

I *rondo* “espliciti” di Haydn. Problemi metodologici e punti di contatto col repertorio strumentale italiano

FEDERICA ROVELLI

Contrariamente a quanto si potrebbe immaginare, e a differenza di molti suoi contemporanei, Haydn impiegò il termine «rondo» in pochissimi casi; eppure, a uno spoglio anche sommario della letteratura scientifica a lui dedicata, la quantità di brani di questo tipo ascrittigli risulta tutt'altro che esigua. L'incongruenza non è frutto di errori di attribuzione che attendono ancora di essere smascherati, ma del fatto che la presenza del principio formale dell'alternanza – generalmente sintetizzato dalla stringa alfabetica A B A C A e associato al termine – è stata ritenuta da molti studiosi la condizione necessaria e sufficiente per il riconoscimento di qualsiasi rondò.¹ Sebbene non si intenda screditare questo criterio identificativo, e tanto meno negare la possibilità di adottare questa definizione in casi privi di un chimerico “imprimatur d'autore”, rimane il fatto che il compositore austriaco impiegò il termine molto raramente e quasi mai in riferimento al principio formale sommariamente descritto: il dato in sé è già degno di attenzione. A ciò si aggiunga che, casomai, egli utilizzò la denominazione in questione in riferimento a strutture molto più simili alla forma sonata monotematica e che, addirittura nella totalità dei suoi *rondo* “espliciti”, sono presenti sì delle costanti, ma non di tipo morfologico.² Anche in questa circostanza, dunque, il «caso Haydn» manifesta immediatamente una particolare «vitalità nel porre in dubbio nozioni e valutazioni critiche consolidate, evidenziando la debolezza concettuale di molte definizioni correnti»,³ nel caso specifico, portandoci a riconsiderare la definizione di rondò oggi comunemente accettata.

Preso atto del problema, la selezione di brani che si è scelto di affrontare, in maniera pressoché sperimentale, è costituita unicamente da rondò “espliciti”: nei brani denominati in tal modo è stato infatti individuato il corpus ideale da cui desumere quel sistema di regole “immanenti” evidentemente presupposte al momento della composizione.⁴

¹ D'ora in avanti si impiegheranno le varianti allografiche del termine «rondò» (in particolare *rondo* e *rondeau*) in base alle consuetudini dei singoli compositori; nel caso non si faccia riferimento a un brano o a un corpus particolare, verrà utilizzato invece l'allografo italiano «rondò».

² Parlando di rondò “espliciti” ci riferiremo ai rondò esplicitamente denominati come tali contrapponendo ad essi i rondò “impliciti”, vale a dire tutti quei brani che, pur non essendo contraddistinti da una simile indicazione, possono essere ricondotti alla medesima categoria. A proposito di questa distinzione si veda: FEDERICA ROVELLI, *Il rondò strumentale alla fine del XVIII secolo: aspetti storici e teorici*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia, 2007/2008, pp. 17-22.

³ ANDREA LANZA, *Introduzione*, in *Haydn*, a cura di Andrea Lanza, Bologna, il Mulino, 1999 (Polifonie: Musica e spettacolo nella storia), p. 7.

⁴ L'effettiva presenza della denominazione, in tutti i casi considerati, trova riscontro in materiali autografi o in edizioni particolarmente autorevoli. I dati relativi a tali riscontri sono stati desunti dai *Kritische Berichte* dei *Joseph Haydn Werke*, hrsg. vom Joseph Haydn-Institut di Köln unter der Leitung von Georg Feder, München-Duisburg, Henle.

L’ammontare dei brani haydniani con caratteristiche di questo tipo, stimato in un primo momento a quattordici, si riduce a dodici, vista l’attribuzione dei due Trii Hob. XV: 3 e 4 al giovane Pleyel effettuata da Alan Tyson;⁵ dei dodici rondo rimanenti, quindi, ne sono stati analizzati e schedati nove;⁶ dopo una rapida disamina dei dati ottenuti attraverso la comparazione di questi nove movimenti, tuttavia, concentreremo la nostra attenzione su due soli casi che, alla luce del confronto col repertorio italiano, risulteranno sicuramente particolarmente significativi.

1776-80	Hob. XVIII: 4, III	concerto	√	<i>Rondo. Presto</i>	sol maggiore	2/4	√	A t A ² t Sv (A ³ A ⁴ t) A rt A coda I = V = i III = I = I I	4+4 (x2) IV I I
1776-84	Hob. XVIII: 11, III	concerto	√	<i>Rondo all'Ungarese. Allegro assai</i>	re maggiore	2/4	√	A t A ² t Sv B t A C A coda I = V = III = I vi I I	2+(2x2)+(2x2)+
1779-81	Hob. III: 39, IV	quartetto	√	<i>Finale. Rondo. Presto</i>	do maggiore	2/4	√	A (B) A A (B) A A coda I (vi) = V I (i) = V I I	a : a IV = I
1783	Hob. XVI: 43, III	sonata	√	<i>Rondo. Presto</i>	lab maggiore	2/4	√	A B A C A D A coda I V I vi I V I I	a : b a I = V I
1786	Hob. VIII: 4, III	concerto	√	<i>Presto. Rondo</i>	fa maggiore	2/4	√	A t A ² A B A C A coda I = V I IV I i I I	8 + 10 IV I I
1789	Hob. XV: 12, III	trio	√	<i>Rondo. Presto</i>	mi maggiore	2/4	√	A t A Sv A coda I = V I vi = I I	a : b a IV I
1789	Hob. XVI: 48, III	sonata	√	<i>Rondo. Presto</i>	do maggiore	2/4	√	A B A C A B coda I V I vi I I I	a : b a' IV I
1790	Hob. XV: 14, III	trio	√	<i>Rondo. Fivace</i>	lab maggiore	2/4	√	A t A ² : A ³ t A A: I = V = IV vi I = I	4+4 (x2) IV VI
1795	Hob. XV: 25, III	trio	√	<i>Rondo all'Ungarese. Presto</i>	sol maggiore	2/4	√	A B C A D A coda I I i I I I	a a : b a I V I

TAVOLA 1⁷

A conferma dell’intuizione formulata da Wolfgang Budday una decina di anni fa, i rondo “espliciti” di Haydn risalgono per la maggior parte agli anni Ottanta del Settecento;⁸ agli anni precedenti risalgono sicuramente brani basati sul principio morfologico dell’alternanza, ma della denominazione «rondo» non c’è alcuna traccia. Come preannunciato tuttavia, il dato più sorprendente è quello formale: da questo punto di vista infatti, non esistono due brani con le medesime caratteristiche. Le strutture impiegate spaziano da una forma sonata di tipo monotematico – nel caso dell’ultimo movimento della Sonata Hob. XVI: 48 – alla classica forma eptapartita di rondò, priva però della prima ripresa del refrain – è il caso dell’ultimo movimento del Trio Hob. XV: 25. Le ricorrenze riscontrate riguardano invece: la posizione del brano – si tratta sempre di ultimi movimenti – e il metro – sempre di 2/4.

⁵ ALAN TYSON, *Haydn and Two Stolen Trios*, «Music Review», 22/1, 1961, pp. 21-27. L’attribuzione è sostenuta anche da PETER BROWN, *Joseph Haydn’s Keyboard Music: Sources and Style*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 331.

⁶ I rimanenti tre *rondo*, la cui esistenza risulta dallo spoglio del catalogo tematico di Hoboken, non sono ancora disponibili in edizione critica. Si è deciso di non considerarne i dati relativi perché solo grazie agli apparati è stato possibile verificare l’attendibilità di tutte le denominazioni.

⁷ A partire dalla prima colonna a sinistra sono stati riportati: i termini cronologici entro i quali i brani furono composti, il numero di catalogo attribuito loro da Hoboken e il genere di appartenenza; il marcatore presente nella quarta colonna indica le volte in cui il rondo è posto a termine di un’opera in più movimenti; la quinta registra l’indicazione agogica anteposta al brano, la sesta e la settima riportano tonalità e metro; il marcatore presente nell’ottava si riferisce invece all’impiego di tecniche monotematiche che possono consistere sia nella trasposizione del materiale tematico, sia nella sua frammentazione, sia nella sua variazione; la penultima colonna propone una sinossi del piano armonico e morfologico di ogni brano, mentre l’ultima riassume le strutture di *refrain* impiegate. Le lettere affiancate da apici numerici indicano sezioni identiche a quelle identificate dalla medesima lettera, ma in tonalità differente. La lettera «b» fa riferimento a sezioni tematicamente transitorie; la freccia a sezioni modulanti.

⁸ WOLFGANG BUDDAY, *Das »Rondeau« im frühen Instrumentalschaffen Mozarts, Anhang: Zur Echtheitsfrage der vierhändigen Klaviersonate Kv 19d*, «Mozarts Studien», 8, 1998, p. 93 e sgg.

Anche il percorso armonico, evidenziato nella seconda riga della penultima colonna, è in linea di massima sempre lo stesso e si assesta, con una sola evidente eccezione costituita dal finale del già citato Hob. XV: 25, sulla tonalità della dominante nella zona della sezione B (spesso composta come vera e propria ripresa trasposta del tema principale e indicata quindi come A²), e sulla tonalità della relativa, dell'omologa minore o della medianta, nella zona della sezione C (o A³). La sezione D invece, quando è presente, può essere composta tanto nella tonalità della dominante quanto in quella della tonica. A un livello più generale le caratteristiche principali sono due e riguardano: l'impiego audace di tecniche monotematiche – che contraddice l'idea di rondò basata sull'alternanza di temi differenti o contrastanti, ma si pone assolutamente in linea con le caratteristiche riconosciute alla produzione haydniana in genere – e la tendenza alla “processualità” – assolutamente inconciliabile con la definizione canonizzata dalle parole di Erwin Ratz e non assimilabile alla struttura del «rondò-sonata».⁹ Per meglio comprendere l'importanza di tali tratti distintivi e il modo in cui vennero concretamente realizzati, esaminiamo alcuni casi particolarmente significativi.

Rondo. Presto (Hob. XVIII: 4): monotematismo pervasivo

Il finale del Concerto per tastiera e orchestra Hob. XVIII: 4, in *sol* maggiore, si distingue dagli altri per la varietà di tecniche monotematiche impiegate al suo interno: tutte le principali possibilità di trattamento del medesimo materiale tematico – trasposizione, frammentazione, variazione – sono infatti presenti. La struttura del tema principale è paragonabile a quella di un periodo, con due gruppi di quattro misure ciascuno, armonicamente simmetrici, esposti inizialmente dall'orchestra e replicati dal solo.¹⁰ Peculiare di questo tema, come già osservato da Peter Brown,¹¹ è la sua particolare organizzazione metrico-ritmica, nella quale la cellula y di accompagnamento, presente fin dalla prima battuta, è sottoposta a una cellula x – affidata ai violini primi – la quale è a sua volta soppiantata dalla stessa cellula y a b. 2, in un intreccio che vede l'elemento “non prioritario” trasformarsi immediatamente in “prioritario”.

⁹ ERWIN RATZ, *Einführung in die musikalischen Komposition*, Wien, 1951, p. 24, nel discutere dell'aspetto simmetrico del periodo, affermava infatti che: «dies läßt die Periode daher für die Darstellung lyrischer Charakter in langsamen Satz geeigneter erscheinen ebenso für den Tanzsatz – Menuett und Scherzo – und auch für das Rondo, dessen Form mehr auf Aneinanderreihung beruht als auf Entwicklung» (questo fa sì che il periodo appaia più adatto alla rappresentazione dei caratteri lirici nel movimento lento, ai movimenti di danza – minuetto e scherzo – e al rondò, la cui forma si basa sulla giustapposizione piuttosto che sullo sviluppo). Più in generale, sul problema del presunto statuto “archittonico” del rondò, si veda roveli, *Rondò strumentale*, pp. 153-154.

¹⁰ Accogliendo la proposta di BUDDAY, «Rondeau» *im frühen Instrumentalschaffen*, i termini «periodo» e «frase» saranno usati nell'accezione impiegata dai teorici della *Formenlehre*, e in particolare secondo la definizione offerta da RATZ, *Einführung*, p. 21, che prevede una distinzione qualitativa delle due possibilità organizzative; la prima è basata su una strutturazione simmetrica del discorso musicale (ottenuta grazie all'accostamento di due metà melodicamente uguali ma armonicamente distinte dalle cadenze conclusive, rispettivamente alla dominante e alla tonica), la seconda si fonda sulla concatenazione di unità logicamente consequenziali (dove un breve inciso viene presentato, trasposto e infine elaborato). Si ricorda, tuttavia, che i termini in questione, furono utilizzati all'epoca di Haydn con significati differenti.

¹¹ BROWN, *Haydn's Keyboard Music*, p. 270.

ESEMPIO 1 – Bb. 1-8.

Ma ciò che caratterizza più in generale il *rondo*. Presto è, come già accennato sopra, l’elevato numero di ricorrenze della configurazione tematica iniziale, ripresa tanto nelle sezioni statiche, quanto in quelle di transizione, tanto nelle sezioni corrispondenti a quelle di *refrain*, quanto in quelle dei cosiddetti *couplets*. Essa per esempio ricompare già a b. 27, subito dopo l’esposizione presente nella sezione A, in una piccola transizione che precede la sezione A², nella regione di *re* maggiore/*re* minore.

ESEMPIO 2 – Bb. 27-34.

Sebbene il suo profilo sia pressoché immutato, la sua funzione è diametralmente opposta: il tema infatti è collocato in una vera e propria sezione di transizione e la sua oscillazione, da un modo maggiore a un modo minore, è funzionale alla modulazione ad essa associata. Segue la ripresa del tema (sezione A²) alla tonalità della dominante *re* maggiore, trasposta ma più vicina alla versione dell’esposizione anche a causa della sua ritrovata funzione statica.¹² La terza ripresa del tema, in *si* minore/*si* maggiore, caratterizza invece una nuova sezione di transizione (che precede A³), ma a questo punto, oltre alle variazioni di funzione e tonalità, è possibile riscontrare anche alcune modifiche del profilo melodico-ritmico originario:

ESEMPIO 3 – Bb. 106-113.

La quarta comparsa del tema (A³), in cui confluisce la precedente transizione, non è ancora del tutto stabile armonicamente e si apre nella tonalità di *sol* minore.

¹² Il numero delle riprese del tema di questa descrizione analitica non coincide con quella, molto meno dettagliata, presente in tabella; in quel contesto infatti non sono state elencate con precisione tutte le riprese interne alle sezioni di transizione per motivi di spazio. Per un confronto con la sintesi offerta nello schema precedente, si faccia comunque riferimento alle lettere maiuscole indicanti le macrosezioni della forma, sempre coincidenti con quelle elencate nel prospetto.

ESEMPIO 4 – Bb. 129-134.

Come emerge dall'esempio, dopo una ripresa letterale delle prime quattro battute di A, il frammento finale del tema – coincidente con le bb. 3-4 della sua prima esposizione – viene ripetuto insistentemente e impiegato per avviare una nuova modulazione che conduce alla tonalità di sib maggiore. Segue la quinta presentazione del materiale tematico (A⁴), ancora instabile dal punto di vista armonico e sempre meno riconoscibile:

ESEMPIO 5 – Bb. 143-148.

A partire da b. 162 inizia quindi una sezione che, tenendo conto del parallelo con la forma sonata, potremmo definire di “ripresa” (in tabella indicata perciò come A). La nuova sezione non presenta grandi novità di tipo armonico, tuttavia è proprio a partire da questo momento che il compositore propone una serie di nuove versioni del tema del *refrain* caratterizzate da scritture differenti: fiorita la prima (Es. 6 a), in registri ampliati la seconda (Es. 6 b), contrappuntistica la terza (Es. 6 c).

ESEMPIO 6 a – Bb. 166-173.

ESEMPIO 6 b – Bb. 201-208.

ESEMPIO 6 c – Bb. 214-221.

Nel momento in cui il percorso armonico è ormai definito, e non offre più molte opportunità di trasposizione, il compositore si rivolge dunque alle altre possibilità rimastegli e si adopera per fornire al tema principale una veste sempre rinnovata. In generale, dunque, sebbene il caso analizzato non costituisca un caso di «monotematismo puro»,¹³ l'idea di un «monotematismo pervasivo» non è così fuori luogo: lo stesso tema, sottoposto a tutte le possibili variazioni ritmiche, melodiche, armoniche e addirittura di funzione, circola infatti in tutte le sezioni della macroforma.

¹³ A tale proposito CHARLES ROSEN, *Le forme-sonata* (1980), trad. dall'inglese di Riccardo Bianchini, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 16-17, osserva che il concetto stesso di monotematismo, inteso alla lettera, sarebbe praticamente inutilizzabile e resterebbe, anche nel caso di Haydn, «un mito, giacché ciascuno di questi movimenti contiene in realtà parecchi temi».

Rondo. *Vivace* (Hob. XV: 14): «*Das Rondo als Sonatensatz*»

Il *rondo* “esplicito” che conclude il Trio Hob. XV: 14 rappresenta invece uno di quei casi in cui a essere particolarmente evidente è la componente processuale della forma; anzi, paradossalmente, se l’indicazione «*rondo*» non fosse presente, sarebbe addirittura impossibile riconoscerci qualcosa di differente da una forma sonata monotematica. Proprio per questo motivo Jürgen Brauner intitolò il paragrafo della sua monografia, rivolto allo studio di questo movimento, *Das Rondo als Sonatensatz*.¹⁴ Al perché l’autore definì in tal modo questo brano, lo studioso risponde in maniera soddisfacente, ma non del tutto esauriente. Brauner, infatti, riallacciandosi alle definizioni teoriche di Daniel Gottlob Türk e Hugo Leichtentritt,¹⁵ giustifica la denominazione impiegata da Haydn ricordando le caratteristiche stilistiche del *refrain* – leggero, spensierato e armonicamente concluso – individuate dai due teorici.

The image shows a musical score for a Rondo in 3/4 time, marked 'Vivace'. It features three staves: Violino (Violin), Violoncello (Cello), and Pianoforte (Piano). The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The score includes dynamic markings such as 'f' and 'ff'. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines typical of Haydn's style.

ESEMPIO 7 – Bb. 1-8.

Anche la preparazione di ogni ripresa del tema principale costituisce, a nostro avviso, una caratteristica in grado di giustificare la definizione impiegata da Haydn: le brevi ritransizioni che precedono le ripresentazioni della sezione A, infatti, sono caratterizzate da una rarefazione della scrittura che tende a isolare i due ottavi tipici della testa del tema e a creare un vuoto – in alcuni casi una vera e propria pausa generale – in grado di porre in rilievo ogni ingresso della sezione principale.

This image shows a continuation of the musical score from Example 7, specifically measures 104-112. It maintains the same three-staff format (Violino, Violoncello, Pianoforte) and key signature. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'p'. The music shows the transition between sections, characterized by sparse textures and clear melodic fragments.

ESEMPIO 8 – Bb. 104-112.

¹⁴ JÜRGEN BRAUNER, *Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn*, Tutzing, Schneider, 1995, p. 369 e sgg.

¹⁵ BRAUNER, *Studien zu den Klaviertrios*, p. 370, nota 23, si riferisce in particolare alle due definizioni contenute nella *Klavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende* di DANIEL GOTTLÖB TÜRK (Leipzig, Halle, 1789, p. 398) e nella *Musikalische Formenlehre* di HUGO LEICHTENTRITT (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1948³, 4. Aufl. unveränd., p. 115).

La struttura complessiva del movimento, invece, è scandita da due segni di ritornello: uno per la parte iniziale, analoga a una sezione di “esposizione”, e uno per la seconda e terza, di “sviluppo” e “ripresa”. Questa scansione grafica del movimento è sottolineata dalle stesse cesure armoniche che caratterizzano il percorso della forma processuale, con la prima sezione conclusa da una cadenza alla tonalità della dominante, e la seconda a quella della tonica. In questa griglia di riferimento, le riprese del tema nella tonalità della dominante (bb. 47 e sgg.) e della sottodominante, *reb* maggiore (bb. 109 e sgg.) – in Tav. 1 indicata come A^3 –, sono rispettivamente inquadrabili come sezione contrastante dell’esposizione e come “falsa ripresa”, o episodio a sé stante, interno alla sezione di sviluppo. Le due riprese dello stesso tema in tonalità d’impianto che seguono quella collocata nella regione di *reb* maggiore (bb. 148 e sgg; bb. 202 e sgg.) coincidono invece con l’intera sezione di “ripresa monotematica”, dove il gruppo espositivo A t A^2 è trasformato in A t A . Il brano, dunque, potrebbe essere considerato in tutto e per tutto una forma sonata monotematica all’interno della quale il tema principale viene riproposto in maniera enfatica, quindi trasposto e variato secondo principii propri del rondò.

La concezione di rondò che emerge a partire dai dati proposti è indubbiamente anomala; sebbene alcune delle tendenze individuate nei *rondo* di Haydn siano collocabili, senza troppe difficoltà, in un contesto ben delineato – in particolare la propensione al monotematismo, oltre che alla stranota inclinazione dello stesso compositore, può essere ricondotta a tendenze riscontrate nei *rondo* di C. Ph. E. Bach, J. Ch. Bach e Mozart, ma è ricollegabile addirittura ai *rondeaux* del repertorio clavicembalístico francese.¹⁶ Si vedano come casi più significativi i *rondo*: Wq 90, n. 2 (H. 523) di C. Ph. E. Bach, Kv 382 per pianoforte e orchestra di Mozart, op. 5, n. 4 (W A4) di J. Ch. Bach e *L’Angloise*, tratto dalle *Pièces de clavecin*, di L. Couperin. –, molti altri aspetti che li contraddistinguono restano a un primo impatto incomprensibili, o perlomeno privi di un “metro di paragone”. Non è chiaro, per esempio, a cosa vada correlata una tendenza alla processualità così marcata e costante,¹⁷ né se sia lecito imputare l’intera situazione descritta inizialmente a fenomeni linguistici quali lo “slittamento semantico”.¹⁸ La disamina di rondò prodotti da compositori di formazione italiana, fino ad ora meno studiati di quelli delle aree germanofone e francofone, permette di riflettere su alcuni di questi aspetti aiutando ad approfondirli ulteriormente.

¹⁶ Si vedano come casi più significativi i *rondo*: Wq 90, n. 2 (H. 523) di C. Ph. E. Bach, Kv 382 per pianoforte e orchestra di Mozart, op. 5, n. 4 (W A4) di J. Ch. Bach e *L’Angloise*, tratto dalle *Pièces de clavecin*, di L. Couperin.

¹⁷ In realtà, in riferimento al *rondo* conclusivo di Hob. XV: 14 appena esaminato, è possibile tracciare almeno un parallelo. Il caso infatti è molto simile a quello del Kv 485 di Mozart, composto anch’esso come una vera e propria “forma sonata monotematica”. Nel caso di Kv 485, tuttavia, la situazione è complicata dal fatto che non esistono prove che Mozart abbia definito il brano come *rondo*. L’indicazione «Rondo très facile», rintracciabile a partire dall’edizione di Artaria comparsa a Vienna nel 1792, fu derivata probabilmente da un’edizione viennese di Hoffmeister della quale però non è mai stata rintracciata alcuna copia – si veda a questo proposito WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Kritische Berichte, Klavierstücke Bd. 1 und 2 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IX, Klaviermusik, Werkgruppe 27)*, hrsg. Wolfgang Rehm, Kassel, Bärenreiter, 2000, pp. 123-124.

¹⁸ Un caso di vero e proprio “slittamento semantico”, in cui al preesistente significante rondò fu associato un nuovo significato, venne individuato in ambito operistico da MARCO BEGHELLI, *Tre slittamenti semantici: cavatine, romanze, rondò*, in *Le parole della musica. III. Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2000, pp. 185-217: 189 e sgg.

I rondò delle Sonate op. 1 di Giustini: “slittamento semantico”?

Emblematico, in riferimento al problema del fenomeno dello “slittamento semantico”, è il caso dei rondò di Lodovico Giustini da Pistoia, contenuti nelle Sonate per cimbalo di piano, e forte detto volgarmente di martelletti op. 1, pubblicate a Firenze nel 1732. Il ciclo contiene in tutto tre rondò collocati rispettivamente all’interno delle Sonate VIII, IX, X; caratteristiche comuni ai brani, oltre al riferimento alla struttura bipartita dei movimenti di suite tipico dell’intera raccolta,¹⁹ sono sicuramente il metro ternario, l’indicazione agogica *affettuoso* e la posizione – come terzo movimento – all’interno della struttura globale di ogni sonata; le tonalità sono impiegate in maniera meno omogenea, ma vengono insolitamente preferite quelle minori. Ciò che stupisce maggiormente dell’idea di rondò ricostruibile a partire da queste composizioni, tuttavia, è la totale assenza del principio ritornellare tipico della “forma rondò”: sebbene sia quasi sempre prescritta la ripetizione delle due sezioni principali, essa è infatti riconducibile allo schema morfologico tipico dei movimenti di suite e in ogni caso non riguarda porzioni di testo identiche ripetute alternativamente ad altre.²⁰ Mettendo quindi a confronto le produzioni di Haydn e Giustini, è chiaro che non esiste un effettivo riscontro tra le singole costanti individuate: mentre il primo predilige i metri binari, il secondo impiega esclusivamente quelli ternari, e ancora mentre il primo non contempla la presenza di rondò in tonalità minore, il secondo pare addirittura preferirli. Ciononostante, l’assenza di un principio formale caratterizzante e la presenza, al suo posto, di un’altra serie di ricorrenze – specialmente armoniche e metriche – avvalorano l’ipotesi che il termine sia stato utilizzato in entrambi i casi con una connotazione stilistica.

Rutini: opp. 8 e 14

Al fiorentino Giovanni Marco Rutini è da attribuire un’altra serie, esigua ma significativa, di rondò strumentali cronologicamente molto più vicini a quelli di Haydn. La stesura di questi brani è infatti collocabile negli anni Settanta e Ottanta del secolo XVIII e risale al periodo in cui il compositore si era ormai ristabilito definitivamente nella sua città natale. In particolare, i rondò delle opp. 8 e 14 coincidono con la prima e l’ultima raccolta di sonate pubblicate nel capoluogo toscano, rispettivamente nel 1774 e nel 1786; i brani, in tutto quattro, vennero impiegati sempre come secondo, e ultimo, movimento. La seguente tabella riporta i dati essenziali relativi a ciascuno di loro.

¹⁹ Per una disamina più approfondita dell’intero ciclo sonatistico si rimanda a ALA BOTTI CASELLI, *Le «Sonate da Cimbalo di piano, e forte» di Lodovico Giustini. L’opera di un prete galante agli albori della sonata per pianoforte*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 12/1, 1978 (n.s.), pp. 34-66: 52-57.

²⁰ MALCOLM STANLEY COLE, *The Development of the Instrumental Rondo Finale from 1750-1800*, Ph.D. diss., Princeton University, 1964, p. 73, riconobbe altri esempi simili in alcuni brani di D. Scarlatti, Fischer e nel Wq. 57, n. 6 di C. Ph. E. Bach, lo studioso tuttavia non chiarisce se i *rondo* in questione siano “espliciti” o “impliciti”.

op. 8, 1	<i>Rondò, andante con moto</i>	3/8	fa maggiore	A B A C A coda I V I i I I	4 + 4 (2+2)
op. 8, 3	<i>Tempo di Menuet. Rondò</i>	3/8	re maggiore	A B A C A D A' I V I vi I i I	4 + 4 I-V I-I
op. 14, 1	<i>Rondò, con moto</i>	6/8	sib maggiore	Intro A B (A) B' A coda I ⇒ V (I) ⇒ IV I	4 + 6 (2+2)
op. 14, 2	<i>Rondò andante</i>	3/8	do maggiore	A B A ² (A) C A I⇒V (I) i I	8 + 8 I-V I-I

TAVOLA 2²¹

Come emerge dai dati riportati, il compositore impiega per questi quattro rondò diversi impianti formali, ma rispetto ad Haydn si mantiene molto più vicino alla struttura regolata dal principio dell'alternanza; la morfologia dei brani analizzati spazia dalle più consuete forme pentapartite e eptapartite dell'op. 8, a forme più sperimentali come quella impiegata per l'op. 14, n. 1, dove un principio di tipo simmetrico e bitematico ispira l'ideazione dell'intera forma. Il piano armonico, esattamente come nei *rondo* di Haydn, si mantiene sostanzialmente inalterato e privilegia, per il primo *couplet*, la tonalità della dominante e, per il secondo, la relativa o l'omologa minore. Interessante, come dato complessivo, è anche l'impiego delle strutture di “frase” e “periodo” nella micropartizione dei *refrains*: al contrario di molti compositori transalpini, infatti, Rutini non pare privilegiare una delle due strutture e le impiega sempre alternativamente in entrambe le raccolte. Il Rondò dell'op. 14, n. 2, infine, presenta una caratteristica estremamente interessante che ricorda alcune delle strategie impiegate da Haydn: la sezione B di questo brano, infatti, pur essendo contrastante fin dalle prime battute, conduce, a partire da b. 29, a una ripresa variata del tema principale. Sebbene la prima parte della sezione B sia caratterizzata e definita, dunque, il raggiungimento della nuova tonalità coincide con la ripresa del tema del *refrain*.

ESEMPIO 9, parte I – Bb. 17-36.

ESEMPIO 9, parte II – Bb. 17-36.

ESEMPIO 9, parte III – Bb. 17-36.

Il procedimento, in altre parole, ricorda quello già individuato in tutti quei casi haydniani assimilabili alla forma sonata nella sua variante monotematica, dove le prime due sezioni della forma sono riassumibili con una formula di tipo A t A².

²¹ Le sezioni riportate tra parentesi tonde indicano ripetizioni non composte per esteso, ma prescritte dai segni di ritornello.

Paisiello e la Raccolta di vary rondò e capricci

Anche Giovanni Paisiello dedicò un importante periodo della propria attività artistica al repertorio strumentale riservando uno spazio considerevole al rondò. Un gran numero di composizioni di questo tipo è infatti contenuta nella *Raccolta di vary rondò e capricci con l'accompagnamento di violino per il piano e forte o clavicembalo*, la cui stesura risale agli anni tra il 1776 e il 1784.²² Il Rondò Andante II, in *sol* maggiore, può essere impiegato per illustrare la struttura formale probabilmente più interessante tra quelle incontrate nella produzione del compositore; in questo genere di rondò, come in molti dei casi haydniani esaminati, assume un'importanza decisiva la dimensione dinamico-processuale individuabile nel parametro armonico: nel caso di Paisiello essa viene ricreata per mezzo di polarizzazioni precise, che riproducono quelle impiegate all'interno della forma sonata. Tale risultato viene conseguito, nel caso esaminato come in molti altri rondò della raccolta,²³ attraverso una o più riproposizioni finali delle prime due sezioni della forma nella tonalità d'impianto: nel caso del Rondò VI, per citare il caso più estremo, le sezioni A e B sono riproposte due volte in chiusura del brano, sempre in re maggiore, generando quindi una struttura formale molto diversa da quella del rondò-sonata propriamente detto. Il *refrain* del Rondò Andante II, in particolare, è caratterizzato dalla struttura più frequentemente impiegata nei rondò della *Raccolta*: una tripartizione, secondo lo schema *a ba*, in cui le due metà, *a* e *ba*, sono delimitate grazie all'impiego dei segni di ritornello.



ESEMPIO 10, parte I – Bb. 1-16.



ESEMPIO 10, parte II – Bb. 1-16.

Al tema principale di questo *refrain* si contrappone un vero e proprio secondo tema basato anch'esso sulla ripetizione regolare di gruppi di tre più cinque battute.

²² Pur essendo datata al 1783 dalla maggior parte dei testimoni disponibili, la stesura della *Raccolta* risale a un periodo di tempo molto più ampio: quello trascorso tra il 1776 e il 1784 presso la corte di Caterina II a Pietroburgo; il dato è confermato da JNO L. HUNT, *The Keyboard Works of Giovanni Paisiello*, «The Musical Quarterly», 61/2, 1975, pp. 212-232; PAOLA CHIARELLI, *Le composizioni per pianoforte o clavicembalo con accompagnamento di violino di Giovanni Paisiello*, Edizione critica con introduzione storica, Tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, 1994, p. XXXI e MICHAEL ROBINSON, *Giovanni Paisiello. A Thematic Catalogue of his Work*, Stuyvesant (New York), Pendragon Press, 1994 (Thematic Catalogues Series, 15), p. 196.

²³ Lo stesso procedimento è stato individuato nei rondò II (Rondò Andante), II (Rondò Larghetto), V (Rondò Andante), VI (Rondò Andante sostenuto) e X (Rondò Andante) del primo libro della *Raccolta*.



ESEMPIO 11, parte I – Bb. 29-44.



ESEMPIO 11, parte II – Bb. 29-44.

Il tema sopra riprodotto, inoltre, è introdotto da una sezione di transizione modulante (bb. 17-28), caratterizzata da un profilo melodico originale, che prepara, con un pedale di *la* maggiore lungo otto misure (bb. 20-28), l'ingresso nella regione della dominante *re* maggiore. La macrosezione C, a sua volta, si basa per lo più su materiali precedentemente esposti: le bb. 44-46 altro non sono che l'inversione della testa del tema di A, mentre a partire da b. 59 viene riproposto il tema caratteristico della sezione B nella regione minore della medianta. A una ripresa della sezione di *refrain* segue, dunque, quella che apparentemente potrebbe sembrare una nuova sezione di *couplet*, D; la sua particolarità consiste nel fatto che, dopo sole otto battute dal suo inizio, vede ripresentarsi il tema della sezione B nella sua conformazione rigida – di 8 + 8 misure – ma nella tonalità d'impianto. L'evidente riferimento al principio dialettico sonatistico pare quindi coniugato alla "forma rondò" in maniera molto semplice, secondo una differente distribuzione delle tensioni armoniche, contrastanti all'inizio e non contrastanti alla fine del brano. Non sarebbe erroneo definire questo brano come un rondò-sonata; tuttavia il rondò-sonata, così come riconosciuto dalla tradizione teorica, possiede in più una sezione di *refrain* conclusiva, collocata tra l'ultima sezione B² e la coda. L'assenza di questo *refrain* conclusivo, oltre a permetterci di tracciare una linea di confine tra i due modelli morfologici, ci consente dunque di fare un'ulteriore passo avanti; proprio in virtù di questa mancanza, infatti, l'ibrido di Paisiello si avvicina con molta più precisione al modello della forma sonata – che, per l'appunto, non prevede alcuna ripresa finale del tema principale – e di conseguenza alla soluzione adottata nei *rondo* di Haydn.

Le conclusioni che possiamo formulare al termine di questa breve “missione esplorativa” sono di diverso carattere e riguardano, oltre la specificità del caso haydniano, la definizione di *rondò* consegnataci dalla tradizione teorica. L’idea di una connotazione stilistica del termine – sebbene sia da ponderare con estrema attenzione vista la specificità dei casi esaminati – non è del tutto immotivata: a tal proposito l’ipotesi avanzata da Elaine R. Sisman,²⁴ circa l’impiego della definizione quale equivalente sinonimico della parola *finale*, non è affatto fuori luogo, ma conserva una validità assoluta solo all’interno di contesti estremamente limitati, seppure significativi, quali quello costituito dai *rondo* “espliciti” di Haydn; casi come quello di Giustini, invece, rimarrebbero comunque inspiegabili: i *rondò* del compositore italiano, infatti, non sono mai finali e la loro conformazione, casomai, rimanda all’ipotesi di una più generica connotazione stilistica del termine. Maggiori conferme offrono gli altri dati esaminati: la propensione alla processualità, individuata tanto nei *rondo* di Haydn quanto in quelli di Rutini e Paisiello, ci obbliga infatti a considerare lo “statuto architettonico” attribuito generalmente alla “forma *rondò*” come inadeguato e fuorviante. La processualità doveva costituire una delle alternative immediatamente a disposizione dei compositori nella stesura di un *rondò* e la sua presenza, dunque, non può essere ricondotta esclusivamente a operazioni di “ibridazione”. Inoltre, l’impiego di uno schema armonico più generale, riscontrata nella maggior parte dei casi esaminati e particolarmente evidente nei casi monotematici, ci conferma inequivocabilmente che alla fine del Settecento il fattore di contrasto tra le differenti sezioni formali veniva ricercato innanzitutto a un livello armonico. Abbandonata l’idea che il “contrasto melodico” costituisse il tratto distintivo del *rondò* tardo settecentesco, resta salva l’ipotesi che caratterizzante fosse invece il “continuo ritorno” della sezione melodica principale²⁵. Un’ultima riflessione, quindi, può costituire lo spunto per un futuro approfondimento di questa indagine: allo stato attuale non esiste alcuna certezza che Haydn conoscesse i *rondò* italiani esaminati, né che viceversa i compositori italiani si ispirassero direttamente alla particolare idea di *rondò* dell’austriaco; sebbene quella del contatto diretto sia da considerare solo come un’ipotesi, è chiaro che lo studio di casi come questi consente di perfezionare la visione d’insieme relativa al «caso Haydn»: una verifica di quest’ipotesi consentirebbe infatti di comprendere quanto l’opera del compositore abbia costituito un bacino collettore delle differenti tendenze europee e che ciò che a primo impatto sembra spiegabile esclusivamente come tratto originale della sua opera, potrebbe trovare riscontro in repertori semplicemente poco conosciuti.

²⁴ ELAINE R. SISMAN, *Form, Character, and Genre in Mozart’s Piano Concerto Variations*, in *Mozart’s Piano Concertos. Text, Context, Interpretation*, eds. Neal Zaslaw, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996, pp. 335-364: 336.

²⁵ Si consideri a riguardo che, per molto tempo, anche i teorici della musica non sembrarono alludere al concetto di «contrasto» nelle loro descrizioni del *rondo*: essi si accontentarono di parlare delle sezioni di *couplet* come di «sezioni altre», ponendo l’accento sulla continua ripetizione del *refrain*. Il primo a fare riferimento a una relazione di tipo contrastante tra le varie parti melodiche del *rondò* fu HEINRICH CHRISTOPH KOCH, che nel suo *Versuch einer Anleitung zur Composition*, (3 voll., vol. III, Böhme, Leipzig, 1793, pp. 248-249) affermò che «In der Musik unterscheidet sich das Rondo von allen andern Tonstücken hauptsächlich dadurch, dass die verschiedenen Perioden oder Zwischensätze desselben keine solche Gemeinschaft der melodischen Theile unter sich haben, wie die Perioden der übrigen Tonstücke» (Nella musica il *rondò* si distingue da tutti gli altri brani principalmente per il fatto che i differenti *Perioden* o *Zwischensätze* dello stesso non hanno tra di loro una tale continuità delle parti melodiche, come i *Perioden* degli altri brani); cfr. ROVELLI, *Rondò strumentale*, pp. 61-69.