

S

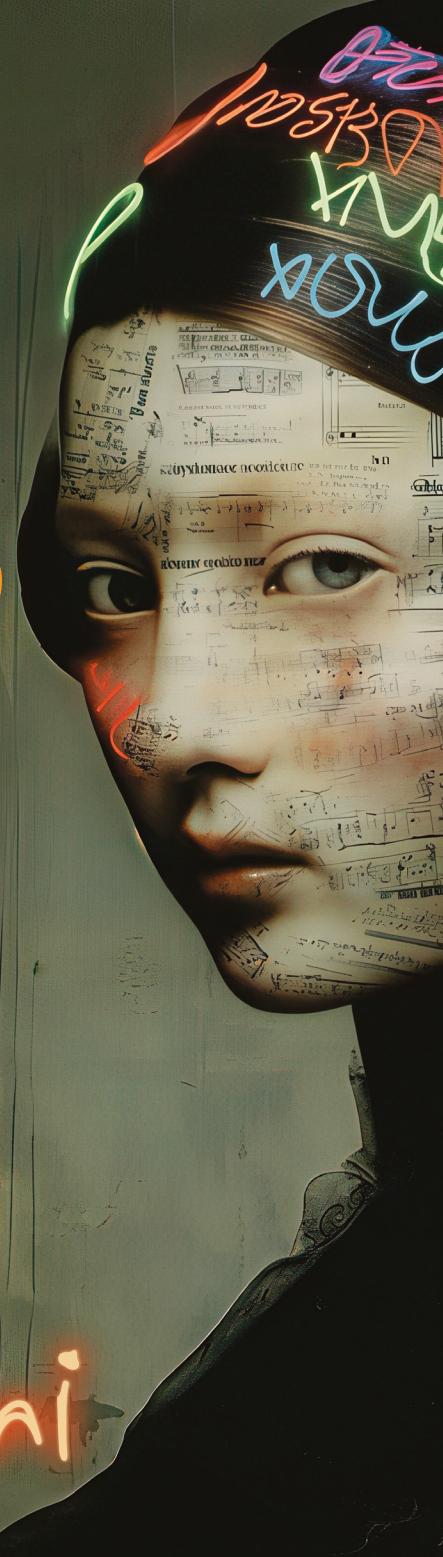
ASSOCIAZIONE
ALESSANDRO
SCARLATTI
fondata
nel 1918

Giovedì 22 gennaio 2026
Teatro Sannazaro - ore 20.30

QUARTETTO NOÛS

STAGIONE
CONCERTISTICA
2025 - 2026

Ascoltami



Note di Sala*

di Gianluca D'Agostino

Innegabilmente, quando pensiamo a Dmitrij Šostakovič (1906-1975), ci viene subito in mente il tema del difficile rapporto tra musica e politica. Ci sovengono le sue grandi sinfonie, soprattutto la *Settima*, anche detta “Leningrado”, che fu l’emblema della resistenza russa all’avanzata della *Wehrmacht* nel 1941; e, ancora prima, la sua controversa opera *Lady Macbeth* (1934), che abbiamo tutti ammirato nel recente allestimento scaligero, non senza ricordare che rappresentò la “pietra dello scandalo” e l’inizio del tormentato confronto con i capricci del “censore” Zdanov e dell’abbraccio letale con il dittatore Stalin. In effetti, Šostakovič fu senza dubbio tra i più grandi geni musicali del XX secolo, ma anche l’artista maggiormente assoggettato alla politica e, nella fattispecie, al governo sovietico. Fu colui che aveva portato la musica russa ai più alti vertici, ma anche quello che aveva firmato, ovviamente suo malgrado, la sconfessione della sua stessa arte, sempre in ossequio a quell’abbraccio fatale e ad una visione totalmente “antieratica”, e perciò anche molto umoristica, dell’esistenza; la stessa che lo indusse ad accettare di far parte del Soviet Supremo e perfino a riconciliarsi con il PCUS. Fu capace, in questo modo, di attirarsi l’ostilità e al contempo la venerazione nella sua stessa patria, e la medesima cosa avveniva pure all’estero, a seconda che si vedesse in lui l’artista asservito al regime, oppure, al contrario, il genio dissidente e perfino anti-comunista.

Ciò ricordato, non bisogna trascurare un’altra cosa, del resto ovvia, e cioè che il musicista aveva a che fare, per lo più, non con la politica, ma con il mondo delle note, ed in particolar modo con la musica nata al pianoforte e con quella cameristica. Quanto a quest’ultima, è significativo il numero complessivo di quartetti d’archi che egli compose, ben quindici, lo stesso numero, ragguardevole, raggiunto dalle sue sinfonie, per non parlare dei sei concerti per strumento solista, di tanta altra musica da camera e per pianoforte, delle oltre trenta colonne sonore di film, di suites, balletti, ecc.

Il *Quartetto in La bemolle maggiore op. 118*, decimo della serie, fu composto nell'estate 1964 (erano morti da un pezzo sia Zdanov che Stalin), e dedicato all'amico Mieczyslaw "Moisei" Vajnberg, anche lui compositore e di origine ebreo-polacca, che era stato parimenti perseguitato negli anni Quaranta-Cinquanta, a maggior ragione per il fatto che la sua ispirazione musicale lo portava lontano dallo standard culturale del realismo socialista. La sua influenza, invece, potrebbe essere stata decisiva nel forte interesse che Šostakovič nutrì per la musica ebraica.

Una matrice folklorica, in effetti, potrebbe esserci alla radice di vari temi di questo Quartetto, a partire dall'iniziale Andante, con il suo melodiare cantilenante, le note ribattute, la scrittura sovente omoritmica. Ma la natura un po' trasognata e come "sospesa nel limbo" di questa pagina è presto contrastata, e molto nettamente, dal successivo Allegretto con fuoco, che è invece una pagina davvero incalzante, anzi impetuosa, ed anche di grande difficoltà tecnica, giocata com'è su figurazioni quasi atematiche ossessivamente ripetute, come in un moto perpetuo aggravato da accenti irregolari, frequenti sforzando, corde doppie, dinamiche estreme, accumulo di dissonanze.

L'Adagio seguente ripristina, invece, un clima abbastanza lirico, beninteso nell'accezione del termine che poteva avere Šostakovič, ossia facendo ampio uso di politonalità, dell'intervallo di seconda minore, di continui cambi di tempo. Si aggancia direttamente ad esso l'Allegretto seguente, che è l'ultimo e più ambizioso movimento della composizione, connesso appunto senza soluzione di continuità al precedente, secondo un cliché compositivo dell'autore. La viola presenta subito il tema, che è fortemente ritmico e di nuovo dall'andamento meccanico, e che poi viene trasferito alle altre voci; anche più avanti è sempre la viola a tenere un ruolo predominante, eseguendo una melodia nuovamente percepibile come folklorica (ebraica?), mentre le altre voci accompagnano in ampi bordoni con note tenute. Riprende quindi il fondamentale tema "meccanico", sempre alla viola, cui segue un episodio caratterizzato dal pizzicato degli strumenti, e poi ecco il tema tornare, ma stavolta al violoncello. Dopo di che c'è una progressiva intensificazione ritmica e dinamica, con la densità della scrittura aumentata notevolmente, fino a che non si raggiunge un climax; poi tutto il flusso nuovamente si dirada e si suddivide tra le singole voci strumentali, fino a spegnersi alquanto mestamente, in modo del tutto anti-retorico.

Difficile dire cos'abbia spinto Ludwig van Beethoven (1770-1827) a tornare, nella sua ultima fase o maniera creativa, alla configurazione del quartetto per archi, la stessa che informa, con il Quartetto op. 130 che ascolteremo stasera, anche le consimili opere 127, 131, 132 e 135. Certamente la medesima tendenza, o spirito compositivo, imparenta tali quartetti alle ultime composizioni per pianoforte solo e ciò, oltre ad essere un segno di chiusura interiore, verosimilmente indotta dalla sordità, dalle malattie e dal presentimento di morte, andrà ricondotto all'anelito ad esplorare ancor più che in passato la forma musicale e le estreme conseguenze del principio della "variazione continua"; e ad esplorarle nel modo più concettoso e assoluto possibile, ossia senza l'assillo dei problemi di strumentazione. Il Quartetto in oggetto fu composto tra 1825 e 1826, mentre - ci permettiamo di rammentarlo - la *Nona sinfonia*, così come la *Missa solemnis*, erano state svelate al pubblico appena un anno prima, ossia nella primavera del 1824. L'intensissima creatività in cui era ancora

assorto il maestro, pur se sofferente, è testimoniata anche da una lettera del settembre successivo, a cui egli aveva affidato questi pensieri: [...] *prima della mia andata ai Campi Elisi devo lasciare dietro di me ciò che lo spirito mi detta e mi ingiunge di terminare. Mi pare di aver scritto finora soltanto qualche nota...*

In ogni caso, la grande novità nella concezione di questi quartetti rimase un bel po' al di sopra delle capacità ermeneutiche della critica coeva e del piacere d'ascolto del pubblico medio. Il che non significa che essi finirono nel dimenticatoio per tutto il resto del secolo, quell'Ottocento lungo e rivoluzionario, per poi essere "riscoperti" solo nel Novecento (Schönberg, Bartók, appunto Šostakovič, ecc.); ma che la loro pubblicazione conobbe qualche travaglio, e che tali opere furono frequentate soprattutto da ben motivati "addetti ai lavori", come d'altronde accadde per le ultime e più teoretiche composizioni di Bach. In effetti, i maggiori epigoni beethoveniani, e si consenta di etichettare Brahms tra questi, preferirono ripartire da altrove, segnatamente dal poderoso lascito delle sinfonie e dei concerti; mentre altri furono forse più influenzati da queste opere particolari, e tra questi ci sono ovviamente Schubert e forse anche Liszt e Wagner, per via del loro peculiare *penchant* per la "melodia infinita".

Ad ogni modo, non sappiamo cosa pensasse del Quartetto in Si bemolle il suo committente, quel principe russo Nicolaus von Galitzin che era stato il mecenate della *Missa solemnis*, avendone resa possibile la prima esecuzione a Pietroburgo, e che subito dopo aveva tributato al maestro il seguente elogio: *Il vostro genio ha superato i secoli, e non vi sono forse uditori abbastanza illuminati per gustare tutta la bellezza di questa musica.*

"Non vi sono uditori abbastanza illuminati", sembra essere un commento appropriato anche in questo caso: "per gustare", ad esempio, la novità costituita dal fatto che il Quartetto contasse ben sei movimenti, alternando tempi lenti e veloci (alquanto frazionati da mutamenti di tempo anche al loro interno), cosa insolita per l'epoca e rivelatrice di novità formali; o che vi figurassero ben due movimenti in funzione di Scherzo (il Presto e la Danza tedesca); e, infine, che in origine l'ultimo movimento fosse un'imponente Grande Fuga, che però fu subito giudicata troppo ardua per gli esecutori ed ostica per gli ascoltatori e dunque sostituita, a richiesta dell'editore, con un altro Finale più gaio e convenzionale. Insolitamente accondiscendente in quell'occasione (ma altre fonti aneddotiche dicono, al contrario, che si fosse infuriato), il maestro esaudì tale richiesta e provvide a scrivere un nuovo finale, ma pubblicando la Grande Fuga come composizione indipendente e munita di numero d'opera a sé. Giustamente molte esecuzioni del Quartetto includono entrambe le versioni, ossia prima l'intero Quartetto con il finale sostituito e poi la Grande Fuga.

Nel primo movimento, che è ancora in forma sonata (benché “semplificata”, e con la ripresa brevissima), predomina un carattere non già spensierato, che non è proprio aggettivo consono a Beethoven, ma di “letizia”, intesa come relativa liberazione dai contrasti e dalle passioni. Dopo un’introduzione lenta e meditativa, c’è un Allegro pieno di cambi soprattutto dinamici e di contrasti tra figurazioni ritmiche energiche, o anche francamente decorative, e brevi temi introspettivi: come quel motivo discendente (in Sol bemolle maggiore), che ci fa tanto pensare a Schubert, o quello con cui inizia lo sviluppo, ottenuto con la cellula iterata semiminima-croma-pausa di croma. In tutto questo, alcuni hanno ravvisato una lontana derivazione dal Mozart autore di quartetti e Divertimenti, ma qui, ormai, non ci pare il caso di invocare altri modelli che non Beethoven stesso. Dopo il conciso e rapidissimo Presto, all’insegna di un ritmo saltellante e con una parte molto fiorita e impegnativa per il primo violino, il terzo movimento, nella tonalità relativa minore, presenta una scrittura che di nuovo alterna trame complicate e fintamente contrappuntistiche, a figurazioni un poco esornative e quasi “rococò”; ma qui il discorso è ulteriormente complicato da episodi secondari e un poco enigmatici, come quello caratterizzato dal pizzicato discendente e poi dal curioso ritmo terzinato del secondo violino, o quello a guisa di “cucù” che conclude, forse ironicamente, il movimento.

Molto più piana e semplice è la successiva “Alla tedesca danza” (notevole qui, l’anastrofe retorica dell’intitolazione), con la sua freschezza rustica conferita dal carattere popolaresco: ma anche in questo caso, l’ineguagliabile sapienza compositiva è denotata, per esempio, dalle sottilissime transizioni da una frase all’altra, dai controttempi ritmici e da un’infinita serie di altre finezze.

Poi è di nuovo la volta di un movimento lento, e cioè una Cavatina estremamente lirica, in Mi bemolle maggiore, da molti considerata il centro emozionale della composizione. E’ canonicamente tripartita: la prima e terza parte sono imperniate su un dolce dialogo tra gli strumenti, pieno di sospensioni e di “respiri”, quasi riproducenti il canto umano; mentre la brevissima sezione centrale ha un deciso cambio ritmico ed un curioso percorso modulante.

Un’atmosfera gaia e serena, infine, caratterizza l’Allegro finale, che è di nuovo in forma sonata semplificata. Il suo tema principale, facile a imprimersi nella memoria degli ascoltatori, possiede di nuovo un carattere danzante (“all’ungherese”, secondo alcuni commentatori) e il tutto è costruito sulla riproposizione di cellule brevi ed agili, regolarmente scandite, come se si volessero evitare, o fuggire, eccessive difficoltà.

La Große Fuge op. 133, contrario, è un capolavoro di complessità ed un autentico monumento contrappuntistico, destinato allo studio altrettanto che all’esecuzione musicale. La sua lunghezza (oltre settecento quaranta battute) raggiunge la quasi totalità dei primi cinque movimenti del Quartetto precedente: motivo che dev’essere

parso più che valido per optare per la sua sostituzione con l’altro finale e per pubblicarla come composizione autonoma. Un’analisi puntuale di questo “monstrum” intellettualistico sarebbe ovviamente fuori luogo. Ma non si può non sottolineare che Beethoven vi ripose un intento fortemente didascalico, evidente fin dalla pagina iniziale, etichettata come “Overtura”, e dove in realtà si indicizzano, a mo’ di programma, i tre momenti salienti di cui si compone l’opera: l’Allegro, con il soggetto di fuga vera e propria, ossia un tema molto angoloso; il Meno mosso e moderato, con un tema più lirico, ma in realtà cantilenante e poi sviluppato in modo densamente contrappuntistico; l’Allegro finale, dove torna il tema di fuga, ma con l’aggiunta di un elemento ritmico martellante. E’ proprio in quest’ultima sezione, architettata a sua volta in tre sotto-sezioni (tutte etichettate come “Allegro molto e con brio”) che Beethoven raggiunge le vette più ardite e sperimentali del suo linguaggio armonico e dove l’impiego tecnico della fuga si coniuga ai procedimenti più dialettici dell’elaborazione sonastistica, attingendo in ogni caso momenti di pathos drammatico davvero indicibili.

***Questo testo non può essere riprodotto, con qualsiasi mezzo analogico o digitale, in modo diretto o indiretto, temporaneamente o permanentemente, in tutto o in parte, senza l’autorizzazione scritta da parte dell’autore o della Associazione Alessandro Scarlatti.**