

ANNO XIX.

STAGIONE 1897.

57

TEATRO  ALLA SCALA

Società Orchestrale del Teatro alla Scala

Nona Sinfonia

di *Beethoven*

Direttore: CHARLES LAMOUREUX

300 Esecutori.

19 MAYO. 97

C
001
097
(57)

ESECUTORI:

(per la parte scale)

SOLISTI.

Signora **EMILIA CHRISTMANN** . . . *Soprano*
 ANNA IVANOVA . . . *Contralto*
Signor **EMILIO MORADA** . . . *Tenore*
 ADAMO DEBETTI . . . *Basso*

Alumni ed Allievi delle **vecchie Scuole popolari**
di **musica** — (Dirigente Prof. **ALBERTO LEONI**)
che si prestano gratuitamente;
Una parte della **Scuola Centrale** annessa al Teatro
della Scala.

Maestri solisti:
E. Ferrari - C. Mattioli - Panizza - A. Gentili
C. Mori - A. Bellini - A. Russolo.

BIBLIOTECA VERBALE	
MORADA =	
Sett.	
Est.	
Núm.	177



LA IX SINFONIA DI BEETHOVEN

I.

NOTIZIE.

COME NACQUE LA SINFONIA.

La vita di Beethoven fu, com'è noto, una delle più travagliate. Angosce ed affanni d'ogni genere tribolarono continuamente il grande musicista, e con crescendo insistente e doloroso s'aggravarono sul suo capo col volger degli anni. Prima ch'egli si accingesse a comporre la nona Sinfonia era già completamente sordo; una maligna cognata ed un cinico nipote con molestie continue gli avevano tolto per sempre il sorriso dalle labbra; la fortuna, veramente cieca, lo aveva gettato nella miseria. La forza di volontà, la scintilla del genio pareva dovessero essersi andate assopendo; incatenando sullo scoglio dello scoraggiamento questo moderno Prometeo. E invece fra tanti triboli doveva nascere, circondata di luce fulgida e gloriosa, la Nona Sinfonia.

Dopo aver per anni e anni raccolto sui suoi libricini di schizzi i materiali per questa grande composizione, Beethoven cominciò a scriverne la partitura nel giugno 1823, quando cioè aveva da poco varcato la cinquantina. Era allora a Vienna e s'accinse al lavoro con tale ardore che proscrisse dalla sua casa ogni visitatore, ivi compreso Antonio Schindler, il suo più fidato — anzi unico — amico.

C
001
097
(57)

ESECUTORI:

(per la parte vocale)

SOLISTI.

- Signorina EMILIA CHRISTMANN . . . *Soprano*
» ANNA IVANOFF . . . *Contralto*
Signor EMILIO STRADA . . . *Tenore*
» ADAMO DIDUR . . . *Basso*

CORI.

Allievi ed Allieve delle **Civiche Scuole popolari di Musica** — (Dirigente Prof. ALBERTO LEONI)
che si prestano gentilmente;
Una parte della **Scuola Corale** annessa al Teatro della Scala.

Maestri istruttori:

E. Ferrari - C. Mattioli - E. Panizza - A. Gentili
C. Mori - A. Bettinelli - A. Russolo.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA	
— CANADA —	
Sci.	C
Est.	44
Núm.	91 (17)





LA IX SINFONIA DI BEETHOVEN

I.

NOTIZIE.

COME NACQUE LA SINFONIA.

La vita di Beethoven fu, com'è noto, una delle più travagliate. Angosce ed affanni d'ogni genere tribolarono continuamente il grande musicista, e con crescendo insistente e doloroso s'aggravarono sul suo capo col volger degli anni. Prima ch'egli si accingesse a comporre la nona Sinfonia era già completamente sordo; una maligna cognata ed un cinico nipote con molestie continue gli avevano tolto per sempre il sorriso dalle labbra; la fortuna, veramente cieca, lo aveva gettato nella miseria. La forza di volontà, la scintilla del genio pareva dovessero essersi andate assopendo; incatenando sullo scoglio dello scoraggiamento questo moderno Prometeo. E invece fra tanti triboli doveva nascere, circondata di luce fulgida e gloriosa, la Nona Sinfonia.

Dopo aver per anni e anni raccolto sui suoi libricini di schizzi i materiali per questa grande composizione, Beethoven cominciò a scriverne la partitura nel giugno 1823, quando cioè aveva da poco varcato la cinquantina. Era allora a Vienna e s'accinse al lavoro con tale ardore che proscrisse dalla sua casa ogni visitatore, ivi compreso Antonio Schindler, il suo più fidato — anzi unico — amico.

Nel mese di luglio Beethoven si recò ad abitare nella villa del barone de Pronay a Hetzendorf (villaggio dei dintorni di Vienna) ove godeva di un bellissimo parco e di una incantevole vista. Ma dopo poco tempo la cortesia ossequiosa del suo ospite finì per esasperarlo. Ogni qualvolta il barone lo incontrava, colmava il maestro di complimenti e lo disturbava colle sue premure. Un bel giorno Schindler si vide arrivare la fantesca di Beethoven ad annunziargli che il maestro non poteva più stare a Hetzendorf e che l'aspettava all'indomani di buon mattino per aiutarlo a cercare un alloggio in Baden. Due righe accompagnavano il messaggio: « Il tempo è bello, è meglio venir presto che tardi: si parte di qui *presto prestissimo* ».

Questo *déménagement* fu uno uno degli episodi più buffi dell'esistenza di Beethoven. Mentre i due amici si recavano *bras dessus, bras dessous* a Baden, Beethoven cominciò a passare in rivista tutti i difetti degli appartamenti che ivi aveva già abitati. Uno solo fra questi riuniva tutte le condizioni volute e verso quello i due amici si indirizzarono. Ma il proprietario — un lattoniere — che aveva dato alloggio l'anno avanti a Beethoven, recisamente si rifiutò a riprendere nella propria casa l'ospite incomodo per l'eccentricità e le stramberie del carattere. Anche la diplomazia di Schindler sulle prime non riuscì a smuovere da questo proposito il lattoniere: ma finalmente un accordo divenne possibile. Due furono le condizioni: prima, che Beethoven promettesse un maggior rispetto per la tranquillità dei vicini; seconda, che Beethoven rimpiazzasse a sue spese con due imposte nuove quelle che dalla finestra di strada erano state tolte l'anno prima. Beethoven si affrettò a sottoscrivere a queste condizioni e, quantunque la seconda dovesse parergli assai bizzarra, non si preoccupò di ricercarne la spiegazione. Ma Schindler, più curioso, interrogò il proprietario e, in varie riprese, riuscì ad avere la chiave del mistero.

Beethoven aveva l'innocente mania di lasciar traccia della propria matita su tutti gli oggetti che gli capitavano sotto mano. Ora, nel 1822, essendo di alloggio in quello stesso appartamento egli aveva ricoperto le imposte della finestra di calcoli, di note, di disegni. Così che i due quadri di legno avevano l'apparenza d'un giornale. Una famiglia tedesca, secondo gli uni, o inglese, secondo gli altri, avendo abitato, in quella stessa stagione, di fronte alla camera di Beethoven, si affrettò, appena partito il maestro, a comperare quelle preziose

imposte. Il lattoniere pensò che questo commercio poteva diventar lucrativo e l'anno dopo insistè perchè Beethoven provvedesse a rimettere le imposte... e a tempestarle di segni.

Schindler⁽¹⁾ fa seguire la narrazione di questo episodio dal seguente commento: « Se l'autore si è creduto obbligato di render conto di questi avvenimenti così poco importanti, e di natura da far ridere, fu per mostrare a qual punto gli avvenimenti secondari possono essere causa di grandi azioni e contribuire alla loro buona riuscita con un concorso indiretto. L'esperienza ce lo insegna: sotto il pretesto che il barone Pronay lo stancava colle sue profonde reverenze, Beethoven lasciò Helzendorf perchè s'accorse che colà l'ispirazione non gli veniva come egli avrebbe desiderato. Egli cercò quindi di avvicinarsi a Moedling, a Heiligenstadt, a quei siti in cui il genio suo s'era già mostrato così fecondo. Il che non vuol dire certamente che si debba la nona Sinfonia al concorso interessato di chi comperò le imposte, ma si può ben dire che se egli non avesse trovato quel suo appartamento che gli tornava comodo e ove si compiaceva di lavorare, forse avrebbe rimandato a più tardi questa sua composizione che esigeva la massima calma e una condizione indispensabile, quella di non essere disturbato durante il lavoro ».

Beethoven non rientrò in Vienna che verso la fine d'ottobre. I primi tre tempi della Sinfonia erano interamente composti.

Il *Finale* richiese molto tempo, specialmente per le incertezze sul modo di introdurvi il canto, e solo nel febbraio 1824 la sinfonia era terminata.

PRIMA ESECUZIONE.

La Sinfonia doveva essere eseguita per la prima volta in Inghilterra dietro istanze di quella *Società Filarmonica*. Ma quando in Vienna si seppe di questa decisione presa da Beethoven, un indirizzo firmato dai più notevoli cittadini fu presentato al grande maestro per indurlo a non privare la sua patria elettiva di così attraente novità. Beethoven cedette e dopo molte esitazioni nella scelta della sala, del direttore d'or-

(1) VITA DI BEETHOVEN.

chestra e dei solisti, le prove cominciarono con molta alacrità.

Non fu cosa facile, nè breve. Le due artiste signorine Sontag e Unger, giovanissime ed abituate alla musica italiana (allora molto in voga a Vienna) non avevano alcuna idea delle difficoltà di cui erano irte le loro parti, nè si capacitavano che di fronte a certi passi astrusi, non fosse lecito cambiare le note a loro talento. Per di più la sordità di Beethoven le obbligava a cantare a voce spiegata e aprendo molto la bocca.

Le loro suppliche per avere qualche facilitazione e qualche comodo cambiamento, furono respinte ostinatamente da Beethoven. Carolina Hunger gli dichiarò un giorno che egli era un vero tiranno delle voci.

— Cara ragazza — disse il maestro — il torto è vostro, poichè la musica italiana vi ha guastata.

— Sarà benissimo, e pertanto, ringraziando Iddio, noi continueremo a torturarci per farvi piacere. Però questo passo è troppo alto.

— Non è possibile cambiarlo.

— E allora non parliamone più.

Si intendevano le stesse lamentele durante le prove dei cori. Il direttore non ottenne da Beethoven una facilitazione, nelle parti dei soprani, che gli pareva indispensabile. Viceversa poi, approfittando della sordità dell'autore, qualche variazione fu operata, quella soprattutto di contare degli *aspetti*, invece di cantare.

L'esito del concerto — datosi il maggio 1824 — fu brillantissimo. La sala era piena zeppa, ad eccezione del palco imperiale, che restò vuoto, quantunque Beethoven avesse fatto dei passi presso tutti i membri dell'augusta famiglia per ottenere che onorassero il Concerto della loro presenza. Nè l'Imperatore, nè l'Imperatrice, nè i principi del sangue non si mossero, nè mandarono alcunchè all'illustre musicista..... al quale questa esecuzione non fruttò, in definitiva, che circa 300 fiorini.

Ma, per compenso, il pubblico dimostrò un entusiasmo straordinario. A ciascun istante gli applausi scoppiavano e interrompevano la esecuzione. Beethoven, seduto presso il Direttore, Umlauf, cogli occhi rivolti agli esecutori, non intendeva minimamente il rumore festoso che si faceva dietro le sue spalle. A un momento in cui il delirio era al suo massimo punto, la Hunger ebbe l'idea di abbracciare il maestro e far sì che la sua faccia si voltasse verso il pubblico. Vedendo tutti gli spettatori in piedi, agitati i loro cappelli e plaudenti freneticamente, il maestro poté godere

un istante del suo trionfo — l'ultimo, poichè poco tempo dopo la morte lo colse — e si inclinò commosso dinanzi all'ovazione che straripò allora in un uragano mai più visto. Si sarebbe detto che la sala dovesse crollare, e mentre gli applausi ed i *viva* scoppiavano da tutte le parti, l'emozione cagionata da un così grande infortunio faceva luccicare delle lagrime su tutti gli occhi.

A Concerto finito Beethoven, per l'emozione, svenne. Fu portato a casa da Schindler e Huttenbrenner e adagiato su un divano. Vi rimase come assopito, senza mangiare, nè bere, tutta la notte, e al mattino il domestico lo trovò allo stesso posto, ancora vestito dei panni indossati al concerto.

LA NONA IN ITALIA.

Mentre, subito dopo il successo di Vienna, la nuova Sinfonia fu eseguita in tutte le principali città d'Europa, in Italia essa non potè giungere presto, perchè il terreno era qui troppo occupato dalla nostra musica, allora nel suo massimo fiore. Salvo qualche esecuzione frammentaria (dello *scherzo* e dell'*adagio*), la prima esecuzione completa si ebbe nel 1878 a Milano (per merito della Società del Quartetto) in tre consecutivi Concerti, 18 aprile, 2 aprile e 26 aprile, i primi due nella sala del Conservatorio, ed il terzo al teatro Carcano. Solisti furono le signore Invernizzi e Vaneri ed i signori Aresi, Bertocchi e Taveggia: direttore Faccio.

Riportiamo la parte sostanziale del breve articolo pubblicato nella *Perseveranza* da Filippo Filippi all'indomani della prima esecuzione:

« Gloria, trionfo!

« La *Sinfonia Corale* di Beethoven ha commosso, « elettrizzato, ed ognuno dei quattro tempi ha suscitato « entusiasmo. C'era un pubblico affollato, ma attento, « profondamente impressionato delle bellezze del capolavoro.... Il maestro Faccio diede prova di una « intelligenza d'interpretazione straordinaria, e d'una « passione artistica esemplare.

« Bisogna anche dire che tutti i professori d'orchestra ed i cantori ci misero un grande impegno, ecc.

« Il grande avvenimento artistico è compiuto e meriterebbe un'epigrafe nel luogo stesso della rivelazione, e l'epigrafe potrebbe dire:

« IN QUESTA SALA
« LA SERA DEL 18 APRILE 1878
« PER LA PRIMA VOLTA IN ITALIA
« SOTTO LA DIREZIONE DEL MAESTRO FACCIO
« VENNE AMMIRABILMENTE RSEGUITA
« LA NONA SINFONIA DI BEETHOVEN
« IL PUBBLICO MILANESE
« L'HA COMPRESA, GUSTATA, APPLAUDITA. »

Dopo d'allora, della Sinfonia si ebbe una nuova esecuzione a Milano nel 1885, ancora per opera della Società del Quartetto (6 e 8 dicembre - solisti signore Cogetowa e Fabbri, signori Paroli e Limonta - direttore Faccio) ed altre a Bologna con Martucci e Mancinelli, a Roma con Pinelli ed a Torino con Vanzo.

L'IMPORTANZA DELL'OPERA.

Ormai tutti sono concordi nel riconoscere alla *Nona Sinfonia* di Beethoven il primato su tutte le composizioni strumentali. Wagner, come è noto, scrisse nell'*Opera e Dramma*, che questa sarebbe sempre rimasta l'*ultima* Sinfonia, poichè più in là nessuno mai sarebbe andato. Michel Brenet, nel suo dotto lavoro sulla *Storia della Sinfonia*, la chiama una delle più grandiose concezioni del genio umano.

Fu detto che la nona Sinfonia stà a Beethoven come il *Faust* a Goethe; l'uno s'era riassunto nel *Faust*, l'altro si riassunse nella nona Sinfonia. Dopo aver attraversato tutte le angosce e tutti gli uragani del pensiero, dopo aver pianto lagrime di sangue, il grande musicista, stanco delle prove del mondo, pare spieghi l'ali e s'elevi a quella sfera ideale ove il dolore cessa e di là, guardando al mondo terrestre, benedica l'opera di Dio e canti la gioia, con Schiller, la cui ode egli affida alle voci umane nell'ultimo tempo della Sinfonia.

Lo grandezza della composizione stà tanto nelle idee melodiche di cui si compone, quanto nella forma di cui è rivestita. Le une sono meravigliose per genialità, freschezza e fantasia, l'altra rappresenta la più nobile ed elevata parola dell'arte di scriver musica.

L'orchestra è così composta: 2 flauti, 2 oboe, 2 clarinetti, 4 corni, 2 fagotti e un contrafagotto (nel primo

tempo), due trombe, due timpani, primi e secondi violini, viole, violoncelli, contrabassi, ai quali in alcuni movimenti si aggiungono 3 tromboni, un ottavino, un triangolo, i campanelli ed una gran cassa. Questi ultimi istrumenti compaiono per la prima volta nella *Nona*. La composizione di quest'orchestra rappresenta il grado più alto di complesso strumentale raggiunto fino allora; nè poi da altri che da Wagner subì notevoli aggiunte.

Ma l'importanza artistica della *Nona Sinfonia* va trovata soprattutto nella grandiosità, nell'arditezza, nella novità che essa rivela, anche in confronto delle precedenti Sinfonie di Beethoven.

Chi mai — si leggeva nel *Signaux pour le monde Musical* del 1852 — dopo l'ottava Sinfonia, semplice, innocente, gaia, capricciosa, poteva prevedere che la *Nona* si sarebbe elevata gigantesca, si sarebbe distesa colle sue ali smisurate, lei così eterogenea nella forma e nel pensiero?

E' questa infatti l'impressione più generale e più immediata. Dopo aver vissuto colle precedenti Sinfonie, ognuno che senta per la prima volta la *Nona* si sente trasportato in un mondo sconosciuto, in un ambiente nuovo. V'è chi — fatti i primi passi — si rifiuta di penetrare più addentro; come v'è chi resta affascinato e non vorrebbe più tornare indietro; ma l'uno e l'altro si trovano concordi nella sorpresa, nello sbalordimento e, quasi direi, nel proporsi un dilemma: siamo ancora nel campo della musica pura o è questa invece musica drammatica?

Tuttavia questo dubbio, questi sentimenti che a tutta prima vi si presentano, voi li vedete dileguare lentamente sotto i raggi stessi della Sinfonia. Man mano che essa vi diventa familiare, lo sbigottimento cessa, il dramma sfuma, la composizione apparisce nelle sue linee chiare e purissime e vi trovate semplicemente di fronte la conclusione più logica e più grande che mente umana possa immaginare di tutte le creazioni sinfoniche di Beethoven, il coronamento superbo di uno splendido edificio.

In ognuna delle precedenti Sinfonie Beethoven era andato man mano allargando i limiti di queste composizioni, di cui il tipo pareva essere stato dettato in modo invariabile da Haydn e da Mozart.

Dall'*Introduzione* ingrandita, alla *coda* allungata, Beethoven era venuto man mano raggiungendo il più libero sviluppo delle linee precostituite; il dogma tematico s'era fatto meno rigido, l'orchestra si era com-

pletata, la ricerca di tutti i possibili effetti fonici ed armonici, si era sbizzarrita fino a che la materia lo permetteva.

Colla *Nona* Beethoven riassunse tutte le innovazioni da lui introdotte e creò veramente quel nuovo stile che doveva poi servire a tutta la musica del nostro secolo, ricorrendo alle più robuste e meravigliose ispirazioni della sua feconda fantasia.

La Sinfonia si chiude con un *Inno alla gioia*, affidato alle voci umane, quasi a voler esprimere la legittima soddisfazione che il capolavoro compiuto aveva prodotto al suo autore.



II.

ANALISI

PRIMO TEMPO.

Questo primo *allegro* comincia in un modo assai originale: non v'è *introduzione*, ma prima che il soggetto principale compaia vi è una specie di prologo formato da bizzarre quinte arpeggiate. La quinta — diceva Griepenkerl — indica una situazione che sta per nascere: essa non ha ancora una forma precisa, risuona vuota all'orecchio, ma prepara l'anima alle sensazioni che l'attesa ingrandisce ancora.

Berlioz⁽¹⁾ osserva anche che siccome le note sono appena due, *la* e *mi*, così l'uditore non sa decidere se il tono è *maggiore* o *minore*. Questa lunga indecisione di tonalità — mentre gli istrumenti bisbigliano — dà molta forza ed un gran carattere all'entrata del *tutti* sopra l'accordo di *re* minore. La perorazione contiene degli accenti a cui l'anima tutta intiera si commuove: è difficile udire nulla di più profondamente tragico di questo canto degli istrumenti a fiato sotto il quale una frase cromatica in *tremolo* degli archi si gonfia e si alza a poco a poco rumoreggiando come il mare quando la burrasca è vicina. E' questa una magnifica ispirazione.

Lo svolgimento è d'una ricchezza fantastica. I disegni più originali, le modulazioni più espressive si avviciano, si scavalcano, si scambiano in tutti i sensi ma senza produrre nè oscurità nè ingombro: ne risulta invece con un effetto perfettamente chiaro che le voci multiple dell'orchestra, che si lamentano o minacciano — ciascuna nella sua maniera e nel suo stile speciale — pare formino una voce sola, così grande è il sentimento che le anima.

(1) À TRAVERS CHANTS — Michel Lévy, Parigi.

Il secondo tema è di natura completamente diversa dal primo. Comincia con una frase legata, in tre parti di due battute ciascuna, divise fra i flauti, oboe e clarinetti, e continua con frasi più ardite, anche distribuite fra gli altri membri della famiglia degli istrumenti a fiato, mentre nell'ultima parte le corde sostengono un interessante accompagnamento in *arpeggi semitremoli*.

La prima parte di questo tempo si chiude con un forte passaggio di otto battute fatte di terze e quinte che prima salgono poi discendono.

La seconda parte ricomincia col disegno caratteristico del principio, alquanto più conciso, poi ricompaiono le frasi già udite e il mirabile sviluppo procede largamente, con varianti, con trovate, con risorse inesauribili.

La *coda* è di proporzioni straordinarie. Grave, nobile, appassionata, ricca di toccanti bellezze, è forse la parte più splendida di quanto finora abbiamo esaminato. Comincia con materiali già usati precedentemente, ma prima di finire v'è una parte nuova, irrequieta e genialissima. Secondo il Grove ⁽¹⁾ si ha qui una descrizione, anzi uno scoppio del più tremendo dolore. La commozione è infatti spontanea; non già, come vorrebbe il dotto commentatore inglese, perchè si vedano attraverso le note gli affanni del maestro, ma perchè le note scendono di per sé a risvegliare nell'anima le corde più sensibili.

Il movimento finisce trionfalmente, con enfasi, colle stesse note del tema primo. Mendelssohn ha lasciato una sua opinione memorabile su questa parte della Sinfonia nelle seguenti parole: « La fine del primo movimento (della Sonata di violino di Beethoven in *do* minore, Op. 30. n. 2) ha tale « slancio » (*Schwung*) che difficilmente ne conosco l'uguale in qualsiasi suo altro pezzo, salvo forse, la fine del primo movimento della nona Sinfonia, che certamente supera in « slancio » qualsiasi cosa al mondo ! ».

SECONDO TEMPO

Czerny asserisce che questo *Scherzo* venne ispirato a Beethoven dal cicaleccio d'una volata di passeri; altri pretendono, invece, che egli ne concepì l'idea vedendo

(1) BEETHOVEN AND HIS NINE SYMPHONIES — Edizione *Novello* di Londra, 1896.

una sera, da un'altura, illuminarsi le vie e le case di Vienna.

Ambedue le versioni sono, naturalmente, da accogliersi con grande riserva poichè l'esame dei libri di schizzi lascierebbe credere che lo *Scherzo* (*Molto vivace*) sia stato composto, nè più nè meno, come gli altri tempi, annotando e correggendo le idee musicali che spontaneamente si presentavano alla mente di Beethoven.

Nello schizzo autografo che si conserva nella biblioteca Reale di Berlino sta scritto sotto a queste note: *Morgenstund hat Gold in Mund* (le ore del mattino hanno l'oro in bocca) e con questo anche la seconda versione - che oggi è la più accettata - perde molto di verosimiglianza.

Questo tempo è stato chiamato un miracolo di ripetizione senza monotonia. La frase fondamentale è lunga tre note eppure il diletto che essa produce è indescrivibile. Edwart nella sua storia dei Concerti del Coservatorio di Parigi narra che Rossini uscendo dalla sala dopo aver sentito la Nona, abbia detto: « Non conosco niente di più bello (*plus beau*) di questo *Scherzo*. *Io stesso non potrei fare niente di eguale.* »

È un cicaleccio che scoppia di *verve*, di vivacità: mai lo si eseguì nei Concerti (neppure in Italia ove precedette l'esecuzione intera della Sinfonia) senza che il desiderio di riudirlo fosse manifestato dagli ascoltatori.

È in tono di *re* minore, in tre per quattro. Nelle prime otto battute il tema si presenta con strana irregolarità di ritmo, ma poi il movimento si pone a correre senza più interrompersi con una specie di *fuga* su note consecutive. Per quattro battute parlano i secondi violini e l'oboe, alla quinta risponde - in perfetta imitazione - la viola e poi, a intervalli di quattro battute, entrano i violoncelli, il primo violino, i contrabassi. Più in là v'è come un rallentamento, finchè il secondo motivo, in completo contrasto col primo, entra con un bellissimo *crescendo* degli istrumenti a fiato.

La prima parte dello *Scherzo* porta alla fine - dopo una pausa di tre battute - il segno del *ritornello*. Quando questo è eseguito troviamo otto battute che congiungono la prima parte colle seguenti e ci trasportano prima in *mi* bemolle poi in varie altre tonalità, sempre col disegno melodico del principio. Quando si giunge al *mi* minore il tema originale viene



ripreso comicamente dai fagotti ma con un *ritmo di tre battute*; più in là i corni e le trombe ripigliano il *ritmo di quattro battute*.

Quasi tutto questo si svolge *pianissimo* con una persistenza irremovibile della figura iniziale, la quale ora è melodia, ora accompagnamento. Verso la metà del pezzo il ritmo è interrotto da un *presto a due tempi* che Berlioz qualifica d'una giovialità tutta villereccia, di cui il tema si spiega su un pedale intermediario, ora di tonica ora di dominante, con accompagnamento d'un controtéma che si armonizza ugualmente bene coll'una e l'altra delle note tenute.

Il *trio* si annuncia con un soggetto, otto battute, rese sedici dalla ripetizione. Entrano qui anche i tromboni con un *re* alto, *fortissimo*; siamo in *maggiore* e il tema ricorda le più pure ispirazioni di Haendel. Tutto il *trio* è d'una freschezza incantevole; si darebbe ragione a coloro che vi hanno visto il levar del sole o sentito l'aria della mattina. Si respira a pieni polmoni.

Nella *coda* tutta l'orchestra entra in scena e tutti i temi accennati brevemente, concorrono ad uno *stringendo* poderoso.

TERZO TEMPO

Nell'*adagio cantabile* si possono veder piuttosto due pezzi distinti che non uno solo. Al primo canto in *si* bemolle (tempo ordinario) succede un'altra melodia (*andante*) assolutamente diversa, in *re* maggiore tre per quattro. Il primo tema leggermente alterato e variato dai violini primi fa una seconda apparizione nel tono primitivo per ricondurre di nuovo la melodia a tre tempi, dopo di che il primo tema si stabilisce definitivamente e non permette più alla frase rivale di dividere con lui l'attenzione dell'uditore. Bisogna udire varie volte questo meraviglioso *adagio* per abituarsi interamente a una così singolare disposizione.

L'una e l'altra di queste melodie sono da mettersi fra le più belle che esistano in musica. Calme, profonde, semplici, il loro fascino è suggestivo. La seconda specialmente produce la più forte commozione.

La prima frase, secondo alcuni, richiama molto l'*adagio* della *Patetica*, specialmente per i bassi. Le due frasi sono infatti simili, oltre che per l'analogia del movimento, per quella dolcezza melodica che è ca-

tratteristica di quasi tutti i tempi lenti di Beethoven, vero precursore — sotto questo riguardo — di Bellini, e anche per una reale affinità di ispirazione.

Quando questa frase ritorna in *mi bemolle* ci troviamo dinnanzi alla parte forse più bella del movimento. Un effetto prodigioso è prodotto dalla distanza fra la melodia ed il basso, poi viene la variazione, dignitosa ed elegante.

A misura che la variazione s'avvicina, si scopre un abilissimo contrappunto fatto con una nuova melodia del flauto (*cantabile*). La *coda* — dice Grove — è una gemma del più puro lustro.

Il movimento termina senza pausa di sorta che lo divida dal successivo finale.

QUARTO TEMPO.

Nel *Finale* i cambiamenti di tempo sono di una frequenza straordinaria: *Presto* (3|4) — *Allegro, ma non troppo* (2|4) — *Tempo primo* (3|4) — *Vivace* (3|4) — *Adagio* (4|4) — *Primo tempo allegro* (3|4) — *Allegro assai* (4|4) — *Primo tempo* (3|4) — *Allegro assai* (4|4) — *Presto* (3|4) — *Tempo primo* — *Presto* (3|4) — *Allegro assai* (4|4) — *Allegro assai vivace* (alla marcia: 6|8) — *Andante maestoso* (3|2) — *Adagio, ma non troppo, ma divoto* (3|2) — *Allegro energico* (6|4) — *Allegro ma non troppo, poco adagio, tempo primo, poco adagio* (2|4) — *Poco allegro, stringendo il tempo sempre più allegro, Prestissimo Maestoso, Prestissimo* (2|4).

Quindi non solo per l'inaspettato intervento del canto, ma anche per la sua stessa struttura questo tempo non sempre può essere compreso in seguito ad una sola udizione. La sua bellezza non è tuttavia meno pura o meno limpida di quella delle parti precedenti.

Comincia con un forte scoppio dei timpani e degli ottoni, ma subito un recitativo dei violoncelli pare sorga per rimproverare all'orchestra tanto infernale fracasso. Segue una specie di indice di tutti i principali temi della composizione e finalmente nell'*allegro assai* si spiega il motivo che deve servire per l'*Inno alla gioia*, motivo che fu chiamato « la più fluente melodia creata. »

Il momento in cui le voci si uniscono all'orchestra s'avvicina. Dopo un'improvvisa interruzione, l'orchestra riprende il suo vertiginoso ritornello che annuncia il recitativo vocale.



Mirabile è la varietà con cui Beethoven intreccia il suo tema in cento combinazioni di ritmo, d'accompagnamento, di disposizioni vocali o strumentali. Sotto quanti aspetti lo vediamo ricomparire e così trasformato in tutte le sue parti da parer cosa nuova! L'arte del ritmo — osserva Brenet (1) — di cui si vede il progresso nelle prime otto Sinfonie, arriva qui alla perfezione.

Ma ecco — dice Wagner (2) — che una voce umana, dall'espressione chiara e ferma, impone silenzio al turbine dell'orchestra; non si sa che cosa si debba ammirare di più, l'arditezza ispirata o la candidezza d'animo profonda del maestro che fa, a mezzo di questa voce, rivolgere agli strumenti la seguente apostrofe:

Cantiam, cantiam la gioia, o turbe, o cori,
Musa ne infiamma tu co' tuoi fulgori,
E i numi al sacro armonizzar concordi
Spirino a noi dal ciel soavi accordi.

E l'*Inno alla gioia* comincia. I versi della partitura originale sono le prime strofe della *Ode an die Freude* di Schiller (1785). In Italia si suole servirsi del seguente testo dettato da Arrigo Boito per la *Società del Quartetto* di Milano, e da lui chiamato una *imitazione* dell'*Ode* di Schiller:

INNO.

Gioja, figlia della luce,
Dea de' carmi, Dea dei fior!
Il tuo genio ne conduce
Per sentieri di splendor.
Il tuo raggio asciuga il pianto,
Sperde l'ira e fuga il duol!
Vien! sorridi a noi d'accanto
Primogenita del Sol,
Qual nell'arnia armoniosa
Già s'inserta il suono al suon,
E la voce della sposa
Già s'unisce alla canzon.
Ma da noi ritorca il viso
Chi la gioia in cor non ha,
L'uom che mai non ha sorriso
Certo in Ciel non salirà.

(1) HISTOIRE DE LA SYMPHONIE — Parigi, Gauthier, 1882.

(2) Programma illustrativo composto da Wagner, per una memorabile esecuzione della Nona, a Dresda, 1846.

Dea dei palpiti giocondi,
Gioja sacra ed immortal,
Tu sei l'anima dei mondi,
Sei l'ebbrezza celestial :

Sei la pace e la speranza,
Sei dei pampini l'umor,
Sul tuo metro eterna danza
Move il mar e l'astro d'or.

(Corale andante maestoso)

Ci stringiam lieta legione
In un vincolo fedel,
E la pia benedizione
Scenderà su noi dal ciel.

(Adagio devoto)

Gloria al Santo, all'Ente, al Nume !
Re del ciel e Dio d'amor,
Abbagliati dal suo lume
Adoriamo il Creator.

(Allegro energico)

Gioja, figlia della luce,
Dea de' carmi, Dea de' fior !
Il tuo genio ne conduce
Per sentieri di splendor.

Il tuo raggio asciuga il pianto,
Sperde l'ira e fuga il duol,
Vien! sorridi a noi d'accanto
Primogenita del Sol !

Questo canto viene sostenuto a vicenda e insieme dai solisti e dal coro.

Il baritono dopo aver cantato il suo recitativo, di cui le parole originali sono di Beethoven, espone solo, con un leggiero accompagnamento di due legni e degli archi a *pizzicato*, il tema dell'*Ode alla Gioia*, che si ripete insistentemente. L'entrata del coro, che sul principio si limitava a gridare *gioia, gioia*, è solenne. Il tema si trasforma, si modifica, si svolge, rimandato dagli istrumenti alle voci e da queste a quelli.

Un tema fugato, nel quale si trova ancora il disegno melodico primitivo serve durante qualche tempo di soggetto ai trastulli dell'orchestra.... Ma il coro rientra subito e canta energicamente l'inno festoso nella sua semplicità primitiva, aiutato dagli istrumenti a fiato che compongono degli accordi seguendo la melodia, e attraversato in tutti i sensi da un disegno diatonico eseguito dalla massa intiera degli istrumenti ad arco in unissono ed in ottave.

L'*andante maestoso* che segue è una specie di corale che intonano prima i tenori ed i bassi del coro, riuniti ad un trombone, ai violoncelli ed ai contrabassi. La gioia è qui religiosa, grave, immensa; il coro si tace per un istante per riprendere con minor forza i suoi larghi accordi, dopo un *a solo* d'orchestra, dal quale risulta un effetto d'organo d'una grande bellezza. Segue un *allegro* in sei per quattro nel quale si riuniscono fin dal principio il primo tema, già tanto e così diversamente ripetuto, e il corale dell'*andante* precedente. Il contrasto di queste due idee è reso ancor più marcato da una variazione rapida del canto festoso, eseguita sopra le grosse note del corale, non solamente dai primi violini, ma anche dai contrabassi.

Vi è meno foga, minor grandezza e maggior leggerezza nello stile del pezzo che segue: una gaiezza ingenua, espressa prima da quattro voci sole e più caldamente colorita poi dall'aggiunta del coro, ne fa lo sfondo. Alcuni accenti teneri e religiosi sostituiscono a due riprese differenti la gaia melodia, ma il movimento diviene più precipitato; tutta l'orchestra scoppia, gli istrumenti a percussione, timpani, triangoli, campanelli e gran cassa segnano vigorosamente le battute; la gioia popolare, tumultuosa, che somiglierebbe ad un orgia, se, terminando, tutte le voci non si arrestassero di nuovo sopra un ritmo solenne per inviare in una esclamazione statica il loro ultimo saluto di amore e di rispetto alla gioia religiosa. L'orchestra termina da sola, non senza spandere nella sua ardente corsa dei frammenti di quel primo tempo, di cui non ci stanchiamo mai.

« Quando Beethoven — conclude Berlioz — terminando la sua opera, considerò le maestose dimensioni del monumento che egli aveva ultimato, certamente deve essersi detto: *Venga ora la morte; il mio compito è finito.* »

(Estratto, col consenso dell'Autore, dal libro di ALFREDO COLOMBANI: *Le Nove Sinfonie di Beethoven* — Bocca, editore, 1897.)

SOCIETA' ORCHESTRALE DEL TEATRO ALLA SCALA

Presidente: ORSI Cav. Prof. ROMEO.

CONSIGLIERI :

MELZI Conte LODOVICO, Vice-Presidente.

GIANNI Prof. EMILIO - MAGRINI Prof. GIUSEPPE - NEVI Prof. PIO

PORRO Prof. LUIGI - PORTA Prof. ANDREA

REVERE Prof. LUIGI - CASTOLDI ARTURO, *Segretario..*

REVISORI

CAPPELLI Prof. MARCO - COMAZZI Prof. FEDERICO.

ORCHESTRA :

Primi Violini	O. Robiati	A. Cattaneo	Contrafagotto
G. De Angelis	P. Sangalli	C. Galli	A. Maestri
G. Pelizzari	T. Serafini	N. Motelli	Corni
D. Amaldi	A. Simoni	E. Rossi	G. Sonzogno
G. Bignami	F. Ratti	L. Vanzani	G. Alzati
A. Boari	G. Russolo	T. Cattaneo	L. Pagani
E. Carissimi		A. Ghirlanda	E. Porcellini
B. Fasoli		C. Grisanti	
F. Freli	Violo	A. Ribera	
E. Grossoni	U. Devasini	D. Zucchi	Trombe
A. Litta	S. Boscarini		G. Falda
L. Porro	L. Chiappini	Flauti	E. Gianni
V. Premoli	A. Fumagalli	A. Zamperoni	Cornette
L. Revere	E. Manzini	N. Casorati	C. Geroni
E. Ramperti	G. Marchino		A. Pinacchio
R. Ricci	A. Melchiori	Ottavino	
C. Tonani	G. Panerari	G. Negri	Tromboni
G. Villa	R. Poltronieri		P. Nevi
P. Sormani	A. Valsecchi	Oboi	F. Comazzi
G. Albisi	L. Zeria	A. Cassinelli	N. Porta
B. Clerici	V. Ceradelli	A. Giorgi	E. Visconti
A. Colombo	S. Rossi		Gran Cassa
A. Coggi	Violoncelli	Corno inglese	G. Vanetti
F. Grossi	G. Magrini	L. Ballerini	Rollo e Triangolo
A. Storti	L. Broglio		G. Longoni
F. Tagliabue	M. Cappelli	Clarinetti	Piatti
P. Turri	L. Cerri	G. Zavaldi	G. Maecellini
Secondi Violini	E. Grisanti	B. Cicotti	
A. Del Longo	G. Iremonger.	A. Alessi	Timpani
G. Aroldi	G. Negri		V. Aschieri
A. Bassoli	E. Nigrini	Clarone	Arpa
L. Cecchi	F. Alberti	G. Bernardoni	C. Sormani
L. Corbetta	E. Giovanelli		
F. Ferrari	P. Marinelli	Fagotti	
C. Maffi	R. Monteverde	A. Torriani	
E. Barbieri	E. Prati	L. Silva	
P. Bignami	A. Maccolini	C. Mori	
C. Carletta	Contrabassi		
G. De-Medici	P. Nani		
B. Mantovani	P. Togneri		
S. Pezzoli			

Prezzo Centesimi 20.
