

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 - PRIMO MOVIMENTO

© Fabio Grasso - www.fabiograsso.eu 2019

Estratti dalle lezioni di analisi tenute al Conservatorio di Venezia

SCHEMA FORMALE

Introduzione (riassumibile come AB A'B' B'')

I1 1 Motivo principale dell'Introduzione (linea per terze discendenti)

I2 6 2o motivo dell'Introduzione

I3 13 ripresa del 1o motivo

I4 18 2o motivo trasposto un semitono sopra

I5 25 Elaborazione del 2o motivo e transizione all'Allegro, la cui velocità viene raggiunta a 39, prima dell'inizio del primo nucleo tematico (1NT) vero e proprio della forma-sonata, con le rapide anacrusi che lanciano il 1o tema 1NT1.

ESPOSIZIONE

E1 43 Primo Nucleo Tematico (1NT) 1a idea = 1NT1 = Primo Tema propriamente detto. In 2 componenti: crome staccate in arpeggio spezzato discendente, poi linea discendente per gradi congiunti

E2 65 1NT2 (Primo Nucleo Tematico, seconda idea)

E3 81 1NT1 variato, contrappuntato da una linea a valori lunghi SIb - MIb - FA. Qui viene usata solo la prima componente

E4 89 Ponte Modulante Sezione 1 = PM1 (come seguito di 1NT1). A 95 inizia la seconda sezione PM2, caratterizzata dalla figura delle sincopi.

E5 107 Secondo Nucleo Tematico, prima idea = 2NT1 = Secondo Tema propriamente detto, con un profilo per terze discendenti simile a quello del motivo di I1, ma ovviamente con un carattere completamente diverso.

E6 121 2NT2 (seconda idea del Secondo Nucleo Tematico), linea monodica complessivamente ascendente, formata da gruppi di tre minime con andamento 2a ascendente - 3a discendente; ogni gruppo è separato dal successivo da una 3a asc. Trattandosi di 3 minime in 2/2 il metro cambia a ogni gruppo.

E7 135 2NT3 (Terza idea del 2NT) ancora con profilo melodico per terze discendenti, ma qui, diversamente da 2NT1 e I1 il secondo intervallo di 3a è più acuto del primo (Do-La | Re-Si bem anziché Do-La | Si bem - Sol)

E8 141 2NT4 idea tematica trattata a canone (iniziato da Cl e Fag)

E9 157 2NT5 dall'ultimo frammento melodico di 2NT4 (re sib sol mi) si origina questa sezione costruita sul forte contrasto dinamico e timbrico fra le armonie dei tremoli e le loro risoluzioni.

E10 177 Coda dell'E con motivo derivato da 2NT4 (la sib do fa) e sincopi come in PM2. Successiva ripresa di 1NT1 come transizione allo Sviluppo.

SVILUPPO

S0 217 anacrusi

S1 231 1NT1 crome staccate + linea melodica aggiuntiva probabilmente da interpretare, almeno nella sua prima enunciazione, come variazione, attraverso note di passaggio e di volta, della linea di contrappunto al tema principale presente in E3: la linea di E3 è Si bem - Mi bem - Fa (trasponendola in Re magg avremmo Re Sol La), la linea variata a 221 sgg nei Violini è RE mi fa diesis SOL fa diesis sol mi LA

S2 255 progressione modulante su 1NT1, di cui sono utilizzate solo le crome staccate

S3 271 approdo all'armonia di settima diminuita Mi Sol Si bem Re bem e sua progressiva decostruzione, tesa ad eliminare le note Mi e Sol

A 295 si forma l'armonia di Dominante di Si magg, dopo la trasformazione enarmonica di Sib-Reb in Do diesis - La diesis nelle battute precedenti

A 319 si ritorna a Si bem maggiore, su un'armonia di Quarta-e-Sesta raggiunta attraverso la ritrasformazione enarmonica inversa rispetto alla precedente, con la conseguente reinterpretazione della settima di dominante di Si maggiore come sesta aumentata tedesca di Si bemolle.

Segue un passo che sviluppa l'elemento anacrusico preliminare al primo tema, sempre sull'armonia di Si bem magg, come preparazione della Ripresa.

RIPRESA

R1 L'inizio della Ripresa può essere individuato a 347 sull'arrivo del ff con la definitiva riaffermazione della tonica in stato fondamentale.

La prima componente del tema viene enunciata con un'orchestrazione robustamente rinforzata rispetto all'E, poi come eco in piano (355). Alla seconda componente (359) viene applicata una breve variazione (362). Queste varianti sostituiscono 1NT2 (contenuto di E2)

R2 365 corrisponde a E3 e a parte di E4

1NT1 con linea di contrappunto, variata con estensione modulante, a partire da 356. Questa aggiunta sfocia sulla dominante di Si bem magg (383) e costituisce quindi la prima parte del PM nella Ripresa, sostituendosi al primo segmento del PM di E (PM1 89-94), basato invece solo sull'elemento crome staccate.

R3 383 = seconda parte di E4 PM2 (sincopi)

R4 395 = E5 2NT1

R5 409 = E6 2NT2

R6 423 = E7 2NT3

R7 429 = E8 2NT4

R8 445 = E9 2NT5

R9 465 = E10

Coda generale

C1 481 1NT1

C2 489 1NT2

C3 505 1NT1

Tutti gli elementi della Coda appartengono a 1NT.

La componente 1NT2 viene qui sviluppata in misura maggiore di quanto non sia mai avvenuto in precedenza.

COMMENTO

Nell'evoluzione dei rapporti fra introduzioni lente e forma-sonata sinfonica l'Introduzione del primo movimento della Quarta di Beethoven rappresenta una tappa significativa, dal momento che per la prima volta ci è dato qui di individuare una relazione motivica fra un tema dell'Adagio introduttivo (quello di I1) e uno della forma-sonata (2NT1). Questa affinità è fortemente dissimulata dal contrasto di carattere, timbro, velocità e contesti che sono propri dei due temi, ma dal punto di vista strettamente intervallare è innegabile (come si è visto, essa riguarda le coppie di intervalli melodici di terza discendente) e non può essere casuale. Questo dettaglio tutt'altro che irrilevante sarebbe già sufficiente a mettere in dubbio l'opinione fin troppo diffusa secondo cui questa Sinfonia rappresenta, se non un momento regressivo, almeno una fase di stasi dei processi innovativi innescati dalla Terza e dalla Quinta.

Contro questa convinzione potremmo addurre argomentazioni tratte anche dagli altri movimenti (si pensi solo all'originalità della strutturazione dello Scherzo), ma limiteremo le nostre considerazioni al primo tempo, oggetto specifico di questa trattazione. È davvero banale e fuori luogo affermare che l'impianto generale più snello e le durate decisamente più ridotte, soprattutto dello Sviluppo e della Coda rispetto al primo movimento dell'Eroica, denotano un ripiegamento su un modello di sinfonismo più classicheggiante. Queste scelte sono funzionali alle sperimentazioni su cui intende concentrarsi qui Beethoven, che non investono tanto il piano formale, quanto piuttosto la ricerca strumentale ed armonica. L'agilità delle figurazioni degli archi, i giochi di contrasto timbrico fra sezioni dell'orchestra, l'emersione di linee individuali nei fiati (tutte caratteristiche peraltro enfatizzate anche nell'ultimo movimento) producono un'inedita vivacità di colori strumentali che mal si concilierebbe con una struttura formale dalle dimensioni massicce. Conseguenza di questo approccio è la lineare essenzialità sia delle sezioni espositive, sia di uno Sviluppo che fa dell'unitarietà il suo tratto peculiare: ne è protagonista assoluta la prima componente del primo tema, che, fino a tutta la sezione S2, viene utilizzata per la serie di progressioni modulanti il cui approdo è la settima diminuita di S3. Da qui in avanti di quell'idea tematica non resta che un breve inciso ritmico, ripetuto lungamente, mentre l'accordo si destruttura progressivamente, perdendo due delle sue quattro note, come descritto nello

schema formale. Sulle due restanti, con analoga gradualità, viene costruita l'armonia successiva, tonalmente lontanissima dalla precedente (si passa da una settima diminuita di un inespesso Fa minore alla Dominante di Si maggiore). Questa tecnica modulante estremamente innovativa presuppone una riflessione di stupefacente modernità sulla dilatazione temporale del suono e dei suoi effetti sulla percezione e sull'interpretazione: prolungare un'armonia e privarla della sua risoluzione ordinaria significa defunzionalizzarla, estirparla dal suo contesto naturale e modificarne completamente la valenza comunicativa. Una volta staccata dalla linea gerarchica in cui è normalmente inserita, una volta annullate le aspettative di risoluzione, essa diviene materia sonora neutra, riplasmabile a piacimento, scomponibile e ricomponibile a prescindere dalle logiche tonali usuali. Siamo qui in presenza di un'autentica premonizione, innanzitutto di analoghe invenzioni dell'ultimo Beethoven: si confronti ad esempio il passaggio fra Sviluppo e Ripresa del primo movimento della Sonata op. 106, fra l'altro anche questa in Si bemolle maggiore, ove la tonalità d'impianto viene riaffermata attraverso una trasformazione enarmonica al termine di un moto cromatico che è di fatto armonicamente neutro, pura linea astratta, quasi lampo di extra-tonalità - e qualcosa di simile si può riscontrare in passi della Nona Sinfonia e della Grande Fuga, altro brano in Si bemolle maggiore. Ma la portata profetica dell'intuizione sembra estendersi ben oltre, se pensiamo a certi esperimenti di dilatazione temporale e di microvariazione di moduli ripetuti attuati nella seconda metà del Novecento.

Si può dunque ben capire come alla luce di queste considerazioni siano facilmente confutabili le superficiali valutazioni tendenti a sminuire l'importanza della Quarta Sinfonia. È del tutto evidente che la carica innovativa delle Sinfonie n. 3 e n. 5 è per vari aspetti più facile da cogliere - ed è probabilmente resa ancora più fascinosa, specie presso alcuni settori di pubblico e di critica, dalle suggestioni extramusicali che più o meno giustamente sono collegate a questi capolavori. Ma esiste anche un'azione innovatrice più discreta, che non richiede di essere ammantata di significati o narrazioni ulteriori, che coinvolge fattori talora non così macroscopici, come quelli che abbiamo cercato qui di accennare, ma che non per questo risulta essere meno apprezzabile e meno decisiva.