schubert; e restare avvinti da una meliosità lirica di grande delicatezza. La solennità stessa dell'inno mistico è talora come velata di qualche ombra dove la notte, per restare sempre nel campo dell'immagine fondamentale, si manifesta anche, fugacemente, nel suo aspetto cupo, negativo, senza stelle. Questo dualismo d'impressioni genera forse nell'anima portata alla contemplazione e all'emozione spirituale più pura ed assoluta un senso quasi penoso di dubbio sul carattere sostanziale della categoria interiore che la soggioga.

Poichè si è parlato della tonalità di *mi maggiore* e di misticismo, si presenta qui spontaneo il ricordo di altre composizioni beethoveniane di epoche diverse, in cui può apparire dominante un sentimento per qualche rispetto analogo: il primo tempo (*mi maggiore - do diesis minore*) della *Sonata del chiaro di luna*, il secondo tempo del *Concerto in do minore* per pianoforte e orchestra, il *Lied: Canto della sera sotto il cielo stellato*. Questi incontri di momenti musicali-impressivi hanno anche essi la loro importanza.

L'*Allegretto* con le brevi frasi tronche e sussultanti del primo violino accentuate nel secondo quarto della battuta, nel malinconico *mi minore*, e integrate dal carattere e dal movimento delle altre parti strumentali (vedasi l'intreccio ritmico del *fortissimo* degli strumenti inferiori con i violini e, infine, la figurazione del violoncello in chiave di violino, come l'accenno di un corale che potrebbe immaginarsi latente fin dal principio sotto la costruzione sonora), è in spiccato contrasto con l'*Adagio* precedente; e si avvicina — per quanto la differente natura lo permette — alla sfera espressiva del primo tempo. « Non è », osserva il De Marliave, « uno di quei pezzi vivi in cui si espande l'*humour* sprizzante e sbrigliato del maestro; e nemmeno la maniera di danza sentimentale di Haydn o graziosa



La prima pagina autografa del Quartetto in mi minore op. 59 n. 2

di Mozart. Nel suo contegno nobilmente sentimentale e cavalleresco con civetteria questo *Allegretto* sembra un precursore delle mazurke di Chopin ».

Si è poi già veduto, nel *Trio* dello *Scherzo* del *Quartetto* op. 18 n. 6, un altro movimento di originale accentuazione ritmica.

Nel *Maggiore (Trio)* entra sveltamente con il suo ritmo vivace, ma piano e regolare, un tema russo, che anche il Mussorgski dovrà introdurre sessant'anni dopo nel *Boris Godunof* come elemento di tripudio popolare (coro del popolo al passaggio dello Zar nella scena dell'incoronazione). Esso viene qui felicemente opposto alle due parti precedenti; svolto in forma fugata, passa dalla viola al violino secondo, al violoncello, al violino primo; ed è in una costante alternativa di *crescendo*, *sforzato*, *piano*, animato e snellito dal movimento in terzine (legate) e in crome (staccate) del contro-soggetto; si stringe poi in sè stesso in uno sviluppo a canone, *fortissimo*, che sale dal violoncello al primo violino; infine sommerge il suo spirito nel sommesso eco del violoncello, velandosi di malinconia in un *sol naturale*, da cui più agevolmente riprende il movimento della prima parte. *Da capo il minore*, è scritto sulla partitura, senza replica, *ed allora ancora una volta il Trio e dopo di nuovo da capo il minore senza replica*. È questa la forma più compiuta di *Scherzo*, con ripetizione del *Trio*, che Beethoven ha seguito anche nella *Quarta sinfonia*, contemporanea del *Quartetto*, e che seguirà nei *Quartetti* successivi, op. 74 e op. 95. Egualmente farà lo Schumann nella *Prima*, *Seconda* e *Quarta sinfonia*, nel *Quintetto* per pianoforte e archi, cambiando però nella ripetizione il *Trio*.

Il *Finale* segue con libertà la forma, già veduta frequentemente, di rondò-sonata; ciò che dà all'artista più ampiezza di movimento e gli permette di giuocare insieme sulle risorse dei ritornelli, dei *couplets*, della ripresa, sui contrasti del bitematismo, sulla elaborazione degli sviluppi. Il tema sembra la trasposizione immateriale, nella sonorità del complesso d'archi, di una marcia di pifferi e tamburi. Interessanti, per quanto possano farsi delle riserve sull'effetto umoristico, queste righe del De Marliave: « Il tema zampilla dall'accordo di *do maggiore*, battuto *forte*, in un modo impreveduto. Nelle prime dieci battute sono contenuti i germi di tutti gli sviluppi che seguiranno. Verso la settima battuta una corta modulazione in *mi minore* turba la gioiosa limpidezza del tema; ma il *maggiore* si ristabilisce subito e la frase iniziale ricomincia nel tono del principio. Questa corsa incessante verso la tonica di *do*, estranea tuttavia alla tonalità fondamentale del quartetto, questa perseveranza a preparare qualche cosa che non concluderà è una delle caratteristiche del *Finale*, che ne trae una parte del suo effetto umoristico ».

Che cosa può notarsi particolarmente?

La scorrevolezza delle articolazioni, ingranate l'una nell'altra con omogenea continuità di movimento; lo spirito dei ritornelli in cui Beethoven, ampliando il procedimento di Haydn, rinnova lo slancio con l'elasticità più leggera (molto vicino, particolarmente, alle riprese del primo *tempo* della *Quarta sinfonia* e della *Sonata in do maggiore* op. 53 per pianoforte, e anche, per qualche analogia, a momenti dei *Finali* della *Prima* e della *Seconda sinfonia*); la fisionomia del secondo tema: « vera melodia di quartetto originalmente scintillante fra le voci, cupa e turbata dalla sua tonalità minore, colorata nel medesimo tempo dal suo ritmo alato che le imprime una deviazione curiosa » (De Marliave); la risoluzione finale del *Più presto*, in *minore* « il cui tema principale, o piuttosto il suo ritmo significativo, balza in uno slancio potente. Mai niente di tanto infiammato era stato scritto finora per il quartetto d'archi: Il *Prestissimo* del *Quartetto in do minore* op. 18 n. 4 ne aveva dato soltanto un primo abbozzo » (id.).

Lo Schering si riferisce, nell'interpretazione di questo quartetto, all'*Età critica* di Gian Paolo. *Primo tempo*: Ritratto dell'appassionato Vult acceso di gelosia (cap. 62) - *Secondo tempo*: Ritratto del sognatore Walt suo fratello (in connessione con il racconto delle vicende musicali nel 25° capitolo) - *Terzo tempo*: Scena di ballo mascherato (Danza di maschere, 63° capitolo); danza di Wina e di Walt - *Quarto tempo*: Continuazione del ballo mascherato. Danza di Wina con Vult, loro ardente confessione d'amore.

QUARTETTO n. 3 in *do maggiore*

Introduzione (Andante con moto, 3/4). Allegro vivace
Andante con moto quasi allegretto (6/8, la minore)
Minuetto (Grazioso, 3/4; Trio in fa maggiore)
Allegro molto (Alla breve).

Caratteristica dell'op. 59 è la differente individualità, impressa tuttavia con eguale potenza in ciascuno dei tre quartetti.

Nel primo una larga serenità; per quanto frammista ad elementi fantastici ed elegiaci; nel secondo passione e misticismo, travolti alla fine da un incontenibile slancio di vita; nel terzo un'afferma-

zione di volontà e di forza trionfanti di ogni episodico momento di depressione; ciò che forse gli ha valso l'appellativo iperbolico di *Quartetto degli eroi*, mentre un utile raffronto potrebbe forse istituirsi con lo spirito della sinfonia, pure in *do maggiore*, di Mozart denominata, un po' troppo retoricamente anch'essa, *Jupiter*.

Il primo *tempo* non stabilisce subito il principio affermativo, vi giunge dopo una frase preliminare che si potrebbe chiamare *di conquista*. L'introduzione (*Andante con moto*), con il suo movimento di accordi lenti, esitanti, dissonanti: tutti, meno il primo, *pianissimo*, separati da pause, poi legati ed in continuità ove le armonie trapassano le une nelle altre allargandosi e rarefacendosi negli intervalli sempre maggiori che si aprono fra le quattro parti strumentali, ha un carattere di mistero, quasi di tenebra, in cui si cerchi invano un filo conduttore. La modulazione in *do*, rapida e precisa, avviene soltanto con l'entrata dell'*Allegro vivace*; ma anche il tema del primo violino, allo scoperto, si muove in questo tono ancora con un carattere di ricerca. La ripetizione in *re minore* ne allarga la volontà melodica; l'improvvisa, rapida successione in *crescendo* di due accordi modulanti in tutto il quartetto, tornando in *forte* al tono principale, afferma infine il principio vittorioso, positivo con un tema ritmicamente scandito e vigorosamente sviluppato. Vengono in mente, per qualche analogia di concetto, gli esordi delle *Sonate* di pianoforte, pure in *do maggiore*, op. 2 n. 3 e op. 53. L'entrata del secondo tema (il cui spunto ritmico è tuttavia analogo a quello del primo) « orienta l'andatura dell'*Allegro* verso l'intimità » (De Marliave); ma il suo svolgimento, pure appearing per così dire quasi più gioviale nell'inflessione sempre maggiore verso il tono di *sol*, lascia ancora questa intimità per una espressione forte e volontaria. Si possono con il De Marliave ricordare delle analogie letterali con i *Quartetti* in *do* di Mozart e di Haydn op. 76 n. 3, detto *dell'imperatore*; lo spirito è tuttavia differente in ampiezza e potenza.

Nello sviluppo si rinnova, ingrandito, il movimento di inquietudine e di ricerca. Abbandonati i toni di *do* e di *sol*, la frase iniziale dell'*Allegro vivace* ritorna al primo violino, in *mi bemolle*; ma nell'insistenza della sua figura ritmica rivela una ostinazione incapace di superamento. Elementi collaterali riconducono il secondo tema, che tuttavia non si svolge a lungo: la sua figura costitutiva si deforma e ingrandisce in un movimento di imitazioni fra gli strumenti inferiori e i violini, come i termini di una lotta massiccia, due volte in *fortissimo*, due in *pianissimo*, che infine convergono nella ripresa, variata e fiorita, della prima parte. Torniamo così alla piena affermazione del principio positivo, che si svolge con ener-

gia maggiore dell'esposizione. Una *coda* brevissima ne ribadisce il senso prima con le sue cadenze in *diminuendo*, poi in una ascesa cromatica, stringendo fino all'ultima cadenza, *fortissimo*, in *do maggiore*.

L'*Andante con moto quasi allegretto* ha una fisionomia speciale che non si ravvisa in alcun altro dei *tempi* lenti di Beethoven. Si potrebbe dire che v'è qualche cosa di esotico, se con questa parola non si evocassero immagini o idee d'una superficialità troppo frequentemente e banalmente sfruttata. Esso ha un carattere di monotonia accorata e nostalgica. Si è già accennato ad un confronto del Riezler con il *Castello in rovina* di Mussorgski (per quanto, pur nella riconosciuta affinità di sentimento musicale ispiratore, non sia facile, a noi almeno, riconoscere l'accostamento di carattere russo che l'autore propone). Si può aggiungere che un abbozzo del 1808 (posteriore quindi al *Quartetto*) compreso fra quelli per il *Macbeth* (coro delle streghe) di Collin (da Shakespeare), fra i quali si trova anche il famoso *gruppetto* utilizzato poi nel secondo tempo del *Trio* per pianoforte, violino e violoncello op. 70 n. 1, detto « *degli spettri* », ha qualche somiglianza con il tema principale. Infine, a titolo di pura curiosità, si ricorda un riferimento del Frimmel ad un passo del terzo *tempo* del *Concerto in la minore* per violino e orchestra di Bach: ma letterale soltanto.

Le varie idee musicali sono legate fra loro da una certa comunanza dell'aspetto melodico e delle forme ritmiche e strumentali. Anche quello che si potrebbe chiamare secondo tema, in *do maggiore*, non riesce a liberarsi interamente dal carattere triste che grava su tutto il *tempo* come una nebbia sopra una campagna desolata. Vero è che questa nebbia sembra talora diradarsi (negli episodi di sviluppo) lasciando trapelare qualche bagliore di sole; figure melodiche affini si avvicinano dall'uno all'altro strumento in vari colori tonali, mitigando l'espressione cupa e lamentosa in un qualche aspetto più confidente: lo stesso secondo tema, presentato una seconda volta in *la maggiore*, appare più limpido e dolce. Ma l'aspetto generale non cambia per questo, e il grigiore sconcolato ritorna a dominare fino alla conclusione.

Questa pagina meriterebbe forse più di qualche altra di essere intitolata *La malinconia*. Il De Marliave richiama anche l'*Adagio* del *Quartetto in mi bemolle maggiore* di Mozart.

Tutti i ritorni di Beethoven alle forme del *Minuetto*, dopo tante pagine più libere ed agili di *Scherzo*, inducono nel commentatore qualche perplessità di giudizio. Riposo? Canzonatura? Capriccio? esigenze imperscrutabili della concezione generale architettonica dell'artista nel singolo caso? Pensiamo al *Minuetto* dell'*Ottava sin-*



Il ristorante Igel, frequentato da Beethoven

(Rolland: *Beethoven, Les grandes époques créatrices: Le chant de la résurrection, II*)

fonía, al *Tempo di minuetto* iniziale della *Sonata* per pianoforte op. 54: pagine di grande interesse, dove non si capisce tuttavia se e quanto l'artista faccia sul serio o se celi qualche altro intendimento. Dopo tanta finezza di elaborazione precedente oseremmo quasi chiamare grossolana la pagina in questione: ed essa è tuttavia a posto e corrisponde alla fisionomia generale di tutto il quartetto; come un richiamo a certa rudimentalità di linee o una difesa naturale opposta al pericolo di un romanticismo troppo invadente; reazione necessaria con cui lo spirito dell'autore ha voluto riconquistare nell'argomento che trattava il proprio equilibrio.

Il *Trio*, in cui è continuato e perfezionato il senso di robustezza del *Minuetto*, fa nell'esordio l'effetto quasi di una entrata di strumenti a fiato (legni e corni). Si svolge in due parti con lo stesso tema, a cui si innesta una figura di movimento derivata da quella iniziale del *Minuetto*. Dopo la ripetizione di questo una *Coda* sulla stessa figura si arresta sopra una cadenza sospesa: espediente di passaggio al *Finale (Allegro)* che attacca, subito dopo un *punto coronato*, in forma di fuga, affermando ancora quel carattere positivo di forza proprio dello spirito del quartetto.

Si dovrà notare, a proposito di varie sonate per pianoforte, il carattere risolutivo di liberazione o di ribellione che la fuga assume nelle opere strumentali di Beethoven. Lo svolgimento qui è vario e vasto e inquadrato nella forma di sonata. Il De Marliave parla un po' esageratamente di squilli eroici sul campo di battaglia, di urli del vento, di fragore del mare, del solco tagliente del lampo, del sussulto delle nuvole, del romorio del tuono. In una ripresa al tema si unisce un controsoggetto di figurazione più larga e staccata, che ne appoggia le articolazioni. Il movimento impetuoso ed energico prosegue inesausto, accentuandosi anzi alla fine in tutti e quattro gli strumenti con effetto prima certamente mai conseguito in altre composizioni del genere, che rappresenta la magnificazione dello stato d'animo a cui l'intero quartetto è informato. Per la maggiore intelligenza del quale si possono ricordare queste fiere parole scritte da Beethoven, come uno sfogo di diario intimo, in margine ad un foglio d'abbozzi della fuga medesima: *Come tu ti getti oggi nel turbine della società, così è possibile che tu scriva delle opere nonostante tutte le contrarietà sociali. Che la sordità non sia più un mistero, neanche per l'arte.*

Lo Schering riferisce l'intero quartetto al *Don Chisciotte*. *Primo tempo*: Introduzione: Don Chisciotte medita sopra i libri di cavalleria. *Allegro vivo*: Partenza a cavallo dalla Mancia; lieti pensieri sugli atti eroici da compiere, preoccupazioni per la non ancora avvenuta investitura di cavaliere. Soliloqui di Don Chisciotte fino

al tramonto del giorno. - *Secondo tempo*: Canzone del pastore Antonio: *Io so che tu m'ami, Olalla.* - *Terzo tempo*: Scena galante fra Dorotea e Don Chisciotte e cavalleresca promessa di questo. Nella *coda*: Partenza del cavaliere. - *Quarto tempo*: Uscita in campo di Don Chisciotte e lotta contro i mulini a vento. Lotta contro il Biscaino. Vittoria e orgoglio di Don Chisciotte.

QUATUOR POUR DEUX VIOLONS, VIOLA ET VIOLONCELLE,
COMPOSÉ ET DEDIÉ À SON ALTESSE LE PRINCE REGNANT
DE LOBKOWITZ, DUC DE RAUDNITZ, PAR L. V. BEETHOVEN.
PROPRIÉTÉ DES ÉDITEURS. OEUV. 74 À LEIPSIC CHEZ BREIT-
KOPF & HARTEL

Dicembre 1810.

Poco adagio. Allegro (4/4)

Adagio ma non troppo (3/8, la bemolle maggiore)

Presto (3/4, do minore; Trio in do maggiore)

Allegretto con variazioni (2/4).

Gli abbozzi si trovano nella seconda parte di un quaderno del febbraio-ottobre 1809: il periodo della guerra e dell'assedio di Vienna (terminato con la resa della città nel giugno), che vide nascere anche la *Sonata* per pianoforte op. 81-a. Lo stesso quaderno contiene in principio abbozzi del *Quinto concerto* per pianoforte e orchestra.

È supponibile con il Nottebohm che il primo *tempo* sia stato incominciato anteriormente all'epoca della guerra e che Beethoven abbia poi trovato, dopo il termine di questa, la disposizione d'animo favorevole per riprendere il suo lavoro ed ultimarlo.

Le varie parti del primo *tempo* sono, rispetto a quelle dei tre *Quartetti* dell'op. 59, più brevi e schematiche. La *coda* ha invece uno sviluppo e una consistenza maggiori dell'usuale.

Come nell'ultimo *Quartetto* dell'op. 59, l'*Allegro* è preceduto da una introduzione (*Poco adagio*): sistema che Beethoven seguirà anche in vari quartetti successivi (op. 127, op. 130, op. 131). Essa non ha qui, come la precedente, un cupo carattere d'inquietudine, ma piuttosto quello di una interrogazione definitiva. Nel lento frasteggio, quasi un recitativo, le voci dei quattro strumenti si snodano per lo più con lo stesso movimento; una tensione cromatica in ascesa conduce alla risposta (l'entrata dell'*Allegro*), che raccoglie le

voci, prima dubitose, in un ritmo affine, ma deciso, nell'armonia dell'accordo perfetto.

Contrariamente a queste impostazioni (come un'anima che vada alla ricerca del suo destino) la prima parte di questo *tempo*, molto breve, non ha niente di grandioso nè di tragico; è piuttosto di una elegante leggerezza.

Non è necessario diffondersi nella descrizione dei due temi e degli elementi collaterali. Lo svolgimento in *pizzicato* della prima frase ritmica del tema fra i due gruppi strumentali, inferiore e superiore, mentre gli altri in movimento doppio battono le note dell'armonia, è la prima affermazione di un elemento caratteristico che ha valso a tutta l'opera, con il consueto sistema di esteriorizzazione retorica di cui si sono visti altri esempi, l'appellativo di *Quartetto delle arpe*. Notevole anche la frase finale di cadenza, che compone gradatamente il suo ritmo sussultante, ma con grazia, in una serena affermazione del tono di *si bemolle maggiore*.

Lo sviluppo presenta il primo tema, di cui elabora però particolarmente la figura terminale che, dal violoncello passando al violino primo, sbocca in un *fortissimo* di *do maggiore*; poi, diffondendosi ed ampliandosi, dà luogo ad un episodio in cui i due strumenti si rispondono ed intrecciano mentre quelli intermedi continuano nella mormorante figura di accompagnamento. Tutto questo non è che il principio di un graduale dissolvimento (al quale Beethoven ci ha abituato in tante altre sue opere) per slanciarsi poi di nuovo nella ripresa. Della figura tematica non resta che un frammento breve e sfigurato, il quale, sempre più diminuendo e discendendo, si alterna ancora fra i due strumenti estremi accompagnato ancora dal murmure della viola e del violino secondo. Ma quando la dispersione è giunta al massimo, la linea comincia a riformarsi in un accordo di *settima di dominante: si bemolle, re, fa, la bemolle*, che si snoda nel *pizzicato*, in *crescendo*, riprendendosi più volte e ascendendo in valori sempre più diminuiti nei tre strumenti inferiori (integrato dalla tensione dei bicordi legati del primo violino sulle stesse note) e rivela la sua efficienza dinamica, mentre prima era apparso come un espediente quasi di divertimento, fino alla piena espansione dell'*arco* in tutti e quattro gli strumenti che ha la sua meta appunto nell'entrata, *forte*, della ripresa. (Una analoga ascesa in *pizzicato*, per quanto armonicamente diversa e combinata con il pianoforte, si trova nel punto corrispondente del primo *tempo* del *Trio* op. 97 per pianoforte, violino e violoncello).

Da questo momento il *pizzicato* mantiene la sua importanza come elemento fisionomico ed essenziale del *tempo*. Nella ripresa stessa (ove è anche da notare una continuazione della frase caden-

zale del *Finale*, trascolorante nel *pianissimo* di tinte armoniche diverse) appare più ampio, quasi raddoppiato, rispetto al modello dell'esposizione; poi nella *coda* « sgranato dalle tre voci inferiori, deve lottare sopra un accordo di *settima di dominante* contro una figura d'arpeggi ascendenti e discendenti tessuta in semicrome del primo violino » (De Marliave). La frase cadenzale si ripete come alla fine della prima parte; e l'accordo perfetto, sopra le armonie del primo e della viola, si diffonde nei *moti contrari* del secondo e del violoncello (prima ancora in *pizzicato*, poi *con l'arco*) concludendo.

L'*Adagio ma non troppo* è una delicata pagina che dice un'altra ed eloquente parola originale. La sua espressione deriva da uno stato d'animo speciale, di passionalità velata, si potrebbe dire quasi rassegnata e confidente. Si svolge in una forma essenzialmente lineare, melodica; e tutta, salvo qualche breve canto del violoncello, nel violino primo. Ciò non vuol dire che gli altri tre strumenti non abbiano una parte importante; essi (con oscuramenti e varietà di linee di grande efficacia) integrano armonicamente, seguendo, si può dire, lo stesso movimento, il canto; e ne pongono in evidenza, come un appropriato sfondo naturale, il carattere e l'individualità: dalla prima espansione al delicato episodio in *minore*, al ritorno cantabile della melodia (lievemente variata e accompagnata con più arioso movimento degli altri strumenti), al suo epilogo (per certi aspetti paragonabile alla melodia in *re bemolle maggiore* dell'op. 59 n. 1 e, in qualche cromatismo, di carattere già wagneriano, che passa dal violino al violoncello nel registro alto sopra accompagnamenti, contrappunti e abbellimenti degli altri strumenti) collegato con un passaggio espressivo ad una seconda variazione in cui la melodia originaria appare più frastagliata e fiorita. Poi questa melodia stessa perde la sua continuità, e l'*Adagio* si conclude in una lenta e dolce dispersione di voci.

Potrebbe forse pensarsi qua e là ad espressioni o stati d'animo schumanniani?

Poco rilievo è da darsi all'osservazione del Thayer-Riemann, sulla quale veramente l'autore stesso non insiste, circa la derivazione di qualche lieve elemento dallo Stamitz e dal Mozart. Il carattere particolare espressivo di questa pagina ha fatto dire al Motini che essa « rinnova la desolazione tenera e sublime dell'*Imitazione di Cristo* ».

Il terzo *tempo* richiama nelle sue prime due parti, per il tema, il carattere dell'espressione e il tono stesso di *do minore*, qualche momento della *Quinta sinfonia*. Il *tema del destino* « batte » palesemente il suo ritmo nell'entrata del violino primo, e, nella seconda

parte, con maggiore intensità ed ostinazione, in tutti e quattro gli strumenti, come un appello tumultuoso; ma il murmure che l'accompagna negli strumenti intermedi e che resta poi solo e scoperto, concludendo nel violoncello, dà al movimento un'altra fisionomia. Questo stesso movimento si fa poi più vario e tonalmente colorito; e genera un breve episodio lirico del primo violino (mentre per un po' ancora nel secondo si ripercuote il ritmo fatale): implorazione appassionata che diviene più viva, elevandosi, nella ripetizione e sembra voler salire ancora; ma invece improvvisamente rechina nella sussultante parabola del tema principale, discendente in *piano* e riassorbito nel mormorio cupo, in fine solo e reiterato, del violoncello, sugli accordi scanditi a intervalli dagli altri strumenti. Si ricorre con il pensiero ad un'altra forma sussultante dell'*ouverture* per l'*Egmont* e, ancora, alla *Quinta sinfonia (Scherzo)* in un modo più definito. Altre analogie con quest'ultimo si trovano nella parte seguente (*Più presto quasi prestissimo*). Come non pensare all'entrata dei contrabbassi nel *Trio* della sinfonia ascoltando qui, nello stesso tono di *do maggiore*, quella del violoncello? Taluno ha invocato una somiglianza con il movimento e la figura stessa dello *Scherzo* della *Nona*: e letteralmente può avere anche ragione; ma è la posizione e il contrasto di significato con la parte precedente che suggeriscono l'altro raffronto: una irruzione di gaiezza improvvisa, forte e quasi grossolana opposta come una ribellione alla precedente troppo romantica. Si unisce alla figura turbinante una specie di *canto fermo* nelle armonie degli altri strumenti. Per il De Marliave si tratta di un contrasto con il *canto battagliero* delle prime due parti; l'insieme esprimerebbe una forza di fede, una specie di gioia luminosa che ricorda G. S. Bach. Lo Chantavoine pensa meno trascendentalmente, ma forse con più felice immaginazione, a qualche vecchio maestro trascinato in una ridda di allegri scolari.

L'alternativa tra i due momenti si ripete secondo lo schema: *Scherzo - Trio - Scherzo - Trio - Scherzo* (anche qui con la ripetizione del *Trio*, come si è visto già nel *Secondo quartetto* dell'op. 59). Ma l'ultimo *Scherzo* (uno *spettro* del primo, come nella quinta) non conclude: il mormorio del violoncello diffuso e nel tempo stesso come stranamente *sfocato* nel suo colore per l'improvvisa introduzione di altra tonalità (*la bemolle maggiore*, sostituita al *do minore*: altro punto di riferimento ad un momento analogo della *Quinta*) e per qualche tempo ancora come sostenuto dal sussulto del ritmo iniziale misteriosamente ribattuto sotto l'avvicinarsi delle armonie degli altri strumenti, porta, invece di concludere, all'entrata, senza materiale interruzione, del *Finale*. Si potrebbe immaginare anche qui, come nella sinfonia, una irruzione vittoriosa, dopo l'accascia-

mento e il mistero; invece la risoluzione è tutta diversa, per quanto nel suo garbo e nella sua pace forse egualmente ribelle tanto all'oscuro impeto romantico dello *Scherzo* quanto allo spirito di malinconia profonda, dolce, indefinibile dell'*Adagio*; e nemmeno perfettamente consona allo spirito animatore del primo *tempo*. Non si sarebbe potuto trovare per concludere un modo più mondano e noncurante di questo *Allegretto con variazioni* che richiede però, per la sua efficacia, la maggiore delicatezza di esecuzione; un divertimento, si direbbe: musicalmente un giuoco limpido che nella bellezza formale si sia voluto cavare d'impaccio con eleganza e maestria tecnica dalla passione, psicologicamente una concessione — quanto frequente nella pratica! — della serietà privilegiata alla *correntezza* della vita comune.

È la seconda volta nella serie dei quartetti che si trova un *tempo* svolto nella forma della variazione. Nell'*Andante cantabile* del *Quinto quartetto* (op. 18 n. 5) essa era stata trattata forse con più libertà e profondità, ma doveva assolvere l'ufficio del *tempo* lento; qui costituisce una forma risolutiva che se non fosse leggera avrebbe dovuto assumere una tinta violenta di gioia o di passione.

Enunciato dunque il tema tranquillo e semplice nelle sue due parti, come d'uso, la prima variazione lo decora in una serie di imitazioni per moti contrari, sempre *forte*, *staccato* (a cui tutti e quattro gli strumenti prendono egualmente parte), che il De Marliave trova nella loro condotta un po' angolose ed aspre. La seconda è più dolce ed elaborata, pur rimanendo sempre fedele al periodare ritmico e melodico del modello nella figura legata in terzine della viola su accordi degli altri strumenti. La terza si richiama alla robustezza della prima nel movimento, più rapido e vigoroso, in quartine, ma fedelissimo al tema, del secondo violino e del violoncello, *punteggiato* in contrattempo dal primo e dalla viola. La quarta ci riporta alla dolcezza del canto del primo violino, come un tema di semplice *Lied*, liberamente seguito dagli altri e nella seconda parte intrecciato in leggera polifonia con essi, quasi una stilizzazione melodica del tema stesso. Nella quinta ritorna il movimento ed il vigore che vivificano lo schematismo della figurazione tutta svolta sul modello della prima battuta. La sesta (*Un poco più vivace*) si divide in due parti: la prima è la vera e propria variazione secondo il modello: « una pagina che contiene in germe molte musiche posteriori ed annuncia già la *Nona sinfonia* e Schubert e Schumann. D'un curioso colorito, essa tende ad uscire dal quartetto per avvicinarsi all'orchestra. Le terzine del violoncello evocano i timpani, e negli intrecci armoniosi delle voci superiori si crede di sentire i legni e i corni che suonano in lontananza » (De Marliave).

Nella seconda parte lo stesso schema è trattato più liberamente: attraverso una serie di passaggi tonali: *mi bemolle, re bemolle, mi bemolle*, la figura in terzine si riafferma e diffonde negli altri strumenti e genera il movimento più libero e impetuoso che conduce alle ultime battute (*Allegro*) sulla base della figura di movimento della terza variazione.

Lo Schering riferisce questo quartetto al *Romeo e Giulietta* di Shakespeare. *Primo tempo*: Atto secondo, scena seconda: Impresione notturna nel giardino dei Capuleti. Romeo alla finestra di Giulietta. Dialogo e giuramento d'amore. Romeo si allontana. - *Secondo tempo*: Atto terzo, scena quinta: Scena al balcone. Conversazione degli amanti. Addio di Romeo. - *Terzo tempo*: Continuazione della scena precedente. Entra il ribelle Capuleti; rimproveri a Giulietta, preghiere di questa; ciarle della nutrice. - *Quarto tempo*: Atto quinto, scena terza: Nel cimitero. Paride e Romeo presso la tomba di Giulietta. Duello. Romeo risolve di uccidersi. Sua morte.

EILFTES QUARTETT FÜR ZWEY VIOLINEN, BRATSCHE UND VIOLONCELLE. SEINEM FREUNDE DEM HERRN HOFSEKRETAR NIK. ZMESKALL VON DOMANOVETZ GEWIDMET VON LUDWIG VAN BEETHOVEN. 95^{tes} WERK. EIGENTHUM DER VERLEGER. WIEN, IM VERLAG BEY S. A. STEINER UND COMP. ETC.

Dicembre 1816

Allegro, con brio (4/4)

Allegretto non troppo (2/4, *re maggiore*)

Allegro assai vivace ma serio (3/4)

Larghetto espressivo (2/4). *Allegretto agitato* (6/8)

Gli abbozzi si trovano in un quaderno del gennaio-settembre 1810; seguono immediatamente a quelli per *l'Egmont* (senza *l'Ouverture*) e precedono quelli del *Trio* op. 97 per pianoforte, violino e violoncello. Il manoscritto autografo porta la data dell'ottobre 1810.

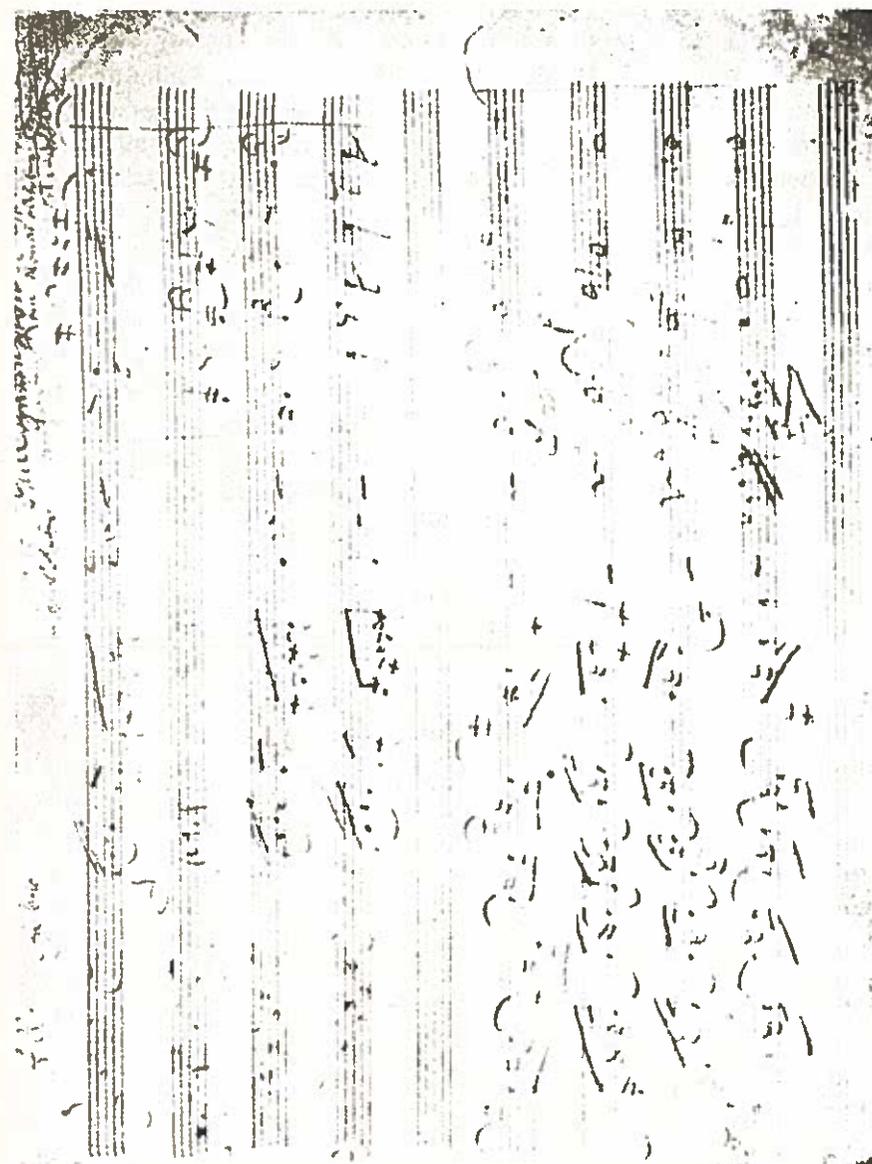
Beethoven aveva stretto amicizia con l'ungherese Nicola Zmeskall nobile Domanovetz (1759-1833), funzionario della cancelleria di corte di Vienna, fin dai primi anni del suo soggiorno nella capitale austriaca. Lo Zmeskall era anche buon musicista, compositore (autore fra l'altro di vari quartetti) e violoncellista; e nutriva per Beethoven un sentimento molto devoto che si manifestava nelle più diverse maniere: da una subordinata collaborazione artistica nel suonare insieme con lui in quartetto o in duo, al disbrigo di affari e alla prestazione di servizi più modesti, in tante piccole contingenze della vita comune (preparazione di alloggi, commissioni diverse, cura degli oggetti di cancelleria). Dal canto suo Beethoven, che in tante occasioni, come attestano le sue lettere, lo gratificava di titoli scherzosi o canzonatori facendolo anche talora oggetto di facezie non sempre di ottimo gusto, dovette sentire e contraccambiare sinceramente la sua affezione, se credette di dedicargli questo

Quartetto serioso, come lo chiama nel manoscritto, « il più conciso dei sedici », scrive il De Marliave, « quello che manifesta meglio l'arte beethoveniana dei contrasti; e in cui la passione, la tristezza, la rivolta e la disperazione si succedono con una brusca rapidità ».

Si parlerà, a proposito della *Prima sonata* per pianoforte op. 2 n. 1, della tonalità di *fa minore*; e si è parlato, a proposito del *Quarto quartetto* (op. 18 n. 4), di quella di *do minore*, come di due particolari *localizzazioni* del sentimento musicale di Beethoven. Ed ora è il caso di riportare queste righe del Mersmann:

« Quando si è raggiunto il grado di competenza necessario per « trattare la simbolica tonale di Beethoven, si distinguono nella sua « musica tre sfere: la prima (tonalità di *do minore*) è quella della « personale espressione della lotta, dell'eroismo, che si effonde nelle « prime *Sonate* fino alla *Sinfonia del destino* (V). A graduale « distacco da questo soggettivo centro di cognizione musicale si « trovano le altre due sfere tonali di *re minore* e *fa minore*. Il « *pathos* del *re minore* sta fin dal principio in altro piano. Appare « in primo luogo nei *tempi* medi, come un'altra regione, opposta al « rimanente della composizione, e si estende nella *Sonata* op. 31 n. 2 « ad un grado di superpersonalità che le *Sonate* in *do minore* non « raggiungono. Ma la tonalità di *fa minore* sta per Beethoven al « principio e alla fine. Come il linguaggio delle prime due *Sonate* « in *fa minore* (*Kurfürsten Sonate* e op. 2) sta ancora al di qua dell' « espressione personale e costruisce più da lungi gli elementi del « primo stile patetico, così al di là delle vicende della vita stanno « le ultime opere in *fa minore*. La denominazione di *Appassionata* « (*Sonata* in *fa minore* per pianoforte op. 57, del 1804-06) può soltanto dimostrare con quale cautela deve essere inteso tutto quello « che Beethoven dice in parole. Molto lungi dal designare l'immediatezza della passione, essa sta a significare la prima constatazione della fine di un processo evolutivo. In *do minore* è la cognizione (*Bekentnis*) del *pathos*, in *re minore* la sua sistemazione (*Gestaltung*); nel nuovo piano di *fa minore* l'allontanamento è divenuto così grande che per la prima volta sembra « possibile una astrazione della personalità e una stilizzazione. « Tutto ora è visto da lontano; e per questo appunto non vi è più « l'impulsività del linguaggio, del travolgimento tempestoso, l'eruzione vulcanica, l'ardore di una volta ».

L'*Allegro con brio* è uno dei *tempi* più brevi e sintetici di Beethoven. Delle sue varie parti: esposizione, sviluppo, ripresa, nessuno porta i segni di ritornello. Il tema principale, violento, si direbbe irroso, è annunciato con una figura in triplice ottava e proseguito in una specie di ruvido accavallamento dei quattro stru-



La prima pagina autografa del Quartetto in fa minore op. 15.

menti, come se essi volessero soverchiarsi a vicenda. Elementi di raccordo, d'una melodicità distesa e remissiva, si potrebbe dire anche implorante e talora angosciosa, si intercalano a questa prima formulazione, e in contrasto con essa; e conducono poi al secondo tema in *re bemolle maggiore*, che fa l'effetto di un pallido sorriso di affettuosità ed è tuttavia attraversato, come una improvvisa contrazione di fisionomia, da una figura inquieta in terzine affidata inizialmente alla viola (qualche cosa di analogo si era già notato per un elemento collaterale del primo tempo del *Quartetto* op. 59 n. 1).

I due elementi vengono ancora contrapposti e intrecciati. Il contrasto si fa più stretto nello sviluppo che è però, come abbiamo già notato, molto breve; e si ripete, naturalmente, nella ripresa. Dopo questa, una *coda* svolge una figura agitata sulla base di un frammento della prima parte del tema, rivelando analogie formali ed espressive con un episodio dell'*ouverture* per il *Coriolano*. Nella conclusione l'affermazione violenta iniziale, riportata con la maggiore forza, si affievolisce gradatamente, e, vinta, si spegne come un sospiro o un singhiozzo dell'ultima inflessione cadenzale. Lo spirito consolatore non ha trionfato, ma il sentimento originario si è in qualche modo, alla fine, mitigato o raddolcito.

L'*Allegretto non troppo* nasce in una sfera di serenità, per quanto una certa fantasia irrequieta vi passi attraverso con un soffio di tristezza. La *Canzone del salice* nell'*Otello*, invocata a suo modo dallo Schering, può forse servire come utile riferimento di stato d'animo. Con il secondo tema, enunciato con voce penetrante dalla viola e svolto in forma fugata, il turbamento si insinua sottile, ma tuttavia angoscioso, nelle nostre più intime fibre. Vogliamo chiamarlo anche qui *malinconia*? La figura cromatica discendente sarà ricordata dal Brahms in una particolare entrata del pianoforte nel secondo tempo, pure in *re maggiore*, del *Primo concerto* per pianoforte e orchestra. Qui essa si svolge a lungo alternandosi, con qualche modificazione e vario aspetto strumentale, al primo tema (anche questo presentato successivamente in forma variata); e lo spirito passa alternativamente da momenti di anelito ad altri di sconforto e di dubbio. Elementi di sogno in cui l'arte del maestro, che fino ad ora aveva mostrato di prediligere il contrasto netto fra espressioni opposte, portate senza mezzi termini l'una di fronte all'altra, manifesta una maggiore finezza di complicazione psicologica. Il ritorno della parte iniziale esprime questa volta più stabilmente di quiete; ma un accordo in sospenso impedisce alle ultime note in *pianissimo* di adagiarsi in un compiuto riposo; e così, dopo un senso *punto coronato*, viene attaccato senza interruzione il terzo tempo.

Si sono già visti, e si vedranno, vari esempi di unione del terzo al quarto tempo, nelle sonate, nei quartetti e nelle sinfonie; questo è il solo caso in tutta l'opera beethoveniana, se la memoria non ci tradisce, di unione del secondo al terzo. L'esordio aspro, la figura martellata insistente, ruvida del tema dell'*Allegro assai vivace ma serio*, riporta lo stato d'animo del primo tempo; è anzi materialmente affine per il ritmo e il carattere espressivo al secondo elemento del tema iniziale. Questo ritmo d'altra parte, nota il De Marliave, è spiccatamente moderno: si ritroverà in Weber, in Schumann (*Sinfonia in do*) e in Wagner (tema dei *Giganti* nella *Tetralogia*). L'episodio (*Trio*) in *sol bemolle maggiore*, ancora più schiarito nella successiva trasposizione in *re maggiore* e caratterizzato dalla rapida e costante figura arpeggiata del primo violino sui larghi accordi degli altri strumenti, interrompe l'agitazione. « Venuto, si direbbe, da un altro mondo, risuona un canto triste, solenne, accompagnato dalle arpe celesti. Beethoven ha scelto qui la forma di un corale (canto fermo) figurato, come nel quartetto precedente, ma con un sentimento tutto opposto. Un'effusione di fede, alla maniera di Bach o di Händel, splendeva nel corale del *Pre-stissimo* in *do maggiore*. Qui tutto è misterioso e come avvolto di bruma ».

A parte qualche esagerazione intensiva e, forse, la discutibilità del particolare riferimento bachiano o händeliano allo spirito del *Trio* dell'op. 74, queste righe del De Marliave spiegano il contrasto dell'episodio con quello precedente. L'alternativa si ripete (con varianti tonali nel *Trio*), cosicché anche qui lo schema del tempo è quello più compiuto notato già in altri quartetti (*Scherzo - Trio - Scherzo - Trio*). Il ruvido impeto dello *Scherzo* si sintetizza nelle poche battute di conclusione.

Il *Finale (Allegretto agitato)*, preceduto da una patetica introduzione (*Larghetto*) d'una sensibilità, dice pure il De Marliave, tutta moderna « che fa pensare alla *Seconda sinfonia* di Schumann e forse un po' al *Tristano* », è formato anch'esso da figure di passione, temperate però, nel loro svolgimento, da una certa dolcezza di serenata o di canzone italiana (come già si è osservato a proposito di un motivo del secondo tempo del *Quartetto* op. 59 n. 1), che danno una particolare fisionomia romantica anche agli episodi più propriamente di elaborazione o di sviluppo. Alla fine una semplice quanto espressiva transizione armonica *pianissimo* introduce l'*Allegro in fa maggiore*, di una aerata leggerezza. Come in una risoluzione finale improvvisa, ogni sentimento di tristezza o d'inquietudine si cangia in effusione di letizia. Nessun quartetto aveva rivelato ancora con sorprese così potenti l'arte beethoveniana dei

contrasti, nè fatto sentire così liberamente accenti tanto personali » (Chantavoine). Al contrario, e non si saprebbe dire per quale sua particolare veduta, il D'Indy, analizzando le forme, trova che questa *coda* è « senza interesse nè utilità di sorta ».

È da ricordare anche il riferimento del De Marliave (entro i limiti da lui posti) al finale dell'*Egmont* nel suo passaggio in *fa maggiore*.

Lo Schering cita l'*Otello* come prima fonte ispiratrice e guida del quartetto. *Primo tempo*: Atto IV, scena II: Scoppio di passione di Otello. Desdemona: « Mio signore, quale è la vostra volontà? ». Otello: « Prego, bambina, venite qua ». - *Secondo tempo*: Atto IV, scena III. Conversazione di Desdemona con Emilia, malinconica canzone di Desdemona (Salice). - *Terzo tempo*: atto III, scena II: Otello nella camera da letto innanzi a Desdemona addormentata. Monologo. Egli la bacia e piange. - *Quarto tempo*: Continuazione della scena precedente: Disperazione. Uccisione di Desdemona. Apoteosi dell'innocenza (quest'ultima immaginata da Beethoven come epilogo della tragedia).

QUATUOR POUR DEUX VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE
COMPOSÉ ET DÉDIÉ À SON ALTESSE MONSEIGNEUR LE
PRINCE NICOLAS DE GALITZIN, LIEUTENANT COLONEL DE
LA GARDE DE SA MAJESTÉ IMPÉRIALE DE TOUTES LES
RUSSIES, PAR LOUIS V. BEETHOVEN. OEUVRE 127. PRO-
PRIÉTÉ DES EDITEURS. MAYENCE CHEZ LES FILS DE B.
SCHOTT, ETC.

Marzo 1826

Maestoso (2/4). *Allegro* (3/4)

Adagio ma non troppo e molto cantabile (12/8, la bemolle
maggiore)

Scherzando vivace (3/4)

Finale (*Allegro, alla breve*)

Gli abbozzi del secondo, terzo e quarto *tempo* sono contenuti in un quaderno, a cui il Nottebohm assegna la data del 1824, insieme con altri per il *Busslied* e l'*Opferlied*, per il primo e quarto *tempo* del *Quartetto in la minore* op. 132 e per la *Grande fuga* op. 133.

È questo il primo dei tre quartetti composti per commissione avuta dal principe Galitzin nel 1822; ma altri lavori impedirono al maestro di porvi subito mano: la *Nona sinfonia*, la cantata *Il glorioso momento*, le *Bagattelle* per pianoforte op. 126, e, fra i progetti, quello della musica per il *Faust* e per l'*Ouverture sopra il nome di Bach*. Di modo che incominciato, a quanto sembra, nel giugno stesso del 1822, il quartetto non poté essere ripreso che nel periodo febbraio-settembre 1825. Alcune prove o saggi dell'*Allegro comodo* finale si trovano infatti nella prima pagina dell'altro quaderno (febbraio-agosto 1825) descritto dal De Roda e ignorato dal Nottebohm, contenente abbozzi dei *Quartetti* op. 130, op. 132, op. 133.

Il principe Nicola Galitzin (1795-1866) era un altro di quei dilettanti che alternavano le occupazioni del loro nobile grado, civile o militare, con lo svago, inteso del resto abbastanza seriamente

per quanto non senza un certo spirito di *snob*, della musica. Aveva fondato a Pietroburgo un quartetto, del quale faceva parte come violoncellista. Il violista Zenner, incaricato da lui di far ricopiare la partitura del *Freischütz* che Weber aveva in quell'anno fatto rappresentare a Vienna, lo convinse ad offrire invece quei denari a Beethoven per la composizione di due o tre quartetti. Per la storia si deve aggiungere che la somma convenuta di 50 ducati a quartetto fu pagata puntualmente per questo primo, ma non per gli altri due (op. 130 e op. 132); e che solo vari anni dopo la morte di Beethoven il nipote Carlo, non senza difficoltà e contestazioni, poté avere il rimanente.

Il *Maestoso* iniziale pone il primo termine di un dualismo che si compie negli elementi fondamentali dell'*Allegro*, di fronte ai quali tornerà ad affermarsi due volte, in principio e alla fine dello sviluppo: esposizione di forza, nella ascesa per blocchi sonori dell'accordo perfetto di *mi bemolle maggiore*, condotta attraverso le figure propulsive di un *sincopato* egualmente vigoroso (di questo slancio lo Schumann si ricorderà nell'inizio della *Sinfonia renana*, pure nello stesso tono di *mi bemolle maggiore*). L'*Allegro* risponde con un tema (*teneramente*) che ha qualche punto di contatto con quello corrispondente della *Sonata* per pianoforte op. 90. Flessuoso, carezzevole, esso testimonia la raffinatezza raggiunta da Beethoven nella specialità dell'espressione. Il passo melodico successivo e il secondo tema hanno eguale carattere, a cui il movimento di una polifonia frastagliata (altro particolare stilistico degli ultimi quartetti beethoveniani) imprime varietà maggiore di colorito intensivo. Poi il delicato sviluppo si dirada, sciogliendosi in una alternativa di echi più lievi, modulanti in *sol maggiore*, nel quale tono ritorna, elevando la voce, il *Maestoso*. Incomincia così la parte di sviluppo; l'*Allegro* che, come al principio, segue subito dopo, intreccia gli elementi tematici precedenti in una compenetrazione reciproca sempre più accentuata. Una lenta figura discendente (specie di *canto fermo*, la chiama il De Marliave) precede ed accompagna la formulazione del secondo tema (nella esposizione essa era appena accennata) mentre il primo ripete al disotto la sua figura flessuosa. È riaffermata la tonalità di *mi bemolle*, ma per sboccare, dopo un altro sviluppo dello stesso carattere, dolce e animato, in una affermazione ancora più alta, luminosa ed energica, in *do maggiore*, del *Maestoso*, *fortissimo* (si noti l'elevazione graduale delle sonorità: *sforzato* al principio, *forte*, nel ritorno in *sol maggiore*, *fortissimo*, nell'attuale in *do maggiore*), alla quale si contrappone di nuovo l'*Allegro* con il suo primo elemento in una forma più abbreviata e vivace prima nella suddetta tonalità poi in *mi bemolle maggiore*,

conducente alla ripresa. Dopo questa ha luogo un ulteriore sviluppo, ma senza più ritorni del *Maestoso*; e il *tempo* termina con una graduale dispersione dei due elementi tematici, il secondo più melodizzato nella distensione del canto fermo e della linea espressiva; l'altro vibrante nella sua figurazione terminale di crome in continuo movimento (come avverrà in un passo analogo dello *Scherzo*, seconda parte del *Quartetto* op. 132).

Benchè il maestro abbia seguito come sempre la forma di sonata, pure la linea dialettica principale poggia non tanto su di essa, che appare piuttosto come una parte o un mezzo di sviluppo, quanto sui successivi momenti di una progressione espressiva formata dai ritorni ascensionali del *Maestoso*. Questo è il principio di sicurezza, di autorità; gli elementi dell'*Allegro* rendono stadi o espressioni diverse di un sentimento tenero che si dibatte nelle sue fasi di incertezza, di slancio, di abbandono; e alla fine si compone in sè stesso, quasi per virtù naturale, senza il contrasto o l'imposizione di forze esterne. Si è già ricordata la *Sonata* op. 90 per pianoforte; e potrebbe qui pensarsi a una ripresa, approfondita con l'esperienza artistica di qualche altro anno, di quel principio espressivo — naturalmente senza alcun riferimento ad avvenimenti esteriori — che si vuole Beethoven abbia ivi espresso con la frase, a lui attribuita, di *lotta fra la testa e il cuore*.

L'*Adagio ma non troppo e molto cantabile* incomincia con una lenta, graduale sovrapposizione delle note di una armonia cadenzale dal violoncello alla viola al secondo e al primo violino, risolvete in un accordo pieno, profondamente dolce di *la bemolle maggiore*, in seno a cui « si innalza gradatamente come un astro la melodia » (Chantavoine); « un eco, quasi un ricordo del *Benedictus* della *Messa in re*, ma con una intensità e un approfondimento molto maggiori » (D'Indy).

A proposito di queste ultime parole c'è forse bisogno di qualche precisazione; chè nella *Messa* la melodia doveva svolgersi necessariamente con un altro aspetto: più puro e primitivo, dovendo corrispondere ad un soggetto di tanto alta e universale spiritualità, e assolutamente sciolto da ogni calore di passione umana, per quanto limpida e superiore. Non si tratta quindi di maggiore profondità, ma di una bellezza differente: ivi è la più pura pastorale che cuore di musicista abbia intonato in lode del suo Signore e, per quanto differentemente lumeggiata nel suo svolgimento, sempre ferma e presente a sè stessa come una professione teneramente commossa, ma immutata, di fede; qui un principio, astrattamente enunciato, di nobiltà e di serenità, un tema che si spiega attraverso le variazioni; e queste dimostrano quale approfondimento del concetto musicale,

quale sublimazione del bello, quale raffinatezza del sentimento nella elaborazione delle forme abbia portato a Beethoven la maturità, quale ricchezza di evoluzione egli abbia saputo trarre da un primo *fiat*.

Per la terza volta, nei quartetti, si incontra un *tempo* svolto nella forma del *tema con variazioni*; ma fra esso e i due precedenti: l'*Andante cantabile* dell'op. 18 n. 5 e il *Finale* dell'op. 74 c'è una grande distanza. È notevole l'impiego della polifonia e delle figurazioni aumentate o diminuite: perfezionamento tecnico dovuto alla maestria dell'artista ed al suo affinamento spirituale (poiché si tratta anche di una maggiore spiritualità di concezione). Altri grandi esempi, ciascuno con una individualità differente, si trovano nelle *Variazioni delle Sonate* op. 109 e op. 111, in quelle sul tema di Diabelli per pianoforte op. 120, e nel *Quartetto* op. 131.

Della prima variazione dice il D'Indy: « Il tema, cambiato di ritmo, è dapprima sbizzato dal violoncello; poi si cancella, si fonde in una polifonia che sembra vivere mediante l'anima stessa del personaggio sottratto al nostro orecchio, e tuttavia presente ancora benchè il suo corpo sia scomparso ». Nella seconda (*Andante con moto* 4/4) il movimento melodico è affidato ai violini: « un dolce cinguettio », dice ancora il D'Indy, « vero dialogo d'amore ». Invece per il De Marliave « lo *staccato* monoritmico delle voci inferiori con le *quinte* del violoncello risuona come un lontano battito di tamburo. L'ispirazione diviene quasi eroica, guerriera, ma l'insieme resta in mezza tinta. Aeree, crepuscolari, ombre d'eroi sembrano attraversare la fantasia del musicista. Questo carattere s'accentua nello sviluppo. Variazione nervosa, movimentata, vera fantasmagoria sonora ». La terza variazione (*Adagio molto espressivo, alla breve in mi maggiore*) consacra un momento di mistica elevazione. « Come nelle op. 109 e 111, appare una frase nuova; ma essa altro non è che il tema spogliato dei suoi ornamenti e rivestito d'una tale maestà che lo si direbbe trasfigurato in una ascensione divina ». È in parte basato su uno sviluppo armonico; un nuovo disegno ritmico e melodico sopra un'armonia speciale appartenente in proprio all'idea originaria. Da questo piano di espressività superiore una semplice transizione (passaggio dal *mi naturale* al *mi bemolle*) ci riporta sulla terra con il ritmo e la tonalità originaria (*la bemolle*, 12/8) della quarta variazione. La figurazione è affine alla prima, ma diversamente disposta, alternata fra i due strumenti estremi (alla fine nei tre inferiori); si unisce ad essa, dandole una particolare impronta di movimento, una figura in terzine, che nelle parti intermedie ha il carattere di un accompagnamento (paragonato ancora dal De Marliave, con similitudine a lui cara, ad

un *battito di tamburo*) mentre in quelle estreme, alternandosi alla melodia variata propriamente detta, si spinge reiteratamente in figure ascendenti « speronate da brevi trilli, come Beethoven ha impiegato tanto spesso nelle ultime sue opere » (De Marliave). Un episodio in *do diesis minore*, sulla base della figura di cadenza del tema fondamentale, conduce alla quinta ed ultima variazione, il cui movimento a sestine ricorda qualche punto dell'*Adagio* della *Nona sinfonia*. Una *coda* che dà adito anche essa a qualche confronto con la parte finale dell'*Adagio* della *Nona*, richiama elementi della quarta variazione e chiude il *tempo* con un disegno melodico riassuntivo « come un gesto d'addio al lungo sogno che si compie ». (De Marliave).

Lo *Scherzando vivace* ha per nucleo tematico nelle prime due parti una figura di quattro note, il cui movimento ritmico è affine a quello del terzo *tempo* del quartetto precedente (analoghe sono pure certe forme di martellamento insistente della conclusione). Il carattere però è differente; ivi ruvido, conciso, in una accentuazione fiera del primo *tempo* della battuta; qui sfuggente ed insinuante, quasi filtrante gradatamente da una ad altra voce al disopra e al disotto delle parti intermedie, con il suo spunto anacrusico che non afferma, ma penetra sottilmente ovunque e anima di sé tutta la pagina strumentale rivelando un mondo di irrealtà e di fantasia nel movimento continuo della figura suddetta dominante, con improvvisi arresti, sussurri, stasi, con differenti articolazioni delle sue figure, dal ritmo di tre battute alle singolari alternative delle poche battute *Allegro* 2/4 (si confrontino le battute *alla breve* alla fine dello *Scherzo* dell'*Eroica*), in cui il De Marliave trova un riferimento con i *Maestri Cantori* (atto III, scena fra Beckmesser e Sachs: « La scrittura è fresca, l'inchiostro è umido ») e lo Schering crede di ravvisare Falstaff che non vuole entrare nella cesta: riconoscimenti l'uno e l'altro di un carattere umoristico e bizzarro che precorre indubbiamente i tempi e dovette non poco sconcertare i primi ascoltatori. La fisionomia del *Presto* ricorda anch'essa lo *Scherzo* dell'*Eroica* e fa presentire quelli della *Nona sinfonia* e degli altri quartetti op. 130 e op. 131; nè vi mancano pennellate di realtà pittoresca in una specie di gaia tregenda fortemente accentuata dagli accordi *sforzati* in una costante alternativa ritmica dei tre strumenti inferiori che accompagnano il motivo del violino primo.

Il *Finale* richiama forme di carattere haydniano, ricreate e rivissute però nello spirito delle ultime opere di Beethoven: gioviale, talora rustico e non senza qualche ruvidezza, energico sempre come un risveglio alla vita dopo troppi abbandoni di fantasia. La sua leggerezza « sembra in principio riportarci di qualche anno indietro

ma certe audacie d'armonia, certe modulazioni ellittiche, la libertà di polifonia bastano tuttavia a stabilire la data di questa pagina che finisce con una variazione a 6/8 incominciata in *do maggiore* prima di ritornare, come nel primo *tempo*, nel tono iniziale di *mi bemolle* » (Chantavoine). « Ci ricondurrebbe alle impressioni pastorali del 1808 se lo sviluppo che lo termina, elevando la frase quasi triviale del principio fino ad incommensurabile altezza, non venisse a ricordarci che tutto ciò accade non più fra Döbling e il Kahlenberg, ma soltanto nell'animo del poeta » (D'Indy).

L'*Allegro comodo* che conclude è infatti come un colpo d'ala, sia per l'improvvisa diffusione della nuova luce tonale che per l'elevazione e la nobilitazione melodica del tema originario; una specie di apoteosi eroica, un grande quadro di *crescendo* a largo respiro fino al *fortissimo* conclusivo che fa riscontro, con tutte le amplificazioni evolutive degli anni e della maturità, all'episodio finale del quartetto precedente.

Lo Schering riferisce la musica di questo quartetto alle *Vispe comari di Windsor*. - *Primo tempo*: Atto II, scena II: Dialogo delle due signore Ford e Peg sul soggetto della lettera amorosa di Falstaff. - *Secondo tempo*: Scena d'amore fra Anna e Fenton. - *Terzo tempo*: Atto IV, scena II: Le due donne e Falstaff. Entra Ford. Falstaff, travestito da vecchia, è malmenato. - *Quarto tempo*: Atto V, scena IV: Convegno degli elfi e degli spiriti presso la grande quercia. Falstaff dileggiato e percosso. Allegria generale per l'esito della burla.

TROISIÈME QUATUOR POUR 2 VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE DES QUATUORS COMPOSÉS ET DEDIÉS A SON ALTESSE MONSEIGNEUR LE PRINCE NICOLAS DE GALITZIN, LIEUTENANT COLONEL DE LA GARDE DE SA MAJESTÉ IMPÉRIALE DE TOUTES LE RUSSIES PAR LOUIS VAN BEETHOVEN. OEUVRE 130. PROPRIÉTÉ DE L'ÉDITEUR. VIENNE CHEZ MATH^e ARTARIA, ETC.

7 Maggio 1827

Adagio ma non troppo. Allegro (3/4)

Presto (Alla breve, si bemolle minore)

Andante con moto ma non troppo. Poco scherzando (4/4, re bemolle maggiore)

Allegro assai, alla danza tedesca (3/8, sol maggiore)

Cavatina (Adagio molto espressivo, 3/4, mi bemolle maggiore)

Finale (Allegro, 2/4)

Si può parlare insieme dei lavori preparatori di questo quartetto e dei successivi op. 131 e op. 132, che sono intimamente connessi l'uno all'altro.

Un quaderno del febbraio-agosto 1825, ignoto al Nottebohm ed analizzato dal De Roda, contiene, oltre qualche appunto per il *Finale* dell'op. 127, abbozzi dell'op. 130, dell'op. 132 e dell'op. 133 (la *Grande fuga*, originariamente destinata a *Finale* dell'op. 130).

Una serie di sei quaderni analizzata dal Nottebohm, e che va complessivamente dal marzo 1825 al maggio 1826, contiene abbozzi delle opere 130, 131, 133, distribuiti come segue: *Primo quaderno*: terzo, quarto e quinto *tempo* dell'op. 131, fuga op. 133 - *Secondo*: quarto e quinto *tempo* dell'op. 130 e fuga op. 133 - *Terzo*: Quarto *tempo* dell'op. 131, fuga op. 133, *Adagio*, *Allegro 6/8*, *Variazioni* e *Finale* dell'op. 131 - *Quarto e quinto*: *Variazioni*, *Presto* e *Finale* dell'op. 181 - *Sesto*: *Adagio* (fuga), *Variazioni*, *Presto*, *Adagio 3/4*, *Finale* dell'op. 131.

I sei quaderni, nota il Nottebohm, non sono rilegati secondo l'ordine regolare numerico. Cinque formano un volume in quest'ordine: quinto, secondo, primo, terzo e quarto; il sesto invece è unito ad un quaderno di poco posteriore. Se si tiene conto di questa disposizione si deve concludere che prima sia stata composta l'op. 132, poi l'op. 130, poi l'op. 131. Dalla disposizione degli abbozzi in ciascuno dei suddetti quaderni il Nottebohm deduce che Beethoven abbia lavorato nello stesso periodo di tempo alle ultime quattro parti del *Quartetto* op. 130 e alla *Fuga* 133, e poi insieme alle maggiori parti dell'op. 131: la quale ultima fu incominciata quando il *Quartetto in si bemolle maggiore* op. 130 era già pronto in abbozzi. Poichè questo fu messo in partitura fra il settembre e il novembre 1825, si può far risalire il principio degli abbozzi dell'op. 131 a tale epoca o poco prima.

L'op. 130 è la seconda delle tre dedicate al principe Galitzin, come è stato già detto a proposito del quartetto precedente. La sua suddivisione in *tempi* è, meno ancora di quella dell'op. 131 di cui si dirà in seguito, riducibile a quella della forma tradizionale quadripartita. Ciascun movimento sta a sè; non è possibile alcun raggruppamento, come si può invece tentare per l'op. 131. Tanto vale lasciar le cose al loro posto limitandosi ad osservare che vi sono due *tempi* lenti (il terzo e il quinto) e due vivaci del tipo *Scherzo* od equivalenti (il secondo e il quarto) e vedere nella struttura dell'opera, come fa il D'Indy, un orientamento verso l'antica forma di *suite*.

La musica non ha qui l'anelito del *Quartetto in la minore* (op. 132), nè l'*abundantia cordis* di quello in *do diesis minore* (op. 131), ma la fantasia vi lavora nella finezza della granitura tematica e nella aereazione della struttura polifonica. L'omogeneità dell'insieme infonde nella varietà dei sei movimenti il senso di una rara unità. La fisionomia è serena tanto nell'umorismo che nella grazia; e anche nell'applicazione del principio del contrasto dialettico. Sul quale ultimo appunto è basato il primo *tempo*, a somiglianza dei *Quartetti* op. 127 e op. 132, per quanto trattato in ciascuno di essi differentemente. Si può dire al riguardo che il rapporto antitetico dei due principi, passando dall'op. 127 all'op. 130 e all'op. 132, si manifesta in forme di una compenetrazione e quindi di una capillarità sempre maggiori. Nell'op. 127 l'opposizione è piuttosto una giustaposizione: e la compenetrazione è più fra gli elementi diversi costitutivi del secondo termine (il remissivo) che fra questo e il primo (l'autoritario), ascendente, nei successivi ritorni, da una ad altra tonalità e poi, verso la metà del pezzo, totalmente abbandonato. Nell'op. 130 l'elemento grave (esitante, dub-

bioso) non soltanto si oppone a quello decisivo (*Allegro*) nella ricorrenza di giustaposizioni nette, ma si sviluppa anche a più riprese in intersezioni e compenetrazioni e trasformazioni sottili. Nell'op. 132 invece ogni forma di contrapposizione vera e propria, dopo l'introduzione, scompare; e subentra l'espressione d'uno stato d'animo unico, vibrante dall'uno all'altro momento con intensità diversa.

Il carattere del contrasto in questo primo *tempo* del *Quartetto* op. 130 non è certo drammatico nè passionale; si stabilisce piuttosto fra una riflessione ponderata e pensosa e una operosa risoluzione, e rappresenta un grado intermedio fra le forme drammatiche suddette e quelle di impostazione vera e propria umoristica, come il *Finale* del *Quartetto* op. 135. La duplice costituzione dell'elemento risolutivo è largamente sfruttata nell'uno e nell'altro dei suoi elementi. Il secondo può far pensare ad una frase parlata o gestita di carattere perentorio o volontario con la quale si voglia porre fine ad una divagazione e stabilire l'inizio dell'attuazione della decisione presa; ciò che non è in contraddizione con la formazione delle idee musicali di Beethoven che andavano, come egli stesso diceva, *dal di fuori al di dentro*. Beethoven talora *parlava* in musica in senso preciso (riferito sempre ad una espressione musicale), e dava a certi incisi una obbiettività di significato in relazione appunto al modo in cui l'idea musicale era sorta primieramente in lui e in dipendenza del fatto esteriore che l'aveva in lui determinata. Da notare che il suddetto elemento tematico ha la stessa figura ritmica di quello iniziale della *Sonata* per pianoforte op. 106. Le compenetrazioni tematiche — reciproche trasformazioni che portano i due elementi diversi ad interferire, modificandosi un po', l'uno nell'altro — è palese tanto nel corso della parte espositiva quanto, e in forma più eloquente, nell'inizio della parte di ripresa, espressiva combinazione di tutti gli elementi costitutivi del *tempo* (principio lento, due temi principali e secondo tema dell'*Allegro*). La figurazione terminale della prima parte è uno di quei fiori di romantico profumo nati nel clima dell'approfondimento della varietà espressiva, che al De Marlave suggerisce un confronto con Schumann; esso costituisce poi un geniale elemento di raccordo: incomincia con un movimento che può apparire come un graduale addolcimento della figurazione dell'*Allegro* e d'altra parte, continuandosi, porta naturalmente alla ripresa dell'elemento pensoso iniziale. In sè e per sè richiama anche la cadenza dei legni alla fine della prima parte della *Nona sinfonia*.

Il secondo *tempo* proietta nel cerchio di luce tranquilla e temperata, nel quale prevalentemente il quartetto si svolge, un'ombra

romantica: visioni di elfi in danza sfrenata, ha scritto il De Marliave; e lo Schering in una delle sue immaginose, per quanto arbitrarie esegesi, facendo derivare tutto il quartetto dal *Sogno d'una notte d'estate*, vi vede espresso il folleggiare di Puck.

La breve pagina è un altro documento del complesso aspetto dello spirito beethoveniano degli ultimi anni, inquieto e bizzarro, ove tuttavia si rivela un movimento interiore tanto ricco di nuovi germogli. Anche qui la gentilezza e la fantasia, determinanti e direttrici della musica, sembrano talora vinte da una qualche ruvidezza di mosse, e la fantasia sommersa dall'ostinazione del movimento ritmico. Ma l'integrità della visione musicale, specialmente in una esecuzione ottima, non ne viene menomata; e quel che ad altri potrebbe apparire difetto estetico o grossolanità di individuo o di razza, sarebbe qui — sempre attraverso ad una ottima esecuzione — da mettersi in risalto come indice maggiore di originalità singolare e non certo debole. Noto il periodare delle prime parti per la sua analogia, con quel procedere per frasi brevi e tronche, al corrispondente — e pur tanto espressivamente diverso — del successivo *Andante*; e, come fantasia di movimento, nel mezzo, il reiterato distendersi e riprendersi della figurazione terminale, per tornare alla ripetizione della prima parte.

Il terzo *tempo* divide con l'ultimo più particolarmente le caratteristiche di scherzo e di umorismo. Si sviluppa in una atmosfera cristallina, si potrebbe quasi dire *sterlizzata* da ogni perturbazione passionale; il fine frastaglio polifonico avvolge il suo periodare a brevissime frasi di un respiro breve che sembra soffocato dallo schematismo, e la loro reiterata terminazione in tronco si potrebbe paragonare ad una mossa replicata ad intervalli con una certa ostinazione quasi per chiudere l'adito ad ogni effusione maggiore. È forse questo il *tempo* di cui riesce più difficile affermare altro significato che non sia quello di limpidissimo giuoco musicale. Non certo arido, però, guardato da un punto di vista superiore; ma aspetto nuovo di un proteiforme lavoro di artista, frutto d'una sensibilità fine e circospetta. L'espressione sembra di quando in quando volersi effondere, come nelle frasi in *sincopato* (il rapido brillare delle lucide ali di un insetto nel sole) e poi subito si arresta. Qualche sbalzo duro di tono, qualche sospensione su note di *cattivo umore*, come il De Marliave definisce un certo *re bemolle* del primo violino, e un lavoro di cesello, una delicatezza di tinte e di dinamismi che possono anche far sorgere immaginazioni fantastiche analoghe a quelle del *tempo* precedente.

Il quarto *tempo* (*Alla danza tedesca*) è un *Ländler*; una delle tante ispirazioni attinte da Beethoven alle danze viennesi da lui

sentite (quanto glie lo permetteva la sordità) e vedute nei ritrovi del Prater; forse ancora più gustate in seno a quelle comitive di suonatori che le eseguivano nei ritrovi cittadini e campagnoli, e per i quali egli scrisse anche qualche pezzo di musica impossibile oggi a rintracciarsi o ad individuarsi. Negli ultimi anni soprattutto Beethoven ricorre a queste fonti popolari nella loro forma più genuina, talvolta brutalizzandone qualche elemento tipico, tal'altra ostinandosi in certi ritmi, come a sfogarvi una volontà di *gioia per forza*. Ma nel caso attuale si tratta di una visione gentile e serena: momento di riposo trascorso con una piacevole compagnia in tranquillo pomeriggio. È il secondo movimento che, nello stesso quartetto, si può far corrispondere, per la funzione e l'espressione, al vecchio *Minuetto-Scherzo* e sembra quasi messo a contrasto col primo (*Presto*): fantasia romantica — realtà di dolcezza umana costretta nel confine fiorito di un naturalismo borghese: l'una e l'altra, nella apparente semplicità, elaborate musicalmente da un artista consumato. La frase centrale ha la stessa forma ascendente, la stessa elementarità di movimento melodico ed armonico di quella corrispondente del *Presto* del *Quartetto* successivo, op. 131.

Si deve accettare come articolo di fede quello che ha scritto lo Holz (e che tanti commentatori hanno ripetuto a sazietà dopo di lui): che cioè Beethoven avrebbe pianto nel comporre la *Cavatina* e che piangesse ogni volta che la rivedeva? Portarne l'efficienza emotiva fino a questo punto è forse esagerato. Il titolo accenna ad una vocalità e quindi ad una volontà di espressione più umana e parlante nel suo carattere che si potrebbe definire « sobriamente — o riservatamente — angoscioso ». Il confronto che si può fare — ed è stato fatto — con l'*Arioso dolente* della *Sonata* op. 110 per pianoforte (si consideri fra l'altro l'inizio con l'accompagnamento a terzine in armonie che si innestano le une alle altre discendendo, avvicinandole al *beklemmet; oppresso, affannoso*, dell'attuale forma) non convince forse interamente. La melodia vi ha però varietà, libertà, modernità di aspetti, se la si confronti con i più comuni tipi del periodare cantabile beethoveniano. Alcuni atteggiamenti e le forme di eco o di ritornello delle tre voci inferiori al canto del violino richiamano un procedimento dell'*Adagio* della *Nona sinfonia*. Il carattere del periodare melodico fa pensare alla vocalità di un discorso che insista su certe inflessioni come una domanda più volte ripetuta. Da ammirare ovunque la sottigliezza elegante della trama polifonica, subordinata al risalto dell'elemento melodico principale, e la delicatezza della conclusione che, posando finalmente, ripete però l'atteggiamento ritmico terminale dei vari fraseggi. Qualche aspetto ricorda anche l'*Opferlied* e l'*Adagio* del *Quinto concerto* per pianoforte e orchestra.



La prima pagina autografa
della Cavatina del Quartetto op. 130

Il *Finale* fu composto qualche anno dopo, nell'autunno del 1826, ed è uno degli ultimissimi pezzi di musica scritti da Beethoven. Il suo posto era in origine occupato dalla *Grande fuga*, poi pubblicata a parte con il numero d'opera 133. Beethoven fu consigliato di sostituirla poichè, per il gusto comune del pubblico, essa sarebbe riuscita troppo lunga e faticosa al termine di una composizione già tanto sviluppata. Ma era la sua conclusione naturale: coronava il quadro di delicatezza e di fantasia con un atto di volontà (la cui consistenza musicale si rivela tuttavia spesso d'una materia prima fantastica): stabiliva la necessaria conferma, anzi il trionfo, di quel principio risolutivo già posto nel primo *tempo*, per quanto in forme più leggere; rispondeva al concetto particolare beethoveniano della fuga-conclusione della sonata e sempre, più o meno, con il significato anzidetto, che è una delle individualità del maestro nell'attività artistica dell'ultimo periodo della sua vita: vedansi le *sonate* per pianoforte opere 101, 106, 110 (di altro carattere ed espressione, invece, la fuga iniziale del *Quartetto* op. 131).

Con tutto questo non si vuol dire affatto che il *Finale* posteriore ed attuale, definitivamente acquisito al quartetto, sia fuori posto. Ma esso rappresenta un altro aspetto della personalità del maestro, continuando quello spirito di eleganza, di scherzo, di umorismo, di fantasia già tanto profusi nei *tempi* precedenti. La figura ritmica costante di movimento bilanciato, applicazione ulteriore di un principio propulsivo sinfonico già introdotto nell'*Ottava sinfonia* con il suo giuoco di ottave, gli dà fin dal principio una aereazione particolare; e la fine scorrevolezza delle frasi, che ricordano in qualche momento atteggiamenti del *Finale* della *Quarta sinfonia* (pure in *si bemolle*), costituisce un elemento di riferimento non inutile per comprenderne l'espressione. La quale però è differente come lo spirito dell'artista volto ad una contemplazione della vita insieme più malinconica, più ténere e riservata: lo spirito di uno che stava per lasciare la scena del mondo, di cui aveva vissuto la tragedia e la bellezza, in un momento di tregua dello spirito non scevra, nella sua pace, di rimpianti e di ombre.

Uno degli elementi più caratteristici è il passaggio alla ripresa in cui, sfruttando il movimento base e colorandolo di evanescenze armoniche, Beethoven dà ad un espediente, di cui i *rondò* di Haydn avevano offerto già tanti esempi, un carattere più aristocratico senza guastarne la freschezza. Un atteggiamento melodico nuovo fiorisce nella frase in *la bemolle* dopo il ritornello della prima parte. Infine è da osservare, come elemento di parentela con altre parti del quartetto, il carattere conciso terminale della prima frase del tema di *rondò* (analogia soprattutto con il terzo *tempo*).

Per una esegesi generale dell'opera lo Schering si richiama ad alcune scene del *Sogno d'una notte d'estate*. *Primo tempo*: Atto III, scena I: Titania addormentata, Puck, cacciata degli zotici commedianti. Risveglio di Titania, dialogo con Bottom (dalla testa d'asino); i tre elfi. - *Secondo tempo*: Atto III, scena II: Puck attira Lisandro fingendo la voce di Demetrio, Lisandro s'addormenta. - *Terzo tempo*: Atto IV, scena I: Oberon libera Titania dall'incantesimo. Sogno d'una notte d'estate, musica di esorcismo. - *Quarto tempo*: Danza degli zotici commedianti, *Ländler* (analogia di qualche elemento con la *danza bergamasca* di Mendelssohn). - *Quinto tempo*: Continuazione della scena precedente: canto di Puck alla notte. - *Sesto tempo*: Oberon e Titania con corteggio di nozze. Danza e musica di nozze degli elfi.

GRAND QUATUOR EN PARTITION POUR DEUX VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE COMPOSÉ ET DÉDIÉ À SON EXCELLENCE MONSIEUR LE BARON DE STUTTERHEIM LIEUTENANT MARÉCHAL DE CAMP IMPÉRIAL ET ROYAL D'AUTRICHE ETC. PAR L. V. BEETHOVEN. OEUVRE 131. PROPRIÉTÉ DES EDITEURS. MAYENCE CHEZ LES FILS DE B. SCHOTT, ETC.

1. *Adagio ma non troppo e molto espressivo (alla breve).*
2. *Allegro molto vivace (6/8, re maggiore).*
3. *Allegro moderato (4/4, si minore).*
4. *Andante ma non troppo e molto cantabile (2/4, la maggiore).
Più mosso (4/4, id.). Andante moderato e lusinghiero (4/4, id.).
Adagio (6/8, id. 9/4, id.). Allegretto (2/4, do maggiore, fa maggiore, la maggiore).*
5. *Presto (alla breve, mi maggiore).*
6. *Adagio, quasi poco andante (3/4, sol diesis minore).*
7. *Allegro (alla breve, do diesis minore).*

È proprio casualmente, dice il Frimmel, che il nome del feld maresciallo Ignazio von Stutterheim, entra nella storia della musica, come quella di Pilato nel *Credo*; soltanto cioè perchè fu lui a trovare una *sistemazione*, come si direbbe oggi, al nipote e pupillo di Beethoven, Carlo, che aveva tentato già senza successo altre carriere, accogliendolo come cadetto nel proprio reggimento « Arciduca Lodovico », di stanza ad Iglau. In riconoscenza il maestro dedicò al nobile ufficiale il *Quartetto in do diesis minore* op. 131, già promesso all'amico Wolfmeyer, che s'ebbe invece poi l'omaggio del *Quartetto in fa maggiore*, op. 135.

Secondo quanto racconta lo Holz, durante la composizione dei tre quartetti dedicati al Principe Galitzin (op. 127, op. 130, op. 132), l'immaginazione inesauribile di Beethoven avrebbe lasciato fluire tale abbondanza di idee da costringerlo quasi involontariamente a scrivere anche i *Quartetti in do diesis minore* op. 131 e in *fa mag-*

giore op. 135. « L'esame degli abbozzi e dei quaderni di conversazione si accorda con le parole di Holz; la genesi del quattordicesimo *Quartetto in do diesis minore* op. 131 sembra essere stata incosciente; elementi vari dapprima lontani l'uno dall'altro, sparsi in diversi quaderni, si sono a poco a poco reciprocamente avvicinati, in virtù d'una segreta attrazione. Per ricordare che l'ispirazione era venuta dai quattro punti cardinali dello spirito, Beethoven scrisse sopra una copia da lui riveduta: *Fatto di pezzi e di frammenti presi qua e là*. Il quartetto mantiene nella forma qualche cosa della sua origine: esso è di tutti il più frammentario, e non comprende meno di sette parti (che si suonano ininterrottamente), senza parlare delle variazioni dell'*Andante* ». (Chantavoine).

Qualcuno è stato indotto ad attribuire all'opera un carattere rapsodico, mentre altri ne ha avvicinato la forma a quella di *suite*. Certo di materia musicale ce ne è tanta e così pregnante da far pensare che essa avrebbe potuto essere destinata ancora ad ulteriori elaborazioni e distribuita in più d'una altra opera di normale struttura ed estensione. Ma non ci lamentiamo; accettiamo, senza divagare nelle congetture, il fatto compiuto. Ralleghiamoci anzi che l'amore per il nipote, e quindi la riconoscenza verso chi lo aveva aiutato, abbiano spinto Beethoven a coordinare rapidamente, nella forma in cui ci è pervenuto, il suo magnifico materiale, che altrimenti sarebbe potuto restare anche, in tutto o in parte, per sempre, allo stato di embrione.

Le sette parti del quartetto (così numerate dallo stesso Beethoven) potrebbero del resto, con un po' di buona volontà, ridursi ai quattro classici *tempi* della comune forma di sonata, considerando il primo come formato dall'*Adagio* iniziale, in *do diesis minore*, e dal successivo *Allegro in re maggiore*; comprendendo nel secondo l'*Andante* (preceduto dall'*Allegro moderato* introduttivo) con tutte le sue variazioni, identificando il terzo (*Scherzo*) nel *Presto in mi maggiore*, e il quarto nell'impetuoso *Allegro in do diesis minore*, preceduto, come introduzione, dal breve ed espressivo *Adagio in sol diesis minore*. Ma questo ordinamento non vale a dare all'opera una maggiore organicità architettonica, mentre d'altra parte viene in certo qual modo a porre dei limiti preconcezionali alla spaziosità dell'immaginazione. Dei due numeri iniziali, soprattutto, il primo verrebbe a formare, per ampiezza e carattere, la grande introduzione del secondo, sostanzialmente più piccolo e soprattutto d'un significato a sé e d'uno spirito tutto indipendente, d'una forma non identificabile neppure troppo, per la tonalità ed il carattere tematico appena differenziato, con quella tradizionale.

Ideologicamente però l'atmosfera in cui tutti e sette i numeri si muovono è omogenea: l'espressione melanconica, dolorosa, mi-

stica del primo arriva a quella selvaggia, impetuosa, appassionata ed egualmente fervida dell'ultimo attraverso l'*abundantia cordis* dell'*Andante*; e la fantasia romantica un po' nebulosa del secondo (*Allegro molto vivace*) ha il suo riscontro in quella più luminosa e colorata del quinto (*Presto*), poggiata tuttavia sul terreno positivo della danza campestre viennese.

Il D'Indy per suo conto ravvisa nella successione dei numeri un ordine di carattere tecnico-armonico. « La scelta delle tonalità non è meno insolita, e non può spiegarsi che con il principio delle cadenze su cui è fondata la costruzione della fuga. Basta infatti rappresentarsi ciascuno dei toni di impianto dei sette numeri con la sua armonia di tonica per formare una eccellente cadenza, in cui la scelta inattesa del *re naturale* si spiega con il noto uso della *sesta napoletana: do diesis minore, tonica; re naturale; la*, relativo maggiore di sottodominante; *mi*, relativo maggiore della tonica; *sol diesis minore, dominante; do diesis minore, tonica* ».

Un tale criterio di intendere e spiegare la relazione reciproca, e quindi la coesione, di varie entità musicali succedentisi le une alle altre non basta a dimostrare di per sé l'unità concettuale essenziale dell'insieme; e in questo, e in altri casi analoghi, pure a proposito di Beethoven, il D'Indy, come ha già notato a suo tempo il Bastianelli, è incorso nell'arbitrio cervellotico di quei filosofi e letterati medioevali che volevano spiegare con la coincidenza o le relazioni reciproche di numeri più o meno *perfetti* le ragioni recondite di qualche opera che a quei numeri medesimi per certe ragioni di proporzioni o di rapporti delle loro singole parti erano legate.

Tuttavia, quando l'entità concettuale sia altrimenti accertata, anche la logica armonica serve a rinsaldare il principio, come la logica di un discorso, che deriva per virtù naturale dall'ordine interno del pensiero generatore e a sua volta lo conferma.

In un modo superiore, anche nelle particolarità delle sue vedute, il Wagner ha dato del quartetto una interpretazione organica.

« Il suo (di Beethoven) commercio con il mondo non doveva esprimere soltanto lo stato d'un uomo che si sveglia da un sonno profondo e si sforza penosamente di ricordarsi del suo intimo essere? L'errore dell'ottimista si vendica ora di lui accrescendo la sua sofferenza e la sua sensibilità. Ogni insensibilità, ogni egoismo, ogni durezza ch'egli avverte lo rivoltava come una inconcepibile corruzione della bontà originale dell'uomo, che per lui è come un articolo di fede. Così egli ricade sempre dal paradiso della sua armonia interna nell'inferno dell'esistenza terribilmente disarmonica, ma che egli sa, come artista soltanto, risolvere alla fine armoniosamente.

« Se vogliamo immaginare una giornata della vita del nostro santo, una delle sue meravigliose composizioni potrebbe offrircene immediatamente l'esempio. Ci atterremo qui, per non cadere in errore, al procedimento che abbiamo seguito per determinare l'origine della musica come arte, al fenomeno del sogno considerato analogicamente ma senza possibilità di identificazione. Scelgo dunque, per spiegarmi con il mezzo degli avvenimenti della sua vita interiore, una giornata schiettamente beethoveniana, il grande *Quartetto in do diesis minore* op. 131.

« Quello che noi faremmo difficilmente all'audizione perchè ci sentiamo forzati ad abbandonare ogni comparazione determinata e a non percepire che la manifestazione immediata di un altro mondo, ci diviene tuttavia possibile, fino ad un certo punto, quando ci limitiamo a rappresentarci a memoria questo poema sonoro. Anche qui lascio alla fantasia del lettore la cura di animare l'immagine nei suoi minuti particolari, non potendomi io spiegare che con uno schema molto generale.

« L'*Adagio* introduttivo, senza dubbio assai lungo, è certamente la cosa più malinconica che la musica abbia mai espresso; vorrei caratterizzarlo come il risveglio al mattino della giornata che in tutto il suo corso *non vedrà adempito nessun desiderio, neppure uno* (Faust). Ma nello stesso tempo è un atto di pentimento, un colloquio con Dio sulla fede del bene eterno. L'occhio interiore scorge così l'apparizione consolatrice da lui solo conosciuta (*Allegro* 6/8), in cui il desiderio diviene un giuoco melanconicamente dolce in sè stesso. Il sogno interiore si sveglia in un ricordo di una assoluta soavità. Ed ora è come se (con il breve *Allegro moderato* di transizione) il maestro, cosciente dell'arte sua, si rimettesse al magico lavoro. Egli impiega con novello vigore le forze di quell'incanto che gli è proprio (*Andante*, 2/4) per evocare una figura tutta piena di grazia ed inebbriarsene senza fine. Questa figura ideale, prova per sè stessa della più intima innocenza, è sottoposta a continue incredibili trasformazioni della rifrazione dei raggi di eterna luce che egli vi proietta. Noi crediamo allora di vedere l'uomo profondamente felice in sè stesso gettare sul mondo uno sguardo di gioia indicibile (*Presto*, 2/4). Eccolo di nuovo davanti a lui come nella *Sinfonia pastorale*; tutto si illumina della sua interna felicità; per lui è come se egli prestasse l'orecchio alle armonie proprie delle apparizioni aeree, poi nuovamente materiali, che avanti a lui si muovono in dolce ritmo. Egli considera la vita e sembra domandarsi (breve *Adagio*, 3/4) se deve farne un'aria di danza: corta, ma oscura meditazione, come se egli si sprofondasse nel sogno della sua anima. Un baleno gli ha mostrato di nuovo l'interno del mondo; egli si

sveglia e suona sul violino un'aria di danza quale il mondo non ha ancora mai sentito. È la danza del mondo stesso: piacere selvaggio, lamento doloroso, estasi d'amore, suprema gioia, gemito, voluttà e sofferenza; dei lampi solcano l'aria, il tuono rumoreggia, e al di sopra di tutto il formidabile musico che tutto scatena e domina, ardito e sicuro attraverso i turbini e gli abissi. Egli sorride di sè stesso, poichè per lui questo incantesimo non fu tuttavia che un giuoco. La notte cade. La sua giornata è finita ».

* *

L'*Adagio*, in forma di fuga, sia per il carattere del tema che per lo svolgimento sembra rendere nella sua linea espressiva un sentimento in cui lo spirito a volte si elevi al cielo in abbandono mistico, a volte riguardi la terra come anelando ad un conforto più umanamente commosso. Il tema, che il De Marliave divide in due parti esprimenti rispettivamente il dolore più vivo e la rassegnazione, la calma religiosa, suggerisce come struttura ritmica qualche confronto con quello di una fuga di Bach (Peters, org., 4, n. 7) e con il primo tema dell'*Allegro* della *Sonata* per pianoforte op. 111. Esso ritorna, in aspetto abbastanza riconoscibile, nel *Finale*, ed ha analogie con elementi del *Quartetto* precedente, della *Fuga* op. 133, del *Quartetto* op. 132, come si vedrà più particolarmente parlando di quest'ultimo.

Si tratta per il D'Indy di una fuga di « carattere molto libero e talora molto duro ». Nello svolgimento si succedono in principio episodi nella tonalità di *si bemolle* (in cui è accennato l'elemento del dolore), *si maggiore* (con temi in diminuzione) in cui il secondo elemento, nel movimento di crome, suona come una figurazione di corale (De Marliave), e *la maggiore*, ove poi lo stesso elemento, restituito al suo valore normale, « prosegue nei due violini con il medesimo stile corale; si pensi a certi passaggi del *Parsifal* che questo preludio fa spesso presentire. Il motivo della rassegnazione domina d'altronde nell'insieme di questa introduzione e reagisce anche sull'espressione del motivo del dolore attenuando talora quello che esso ha di troppo veemente per sostituirvi una figura di oppressione triste » (De Marliave).

Ritorna poi il tono di *do diesis minore*; e in un episodio centrale il tema intero nei suoi due elementi (in figurazione normale nel primo violino, ma col secondo elemento sviluppato in progressione ascendente; ingrandito nel violoncello e con il secondo elemento diminuito nel secondo violino e nella viola) si intreccia in

una espressione che si può definire con il De Marliave di « dolore in rivolta », espressione che poi, mitigando la violenza, ma non il carattere doloroso, continua nella conclusione che segue, ove il primo elemento insiste con urti armonici sforzati nelle parti estreme e il secondo si muove sconsolatamente in quelle intermedie; e si compone in una serie di cupi accordi risolvanti in un lungo unisono di *do diesis*. Il De Marliave avvicina queste ultime modulazioni a quelle dell'introduzione della *Sinfonia in re minore* di Schumann.

Il n. 2 (*Allegro molto vivace*) dovrebbe considerarsi, ove si volesse tentare di ridurre il quartetto nei limiti della forma generale tradizionale, come il primo *tempo*; in verità, come si è già notato, di proporzioni e di consistenza tutt'affatto diversi. La sua espressione, tra malinconica e fantastica, può trovare qualche comunanza ideologica con il *Presto* (n. 2) del *Quartetto* precedente op. 130. Lo Chantavoine l'avvicina in alcuni punti al *Prestissimo* della *Sonata* op. 109 per pianoforte (ad esempio nelle battute 16-17; ma anche in varie altre successive); il Bruers osserva che alcuni accenti se ne ritroveranno nel preludio violoncellistico del III atto dei *Maestri Cantori*. Si può anche notarne qualche analogia con il tema e il movimento di un canto popolare irlandese (n. 1 dei dodici *Irische Lieder*, armonizzato e trascritto da Beethoven per canto, pianoforte, violino e violoncello, e intitolato *Le fate*). È un episodio di fantasia, di eleganza e di leggerezza che separa adeguatamente due *tempi* di maggiore consistenza: l'*Adagio* iniziale e l'*Andante* con variazioni; in cui si identifica il *tempo* lento (secondo) della struttura tradizionale.

Questo *Andante* — il più sviluppato dei numeri del quartetto — può paragonarsi alla successione di una serie di affreschi differenti l'uno dall'altro per il carattere e gli atteggiamenti stessi delle figure che li compongono, riferentisi allo stesso soggetto per un tono unico fondamentale di luce calda piuttosto che per affinità singole di atteggiamenti, per una predilezione comune al rilievo di immagini nette e stagliate piuttosto che per una derivazione minuziosa di elementi musicali: forme di estrinsecazione imposte da un'*abundantia cordis* in pieno rigoglio di vita piuttosto che derivate dalla elaborazione artistica di rappresentazioni passate già nel campo della riflessione. Tutto ciò potrebbe confermare quel carattere di estemporaneità del quartetto, al quale si è sopra accennato.

Anche qui c'è una introduzione (*Allegro moderato*): di carattere interrogativo e conciso come un recitativo di melodramma, e tuttavia d'una fisionomia e d'una struttura tutta strumentale nel fra-

seggio che si trasmette dall'uno all'altro strumento e resta sospeso in una breve cadenza dei primi violini. Poi il tema, d'una grazia languida piena d'abbandono e d'ardore — come già il secondo dell'*Adagio* della *Nona* — viene enunciato dagli strumenti superiori: ed è pure d'una fisionomia e d'una snellezza che si potrebbero chiamare squisitamente italiane: si pensi per un momento al *Quae moribat* dello *Stabat* di Pergolesi.

Della prima variazione ha forse troppo categoricamente detto il D'Indy: « puramente decorativa ». L'interesse melodico è continuamente diviso fra i quattro strumenti in frammenti di poche note; il tema è « alterato nell'accento e nel ritmo e alternato con un disegno cromatico di semicrome » (De Marliave), che ne costituisce l'originalità. D'altra parte la suddivisione del disegno melodico in valori tanto diminuiti nelle varie articolazioni delle frasi ritmiche è un altro aspetto di quella *polverizzazione* dell'elemento originale già veduta in aspetti differenti nella *Sonata* per pianoforte op. 111 (secondo *tempo*). Più difficile è stabilirne la fisionomia espressiva. « Una vita traboccante », dice il De Marliave; ciò che può corrispondere a quel carattere caldo e luminoso già notato come proprio di tutto il *tempo*.

La seconda variazione (*Più mosso*) è formata in principio da una specie di dialogo a domanda e risposta fra il violino primo e il violoncello sull'isocrono battito degli accordi staccati negli strumenti intermedi: aspetto ch'essa perde nella sua seconda parte (due volte ripetuta) con i *moti contrari* degli strumenti estremi, modulanti da *la* a *re* e poi con la progressione di tutti e quattro, accentuata nei *tempi* deboli e bruscamente troncata nei salti d'ottava discendenti.

A contrasto, l'*Andante moderato lusinghiero* svolge un elemento nuovo, lontanamente soltanto legato al tema, che tuttavia è riconoscibile da alcune funzioni armoniche (D'Indy) e si presenta successivamente in due figurazioni distinte in forma d'imitazione: la prima più spiegata melodicamente, la seconda canonica e più stretta, che si svolgono dagli strumenti inferiori ai superiori. All'espressione dolce dell'una fa riscontro quella dinamica e più propriamente strumentale dell'altra.

Nella quarta variazione (*Adagio*) il D'Indy nota per la forma che « l'armonia dell'esposizione primitiva può soltanto servire di guida mentre dei disegni espressivi si incrociano e si rispondono come nella quinta variazione del *Quartetto* op. 127 ». La melodia è interrotta, con uno scatto di umore schiettamente beethoveniano, dagli improvvisi *pizzicati* che ne intercalano le frasi. Questa specie di contrasto, in cui per altro lo scherzo e la bizzarria non stanno allo

stesso piano estetico della gentilezza, si compone nello sviluppo della melodia successiva, che si spiega con ampiezza raggiungendo una espressione chiamata dal De Marliave « *drammatica, ardente* ».

La quinta variazione (*Allegretto*) « non è che l'armonia del tema ancora amplificata e pervenuta ad uno stato di perfetta calma; e richiama un'altra formazione analoga del tema dell'*Adagio* della *Nona* » (D'Indy). « Attraverso strane sonorità il tema, deformato, mantenuto soltanto nelle sole sue linee fondamentali, prende l'aspetto di un corale sostenuto da lunghe note d'organo » (De Marliave).

Con l'*Adagio ma non troppo e semplice* le variazioni che il D'Indy si limita a chiamare « decorative e seguenti agogicamente le linee della melodia » si spiegano in una chiara, larga linearità. E tuttavia la nube romantica incombe anche qui con un carattere di bizzarria quasi grossolana, che fa riscontro ai *pizzicati* della quarta variazione.

Un disegno del violoncello (quattro semicrome), che in principio aveva appoggiato il movimento ritmico-armonico della melodia, dopo una pausa che interrompe l'effusione di questa si fa sentire improvvisamente in *forte* come una voce nuova ed estranea, e commentata da una specie di mormorio (sotto il quale seguita tuttavia a brontolare *pianissimo*) nel vario ondeggiare, in incerte armonie, pure in *pianissimo*, dei frammenti melodici stessi. L'episodio è dal De Marliave paragonato al *Fürchten machen* di Schumann: « La stessa impressione spettrale e angosciata; ma umoristica in Schumann e concepita soltanto come una specie di spauracchio infantile, essa è più profonda in Beethoven ». La grande melodia però si riaccende e, nonostante un'altra sospensione, prosegue fino al termine della sua parabola, componendosi alla fine in *piano*.

La settima variazione, che il De Marliave definisce come una specie di *coda* in prolungamento della sesta e che altri dice incompiuta, è formata « da una specie di recitativo melodico molto libero, interrotto da intermezzi strumentali », che ha una certa analogia con la cadenza dei solisti nel *Finale* della *Nona*. « Solo il primo tempo delle battute ricorda l'armonia primitiva, e non può impedirci di pensare al tema benchè le melodie strumentali non sembrino avere rapporti con essa ». (D'Indy).

La *coda* vera e propria ha una forma speciale. Lo spunto del tema (*Allegretto*), brevemente sviluppato in episodio di *crescendo*, sempre più *allegro*, poi *diminuendo* e *ritardando*, con una brevissima cadenza del primo violino, e sempre con quel carattere di scorrevolezza tutta italiana, conduce ad una ripresa del tema nella sua forma melodica originaria, ma con altra fisionomia, in ottava nelle due parti intermedie fra il volteggio dei trilli del primo violino e

il battito degli accordi arpeggiati del violoncello (con un carattere che il De Marliave chiama di danza rustica), subito dispersa tuttavia dopo l'enunciazione della sua prima frase. È necessario che un nuovo *Allegretto sempre più allegro*, come il primo, ma in *fa*, (secondo cambiamento tonale di tutto l'*Andante*, dopo quello in *do* di cui sopra) e una cadenza poco più ampia della prima ne riprendano il filo, ora nella parte del primo violino, continuandone il corso, poi gradatamente disperdendolo in frammenti divisi da pause, fino ad una languida cadenza conclusa da due accordi di *la maggiore* nel *pizzicato* di tutti gli strumenti.

Energicamente, quasi sgraziatamente, si annuncia in *forte*, dopo una breve pausa, l'accordo di *mi maggiore* scandito in un ritmo conciso di quattro note dal violoncello: altro caratteristico improvviso scarto di umore bizzarro — vogliamo dire collerico? — che ha i suoi antecedenti nella figura, pure del violoncello, introdotta nel mezzo della sesta variazione precedente e nei *pizzicati* che si alternano alle frasi della quinta. A questo brusco appello per un istante come sospeso nel vuoto — e che già ne scandisce l'impulso tematico — si allaccia, senz'altra interruzione o introduzione, il *Presto* che tiene luogo dell'usuale forma di *Scherzo*: movimento vivacissimo che si afferma subito nella sua fisionomia per metà delicata per metà ruvida, tipicamente beethoveniana. Beethoven, ha detto lo Schumann e ripete il De Marliave, trovava (talora) i motivi — o meglio il primo spunto di essi — per la strada (forse non se ne accorgeva, o non se ne curava, o lo faceva anche apposta, e questo non è del resto un fatto nuovo nella storia della musica), per costruire con essi tutto il suo edificio nobile e fantastico. Nel caso presente è necessario aggiungere che l'ispirazione ha carattere rustico piuttosto che cittadino: Si può ricorrere con il pensiero all'*Allegro alla tedesca* del *Quartetto* precedente (op. 130) e, più precisamente, alla sua seconda frase; ma se lo spirito ivi si cullava dolce e indolente nel suo ritmo di valzer, qui al contrario si abbandona a più libero volo (proprio come accade ad un passeggiatore di campagna un po' fantasioso); i temi scorrono attraverso richiami, riprese, soste improvvise, conclusioni irruenti, giuochi di ritmi e di timbri, abbandoni di frasi piacevoli o paesanamente gioiose, scherzando — è la parola — con allegria talora forse anche non troppo fine, ma viva, fresca, pungente che in ultimo, dopo un giuoco di *pizzicati*, svanisce come il trasvolare di impalpabili creature fantastiche nel sole.

Il *tempo* si presenta nella forma più compiuta del suo tipo, già veduta in altri vari casi precedenti: *Scherzo-Trio-Scherzo-Trio*, seguiti ancora una volta dallo *Scherzo* e poi da una *coda*, formata da

frammenti dello *Scherzo* (seconda frase) e del *Trio*, e da una conclusione sul primo tema dello *Scherzo*. Un po' come nei tempi congeneri della *Settima* e della *Nona sinfonia*, ma qui più ampiamente. Al *Trio* dello *Scherzo* della *Nona* il De Marliave particolarmente si riferisce per il carattere rusticano; c'è però differenza di squisitezza strumentale: rifinita nella sinfonia, e nel quartetto, invece, per così dire, allo stato naturale. Il tema, a parte il cambiamento tonale, è il medesimo, rovesciato, della seconda parte, a sua volta molto simile a quello del primo tempo del *Quartetto in sol maggiore* op. 18 n. 2; ma d'una spregiudicata andatura popolare senza civiltà di abbellimenti, invece che di carattere cerimonioso e settecentesco.

La fine (*sul ponticello*) richiama al De Marliave le ultime battute dello *Scherzo* del *Quartetto in fa maggiore* op. 59 n. 1 e della *coda* nel *Finale* del *Quartetto in fa minore* op. 95 per il carattere « *éthéré, féérique* ».

Un semplice passaggio armonico dopo l'ultimo accordo *fortissimo* di *mi maggiore* (tre *sol diesis* ribattuti da tutti gli strumenti sullo stesso ritmo degli accordi finali di *mi maggiore* fra due punti coronati) collega a questo tempo il *Finale*, che è introdotto da un *Adagio quasi un poco andante* appunto in *sol diesis minore*: breve, ma d'una penetrante espressione dolorosa, fatta ancor più sensibile nel timbro della viola che ne enuncia per prima il tema. Questo, secondo il Fétis, apparterebbe ad una antica canzone francese. Ma dagli abbozzi esaminati dal Nottebohm, in uno dei quaderni di cui si è parlato in principio, risulterebbe piuttosto formatosi come gli altri, gradatamente, per una progressiva elaborazione di idee.

Formalmente, e anche spiritualmente, questo *Adagio* si riconnette nell'espressione del primo tempo (n. 1). È un ripiegamento dell'anima su sé stessa, da cui, come per forza naturale, nasce l'azione adeguata dell'*Allegro* successivo, formidabile coronamento di tutto il quartetto. La dolorosa fervida aspirazione della fuga iniziale (v. n. 1) si trasforma qui, non senza analogie di nuclei tematici, in espressione eroica. L'anima, « non più dispersa nella sinuosità d'una inquieta polifonia » (Chantavoine), trova la sua espressione compatta, serrata, concorde nella potente omofonia, sostenuta da un ritmo che riproduce quello del *Finale* del *Quartetto in mi minore*, op. 50 n. 2. Il suo vigore quasi aspro di atteggiamenti è temperato dalla luce più dolce e affettuosa del secondo tema. Trovare tuttavia in questo movimento un carattere vittorioso, o gioioso, o trionfale, come il D'Indy vorrebbe, è troppo arbitrario o personale. Tutte le espressioni dei numeri precedenti, escluso il secondo,

dalla fuga (dolore e aspirazione) all'*Adagio* (affetto, calore), allo *Scherzo* (gioia, danza rustica) all'*Adagio un poco andante* (dolore e aspirazione come al principio) sono ripresi e trattati in una forma violenta come voce della stessa anima sotto l'impressione d'una commozione immediata; l'esaltazione, la disperazione dionisiaca in atto. La stessa formulazione tematica ricorda, dopo la prima irruzione ritmica i due elementi del tema della fuga iniziale, riproducendo il caratteristico semitono ascendente e poi discendente del primo e la figura ritmica del secondo. Il semitono è anche nella figura *aggressiva* (chiamiamola così) dell'esordio ascendente e discendente e poi anche nella scala di semibreve che a metà, in fase di sviluppo (batt. 94 e segg.) accompagna il *divertimento* sul tema ritmico più agile, passando dal violino primo alla viola e al violoncello. Riappare qui il vecchio impeto della *Quinta sinfonia* e del *Finale* della *Sonata del chiaro di luna* (l'altra grande opera di Beethoven nello stesso tono di *do diesis minore*).

Alla fine, secondo un procedimento già altre volte notato, il tema si raccoglie, come una improvvisa meditazione in mezzo al tumulto, in un *Adagio*, per poi nuovamente slanciarsi nelle battute conclusive.

Per la esegesi di tutto il quartetto lo Schering si riferisce all'*Amleto*:

n. 1 (*Adagio ma non troppo*): Monologo di Amleto (atto III, scena 1): *Essere o non essere...*

n. 2 (*Allegretto molto vivace*): Continuazione della scena precedente: Entrata di Ofelia, dialogo con Amleto; grazia verginale, in contrasto con uno spirito pessimista e beffardo, conclusione brusca, alla quale possono farsi corrispondere le parole di Amleto: *Va in un convento, dico, e presto.*

n. 3 (*Allegro moderato*): Preludio alla pantomima (Atto III, scena II) con riferimento alle parole di Amleto ad Orazio: *Ora procuratevi un posto per vedere, io debbo atteggiarmi a folle.*

n. 4 - a): *Andante non troppo e molto cantabile*: Principio della pantomima; musica-miniatura per uno spettacolo di personaggi irreali, marionette: Un re ed una regina molto amata (batt. 1-32): la regina abbraccia il re (33-40) ed il re la regina (41-48); manifestazioni reciproche d'amore (49-65) - b): *Più mosso* (seconda variazione): Ella s'inginocchia e fa mostra di dichiararglisi devota (66-97) - c) *Andante moderato e lusinghiero* (terza variazione): Egli la solleva (98-113) - d) *Adagio* (quarta variazione): Egli appoggia il capo sul collo di lei (130-161) - e) *Allegretto* (quinta variazione): Il re si adagia sopra un giaciglio coperto di fiori (162-136) - f) *Adagio ma non troppo e semplice* (sesta variazione):

Ella guarda se egli si è addormentato e lo lascia (222-242) - h) Diabolica gioia del malvagio. Versa veleno nell'orecchio del dormiente. Torna la regina, trova il re morto e si mostra profondamente angosciata (243-277).

n. 5 (*Presto*) - Continuazione della pantomima. L'avvelenatore ciruisce la regina con arti seduttrici. Civetteria idealizzata da una donna che, con cento maniere e gesti: ora salvando le apparenze, ora rifiutando, ora avvicinandosi, ora fuggendo impegna l'uomo e lo tiene in iscacco. Domande e ripulse alla fine si compongono in accordo. La regina fa per un po' di tempo la ritrosa, poi gli concede il suo amore. Essi vanno via. In cristallina sonorità il regno dell'irreale si dilegua con la fine della pantomima.

n. 6 (*Adagio quasi un poco andante*): Canzone di Ofelia (atto IV, scena V): *Lo portarono a volto nudo sulla bara, ahimè, ahimè, ahimè! e nella sua tomba, piovvero molte lagrime.. Statevi bene, mia colomba.*

n. 7 (*Allegro*) - Duello di Amleto e di Laerte innanzi al re e alla regina, morte di Laerte, del re, di Amleto.

QUATUOR POUR 2 VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE COMPOSÉ ET DÉDIÉ À SON ALTESSE MONSEIGNEUR LE PRINCE NICOLAS DE GALITZIN LIEUTENANT COLONEL DE LA GARDE DE SA MAJESTÉ IMPÉRIALE DE TOUTES LES RUSSIES PAR LOUIS VAN BEETHOVEN. PARTITION OEUVRE POSTHUME. PROPRIÉTÉ DES ÉDITEURS. OEUV. 132. N° 12 DES QUATUORS. BERLIN CHEZ AD. MT. SCHLESINGER, ETC.

Settembre 1827.

Assai sostenuto (Alla breve). Allegro (4/4)

Allegro ma non tanto (3/4, fa diesis minore - fa maggiore)

Molto adagio (4/4, modo lidico). Andante (3/8, re maggiore)

Alla marcia assai vivace (4/4, la maggiore). Più allegro (4/4).

Allegro appassionato (3/4), minore, maggiore).

Questo quartetto deve considerarsi cronologicamente come il secondo dei tre dedicati al principe Galitzin. Fu incominciato insieme con l'op. 127 e terminato prima dell'op. 130. Gli abbozzi del primo *tempo* si trovano in un quaderno, studiato dal Nottebohm, del 1825, subito dopo quelli del terzo e quarto *tempo* dell'op. 127, anzi frammisti con essi; e sono seguiti da abbozzi di temi della *Fuga* op. 133. Vi appare anche il tema del *Finale*, che in certi momenti rivela molto chiaramente la sua affinità con la frase appassionata del primo *tempo*. Altri spunti — e più vicini al definitivo — del tema medesimo si trovano in un quaderno del luglio-autunno 1823 ed hanno una certa somiglianza, come si noterà in seguito, con il *Lacrymosa* mozartiano. Gli abbozzi del terzo e quarto *tempo*, ignorati dal Nottebohm, sono conservati in un altro quaderno del febbraio (o marzo) - agosto 1825, già di proprietà dello spagnolo marchese di Bogaraya e da questo trasmesso al maestro Cecilio De Roda che ne ha pubblicato uno studio nel 1904. Del secondo *tempo* non si ha traccia in nessuno dei quaderni suddetti.

Nell'aprile del 1825 Beethoven soffrì di una malattia che lo costrinse per varie settimane a letto. A quest'epoca, come risulta dai

suddetti quaderni, il primo e forse anche il secondo *tempo* erano stati già abbozzati; e del quarto esistevano degli appunti, forse però destinati allora ad altre composizioni. Le parole apposte da Beethoven al terzo *tempo*: *Heiliger Dankesgesang an die Gottheit eines Genesenen, in der Lydischen Tonart* (tradotte in italiano: *Canzona di ringraziamento offerta alla Divinità da un guarito in modo lidico*) possono avere una relazione con il fatto della malattia, ma non autorizzano certo ad inquadrare, circoscrivere o materializzare in un misero avvenimento dell'esistenza comune il significato più vasto, umano, spirituale della grande pagina. Come in tante altre opere di Beethoven, l'occasione poté soltanto eccitare l'attività estrinsecativa di un ricchissimo mondo interno; non lo potenzia certo, nè varrà mai a spiegarlo, come pure taluno ha pensato, secondo i criteri descrittivi di un banale poema sinfonico in quattro parti: 1. Lotta contro l'infermità; 2. Speranza di guarigione; 3. Ringraziamento al Signore per lo scampato pericolo; 4. Ritorno alle occupazioni della vita

Si è accennato già alla affinità di alcuni elementi fondamentali degli ultimi quartetti op. 130, op. 131, op. 132. L'argomento può riassumersi in queste parole, tradotte liberamente dallo studio del Riezler:

« Il tema della *Fuga* op. 133 originariamente destinata a *Finale* op. 130 (es. 12) è nato nello stesso tempo del primo movimento dell'op. 132, ed imparentato con la sua frase introduttiva (7); il tema del *Quartetto in do diesis minore* op. 131 (primo *tempo*: 3, con riferimenti palesi dell'ultimo: 4, 5, 6) ha un riscontro nello *Scherzo* dell'op. 132 (verso la chiusa della parte mediana (10) (1). Sarebbe però assurdo vedere in tutto ciò un sistema di motivi conduttori o delle intenzioni programmatiche; di positivo non c'è che la predilezione di Beethoven, nell'ultimo periodo della sua attività, per i collegamenti melodici dell'intervallo di mezzo tono con altri di maggiore ampiezza: la *settima diminuita*, la *seconda eccedente*, la *quarta diminuita*. Così la successione *do diesis, si diesis, la, sol diesis* dell'ultimo *tempo* dell'op. 131 (4) può anche collegarsi con la linea di base del tema principale dell'op. 132, primo *tempo*: *la, sol diesis, fa, mi*: (9). D'altra parte si sa che la *Danza tedesca* dell'op. 130 era originariamente destinata all'op. 132. In ogni caso potrà dirsi che questi tre ultimi quartetti non hanno, l'uno rispetto all'altro, quel grado differenziale di individualità proprio di tutte le rimanenti opere di Beethoven, a partire quasi dalle prime; ma che sono — e differentemente dalle serie di quartetti e di sinfonie di Haydn o di Mozart — come tanti esemplari diversi di una maniera

(1) Si può anche citare, come elemento affine ai suddetti, il tema dell'*Adagio* introduttivo del *Quartetto* op. 130.

che nel suo schema di base è stata fissata una volta sola per tutte. Le forme sono varie come in nessuna delle opere precedenti, a causa di una molteplicità e differenziazione di sentimento prima



d'allora ignote. Questo porta anche ed una moltiplicazione del numero dei movimenti, a cui fa riscontro una predilezione per i piccoli quadri, che nelle opere precedenti si trova molto di rado. Nessuno potrà certo asserire che i *tempi* dei quartetti in oggetto siano meno pregnanti dei precedenti e che la loro connessione, nonostante il contrasto spesso brusco (si pensi alla successione *Danza tedesca - Cavatina - Fuga*, o anche *Finale*, composto ulteriormente, dell'op. 130 sia più debole, anche se attuata in modo più duro. Quella che non appare subito invece è l'univocità (*Einmaligkeit*) del complesso. I tre *Quartetti* dell'op. 59 differiscono fra loro come tre personalità. Fra quelli delle opere 130, 131, 132 al contrario c'è, sì, rispettivamente, una chiara delimitazione: ciascuno in sé risulta perfettamente organico e la successione stessa dei vari *tempi* assicura l'armonia dell'insieme (il primo evidentemente apre l'opera anche in senso interiore, l'ultimo la chiude); ma fra l'uno e l'altro passano come dei fili conduttori, non solo perchè tutti e tre sono stati creati dallo stesso Beethoven e perchè, nati in una stessa epoca, essi hanno uno stile comune, indipendentemente da ogni rapporto tematico; ma anche perchè lo *sfondo di mondo* (*Welthinter-*

grund) penetra ogni suono con una tale intensità che i confini fra l'uno e l'altro perdono la loro originaria efficienza ».

Anche i temi degli *Allegro* iniziali delle op. 130 e 132 (2 e 8) seguono, con movimenti di semicrome fra loro analoghi, una medesima linea discendente e ascendente; e la figura semitonata (11) che tanto caratteristicamente spicca all'inizio del *Finale* dell'op. 132 come un lamento, si richiama pure a momenti vari delle opere 131 (3, 4, 5, 6) e 133 (12), nonché all'esordio (*Assai sostenuto*) della stessa opera (7).

Questo esordio, un corto motivo di quattro note, è, dice il D'Indy, « la chiave senza la quale nessuno può penetrare nel superbo edificio, e che gira nelle serrature per aprire ad una ad una tutte le camere del palazzo ». Esso si innalza dal violoncello al primo violino in sovrapposizioni graduali svolgendosi in *piano*, con un movimento d'armonie grave ed inquieto, che in *crescendo* conduce all'*Allegro*.

La figura di movimento in semicrome con cui questo incomincia nel primo violino (8), analoga, come si è detto, alla corrispondente dell'op. 130 (2), benchè meno sviluppata, non afferma il primo termine di un contrasto, ma costituisce una delle varie e tuttavia intimamente affini (perchè dipendenti sempre dal motivo fondamentale dell'introduzione) forme in cui si svolge l'appassionata vicenda del *tempo* medesimo. Dal suo declinare sorge nel registro alto del violoncello (subito ripresa e intrecciata nel violino primo e negli altri due strumenti) una penetrante voce di dolore (9), come un lamento che affiori dall'ombra cupa del motivo fondamentale incombente. Si pensa per una certa analogia melodica all'ultimo *tempo* della *Sonata del chiaro di luna*, e per l'affinità ritmica di qualche articolazione ai primi *tempi* della *Sinfonia in sol minore* di Mozart e della *Sonata appassionata* dello stesso Beethoven; ma la forma e l'espressione sono più tormentate. Essa tenta espandersi e cerca affannosamente di innalzarsi; ma cade in un ritmo discendente, *forte*, di tutti gli strumenti. Una battuta melodica *Adagio*, *piano*, del primo violino, richiama l'elemento introduttivo; succede, abbreviata pure in una sola battuta, la figura di movimento dell'*Allegro*, seguita ancora da quella gemente, che poi animandosi e frastagliandosi, viene quasi naturalmente a trasformarsi e a ridursi, in essa, stringendone l'agitazione. Questa si definisce in un'altra frase, *piano*, nella cui figura musicale egualmente concisa, fatta più inquieta dalla sovrapposizione a canone, si riafferma di nuovo il semitono dell'elemento fondamentale; ma una nuova precipitazione ritmica, più convulsa, afferra e trascina tutto nel suo movimento, ascendente in progressione, *crescendo*, *forte*, per poi lasciar sorgere, in un *piano* improvviso, il secondo tema.

Con questo sembra al principio che l'agitazione si componga; ma per quanto il maestro abbia sottolineato la sua frase con un *dolce*, e poco appresso con un *teneramente*, pure l'accompagnamento degli strumenti inferiori e poi lo spostamento tonale della melodia riaffacciano il senso dell'inquietudine. La melodia stessa, come già l'altra gemente, si trasforma a poco a poco in un movimento che richiama pure quello iniziale dell'*Allegro*. Con una ulteriore alternativa di ritmici *sforzati* e di stasi in *piano*, di *ritardando* melodici e di *a tempo* che sembrano ancora voler segnare l'ascesa, conclude la parte espositiva, a cui si potrebbe dare l'appellativo di *febbrile* (intendendo la parola in senso non letterale, e lontana quindi da ogni riferimento a pretese intenzioni descrittive, ma unicamente come significativa di turbamento interiore).

Anche nel breve sviluppo si ritrova la frase introduttiva intrecciata con il tema implorante e

inquieto, in espressivo contrappunto nelle parti inferiori e superiori. La ripresa non ha carattere di riesposizione pura e semplice, tanto l'espressione e il colore ne sono modificati per seguire nella progressività l'agitazione del sentimento. Succede ancora una parte che il D'Indy nella sua analisi formale considera come una terza esposizione; ma il compito ne è riepilogativo e conclusivo. Tutti gli elementi tematici, melodici e ritmici, vi ritornano; l'uno traspassa, si trasforma, si svela nell'altro per convergere al trionfo di una unica voce che riassume tutta la passione e il tormento con la semplicità essenziale delle grandi sintesi.

Le prime due parti del secondo *tempo* (*Allegro ma non tanto*) poggiano interamente sopra una figura dall'espressione in sé e per sé rarefatta, si potrebbe dire arida o povera; ma essa acquista il suo significato nella ripetizione in cui essenzialmente consiste lo sviluppo che si giova di avvicendamenti tonali e modali, di unisoni, di canoni, di cambiamenti di



Una passeggiata in campagna terminata male per il cattivo tempo.

(Disegno di J. N. Höchle)

accentuazione ritmica. È discutibile l'opinione del De Marliave che questo pezzo, a partire dalle prime misure, con il calmo unisono delle sue quattro voci, il ritmo animato di danza, la chiara sonorità produca l'impressione d'una rinascita, d'un calmo benessere succedenti alla febbre perpetua del primo *tempo*. Una tal febbre anche qui sussiste: meno angosciosa, ma pure inquietta, come una ricerca vana di riposo, quale si rivela appunto nella continua riproposizione, in varie maniere, come altrettanti tentativi di arrivare a una stabilità, del breve disegno a cui si vorrebbe far significare appunto lo stato di quiete. Ma con l'entrata del *Trio* il suono delle agresti avene si diffonde e si adagia in un motivo di *Musette*. La campagna è presente, amica fedele nel cui seno il cuore trova sempre un conforto di serenità, liberandosi momentaneamente dalle passioni: cose grandi per l'uomo, ma piccole forse per l'ordine universale che seguita nella sua vita eterna ed augusta retta da altri fini; superamento del dolore singolo nella contemplazione della vita di tutto. Benedetto fascino d'uno spettacolo in cui le anime titaniche riacquistano la loro primitività ingenua, abbandonandosi ad essa forse anche più che all'amore e alla fede, o componendo tali sentimenti in una vasta concezione che li tacita e li riassorbe!

I riposi pastorali o campestri non sono infrequenti nelle opere di questo « uomo della natura »: parecchi *Trii* di *Scherzi*, fra l'altro, ce ne offrono esempi. Per restare nel campo dei quartetti: in aspetto idilliaco: op. 18, nn. 1, 4, 5; op. 95; op. 130 (*Alla danza tedesca*); in aspetto di danza più o meno rustica o animata: op. 74, op. 127, op. 131 (*Presto*), op. 135. Ma si dovrebbe fare lo spoglio di tutte le sonate, le composizioni sinfoniche, da camera, drammatiche e religiose, per poter esaurire l'argomento.

Alla *Musette* si alterna il *Ländler*, ma con lo stesso carattere di serenità. Una figura massiccia (10) accentuata dal passo *alla breve* che la conclude (intercalato nella misura 3/4 con lo stesso procedimento e con significato analogo a un passo corrispondente del *Trio* dell'*Eroica*, e ad un altro simile del *Quartetto* op. 127) e che richiama tuttavia anch'esso il motivo fondamentale di quattro note, arresta solo per un momento l'effusione, che prosegue con la sua dolcezza subito dopo e finisce per riposare in molli cadenze *pianissimo*. Con la ripetizione delle prime due parti, però, senza il ritorno del *Trio*, il senso d'inappagamento appare anche in questo secondo *tempo* come dominante.

La scelta dell'antico *modo lidico* per il *Molto adagio* costituente il terzo *tempo* e la sua impostazione generale potrebbero mettersi in relazione con certi appunti del principio 1818, nei quali Beethoven pensando ad una sinfonia aveva scritto: *Adagio cantico*:

Canto religioso per una sinfonia negli antichi modi; il testo sarà un mito greco o un canto ecclesiastico. Nel Finale inno a Bacco. Idea attuata in parte nel Finale della Nona sinfonia ed accolta pure, episodicamente, nel quartetto, ma che forse un'altra sinfonia, progettata e mai scritta, era destinata a spiegare organicamente.

« Marx », nota il De Marliave, « pretende che presso i Greci il *modo lidico* avesse un carattere di debolezza malata; e ne deduce, fedele alla sua tesi, che Beethoven così avrebbe voluto accentuare l'impressione d'una convalescenza ancora fragile. *Lidico* era preso in Grecia nel senso, qui fuori posto, di *effeminato*. Il *modo lidico* era qui in realtà quello *ipolidico* (plagale), tonalità di *fa* con il *si naturale*; il *modo lidico* (autentico) è in *do*. Ma sembra più ovvio pensare che Beethoven abbia veduto in quello che egli ha chiamato *modo lidico* una tonalità di carattere liturgico, effettivamente si ha qui l'impressione del *canto fermo* ecclesiastico ». « Basta poi », annota il Sérieyx nel *Corso di composizione* del D'Indy, « sentire le armonie di questo corale, nello stile tutt'affatto *basso numerato*, per accorgersi che questa frase non ha alcun carattere modale particolare; poichè il *si naturale* vi è sempre trattato come la terza maggiore della dominante di *do*, cioè come una modulazione *alla dominante* del modo maggiore assoluto ».

Ma lasciamo queste osservazioni di tecnica, il cui valore esorbita, peraltro, dal campo tecnico vero e proprio; e ricorriamo invece ancora al D'Indy per la spiegazione della struttura e dello svolgimento del pezzo.

« L'inno è esposto dapprima in cinque periodi, separati ciascuno da un intermezzo strumentale; succede un episodio in cui il malato *sente nuove forze*; una seconda esposizione dell'inno ha questa volta luogo in forma lineare, intorno alla quale il tema orchestrale, primitivamente rigido, si anima e si commuove. Dopo un nuovo episodio di *forze rinascenti*, l'inno canta una terza volta; ma qui appare come frammentato e lascia tutto l'interesse al tema strumentale, che l'autore desidera sia detto *con intimissimo sentimento*. Questo tema diviene allora il vero cantico dell'anima riconoscente, mentre la melodia dell'inno dilegua in più alte regioni ».

Non è facile descrivere il fascino della *Canzona* nelle due parti essenziali di cui risulta composta: il corale e la figura strumentale che la precede e la commenta periodo per periodo, sviluppandosi e intrecciandosi. « La limpida scala diatonica », dice il Pannain, « si abbandona come ad una intima pace di ultime cose ». Uno stato d'animo mistico si crea man mano e si diffonde attraverso questa musica, vibrante e raccolto nell'insieme armoniosissimo di quattro strumenti perfetti; una preghiera ed una meditazione in cui, come

l'elevazione dantesca verso il Paradiso, l'anima sembra distaccarsi veramente da ogni elemento terreno e salire man mano purificata verso la sua patria celeste. Questa elevazione è due volte interrotta da un episodio di *ritorno alla terra*, in cui il corpo, *sentendo nuove forze*, richiama l'anima che già si librava in alto e la riconduce a sé in una forma trepidante, in un risveglio di impressioni umane, prima appena accennate, in fremiti, poi gradatamente più continue ed ardenti, come gli affetti che tornano a riformarsi e a diffondersi. Tuttavia l'episodio, come quello che interrompe l'*Adagio* della *Nona* (di carattere molto più schematico però, quest'ultimo) e l'altro che ha luogo nel mezzo della *Preghiera per la pace* nella *Messa solenne*, sembra in principio svolgersi in un piano non adeguato, pure nel suo differente campo espressivo, alla nobiltà artistica dell'altro. Ad un primo accenno rudimentale del tema Beethoven ha, negli abbozzi comunicati dal De Roda, apposto la frase: *Doch du gabst mir wieder Kraft mich des Abends zu finden* (Tu mi hai dato ciononostante di nuovo le forze per arrivare alla sera); ma si potrebbe notare, modestamente, che la musica non risponde all'altezza delle parole e pensare che il maestro si sia sentito più angelo con Dio che nobile con gli uomini, e abbia manifestato il ritorno alla vita con minore adeguamento artistico al carattere superiore che pur sempre esso doveva avere nel suo pensiero. Con ciò tuttavia l'ascensione mistica della *Canzone* si fa più elevata ancora; e nell'arte beethoveniana dei contrasti, dell'opposizione di principi questa è, come certi momenti del *Finale* della *Sonata* per pianoforte op. 111 e dell'*Adagio* della *Nona sinfonia*, una delle più profonde espressioni raggiunte.

Il quarto *tempo* incomincia con un movimento di marcia che in sé non ha niente di peregrino, ma che anzi, dopo l'elevazione precedente, fa l'effetto di una sorpresa per lo meno curiosa. Vogliamo dire anche qui che Beethoven ha trovato un motivo nella strada? In generale le sue marce, più ritmiche che melodiche (alcune sembrano non avere altro scopo che quello di scandire un passo: vedansi il *Fidelio*, il *Re Stefano*), pur rivelando una genialità di colore, non reggono sempre il confronto, ad esempio, con lo Schubert. Anche per questa, che tuttavia è introdotta in funzione di espediente drammatico, si potrebbe dire che Beethoven non abbia voluto perdere molto tempo in un raffinamento d'idee, limitandosi ad una espressione piuttosto di genere o esterna, laddove in altri movimenti dello stesso tipo, come ad esempio nelle marce funebri dell'*Eroica* o della *Sonata* per pianoforte op. 26 o in quelli trionfali o gioiosi di qualche episodio della *Quinta* o della *Nona*, o in quello sfingeo o sognante della *Sonata* per pianoforte op. 101, o

anche in altri più esteriori o decorativi come nell'*ouverture* e in un episodio delle *Rovine di Atene*, la cura della elaborazione per raggiungere una espressione determinata e particolare appare in ogni modo maggiore. A meno che non si intenda che questo movimento massiccio, che tuttavia non è una *marcia per marciare*, con la insistenza del suo duro ritmo tetico nel viluppo delle parti polifoniche e la perentorietà de' suoi arresti, abbia deliberatamente il carattere di un ritorno realistico alla vita dopo la sublimazione precedente e prima di passare al temperamento della effusione lirica del *Finale*, così come una improvvisa irruzione di luce violenta o piena della strada può, non meno del clamore, offendere in principio il concentramento di chi era immerso in pensieri nella penombra. Anche Dante ha scritto: *Non fere gli occhi suoi...* ma ha temperato subito la crudezza con il seguente: *lo dolce lume*, che la giustifica e la armonizza nella magnifica immagine dell'insieme. Qui invece l'impressione, che dovremmo quasi chiamare grossolana, è più lunga; e l'insieme viene a creare uno di quegli originali passi di raccordo fra le due espressioni maggiori, come nella *Nona sinfonia*, dal terzo al quarto *tempo*. Il temperamento del resto della prima impressione sopravviene con il recitativo: ché tale appare, per quanto l'autore non ve l'abbia scritto, e con un carattere naturalmente ancora più strumentale che non nella *Nona*, il passo del primo violino che prima sulla continuazione del movimento di marcia *Più allegro*, poi sul battito febbrile di un movimento d'accordi con una successione di *ritardando*, *a tempo*, *crescendo*, *diminuendo*, *forte*, *pianissimo*, *sempre più veloce* (*immer geschwinder*) e infine solo in *Presto* (*alla breve*) esprime alternative di slancio, d'abbandono, di speranza, per rifugiarsi infine su sé stesso (*Poco adagio*) con quel fatale semitono *fa-mi*, che in tutto il quartetto sembra esprimere speranza e accasciamento, passione e rimpianto per quel che si vorrebbe ancora sperare e si sa, o si presente, che non potrà più aversi. E dopo la sosta d'un *punto coronato*, breve e tuttavia sospeso nell'eternità come il passaggio dall'uno all'altro di certi attimi essenziali e fuggenti, questa stessa figura nel secondo violino, sopra le altre concomitanti e integranti dei due strumenti inferiori, si stabilizza come una uenia sorda, senza luce, mentre il primo violino intona il suo canto di malinconia. È l'*Allegro appassionato* costituente l'ultimo *tempo*, il cui spirito corrisponde in una forma più liricamente spiegata a quello dei primi due *tempi*. Il primo abbozzo, come già si è detto, si trova insieme con quelli della *Nona sinfonia*. « Deciso il suo impiego per il quartetto », scrive il De Roda, « e variata, naturalmente, la tonalità primitiva di *re minore* in *la minore*, tonalità attuale, ancora appare che rimane a Beethoven qualche cosa del-

l'ambiente di origine, e che il suo pensiero si avvia di nuovo per il sentiero che gli fece adottare l'impiego delle voci nella sinfonia con cori. Un'altra volta lo si vede qui trascinato verso lo stile vocale; e abbozza un primo recitativo nel quale certe frasi denunziano una parentela immediata con quella della *Nona sinfonia*. Sia fondato o no questo sospetto, risultano almeno significativi questi due fatti: nella *Nona sinfonia* Beethoven abbandona un tema destinato a *Finale* strumentale per il *Finale con cori* preceduto da un recitativo; nel quartetto in *la minore* quando si decide a usare quel tema lo fa precedere da un recitativo strumentale, recitativo che si offre alla sua mente già molto avanzata nella composizione del *tempo* ».

Un'ultima osservazione sul tema di questo *Finale*. Fra gli abbozzi analizzati dal Nottebohm (II, cap. XLV, pag. 466), dopo quelli per la *Messa solenne* e per l'op. 110 se ne trovano altri da Beethoven progettati per altre sonate, di cui il secondo, terzo e quarto portano anche l'indicazione dei tempi: *Allegro con brio*, *Adagio*, *Presto*. Ma se in quest'ultimo è facilmente ravvisabile il tema trasportato poi nel primo *tempo* dell'op. 111, e nel secondo si può vedere accennato un primo schema dell'*Adagio* dell'op. 130, la rassomiglianza del primo con il tema finale del quartetto che esaminiamo è parimenti chiara. Questo nota anche il Rolland, aggiungendo come il tema suddetto si sia affacciato alla mente di Beethoven per una specie di presentimento in mezzo agli appunti per il doloroso *Adagio* dell'op. 110, in cui si tratta egualmente di *forze riconquistate* (diremo più interiormente e genericamente di *ritorno graduale alle energie della vita* dopo un profondo accasciamento). Ma né il Nottebohm né il Rolland accennano all'analogia, pure innegabile, dello stesso tema con quello del *Lacrymosa* di Mozart. Incontro fortuito, o richiamo voluto, o associazione misteriosa di idee riferite ad uno stato d'animo analogo? O niente di tutto questo, e semplice derivazione di aspetti musicali intesi come pura musica, per un tema che avrebbe potuto, ad esempio, essere destinato anche al *Presto* dell'op. 109, ove non si affaccia nessun presentimento, certamente, di morte e di dolore?

Lo svolgimento dell'*Allegro* non potrebbe meglio essere caratterizzato che da queste parole dello Chantavoine: « Il movimento è vivo, il ritmo del tema fluido ed ondulato, ma la melodia del modo minore resta triste fino alla morte. Una agitazione persistente si manifesta nelle complicazioni ritmiche degli strumenti inferiori... infine il modo maggiore riconduce la gioia, la complicazione dei ritmi a poco a poco si dissipa, l'agitazione polifonica si risolve in figure parallele, per condurre al vigoroso unisono finale, dove una volta di più l'energia di Beethoven trionfa ».

È da notare ancora con il De Marliave come il primo *couplet* (siamo in una forma di *rondò*) « ricordi con i suoi trilli e la sua fresca espressione il *Sentendo nuove forze* dell'*Adagio* » e come nella conclusione in *maggiore* tornino ancora in accenno sia la *Musette* che il *Ländler* del *Trio*: i due unici, genuini elementi sereni del quartetto.

Lo Schering associa a quest'opera le seguenti scene del *Faust*: *Primo tempo*: Monologo primo (*Lo studio di Faust*): versi vari, da « *Così fosse questo, o luce piena di luna, l'ultimo tuo sguardo al mio tormento* » fino all'apparizione dello spirito della terra. - *Secondo tempo*: Monologo secondo: *Un carro di fuoco scende su ali leggere verso di me*. Nel *Trio*: *Scendi dunque, o pura coppa di cristallo!* - *Terzo tempo*: Scena di Natale: Coro degli Angeli: *Cristo è risorto*; Andante: *Quale profondo sussurro, quale chiaro suono mi strappa dalle labbra la coppa?* - *Quarto tempo*: Marcia: Ricordo dei giorni di gioventù. *Faust*: *Un dolce struggimento mi traeva per le selve e per i prati*. Più allegro: *Oh, suonate, suonate, o dolci canti che scendete dal cielo!* Allegro appassionato (congetturale): Strofe del ritornello del poema di Goethe: *Nuovo amore, nuova vita (Cuore, mio cuore) alternati con quelli del dialogo di Faust con Wagner (i couplets del rondò)*. *Faust*: *Osserva come nell'incendio del tramonto brillano i casolari cinti di verde. Un nuovo desiderio si ridesta in me, e mi affretto a dissetarmi nella sua luce eterna; pure è natura in ciascuno di noi che il suo sentimento lo spinga in alto e avanti, quando l'allodola perduta nell'azzurro trilla ancora sopra di noi con la sua viva canzone*.

GRANDE FUGUE TANTOT LIBRE TANTOT RECHERCHÉE POUR 2 VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE. DÉDIÉE AVEC LA PLUS PROFONDE VÉNÉRATION A SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE EMINENTISSIME MONSEIGNEUR LE CARDINAL RODOLPHE ARCHIDUC D'AUTRICHE, PRINCE DE HONGRIE ET DE BOHÈME, PRINCE-ARCHEVÊQUE D'OLMÛTZ, ETC. GRAND CROIX DE L'ORDRE HONGROIS DE ST. ETIENNE ETC. ETC. PAR L. VAN BEETHOVEN. OEUVRE 133. PROPRIÉTÉ DE L'ÉDITEUR. VIENNE CHEZ MATH. ARTARIA.

10 Maggio 1927.

Come già è stato accennato, questa *Fuga* costituiva in origine il *Finale* del *Quartetto in si bemolle maggiore* op. 130. Ma per quanto il maestro stesso la abbia poi sostituita con altro *Finale*, può essere utile ad una sua migliore comprensione il pensarla connessa ideologicamente con quel tutto organico, fantastico e delicato, che era destinata a concludere. Naturalmente, senza fare violenza alla tipica forma di musica pura che la governa; nella quale però anche Beethoven, con la frase significativa aggiuntavi: *tantôt libre tantôt recherchée*, è venuto a riconoscere gli estremi di una licenza spregiudicata di artista superiore e di una disciplina austera di artefice: fantasia e regola unite in una sfida insieme ai troppo dotti e ai troppo romantici.

Non è inutile riferirsi all'analisi formale di uno specialista del genere: il D'Indy, e ad una interpretazione romantica, di carattere particolare di un altro specialista ingegnoso e geniale, ma arbitrario, di cui si sono già ricordate altre varie esegesi beethoveniane: lo Schering. Prima però è da ricordare una opinione, dello stesso D'Indy, sulla *fuga di Beethoven*.

« La fuga beethoveniana è notevolmente inferiore a quella di Bach, dal punto di vista della plasticità di scrittura e dell'equilibrio architettonico, ma possiede, nonostante questa inferiorità, anzi forse in ragione di essa, qualche cosa di più umano: l'espressione drammatica ».

In questo appunto si potrebbe riconoscere lo scopo di molte pagine fugate beethoveniane; e quando esse, come nelle opere 102 (*Sonata* per violoncello e pianoforte), 106 (*Sonata* per pianoforte) e 110 (*Sonata* per pianoforte), costituiscono l'ultimo *tempo* della composizione, adempiono ancora più sostanzialmente al detto ufficio, rappresentando la decisione, la spiegazione, la risoluzione, l'atto finale dell'azione interiore, senza parole e tuttavia precisa e determinata nella sua logica speciale e superiore puramente musicale. Per quanto riguarda la fuga in esame poi, si può concordare con l'opinione del Bruers che essa, riferita al quartetto di cui faceva originariamente parte, rappresenti un ritorno alla vita dopo tanti episodi di sogno, quali sono i *tempi* precedenti, un carattere di azione, di aggressività, quasi di lotta (si pensi un momento all'analogia che il tema iniziale offre con quello dei *Giganti* wagneriani e con quello della *Sonata* op. 106 dello stesso Beethoven): la vita di un potente volitivo che si vendica dei momenti, pure tanto suggestivi e profondi, di abbandono (e tuttavia ancora abbandonandosi ad una fantasia libera); una specie di mischia in cui l'anima cerca di sfogarsi, in principio si direbbe quasi ferocemente, poi man mano dimenticandosi nel giuoco dell'arte e infine distendendosi, quasi rappacificata con l'interiorità e con la vita, in una superiore armonia.

Conviene dire qualche parola sull'arciduca-arcivescovo Rodolfo, il cui nome appare tanto frequentemente nelle lettere e nelle dediche di alcune fra le più importanti opere di Beethoven.

Nato nel 1788 a Firenze, egli era figlio del granduca Leopoldo di Toscana, divenuto nel 1790 imperatore tedesco e re d'Austria, e fratello minore di Francesco che, succeduto nel 1792 al padre, prendeva nel 1805 il titolo di imperatore d'Austria col nome di Francesco I, rinunciando nel 1806 a quello di imperatore tedesco. Destinato alla carriera ecclesiastica, Rodolfo, dopo qualche incertezza, la abbracciò definitivamente nel 1811; e nel 1818 fu nominato arcivescovo di Olmütz. Morì a Baden nel 1832.

Si era dato da fanciullo allo studio della musica; ed ebbe occasione di conoscere assai per tempo, nei concerti e nei circoli musicali aristocratici di Vienna, il giovane Beethoven, che divenne suo maestro di pianoforte e composizione. Ne derivò un certo rapporto d'amicizia — quanto potevano permetterlo le molteplici differenze di casta, di carattere e d'intellettualità — che in varie occasioni fu molto utile, materialmente e moralmente, per l'insegnante. Rodolfo ebbe molto spesso per Beethoven una deferenza non comune; nel 1809, per trattenerlo a Vienna quando era in procinto di accettare una offerta del re di Westfalia Gerolamo Bonaparte

(il più giovane dei fratelli di Napoleone), si impegnò insieme con i principi Lobkowitz e Kinsky a corrispondergli una somma annua di 4.000 fiorini, al pagamento della quale continuò a provvedere per la sua parte anche dopo la morte degli altri due e pur con l'aggravio causatogli in seguito dal mutato valore della moneta circolante. Tuttavia il maestro considerò i rapporti con Rodolfo come un vincolo di servitù a malapena compatibile con l'indipendenza e la dignità d'un artista. Egli aveva un'elevata concezione dell'arte sua, come d'una missione superiore che imponesse agli altri, tanto più a chi aveva maggiori possibilità, il dovere morale d'aiutarlo ed agevolarlo; e la natura dei benefici ricevuti determinava di fatto in lui uno stato di dipendenza che, sorpassando un semplice computo di ore e lezioni, veniva indirettamente a pesare in modo più vasto e permanente, e non soltanto materiale, sulla sua libertà. Lo stesso sentimento naturale di gratitudine forse contrastava intimamente con l'avversione a riconoscere, per ragioni di principio, una superiorità di casta o un privilegio di nascita. Grato del resto Beethoven si dimostrò specialmente in un modo che non dovette essere male accetto all'arciduca: dedicandogli cioè varie sue opere di gran mole, come i *Concerti* per pianoforte e orchestra op. 58 e 73 (in *sol maggiore* e *mi bemolle maggiore*), le *Sonate* per pianoforte op. 81 *a* in *mi bemolle maggiore* (*L'Addio*), op. 106 in *si bemolle maggiore*, la *Missa solemnis*, e anche la riduzione pianistica op. 134 della attuale fuga. È noto poi come su un tema datogli da Beethoven Rodolfo abbia scritto quaranta *Variazioni* per pianoforte, delle quali il maestro in una lettera a lui diretta parla in termini alquanto adulatori.

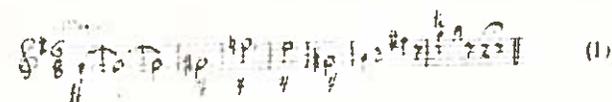
*
* *

Ecco ora l'analisi del D'Indy, come è stata riportata dal De Marliave, e alla quale si sono aggiunti, per maggiore chiarezza, degli esempi musicali:

« È una fuga a due soggetti e variazioni. L'unità dell'opera è data da un tema principale, controsoggetto della prima fuga, che diviene *soggetto* della seconda. Si può, per facilitarne l'analisi, dividerla in sei grandi parti, a loro volta suddivise.

« 1. — INTRODUZIONE (od OVERTURA, come l'ha chiamata lo stesso Beethoven). Esposizione in toni vicini, che conducono a quello della dominante, del tema principale nei suoi quattro aspetti importanti:

a) nella forma del controsoggetto della prima fuga:

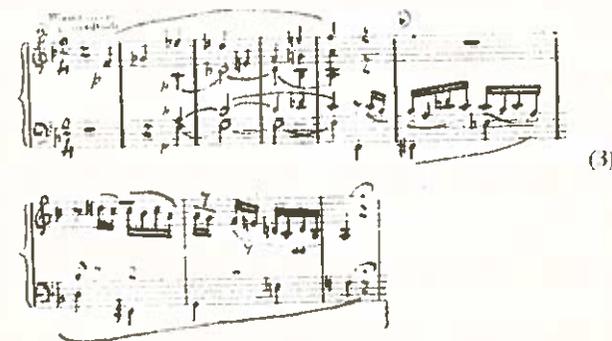


b) nel ritmo della seconda fuga:



c) nella forma del soggetto della seconda fuga (prima variazione):

d) accompagnata dal ritmo del controsoggetto della seconda fuga:



« II. — PRIMA FUGA (comprendente tre variazioni):

1. *Enunciazione* del controsoggetto solo. Esposizione, secondo le regole normali, con un tema proprio:

Musical score for the first variation of the first fugue. It consists of two staves. The top staff is marked 'crist.' and contains a melodic line with a sharp sign. The bottom staff contains a counter-melodic line. The score is labeled with '(4)' at the end.

Quattro entrate: Soggetto, risposta, soggetto, risposta. Il tema, preso dalla cellula, è caratterizzato dalla estensione dei suoi intervalli melodici. Episodio ritmico. Ripresa del soggetto a una sola parte, conducente alla:

2. *Prima variazione*. Esposizione alla sottodominante. (Soggetto, risposta) sopra un ritmo nuovo a terzine:

Musical score for the second variation of the first fugue. It consists of two staves. The top staff contains a melodic line with a sharp sign. The bottom staff contains a counter-melodic line. The score is labeled with '(5)' at the end.

Episodio, con la testa del soggetto. Come sopra, ripresa ad una sola parte (ma della risposta), conducente per mezzo della risposta alterata una esposizione nel tono relativo. Episodio con il ritmo del soggetto.

3. *Seconda variazione* (in *si bemolle*, tono principale) Esposizione (soggetto, ripresa), con un ritmo nuovo di semicrome:

Musical score for the third variation of the first fugue. It consists of two staves. The top staff contains a melodic line with a sharp sign. The bottom staff contains a counter-melodic line. The score is labeled with '(6)' at the end.

Episodio con il ritmo del soggetto, accompagnato dalle semicrome.

4. *Terza variazione*. Esposizione in tono (soggetto, risposta, soggetto, risposta). Il soggetto variato prende a prestito il ritmo a terzine:

Musical score for the fourth variation of the first fugue. It consists of two staves. The top staff contains a melodic line with a sharp sign. The bottom staff contains a counter-melodic line. The score is labeled with '(7)' at the end.

Anche qui la ripresa del soggetto, a una sola parte, conduce alla

« III. — SECONDA FUGA (comprende egualmente tre variazioni):

1. *Enunciazione* (in *re bemolle maggiore*): — Come nella prima fuga, entrata del nuovo controsoggetto, solo sopra un ritmo enunciato dall'introduzione. Esposizione (soggetto, risposta, soggetto, risposta), in cui il nuovo soggetto è il controsoggetto della fuga precedente (3 a, b) — Episodio prima con la risposta a canone, poi con lo sviluppo del soggetto — Sviluppo del controsoggetto, che conduce la:

2. *Prima variazione* in *si bemolle*, tono principale. Esposizione (soggetto, risposta) della seconda fuga su un ritmo inteso nell'introduzione (2). Episodio con il soggetto di questo ritmo. Riesposizione come nella prima fuga, a due parti, del soggetto, conducente la:

3. *Seconda variazione* in *la bemolle maggiore*. Esposizione (soggetto, risposta, soggetto, risposta) del soggetto ingrandito sul soggetto rovesciato con il ritmo della prima variazione:

Musical score for the first variation of the second fugue. It consists of two staves. The top staff contains a melodic line with a sharp sign. The bottom staff contains a counter-melodic line. The score is labeled with '(8)' at the end.

4. *Terza variazione*. Divertimento del soggetto per diminuzione e molto modulante:



« IV. — SVILUPPO DELLE DUE FUGHE IN TRE PARTI

1. *Divertimento* con il disegno del primo soggetto:



2. *Divertimento* con il primo soggetto e con la testa del secondo:



3. *Divertimento* del secondo soggetto in movimento retto e contrario con il secondo controsoggetto e il ritmo del primo: conseguente la:



« V. — RIESPOSIZIONE IN TONO

1. *Riesposizione* e ripresa della prima variazione della seconda fuga.

2. *Sviluppo* della seconda fuga.

« VI. — CONCLUSIONE in *si bemolle*, tono principale.

1. *Ricordo* della prima fuga, mediante il suo soggetto.

2. *Soggetto* della seconda, con il suo controsoggetto.

3. *Perorazione*, con il primo soggetto sul secondo ingrandito, con il ritmo in terzine della prima fuga (prima variazione)



4. *Finale*, con l'affermazione della cellula dell'opera molto ingrandita.

Ed ecco, riportata un po' più ampiamente di quanto è stato per opere precedenti, l'interpretazione dello Schering:

« Qui parla una fantasia estranea (rispetto agli altri tempi dell'op. 130), cioè di nuovo quella che Beethoven tanto spesso e ultimamente nell'op. 132 (*Quartetto in la minore*) ha assimilato, con rispetto veramente filiale, da Goethe. Questa fuga è una continuazione della ivi incominciata musica del *Faust* e contiene la *Scena del Blocksberg* e il principio della *Scena della prigione* ».

« La fuga faceva parte originariamente dell'op. 130, poi ne fu tolta per il consiglio di amici ed editori; ma ciò va messo in relazione non tanto con la lunghezza dell'opera accennata, quanto con l'indagine se un tal *Finale* abbia avuto originariamente e interiormente, secondo un concetto programmatico, relazione con il contenuto poetico del quartetto.

« Sotto l'influenza della lettura del *Faust* nasceva il primo *Quartetto del Faust* (op. 132); e la sua composizione procedeva quasi insieme con quella dell'op. 130 (*Quartetto di Shakespeare: Sogno d'una notte d'estate*). Alla fine della *Notte di Valpurga (Scena del Blocksberg)* c'è una scena che ha relazione con il *Sogno d'una notte d'estate*; l'*Intermezzo per le nozze d'oro di Oberon e di Titania*. Appare pensabile che l'attenzione di Beethoven si sia rivolta contemporaneamente a queste sue creazioni, poichè egli era in procinto di celebrare nell'op. 130 le prime nozze delle suddette due fantastiche creature. Con la grottesca epigrammatica pagina goethiana non poteva incominciare, poichè essa non aveva con Shakespeare il più piccolo legame; ma ben lo poteva con la precedente scena del Blocksberg, di cui il suddetto *Intermezzo* è la conclusione. Quali pensieri avesse Beethoven quando si risolse a scrivere una musica per questa scena e porla in primo luogo come musica di nozze alla fine del *Quartetto del sogno*, non si può naturalmente dire. È possibile che ciò sia avvenuto per la circostanza esteriore che in Shakespeare, il quale al termine della sua commedia aveva soltanto indicato *canto e danza*, egli non trovasse alcun immediato modello poetico per un finale. Il quale invece era appropriatamente offerto dalla goethiana *Scena del Blocksberg*. Ogni lettore o coreografo del poema shakespeariano che avesse dovuto ricreare l'ultimo quadro era libero di immaginare la conclusione a

danza in modo composto o srenato: Beethoven ha preferito il secondo.

« I tre temi dell'introduzione, fra loro imparentati, debbono considerarsi come simboli del regno mefistofelico. Il simbolo base del malefico, demoniaco semplice è il primo (1). Dove esso entra in questa vigorosa forma, in minime puntate (*halbnoten*) non ha alcuna significazione personale o specializzata, riferendosi in genere a tutto il dominio mefistofelico. Ma si può *contingare* in relazione con le formazioni e gli intrecci che si presentano sulla scena. Così al principio dell'*Allegro-fuga*.

« In questa forma (controsoggetto) esso è il simbolo personale di Mefistofele; ed entra nella fuga soltanto là ove anche nel poema è da collocare in persona il malvagio spirito. Così manca interamente in quella parte (seconda metà) della composizione, in cui Beethoven immagina di raffigurare la scena della prigione.

« La seconda forma (2) è il simbolo delle streghe, ed appare per la prima volta là ove la composizione si riferisce ai versi: *Le streghe vanno al Brocken (Allegro molto e con brio)* come una cavalcata. Anche essa ritorna soltanto là ove è da dipingersi lo sciame delle streghe nella sua licenziosa confusione. Che essa sia introdotta due volte nella *Scena della prigione* (la seconda, batt. 656, solo in accenno) è in relazione con il ricordo di Margherita e con la sua presunta partecipazione alla cerimonia delle streghe; e così là, come reminiscenza, trasformata ».

« La terza forma (3) è infine legata personalmente a Margherita. Beethoven la pone per la prima volta là ove Faust, in mezzo al tumulto del Blocksberg, ha la visione dell'amante (*Meno mosso*). Essa si divide in due parti: la prima (*legato, 3 a*) simboleggia l'elemento peccaminoso: Margherita è subordinata al demone del male; la seconda in semicrome (3, b) corrisponde alla visione: Faust e Mefistofele: *Non vedi laggiù una fanciulla pallida e bella...* e appare là soltanto dove Margherita è immaginata come figura, non dove interviene parlando o agendo; vuol significare il riflesso del suo sguardo nel cuore di Faust ».

« Il tema martellato soggetto della prima fuga (4, soggetto) è il simbolo di Faust ».

« Così in principio Faust e Mefistofele si arrampicano insieme, attraverso la notte, sul Brocken »:

« Faust: *Come infierisce la burrasca per l'aria! con quale violenza mi percuote la nuca!* »

« Mefistofele: *Ti devi afferrare alle creste della rupe antica, altrimenti essa ti precipita nel fondo di questi abissi. Una nuvola oscura la notte. Senti come rumoreggia la foresta! Le civette svolazzano strappate dai nidi;*

senti come si scheggiano le colonne dei palazzi eternamente verdi, come gemono e si spezzano i rami, come scricchiolano i tronchi, come si svellono e si spaccano le radici! la caduta spaventosa e aggrovigliata è tutto uno schianto, e per i colmi burroni sibila ed ulula il vento. Odi voci in alto? lontano? vicino? Sì, per tutta la montagna infuria un tempestoso canto di magia!

« Stabilite queste basi, lo Schering illustra poi i vari episodi.

Meno mosso e moderato:

« Faust: *E poi ho veduto...*

« Mefistofele: *Che cosa?*

« Faust: *Non vedi laggiù una fanciulla pallida e bella che se ne sta sola e lontana? Si muove lentamente e sembra che cammini con i piedi legati. Debbo riconoscere che pare in tutto simile alla buona Margherita.... Ma sono proprio gli occhi di un morto, che mano amica non ha chiuso! questo è il petto e la dolce figura di Margherita!.... Quale delizia! Quale dolore! Non posso distogliermi alla sua vista. Come è strano che solo un cordoncino rosso non più largo del filo di un coltello debba adornare quel bel collo!*

Allegro molto e con brio:

« Le streghe in coro: *Le streghe vanno al Brocken.*

*Le stoppia è gialla e il seminato è verde,
ecc.*

Tema ingrandito (in la bemolle - 8):

« Voce: *La vecchia Baubo viene da sola. Ella cavalea una scrofa.*

« Coro: *Onore dunque a chi lo merita!*

Avanti Baubo con la sua cavalcatura:

*Un superbo porco, con madama sopra, e dietro tutta
la masnada delle streghe!*

Ripresa del primò tema (in mi bemolle - 10):

« Voce (in alto): *Venite, venite con noi dal Felsensee!*

« Voci (dal basso): *Verremmo volentieri con voi!*

« Voce (dal basso): *Ferma, ferma!*

« Voce (dall'alto): *Chi chiama dai crepacci delle rupi?*

« Voce (dal basso): *Prendetemi, prendetemi!*

Capovolgimento del tema (in la bemolle):

« Mefistofele: *Tutto incalza e spinge e ruina e risuona, e fischia e frulla e rumoreggia e schiamazza e brilla e sprizza e puzza e brucia. Un vero elemento di streghe!*

Segue in iscorcio (batt. 452): Mefistofele (nel basso) - Faust (nel secondo violino) - Streghe (nel primo violino e nella viola)

Meno mosso e moderato (Scena della prigionia) (12):

« Faust (con un mazzo di chiavi e una lanterna davanti ad una porticina di ferro):

Mi prende un brivido al quale non ero avvezzo da lungo tempo. Sono sopraffatto dall'affanno di tutta l'umanità. Ella sta qui, dietro questo umido muro, e la sua rovina è stata un inganno di bontà. Tu esili, tu temi di rivederla! Avanti! Il tuo indugio le avvicina la morte!

« (Introduce la chiave nella serratura. Si sente cantare di dentro)

« Margherita: *Mia madre, la prostituta che mi ha ucciso! Mio padre, il brigante che mi ha mangiato! La mia sorellina piccola custodisce le ossa in una tomba fresca! Allora io divenni un bell'uccellino di bosco! Vola via! Vola via!*

« Faust (aprendo): *Ella non immagina che il suo amato stia ad origliare e sente le catene stridere e la paglia frusciare. (Entra).*

« Come nel primo *Meno mosso* la visione di Margherita riflette il cuore di Faust agitato dalla malinconia e dalla compassione, così qui è espresso il lamento accompagnato da quel *tremore tanto insolito*, mentre Faust pensa che l'infelice amata sia entro le mura della prigionia. Quello che prima, delicato e velato, si svolgeva in una grazia non scevra di senso luttuoso: il movimento di semicrome, quello che era soltanto pieno di segreto come contrappunto risuonante insieme con il simbolo delle streghe, ora è trasformato in ruvidità e violenza. Battuta per battuta è prescritto il *forte* e il tema delle streghe ha pungenti *sforzati* così che — oltrechè stare nelle voci superiori — opera con tutta la forza del suo tormento; non più simbolo d'un diabolico consumato incanto, ma esclusivamente tormento dell'anima!

« Fluisce il corso affannoso della passione; ma tutto è interrotto alla diciassettesima battuta (485 della partitura); la risolu-

zione di Faust è come strappata dal faticosamente raggiunto la *bemolle maggiore*: *Fort, fort, fort!* (*Avanti, avanti, avanti!*).

« (A poco a poco, sempre più allegro e accelerando il tempo, con un crescente cromatismo): Faust nell'oscurità ascolta i suoni che vengono dal di dentro. *Allegro molto e con brio*: È la melodia del canto magico delle streghe della prima parte; con essa il maestro simboleggia nei suoni il disordine interiore che lo sconclusionato canto di Margherita palesa.

« Dalla battuta 540 la musica è nuova e si concreta in singoli momenti drammatici del dialogo tra Faust e Margherita.

« Faust ha schiuso la porta della prigione ed è esitante.

« Margherita (nascondendosi nel giaciglio): *Ahimè, ahimè, essi vengono! o morte amara!*

« Faust (piano): *Zitta, zitta! Vengo a liberarti!*

« Margherita (rotolandosi avanti a lui): *Tu sei un uomo: Senti la mia pena!*

« Faust: *Svegli le guardie, col tuo gridare!* (afferra le catene per scioglierle).

« Margherita (in ginocchio): *Chi ti ha dato, carnefice, questo potere su di me? A mezzanotte vieni già a prendermi! Abbi pietà e lasciami vivere. Domani in prima mattina non è forse già troppo presto? (Si alza). Io sono ancora così giovane! e debbo già morire! Ero anche bella: e questa è stata la mia rovina! Il mio amico mi stava accanto, ora è lontano! Ora la corona è lacerata e i fiori sono dispersi. Non prendermi così violentemente! Che ti ho fatto io? Non lasciare ch'io ti supplichi invano! Non ti ho veduto mai prima d'oggi, in vita mia!*

« Faust: *E dovrò sopportare questo strazio!*

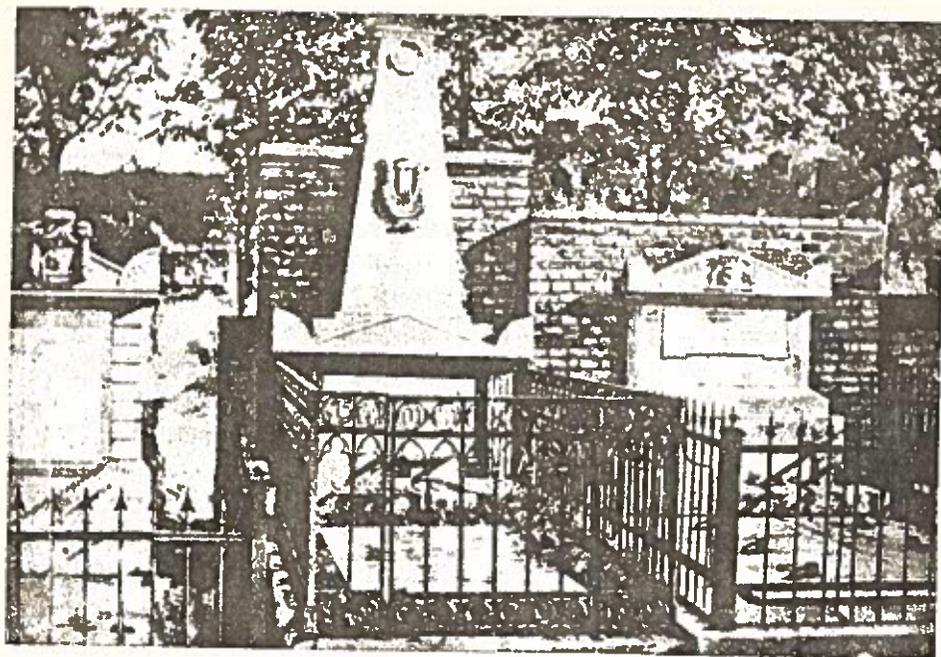
« Nell'*Allegro* (batt. 632) Faust si avvicina con tutto il calore della sua passione, risoluto come al principio della fuga, per sciogliere le catene di Margherita. Ma si ferma quando vede innanzi a sé la impotente creatura (*Meno mosso*). I due tronconi di temi sono soltanto citazioni; ma acquistano quasi il significato della pittura di sfondo di un preludio scenico. Poi Margherita è presa da orrore: *Chi ti ha dato, carnefice, ecc. (Allegro molto e con brio)*. Anche questo discorso è reso in conformità del suo senso. Esso è scagliato contro lo sconosciuto nel momento della più alta estasi; e proprio sulle note di quel tema che dal principio personificava

l'elemento diabolico. Poiché nessun altro che il cattivo spirito, dice Margherita, sta avanti a lei. Questi unisoni, ciascuno contrassegnato da una particolare indicazione di *forte*, risuonano con spavento, come un secondo scoppio di pazzia. Ciò annunzia anche il trillo di conclusione (batt. 654-56) e l'improvvisamente risuonante (ora altrettanto *forte*) tema delle streghe (batt. 656 *ff*), con il quale si può bene alludere alle parole: *Sono ancora così giovane! Ero anche bella!* Ma una seconda volta (come prima alla battuta 584, tema allargato) segue all'eccitazione una scena tragica: *Il mio amico era vicino, ora è lontano*. La fermata sul *fa maggiore* (batt. 660) la introduce. Similmente si innalzano ampi, filati suoni. Con l'entrata inattesa *mi bemolle* del violoncello (batt. 663) il passo viene trasportato come in un'altra sfera di coscienza. Il simbolo del brivido nel basso rende soltanto apparente la pace dell'insieme. Il tema della fuga tuttavia ha perso il pungiglione; eccettuato il *si naturale-la bemolle* (batt. 666-667) niente altro gli resta di acuto; e l'episodio fa cadenza in *si bemolle maggiore*.

« Ma sotto le lagrime Margherita guarda la sua corona lacerata, i suoi fiori dispersi. Beethoven non si è lasciato sfuggire il delicato significato di questo nostalgico sguardo al passato. È il breve avvicinarsi dei trilli di tonica e dominante, con i quali ha concluso la sua visione. Essi si fanno dalla battuta 685 man mano più corti e leggeri, arrestandosi *pianissimo* in una battuta a due parti (primo violino e violoncello, batt. 690). Questa figura era già stata introdotta nella musica del Blocksberg, con turbinosi *sforzati* (batt. 379) come simbolo della gioia bacchica. Quale concatenazione profonda di segreti elementi vitali!

« Ancora una volta la musica ribolle. Faust: *E dovrò resistere a tanto strazio!* Sull'accompagnamento in ottavi della viola si innalza nel secondo violino e nel violoncello il mefistofelico tema di fuga ingrandito; e nel primo violino, quello di Faust (v. es. 13). Esso risuona particolarmente ove il *si naturale* basso fa riscontro al *la bemolle* alto (batt. 694) e ancora oltre come un veemente atto di accusa, ma tuttavia non libero, e debole a causa della sua disposizione in note legate e sincopate. Non è più il coraggioso Faust della *Scena del Blocksberg* che con dentato ritmo insisteva attraverso la tempesta, ma un vacillante che la cattiva coscienza, cioè l'ombra di Mefistofele, sempre accompagnerà attraverso la vita.

« Qui Beethoven termina il suo poema (batt. 708). Il resto è corto episodio di chiusura ».



La prima tomba di Beethoven, nel vecchio cimitero viennese di Währing

QUATUOR POUR 2 VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE COM-
POSÉ ET DÉDIÉ À SON AMI JEAN WOLFMAYER PAR LOUIS
VAN BEETHOVEN. PARTITION. OEUVRE POSTHUME. PRO-
PRIÉTÉ DES ÉDITEURS. OEUV. 135. No. 17 DES QUATUORS.
BERLIN CHEZ AD. MT. SCHLESINGER ETC:

Allegretto (2/4)

Vivace (3/4, fa maggiore, sol maggiore, la maggiore)

Lento assai cantante e tranquillo (6/8, re bemolle maggiore)

*Grave ma non troppo tratto (3/2). Allegro (alla breve) (La riso-
luzione difficilmente presa)*

Secondo quel che racconta lo Holz, durante la composizione dei tre *Quartetti* dedicati al principe Galitzin (op. 127, op. 130, op. 132) le idee musicali sarebbero affluite in tale quantità nel cervello di Beethoven da costringerlo, come per uno sfogo naturale, a scrivere gli altri due *Quartetti* op. 131 e op. 135. Sulla base di questa affermazione si dovrebbe concludere che l'op. 135 sia stata per lo meno abbozzata già prima del compimento dell'op. 130 (l'ultimo in ordine di tempo dei tre composti per il principe Galitzin), cioè alla fine del 1825; mentre il Thayer-Riemann assegna alla sua concezione l'epoca del luglio 1826, aggiungendo anzi « o più tardi ». Dello stesso mese è il dialogo fra Beethoven e Holz, conservatoci nei quaderni di conversazione, sulla scelta della tonalità per il nuovo quartetto, e la richiesta a Dembscher dell'indennizzo per l'arbitraria esecuzione dell'op. 130 che avrebbe dato origine, pure secondo un racconto di Holz, a cui più oltre si accennerà, allo scherzo musicale sulle parole: *Muss es sein?* posto a base del *Finale*. Dal canto suo il Nottebohm si limita a dire che la composizione del nuovo *Finale* dell'op. 130 venne incominciata da Beethoven quand'egli, nell'estate 1826, era occupato con l'op. 135.

Comunque, il lavoro fu terminato il 13 ottobre. Beethoven scriveva in questa data da Gneixendorf, ove si trovava da qualche giorno ospite del fratello, ad Hasslinger, promettendogliene l'invio

perchè lo consegnasse a sua volta all'editore Schlesinger ritirandone l'onorario.

Come riferisce il Thayer-Riemann, se dobbiamo prestar fede ai quaderni di conversazione il quartetto sarebbe stato in origine concepito in tre soli *tempi*; e bisognerebbe allora dalla prima redazione escludere l'*Adagio*, che non ha un legame spirituale con gli altri *tempi* e che soltanto in un secondo momento Beethoven avrebbe deciso di aggiungere per dare alla sua opera un maggiore equilibrio. Si tratta però di una semplice congettura.

Johann Nepomuk Wolfmeyer, a cui il quartetto è dedicato, era un ricco viennese, commerciante di stoffe, da molti anni amico di Beethoven, al quale aveva tra l'altro proposto nel 1818 di scrivere a sue spese un *Requiem*. Lo troviamo anche accanto al letto di morte del maestro negli ultimi giorni. Se una tale amicizia, che senza dubbio fu sincera, e forse anche utile per Beethoven, sia stata corroborata da qualche affinità intellettuale o sensibilità poetica o musicale non sapremmo dire. La dedica veniva a colmare un vivo desiderio, forse anche un po' vanaglorioso, del titolare, a cui sembra fosse stato destinato, in un primo tempo, il *Quartetto* op. 131 che poi il maestro, stretto dagli avvenimenti e mosso da uno spirito di riconoscenza più immediata, offerse invece al barone Von Stutterheim. Come si vede le dediche, anche se dettate da una grande sincerità di sentimento, d'affetto o d'amicizia, non consacrano sempre la interiorità di un rapporto necessario, diciamo così, *costituzionale*, fra l'opera e la persona.

Il primo *tempo* è nel complesso delle sue varie parti: esposizione, sviluppo, ripresa, coda, di un tipo nuovo e d'un carattere che si potrebbe chiamare « umoristico con grazia ». Certo non troviamo qui la profondità e l'ampiezza espressiva dei quartetti precedenti. C'è un tema che all'inizio, nel suo intervallo di quinta diminuita discendente, potrebbe essere chiamato a simboleggiare — analogamente all'altro che riporta le parole: — *Muss es sein?* — una qualche interrogazione o proposizione tragica, o appello al destino o che altro si voglia immaginare per renderne il carattere grave, pensoso; e invece tutto si risolve nel giuoco di motivi leggeri, polifonicamente delicato: anche nella ripresa, ove tuttavia qualche elemento si fa più consistente, qualche accento emotivo si amplifica e qualche voce interiettiva si rende più drammatica. Tuttavia esso dà l'impressione d'una spontaneità e serenità un po' ricercata; o quanto meno di nobile, riservata, voluta evasione o divagazione da una più tormentata o appassionata interiorità.

Il *Vivace* si inizia con una frase ritmica dei bassi integrata nei contrattempi dei violini in *piano* e *pianissimo* e poi, dopo un im-

provviso, strano richiamo in *mi bemolle, for e* (ricordiamo un subitaneo *do diesis* succedente ad un *do naturale*, con la stessa alternativa di colorito, nel *Finale* dell'*Ottava sinfonia*, di carattere umoristico, quasi di scherno, che tanto scandalizzava l'Ulubiscef) ripetuta con inversione di parti strumentali, sviluppata su sè stessa, come dice il D'Indy, con alternative di *crescendo*, *forte*, *diminuendo* fino al *pianissimo*. Questo sviluppo continua anche nelle parti successive, poichè, per quanto i temi possano apparire a prima vista differenziati, pure una sola è l'idea musicale che si evolve attraverso le varie deduzioni. Dalla formula involuta e sinfonica sopra accennata si dispiega una figura ritmica di lancio in cinque note, che dà l'abbrivo e la guida ad una corsa ripetutamente ascendente attraverso i toni di *sol* e di *la*, per spiegarsi infine quasi orgiasticamente nel ritmo ribattuto per 47 misure sulle stesse cinque note dai tre strumenti inferiori in ottava, mentre il primo violino insiste nella figura danzante fondamentale sviluppandola con un'aria frenetica di danza.

L'Ulubiscef cita questo episodio a sostegno della sua tesi che « per Beethoven la musica aveva finito con diventare una cosa essenzialmente differente da quella che è per tutti »; ma esso va studiato umilmente nel suo particolare carattere e deve essere interpretato come significativo di uno stato di esaltazione e di ostinazione a cui il maestro voleva giungere quasi a torza; come una liberazione nella frenesia dell'energia danzante moltiplicata, quasi brutalizzata, anche se non esteticamente perfetta, e portata al più alto grado di animazione.

Il De Marliave cita esempi analoghi di altre celebri opere musicali: il *crescendo* della parte centrale nella *Polacca* op. 54 in *la bemolle* di Chopin, il principio e la fine della *Walchiria*, la gioia del pastore nel *Tristano*, lo sviluppo del tema delle campane nel *Parsifal*, il raduno della Corporazione nei *Maestri Cantori*; tutti « sfruttamenti del principio della ripetizione ostinata d'una stessa figura, al servizio di idee drammatiche ». Bisogna riconoscere però che i passi citati hanno un carattere più artisticamente limpido e composto della sfrenata pagina beethoveniana.

In questo straordinario episodio, in cui si identifica il nucleo del tradizionale *Trio*, si scioglie, per così dire, il nodo concettuale di tutto il *tempo*, passiamo dal *fortissimo*, con *sforzati* sui primi tempi di ogni battuta, al *forte* e poi, verso la fine, *diminuendo* al *piano*, *sempre più piano*, *pianissimo*, *ppp.*, per ritornare, modulando in *fa*, alla ripetizione della prima parte.

Vuolsi che il terzo *tempo* sia stato da Beethoven concepito come un « canto di riposo e di pace ».

Dell'entrata della melodia sopra un'armonia che prende gradatamente consistenza si hanno altri precedenti esempi, di pari bellezza, nei tempi lenti del *Quartetto* op. 127 e della *Nona sinfonia*, con la differenza che ivi si tratta della formazione graduale di un accordo di cadenza, dalla risoluzione del quale, con l'entrata della melodia appunto, si forma l'armonia piena e pacifica del tono; mentre qui l'armonia, che si viene spiegando fin dal principio è quella di un accordo perfetto (*re bemolle maggiore*); ciò che aumenta il carattere di immobilità, di quiete assoluta della posizione melodica. Questa si afferma così cantante e tranquilla, di una contenuta dolcezza, poi man mano si fa più brillante e mossa con il suo cromatismo e gli *sforzati*, alternati ai *piano*. Un episodio più lento in *do diesis minore*, esitante, a brevi frasi in cui si susseguono ancora armonie cromatiche, interrompe un poco il corso della prima effusione, che poi ritorna più animata nel suo movimento polifonico e infine si frammenta nel fraseggio spezzato del primo violino: specie di coda, sostenuta nel suo canto dai tre strumenti inferiori con una grande delicatezza di sfondo, che si spegne gradatamente e ritardando.

Il Thayer-Riemann considera questo tempo come un tema seguito da quattro variazioni libere, di cui trova particolarmente interessante la seconda (l'episodio in *do diesis minore*) per la forma e l'anelito. Per il D'Indy si tratta invece, e forse più a ragione, di una forma di *Lied* con cambiamento di modo per il frammento centrale. « Nessuna complicazione di costruzione, nè di modulazione, quasi niente, si potrebbe dire! ma in questo niente sentiamo passare, benchè l'autore non ce ne abbia avvertiti esplicitamente, quel tormento della malattia contrastante con una gratitudine tutta soprannaturale per la salute riacquistata, come egli l'ha detto per l'*Arioso dolente* della *Sonata* op. 110 per pianoforte e per la *Canzona* del *Quartetto* op. 132. Qui o là è sempre lo stesso dramma che si svolge innanzi a noi ».

L'accettazione in pieno di questa interpretazione può apparire arbitraria ed esagerata rispetto al carattere intrinseco dell'espressione.

Al *Finale* Beethoven ha apposto il titolo: *La risoluzione difficilmente presa*, sintetizzandolo nelle parole: *Muss es sein? Es muss sein* (*Deve essere? sì, deve essere*) annotate sotto i due temi rispettivamente del *Grave*, che serve di introduzione, e dell'*Allegro*, che segue immediatamente. Si è molto discusso, forse troppo, del significato di queste parole e del loro rapporto con la musica. Il carattere di quest'ultima e il contrasto stesso fra la gravità della proposizione che, considerata in sè e per sè, potrebbe, come si è accennato in principio, prendersi per una tragica interrogazione

al destino (il D'Indy nota la somiglianza del tema grave con quello fondamentale della *Sinfonia* di Franck) e la leggerezza della risposta può far supporre che il maestro abbia voluto esprimere qualche cosa di scherzoso. Le parole e la musica del motto appartengono del resto ad un canone che avrebbe avuto origine, secondo lo Holz, dal fatto seguente: Un amatore di musica, Dembscher, aveva cercato di accaparrarsi le parti del *Quartetto in si bemolle maggiore* (op. 130), la cui prima esecuzione era stata invece da Beethoven affidata al violinista Schuppanzigh e al suo complesso. Beethoven in principio era andato in collera, poi aveva finito col chiedere al Dembscher, in via di accomodamento, un indennizzo di cinquanta fiorini per lo Schuppanzigh. Le parole con cui questa proposta era stata accolta dal Dembscher: *Wenn es sein muss!* (Se è necessario!) interpretate con senso di fatalità umoristica, avrebbero dato il primo spunto dello scherzo (o canone come altri lo considera): *Es muss sein! heraus mit den Beutel!* (Così deve essere! fuori con la borsa!) sopra ricordato.

Per altri il motto si riferirebbe ad un battibecco del maestro con la cuoca, per certi denari della spesa giornaliera che il povero grand'uomo non avrebbe voluto dare; altri citano ancora un biglietto di Beethoven allo Holz in cui si parla egualmente di una urgente necessità di danaro. Si noti ancora che in fine di una lettera del 30 ottobre 1826 ai banchieri Tandler e Manstein Beethoven, chiedendo appunto il pagamento del quartetto già compiuto, come si è detto, dal 13 di quello stesso mese, riporta le parole e la musica medesima con il titolo: *La decisione presa con difficoltà*. Può anche citarsi la versione dell'editore Schlesinger, secondo il quale la incresciosa necessità sarebbe stata proprio quella di dover finire al più presto il quartetto per poter incassare il danaro; press'a poco lo stesso spirito di quel: *Notte e giorno faticar* apposto, parodiando Mozart, alla ventiduesima variazione sul tema di Diabelli op. 120; o di quella lettera ad Hauschka del 1818 in cui si parla della necessità di scribacchiare parecchio per guadagnarsi un po' di danaro o di pane, che permettano poi di dedicarsi con tranquillità materiale alla composizione di qualche grande opera. D'altra parte questa musica nata da una contrarietà stizzosa non richiama anche alla mente il *Rondò* in cui *si sfoga la collera per il soldo perduto?* Si tratterebbe sempre di un superamento, di una vendetta dell'artista contro le piccole, fastidiose e fatali contingenze della vita comune che pure lo tormentano e cercano distoglierlo dal suo superiore raccoglimento.

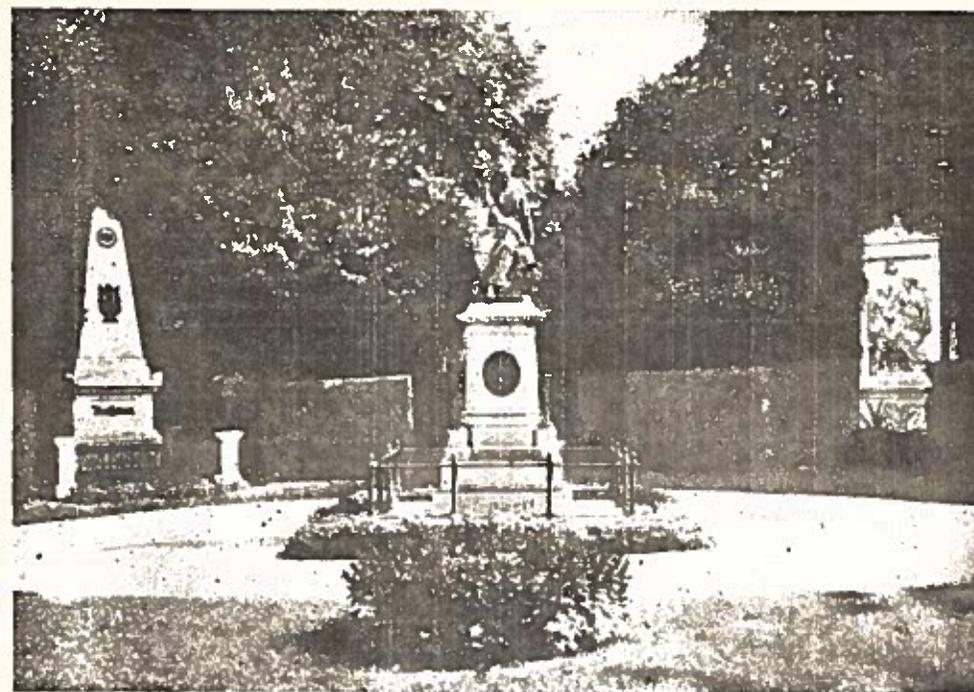
Ma potremmo anche non arrestarci qui; e sotto il velame della caricatura vedere quasi simbolicamente espressa un'accetta-

zione del destino imminente. La musica ha lo stesso carattere di immaterialità del *Finale* dell'op. 130, composto egualmente in quella stessa estate del 1826: l'ultima di Beethoven che, nonostante i guai e le contrarietà, poteva allora nel soggiorno di Gneixendorf, a contatto con la sua prediletta campagna, godere ancora qualche giorno di serenità e pensare alla morte con la chiaroveggenza e la tranquillità dell'uomo superiore, come alla fatalità di una legge naturale da accettarsi in qualunque momento debba venire. Deve essere? ebbene, si compia pure! L'unica forza contro l'inevitabile è la sottomissione: senza disprezzo, senza maledizioni, senza viltà; e all'affacciarsi del pensiero grave lo spirito risponde con la nobile riservatezza della facezia....

La forma di questo *Finale* è, come nota il D'Indy, quella del rondò-sonata; meno varia tuttavia del consueto, in quanto costituita essenzialmente dai due elementi tematici capitali della forma sonata: il primo consistente della risposta: *Ess muss sein!*, contrappuntata da un altro elemento, la cui unione ad esso ricorda un movimento di parti nel *Finale* della *Prima sinfonia*; l'altro in la *maggiore* più ritmicamente scandito e con un carattere di spensieratezza gioviale.

Il modo con cui il *tempo* è introdotto, il fatto stesso delle ripetizioni di questa introduzione nel mezzo di esso, e così pure il carattere delle risposte scherzose e leggere, come si è detto, in contrapposizione con la domanda grave, ci richiama un altro *Finale*, quello della *malinconia* nel *Quartetto* op. 18 n. 6. Ma vi sono in mezzo ventisei anni di vita e d'arte; e il contrasto è più fine, lo scherzo più aereo, la domanda tragica pensosa piuttosto che angosciata; meno umanità singola e più universo.

Il De Marliave avvicina il ritmo del *Grave* nel corso dell'*Allegro* ad un passo dei *Preludi* di Liszt. « È uno dei più antichi esempi, e forse il primo nel campo del quartetto, di questo procedimento di cui si è usato ed abusato dal principio dell'era romantica in musica fino ai giorni nostri, che consiste nel far suonare un tema grandioso alle voci più forti al disotto di un tremolo generale delle voci alte ».



L'attuale tomba di Beethoven nel Cimitero monumentale di Vienna (a sinistra)

*O Beethoven ! O Jean Jacques ! Vous qui n'aviez
de joie que loin des villes, dans la nature, vous voilà
murés dans le pourrissoir officiel de la gloire !*

(Rolland Beethoven : Les grandes époques créatrices, VI, p. 101)



BIBLIOGRAFIA
INDICI

PRINCIPALI OPERE CONSULTATE

- ALBERTINI - Epistolario di Beethoven. Torino, Bocca, 1925.
BERLIOZ - A travers chants. Paris, Calman Lévy.
BOSCHOT - Chez les musiciens. Paris, Plon, 1928.
Id. - Le mystère musical. Paris, Plon, 1929.
Id. - La musique et la vie. Paris, Plon, 1931.
BOYER - Le romantisme de Beethoven. Paris, Didier, 1938.
BRUERS - Beethoven. Roma, Bardi, 1944.
BÜCKEN - Ludwig van Beethoven. Potsdam, Akad. verlagsgesellschaft Athenaion, 1934.
CASELLA - Prefazione e note alla edizione delle Sonate per pianoforte di Beethoven. Milano, Ricordi.
CHANTAVOINE - Les symphonies de Beethoven. Paris, Mellottée.
Id. - Beethoven. Paris, Alcan, 1920.
Id. - Musiciens et poètes. Paris, Alcan, 1912.
Id. - Correspondance de Beethoven. Paris, Calman Lévy, 1927.
COLOMBANI - Le nove sinfonie di Beethoven. Torino, Bocca, 1897.
CORTOT - Cours d'interprétation. Paris, Legoux, 1934.
DE LENZ - Beethoven et ses trois styles, nuova ed. di Calvocressi. Paris, Legoux, 1908.
DE RODA - Un quaderno d'autografi di Beethoven del 1825. Torino, Bocca, 1907.
DE MARLIAVE - Les quatuors de Beethoven. Paris, Alcan, 1925.
DE WIZEWA - Beethoven et Wagner. Paris, Perrin & C., 1921.
DEBUSSY - Monsieur Croche antidilettante. Paris, Gallimard, 1921.
D'INDY - Beethoven. Paris, Laurens, 1913.
Id. - Cours de composition musicale. Paris, Durand, 1933.
FRIMMEL - Beethoven-Handbuch. Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1926.
GIRALDI - Analisi formale ed estetica dei primi tempi dei quartetti, op. 10 di Beethoven. Roma, De Sanctis, 1933.
GROVE - Beethoven and his nine symphonies. Londra, Novello, 1896.
Id. - Dizionario: Voce *Beethoven* e Catalogo delle opere annesso.
HALM - Einführung in die Musik. Berlino, Deutsche Buch Gemeinschaft, 1926.
Id. - Beethoven. Berlino, Max Hesses Verlag, 1927.

- LIUZZI - Interpretazione dell'*Eroica*, in *Nuova Antologia*, 16 marzo 1927.
- MAGNI DUFFLOCC - Le sinfonie di Beethoven. Milano, *Magazzino musicale*, 1935.
- MAUCLAIR - La religion de la musique. Parigi, Fischbacher, 1928.
- MERSMANN - Beethoven (Kammermusik Kretzschmar). Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1930.
- MOTTINI - Beethoven (profilo). Roma, Formiggini, 1923.
- NOACK - Symphonies de Beethoven, (Sinfonie und Suite, Kretzschmar). Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1932.
- NOFFTEBOHM - Thematisches Verzeichnis. Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1925.
- Id. - Zwei Skizzenbüche 1801-1803. Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1924.
- Id. - Beethovens Studien. Lipsia, 1873.
- Id. - Beethoveniana. Lipsia, Peters, 1872.
- Id. - Zweite Beethoveniana. Lipsia, Peters, 1887.
- OBERDORFER - Beethoven. Roma, Paravia & C., 1931.
- PANNAIN - Beethoven. Torino, ed. Arione (I maestri della musica).
- PROD'HOMME - La jeunesse de Beethoven. Parigi, Delagrave, 1927.
- Id. - Les symphonies de Beethoven. Parigi, Delagrave, 1921.
- Id. - Les sonates pour piano de Beethoven. Parigi, Delagrave, 1937.
- Id. - Les cahiers de conversation de Beethoven. Paris, Correa, 1946.
- RIEMANN - Ludwig van Beethoven sämtliche Klavier solo Sonaten. Berlino, Max Hesses Verlag, 1919.
- Id. - Beethoven's Streichquartette. Berlin, Schlesingerische Buch und Musikhandlung.
- RIEZLER - Beethoven, Atlantis Verlag, Berlin, 1936.
- ROLLAND - Vie de Beethoven. Paris, Hachette, 1927.
- Id. Goethe et Beethoven. Parigi, editions du Sablier, 1930.
- Id. Beethoven: Les grandes époques créatrices. Parigi, editions du Sablier, 1937.
- ROMAGNOLI - L'antica madre. Milano, Unitas, 1923.
- SCHERING - Beethoven in neue Deutung. Lipsia, Kahnt, 1934.
- Id. - Beethoven und die Dichtung. Berlino, Junker und Durmhaupt Verlag, 1936.
- Id. - Die Eroica, eine Homer-Symphonie Beethovens? in *Neues Beethoven Jahrbuch*, 1933.

- SCHERING - Zur Sіндеutung der 4 und 5 Symphonien Beethovens. In *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, febbraio 1934.
- SCHINDLER - Ludwig van Beethoven, Verlag der Aschendorffschen Verlagbuchhandlung. Münster in Westfalen, 1927.
- SCHUMANN - Scritti sulla musica e sui musicisti, trad. Ronga. Milano, Bottega di Poesia, 1925.
- SCHUNEMANN - Ludwig van Beethovens Konversations Hefte. Berlin, Max Hesses Verlag, 1941.
- SCHURÉ - Histoire du drame musical. Parigi, Perrin & C., 1920.
- SPECHT - Beethoven. Milano, Treves - Treccani - Tumminelli, 1933.
- THAYER-RIEMANN-DEITERS - Beethoven. Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1917, 1923.
- Id. - Chronologisches Verzeichnis. Berlin, Schneider, 1865.
- TORREFRANCA - Le origini italiane del romanticismo musicale. Torino, Bocca, 1930.
- Id. - La vita musicale dello spirito. Torino, Bocca 1910.
- ULIBISCEF - Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. Lipsia, Brockhaus; Parigi, Gravelot, 1857.
- VALETTA - I quartetti di Beethoven. Milano, Bocca, 1943.
- VAN VASSENHOVE - Vienne éternelle. Paris, Plon, 1935.
- WAGNER - Scritti su Beethoven, trad. it. di Ulmi e Della Sanguigna. Firenze, Rinascimento del libro, 1930.

INDICE DEI NOMI

- | | |
|---|---|
| <p>Alighieri, 89
 Amenda, 11,
 Amiel, 5
 Artaria, 61, 92
 Bach, 39, 46, 53, 55, 73
 Bastianelli, 71
 Bellini, 10
 Bogaraya (De), 81
 Bonaparte (Gerolamo), 93
 Breikopf e Härtel, 43
 Bruers, 74
 Bücken, 24, 25
 Balvocoressi, 24
 Casella, 31
 Cervantes, 22, 41
 Chantavoine, 11, 29, 30, 46, 54, 57, 60,
 70, 74, 78, 90
 Chopin, 36, 109
 Collin (von), 39
 Czerny, 33
 De Marliave, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 21,
 27, 28, 31, 34, 36, 37, 38, 39, 41,
 45, 47, 50, 53, 54, 56, 58, 59, 63,
 64, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 86, 87,
 94, 109, 112.
 Dembscher, 107, 111
 De Roda, 55, 61, 85, 89
 De Saint Foix, 9
 Diabelli, 58, 111
 D'Indy, 54, 57, 58, 60, 62, 71, 73, 75,
 76, 84, 85, 87, 92, 95, 109, 110, 111,
 112.
 Euripide, 18
 Fétis, 78
 Francesco d'Austria, 93
 Franck, 111
 Frimmel, 15, 69
 Galitzin, 55, 61, 69, 81, 107
 Glinka, 31
 Goethe, 32, 72, 94, 100 e segg.
 Grove, 11
 Händel, 53
 Hasslinger, 107
 Hauschka, 110
 Haydn, 11, 13, 17, 21, 24, 34, 37, 38,
 59, 82
 Helm, 12
 Holz, 33, 65, 69, 70, 107, 111
 Kempis, 45
 Kinsky, 94
 Kozeluch, 24
 Leopoldo di Toscana, 93</p> | <p>Liszt, 112
 Lobkowitz, 9, 43, 94
 Mannheim, 16
 Marx, 87
 Mersmann, 50
 Mollo, 9
 Mozart, 5, 9, 18, 20, 21, 36, 38, 39,
 45, 82, 84, 90, 111
 Mussorgski, 21, 36, 39
 Nottebohm, 24, 43, 55, 61, 62, 78, 81,
 90, 107
 Pannain, 87
 Pergolesi, 75
 Pleyel, 24
 Pratsch, 24
 Prod'homme, 10
 Rasumowski, 23, 24, 32
 Richter (Gian Paolo), 37
 Riezler, 24, 30, 39, 82
 Rodolfo (Arciduca), 92, 93, 94
 Rolland, 90
 Schering, 18, 32, 37, 41, 48, 52, 54, 59,
 60, 64, 68, 79, 91, 92, 100, 102, 110
 Schlesinger, 81, 107
 Schott, 55, 69
 Schreivogel, 23
 Schubert, 34, 47, 88
 Schumann, 36, 47, 53, 56, 74, 76, 77
 Schuppanzigh, 111
 Sérieyx, 87
 Shakespeare, 11, 39, 48, 52, 54, 59, 60,
 61, 68, 79, 94, 100
 Stamitz, 45
 Stein, 16
 Steiner, 49
 Stumpff, 33, 47
 Stutterheim, 69, 108
 Tendler e Manstein, 111
 Thayer-Riemann, 16, 24, 25, 29, 45, 107,
 108, 110
 Thomson, 24
 Ulibiscef, 31, 109
 Valetta, 31
 Verdi, 29
 Vermeil, 29
 Wagner, 31, 45, 53, 71, 72, 73, 74, 109
 Waldstein, 7
 Weber, 53, 56
 Wolfmeyer, 69, 107, 108
 Zenner, 56
 Zmeskall, 16, 49</p> |
|---|---|

INDICE DELLE INCISIONI E DEI FAC-SIMILE

Ritratto di Beethoven del 1818 (Schimon) con firma autografa	pag. 5
Bonn (disegno di Sir John Carr) (Bücken)	6
Il caffè detto "del vaso di fiori", frequen- tato da Beethoven (Rolland)	26
La prima pagina autografa del <i>Quartetto in mi minore</i> op. 59 n. 2	35
Il ristorante Igel, frequentato da Beethoven (Rolland)	40
La prima pagina autografa del <i>Quartetto in fa minore</i> , op. 95	51
La prima pagina della <i>Cavatina</i> del <i>Quar- tetto in si bemolle maggiore</i> op. 130	66
Beethoven sorpreso dal cattivo tempo (Hö- chle)	85
La prima tomba di Beethoven nel cimitero di Währing	106
La tomba attuale di Beethoven nel cimitero monumentale di Vienna	113

INDICE DELLA MATERIA

Una pagina di Amiel	pàg. 5
Introduzione	7
Quartetti op. 18:	9
n. 1, <i>fa maggiore</i>	10
n. 2, <i>sol maggiore</i>	12
n. 3, <i>re maggiore</i>	11
n. 4, <i>do minore</i>	16
n. 5, <i>la maggiore</i>	18
n. 6, <i>si bemolle maggiore</i>	20
Quartetti op. 59:	23
n. 1, <i>fa maggiore</i>	25
n. 2, <i>mi minore</i>	32
n. 5, <i>do maggiore</i>	37
Quartetto op. 74, <i>mi bemolle maggiore</i>	43
,, ,, 95, <i>fa minore</i>	49
,, ,, 127, <i>mi bemolle maggiore</i>	55
,, ,, 130, <i>si bemolle maggiore</i>	61
,, ,, 131, <i>do diesis minore</i>	69
,, ,, 132, <i>la minore</i>	81
Grande fuga op 133, <i>si bemolle maggiore</i>	92
Quartetto op. 135, <i>fa maggiore</i> ,	107

N. B. — I titoli dei quartetti nel testo sono riportati secondo la lingua e l'ortografia originali delle rispettive prime edizioni (catalogo Nottebohm).