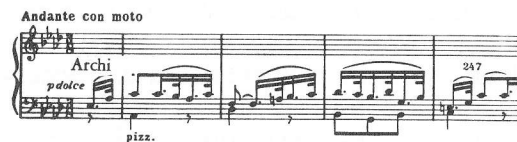


## Sinfonia n. 5 in do minore op. 67 (1808)



Secondo tema



Secondo tema



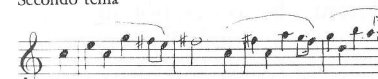
Secondo tema



Terzo tema (Trio)



Secondo tema



Terzo tema



Quarto tema



Quinto tema



Organico: due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, timpani, archi; inoltre, nel finale, flauto piccolo, contrafagotto e tre tromboni.

Durata: 36'30" (8' + 11' + 5'30" + 12').

Dedica: «Al principe Franz Joseph von Lobkowitz e al conte Andrea von Rasoumovski».

Opere non orchestrali contemporanee: *Sonata per pianoforte e violoncello* op. 69; *Lied Sehnsucht* WoO 134; *Trio per pianoforte, violino e violoncello* op. 70 n. 1 n. 2.

La composizione della quinta sinfonia, forse l'opera più popolare e più eseguita di Beethoven, si distribuisce fra il 1804 e il 1808. I primi schizzi si intrecciano con quelli del-

l'*Eroica* e gli ultimi sono mescolati agli abbozzi della *Pastorale*. Se si pensa che, nell'intervallo fra quei due anni, il musicista completò il *Fidelio* con le sue prime tre *ouvertures*, la quarta sinfonia, tre concerti per strumenti vari e la prima messa, si può dire che la quinta, con tutto il suo carico di sentimento e di moralità, costituisce un capitolo a parte, come una manifestazione che oltrepassa un po' la sfera delle pure forme musicali. Essa trasmette infatti la concezione filosofica che Beethoven maturò attraverso esperienze umane e artistiche e che restò nel profondo della sua coscienza anche durante la contemporanea composizione di opere come, fra quelle citate, la quarta e il concerto per violino, in cui si rispecchia tutt'altro mondo spirituale. Beethoven aveva già tracciato questa concezione nella terza sinfonia, ma in un quadro più generale, vincolato alla primitiva intenzione di fare in essa l'apologia di Napoleone. E, se nell'eroe descritto finì per identificare se stesso e l'umanità intera di fronte ai problemi di fondo, non per questo la sinfonia, con la vastità delle sue proporzioni, la maestà dei suoi temi e la tendenza a portarli in trionfo, risulta estranea alla sua precipua ispirazione di carattere storico.

All'epoca dell'*Eroica* la ferita dell'amore deluso e quella, ben più terribile, dovuta alla consapevolezza della sordità, erano ancora aperte. La sofferenza di Beethoven, la sua disperazione e la sua veramente titanica lotta per superarla, influirono profondamente sull'opera celebrativa, che quindi assunse un contenuto di emozione tale da assimilarla ad un diario dell'anima. È indubbio che fra l'*Eroica* e la quinta esistano affinità spiccate e che entrambe esprimano una fede sostanziale nella vita e indichino la via per acquistarle. Ma la quinta rivela un travaglio intellettuale sconosciuto all'*Eroica*. L'immagine abusata di Beethoven che afferra il destino alla gola, nella sua rozzezza "schindleriana", è al riguardo efficace. Già la scelta di do minore, corrispondente di mi bemolle maggiore, tonalità dell'*Eroica*, è di per sé significativa: sin dai tempi di Haydn e Mozart, e, prima di loro, di Emanuele Bach, essa impegnava ad un discorso diretto, meditativo, marcatamente triste. E la promessa è mantenuta attraverso una concisione esemplare, sia sul piano delle strutture dei singoli movimenti, sia su quello

più particolare dei temi. La dilatazione delle forme sinfoniche aveva prodotto nel 1804 una sensazione non favorevole. Beethoven scarnifica ora il suo linguaggio, rinunciando alle magnifiche perifrasi dell'*Eroica* e riducendo la sua favella a vocaboli brevi, pungenti, con predilezione per il ritmo tre brevi-una lunga, che promuove al grado di motivo propulsore dell'intera sinfonia. Ne risulta una unità e coerenza di contenuti assolutamente sconosciuta ai contemporanei e, del resto, rimasta tale anche alle successive generazioni di musicisti.

Alla stringatezza e alla omogeneità, la quinta aggiunge una violenza d'urto che non si può spiegare se non attraverso la rispondenza immediata fra le frasi musicali e le istanze morali che le ispirarono. Mai come nel primo movimento di questa sinfonia Beethoven aveva saputo esprimere, in modo così evidente e concreto, il dolore spirituale e le reazioni dell'anima per vincerlo. È una musica che non tollera compromessi con la sua stessa disciplina di categoria artistica, talmente è protesa verso un solo scopo: scuotere l'uomo dalla sua acquiescenza al destino e riportare nel suo cuore la gioia. Passo a passo, il musicista descrive nei vari momenti questo itinerario morale, rispettando, molto più che nel caso dell'*Eroica*, gli schemi e le proporzioni tradizionali, ma assoggettandoli alla sua personale visione d'insieme.

La sinfonia è una traduzione perfetta, in forme cioè classiche e armoniose, di stati d'animo orientati verso una apoteosi finale. Si articola in quattro capitoli strettamente collegati fra loro, e gli ultimi due formano addirittura un tutto unico. Come l'*ouverture Coriolano*, comincia con una definizione a tutto tondo dell'immagine tragica del destino. Nello sviluppare questa unica idea musicale il primo *allegro* perviene a lancinanti scandagli nella fonte prima dell'emozione, suscitando, con l'exasperazione di certi accordi tenuti, sentimenti simili alla consolazione che danno le lacrime. Nello svolgimento vero e proprio, la stessa cellula ritmica viene sottoposta ad una costante attività di rifrazione che la deforma, accentuando la sua energia un po' allucinante e la sua espressività gestuale. Una pausa nel combattimento contro il destino sembra profilarsi all'inizio dell'*andante*, il cui tema, pacifico e cullante, e la cui strut-

tura a variazioni si richiamano, in apparenza, ad un mondo haydniano di sogno ed evasione, ma la successiva comparsa di ritmi marziali ricompone un clima eroico, dalle risonanze sconfinare. Nel terzo movimento, che Beethoven non intitola più "minuetto" o "scherzo", sono in lizza due entità, rappresentate l'una da una enigmatica frase ascendente e l'altra dal tema del primo movimento divenuto uno squillante invito alla battaglia. Pure misteriosa è la sezione corrispondente al trio, la parte più celebre ma non meno ispirata della sinfonia, in cui Beethoven, partendo da un dotto gioco contrappuntistico, giunge ad effetti simili a scatti d'ira. Non vi è quasi nulla di ripetitivo in questa opera drammatica, che vede il terzo movimento spegnersi in un lungo mormorio, dal quale ha inizio il più impressionante *crescendo* della storia della musica: qui l'uomo ha finalmente avuto ragione delle forze avverse e la sua vittoria è consacrata dal glorioso tema di marcia, che, letteralmente, esplode al colmo dell'arco sonoro. Anche dal punto di vista tonale il senso dell'ascesa è esplicito: si è ora in do maggiore, cioè, finalmente, nella zona della luce e delle certezze morali. Le tremenda abbondanza di idee che infiorano il finale, nel quale, ulteriore elemento di novità, intervengono strumenti caratteristici come il controfagotto, e la simmetria delle sue varie parti, ne fanno anche il trionfo della forma sonata. Con scoperta allusione alle ultime resistenze del destino, viene rievocato il tema del terzo movimento, poi, nella coda, tutta fremiti ed echi militareshi, la vittoria è degnamente celebrata con una profusione di suono. Questa ostentazione di potenza non poteva mancare di produrre un effetto sensazionale in un'epoca in cui la musica stentava ancora a uscire dalla impassibilità della sua cornice classica. E autorizza a prestare fede ad aneddoti come quello, riportato in tutte le biografie, del vecchio soldato che, durante una delle prime esecuzioni della quinta a Parigi, al culmine del *crescendo* scattò in piedi e si mise a gridare: «È l'imperatore!»; o quell'altro del fanciullo sconosciuto che, a detta di Schumann, si strinse a lui nello stesso punto di un'altra esecuzione, confessando di avere paura. Con tutto ciò, la prima assoluta, che ebbe luogo il 22 dicembre 1808 nel teatro "An der Wien", fu quasi un fiasco. Il concerto, organiz-

zato da Beethoven, straripava di sue opere inedite: nella prima parte, la *Sinfonia pastorale* (indicata con il n. 5), un brano della messa in do maggiore e il quarto concerto per pianoforte; nella seconda, la sinfonia in do minore (con il n. 6), un'altra parte della messa e la fantasia per piano, orchestra e coro. In quest'ultima opera, il compositore-pianista s'arrestò di colpo in seguito ad un errore suo o degli altri strumentisti e la fantasia fu replicata daccapo. Ciò fece passare sotto silenzio la quinta, sulla quale il critico dell'«Allgemeine Musikalische Zeitung» non si pronunciò, preferendo dilungarsi sull'incidente esecutivo. Ma, a partire dal 9 febbraio 1809, giorno in cui fu applaudita a Lipsia, l'opera conobbe accoglienze solo favorevoli e consacrò Beethoven maestro della sinfonia.

*Allegro con brio.* La nota ribattuta al ritmo di tre o quattro brevi seguite per lo più da una lunga, presente in molte opere strumentali di Haydn come motivo dominante, era già stata portata da Beethoven alla dignità di frase d'apertura sia nel quarto concerto per pianoforte sia in quello per violino. Questa volta viene collocata nelle prime due battute e ribadita nelle tre seguenti e costituisce non solo l'inizio del discorso, ma pure il suo nucleo e l'imprescindibile base per tutti gli sviluppi ulteriori. È perciò spiegabile che Beethoven abbia voluto evidenziare subito questa formula, apparentemente scolastica e arida, imponendola all'attenzione con la tecnica del "primo piano", tecnica di cui, per quanto riguarda la musica, fu, se non l'ideatore, certo il primo divulgatore. Ed è anche comprensibile l'accanimento con cui musicisti, musicologi, psicologi e persino ornitologi abbiano tentato di decifrare il senso o quanto meno l'origine di questo disegno ritmico elementare, sul quale Beethoven ha costruito l'edificio della quinta. «Così il destino batte alla porta», avrebbe chiarito il compositore ad Anton Schindler, ma la testimonianza di questo suo fantasioso segretario e tuttofare è soggetta a beneficio d'inventario. Più dubbia ancora è la presunzione, avanzata da vari specialisti, che si tratti di un modulo musicale prelevato in natura, nella fattispecie dal canto dello zigolo giallo (secondo Czerny), del rigogolo (Colombani) o dell'ortolano (Hoffmann). Esistono poi suggestive proposte di interpretazione in chiave "alpina",

formulate in epoche diverse da commentatori affascinati dalla durezza e dalla forza d'urto di quelle quattro note, sempre tese nello sforzo di scalare vette inaccessibili (Columbani, Nef, Mila). Non vi è dubbio che una tremenda tensione psicologica investa la struttura di questo *allegro*, di per sé molto più conforme alla tradizione di quanto non lo sia il tempo corrispondente della sinfonia *Eroica*. Il materiale è distribuito in modo equilibrato, con un senso delle proporzioni ancora più spiccato rispetto allo stesso Haydn. Le quattro sezioni di una forma sonata ampliata hanno press'a poco il medesimo numero di battute, l'esposizione si riflette fedelmente nella ripresa (in cui è inserito, come nella haydniana sinfonia *Il mezzogiorno*, ma per la durata di una sola misura, un recitativo fuori tempo), lo sviluppo è regolarmente imperniato sull'idea principale, senza intervento di idee estranee, e la coda contiene, simmetricamente, un secondo svolgimento. Alla prima definizione "a motto" del motivo fatidico in *fortissimo* da parte degli archi e dei clarinetti segue la ripetizione, alternata e combinata, delle quattro note nei violini e viole a bassa voce; poi, dopo un *crescendo*, i fiati si uniscono al concerto generale.

Da monumentale, il tema ridiviene sottile nel canto individuale degli archi, ma gli *sforzando* lo rilevano, lo proiettano verso l'alto, lo sbriciolano in vertiginose sequenze discendenti a ritmo di croma, sullo sfondo di un pedale gigantesco di ottoni e legni sempre *fortissimo*. La tensione diviene esasperazione, lo spirito dello *Sturm und Drang* tardosettecentesco raggiunge il suo vero momento di incandescenza. Qui la musica combacia con un movimento interiore di rivolta, ira, insofferenza contro i limiti della vita e la condizione umana. Del tutto accessoria è la presenza nella esposizione di una figura melodica in mi bemolle maggiore, la quale, anziché configurarsi come un secondo tema antagonista, si riallaccia, sia nella tonalità, sia nel profilo, alle immagini epiche e sofferite dell'*Eroica*. E conduce a nuovi conturbanti accordi, con un dispiego di volumi sonori sconosciuto alle precedenti opere per orchestra. La dialettica dei contrasti è perciò a senso unico: una sola emozione di intenso dolore e corruccio pervade il movimento che si può considerare mo-

notematico e tutto orientato verso le tonalità minori. Lo confermano lo sviluppo, interamente fondato sul motivo tre brevi-una lunga e la torreggiante coda, in cui questo tema scarno e terribile, immerso in un contesto comprendente una nuova controfigura sfuggente, domina l'orizzonte, più incombente, tormentato e intransigente che mai, sin nelle ultime battute.

*Andante con moto*. La cupa disperazione del primo movimento lascia il posto in questo *andante* ad una *rêverie* più volte interrotta da immagini e impulsi eroici. Serena è nel complesso la tela di fondo, ancorata, sia pure non stabilmente, a la bemolle maggiore, una tonalità inusitata, come inusitato è il ricorso alla struttura di doppio tema e variazioni, cavallo di battaglia di Haydn del periodo londinese. Altro punto di contatto con le tecniche del vecchio maestro (ancora vivente all'epoca in cui Beethoven componeva la sinfonia) si riscontra nella fisionomia dei temi, in cui domina il ritmo puntato, così propizio al passo di marcia. Ed entrambi i soggetti principali e, si può dire, l'intero movimento, evolvono in lenta progressione, sboccando, nei momenti culminanti, su vere e proprie parate di suono, trombe e timpani in primo piano, come in una immaginaria adunata di tutte le risorse spirituali.

Dai quaderni degli appunti, si apprende che Beethoven aveva inizialmente concepito il brano come un minuetto e trio. Successivamente, ritenendo forse un titolo simile evocatore di un Settecento così lontano dai suoi ideali e in stridente contrasto con il contenuto, a dir poco, rivoluzionario della sua opera, modificò il tempo e l'intestazione, lasciando tuttavia inalterati i due temi. Esposto da viole e violoncelli, il primo di essi si presenta a ritmo di semicroma, in forma di melodia *legata* e minuziosamente elaborata, con battute sempre diverse fra loro. Lo proseguono i legni, portandolo alla conclusione con una sospirata terza che, ripetuta dai flauti e dai violini, stabilisce un'atmosfera di attesa, favorevole all'entrata di clarinetti e fagotti con il secondo soggetto. Da *pianissimo* si passa senza gradualità a *fortissimo*: una esplosione di suono sulla base del nuovo tema, che avanza in tutti i registri nella luce di do maggiore, conquistata attraverso il procedimento enar-



monico. Altrettanto brusco è il ritorno al *pianissimo* in un misterioso passaggio di note prolungate, che fa da ponte alla prima variazione. Il tema dell'antico minuetto, modificato nel profilo, si snoda nelle sue volute divenute più morbide con la soppressione delle note puntate, attraverso le viole e i violoncelli, mentre quello del trio si ripresenta all'incirca tal quale, dando luogo ad una seconda monumentale marcia verso il cielo. Un altro ponte di note lunghe lascia emergere nei violoncelli un ritmo di note ribattute analogo a quello del primo movimento, come un richiamo al destino. Si giunge così alla seconda variazione, in cui la melodia principale, in ritmo questa volta di bicroma, passa da viole e violoncelli ai violini e viceversa, sostenuta da una fitta barriera di unisoni e accordi paralleli a piena orchestra. Un ulteriore sviluppo del motivo di testa del primo tema, in un silenzio generale rotto da lievissimi tocchi degli archi, precede l'ingresso della famiglia dei legni e quindi dei soli corni, i quali danno il segnale della riscossa. La gloriosa marcia in do maggiore fa la sua apparizione definitiva. Nell'ultima parte si assiste ad una terza variazione del tema, esposto nel corrispondente tono minore, poi ad una sua trasformazione in un disegno quasi ballabile — forse una voluta deviazione nel sarcastico<sup>1</sup> — e infine alla rapida morte dei due temi che, uno dopo l'altro, sembrano spegnersi contro gli accordi in *fortissimo* dell'orchestra. Ma fino alla penultima battuta si ode ancora un brandello di tre note comune ad entrambi.

*Allegro.* La mancanza dell'abituale indicazione di "scherzo" può ragionevolmente essere intesa come una preordinata esclusione di elementi di folklore o di evasione, peculiari al terzo movimento di ogni sinfonia classica, comprese le prime quattro sinfonie di Beethoven. E che il brano si presenti come la continuazione di una vicenda morale, narrata e sviluppata nei due tempi iniziali, è confermato dalla sua atipicità, manifesta, in particolare, nella conformazione dei temi, nel numero di essi, nell'esplicito richiamo all'idea dominante dell'opera e, infine, nel collegamento con il finale, così stretto che i due movimenti costituiscono in realtà un tutto inscindibile. Dopo lo sfogo doloroso del primo *allegro* e la parentesi onirica dell'*andante*, percorso o meglio offuscato da visioni di gloria, il terzo momento

della confessione di Beethoven segna un ritorno al tono minore entro una cornice però diversa: alla stringatezza del linguaggio del destino, con i suoi colpi spietati, succede, apparentemente, un ripiegamento nei meandri oscuri della coscienza. Da questa profondità sembra salire il canto *legato pianissimo* dei contrabbassi e violoncelli che, non appena si comunica ai violini, si arresta su una nota coronata. L'anima s'interroga sul significato della lotta. Una seconda volta il tema parte dai registri bassi, si snoda, con una battuta in *forte-piano* simile a un brivido, conquista anche i flauti e quindi si spegne su una nota di nuovo sospesa sull'ignoto. D'improvviso i corni intonano *fortissimo*, sul ritmo tre brevi-una lunga, un possente richiamo, una specie di grido elementare di battaglia che si articola poi, con il contributo di tutto il resto dell'orchestra, in un tema gagliardo e squillante.

Nella sezione seguente, che negli scherzi normali è dedicata allo sviluppo del soggetto unico, i due pensieri musicali coesistono e, mentre il primo circola sempre nelle zone basse della partitura, la fanfara passa a varie voci, alternandosi o sovrapponendosi ad esso e, in quest'ultimo caso, identificandosi con il ritmo fatale del primo movimento. Lo scontro fra le due entità, facilmente individuabili nell'uomo e nel destino — realizzato in un superbo intreccio di archi e di fiati attraverso un balenio di tonalità in continuo movimento — ha una pausa in quello che normalmente ha nome "trio", ma che Beethoven ha pure lasciato senza titolo. È un intermezzo in do maggiore, e vede ancora violoncelli e contrabbassi esporre un altro tema ondulato, che si rivela come il primo elemento di un fugato a quattro voci concluso da una ulteriore citazione, rapida e ribadita, in chiave ad un tempo irosa e umoristica, della formula tre brevi-una lunga. Del resto, questo contrappunto *forte* e in maggiore suggerì a Berlioz la grottesca ma felice immagine — ripresa dalla maggioranza dei commentatori — di una danza di elefanti. I pachidermi dello spirito continuano ad agitarsi nella seconda parte del "trio", entro il recinto degli archi, rincorrendosi e ballando insieme, mentre i fiati battono il tempo con *sforzando* sulle note lunghe. L'uscita di queste deliranti figure della fantasia beethoveniana avviene in punta di piedi,

sempre in maniera scalare e sempre più piano, da ultimo in *pizzicato*. La grande attesa sta per cominciare. Beethoven ritorna alla tonalità di partenza e alla melodia misteriosa in *legato* di contrabbassi e violoncelli. Di nuovo le note con corona, poi il tema si spezza in un nuovo *pizzicato*, come in gocce d'acqua. Il ritmo fatidico appare ai clarinetti e s'intreccia con quello, tutto frantumi e schiocchi, degli archi. È una scena sarcastica, irreale, destinata ad essere spazzata via da un sordo brontolio di timpani, su pedali immani di archi pietrificati per la durata di 54 battute, con un *crescendo* finale che sbocca su uno dei più impressionanti pieni orchestrali della storia della musica, superato, per restare a Beethoven, solo dallo scoppio della tempesta nella sinfonia *Pastorale*.

*Allegro*. Sui gradi dell'accordo di do maggiore prorompe il grido di liberazione e di vittoria di un'orchestra che, a questo punto, si accresce di un gruppo di strumenti reclutati per l'occasione dalla musica sacra (tre tromboni, come nell'oratorio *Cristo sul Monte degli ulivi*) e da quella militare (flauto piccolo, presente in talune danze per il *Redoutensaal*, e controfagotto, usato in precedenza da Beethoven solo nella scena del carcere del *Fidelio*). In una lettera del 3 febbraio inviata al conte Oppersdorf, che avrebbe dovuto essere il destinatario della quinta sinfonia e a cui venne invece dedicata la quarta, il compositore spiega che i nuovi fiati avrebbero fatto più «rumore» di sei timpani. È infatti una marcia trionfale, una tripudiente fanfara che si sviluppa su un itinerario tonale poco accidentato, compreso fra la sfera della tonica e il terreno limitrofo della dominante. Ogni frase musicale ha un profilo così spiccato da poter aspirare alla qualifica di tema, in particolare un motivo, accennato dapprima dai legni e quindi pronunciato interamente dai violini, e una figura in terzine che riprende il ritmo tre brevi-una lunga del primo tempo e che, esposta dai violini, si estende poi ai fiati. Dal cataclisma di *forte*, *fortissimo*, *sforzando* sembra uscire il quarto tema, enunciato da clarinetti e viole, con la sua alternanza di *forte-piano* e di *piano*, ma esso è ripreso a gran voce da tutta l'orchestra e l'esposizione termina con un nuovo spiegamento di sonorità al massimo volume. La battaglia fra uomo e destino è sempre in corso. Dalla fissità delle

note tenute, dalle quali si distaccano solo controfagotto e violoncelli, si passa ad uno svolgimento centrato sul terzo tema. Ma dopo che questo si è spostato su vari registri con la sua caratteristica terzina, l'elaborazione tematica si estende al suo controcanto, che viene portato in evidenza spettacolare dal controfagotto e dai tromboni. Nata come un semplice supporto armonico, questa placida figura in valori lunghi si è trasformata in un quinto tema, che ora risuona contemporaneamente alla sua matrice, gonfiandosi a dismisura come un immenso corale. Le note cadenzate del destino che, mentre il corale è agli archi, sono scandite dai fiati, senza interruzione e sempre più *forte*, rappresentano come una lontana minaccia e il guizzare della terzina nella parte del flauto piccolo pare avere un significato sinistro. L'apoteosi dell'eroe è sempre contrastata. Di colpo la musica si riduce ad una sola nota intermittente dei violini in *diminuendo* sino a *pianissimo*. Risputa allora in tempo ternario il secondo tema dello scherzo e questo emblematico ritorno — che ha un unico precedente in una sinfonia di Haydn del periodo *Sturm und Drang* (n. 46) — permette a Beethoven di ripresentare la formula del destino in un aspetto dimesso, quasi conciliante, eseguita metà *con l'arco* e metà in *pizzicato*, e di dare avvio al *crescendo* per la ripresa della marcia di vittoria. E se la ricapitolazione corrisponde da vicino alla esposizione, salvo l'eccezionale rilievo acquisito dal secondo e dal quarto tema che sono riproposti in varie voci con rinnovata energia, è la coda smisurata che suggella l'esito felice e definitivo della titanica lotta. In questa superba conclusione di centocinquanta battute, tutti e cinque i soggetti ricompaiono in contesti anche molto diversi. In alcuni di essi, come il quarto, che è riesposto ad andatura più veloce, pare di percepire il battito accelerato e disordinato del destino sconfitto. Anche il tema principale, in conseguenza del cambiamento di tempo da *allegro* a *sempre più allegro* e infine a *presto*, risuona come più compromesso, ma le sue ultime note combaciano con quelle, indiscutibilmente trionfali, della chiusa ottocentesca su una serie interminabile di accordi di do maggiore a piena orchestra.

## Note

1. GEORGE GROVE, in *Beethoven and his Nine Symphonies*, Novello, Ewer & C., London 1896 (Dover, New York 1962) a p. 162 riferisce che i membri della Philharmonic Society di Londra, che eseguirono per primi la sinfonia, consideravano questo passaggio «*offensive*».

Sinfonia n. 6 in fa maggiore *Pastorale*  
(1808)



Secondo tema

Vc.



Andante molto mosso



Secondo tema



Il "concerto" degli uccelli, battute 129 e

Flauto  
(usignolo)  
Oboe  
(quaglia)  
Clarineti  
(cucù)

