

Gli artifici contrappuntistici nel finale della Sinfonia in Do maggiore KV 551 di W. A. Mozart

Antonio Anichini

La Sinfonia in Do magg. KV 551, secondo quanto attesta il catalogo tematico delle opere mozartiane redatto dallo stesso autore, venne composta a Vienna il 10 agosto 1788, nel periodo del ritrovato interesse di Mozart per il contrappunto.

Sono i Quartetti per archi dedicati ad Haydn (l'unico *corpus* tra le opere mozartiane geneticamente travagliato), a fornirci il primo segnale di questa esigenza, sentita dal Nostro, di affinare le sue capacità di contrappuntista (Quartetti, che, pur essendo degli assoluti capolavori, possiamo considerare come studi finalizzati a tale scopo).

Ma anche altre opere sono testimonianze evidenti di questa necessità compositiva mozartiana: il *Don Giovanni*, la *Ouverture del Flauto magico*, come le stesse ultime sonate per pianoforte (pensiamo a quella in Re magg. il cui primo movimento si basa su un tema e su una scrittura contrappuntistica quasi bachiane). Non solo: ma in questi anni Mozart trascrive per complessi da camera delle fughe del *Clavicembalo ben temperato* di Bach a cui evidentemente si rivolge con diverso e rinnovato interesse.

Rivolgendo la nostra attenzione alla Sinfonia *Jupiter* dobbiamo in primo luogo delimitare il campo di indagine all'ultimo movimento visto che il nostro scopo non è, almeno primariamente, quello di studiare solo la forma sonata ma anche quello di considerare l'aspetto abbastanza nuovo del contrappunto mozartiano collocato nell'ambito dello stile sonatistico classico.

Questo comporta subito alcune questioni di particolare interesse. Quale la valenza strutturale del contrappunto nella economia della Sinfonia *Jupiter*? E più in generale quale rapporto si instaura (o non si instaura) tra la forma sonata e l'artificio contrappuntistico nella produzione dell'ultimo Mozart? Notiamo, a titolo di curiosa coincidenza, che questo interesse per il contrappunto severo sbocciato nella maturità del genio, è un fatto proprio anche della esperienza artistica beethoveniana (con precise conseguenze sul piano strutturale della forma e della teleologia delle tensioni).¹

A dire il vero anche nello sviluppo del primo movimento abbiamo per così dire un'area contrappuntistica (batt. 133-152), ma se guardiamo alle corrispettive sezioni formali delle altre due Sinfonie a questa coeve (Mi bem. magg., e Sol min.) ci accorgiamo subito che

Mozart impiega il contrappunto nell'ambito dello sviluppo della forma sonata quasi come un *topos* ed in effetti nulla qui ci induce a vedere un impiego desueto del contrappunto da quelli che potevano essere gli schemi e i luoghi tradizionali della grande sinfonia classica (vedi anche Haydn).

Il parametro contrappuntistico-imitativo assume quindi una valenza quasi strutturale solo nell'ambito del Finale della Sinfonia.

Occorre quindi porsi alcuni quesiti preliminari. Come è strutturato formalmente il Finale? Quali le cellule tematiche rilevanti contrappuntisticamente? Di che natura è tale contrappunto, come è strutturato? E quindi *che rapporto si instaura tra il parametro contrappuntistico e la forma sonata?*

Il Finale della *Jupiter* a ben guardare è strutturato formalmente in stile sonatistico ossia in modo tripartito (più la coda); suddivisione resa evidente anche visivamente sulla partitura dalle doppie stanghette del ritornello.

Quindi una prima topografia delle aree macroarticolatorie risulta essere la seguente: *esposizione* (batt. 1-157), *sviluppo* (batt. 158-224), *ripresa* (batt. 225-360) e *coda* (batt. 361-424).

Ma nel momento in cui enucleiamo una siffatta morfologia propria dello stile sonatistico del classicismo viennese (1770 - 1800 ca. Haydn, Mozart, ed il primo Beethoven), dobbiamo tenere sempre presenti alcuni caratteri particolari non solo della cosiddetta forma sonata classica, ma anche delle peculiarità stilistiche particolari della sonata mozartiana.

In altri termini dovremo rendere ragione nel nostro *excursus* di alcuni punti fondamentali e cioè:

a) innanzitutto *la fondamentale valenza strutturale del parametro tonale*, per cui la ragion d'essere della costruzione e dei rapporti parametrici sta in funzione delle varie aree della tonica e della dominante (nella esposizione) dove poi si collocano strumentalmente i vari temi (soprattutto il I° ed il II° tema) visto che hanno la funzione di affermare ed incarnare i vari rapporti tonali.

b) Poi *la struttura tipica del tema mozartiano, che è chiusa* ossia con un antecedente che propone ed un conseguente che conclude simmetricamente la frase tematica (vedi ad es. il tema iniziale del II° movimento della stessa *Jupiter*).

$$A [(a + b)] + A' [(a' + b')]$$

Ciò a differenza della *forma aperta del periodo*, che presuppone un movimento centrifugo dal tema stesso (tipica in Beethoven ad esempio).

$$A [(a + a')] + B [(b(a'') + b'(x)) \longrightarrow$$

c) In ultimo, ma non per importanza, bisogna considerare che Mozart impiega, in via ordinaria, la scrittura contrappuntistica imitata, *nello sviluppo* dello stile sonatistico. È per es. ciò che accade puntualmente nel primo movimento delle ultime tre Sinfonie (Mi bem. magg. Sol min., Do magg).

Quindi sotto questo aspetto, nel finale della *Jupiter* si pone il problema della estensione di un procedimento tipico di una sola zona morfologica a tutto l'insieme articolatorio.

Ed essendo anche questo Finale in forma tripartita, come Mozart affronta qui il problema dello sviluppo, avendo uniformato tutto il movimento alla peculiarità strutturale che caratterizzava consuetudinariamente il solo sviluppo? Quali le conseguenze? Risolverà la questione entro lo stile sonatistico, o cercando uno sbocco *al di fuori* di esso (come qualche anno più tardi farà Beethoven con una problematica completamente diversa)? Quindi, se parlando di stile sonatistico, dobbiamo considerare il parametro tematico strumentale a quello tonale, non di meno, affrontando la struttura contrappuntistica pure caratteristica di questo Finale, dovremo considerare con quali modalità sono per cosiddire selezionati i temi per le combinazioni contrappuntistiche, e come sono evidenziati nella loro individualità da Mozart.

L'esame che ci accingiamo a svolgere dovrà quindi attestarsi su due fronti sussidiari e paralleli:

— ricercare le aree contrappuntistiche rilevanti in ognuna delle tre aree formali (sostanzialmente l'esposizione, per la presentazione delle frasi tematiche, lo sviluppo e la coda);

— verificare il ruolo, presumibilmente polivalente, dei vari frammenti melodici sia come soggetti di articolazioni contrappuntistiche imitate, che come possibili temi delle due zone morfologiche di tonica e di dominante (in altri termini, come primo e secondo tema) proprie (della esposizione) dello stile sonatistico.

Ciò ci porta più ampiamente a valutare ed a considerare il rapporto di integrazione tra una scrittura tipicamente omofonica (stile sonatistico, la cosiddetta forma sonata bitematica tripartita), ed un'altra tipicamente polifonica - contrappuntistica (l'imitazione, il fugato, il canone, ...).

In altri termini Mozart qui mette in relazione due stili diversi; l'uno, per tradizione proprio della musica profana e dello stile galante (nato appunto per "reazione" al contrappunto severo barocco), l'altro proprio per tradizione della musica sacra fin dalla scuola polifonica classica del XVI° sec.

Non è cosa nuova in Mozart, soprattutto dopo l'esperienza del Don Giovanni, dove il nostro autore non rifugge da un certo eclettismo stilistico, per soddisfare l'esigenza di rappresentare verosimilmente un fatto

esperienziale dell'esistenza umana.²

Dovremo quindi chiederci, quale rapporto Mozart instaura tra due stili così diversi. Ciò che emergerà sarà un rapporto che dà luogo ad una sintesi o ad una semplice giustapposizione dei due fattori? È un rapporto interattivo o di interdipendenza di un fattore rispetto all'altro? È un rapporto di sussidiarietà o di complementarietà?

Si tratta insomma, di inquadrare la questione che investe le modalità con cui le esigenze tonali-tematiche dello stile sonatistico, si contemperano con quelle dello stile contrappuntistico imitato.

Nella *esposizione* possiamo enucleare le seguenti macro-articolazioni tassonomicamente collocabili entro l'ambito tonale del primo e del secondo tema:

— articolazione (area tonale del primo tema): da batt. 1 a batt. 73;

— articolazione (area tonale del secondo tema): da batt. 74 a batt. 157.

Nello sviluppo e nella coda enucleiamo le macro-articolazioni con una criteriologia essenzialmente morfologica (invece che tonale come per la suddivisione topografica della esposizione). Le zone articolatorie fondamentali saranno quelle morfologicamente omogenee. Quindi nello *sviluppo* avremo:

— articolazione : da batt. 158 a batt. 172;

— articolazione : 1) da batt. 172 a batt. 189; 2) da batt. 190 a batt. 206; 3) da batt. 207 a batt. 219;

— articolazione : da batt. 219 a batt. 224.

Nella *coda*:

— articolazione : da batt. 361 a batt. 372;

— articolazione : da batt. 372 a batt. 403;

— ripresa di una sezione dell'articolazione *a* della esposizione (batt. 403-417), cadenza conclusiva (batt. 418-424).

Si tratta ora di vedere la struttura e la collocazione del materiale tematico che potrebbe potenzialmente essere impiegato nel grande contrappunto della coda.

Nella esposizione e all'interno della articolazione possiamo enucleare altre articolazioni di livello intermedio.

Nell'**area tonale del primo tema**, è possibile enucleare: l'articolazione *I*[^] che coincide con i primi due periodi (batt. 1- 8 e 9-19). L'art. *II*[^]: batt. 19-35. L'art.

III[^]: batt. 36-52. L'art. *IV*[^]: batt. 53-64. Poi la ripresa della art. *II*[^] e sospensione sulla settima di dominante di Sol (dominante secondaria del tono d'impianto).

Cosa emerge da questa mappa articolatoria? (A guardar bene, è la stessa criteriologia adottata per enuclearla che ci conduce alla questione.)

Le cellule tematiche qui rilevanti sono:

Cellula A (batt. 1-4; 36-56)



Cellula B (batt. 19-28)



Cellula C (batt. 56-62)



Non si può non rilevare subito la caratteristica ritmico-melodica di questi tre temi (estensibile a tutti i temi di questo finale) in rapporto alla loro funzionalità strutturale contrappuntistica. Questo lavoro di Mozart ricorda, *mutatis mutandis*, la frammentarietà del “melodizzare” beethoveniano (si pensi all’*Eroica* ad esempio). Qui più che di temi sembrerebbe più opportuno parlare di schegge tematiche in virtù della loro particolare struttura a periodo aperto che è abbastanza inconsueta per i temi mozartiani.

In ogni caso, A è di particolare rilievo per due ordini di cause. In primo luogo per il semplice fatto che è posta all’inizio del movimento, ed è quindi *res prima audita*, poi, in secondo luogo, sia per il carattere ritmico e intervallico della cellula stessa (tipico *cantus firmus* contrappuntistico), che per la reiterazione e per le applicazioni che tale cellula ha nel giro della sola esposizione.

L’agglomerato intervallico in questione non solo è stato già utilizzato da Mozart in altre circostanze (vedi incipit Credo della Missa brevis KV 192 ad es.), ma è in realtà rintracciabile nello stesso repertorio gregoriano. E tutta la scuola polifonica classica del XVI° sec., lo ha impiegato più e più volte in opere sacre e profane. Da un punto di vista strutturale, questo semplice frammento melodico, ha delle particolari caratteristiche, tra le quali la simmetrica specularità dei suoi intervalli organizzati in due diadi di seconde (la prima maggiore — do re — e la seconda minore — fa mi). Caratteristica questa che dobbiamo tenere ben presente per come verrà sfruttata da Mozart nel Finale .

La cellula A monopolizza sia tutta la articolazione I^{\wedge} che quella III^{\wedge} con un vero e proprio fugato laddove, in genere Mozart avrebbe collocato il secondo tema. Perché dunque ripresentare qui quella cellula A che evidentemente è il primo tema del Finale, dopo che è stato già ben udito e affermato solo poche battute prima? A prima vista potrebbe sembrare frutto di un intento dilatorio per ampliare la forma sonata. Finalità che in ogni caso non sembra essere contraddetta dalle misure successive al fugato (batt. 53-56) che ancora ripresentano a tutta orchestra la cellula A (che fin qui è stata reiterata complessivamente ben otto volte!).

La cellula B compare nella articolazione II^{\wedge} e viene reiterata due volte: una dopo I^{\wedge} e l’altra dopo IV^{\wedge} . In quest’ultima si colloca invece la cellula C.

Fin qui, queste sembrano essere in effetti le cellule tematiche più rilevanti ed emergenti da una pur sommaria operazione di decantazione dalle varie frasi e periodi di collegamento o cadenzali. Ma in virtù di che cosa emergono tali cellule? O più precisamente, in quale rapporto si pongono con la morfologia generale del Finale? La risposta più immediata ci potrebbe essere suggerita dallo stile di questo lavoro ossia quello sonatistico, bitematico tripartito. Quindi potremmo subito dire che sono le varie aree armoniche, o meglio tonali, a determinare la individuazione di queste frasi tematiche visto che, come è noto, tutto questo mondo stilistico vive e si muove dentro e mercé il parametro armonico-tonale (area di tonica — Do magg = primo tema; area di dominante — Sol magg = secondo tema ecc.) che può considerarsi come la ragione fondante la criteriologia e le modalità con cui il classicismo (viennese) ha organizzato il pensiero musicale della cosiddetta forma sonata (limitatamente almeno agli anni 1770-1800 ca. con Haydn, Mozart ed il primo Beethoven).³

Tuttavia ad un esame più attento si vede bene che l’individualità tematica di A e B che abbiamo notato poco sopra, come quella di C e D che vedremo tra poco, avviene entro la stessa area tonale (rispettivamente del primo e del secondo tema), e questo è abbastanza particolare, perché se tali frammenti tematici hanno un ruolo così importante in queste articolazioni iniziali (e, come vedremo, in tutto il Finale della *Jupiter*), ciò allora non si può ascrivere direttamente al parametro tonale (che è stato neutralizzato...⁴ in quanto per A e B tutto si svolge in Do magg. e per C e D in Sol magg.) e quindi qui il parametro tematico appare sganciato (come una sorta di variabile non strumentale e indipendente) dalla tonalità.

Questo ordine di cose ci porta dunque a dover escludere l’ipotesi adombrata poc’anzi. Se il fondamentale parametro tonale è stato qui neutralizzato, a che cosa allora è funzionale la preminenza di A e B? Da quali fattori dipende? Dobbiamo considerare attentamente due elementi ben determinati e fondamentali (che sono poi gli estremi della questione).

Da un lato *il fattore reiterativo e quello contrappuntistico-imitativo*, in relazione però all’altro *fattore riguardante il contesto morfologico bitematico-tripartito proprio di questa composizione in stile sonatistico classico*.

Il *fattore reiterativo* si potrebbe dire è evidente, sia per quanto riguarda A che B e tutte le altre frasi tematiche: è connaturale e funzionale alla struttura della imitazione. Senza reiterazione di certi frammenti melodici la scrittura imitativa perderebbe la sua connotazione specifica.

Il *parametro contrappuntistico* è non meno palese e determinante per la funzionalità strutturale di A e B nella economia generale del movimento.

A è l’oggetto della *prima area contrappuntistica* (che noi abbiamo tassonomicamente denominato *articolazione alfa III[^]*), che si configura come un vero e proprio

fugato su A la cui ultima semibreve subisce una modifica essenzialmente ritmica più che armonico funzionale (rimane sempre la sua funzione di III° in quanto il Fa risulta essere ritardato di mezza battuta per creare la dissonanza di seconda con l'entrata successiva della risposta, ma che nella seconda metà misura risolve regolarmente sul terzo grado).

L'episodio è affidato agli archi e consta quindi di cinque entrate della cellula A ($I^{\wedge} = A_{\text{(soggetto)}}$ ai v.ni secondi, $II^{\wedge} = A_{\text{(risposta)}}$ ai v.ni primi, $III^{\wedge} = A_{\text{(soggetto)}}$ alle viole, $IV^{\wedge} = A_{\text{(risposta)}}$ ai violoncelli e $V^{\wedge} = A_{\text{(soggetto)}}$ ai contrabbassi). Una nuova entrata di A soggetto è affidata ai violini e ai flauti e oboi a piena orchestra dopo di che accade un mutamento tonale, e si entra nella regione della dominante.

Tutto molto giusto! Tuttavia se scendiamo alle modalità contestuali della reiterazione qui in questo Finale mozartiano, noteremo che A e B in I e in II, *sono infatti reiterati indipendentemente e al di fuori di qualsiasi intervento imitativo, canonico o semplicemente fugato*.⁵

Ergo nell'ambito della articolazione I e II (ossia prima dell'inizio del fugato su A) il fattore reiterativo ha luogo **in modo del tutto autonomo dalla reiterazione insita per forza di cose nella scrittura contrappuntistica imitativa**. A e B, in I e II, sono reiterati indipendentemente e al di fuori di qualsiasi intervento imitativo.

Emergono allora due modalità reiterative indipendenti, ma potenzialmente tra loro interagenti (e lo vedremo tra poco). Questa osservazione è importante perché l'autonomia della funzione reiterativa *tout cour*, indica una tendenza della costruzione a *decentrare e relativizzare la funzione del contrappunto* che in questo contesto appare quanto meno strumentale (a che cosa? vedi oltre).

Non solo. Ma come la rilevanza di A e B non fu possibile giustificarla pienamente sulla base del solo parametro tonale, perché neutralizzato in relazione ad A e B, così analogamente accade per le due sospensioni a batt. 35 e batt. 73, uno dei punti nevralgici dell'esposizione (e di tutto il Finale) di particolare interesse.

Infatti ci eravamo chiesti quando parlavamo delle caratteristiche strutturali del frammento tematico A, il perché del fugato sul tema dell'*incipit* (batt. 53-56) dopo che A stessa era già stata affermata e udita sufficientemente (ed in entrambi i casi in Do magg. vedi *neutralizzazione* del parametro tonale).

Orbene: proviamo ora a riformulare la questione in questi termini e sotto un angolo diverso e chiediamoci: qual è il valore strutturale della prima fermata sulla dominante (batt. 35), visto che dobbiamo escludere la funzione più ovvia che è quella di preparare l'entrata del secondo tema?

È infatti evidente quella a batt. 73, in quanto funzionale all'ingresso nella regione tonale del secondo tema o della dominante. Ma perché qui nell'ambito e nella stessa area tonale del primo tema e con la stessa caratterizzazione dinamica e timbrica della seconda fermata (in entrambi i casi è tutta l'orchestra in *forte* che si arresta con cadenza su un quinto grado)?

È chiaro che *la prima sospensione non è più funzionale*

al parametro tonale ma a quello contrappuntistico ed infatti introduce III^{\wedge} con il fugato sul soggetto A. Ergo la reiterazione ora deve essere considerata entro l'ambito contrappuntistico imitativo e non per questo deve essere sottovalutata come strumentale al fattore imitativo (lo è solo da un punto di vista particolare e implicito). Questo Mozart lo lascia intendere molto generosamente. Le conferme sono praticamente la esposizione di C e la reiterazione di B (e di A) in tutto il corso del Finale.

La cellula C fa la sua prima apparizione (a batt. 56) in forma contrappuntistica imitata (in canone alla settima) *solo dopo il fugato di A* (batt. 36 e seg.) ossia solo dopo la *epifania* imitativa di A ed in genere solo dopo la prima sospensione della dominante, quasi spartiacque tra l'isoritmia e la polifonia imitativa contrappuntistica.⁶ La linea melodica B invece era già stata udita prima del fugato e la era reiterata indipendentemente dalla imitazione; cosa che non accade più dopo la sospensione di batt. 35. Si confrontino le altre apparizioni di B nella esposizione, nello sviluppo e nella ripresa: sono tutte reiterazioni che hanno luogo mercé l'impiego della tecnica imitativa (vedi nota n. 5).⁷

Sulla reiterazione di A abbiamo già detto molto. Questo tema è in posizione molto particolare sia perché è il primo ad essere udito, sia perché è il primo ad essere oggetto di quella *palingenesi catartica* (vedi nota n. 7) a cui risponde la funzionalità del fugato a batt. 36 e seg., in cui danza, leggerezza, stupore, raccoglimento quasi sacrale si fondono in un'unica cosa. È insomma A e la sua presenza centrale nelle articolazioni I-II (batt. 1-35) e III (batt. 36-43) con modalità ben distinte, a porre il problema non solo del perché del fugato su A, ma anche del perché della articolazione che lo precede (quella I-II).

La giustapposizione di I-II e di III è necessaria in funzione della ragion d'essere di A in III anzi, e meglio, è la stessa giustapposizione

A (in I-II) — A (in III)

a costituire la chiave di volta di tutta la struttura e di tutto il rapporto interattivo tra contrappunto e stile sonatistico.

Tutto questo per dire che **la prima cadenza sospensiva è la chiave di accesso alla essenza strutturale contrappuntistica del Finale**, dove si comincia a scorgere la convivenza di stile sonatistico e scrittura contrappuntistica imitativa.

Con il fugato sul tema A (che, attenzione, non verrà più ripetuto), si innesca come in punta dei piedi, il *vortice* contrappuntistico che coinvolge tutto ciò che della sonata può essere coinvolto senza stravolgere la sua fisionomia (il limite invalicabile è infatti da un lato la sua topografia tonale e dall'altro e conseguentemente la sua morfologia tripartita — bi o tritematica), e che culminerà con il grande fugato della coda.

Certo, si potrebbe obiettare, che la stessa struttura tonale di I-II e III del Finale, si ritrova pari pari nel

primo movimento (batt. 1 - 30 e seg.): stessa cadenza sospesa sulla dominante e successiva ripresa del tema di esordio in Do magg. poi stesso tema di transizione sulla dominante, e stessa seconda cadenza sulla dominante secondaria di Sol per poi accedere al secondo tema.

Tutto questo ci potrebbe portare avventatamente ad affermare che la struttura del Finale nelle prime 40 battute è dettata da una tipica morfologia predeterminata e già presente nel primo movimento di questa come di altre sinfonie mozartiane.

Andando però ad approfondire la lettura del testo, vediamo che stante tale corrispondenza tra la morfologia del primo movimento e del Finale, sussistono delle sostanziali differenze che ci inducono a concludere che *tale forma o assetto tonale e cadenzale è sì adottato da Mozart in entrambi i casi ma con modalità e finalità ben diverse*, riscontrabili sia nella stessa esposizione che nella ripresa dei due movimenti.

In primo luogo nel Finale la prima cadenza sospesa apre la scena su un tipo di scrittura completamente nuova: il fugato sul tema A, mentre nel primo movimento, dopo la stessa cadenza sulla dominante, abbiamo la semplice reiterazione del tema di esordio senza sostanziali mutamenti di scrittura (onde qui è veramente molto più legittimo scorgervi degli intenti dilatori da parte di Mozart).

In secondo luogo, mentre la ripresa nel primo movimento è praticamente equivalente alla esposizione, nella ripresa del Finale, Mozart cita nuovamente solo le prime otto misure dell'inizio e non in modo identico — il tema A ai violini è guarda caso subito imitato ai violoncelli e contrabbassi per moto retrogrado — e non poteva fare altrimenti perché, in caso contrario, avrebbe dovuto ripresentare il fugato di A, cosa impossibile proprio per la funzione essenziale e strutturale, oltre che tonale, della prima sospensione cadenzale sulla dominante, che può avere efficacia solo in senso diacronico ergo *una tantum*, e della conseguente giustapposizione di I-II e III come abbiamo visto or ora.⁸

È questo un esempio di integrazione strutturale tra stile sonatistico e scrittura contrappuntistica imitata.

* * *

Nell'ambito dell'**area tonale del secondo tema** si possono enucleare le seguenti articolazioni: articolazione I[^] (batt. 74-86), l'art. II[^] (batt. 86-94), l'art. III[^] (batt. 94-115), l'art. IV[^] (batt. 116-135), l'art. V[^] (batt. 135-157). Va subito osservato che in realtà II[^] è equivalente ad IV[^], e IV[^] ad I[^].⁹

Il secondo tema è la frase D (batt. 74-77) di sette battute, strutturato in modo interessante.

Come anche visivamente possiamo osservare, esso è composto da un antecedente tipicamente omofonico ma a struttura aperta (batt. 74-77), e da un conseguente in evidente stile contrappuntistico (batt. 77-80), che per di più combina insieme il tema B e C già uditi in prece-

denza (mentre E a batt. 76 — oboi — è una cellula derivabile sia dalla testa dello stesso tema D per diminuzione, che dalla batt. 61 dei violini primi per moto contrario). Alcune osservazioni.

a) Innanzi tutto siamo in presenza di una giustapposizione: — di un tema nuovo (D) e di temi già uditi (B e C), — di timbri differenti e ben individuati per famiglie di strumenti (v.ni I frase antecedente, legni frase conseguente), — di blocchi a scrittura disomogenea (omofonica e contrappuntistica).

b) In secondo luogo, mentre fin ora tale giustapposizione avveniva tra un tema ed un altro, o tra un tema e un episodio differente da questo, o tra lo stesso tema ma presentato con scritture diverse (vedi A inizio e A nel fugato di batt. 36), qui la giustapposizione di omofonia e contrappunto ha luogo nell'ambito dello stesso tema D.

c) Come inoltre si vede agevolmente dall'esempio, alla giustapposizione di D, E, B e C, si aggiunge un altro elemento di non poco interesse. Alle battute 76-77 ha luogo anche una *sovrapposizione* di elementi tematici diversi. Rappresentiamo schematicamente il Tema D, attraverso le *due formule della giustapposizione e della conseguente (parziale) sovrapposizione* di D con gli altri temi:

$$\text{Tema D} = \mathbf{d} \text{ (batt. 74-77)} + \mathbf{d}' \text{ (batt. 76-80)} [E + (B+C)]$$

(batt. 76-78)

$$[D + E] + [D + (B + C)]$$

Il tema D, quindi, apre nuove questioni, non ultima quella di una spiccata tendenza a frammentare i temi già brevi per loro conto, in unità cellulari elementari come accade nella sezione che segue l'esposizione di D (mercé la imitazione in canone alla quinta per moto retto prima della testa del tema D e poi di tutto il suo antecedente).

Non credo sia inutile osservare al riguardo che questa articolazione III, altro non fa che confermare quanto dicevamo all'inizio circa la funzione strutturale della prima fermata sospensiva sulla dominante e quindi della ripresa del tema A in stile fugato. Infatti l'antecedente del tema D era, al suo esordio, una articolazione "ancora" rimasta in stile omofonico. Il vortice contrappuntistico scaturito da batt. 36 non poteva non coinvolgere anche quest'ultima.

Lo sviluppo (batt. 158-224) è caratterizzato da una scrittura marcatamente contrappuntistica imitativa.

Ciò accade, nell'ambito delle composizioni coeve, nella *Sinfonia in Mi b magg KV 543* (I° mov. *Allegro* (batt. 160-168) e VI° mov *Allegro* (batt. 114-135)); nella *Sinfonia in Sol min. KV 550* (I° mov. *Allegro molto* (batt. 114-134) e IV° mov. *Allegro assai* (batt. 134-182)); ed infine nella *Sinfonia in Do magg KV 551* (I° mov. *Allegro vivace* (batt. 133-153)).

Ora è evidente, che essendo tutto il Finale della Jupiter,

improntato in chiave contrappuntistica, o come risulta ormai chiaramente, sulla giustapposizione di blocchi omofonici e di altri polifonico - imitati, resta da vedere se ed in caso affermativo come Mozart operi qualche *escamotage* per garantire allo sviluppo la sua fisionomia abituale o per lo meno per contraddistinguerlo strutturalmente dalle altre sezioni formali.

Per rispondere guardiamo seppur brevemente la struttura articolatoria dello sviluppo dell'ultimo movimento della nostra Sinfonia.

Abbiamo una prima sezione praticamente omofonica — I (batt. 158-172) — con la giustapposizione del tema A (agli archi) e del tema B (ai legni) reiterati due volte (B la seconda volta è per moto contrario come accadrà in " II) seguita da una assai più vasta in spiccato stile contrappuntistico — II (batt. 172-206) — nella quale a sua volta sono enucleabili due sottoarticolazioni: " II (batt. 172-189) strutturata esclusivamente sul tema B in canone per moto retto all'ottava o/e all'unisono, e " II (batt. 189-206) in cui sono giustapposti il tema B che prosegue il suo corso bloccandosi solo dopo le impennate causate dal moto contrario lasciando così uno spazio (percepito sempre come angusto)¹⁰ per i brevi interventi di A dei legni.¹¹

È qui evidente quanto dicemmo per il secondo tema: abbiamo cioè una *giustapposizione e una sovrapposizione strutturale che qui opera però su un duplice livel-*

lo: tematico e/o reiterativo.

La giustapposizione tematica è evidente A - B in I poi B - A in " II. Ma anche giustapposizione e sovrapposizione di due diverse modalità reiterative. Una è funzionale al parametro imitativo - contrappuntistico, l'altra non è assolutamente strumentale ad esso. In II infatti, B è ripetuto per una necessità tecnico-strutturale contrappuntistica, ma A in " II, è reiterato indipendentemente da tale necessità.

Tale duplice valenza della reiterazione che avevamo adombrato commentando l'area del primo tema nell'esposizione, è qui esplicitata con maggior evidenza. Le due modalità reiterative si giustappongono fino a sovrapporsi o ad integrarsi l'una con l'altra.

Ebbene tale mappa articolatoria dello sviluppo del Finale della *Jupiter*, può in generale riscontrarsi anche nelle analoghe sezioni dei movimenti delle altre sinfonie che abbiamo preso in considerazione poc'anzi?

Senza dilungarsi in una analisi dettagliata, possiamo rilevare che nello sviluppo del I e IV movimento sia della Sinfonia KV 543, che di quella KV 550 che del primo movimento della *Jupiter*, ha luogo la presenza costante di una prima sezione che presenta il materiale in modo omofonico, seguita da una seconda in stile contrappuntistico. Siamo insomma in presenza anche qui di una giustapposizione avente sostanzialmente le stesse caratteristiche lumeggiate per lo sviluppo del Finale della nostra sinfonia.

Tuttavia è ovvio che delle differenze sussistano ma operano limitatamente alla modalità con cui è gestita la giustapposizione di omofonia e polifonia contrappuntistica. Nel Finale della nostra sinfonia essa è senza dubbio più articolata e ripensando alla articolazione II non posso non convincermi che quello che lo sviluppo ha perso in fisiognomicità strutturale contrappuntistica lo ha acquistato in una più serrata e articolata gestione della paratassi dei due stili (omofonico - contrappuntistico). Si potrebbe dire quindi che *nello sviluppo la giustapposizione subisce un ulteriore incremento dal turbine contrappuntistico iniziato in sordina con il fugato di A (batt. 36) nell'esposizione.*

Non credo sia inutile sottolineare come questi incrementi abbiano luogo in congruenza con l'*area del primo tema* (primo impulso fugato su A), del *secondo tema* (conseguente di D compare per la prima volta la sovrapposizione tematica e quella reiterativa) e dello *sviluppo* (ulteriore incremento in

II). Questo è un sottolineare la rilevanza dei luoghi formali tipici dello stile sonatistico che quindi non è affatto oggetto di manovre sovversive.

Si può allora rilevare che Mozart, nonostante abbia esteso a tutto il movimento la tecnica tipica adottata comunemente per una singola sezione del medesimo (lo sviluppo appunto), non opera alcun rimedio sostanziale ma solo inerente alla intensità



del rapporto stilistico in questione. In definitiva non c'è un vero interesse a differenziare lo sviluppo dal resto della composizione, magari per ovviare ad un problema formale, per il semplice fatto che per Mozart questo non costituisce un problema (se lo fosse si collocherebbe già in un'ottica beethoveniana).

Questo è un punto importante per indirizzare la valutazione storica e stilistica delle interessanti questioni che come si vede questo Finale pone continuamente, soprattutto per quanto riguarda il rapporto forma e scrittura.

La combinazione contrappuntistica della Coda, è introdotta da una articolazione dalla forte finalità tensiva-sospensiva (mercé il parametro ritmico, quello armonico-tensivo e dinamico *p*) strutturata sulla cellula A in imitazione all'ottava per moto retto.

Più in particolare ciò che si verifica nella articolazione (batt. 361-72), va posto in relazione alla struttura di A che come abbiamo visto all'inizio è una cellula intervallica caratterizzata dalla simmetrica specularità dei suoi elementi (Do Re 2^a magg. ascendente — Fa Mi 2^a min. discendente); la sua reiterazione, in questo caso per trasposizione di tono (batt. 361-368), dà luogo ad una sequenza intervallica che a seconda del frammento che si consideri, ripresenta A ora per moto retrogrado (o contrario che qui coincidono) (come accade ai violini primi batt. 361-364- Sib La Mi Fa), ora per moto retto (batt. 362-66 Mi Fa Lab Sol), anche se Mozart colloca delle legature tali da indicare inequivocabilmente quale sia la vera individualità delle articolazioni (cioè quelle che propongono A per moto retrogrado).

La simmetria di A, da modo a Mozart di creare una breve ma indispensabile articolazione in cui certe asso-

tecniche con cui sono strutturati, quanto piuttosto per il parametro timbrico e dinamico. Direi che tra e sus-siste un rapporto di complementarità. Se infatti la simmetria speculare caratterizza il tema A e l'articolazione , non di meno la stessa simmetria speculare informa anche la giustapposizione delle articolazioni e . Mozart in impiega gli archi e i legni nella *regione acuta e in piano*, proprio perché in , le prime incisive entrate tematiche, affidate agli archi ed ai corni e fagotti, saranno scolpite nelle *zone gravi e in forte*.

A batt. 372 parte infatti la prima entrata del fugato, vero finale nel Finale.

Si può analizzare la complessa costruzione contrappuntistica della coda sotto due aspetti spaziali: verticale e orizzontale.

Sia che prendiamo in considerazione il vettore orizzontale che quello verticale, dobbiamo considerare preliminarmente il *quantum* delle parti reali. Per far ciò ci è di ausilio il numero delle entrate di D con cui inizia a batt. 372, l'imitazione.

Le parti reali sono esattamente cinque e sono condotte dagli archi essendo legni e ottoni elementi timbrico-dinamici di rinforzo e di sottolineatura.

Prendendo in esame le combinazioni verticali, un primo elemento emerge immediato. Il canone ha inizio con la contrapposizione contrappuntistica della cellula A e di quella D ossia del primo e del secondo tema del Finale. Se per ogni entrata annotiamo la progressiva stratificazione delle cellule che man mano vanno ad assommarsi avremo:

Tabella 1

- I entrata(batt. 372-3): D (v.la) + A (vc.)
- II entrata(batt. 376) : D (v.ni II) + A (v.la) + C (vc.)
- III entrata(batt. 380) : D (v.ni I) + A (v.ni II) + C (v.le) + E-C (vc.)
- IV entrata(batt. 384) : D (cb.) + A (v.ni I) + C (v.ni II) + E-C (v.le) + B (vc.)
- V entrata(batt. 388) : D (vc.) + A (cb.) + C (vni I) + E-C (v.ni I) + D (vc.)
- VI entrata(batt. 342) : D (v.la) + A (vc.)

ciazioni intervalliche sono riflesse come in un magico gioco di specchi creando un vero colpo di scena, una sorpresa squisitamente ludica.

Indubbiamente a creare questa aura espressiva contribuisce anche l'orchestrazione affidata a strumenti come gli archi e i legni in un registro acuto, che rafforzano il clima di imprevedibile sospensione estatica dell'articolazione che non a caso abbiamo definito necessaria in questo punto, tra due blocchi laterali (l'uno che termina a batt. 360, e l'altro che inizia a batt. 373 ossia l'articolazione) di omogeneo carattere energetico e vigoroso, per dare il dovuto risalto al fuoco pirotecnico del fugato finale.

È inoltre interessante rilevare che anche se l'articolazione e l'art. sono entrambe strutturate secondo una logica contrappuntistica imitativa, i due blocchi sono in realtà ben distinti e si differenziano non per il principio

Prendendo in esame le linee orizzontali delle singole parti, osserviamo innanzitutto come esse siano formate da una sequenza di cellule melodiche, di frammenti tematici secondo una semplice giustapposizione o logica paratattica.

Vediamo l'ordine di tale successione in ognuna delle cinque parti secondo l'ordine di entrata.

Tabella 2

- viola = D + A + C + E-C + D
- violoncelli = A + C + E-C + B + D
- violini II = D + A + C + E-C + B + D
- violini I = D + A + C + E-C + B + A
- contrabbassi = D + A + C + E-C + B

da cui si desume che il "soggetto" S del fugato è il seguente:

$$S = \mathbf{D} + A + C + E-C + B + \mathbf{D}$$

Dalle due tabelle precedenti e dalla formula strutturale di S seguono immediate alcune osservazioni:

— in primo luogo *il nuovo "soggetto" S*, essendo formato dalla giustapposizione (paratassi anche delle microforme) delle cellule che avevamo visto caratterizzare tematicamente le aree tonali principali di tutto il movimento, *è composito e estremamente frammentario*.

Il "soggetto" S è infatti estremamente particolare, atipico e giustificabile solo nel contesto in cui è collocato. Se guardiamo alle caratteristiche canoniche del soggetto di fuga o fugato proprio di questa epoca e di quella subito anteriore (barocco ossia Bach) a cui quella si rifà, notiamo subito due peculiarità strutturali.

Innanzitutto mentre il tipico soggetto di fuga è completo e compiuto in se stesso e per essere tale non ha bisogno di attendere le successive estrinsecazioni contrappuntistiche delle sue potenzialità, qui invece, il "soggetto" S va formandosi man mano che il fugato procede nella sua corsa vorticoso aggiungendo elementi nuovi a quelli già presenti nella entrata precedente, come tessere di un *puzzle*.

Non solo, ma la tipicità storico-stilistica del soggetto di un fugato impone che questo abbia *in sé* una sua logica consequenzialità sostanziale e sintattica (ad es. omogeneità ritmica, unità sintattica, ecc.). Se invece guardiamo S nella sua completezza, notiamo che non ha in sé alcun senso compiuto, ed appare assai simile ad un *collage* di frammenti di frase provenienti da diversi contesti e qui riuniti in una unica articolazione. Alla fine potrebbe sorgerci un quesito: può una così atipica successione essere considerata come un "soggetto"?

— Confrontando nella tabella 1 la successione delle nuove cellule introdotte man mano dall'entrata di ciascuna parte strumentale, notiamo la *equivalenza della sequenza con la successione ciclica completa letta in senso orizzontale* nella tabella 2 (prendendo quella in cui la successione ciclica è completa ossia quella dei violini II).

Questo rivela una certa *simmetria della costruzione*. Infatti prendendo a modello la parte in cui si realizza per intero la successione ciclica dei quattro temi, ossia quella dei violini secondi, si constata che S è di 24 misure. Se si valuta che ogni entrata avviene secondo multipli di 4, essendo 6 le parti strumentali necessarie per completare il ciclo verticale visto nella tabella precedente, ($6 \times 4 = 24$) se ne deduce la chiave metrica per realizzare una struttura contrappuntistica imitativa simmetrica nelle sue due dimensioni, verticale e orizzontale.

— Per quanto riguarda il parametro armonico, è da notare che *le entrate si succedono come nella fuga alternativamente alla tonica e alla dominante*, mentre S per garantire la coincidenza corretta delle verticalità è per quattro misure nel tono del primo grado e le successive quattro in quello del quinto grado o viceversa secondo il contesto specifico.

— Infine per quanto concerne la *natura* di questa sor-

prendente pagina contrappuntistica, si può considerare come un grande *fugato a cinque parti reali dal soggetto S composito e frammentario che trova la sua piena giustificazione solo nel contesto in cui esso è inserito*.

Sintetizzando i dati emersi ed emergenti possiamo enucleare le seguenti osservazioni.

Sulla forma e la struttura in generale, abbiamo visto che tutto il finale è informato da una costruzione paratattica che si riscontra in primo luogo a livello di scrittura, mediante il dato fondamentale della

PARATASSI DI DUE STILI (GIUSTAPPOSIZIONE DI STILE SONATISTICO E SCRITTURA CONTRAPPUNTISTICA)

A — PARATASSI STRUTTURALE MACROARTICOLATORIA

- a) *Giustapposizione di articolazioni a scrittura disomogenea* (> giustapposizione di masse timbriche);
- b) *Compromissorietà morfologica relativa*;
- c) *Tendenziale asimmetria delle tradizionali aree formali*.

B — PARATASSI DELLE ARTICOLAZIONI TEMATICHE

- a) *Proliferazione tematica eccedente la dualità canonica*;
- b) *Struttura aperta dei periodi tematici*;
- c) *Reiterazione tematica (nell'ambito anche della stessa zona formale) organizzata a rondò* (nella accezione originaria di ritorno periodico dello stesso o degli stessi elementi).

Vediamo brevemente questi punti un po' più in dettaglio.

La caratteristica fondamentale di base è qui la **giustapposizione di due differenti modalità di scrittura musicale**, (che si rifanno poi, a monte a due stili diversi): uno isoritmico (o omofonia) e l'altro poliritmico (o contrappuntistico imitato). Da questa peculiarità strutturale nascono le altre caratteristiche non meno fondanti del Finale della Jupiter. In particolar modo esse si concentrano in due momenti: nella *paratassi strutturale macro articolatoria* e in *quella delle articolazioni tematiche*. Per quanto riguarda il primo, dopo quanto abbiamo osservato fin ora, appariranno evidenti le sue dirette conseguenze ne:

- a) *la giustapposizione di strutture a scrittura disomogenea*

Paradigmatiche le articolazioni I-II (batt. 1-35) e III (batt. 36 e segg); oppure l'articolazione IV (batt. 115-135) e V (batt. 135-145) nella esposizione; o nello svi-

luppo l'articolazione compresa tra le batt. 186 - 189 e quella tra batt. 189 e 191 (interventi dei legni con A giustapposte al tema B imitato agli archi).

b) *compromissorietà morfologica generale* delle quattro aree formali (esposizione, sviluppo, ripresa e coda) per l' "innesto" con il parametro contrappuntistico che ne determina singolari peculiarità.

— *La ripresa* o parte essenziale di essa, qui non si presenta funzionale ad un mero recupero della esposizione, dopo lo sviluppo che quindi è come *tamquam non esset*, ma è vistosamente mutata nell'area corrispondente al primo tema (batt. 225-271).

— La peculiare e consueta fisionomia dello *sviluppo* sonatistico mozartiano è qui completamente relativizzato a causa dell'estensione della scrittura contrappuntistica a tutto il movimento.

— *La coda* assume una rilevanza strutturale direi teleologica ed estetica come non mai (è il completamento delle varie sezioni del Finale e l'esplicitazione chiara e inequivocabile dell'intento emulativo del teatro proposta in questo ultimo movimento ancora più marcatamente che nel primo)

c) *Tendenziale asimmetria morfologica generale* (quasi corollario della caratteristica precedente sub b)

L'esposizione non è equivalente alla ripresa. La coda conferisce all'ultima parte del movimento un rilievo strutturale non indifferente (senza per questo generare alcun squilibrio ovviamente). Lo sviluppo è stato come neutralizzato nella sua fisionomia strutturale contrappuntistica come abbiamo visto.

Mentre diretta emanazione della paratassi delle articolazioni tematiche è:

d) *Proliferazione tematica eccedente la dualità canonica* (della forma bitematica-tripartita);¹²

e) *Struttura aperta dei periodi tematici*;

f) *Reiterazione tematica a rondò*.

Responsabile di una tale struttura periodico tematica è in via mediata la paratassi dei due stili in questione, ed in via immediata e strumentale, il tema B (a livello microarticolatorio) ed il fugato della coda (che in una sola grande articolazione concentra ed esplicita la struttura sostanziale del Finale con il ritorno periodico di tutti i temi esposti).

Per quanto riguarda il tema B, esso è il mezzo peculiare con cui si rende enucleabile la struttura periodico-paratattica di tutto il Finale (in concorso però anche con C). Infatti, B compare sempre è onnipresente, in articolazioni isoritmiche ed in quelle più spiccatamente polifonico-contrappuntistiche.¹³

B è quindi l'elemento catalizzatore di una caratteristica peculiare della struttura di questo movimento in stile sonatistico, quasi il *fil rouge* che primo tra tutti gli altri temi, ci legittima ad affermare la relatività del rapporto che lega il tema alla tonalità di appartenenza¹⁴ e la relatività del tema *tout cour* entro la struttura sonatistica,

come elemento non centrale della composizione: fatto avvalorato dalla constatazione che il ruolo di temarondò viene affidata da Mozart ad un tema che nello stile sonatistico è secondario e praticamente di collegamento.

Cosa quindi dedurre da questi dati emergenti? Forse che tali assetti formali e tali particolarità strutturali preludono alle future trasformazioni che la sonata subirà con l'opera beethoveniana?

Credo che il parallelo sia in questo caso veramente tale. Ossia la concezione dello stile sonatistico di Mozart e quello di Beethoven corrono su due rette parallele che si possono incontrare solo all'infinito.

Se Mozart opera questi mutamenti dell'assetto tradizionale della sinfonia classica, lo fa però mantenendo quelli che sono i capisaldi fisiognomici della cosiddetta forma sonata, ossia da un lato i consueti rapporti tonali tra le varie aree tematico-morfologiche (esposizione = I tema alla tonica, II tema alla dominante; sviluppo = toni nell'ambito del circolo delle quinte del tono d'impianto; ripresa e coda = tonica), e conseguentemente, dall'altro lato, la fondamentale organizzazione del materiale nelle consuete quattro aree formali (esposizione, sviluppo, ripresa e coda).

Il fatto è che Mozart opera all'interno di tale struttura perché in tale struttura trova il suo perfetto e compiuto mezzo per esprimersi (e la grandezza di questo Finale sta proprio nell'aver ottenuto queste trasformazioni nell'ambito di una struttura mercé un giuoco di delicatissimo equilibrio tra i vari fattori interattivi funzionalmente) e quindi si tratta di cambiamenti operati non per l'esigenza di rinnovare i mezzi del linguaggio in uso (che a Mozart vanno benissimo), ma perché indotti dalla compresenza di stile omofonico e stile contrappuntistico imitato e quindi frutto di una scelta compromissoria.

Quindi riassumendo: *il rapporto paratattico tra omofonia - polifonia imitativa, ha luogo entro la struttura tripartita dello stile sonatistico in quanto sono fatti salvi i presupposti essenziali e fondanti la peculiare fisionomia strutturale di tale stile.*

Dal canto suo *il contrappunto è qui una modalità partecolare con cui Mozart gestisce un certo materiale tematico e saggia le varie possibilità combinatorie, entro la stessa struttura sonatistica.* Nell'ambito di tale contesto non credo che si possa parlare quindi di sintesi tra forma sonata e fuga o strutture imitative, e resta quindi da escludere ogni intento dell'autore di giungere ad una sorta di sintesi delle forme (ammesso e non concesso che la fuga sia una forma e che qui siamo in presenza di fughe). ■

NOTE

¹ Anche Beethoven colloca il contrappunto ed in particolar modo la fuga entro la struttura della forma sonata, ma con un esito, e in un ambito completamente diversi dalla esperienza compositiva mozartiana. Al riguardo cfr. il nostro studio sul Quartetto Grande fuga op 133 e sulla fuga della Sonata per pianoforte op 110 di L.v. Beethoven. [Proprietà dell'autore]

² Nel don Giovanni con il cd terzetto delle maschere del primo atto, ad esempio, Mozart evoca palesemente ed usa una scrittura propria della musica sacra accanto ad arie tripartite tipiche dell'opera buffa o ad ariosi o recitativi strumentali di una tragicità sconosciuta a tutto il teatro premozartiano.

³ Ma già la Sonata op. 10 n. 3 si discosta dalla concezione mozartiana. Quindi Beethoven va inteso con delle eccezioni e con cautela.

⁴ Uso il termine neutralizzazione con una accezione ovviamente ben diversa da quella schönbergiana. Ossia come uniformità costante che è alla fine priva di valenza strutturale il parametro a cui si riferisce.

⁵ Si confronti la reiterazione di B nelle batt. 19 - 28 (ossia prima del fugato sul tema A a batt 36), e la reiterazione, sempre di B, a batt 135 - 141, o 172 e seg. dello sviluppo, o 262 - 268 della ripresa!! Basterebbe questa comparazione a porre il problema e ad indicare la impostazione della questione.

⁶ Ed in effetti dopo questa fermata, la ripresa di A in stile fugato crea un clima in cui sembra proprio di vivere una seconda nascita, una palingenesi catartica che si eleva sopra ogni convenzione. La eco arcana e chiesastica del tema, il movimento e l'articolazione generale del fraseggio, la timbrica e l'orchestrazione affidata ai soli archi, è inconfondibilmente quello di una danza leggera e quasi sacrale. Si schiude con un sussurro, dopo lo strepitoso incipit in forma di ouverture teatrale, l'intima natura di questo finale, con una intuizione che non finisce di sorprenderci e di ribadire la genialità incredibile di Mozart.

⁷ A batt. 409, ritorna B in stile omofonico-isoritmico, ma per ragioni completamente marginali alla problematica enucleata. Il concludere il Finale e tutta la Sinfonia con una perorazione omofonica è perfettamente in sintonia con lo spirito generale del brano che è quello di rappresentare un teatro senza scene e senza personaggi in carne ed ossa, ma incarnati solo da fan-

tasmi sonori. Non solo ma tale recupero della omofonia è reso necessario da una sorta di ripristino dell'ordo rerum che la complessità dell'intreccio contrappuntistico del fugato della coda ha in un qualche senso compromesso, e nel quale l'ascolto con tutta probabilità si è smarrito. Sono possibili anche altre interpretazioni. Per quella che noi avalliamo con più calore.

⁸ Si potrebbe obiettare che i mutamenti propri della ripresa tra il primo e il secondo tema, sono un fenomeno praticamente consueto e fisiologico visto il diverso assetto "topografico" tonale delle due aree formali (I tema alla tonica II tema dominante nella esposizione, I e II tema alla tonica nella ripresa). Tuttavia tale seppure giusta obiezione non preclude che altre concause interagiscono e concorrano a porre in essere tali mutamenti. Ciò, oltre al fatto che qui, a subire un qualche cambiamento è la ripresa del I tema, e non solo l'articolazione di collegamento al secondo tema, e per di più sono mutamenti di carattere non tonale ma di scrittura contrappuntistica .

⁹ Le abbiamo tassonomicamente indicate con una nuova denominazione per differenze derivanti dal diverso contesto in cui sono ora collocate.

¹⁰ La concezione tematica ritmica timbrica della articolazione g'II prelude fortemente lo stile della retorica beethoveniana dell'Eroica o della Quinta.

¹¹ È qui ravvisabile una sorta di interessante simmetria nella presentazione di B per moto retto e poi per moto contrario in g I e poi in g II.

¹² I temi su cui è strutturato il finale, come abbiamo visto, sono quattro.

¹³ B compare nell'esposizione a batt 19, dopo il fugato di A e l'esordio di C, poi come conseguente del tema C (secondo tema sonatistico), ed infine nella coda dell'esposizione a batt 125 in stile imitato e a batt 151 in stile omofonico. Lo sviluppo si basa poi praticamente tutto su B o/e sulla giustapposizione di A e B (per moto retto e contrario). Compare infine ed ovviamente nella Coda del Finale nel fugato di tutti i temi.

¹⁴ Il tema B non appartiene, nell'esposizione, già più in esclusiva alla area tonale di tonica in quanto viene ad inserirsi anche in quella di dominante (propria del secondo tema) ed anzi entra a far parte del "secondo tema" stesso.