

<<Quando le idee sono giuste, l'elaborazione non ha alcuna importanza>>.

Analisi del primo tempo della sinfonia n.5 in do minore op. 67
di Ludwig van Beethoven

Affrontare opere di un musicista della statura di Beethoven, vero e proprio "Titano" della Musica, pone chiunque voglia formulare considerazioni, scritti, saggi, riflessioni e quant'altro, dinanzi a un compito arduo e impegnativo.

Il rischio di percorrere strade già battute è alto e scontato. Tutto o quasi tutto è stato riportato in saggi e testi di vario genere che ne testimoniano la grandezza. Però, evidenziare aspetti del suo pensiero compositivo, non ancora trattati o affrontati da prospettive diverse e per certi versi nuove, induce, chi scrive, ad accettare la sfida e intraprendere un viaggio lungo percorsi inesplorati e ricchi di fascino e novità.

Ritengo, quindi, utile e stimolante cogliere l'opportunità di raccontare, attraverso una approfondita e analitica lettura del testo, le straordinarie abilità mostrate nell'applicare e dominare complesse tecniche combinatorie che trovano nell'incipit, la massima espressione e sintesi. Capacità che lo hanno visto protagonista assoluto tra i compositori dell'epoca e indiscusso modello di riferimento per le generazioni successive.

Attraverso i suoi "esperimenti" egli ha avviato una vera e propria rivoluzione nella forma, nello stile e nei contenuti ed ha consegnato all'umanità, pagine di rara bellezza e perfezione formale.

Gli innovativi modelli compositivi adottati hanno profondamente modificato il corso della storia musicale, l'approccio alla "Composizione" e persino le scelte interpretative.

Nel XX secolo, il suo stile e le sue intuizioni hanno ispirato artisti operanti anche in ambiti musicali "extracoliti" che hanno trovato in Beethoven il loro padre putativo. Infatti, possiamo con certezza affermare che nella sonata n. 32 in do minore op. 111, non solo sono tangibili i segni della profonda evoluzione del suo pensiero compositivo che trova perfetta corrispondenza nella definizione data dal pianista Robert Taub: <<Un'opera di ineguagliabile espressione e trascendenza ... il trionfo dell'ordine sul caos, dell'ottimismo sull'angoscia....>>, ma si trovano i prodromi compositivi di generi musicali come "Jazz" e "Rock" molto in voga nel secolo scorso e che tutt'oggi vantano un nutrito seguito di esecutori, estimatori e fruitori.

Per comprendere meglio la personalità di Beethoven, mi sembra utile riportare il giudizio di Guido Pannain che scrive:

<<perché l'opera del genio vale per quello che è, senza causa e principio; meglio, la causa e il principio sono nella sua qualità stessa. Ogni tentativo di darne la spiegazione con elementi che sono al di fuori di essa, o con vario fantasticare, è vano...Vi sono, certo negli artisti, affinità spirituali che si traducono anche negli aspetti e nelle sembianze della loro opera, nel gusto e nella forma, nel modo di far vivo il suono e di dargli figura. Ma è un errore comune prendere tali affinità, specialmente se in rapporto alla successione cronologica, per principio e causa dell'opera d'arte e parlare, per la medesima, di origine e derivazione. E' un errore prodotto dalle apparenze, che confonde gli aspetti esteriori con la essenzialità della cosa...Sta di fatto che noi troviamo nell'opera di Beethoven elementi sintattici primordiali che sono quelli medesimi di Haydn e Mozart; ma vi è in più quello che ci ha messo Beethoven, e che trasforma idealmente il valore di quello che era Haydn e di Mozart. I quali non sono più quelli di prima, ma sono diventati di assoluta appartenenza alla volontà musicale di Beethoven>>.

Certamente non è peregrino affermare che questa sinfonia si colloca nel panorama del sinfonismo tra quelle che meglio coniugano i principi costitutivi della musica alla perfezione formale della "forma-sonata".

Un capolavoro di fantasia e tecnica in cui, vigore espressivo, audacia ritmica, scelte timbriche e variazioni fraseologiche raggiungono il massimo grado di interazione determinando una perfetta corrispondenza tra micro e macro struttura.

<<Quando le idee sono giuste, l'elaborazione non ha alcuna importanza>>.

In questa risposta di Beethoven al suo biografo Schindler, si racchiude, forse, il segreto dei grandi "Artisti" e si conferma quanto fondamentale sia far risiedere alla base dell'atto creativo la perfetta corrispondenza tra intuizione ed espressione.

Infatti, le conoscenze delle tecniche di elaborazione e, come si direbbe oggi, proliferazione dei materiali di base, sono sempre condizionate dall'embrione dal quale tutto deriva poiché in esso dovrebbero sempre essere contenuti gli elementi utili per il suo divenire.

Cenni storici

E' difficile stabilire con esattezza quando Beethoven abbia ideato il piano della *Quinta*, che porta la dedica a due famosi membri della Commissione dei teatri: il principe Lobkowitz e il conte Rasumowski. Pare che nei quaderni di schizzi del 1800 e del 1801 si trovino dei brani dell'«Allegro», dell'«Andante» e dello «Scherzo». Altri brani si trovano poi anche nei quaderni del 1804 e del 1806. Comunque la sua definitiva composizione avvenne nel 1807, prima a Baden e poi a Heiligenstadt, in un periodo di tempo specialmente animato dalla figura della contessina Teresa Brunswick. Mentre la sua prima esecuzione davanti al pubblico del teatro «An der Wien», in un concerto che comprendeva anche la *Pastorale*, reca la data del 22 dicembre 1808. Concerto memorabile per l'elevatezza delle opere presentatevi e ancora per l'ostile contegno dei viennesi.

La *Quinta Sinfonia* peraltro segnò l'inizio di irresistibili trionfi per l'arte del maestro, ormai quasi totalmente sordo.

PREMESSA

La lettura principalmente rivolta ad analizzare aspetti poco "visibili" presenti soprattutto nell'esposizione del primo tempo della sinfonia, ha come prioritario obiettivo, lo scopo di mostrare in che modo le molteplici trasformazioni dell'incipit - soprattutto quelle relative ai procedimenti armonistici, alla struttura intervallare dei temi, al metro nelle sue varie articolazioni, all'unità ritmica di base e suoi sviluppi - incidono sull'elaborazione dell'intero impianto compositivo.

La mia intenzione non è quella di percorrere sentieri tradizionalmente battuti dal vasto pubblico di studiosi e appassionati del settore, ma consegnare ai lettori un'analisi più aderente alla sensibilità e alle esigenze interpretative dell'interprete e/o del direttore d'orchestra.

Escludendo la possibilità di ricorrere ad un commento puramente descrittivo della partitura, solo alla fine del mio lavoro fornirò lo schema formale comprensivo anche degli elementi facilmente individuabili.

PROSPETTO ELEMENTI BASE DEL PRIMO TEMPO

ORGANICO	2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti in si ^b , 2 fagotti, 2 corni in mi ^b , 2 trombe in do, timpani (sol-do) violini primi, violini secondi, viole, violoncelli, contrabbassi.
----------	--

Tonalità	Do minore
Metro, agogica, metronomo	2/4 – Allegro con brio – h = 108
Tonalità secondo tema	Mi ^b maggiore
Struttura formale	Forma sonata A-B-A ¹ - Esposizione, sviluppo, riesposizione-finale

ASPETTI TRATTATI

- Motto o motivo
- Approccio interpretativo;
- Visione contrappuntistica;
- Statistica dei suoni;
- Metrica;
- Struttura/e intervallare/i;
- Unità ritmica di base.

AUTOGRAFO PRIMA PAGINA DELLA PARTITURA



ANALISI

Il tempo si apre con l'inciso (ES.1) che contiene il famoso "motto o motivo" dal carattere deciso e vigoroso nel quale risiede il nucleo fondante della sinfonia: germe da cui l'intero primo tempo discende e che costituisce la matrice melodica, ritmica, fraseologica e armonica.

Beethoven lo utilizza anche nel terzo tempo della sonata per pianoforte n. 5 op. 10 in do minore, nelle ultime battute(48-58) dello sviluppo(ES.1¹).

ES. 1 Motto o Motivo da battuta 1 a battuta 5

Allegro con brio. $\text{♩} = 108.$

ES. 1¹ Sonata n. 5 op. 10 in do minore – terzo tempo

SVILUPPO: BATTUTE FINALI (dalla battuta 48 alla 58)

Le tecniche di elaborazione a cui il frammento viene sottoposto, in senso melodico, armonico e ritmico, creano le condizioni necessarie per sviluppare le profonde relazioni intercorrenti tra il pensiero compositivo e la sua articolazione all'interno della micro e macro struttura.

L'intero impianto, pertanto, trovando nella cellula iniziale la massima sintesi, acquisisce compattezza, vigore e linearità e contiene tre aspetti fondamentali e indispensabili per definire una partitura "perfetta":

- a) Unitarietà che lega, attraverso l'uso della "croma" e sue trasformazioni, i vari periodi costituenti la macrostruttura della forma sonata (A-B-A¹);
- b) Varietà poiché applicando il principio della variazione a tutti i parametri costitutivi della musica ivi compreso quello timbrico dell'orchestrazione, evita qualsiasi stagnazione dell'idea – motto garantendone, nel contempo, sempre la sua percettibilità;
- c) Forza espressiva poiché la tensione che la successione dominante tonica (V – I) esercita sull'impianto armonistico complessivo, influenza tutti gli altri parametri, caratterizzando anche la sezione riguardante il secondo tema (ES.2). Contrariamente alla funzione tradizionalmente assegnata di idea con struttura morfologica nettamente contrapposta alla prima, il secondo tema mantiene carattere autonomo, forza espressiva e dinamismo sia nel movimento orizzontale (linea melodica), sia in quello verticale.

ES. 2 (secondo tema)

Accordo di settima diminuita	Accordo di separazione (V di Mi b)	Motto secondo tema	Secondo tema
------------------------------	------------------------------------	--------------------	--------------

Flauti.
Oboi.
Clarineti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C. G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

The image shows a page of an orchestral score with various instruments listed on the left. A red rectangular box highlights the first four measures of the score. A green rectangular box highlights the fifth measure. A yellow rectangular box highlights a section of the Fagotti part in the fifth measure, marked with a first ending bracket and the instruction 'a 2.'. Blue arrows point from the top of the score to the red box, the green box, the yellow box, and a blue box in the lower right. The blue box highlights a section of the Violino I and II parts, marked with the instruction 'p dolce'.

Flauti.
Oboi.
Clarineti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C. G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

This image provides a detailed view of the orchestral score for the instruments listed on the left. The score is enclosed in a blue rectangular border. It shows the musical notation for each instrument, including the Flauti, Oboi, Clarineti in B, Fagotti, Corni in Es, Trombe in C, Timpani in C. G., Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Altro aspetto che sottende un livello più nascosto dell'analisi è costituito dalla presenza di un'invisibile "trama contrappuntistica" rinvenibile, soprattutto, nella prima parte dell'esposizione (ES.3) che percorre tutto il primo periodo (Motto - battute 1-5; battute 5/6-21) per ripresentarsi, leggermente modificata, dalla battuta 253 alla battuta 268 della ripresa (ES.3³) e dalla battuta 483 alla battuta 490/491 della coda (ES. 3^{3,3}).

ES. 3 da battuta 1 a battuta 21 dell'Esposizione

Allegro con brio. $\text{♩} = 108.$

Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C. G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

ES. 3³ da battuta 253 a battuta 268 della Ripresa o Riesposizione

Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C. G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

ES. 3^{3,3} da battuta 483 al battere della battuta 491 della Coda

Flauti.
 Oboi.
 Clarinetti in B.
 Fagotti.
 Corni in Es.
 Trombe in C.
 Timpani in C. G.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Violoncello.
 Basso.

Da questa nuova prospettiva, notiamo, inoltre, che il movimento melodico assegnato a violini primi e secondi, viole, violoncelli e fagotti (**ES.4**), risponde alle conseguenti e correlate esigenze di assicurare un trattamento finalizzato a:

- a) Caratterizzare maggiormente l'automa condotta delle parti;
- b) Garantire equilibrio fonico tra le voci (polifonia) che compongono il tessuto armonico-contrappuntistico;
- c) Contrarre gli incisi tematici (bb. 15,16,17,18 19) – **ES. 5** – utilizzandoli sia per moto contrario (**ES. 6**) sia in forma di "stretti";
- d) Anticipare, in crescendo, gli accordi di preparazione alla riproposizione del "motivo iniziale" (**ES. 7**)

ES. 4 da battuta 6 a battuta 21

Flauti.
 Oboi.
 Clarinetti in B.
 Fagotti.
 Corni in Es.
 Trombe in C.
 Timpani in C. G.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Violoncello.
 Basso.

ES. 5 da battuta 15 al battere della battuta 19 **ES. 6** da battuta 15 a battuta 19 **ES. 7** da battuta 19 a battuta 21

Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C. G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

Stretti

Moto contrario

crescendo

Altri punti emergenti:

- L'ordine di distribuzione dell'inciso/i tematico/i alle file degli archi è sempre subordinato all'esigenza di attribuire il suono più alto ai primi violini (**ES.8**);
- La successione degli intervalli caratterizzanti la linea melodica di fagotti e violoncelli (da b. 7 a b.18) richiama la funzione del "cantus firmus" di contrappuntistica memoria (**ES. 9**)

ES. 8 da battuta 6 a battuta 21

Allegro con brio. *sf - ton.*

Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C. G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

Suono più acuto

ES. 9 da battuta 7 a battuta 18

Allegro con brio. $\text{♩} = \text{son.}$

Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C. G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

Cantus Firmus

The image displays a musical score for Example 9, spanning measures 7 to 18 on the left page and measures 19 to 28 on the right page. The score is for a full orchestra, including Flauti, Oboi, Clarineti in B, Fagotti, Corni in Es, Trombe in C, Timpani in C. G., Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The tempo is marked 'Allegro con brio' with a quarter note equal to one second. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score features a 'Cantus Firmus' line, which is highlighted with blue boxes and arrows across both pages. The Cantus Firmus is a melodic line that appears in various instruments, including the Flutes, Clarinets, Bassoons, and Violins. The right page includes dynamic markings such as 'p cresc.', 'f', and 'cresc.'.

Inoltre, da una rilevazione puramente statistica dei suoni compresi tra le battute 1 – 24 emerge chiaramente il seguente quadro:

ES. 10

		L.VAN BEETHOVEN: SINFONIA N. 5 IN DO MINORE OP. 67 "SUONI PRESENTI TRA LA 1 ^a e la 24 ^a BATTUTA"							
		Do	Re	Mi b	Fa	Fa #	Sol	La b	si
ORGANICO ORCHESTRALE PRESENTE NELLE PRIME 24 BATTUTE	FLAUTO <i>primo</i>	1	0	1	2	0	3	3	0
	FLAUTO <i>secondo</i>	2	3	0	2	0	0	3	1
	OBOE <i>primo</i>	0	0	1	3	1	3	3	0
	OBOE <i>secondo</i>	2	3	0	2	0	0	3	1
	CLARINETTO <i>primo</i> in si b	0	4	1	5	1	5	3	1
	CLARINETTO <i>secondo</i> in si b	1	3	2	5	0	4	3	2
	FAGOTTO <i>primo</i>	7	0	0	2	0	1	4	9
	FAGOTTO <i>secondo</i>	7	0	0	1	0	1	4	9
	CORNO <i>primo</i> in mi b	0	0	1	2	0	5	3	0
	CORNO <i>secondo</i> in mi b	0	0	1	2	0	5	3	0
	TROMBA <i>prima</i> in do	2	0	0	0	0	4	0	0
	TROMBA <i>seconda</i> in do	2	0	0	0	0	4	0	0
	2 TIMPANI <i>in sol-do</i>	2	0	0	0	0	4	0	0
	VIOLINI <i>primi</i>	3	7	7	11	1	11	4	1
	VIOLINI <i>secondi</i>	2	7	10	7	1	17	4	1
	VIOLE	0	5	7	7	0	11	10	0
	VIOLONCELLI	7	2	1	5	0	4	4	9
CONTRABBASSI	1	2	1	5	0	4	4	3	
TOTALE PRESENZE SUONI		39	36	33	61	4	86	58	37
		DO	RE	MI b	FA	FA #	SOL	LA b	SI

La predominante presenza del suono sol, che appare ben 89 volte nelle prime 24 battute, esercita inequivocabilmente la sua funzione di dominante della tonalità d’impianto (do minore) nonché nota cardine della struttura melodica, contribuendo a conferire all’intera sezione, carattere, tensione e determinatezza.

Un altro dato interessante che la tabella ci mostra è che, in base all’ordine numerico decrescente dei suoni - SOL, FA, LAB, DO, SI, RE, MIB, FA# - la forza propulsiva contenuta nell’incipit incide sul carattere dei periodi seguenti e determina la formazione di tre diverse, implicite successioni melodiche, in cui, l’intervallo dominante, rimane sempre quello di terza, da cui, a sua volta, si generano tre microstrutture intervallari; (**ES. 11** disegno melodico: sol-fa-lab-do-si-re-mib-fa#); un accordo di settima diminuita (**ES. 12** fa-lab-si-re) e una triade diminuita (**ES.13** do-mib-fa#).

In definitiva, lo schema invita a osservare come questo suono svolga da un lato la funzione di fulcro tra gli accordi di tonica e dominante – I° e V° del do minore – e dall’altro assuma, nel rapporto dialogico tra i due gradi fondamentali della tonalità d’impianto, quello di vero e proprio conduttore di tensione. Infatti, esso guida la linea di tensione espressiva e ritmica verso un travaglio sempre più serrato, che come si evince dall’**Es. 11**, solo alla fine del percorso -battuta 22- trova il definitivo appagamento. Mantiene e rafforza le sue prerogative nelle battute successive, allorché, invertendone la posizione - V° - I°-, si riconferma attraverso la riproposizione del disegno iniziale leggermente variato nell’orchestrazione e nel numero di battute –(**Es. 11**). Nel ponte di collegamento (battute 34-58) che introduce il secondo tema (battute 59 – 66), la linea di tensione si sposta sul pedale di tonica (do) e si sviluppa ulteriormente raggiungendo il punto culminante con l’accordo di settima diminuita presente tra le battute 52- 56 a cui fa seguito quello di si bemolle -dominante (V grado) della tonalità del secondo tema (mi bemolle)- eseguito da archi, legni e corni.

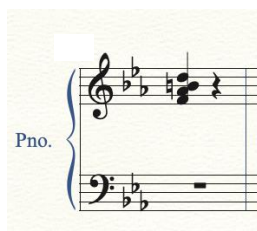
La prerogativa di quest’ultimo accordo è quella di esercitare una doppia funzione:

- separazione dal primo tema;
- preparazione all’ingresso del secondo tema.

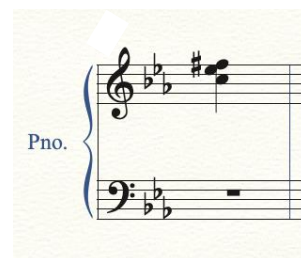
ES. 11



ES. 12.



ES. 13



Prima di continuare nell’ analisi è opportuno soffermarsi su altri tre aspetti importanti per l’approfondimento della lettura che riguardano:

- metrica;
- struttura/e intervallari;
- unità ritmica di base.

METRICA

Preliminarmente alla trattazione dell'argomento, una riflessione più approfondita e isolata dal contesto generale, va riservata alle misure iniziali di questa sinfonia (battute 1-5), particolarmente attenzionate da musicologi e, soprattutto, direttori d'orchestra, che contengono elementi di valutazione molto specifici dal punto di vista dell'approccio interpretativo.

Come si evince dall'**es. 14**, il ruolo di "Leit Motiv" che il disegno ritmico-melodico (Ò%oo%oo%oo| Ó) svolge in generale nelle varie parti del primo tempo, contiene contemporaneamente due funzioni (**ES. 14¹, 14², 14³, 14⁴**):

- introduzione/apertura;
- punto culminante delle grandi linee di tensione che separano le varie sezioni dell'impianto formale.

ES. 14 (dalla battuta 1 alla battuta 5)

ES. 14¹ (dalla battuta 22 alla battuta 24)

Allegro con brio. $\text{♩} = \text{ton.}$

ES. 14² (dalla battuta 125 alla battuta 128)
alla battuta 482)

ES. 14³ (dalla battuta 248 alla battuta 252).

ES. 14⁴ (dalla battuta 478

In virtù di quanto sopra rilevato, l'approccio interpretativo all'incipit potrebbe essere condizionato dalla volontà di non rispettare il valore metronomico indicato in partitura (minima=108). In questo caso, la naturale distribuzione degli accenti metrici verrebbe alterata a vantaggio di una più comoda declamazione del disegno musicale attraverso l'esecuzione marcata delle singole crome (ES. 15-15¹ 15²).

Diverso l'approccio alle misure successive (battute 6-21-25-56 ecc..) che, rispettando la scansione degli accenti metrici di inciso, semi-frase e frase, garantisce fluidità e discorsività ai vari periodi.

Altra riflessione va fatta sul motivo che ha indotto il compositore a prolungare la minima conclusiva del "Motto" sulle battute 5- 128- 482.

ES. 15 battuta 5	ES. 15 ¹ battuta 128	ES. 15 ² battuta 482
Flauti.	Flauti.	Flauti.
Oboi.	Oboi.	Oboi.
Clarineti in B.	Clarineti in B.	Clarineti in B.
Fagotti.	Fagotti.	Fagotti.
Corni in Es.	Corni in Es.	Corni in Es.
Trombe in C.	Trombe in C.	Trombe in C.
Timpani in C. G.	Timpani in C. G.	Timpani in C. G.
Violino I.	Violino I.	Violino I.
Violino II.	Violino II.	Violino II.
Viola.	Viola.	Viola.
Violoncello.	Violoncello.	Violoncello.
Basso.	Basso.	Basso.

La spiegazione di tale scelta potrebbe trovare conferma nei seguenti motivi:

- a) rafforzamento dell'idea-motivo;
- b) necessità di dare regolarità alla distribuzione degli accenti metrici.

In entrambe le ipotesi il punto coronato posto su di esse conferisce ulteriore tensione poiché nel primo caso prolunga l'ultimo suono sostenuto dal continuo "crescendo", nell'altro determina il punto di appoggio (battere) della frase successiva.

Infatti, se consideriamo l'accento metrico ogni due o quattro battute, risulta evidente che le successive misure (6-8-10 e così via), costituiscono il naturale "levare" delle semi-frasi e/o frasi di appartenenza.

L'approccio interpretativo all'intero primo tempo è guidato dalle diverse opzioni derivanti dalla disposizione degli accenti metrici e da come essi vengono considerati all'interno dei vari periodi.

Di seguito le cinque possibili articolazioni dell'accento metrico:

1. di battuta/accento ritmico (bb 19/20- 21- dalla 38 alla 43 ecc.);
2. di semi-frase (15/16 – 17/18 – 19/20 – ecc...);
3. di frase (bb. 7-10- ecc...);
4. di periodo (bb. 7 – 21- ecc..)
5. di tensione.

ES. 16¹ (accento di battuta/ritmico- battute 19-20-21) - **ES. 16²** (accento di semifrase battute 15/16- 17/18- 19/20)

The image displays two musical scores side-by-side, illustrating different metric accents. The left score, labeled ES. 16¹, shows measures 19-20-21 with blue arrows pointing to specific notes in the Flauto, Oboi, and Clarinetto in B parts. The right score, labeled ES. 16², shows measures 15-16-17-18-19-20 with blue arrows pointing to notes in the Flauto, Oboi, Clarinetto in B, Fagotti, and Violino I parts. A central box with a right-pointing arrow (>) is positioned between the two scores, indicating a comparison or transition between the two examples.

ES. 16³ (accento di Frase- dalla battuta 7 alla battuta 10)

The image shows a musical score for Example 16³, focusing on measures 7-10. A blue box highlights the phrase in measures 7-10 across all instruments. A central box with a right-pointing arrow (>) is positioned to the right of the score, indicating a comparison or transition.

ES. 16⁴ (accento di periodo dalla battuta 7-alla battuta 21) ←

ES. 16⁵ (accento di tensione- dalla battuta 5/6 alla battuta 21) ←

Il sottostante prospetto contiene un'ipotesi di distribuzione degli accenti metrici aderente all'impostazione proposta precedentemente ad eccezione di quello relativo al "periodo":

ES. 17

PRIMO TEMPO – battute 502

DISTRIBUZIONE ACCENTO METRICO				
	Inciso/Battuta/Ritmico	Semi-frase	Frase	Tensione
BATTUTE			7-11	
			15-17	
	19-20-21			21
			26-30	
		34-36		
	38-39-40-41-42-43		44-48-52	44-52
		56-58		56-58
	60-61	62-64-66-68 70-72-74-76 78-80-82-84 86-88-90-92 94		94
	96-97-98-99-100-101-102 103-104-105-106-107-108-109		110-114	110-114
		118-120-122		120-122
			130-134	
		138-140	142	
	146-148	150		

	154-156-158 160-162-164 168-170-172 174-176-178		179
180-181		182	
	186		187
188-189		190	
	194		
196-198-200-202-204-206 208- 211-213-215-216 -217 – 218 -219- 220-221-222 -223-224-225-226-227-228-229-230	231		228
232-233-234-235-236-237-238 239-240-241-242-243-244-245 246-247-248-249-250-251			248-249-250-251-252
	252	254-258	
	260-262-264		
266-267-268		270-274	268
	278-280		
282-283-284-285-286-287		288-292-296	296
300-302-303-304-305	306-308-310-312-314-316-318-320-322-324-326-328 330-332-334-336-338-340		
342-343-344-345	346		346
348-349-350-351-352-353-354-355-356-357-358-359-360-361		362-366	362
	370-372-374 376-378-380	382	374
	386-388		
390		391	
	395-397		
399-400	401		
403-404	405		
407-408-409-410-411-412-413-414-415-416-417-418-419-420-421-422	423-425-427-429-431		
433-434-435-436-437-438-439-440-441-442-443-444-445-446-447-448-449-450-451-4453-454-455-456-457-458-459 460	461-463-465		439
466-467-468-469 -		470-475	478
	479-481		
484-488	492-494		491
496-497-498-499-501-502			

STRUTTURA/E INTERVALLARE/I

Ritengo più appropriato utilizzare la definizione “struttura intervallare” perché mi permette di spiegare le relazioni intercorrenti tra l’intervallo considerato in senso strettamente melodico e l’intervallo funzionale all’accordo o agli insiemi accordali di riferimento.

Premesso che l’intervallo di terza (maggiore e/o minore, **ES. 18^a**) costituisce l’ossatura del motto-motivo (vedi **ES. 14**) e primo tema (vedi **ES. 3**), considerato che mutua la propria fisionomia melodica dalla triade fondamentale da cui deriva (**ES. 18^b** – triade di do minore e primo rivolto di sol), ne consegue la sua diretta subordinazione sia al disegno ritmico che la caratterizza (♩%oo%oo%oo) che al procedimento armonico di cui essa è parte strutturale.

Medesima considerazione deve essere estesa alla struttura intervallare che forma il secondo tema (dalla battuta 59 alla battuta 66). In questo caso, l’intervallo usato nella fase preparatoria è quello di quinta giusta (ES. 19 secondo tema completo), che rivoltato – quarta giusta- funge da contraltare al secondo tema stesso. In effetti, ipotizzando soluzioni ardite, potremmo considerare questa parte a ruoli invertiti, in quanto la linea melodica del tema, tolte le note di volta e le appoggiature (**ES. 19**), è sintetizzabile in una successione intervallare di terze all’interno del procedimento armonico I°-V°-V°-I° di mi bemolle maggiore, tonalità del secondo tema.

Ancora più evidente si mostra nella parte centrale (sviluppo) del primo tempo e, precisamente dalla battuta 179 alla battuta 195, dove, il secondo tema, la cui struttura ritmica è composta da semiminime, viene modificato in senso accordale formando un accordo di settima di dominante di do, per sostenere il primo tema modificato nella struttura ritmica e melodica (**ES. 20** dalla battuta 180 alla battuta 195). Come facilmente rilevabile dall’**ES. 21** (grafico), le due linee armonico-melodiche, muovendosi in direzioni opposte -violetti, violoncelli, contrabbassi e fagotti verso il basso, violini primi e secondi, clarinetti, oboi, flauti verso l’alto – formano un triangolo che si ripete dalla battuta 187 alla battuta 195, stavolta sulla dominante del do maggiore. L’intero periodo – dalla battuta 179 alla battuta 195- caratterizzato dalla presenza dei due intervalli principali, rafforza le relazioni contenute nel motivo iniziale (pausa di croma, croma, croma, croma) e ne sviluppa le caratteristiche anche in senso geometrico, dialogico e timbrico.

ES. 14 (Motto-motivo)

ES. 3 (Primo tema)

Allegro con brio. $\text{♩} = 108$.

Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C. G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

Allegro con brio. $\text{♩} = 108$.

Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C. G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

ES. 2 (secondo tema contenente le battute preparatorie)

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in Es. *a 2.*

Trombe in C.

Timpani in C. G.

Violino I.

Violino II. *p dolce*

Viola. *p*

Violoncello. *p*

Basso. *p*

ES. 18 (Motto-motivo)

Allegro con brio. $\text{♩} = 108.$

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in Es.

Trombe in C.

Timpani in C. G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

ES. 18^a (intervallo di terza)

Maggiore

Minore

ES. 18^b (accordo di do e primo rivolto di sol)

Pno.

ES. 19 (note di volta (rosse) e note reali (blu))

triade di do minore; primo rivolto di sol (dominante di do)

Flauti.
Oboi.
Clarineti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C. G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

Pno.

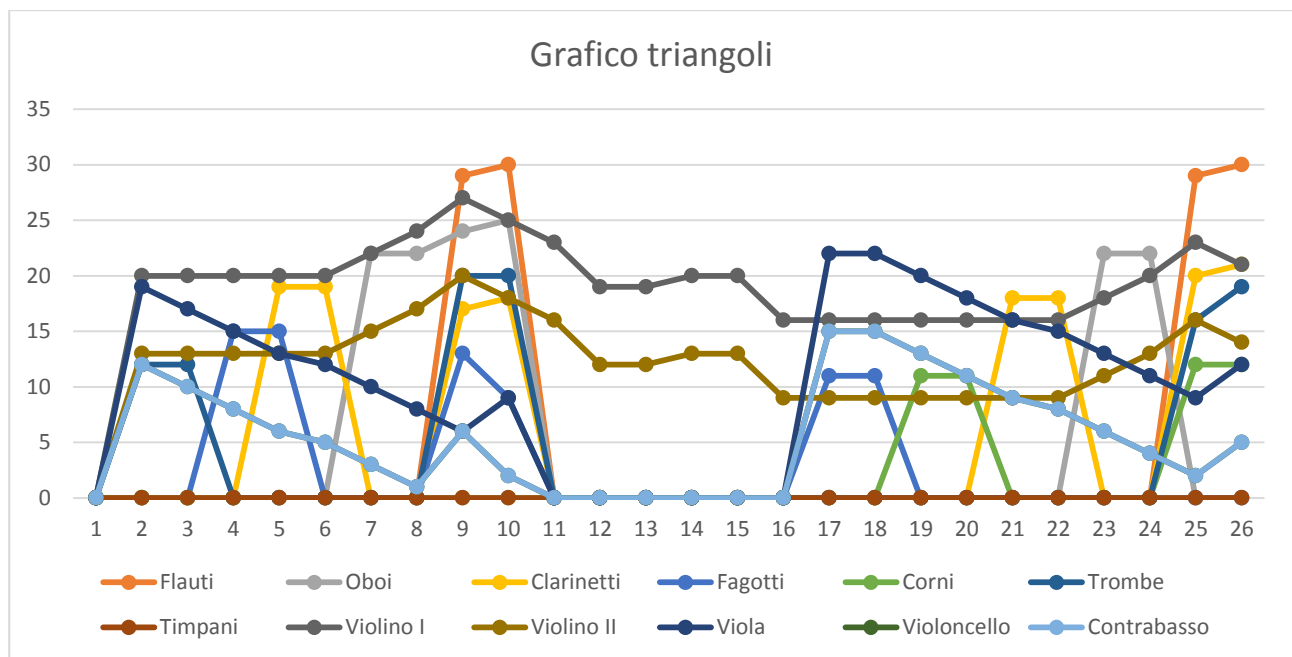
ES. 20 (da battuta 180 a battuta 195)

piu f - -

Flauti.
Oboi.
Clarineti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C. G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

This image shows a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are: Flauti, Oboi, Clarinetti in, Fagotti, Corni in E, Trombe in, Timpani in C, Violino I, Violino II, Viola, Violoncell, and Basso. The score is written on multiple staves. A large red rectangular box highlights the woodwind section, including Flauti, Oboi, Clarinetti in, Fagotti, and Corni in E. A yellow diagonal line is drawn across this red box. Another red rectangular box highlights the string section, including Violino I, Violino II, Viola, Violoncell, and Basso. A yellow diagonal line is also drawn across this second red box. A blue rectangular box highlights a specific section of the Violino I and Violino II staves. The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

ES. 21 (grafico)



UNITA' RITMICA DI BASE

Le figure di durata utilizzate in questo primo tempo sono: croma, semiminima, minima.

Di questi tre valori la croma rappresenta l'unità ritmica di base su cui si regge l'intera architettura del primo tempo e dalla quale, attraverso varie mutazioni, prendono vita le altre figure che mantengono, comunque, funzioni e compiti autonomi.

Essa rappresenta il mezzo sul quale viaggia l'energia contenuta nelle battute iniziali. Energia che si propaga senza soluzione di continuità contaminando tutti gli altri parametri costitutivi della comunicazione musicale.

Il prospetto sottostante (ES. 22) mostra il numero di presenze che ciascun valore conta sulle 502 battute che formano il primo tempo.

ES. 22 (Prospetto riepilogativo)

	CROMA	SEMIMINIMA	MINIMA
Esposizione	Presente in 82 battute	Presente in 68 battute	Presente in 77 battute
Sviluppo	Presente in 72 battute	Presente in 42 battute	Presente in 93 battute
Riesposizione-Coda	Presente in 143 battute	Presente in 176 battute	Presente in 137 battute
TOTALE	297 su 502	286 su 502	307 su 502

ES. 23 (numero di valori contenuti nelle singole battute del primo tempo della sinfonia) ¹

SEZIONE	da BATTUTA a BATTUTA	NUMERO CROME	NUMERO SEMIMINIME	NUMERO MINIME
A - ESPOSIZIONE	1- 21	133	54	50
	22-24	60	0	30
	25-33	60	10	12
	34-52	236	95	108
	53-55	60	0	36
	56-58	0	33	0
	59-93	74	160	166
	94-100	48	98	17
	101-109	128	128	18
	110-121	348	32	50
	122-124	0	15	0
B - SVILUPPO	125-128	24	0	28
	129-157	228	39	140
	58-160	96	9	6
	161-165	292	30	4
	166-170	140	35	25
	171-179	264	67	24
	180-195	126	100	20
	196-252	486	15	280
A ¹ - RIESPOSIZIONE	253-268	56	59	51
	269-287	276	104	38
	288-299	210	6	130
	300-330	28	92	134
	331-386	984	570	202
CODA - FINALE	387-422	460	422	100
	423-482	368	988	244
	484-502	240	240	24
TOTALE	502 BATTUTE	5.425	2.481	1.937

¹ La somma dei valori all'interno delle singole battute è stata determinata tenendo conto dei seguenti aspetti:

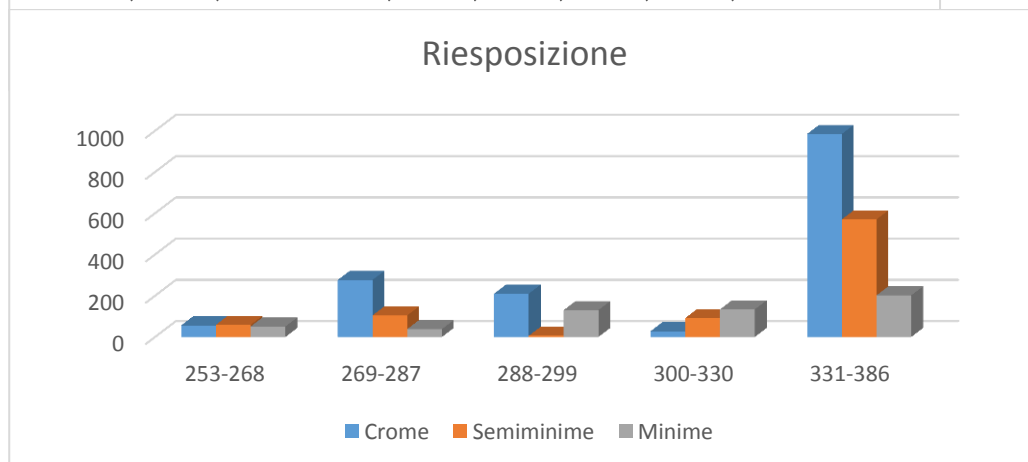
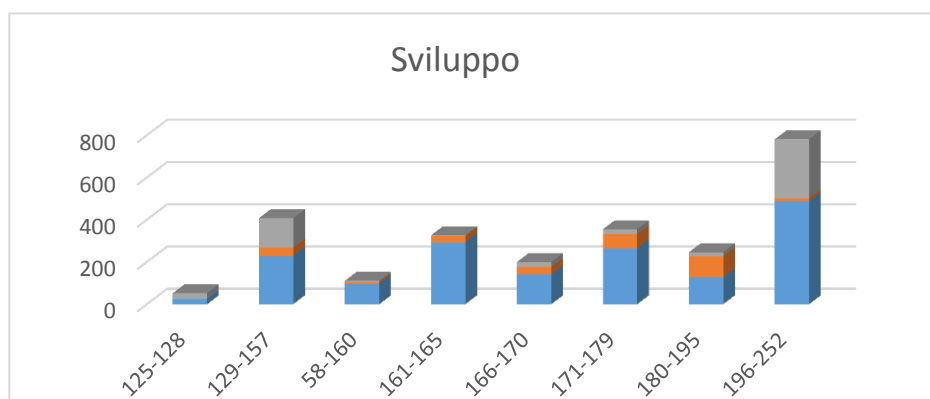
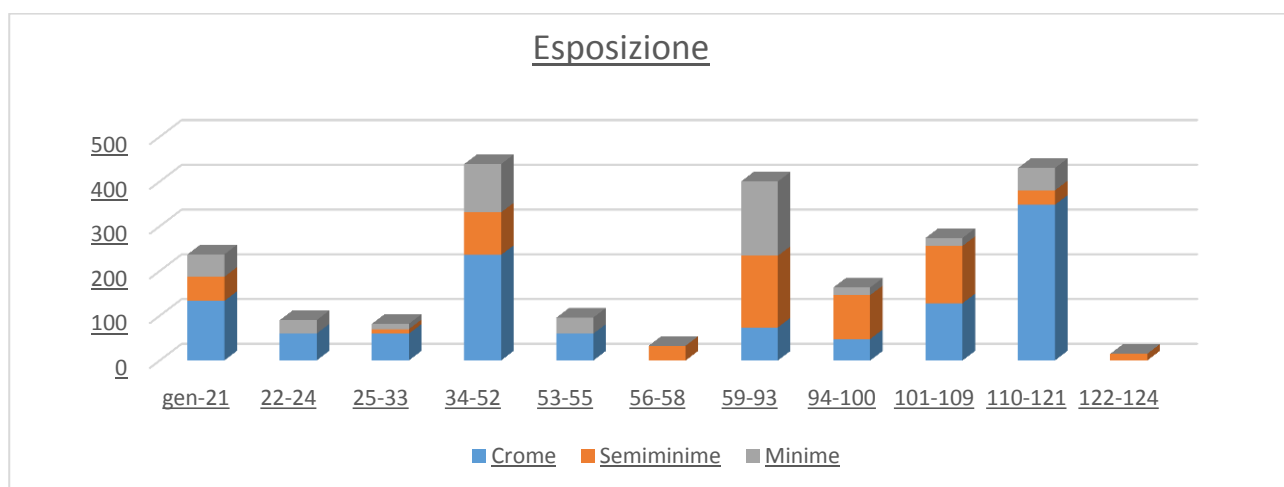
1. Valori appartenenti a suoni e pause di diversa altezza;
2. Valori appartenenti alla stessa altezza;
3. Valori uniti da legatura di valore;
4. Valori con funzione di sostegno armonico.

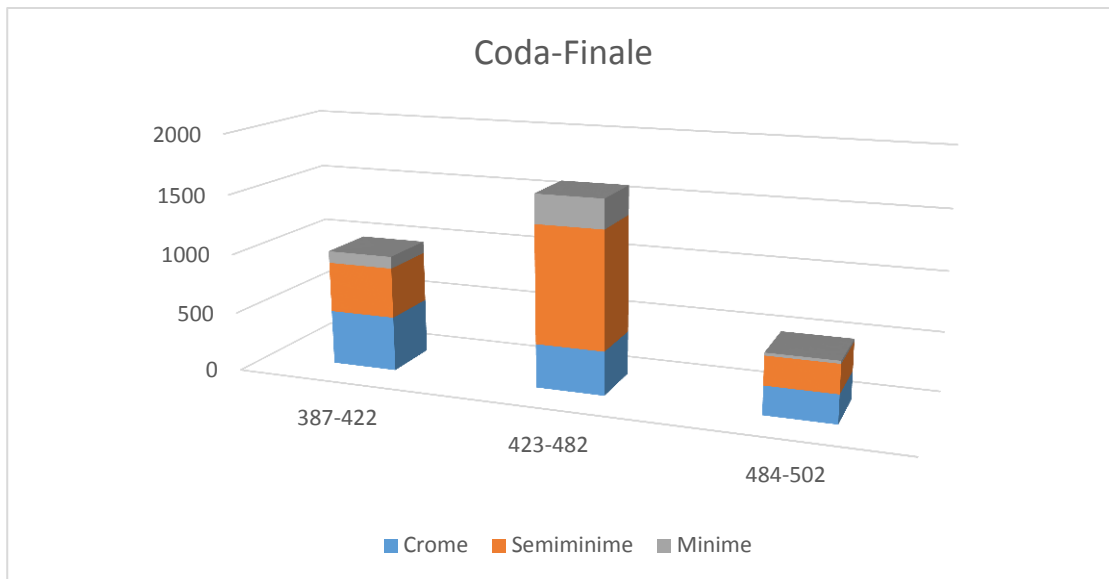
L' **esempio 23** mostra il predominio che la croma esercita sulle altre figure di durata sia sull'intero primo tempo sia sulle singole sezioni della forma-sonata come risultante dal seguente prospetto:

ES. 23

MACRO SEZIONE	N. BATTUTE	CROMA	SEMIMINIMA	MINIMA
A - ESPOSIZIONE	124	1.147	625	487
B - SVILUPPO	128	1.656	295	527
A ¹ - RIESPOSIZIONE - CODA	250	2.622	2.481	923

ES. 24 (Grafici)





La stretta correlazione tra metro e valori di durata ci induce a porre l'attenzione dinanzi a un altro aspetto caratterizzante il pensiero compositivo di Beethoven: il rapporto "spazio-tempo".

Lo spazio, diviso in parti uguali, viene percorso da energia ritmica che, di volta in volta, si sostanzia utilizzando le tre diverse figure di durata.

Questa idea nuova e ardita anticipa un principio che sarà alla base del pensiero musicale romantico modificando profondamente le relazioni tra "parametri costitutivi" e "forma": il contrasto espressivo.

Agogica, dinamica, altezze di suoni, registro, tessuto orchestrale, vengono toccati da questo nuovo modo di percepire e immaginare il piano compositivo.

L'esempio 25 mostra con chiarezza come le tre grandi sezioni - esposizione, sviluppo e riesposizione-coda - siano fortemente caratterizzate dal contrasto espressivo e rispondano a un nuovo modo di percepire il rapporto spazio-tempo.

ES. 25 (da battute 196 battuta 252 – dilatazione e contrazione dello spazio e del tempo)

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in Es.

Trombe in C.

Timpani in C. G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in Es.

Trombe in C.

Timpani in C. G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in Es.

Trombe in C.

Timpani in C. G

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

The image shows a page of a musical score for a symphony. It features 13 staves, each labeled with an instrument. The instruments are: Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarinetti in B (B-flat Clarinets), Fagotti (Bassoons), Corni in Es (E-flat Horns), Trombe in C (Trumpets), Timpani in C. G (Timpani), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola (Viola), Violoncello (Cello), and Basso (Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The music is written in a key signature of two flats and a 2/2 time signature. The page is framed by a blue border.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in E

Fagotti.

Corni in Es.

Trombe in C

Timpani in C.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Alla luce di queste considerazioni particolare rilevanza assume il cantabile (ES. 26) a battuta 268 la seconda di 234.

Questo cantabile affidato al primo oboe che divide il primo tempo in due grandi sezioni: la prima di 268 battute e rappresenta l'unico momento di distensione e di puro lirismo dell'intero tempo.

ES. 26 (battuta 268 – solo del 1° oboe)

The image displays a musical score for Example 26, focusing on the solo for the first oboe. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts listed on the left:

- Flauti.
- Oboi.
- Clarinetti in B.
- Fagotti.
- Corni in Es.
- Trombe in C.
- Timpani in C. G.
- Violino I.
- Violino II.
- Viola.
- Violoncello.
- Basso.

The musical notation is spread across 13 staves. The first oboe part (Oboi.) is circled in blue and features a solo line starting with the tempo marking "Adagio." The score includes various dynamic markings such as "cresc." (crescendo), "p" (piano), and "f" (forte). The bottom of the score shows the string parts (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Basso) with "arco." markings, indicating they are to be played with the bow.

SCHEMA FORMALE PRIMO TEMPO (da battuta 1° battuta 502)

PARTE	SEZIONE	SOTTOSEZIONE I	SOTTOSEZIONE II	GRADO	TONALITA'	BATTUTE
ESPOSIZIONE A	① Introduzione - Motto	Nucleo fondante	Intervalli di terza maggiore (sol- mi b) e minore (fa-re)		Do minore	1-4/5
	A ¹ - I° Tema	Elaborazione I° tema	Primo periodo del primo tema	I (Tonica)	Do minore	5/6 – 21
	② Motto					22 – 23/24
	A ² - I° Tema		Secondo periodo del primo tema	V	Do minore	24/25 – 33
	A ³ -	Pedale sulla tonica verso il ponte	Terzo periodo del primo tema	I -		33/34 – 43
	A ⁴ - Ponte		Quarto periodo del primo tema	I -V - VII diminuita	Do minore – Si bemolle -V di mi bemolle maggiore	44 – 58
	③ Motto secondo Tema			Relativo Maggiore	Mi bemolle maggiore	59 – 62
	B ¹ - II° Tema	Elaborazione II° tema	b ¹ Primo periodo del secondo tema			63 – 74
			b ² Secondo periodo del secondo tema			75 – 82
			b ³ Terzo periodo del secondo tema			83 – 93
	B ²					94 – 101
	B ³					102 – 109
	B ⁴ Coda Esposizione		Quarto periodo del secondo tema			110 – 124
			b ¹			110 – 118
	Motto con carattere conclusivo	b ²			119 – 122	
	Battute di separazione	b ³			123 – 124	
SVILUPPO B	④ Motto	Sviluppo del Motto		IV di do	Fa minore	125 - 128
	C ¹		Primo periodo dello sviluppo			129 – 145
	C ²		Secondo periodo dello sviluppo			145/146 - 157
	C ³		Terzo periodo dello sviluppo			158 – 179
			c ¹			158 – 167
		Transizione al secondo tema	c ²			168 – 179
	C ⁴		Quarto periodo dello sviluppo			179/180 – 195
	C ⁵		Quinto periodo dello sviluppo			195/196 – 228
			c ¹			195/196 – 215
			c ²			216 – 228
	C ⁶		C ¹			228/229 – 232
			C ²			233 - 240
	C ⁷		Settimo periodo dello sviluppo			240/241 – 248
	⑤ Motto					248 – 252
RIESPOSIZIONE A ¹	Aa ¹		Primo periodo della riesposizione			253 – 268
	Aa ²		Secondo periodo della riesposizione			269 – 277
	Aa ³	Pedale sulla Tonica	Terzo periodo della riesposizione			277/278 – 288
	Aa ⁴	Ponte I-V di Do VII ^a diminuita sul Do - (V del V di Do)	Quarto periodo della riesposizione			288/289 – 302
	⑥ Motto secondo Tema					303 – 306
	Aa ⁵		Primo periodo della riesposizione (secondo tema)			307 – 345/346
			aa ¹			307 – 322
			aa ²			323 – 330
			aa ³			331 – 345/346
	Aa ⁶		Secondo periodo della			347 – 353

			riesposizione			
	Aa ⁷		Terzo periodo della riesposizione			353 – 362
	Aa ⁸	Battute di preparazione alla grande Coda	Quarto periodo della riesposizione			367 – 397
			aa ¹			367 – 370
		Motto I				371 – 374
		Motto (stretto)				374 – 381
		Motto sul II grado abbassato (IV di do)				381 – 386
		Motto				387 – 389
		Motto				390 – 397
	Aac					398 – 502
	Aac ¹		Primo periodo della coda			398 – 414
	Aac ²		Secondo periodo della coda			415 – 422
	Aac ³		Terzo periodo della coda			423 – 439
	Aac ⁴		Quarto periodo della coda			439 – 469
	Aac ⁵	Motto composto da elementi del quarto periodo	Quinto periodo della coda			469 – 475
	Aac ⁶		Sesto periodo della coda			475 – 482
	Aacc	Codetta di separazione ad Finale				483 – 491
	Aacc ¹	Coda Motto- Finale				491 - 502
CODA						

Conclusioni

<<Per raffrontare al passato il futuro, bisogna dire che il passato ha generato il presente. Profezie spaventose, voi siete divenute <<terrestri>> e siete state salvate dalla poesia e dal vostro stesso significato.>>²

Palermo, li 10 luglio 2020

M° Carmelo Caruso



² Scritti e conversazioni di Beethoven, pag. 24 – Universale Cappelli