

Wolfgang A. Mozart
Sinfonia K 550
in SOL minore

Gianni Ruffin

Perché Mozart nel 1992

Volutamente in ritardo rispetto alle celebrazioni spesso *Kitsch* del bicentenario mozartiano, proponiamo una delle vette tragiche della produzione sinfonica del salisburghese, la Sinfonia in SOL minore K 550: anche dopo i fasti Mozart *rimane*, come pure gli altri musicisti non andavano dimenticati durante l'anno a lui dedicato¹. La scelta di questa Sinfonia, oltre che essere legata al fatto che si tratta di uno dei sommi capolavori di ogni tempo nel massimo genere strumentale consente di illuminare alcune caratteristiche demoniache del genio mozartiano che la fruizione gastronomica e la retorica del divin fanciullo imperversanti nel 1991 hanno bellamente dimenticato: come spesso è avvenuto nel campo dell'industria culturale cambiano le forme del fraintendimento, non il fatto essenziale, ossia che di fraintendimento si tratti, ed il caso della K 550 è da questo punto di vista emblematico. Nonostante tutti i festeggiamenti sembrano dire il contrario, la grande abbuffata mozartiana del 1991 non ha mutato alcun pregiudizio, non ha eliminato alcun luogo comune sulla musica di Mozart, ma se ne è anzi nutrita a piene mani: non è stato promosso un arricchimento della sua conoscenza (il repertorio mozartiano noto ed eseguito resta limitato ad un centinaio di composizioni sulle oltre seicento composte) e tantomeno, fatto ancora più grave, è stato promosso un reale approfondimento (storico, analitico, al limite anche biografico) della figura di Mozart come uomo e compositore del suo tempo. Tutto è stato mantenuto entro i margini tranquillizzanti della retorica più trita e superficiale.

Non si tratta certo di un caso: si potrebbe addirittura ipotizzare che lo stesso successo universale rico-

nosciuto a Mozart tale non sarebbe se il salisburghese fosse davvero indagato e conosciuto come meriterebbe. Frutto di superficialità può essere considerato non solo l'insieme dei luoghi comuni che circolano sulla sua figura biografica, bensì soprattutto il successo che oggi incontra la sua musica: limitarsi all'apagamento sensitivo che essa certamente ci offre a piene mani - e che va, beninteso, goduto pienamente -, relegare tanta bellezza al ruolo di paccottiglia «gastronomica» è l'ennesima forma di esorcismo con la quale si è tentato di soggiogare la sua profondità di pensiero.

Il pensiero di Mozart non si serve di proclami scritti: non ha nulla a che vedere con l'intellettualismo razionalista del secolo dei lumi; la sua musica non è un teorema volto a dimostrare qualche incontrovertibile verità, bensì l'espressione irrazionale, intraducibile in linguaggi alternativi a quello sonoro, della profondità umana. "Naturale" in quanto classicamente scorrevole e levigata, la sua musica raggiunge gli esiti dell'intensità espressiva che tutti conosciamo senza darlo a vedere: nel nome di un celebre motto classico - *Ars est celare artem* - che permette di concludere questa introduzione richiamando una bella frase di Flaubert:

Gli affetti profondi sono come le donne oneste: hanno paura di essere scoperte e trascorrono la vita con gli occhi bassi.

Guida all'ascolto

Per la scelta di una valida esecuzione della *Sinfonia K 550* l'imbarazzo è davvero notevole. Moltissime sono le esecuzioni (solo le edizioni in CD a me note si aggirano sulla quarantina vedi l'elenco riportato in appendice), e, fra queste, numerose sono quelle di ottimo livello. Per ragioni di carattere eminentemente interpretativo — che il lettore potrà dedurre dalla lettura della presente guida all'ascolto e del mio articolo mozartiano pubblicato

in questa stesso numero di "Diastema" — la scelta è caduta su una delle esecuzioni più prestigiose del nostro secolo: quella del direttore tedesco Bruno Walter. In CD la sua incisione in studio con la Columbia Symphony Orchestra è stata riversata in tre combinazioni differenti: la CBS ne ha proposto una prima edizione appaiando la K 550 alla K 551 "Jupiter" (CBS MK 42028) ed una seconda in un cofanetto doppio dedicato alle ultime sei sinfonie di Mozart (CBS M2YK 45676). In seguito la Sony ha pubblicato nuovamente la stessa esecuzione della sinfonia in un cofanetto di 3 CD comprendente, oltre alle ultime sei sinfonie di Mozart, anche la registrazione delle prove per l'esecuzione della "Linz" (Sony SM3K 46511).

Per quanto riguarda la qualità tecnica del CD, la registrazione di Bruno Walter, del 1959, non è certamente la migliore fra quelle reperibili in commercio, ma vale davvero la pena di sopportare la presenza di un certo rumore di fondo, poiché tale difetto è ampiamente ripagato dalla sublime qualità dell'interpretazione. Se peraltro tralasciamo la questione del fruscio, la registrazione, effettuata in sala d'incisione, è da ritenersi di livello più che buono, ed il riversamento in CD realizzato dai tecnici della CBS è davvero pregevole: i timbri sono riprodotti in misura sorprendentemente fedele in rapporto alla data d'incisione e le dinamiche non soffrono di alcuna riduzione, lo spettro sonoro si mantiene nitido in tutte le tessiture orchestrali. L'ascolto con un apparecchio stereofonico di alta qualità potrà generare talora un certo fastidio per il fruscio, ma chi disponga di un'apparecchiatura di qualità media o medio-alta quasi non si accorgerà di tale disturbo. Su ogni eventuale riserva deve comunque prevalere l'attenzione alla straordinaria lezione interpretativa fornita da Bruno Walter.

La *Sinfonia K 550* inizia subito *in medias res*: nessuna introduzione lenta prepara all'ascolto, nessun carattere introduttivo è riservato al-

l'esordio: all'ascoltatore è richiesto il massimo della concentrazione fin dall'inizio, sussurrato dagli archi. La dimensione così definita è raccolta ed interiorizzata.

Il primo tema è uno dei più begli esempi di stile cantabile in Mozart (ossia in uno dei massimi melodisti che la storia della musica ricordi): vi prevale l'intervallo per grado congiunto, garanzia prima di un carattere cantabile. Il tema è interamente fondato su una sintassi regolare, derivata cioè dalla disposizione successiva di elementi fraseologici tutti di egual misura (e durata), a loro volta raggruppabili in entità fraseologiche più lunghe, che si succedono secondo il principio logico della premessa e della conseguenza, della proposta e della risposta: alla proposta del primo membro [00.02] succede la risposta di un secondo membro [00.04], alla proposta del terzo [00.07] succede la risposta del quarto [00.09]; a sua volta l'unità formata dal primo più il secondo membro è antecedente che trova la sua logica conclusione nella risposta del conseguente formato dal terzo più il quarto. È questo il fenomeno cosiddetto della "quadratura sintattica", la perfetta simmetria del quale consente (unitamente al carattere cantabile degli intervalli) di considerare il nostro tema un perfetto esempio dello stile settecentesco del *Singende allegro* (o *Allegro cantabile*).

Il tema è delineato dalla pulsazione costante di una singola cellula ritmica fondata su due note brevi che si appoggiano ad una nota accentata di valore doppio. Questo disegno ritmico-accentuativo è una figura metrica nota con il nome di *anapesto*. Si noti che il tema oltre ad essere pressoché interamente delineato dal pulsare di questo disegno ritmico, è quasi tutto costruito attraverso la sequenza di intervalli minimi, quelli realizzabili fra i suoni contigui della scala, in particolare il semitono. L'aspetto calibrato ed ordinato del tema deriva anche dal fatto che contemporaneamente alle temporanee interruzioni dell'anapesto Mozart muta il regime

intervallare, passando da una successione di suoni contigui a degli intervalli più ampi in conclusione di ciascun membro.

Al primo tema succede una sezione bipartita nella quale compare ancora l'anapesto: la prima parte è affidata solo agli archi ed è di carattere ancora disteso [00.12], la seconda (un *tutti* orchestrale in *forte*) è più tesa e dissonante [00.20] e serve a preparare la ripetizione [00.26] del tema principale. Ripetizione? fino ad un certo punto [00.30] sembrerebbe di sì, in verità da quel punto in poi il tema viene sottoposto a successive modifiche, dapprima con l'inserimento di un accompagnamento dei fiati [sempre 00.26] che mancava nel momento dell'esposizione; in seguito, e soprattutto [00.30], con il cambiamento della base armonica in modo tale da rendere il nostro tema parte integrante della transizione modulante alla seconda zona tematica: la tensione provocata da questo sfasamento funzionale esplose con un nuovo soggetto che si fa carico di condurre innanzi il processo della modulazione [00.35], la cui drammaticità è intensificata dalla progressiva aggiunta di sforzati e dalla modifica del breve inciso a note staccate dalla configurazione originaria [00.38] ad un movimento più veloce e convulso [00.43] che si acquieta infine con l'apparizione del secondo tema. Si tenga bene a mente questo episodio modulante: sarà più facile riconoscere in seguito l'asimmetria realizzata da Mozart (nell'analogo episodio della ripresa).

Il secondo tema [00.55] più che la funzione di contrasto dialettico sembra voler assumere quello di breve pausa lirica temporaneamente opposta al tumulto creato dal primo: oltre al carattere più disteso della tonalità maggiore (SI bemolle) esso contrasta con il primo per la strumentazione meno "drammatica": mentre in precedenza i timbri procedevano o per famiglie contrapposte o in minacciosi *tutti*, ora c'è una continua compenetrazione dei colori orchestrali l'uno nell'altro, un continuo trascolorare dei timbri in un processo metamorfico di irresistibile

fascino; *mutatis mutandis* sembrano qui già prefigurati certi colorismi immobili ed evanescenti di Debussy e Ravel. La funzione del tema è estremamente efficace per le sue qualità distensive, ma di breve durata: l'esposizione si conclude con un ritorno allo stato di tensione che aveva caratterizzato l'area del primo tema (da [01.15] a [02.07]), e con più o meno espliciti richiami alla cellula che ne delineava il profilo: un richiamo "subliminale" avviene con il ritorno del solo intervallo di semitono [01.15], mentre un richiamo più diretto si ha con l'uso dell'anapesto vero e proprio [01.34]: elementi che perturbano fortemente la serenità dell'oasi lirica definita dal secondo tema. Si ricordino inoltre del secondo tema le figurazioni che coprono intervalli di quinta (rispettivamente [00.55] e [01.01]) in quanto avranno una certa rilevanza strutturale in tutta la sinfonia.

Come era normale prassi ai tempi di Bruno Walter, la ripetizione dell'esposizione non viene eseguita: il primo movimento si addentra subito nei meandri armonici dello sviluppo con una subitanea modulazione a FA diesis minore [02.10], tonalità molto lontana. La violenta discontinuità così ottenuta crea un forte stato tensivo e viene sottolineata dalle discese cromatiche dei fiati [02.11] che richiamano le figurazioni già in precedenza segnalate ai minuti [00.55] e [01.01], usate in questa sinfonia come materiale connettivo fra le diverse sezioni di articolazione interna ai movimenti. L'anapesto ricomincia a pulsare e viene lanciato in un lungo crescendo drammatico che copre l'intera sezione dello sviluppo e corrisponde a tre diverse e successive modalità di trattamento elaborativo: la prima si fonda sulla tecnica barocca della progressione [02.13] (si osservi anche l'accompagnamento cromatico dei fagotti [2.18]); la seconda [02.28] deriva anch'essa il suo procedimento dall'eredità barocca, questa volta però si tratta di contrappunto doppio. L'intensificazione delle dinamiche ed il profilarsi più mosso ed accelerato delle varie parti genera un au-

mento di tensione drammatica. L'anapesto continua a pulsare, e sembra acquietarsi in una breve sezione [02.58] nella quale una certa inquietudine continua a manifestarsi per le leggere varianti cromatiche cui è sottoposto l'anapesto, accompagnato dalle salite cromatiche in sottofondo del fagotto. Verso la fine di questo breve episodio [03.09] il grado di tensione aumenta per la contrapposizione archi/fiati, mentre l'anapesto si presenta ormai privato del contesto fraseologico che fino ad allora lo aveva sempre più o meno accompagnato. A questo punto, vero *coup de théâtre* (ma di un «teatro dell'anima»), esplose violentissima con la terza ed ultima parte dello sviluppo la tensione fino ad allora trattenuta [03.17] dove l'anapesto appare completamente isolato e viene elaborato secondo il procedimento moderno della segmentazione cellulare (o *Durchbrochene Arbeit*).

La ripresa è annunciata dalla consueta discesa cromatica [03.27] della quale si è già fatta notare la funzione connettiva. Il grado di tensione ottenuto con lo sviluppo è talmente elevato da non trovare una piena risoluzione nella ripresa, la cui funzione catartica risulta complessivamente smorzata da una serie di ragioni formali: 1) lo sdoppiamento fra la ripresa tematica [03.33] e quella armonica [03.35] conferisce alla ripresa del primo tema un tratto di indecisione confermato dal: 2) concomitante ritorno delle linee di accompagnamento del fagotto, apparse fino ad allora sempre (vedi ad esempio [02.18]) in situazioni elaborative, dunque tensivo. 3) La tensione riesplode con la ripresa del ponte modulante [03.59], ampliato a nuovo episodio di sviluppo straordinariamente tensivo (si confronti con l'analogo episodio della ripresa ai minuti [00.35]).

La "licenza" che si prende Bruno Walter, che fa mancare il fiato all'ascoltatore bloccando l'orchestra con una breve pausa al culmine dell'episodio [04.32], è una scelta capace di dirla lunga sul carattere espressivo di questa *Sinfonia*, più di

qualsiasi tentativo di recupero filologico. Tanto più è da rimarcare la funzione tensiva del ponte perché in linea di principio esso nella ripresa non serve affatto, poiché le zone tematiche vi sono ricondotte alla stessa tonica. Gli studiosi hanno più di una volta insistito sul fatto che comunque il ponte modulante riappare in diverse riprese di forma-sonata anche per ragioni di equilibrio formale e di simmetria con l'esposizione: qui però è la stessa dilatazione dell'episodio a creare una forte asimmetria con l'esposizione, trovando la propria ragion d'essere nel desiderio di preparare forse l'episodio più fatalistico dell'intera sinfonia: la ripresa in modo minore del secondo tema [04.53]. L'unico momento di calma e serenità fino ad allora percepito (ossia l'esposizione del secondo tema - [00.55]) viene piegato alla cupa espressività fatalistica che domina la *Sinfonia* e che in quella breve oasi lirica aveva conosciuto l'unico momento di contrasto. A questo proposito va ricordato che durante il settecento era prassi abbastanza diffusa, nel caso di forme-sonata scritte con una tonalità d'impianto minore, riprendere il secondo tema nel modo maggiore della tonalità d'impianto (in questo caso, dunque, dato che la *Sinfonia* è in SOL minore, si sarebbe trattato del SOL maggiore). Ebbene, questa è un'opzione che Mozart non sfrutta mai: tutti i suoi capolavori più tragici presentano la riconduzione del secondo tema in minore, con un effetto di incupimento fatalistico davvero efficacissimo. Si confronti con gli analoghi episodi, ad esempio, nei primi tempi del *Quartetto* in RE minore K 421, del *Quintetto* in SOL minore K 516, del *Concerto* in RE minore K 466. Per riecheggiare quanto ha sostenuto uno dei più grandi studiosi mozartiani, il musicologo Hermann Abert², si ha la netta sensazione che la "vera forma" di tutti questi secondi temi sia quella nel modo minore, così come essa è delineata nella ripresa.

La coda del primo tempo, saldata senza soluzione di continuità all'epi-

sodio conclusivo della ripresa [06.00] rappresenta il sigillo e l'apoteosi del fatalismo espresso dal movimento. Come ha ben detto il musicologo Leo Treitler a proposito della poetissima "rimembranza" finale del tema anapestico [06.13], "l'ultima presentazione è come un riflesso o una conversazione sul tema degli archi superiori, sopra un'inflessione del basso indugiante sulla tonica. Ha la qualità di una meditazione su un passato che viene ricordato dopo il turbinio e prima del silenzio. La presentazione è indiretta - più un raccontare che un dire".³

Analogamente al primo movimento, anche il secondo è costruito sull'ossessiva reiterazione di una micro-cellula ritmica, che pervade progressivamente lo spazio sonoro fino a sconvolgerne la funzione codificata di momento distensivo, da opporre alla drammaticità del primo tempo. Inizialmente [00.00] il movimento esordisce con un primo tema risultante dalle imitazioni dei violini, mentre una lieve increspatura malinconica è aggiunta dai cromatismi intonati all'unissono da violoncelli e contrabbassi [00.07].

Anche questo tema risulta dall'opposizione di un antecedente [00.00] ed un conseguente [00.19] di pari lunghezza, ma questa volta il carattere espressivo dei due membri appare piuttosto diversificato: più lirico e disteso il primo, relativamente più mosso il secondo, sia nelle dinamiche sia nella scrittura ritmica e melodica: sovente inframmezzate da pause, con appoggiature dissonanti (come in [00.20]) ed un passaggio cromatico conclusivo [00.34] costituito da una figurazione assimilabile per forma e funzione a quella già udita durante il primo tempo. All'interno di questo secondo membro appaiono due velocissime ed insospettabili notine rococò [00.28] che ad un primo ascolto sembrano irrilevanti ma alle quali spetterà l'inattesa incombenza di condurre il decorso sinfonico di quasi l'intero brano. Dopo una ripetizione variata del tema ([00.38] con l'aggiunta di leggere filature cromatiche ai violini) le

due biscrome cominciano a farsi notare maggiormente occupando per intero lo spazio di una codetta conclusiva [01.10]. Trattandosi di un'umile codetta nulla lascia ancora prevedere i futuri sviluppi della vicenda. Ma con il ritorno vieppiù drammatizzato della micro-cellula nell'episodio di transizione modulante dal primo al secondo tema [01.26] iniziamo a comprendere che questa innocentissima figura comincia a diventare un po' troppo invadente, occupando via via spazi non suoi: durante un episodio di sviluppo del primo tema [02.01] essa si insinua fino a far tacere la progressione elaborativa ed anche durante l'enunciazione del secondo tema [02.34]. La leggera inquietudine che le notine stranianti conferiscono a questo secondo tema ha modo di sfogarsi in una frase più ampia dell'intera orchestra [03.05]. Un'altra codetta [03.24] riporta in primo piano le mefistofeliche notine.

Se la tensione generata dall'infiltrazione della micro-cellula in ogni angolo della partitura aveva avuto durante l'esposizione occasioni sporadiche per manifestarsi, restando tutto sommato latente, «sopra le righe», con lo sviluppo [03.47] essa invece esplose: la micro-cellula viene «lanciata verso l'infinito», ripetendosi in continuazione sopra una lunghissima scala cromatica ascendente che i bassi intonano sulla testa del tema principale [04.01]. Mentre l'orchestrazione si fa più drammatica contrapponendo in breve spazio le famiglie degli archi e dei legni. Dell'originaria funzione galante-ornamentale della cellula di biscrome permane solo l'ombra deformata e straniata. È in episodi come questo che si misura la distanza incolmabile che la coscienza di Mozart ha frapposto tra sé ed il suo tempo.

La ripresa, saldata all'esposizione senza soluzione di continuità [04.50], si svolge in maniera complessivamente regolare, riproponendo stati tensivi e distensivi affini a quelli dell'esposizione (vedi ad esempio il ponte [07.00]) non senza però qualche variazione che rivela il permanere di un certo stato tensivo, come

lo spostamento in primo piano (ai legni - [04.55]) dei cromatismi intonati nel simmetrico episodio dell'esposizione dagli archi gravi [00.07] e la più assidua presenza della cellula di biscrome, talora nascosta nei registri più scuri (come in [05.00]). La densità contrappuntistica dell'episodio dei tutti [08.04] esposto dopo il secondo tema [07.33] sembra accrescere e poi definitivamente allentare la tensione, ma durante la coda [08.22] la micro-cellula mefistofelica torna, sorniona, a farsi sentire più innocente che mai. Che ci sia davvero da crederle?...

Con il minuetto siamo di fronte ad una delle pagine più inquietanti e visionarie non solo di Mozart, ma dell'intera storia musicale. Non si potrebbe certo sostenere che gli altri movimenti della *Sinfonia* K 550 non lo siano, tuttavia in un certo senso in quelli forse era più facile aspettarselo. Qui lo sconvolgimento degli orizzonti d'attesa del pubblico settecentesco deve aver oltrepassato abbondantemente i limiti di quanto si poteva ritenere tollerabile. In verità possiamo dire che letteralmente *non ci sono parole* per definire questo brano: parlare di minuetto settecentesco sarebbe enormemente riduttivo.

La struttura resta quella, ABA, della forma di danza: ad un episodio iniziale A [00.00], si oppone il Trio centrale B [01.59] che si conclude con la ripresa del primo episodio A [04.06]. Ciascun episodio ha inoltre la sua brava articolazione interna ed i suoi ritornelli, ma la *sostanza* sonora con la quale questa *forma* viene «riempita» risulta, più che anomala, eversiva. Ed in tal senso anche le parti più apparentemente tradizionali come il Trio centrale (la sezione B della struttura) finiscono per assumere valenze del tutto nuove ed originali. Andiamo per ordine.

La prima sezione del "Minuetto" (più che mai fra virgolette!) applica in maniera rigorosa il principio dell'unità tematica e dell'elaborazione contrappuntistica: il tema principale è fondato su un'irregolarità metrica per la quale all'inizio il fondamento

della sua scansione ritmica viene percepito come binario in anacrusi (con un accento debole che si scarica su quello forte, proseguendo con un'alternanza di due accenti, uno forte ed uno debole - soluzione detta appunto «ritmo binario» - [00.00]), mentre in seguito passa al ritmo ternario (alternanza di un accento forte e due deboli) che contraddistingue la forma del minuetto vero e proprio [00.05]. Contemporaneamente [00.00] i registri più gravi, di accompagnamento, scandiscono un ritmo ternario, e con ciò inducono continui sfasamenti ritmico-fraseologici in rapporto alla voce principale. La stessa lunghezza delle frasi che articolano il discorso musicale è irregolare: di cinque e tre battute. Durante la seconda sezione della prima parte [00.40] l'elaborazione contrappuntistica evidenzia ed intensifica tutti gli effetti asimmetrici già notati, dilazionando il più possibile il momento di distensione armonica. Il tema d'esordio viene sottoposto al procedimento dell'imitazione: l'imitazione a sua volta genera continui sfasamenti ed asimmetrie, poiché le entrate e le chiuse delle frasi affidate ai diversi registri orchestrali non coincidono ed in tal modo conducono alla sistematica violazione della "quadratura", ossia del principio di aggregazione sintattica regolare delle frasi, essenziale nella musica di danza (come, appunto, il minuetto). Una discesa cromatica [01.50] analoga a quella già notata nel primo movimento marca il punto di articolazione che separa la prima parte del minuetto da quella centrale, il Trio [01.59]. Questo episodio centrale è articolato in due parti ritornellate (la seconda inizia ai minuti [02.53]) Dato il contesto allucinato nel quale è inserito, il Trio assume valenza di contrasto espressivo, assai più che di ossequio alla norma formale è questa funzione a motivarne il ruolo. La semplicità lessicale e grammaticale che lo contraddistinguono sono frutto di una meditata complessità costruttiva del tutto insospettabile al semplice ascolto. Come scrive il musicologo Leonard B.Meyer,

Saranno in pochi [...] a mettere in dubbio il fatto che il Trio del Minuetto della Sinfonia in SOL minore K 550 di Mozart appaia semplice, diretto, trasparente, persino ingenuo. Le sue melodie sono basate su figure comuni come la triade ed il movimento diatonico per grado congiunto. Nessuna figura di emiola [temporanea trasformazione del ritmo ternario in binario, come avveniva nella prima parte del minuetto], spesso presente nei tempi ternari, disturba la regolarità metrica. Ad eccezione di una piccola ambiguità [...], la struttura ritmica non presenta anomalia alcuna. Non ci sono successioni accordali irregolari o sorprendenti [...]. La strumentazione è piuttosto convenzionale e non vengono mai toccati registri insoliti. Né, infine, il pezzo rivela caratteristiche particolari sotto l'aspetto strutturale. ⁴

Ebbene, chi volesse leggere l'articolo di Meyer dal quale ho tratto la citazione (il titolo recita significativamente *Semplicità grammaticale e ricchezza di relazioni*) resterebbe certamente colpito dalla gigantesca mole di osservazioni cui un brano di tanta semplicità può indurre... *Ars est celare artem*, dicevano gli antichi.

All'interno del Trio vanno in particolar modo segnalati gli interventi dei corni [03.05]: si tratta infatti di strumenti prediletti dalla sensibilità romantica, che qui sembra di veder prefigurata. Dopo il Trio viene ripresa la prima sezione del minuetto, eseguita come da norma senza ritornelli [04.06].

Un'ultima osservazione su questo Minuetto riguarda le opzioni esecutive di Bruno Walter: molto probabilmente chi fra i lettori conosce il brano in altre esecuzioni sarà rimasto colpito dalla lentezza con la quale il nostro direttore affronta il brano. Il carattere allucinato di danza macabra del minuetto deve moltissimo a questa scelta metronomica unita all'enfasi portata sul ritmo ternario ed alla spigolosità graffiante del decorso ritmico: Walter scandi-

sce imperturbabile il lento ritmo tradizionale di minuetto proprio per evidenziare la dissociazione allucinata fra la forma e la sostanza musicale: questa è musica che non sta più nella pelle. Nella sostanza musicale sono prefigurati tratti caratteristici dello Scherzo (come le ambiguità ritmiche e l'imitazione), ovvero del tempo che con Beethoven prenderà il posto del Minuetto nella forma-sonata. La deformazione spettrale della danza dell'*Ancien Régime* seguita da Mozart trova nell'interpretazione di Walter la sua interpretazione più radicale ed inquietante: la crisi di valori di lì a poco spazzati via dal terrore rivoluzionario traspare qui in tutta la sua angosciante ma incontrovertibile flagranza. I direttori che scelgono per questo brano un ritmo veloce ed una scansione ritmica più fluida, rendendolo in tal modo uno *scherzo* in tutto e per tutto, perdono il carattere disperatamente nichilista, la sconvolgente angoscia esistenziale sprigionata da questo cataclisma sonoro ⁵.

Il movimento finale, *Allegro assai*, conclude degnamente l'intera sinfonia, riassumendone le inquietanti dissociazioni attraverso la flagrante disubbidienza alla propria funzione codificata, quella di catarsi conclusiva che distende le lacerazioni drammatiche dei brani precedenti.

L'aspetto di ricapitolazione conclusiva strettamente collegata al resto della Sinfonia è conferito a questo movimento finale dalla presenza di nuclei motivici derivati dai movimenti precedenti: il membro antecedente del primo tema presenta una palmare affinità con il soggetto principale del minuetto; nella configurazione del membro conseguente del primo tema [00.05] ritorna l'intervallo semitonale (RE-MI bemolle e, rovesciato, MI bemolle-RE, vedi anche l'inciso in [00.17]) che grande importanza aveva avuto nel primo movimento; all'interno del secondo tema riconosciamo sia la cellula semitonale [01.08] sia le due notine del secondo movimento [01.11], nel ponte modulante compaiono alcune figurazioni già udite nel primo

movimento: la figurazione in [00.35] è assai simile a quella in [00.38] del primo movimento. Ritorna inoltre con la consueta funzione articolatoria il motivo cromatico discendente [01.34], questa volta per delimitare la zona conclusiva del secondo tema.

Il brano, in forma-sonata, è quasi per intero fondato sul tema iniziale, lanciato in una serie di episodi turbolenti e drammatici che non conferiscono alcun senso liberatorio al finale stesso, potenziando vieppiù, per contro, il carattere pessimistico e fatalista dell'intera sinfonia, rafforzato da quella sorta di ineluttabilità motoria che contraddistingue i finali sinfonici ed operistici dell'epoca classica.

Di fronte all'inarrestabile trascinarsi motorio del primo tema [00.00], fondato su contrasti dinamici (piano/forte) e di strumentazione, che invade anche una parte (da [00.45]) del ponte modulante [00.31], lo squarcio lirico del secondo tema [01.06] appare debole ed impotente contraltare al nervosismo diffuso nel brano, restando isolato, destinato per forza di cose ad adattarsi come una comparsa al corso degli eventi (vedi lo struggente fatalismo della ripresa in minore [03.52]).

Tutto accade nel segno del primo tema, di sue componenti cellulari: elementi motivici del primo tema compaiono negli episodi di transizione (ponti etc.), negli episodi conclusivi (vedi ad esempio la coda dell'esposizione [01.37]), in tutto lo sviluppo [01.59]. Sviluppo il quale innalza la temperatura drammatica a livelli altissimi. L'episodio iniziale è uno dei passaggi più grotteschi della musica: il tema principale viene lacerato da pause di durata imprevedibile e deformato nelle altezze fino ad utilizzare undici dei dodici suoni disponibili: un'intuizione straordinaria, in fondo a questa via si profila minacciosa la crisi della tonalità, crisi di quel rassicurante senso di certezza psicologica che il centro tonale, qui non più percepibile, garantisce.

Dopo l'ennesimo ritorno della cellula cromatica connettiva [02.07] che

spezza in due lo sviluppo, il tessuto musicale si riappropria progressivamente della fluidità così violentemente bloccata dall'episodio d'inizio, lanciando il primo tema in un crescendo di episodi drammatici: dapprima [02.09] tramite l'imitazione fra archi e fiati sul nucleo iniziale del primo tema, quindi, rendendo più mosso il tessuto musicale ed aumentando i valori dinamici [02.20] con un episodio fugato degli archi dapprima rigoroso e conseguente, in un crescendo tensivo; in seguito trattenuto con una finta risoluzione che non approda a nulla [02.53] e sembra richiamare per un momento le pause dell'episodio grottesco con il quale iniziava la sezione di sviluppo; quindi ripreso in modo ancora più virulento fino a condurre alla ricapitolazione [03.14] che conduce attraverso l'ombrosa ripresa in minore del secondo tema ([03.52]; si noti anche [04.13] il ricorso al patetissimo accordo detto di "sesta napoletana") alla perorazione tragica della coda finale [04.23]. Nessuna catarsi è conseguita: l'ossessione allucinata e l'umor nero dominano incontrastati la *Sinfonia* fino all'ultima nota.

Note

¹ Fra l'altro nel bailamme dei festeggiamenti quasi nessuno si è accorto che il 1991 prevedeva almeno altre due ricorrenze significative: i 250 anni dalla morte di Vivaldi ed i 100 dalla nascita di Prokofiev.

² Di Hermann Abert è da qualche anno disponibile in italiano la poderosa e fondamentale monografia mozartiana, edita dalla casa editrice Il Saggiatore di Milano.

³ LEO TREITLER, *Mozart e l'idea di musica assoluta*. Il saggio in versione italiana fa parte di un'antologia di scritti intitolata a Mozart, curata per le edizioni del Mulino da Sergio Durante, la cui lettura è fortemente consigliata a chiunque sia realmente interessato alla musica di Mozart piuttosto che ai luoghi comuni circolanti sulla sua figura biografica.

⁴ LEONARD B. MEYER, *Semplicità grammaticale e ricchezza di relazioni: il Trio della sinfonia in Sol minore K 550*, l'articolo fa parte della già citata raccolta di saggi su Mozart pubblicata dalla casa editrice Il Mulino.

⁵ Nel mio saggio mozartiano pubblicato, in due parti, in questo e nel prossimo numero di «Diastema», propongo una lettura della *Sinfonia* K 550 basata proprio sull'ipotesi di uno scollamento tra

forma e sostanza che nel minuetto consegue il suo esito più impressionante. Per ulteriori chiarimenti dei concetti qui accennati, anche riguardo alle scelte esecutive, rimando a quel saggio.

Sinfonia K 550. Discografia

nell'ordine: Orchestra, Direttore, Anno di incisione, Casa discografica.

Wiener Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler, 1949, EMI (1 CD)

Carnegie Hall Orchestra, Arturo Toscanini, 1953, Stradivarius (1 CD)

Cleveland Orchestra, George Szell, 1956, CBS (1 CD)

Columbia Symphony Orchestra, Bruno Walter, 1959, CBS (1 o 2 CD), Sony (3 CD)

Bamberger Symphoniker, Joseph Keilberth, 1960, Teldec (1 CD)

Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan, 1960, Decca (1 CD)

Berliner Philharmoniker, Karl Böhm, 1962, Deutsche Grammophon (1 o 12 CD)

Philharmonia Orchestra, Otto Klemperer, 1963, EMI (1 CD)

New Philharmonia Orchestra, Carlo Maria Giulini, 1965, Decca (1 CD)

Orchestre Nationale de France, Josef Krips, 1965, Disques Montaigne (1 CD)

Orchestre du theatre Nationale de l'Opéra de Paris, Carl Schuricht, 1965, Ades (1 CD)

Orchestra sinfonica della RAI di Torino, Carlo Maria Giulini, 1965, Hunt (1 CD)

English Chamber Orchestra, Daniel Barenboim, 1968, EMI (1 CD)

Academy of St. Martin in the fields, Neville Marriner, 1970, Philips (1 CD)

Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan, 1971, EMI (1 CD)

Bamberger Symphoniker, Theodor Guschlbauer, 1971, Erato (1 CD)

Wiener Philharmoniker, Karl Böhm, 1977, Deutsche Grammophon (1 CD)

Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan, 1978, Deutsche Grammophon (3 CD)

London Symphony Orchestra, Claudio Abbado, 1980, Deutsche Grammophon (1 CD)

Klassische Philharmonie Stuttgart, Karl Münchinger, 1981, Intercord (1 CD)

Chicago Symphony Orchestra, James Levine, 1981, RCA (1 CD)

Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Rafael Kubelik, 1981, CBS (1 CD)

Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood, 1983, L'Oiseau Lyre (1 CD)

Los Angeles Chamber Orchestra, Gerhard Schwarz, 1983, Delos (1 CD)

Staatskapelle Dresden, Herbert Blomstedt, 1983, Denon (1 CD)

Concertgebouw Orchestra, Nikolaus Harnoncourt, 1983, Teldec (1 CD)

Bamberger Symphoniker, Eugen Jochum, 1983, Orfeo (1 CD)

English Chamber Orchestra, Jeffrey Tate, 1984, EMI (1 CD)

Wiener Philharmoniker, Leonard Bernstein, 1984, Deutsche Grammophon (1 o 3 CD)

Chamber Orchestra of Europe, Georg Solti, 1985, Decca, (1 CD)

Orchestra of the Eighteenth Century, Frans Brüggen, 1985, Philips (1 CD)

Orchestra of St. John's Smith Square, John Lubbock, 1985, IMP (1 CD)

Prague Chamber Orchestra, Charles Mackerras, 1986, Telarc (1 CD)

Academy of St Martin in the Fields, Neville Marriner, 1987, EMI (1 CD)

London Philharmonic Orchestra, Sandor Janos, 1987, Master - Delta Music (1 CD)

London Philharmonic Orchestra, Alfred Scholz, 1988, Digital Concerto (1 CD)

Staatskapelle Dresden, Colin Davis, 1988, Philips (1 CD)

Ulster Orchestra, Vernon Handley, 1989, Chandos (1 CD)

Orchestra Sinfonica di Varsavia, Yehudi Menuhin, 1990, Virgin (1 CD)

Wiener Philharmoniker, James Levine, 1991, Deutsche Grammophon (1 CD)

Lecture suggerite per un primo approccio a Mozart

Numerosissime sono le pubblicazioni di argomento mozartiano circolanti in Italia. Molte di qualità davvero encomiabile. Nell'intento divulgativo della presente rubrica indicarle tutte equivarrebbe a non indicarne alcuna: l'obiettivo prefissato è quello di indurre i lettori a concentrarsi su una ristretta quantità di libri da leggere veramente, senza dispersioni. Pertanto preferiamo riportare i pochi titoli che ci sembrano indispensabili per l'avvicinamento a Mozart e per l'approfondimento, senza minimamente ritenere con ciò di aver fornito indicazioni esaustive e ben coscienti di aver fatto torto a diversi meritevoli autori. Non ce ne vogliamo questi ultimi, ma comprendano che l'intento didattico-divulgativo figura come primo scopo della rubrica di guida all'ascolto. Lasciamo al lettore il compito di passeggiare fra gli scaffali delle librerie per nuove piacevoli scoperte.

Per un'introduzione alla figura di Mozart proiettata sullo sfondo del contesto storico e storico-musicale nel quale operò è da raccomandare in special modo: GIORGIO PESTELLI, *L'età di Mozart e di Beethoven*, «Storia della musica» a cura della S.I.d.M., vol. VI, EdT, Torino 1979. Nuova edizione riveduta e corretta 1991.

Per l'approfondimento delle conoscenze sull'intero corpus mozartiano e su particolari aspetti critici: HERMANN ABERT, *Mozart*, Il Saggiatore, Milano 1985. AA VV, *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Il Mulino, Bologna 1991.

SINFONIA K 550 Schema riassuntivo

Primo movimento. *Allegro assai*

ESPOSIZIONE [00.00]

Zona del primo tema:

Primo tema

- Primo membro [00.02]
- Secondo membro [00.04]
- Terzo [00.07]
- Quarto [00.09]

Sezione bipartita

- Prima parte [00.12]
- Seconda [00.20]

Zona del ponte modulante:

- Ripetizione (?) del tema principale con accompagnamento dei fiati [00.26]
- Cambiamento della base armonica in modo tale da rendere il tema parte integrante della transizione modulante alla seconda zona tematica [00.30]
- Nuovo soggetto che si fa carico di condurre innanzi il processo della modulazione [00.35]
- Breve inciso a note staccate [00.38]...
- ...modificato in un movimento più veloce e convulso [00.43]

Zona del secondo tema:

- Secondo tema [00.55]
- Figurazione cromatica [01.01]
- Conclusione dell'esposizione [01.15] con
- Richiami all'anapesto del primo tema: richiamo «subliminale» [01.15]
- Richiamo più diretto [01.34]

SVILUPPO

- Modulazione a FA diesis minore [02.10]
- Discese cromatiche dei fiati (materiale connettivo) [02.11]
- Primo episodio elaborativo: tecnica barocca della progressione [02.13]
- Accompagnamento cromatico dei fagotti [2.18]
- Secondo episodio, in contrappunto doppio [02.28]
- Breve sezione con leggere varianti cromatiche dell'anapesto, accompagnato dalle salite cromatiche in sottofondo del fagotto [02.58]
- Sezione finale di questo breve episodio [03.09]
- Terza ed ultima parte dello sviluppo: l'anapesto appare completamente isolato e viene elaborato secondo il procedimento moderno della segmentazione cellulare (o *Durchbrochene Arbeit*) [03.17]
- Discesa cromatica che annuncia la ripresa [03.27]

RIPRESA

- Zona del primo tema
- Ripresa tematica [03.33]
- Ripresa armonica [03.35]
- Zona del ponte modulante, ampliato a nuovo episodio di sviluppo [03.59]
- «Licenza» del direttore Bruno Walter, che blocca l'orchestra con una breve pausa al Culmine dell'episodio [04.32]
- Zona del secondo tema, ripreso in modo minore [04.53]

CODA [06.00]

- «Rimembranza» finale del tema anapestico [06.13]

Secondo movimento. *Andante*

ESPOSIZIONE

Zona del primo tema:

- Primo tema risultante dalle imitazioni dei violini [00.00]
- Antecedente [00.00]
- Cromatismi all'unissono di violoncelli e contrabbassi [00.07].
- Consequente [00.19]
- Appoggiature dissonanti [00.20]
- Passaggio cromatico conclusivo [00.34]
- Velocissime notine roccò [00.28]
- Ripetizione variata del tema con l'aggiunta di leggere filature cromatiche ai violini [00.38]

Codetta conclusiva con le due biscrome [01.10].

Zona del ponte modulante:

Episodio di sviluppo del primo tema durante il quale la microcellula si insinua fino a far tacere la progressione elaborativa [02.01]

Zona del secondo tema:

- Secondo tema [02.34]
- Frase più ampia dell'intera orchestra [03.05]
- Codetta [03.24]

SVILUPPO

- Prima parte [03.47]
- Elaborazione della micro-cellula sopra una lunghissima scala cromatica ascendente che i bassi intonano sulla testa del tema principale [04.01]

RIPRESA

- Zona del primo tema [04.50]
- Spostamento in primo piano (ai legni) dei cromatismi intonati nel simmetrico episodio dell'esposizione dagli archi gravi [04.55]
- Presenza della cellula di biscrome nascosta nei registri più scuri (come in [05.00])
- Zona del ponte [07.00]
- «Tutti» [08.04]
- Zona del secondo tema [07.33]

CODA [08.22]

Terzo movimento. *Menuetto: Allegretto*

Prima parte - A

- Prima sezione della prima parte
- Ritmo binario ai registri più acuti ma ternario ai più gravi [00.00]
- Ritmo ternario (registri acuti) [00.05]
- Ritornello della prima sezione [00.21]
- Seconda sezione della prima parte [00.40]
- Discesa cromatica [01.11]
- Ritornello della seconda sezione [01.19]

Trio centrale - B

- Prima parte [01.59]
- Ritornello della prima parte [02.26]
- Seconda parte [02.53]
- Ritornello della seconda parte [03.30]

Ripetizione della prima parte - A

- Prima sezione [04.06]
- Seconda sezione [04.26]

Quarto movimento: *Allegro assai*

ESPOSIZIONE

- Zona del primo tema
- Primo tema [00.00]
- Membro conseguente del primo tema [00.05]
- Inciso semitonale [00.17]
- Zona del ponte modulante [00.31]
- Apparizione del primo tema [00.45]
- Zona del secondo tema
- Secondo tema [01.06]
- Cellula semitonale [01.08]
- Due notine [01.11]
- Motivo cromatico discendente [01.34]

SVILUPPO

- Episodio iniziale [01.59]
- Cellula cromatica connettiva [02.07]
- Episodio ad imitazione fra archi e fiati sul nucleo iniziale del primo tema [02.09]
- Episodio fugato degli archi [02.20]
- Finta risoluzione [02.53]

RIPRESA

- Zona del primo tema [03.14]
- Zona del secondo tema (ripreso in minore) [03.52]
- Accordo di sesta napoletana [04.13]

CODA [04.23]