WOLFGANG AMADEUS MOZART

nome di battesimo **Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart**

Compositore, pianista, organista e violinista austriaco

(Salisburgo, 27 gennaio 1756 – Vienna, 5 dicembre 1791)



A Mozart è universalmente riconosciuta la creazione di opere musicali di straordinario valore artistico ed è annoverato tra i più grandi geni della storia della musica, dotato di raro e precoce talento.

Morì all'età di trentacinque anni, lasciando pagine indimenticabili di musica classica di ogni genere, tanto da essere definito dal Grove Dictionary come "il compositore più universale nella storia della musica occidentale": la sua produzione comprende musica sinfonica, sacra, da camera e opere di vario genere.

La musica di Mozart è considerata la "musica classica" per eccellenza, egli è infatti il principale esponente del "Classicismo" settecentesco, i cui canoni principali erano l'armonia, l'eleganza, la calma imperturbabile e l'olimpica serenità.

Mozart raggiunge nella sua musica divina vertici di perfezione adamantina, celestiale e ineguagliabile, tanto che il filosofo Nietzsche lo considererà il simbolo dello "Spirito Apollineo della Musica", in contrapposizione a Wagner, che Nietzsche definirà l'emblema dello "Spirito Dionisiaco della Musica".

Il nome

I quattro nomi assegnati ad Amadeus ebbero queste origini:

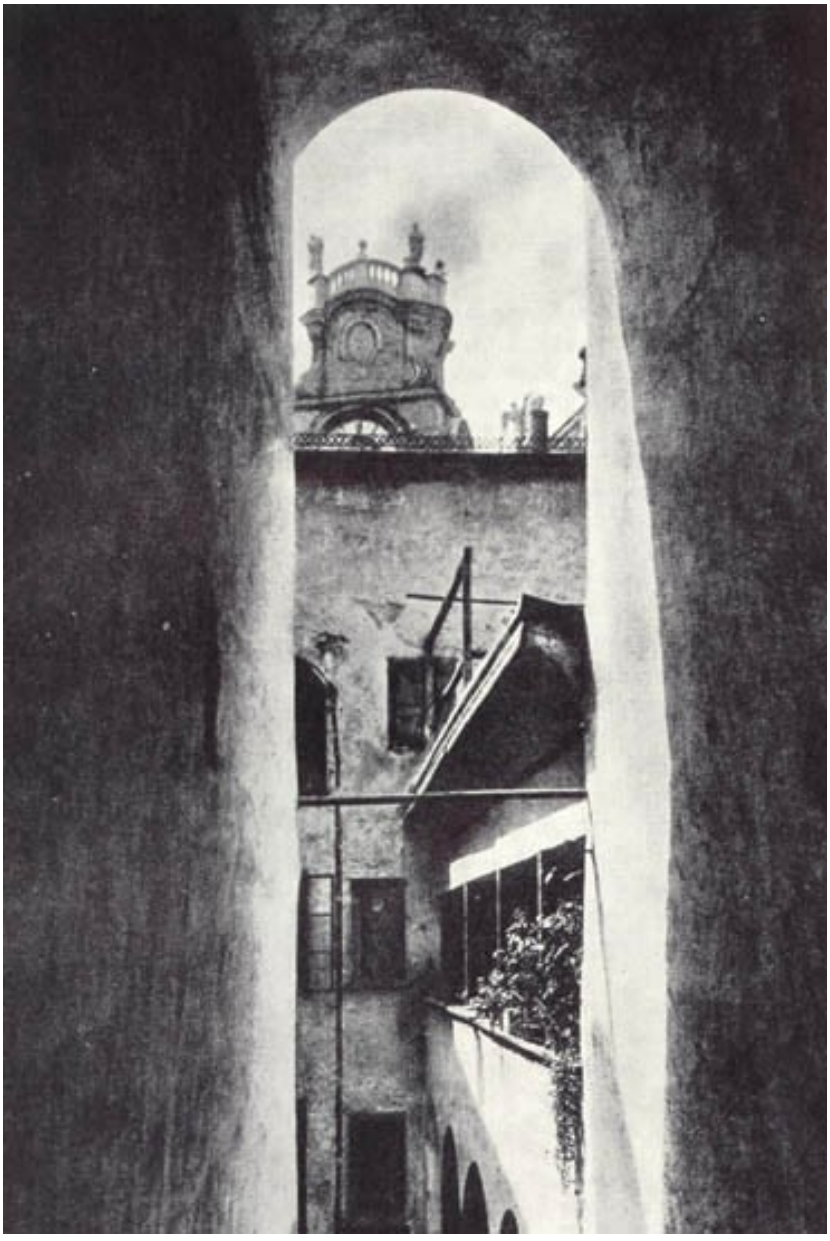
- Joannes Chrysostomus, in onore di san Giovanni Crisostomo in quanto la sua festa cadeva proprio il 27 gennaio.
- Wolfgangus, (ovvero "camminare come un lupo") scelto per via della sua discendenza materna (il nonno si chiamava Wolfgang Nikolaus Pertl 1667 - 1724)
- Theophilus in onore del padrino, Johann Theophilus Pergmayr, commerciante e consigliere civico.

Anche se da bambino il padre lo soprannominava *Wolfer* in seguito venne prima chiamato Amadeus (che è la traduzione latina del greco Theophilus, cioè letteralmente "Colui che ama Dio" o anche "Colui che è amato da Dio"), e successivamente (dal 1771) Amadè; da notare che il padre Leopold nei primi anni usò anche - in alcune lettere - la versione

tedesca del nome, cioè *Gottlieb*. Mozart aveva una certa insofferenza per le desinenze "us" finali dei suoi nomi, tanto che scherzosamente firmava alcune sue lettere come *Wolfgangus Amadeus Mozartus*.

Wolfgang Amadeus Mozart nacque al numero 9 di Getreidegasse a Salisburgo, capitale dell'arcidiocesi di Salisburgo, all'epoca territorio sovrano appartenente al Sacro Romano Impero nel Circolo Bavarese (attualmente austriaco). Wolfgang fu battezzato il giorno dopo la sua nascita presso la cattedrale di San Ruperto.

LA CASA NATALE



La notizia della nascita di Wolfgang venne data dal padre Leopold in una lettera del 9 febbraio 1756 ad un amico di Augusta, Johann Jakob Lotter:

> « Ti informo che il 27 gennaio, alle otto della sera, la mia cara moglie ha dato felicemente alla luce un bambino. Si era dovuta rimuovere la placenta e perciò ella era estremamente debole. Ora invece, grazie a Dio, sia il bimbo che la madre stanno bene. Il bambino si chiama Joannes Chrysostomus, Wolfgang, Gottlieb. »

I genitori di Wolfgang avevano quasi la stessa età (la madre differiva dal marito di un solo anno) ed erano personaggi attivi dell'epoca: il padre Leopold, compositore ed insegnante di musica, ricopriva l'incarico di vice *Kapellmeister* presso la corte dell'arcivescovo Anton Firmiane; la madre Anna Maria Pertl (1720- 1778) era figlia di un prefetto.

Dei numerosi figli di Leopold e Anna Maria, Wolfgang a parte, l'unica non morta nell'infanzia era la sorella maggiore Maria Anna (1751–1829), detta Nannerl o Nannette.

Il bambino dimostrò un talento per la musica tanto precoce quanto straordinario, un vero e proprio bambino prodigio: a tre anni batteva i tasti del clavicembalo, a quattro suonava brevi pezzi, a cinque componeva. Esistono vari aneddoti riguardanti la sua memoria prodigiosa, la composizione di un Concerto all'età di cinque anni, la sua gentilezza e sensibilità, la sua paura per il suono della tromba. Inoltre sviluppò fin da bambino l'orecchio assoluto.

Quando non aveva neppure sei anni, il padre portò lui e la sorella, pure assai brava, a Monaco, affinché suonassero per la corte dell'Elettore bavarese; alcuni mesi dopo essi andarono a Vienna, dove furono presentati alla corte imperiale e in varie case nobiliari.

"Il miracolo che Dio ha fatto nascere a Salisburgo" era la definizione che Leopold dava di suo figlio e pertanto egli si sentiva in dovere di far conoscere il miracolo a tutto il mondo (e magari di trarne qualche profitto).

Verso la metà del 1763 egli ottenne il permesso di assentarsi dal suo posto di *vice Kapellmeister* presso la corte del principe vescovo di Salisburgo. Tutta la famiglia intraprese così un lungo viaggio, che durò più di tre anni. Essi toccarono quelli che erano i principali centri musicali dell'Europa occidentale: Monaco, Augusta, Stoccarda, Mannheim,

Magonza, Francoforte, Bruxelles e Parigi (dove soggiornarono il primo inverno), poi Londra (dove rimasero per ben quindici mesi), quindi di ritorno attraverso L'Aja, Amsterdam, Parigi, Lione, la Svizzera e infine arrivando a Salisburgo nel novembre 1766.

IL PADRE LEOPOLD MOZART



Mozart suonò nella maggior parte di queste città, da solo o con la sorella, ora presso una corte, ora in pubblico, ora in una chiesa. Le lettere che Leopold scrisse ad amici di Salisburgo raccontano l'universale ammirazione riscossa dai prodigi di suo figlio.

A Parigi essi incontrarono molti compositori tedeschi e in questa città furono pubblicate le prime composizioni di Mozart (Sonate per clavicembalo e violino, dedicate a una principessa reale; cfr. K.V 6-9).

A Londra essi conobbero, tra gli altri, Johann Christian Bach, il figlio più giovane di Johann Sebastian e una delle figure di primo piano della vita musicale londinese: sotto la sua influenza, Mozart compose le sue prime Sinfonie (K.V 16, K.V 19 e K.V 19a). Un'altra Sinfonia seguì durante il soggiorno a L'Aja, nel viaggio di ritorno (K.V 22).

Dopo poco più di nove mesi trascorsi a Salisburgo, i Mozart partirono per Vienna nel settembre 1767, dove restarono per quindici mesi, escluso un intervallo di dieci settimane trascorse a Brno (Brünn) e Olomuc (Olmütz) durante un'epidemia di vaiolo.

Mozart compose un Singspiel tedesco in un atto, *Bastien und Bastienne* (K.V 50), che fu rappresentato privatamente. Maggiori speranze furono riposte nella prospettiva di vedere rappresentata nel teatro di corte un'opera buffa italiana, *La finta semplice* (K.V 51): tali speranze andarono però deluse, con grande indignazione di Leopold.

Una grande *Messa solenne* (probabilmente K.V 139) fu invece eseguita alla presenza della corte imperiale in occasione della consacrazione della chiesa dell'Orfanotrofio. *La finta semplice* venne rappresentata l'anno seguente, 1769, nel palazzo dell'arcivescovo a Salisburgo. In ottobre Mozart fu nominato *Konzertmeister* onorario presso la corte salisburghese.

Appena tredicenne, Mozart aveva acquisito una notevole familiarità con il linguaggio musicale del suo tempo. Le prime *Sonate* di Parigi e Londra, i cui autografi includono l'ausilio della mano di Leopold, mostrano un piacere ancora infantile nel modellare le note e la tessitura musicale.

Ma le *Sinfonie di Londra* e de L'Aja attestano la rapida e originale acquisizione da parte di Mozart della musica che aveva incontrato.

Analoghe dimostrazioni provengono dalle *Sinfonie* composte a Vienna (come K.V 43 e, specialmente, K.V 48), caratterizzate da una tessitura più ricca e da uno sviluppo più approfondito. La sua prima opera italiana, poi, mostra un veloce apprendimento delle tecniche dello stile buffo.

LA MADRE ANNA MARIA PERTL



Mozart in Italia

« La nostra musica da chiesa è assai differente di quella d'Italia, e sempre più, che una Messa con tutto il Kyrie, Gloria, Credo, la Sonata all'Epistola, l'offertorio ò sia Mottetto, Sanctus ed Agnus Dei ed anche la più Solenne, quando dice la Messa il Principe stesso non ha da durare che al più longo tre quarti d'ora. Ci vuole uno studio particolare per questa sorta di composizione, e che deve però essere una Messa con tutti strumenti - Trombe di guerra, Tympani etc. »

(Wolfgang Amadeus Mozart, 1776)

Dal 1769 al 1773 Wolfgang effettuò con il padre tre viaggi in Italia, durante i quali suonò ed ascoltò musica nelle varie città, con alcuni, pochi momenti di semplice svago.

Primo viaggio (1769-1770):

- dicembre 1769: Bolzano, Trento e Verona;
- gennaio 1770: Mantova, Cremona e Milano;
- marzo 1770: Lodi, Parma, Bologna e Firenze;
- aprile 1770: Roma;
- maggio 1770: Napoli, da cui va in gita a Pozzuoli, Baia, Pompei, Ercolano e Caserta;
- giugno 1770: Roma;
- luglio 1770: Spoleto, Loreto, Ancona, Senigallia, Pesaro, Rimini, Bologna;
- ottobre 1770: Milano;
- gennaio 1771: Torino e Milano;
- febbraio 1771: Verona, Vicenza, Padova, Venezia;
- marzo 1771: Padova, Verona, Salisburgo.

Secondo viaggio:

- agosto 1771: Rovereto, Ala, Verona, Brescia, Milano;
- dicembre 1771: Brescia, Verona, Ala, Bressanone, Salisburgo.

Terzo viaggio:

- ottobre 1772: Bressanone, Trento, Rovereto, Ala
- novembre 1772: Verona, Milano
- marzo 1773: Verona, Trento, Bressanone, Salisburgo.

Primo viaggio

I soggiorni milanesi diventeranno un'importante esperienza formativa: Mozart (talvolta chiamato "Volgango Amadeo") rimarrà a Milano complessivamente per quasi un anno della sua breve vita. Incontrò musicisti (Johann Adolph Hasse, Niccolò Piccinni, Giovanni Battista Sammartini, Johann Christian Bach e forse anche Giovanni Paisiello), cantanti (Caterina Gabrielli) e scrittori (Giuseppe Parini, che scrisse per lui alcuni libretti).

Hasse rimase molto colpito dalle capacità del ragazzo, tanto che disse:

« Questo ragazzo ci farà dimenticare tutti. »

Lasciò Milano il 15 marzo 1770, per tornarci più volte. Arrivato a Lodi, sulla strada per Parma, scrisse le prime tre parti, Adagio, Allegretto e Minuetto, del Quartetto *K.V80*, completato con il Rondò che scriverà più tardi, forse a Vienna (1773) o a Salisburgo (1774). Tornerà a Milano per rappresentare le sue opere liriche. L'ultima a debuttare in un teatro italiano fu il *Lucio Silla*, nel 1772.

Un altro importante soggiorno fu quello di Bologna (in due riprese, da marzo ad ottobre 1770). Ospite del conte Gian Luca Pallavicini, ebbe l'opportunità di incontrare musicisti e studiosi (dal celebre castrato Farinelli ai compositori Vincenzo Manfredini e Josef Mysliveček., fino allo storico della musica inglese Charles Burney e padre Giovanni Battista Martini). A Parma ebbe l'occasione di assistere ad un Concerto privato della celebre soprano Lucrezia Agujari, detta La Bastardella.

Amadeus prese lezioni di contrappunto da padre Martini e sostenne l'esame per l'aggregazione all'*Accademia Filarmonica di Bologna* (allora titolo ambitissimo dai musicisti europei). Il difficile e rigido esame dell'ancora giovane Mozart non fu particolarmente brillante, ed esistono prove del fatto che lo stesso Martini lo abbia aiutato in sede d'esame per favorirne la promozione.

IL CASTRATO FARINELLI



A riprova del travagliato esito, infatti, del cosiddetto *compito di Mozart* esistono oggi ben tre copie, le prime due esposte al Museo internazionale e biblioteca della musica e quella "definitiva" all'Accademia Filarmonica di Bologna.

A Roma Mozart dà una straordinaria prova del suo genio: ascolta nella Cappella Sistina il Miserere di Gregorio Allegri e riesce nell'impresa di trascriverlo interamente a memoria dopo solo due ascolti. Si tratta di una composizione a nove voci, apprezzata a tal punto da essere proprietà esclusiva della Cappella pontificia, tanto da essere intimata la scomunica a chi se ne fosse impossessato al di fuori delle mura vaticane. L'impresa ha un carattere sbalorditivo, se si pensa all'età del giovanissimo compositore e alla incredibile capacità mnemonica nel ricordare un brano che riassume nel proprio finale ben nove parti vocali.

Dopo tale impresa i salisburghesi si recarono a Napoli, dove soggiornarono per sei settimane e dove la proverbiale scaramanzia partenopea additava all'anello che portava il compositore al dito la genesi delle sue incredibili capacità musicali, tanto da costringerlo a toglierselo. Ma a parte la scaramanzia, Napoli nel 1770 era la Capitale della Musica oltre che quella di un Regno, e i Mozart ebbero modo di sondare il terreno della produzione musicale napoletana. Amadeus era attratto dagli innovatori della musica a Napoli: Traetta, Cafaro, Francesco De Majo e principalmente Paisiello.

Da Paisiello - secondo Abert - il giovane Mozart doveva apprendere diversi aspetti "[...] sia per i nuovi mezzi espressivi sia per l'uso drammatico-psicologico degli strumenti. Mozart a Napoli viene ad imparare, tuttavia la città lo ignora, nonostante i positivi riscontri ottenuti dai Mozart durante il soggiorno a Bologna e a Roma.

Ferdinando IV di Borbone, all'epoca diciottenne, non lo riceve a corte se non in una visita di cortesia presso la Reggia di Portici. Per Mozart non arriva nessuna scrittura nei Teatri napoletani, nessun concerto alla corte della Capitale della Musica.

La qualità e la quantità della musica prodotta a Napoli induce il padre Leopold in una lettera al figlio del 23 febbraio del 1778 ad affermare: "Adesso la questione è solo: dove posso avere più speranza di emergere? forse in Italia, dove solo a Napoli ci sono sicuramente 300 Maestri [...] o

a Parigi, dove circa due o tre persone scrivono per il teatro e gli altri compositori si possono contare sulle punte delle dita?"

JOHAN ADOLPH HASSE



Il viaggio di ritorno verso la casa natia iniziò con una nuova sosta a Roma, dove papa Clemente XIV gli conferì lo *Speron d'oro*. Indi lasciarono Roma per recarsi sulla costa adriatica, fermandosi ad Ancona e Loreto; questo soggiorno colpì il giovane Mozart, tanto che, subito dopo il ritorno, scrisse una composizione sacra dedicata alla Madonna di Loreto dal titolo *Litaniae Lauretanae Beatae Mariae Virginis*, e seguita tre anni più tardi, nel 1774, da una seconda.

Tornò quindi a Bologna, dove come detto sopra, Mozart sostenne l'esame all'Accademia, e giunsero poi a Milano dove Wolfgang sperò di rimanere come compositore di corte, ma le sue aspettative furono frustrate da Maria Teresa d'Austria. A marzo del 1771 i Mozart tornarono a Salisburgo, dove vi rimarranno fino ad agosto, quando ripartiranno per un secondo viaggio in Italia, di quattro mesi.

Secondo e terzo viaggio in Italia

A Milano in ottobre viene rappresentata l'opera *Ascanio in Alba* su libretto di Giuseppe Parini per celebrare le nozze dell'Arciduca Ferdinando d'Asburgo-Este d'Austria con la Principessa Maria Beatrice Ricciarda d'Este di Modena.

Nel dicembre dello stesso anno Wolfgang con suo padre torna nella città natale.

Il terzo e ultimo viaggio in Italia durò dall'ottobre del 1772 fino al marzo del 1773, periodo in cui di rilievo è la composizione e la rappresentazione dell'opera *Lucio Silla* a Milano.

Dopo un iniziale insuccesso, questa opera seria divenne ancora più rappresentata e apprezzata della precedente e applaudita *Mitridate, re di Ponto*, su libretto di Cigna-Santi basato sull'omonima opera francese di Racine tradotta dal Parini, e diretta dallo stesso Mozart per la stessa città nel 1770.

Mannheim e Parigi

Doveva essere chiaro, non solo a Wolfgang ma anche a suo padre, che una piccola corte provinciale come quella salisburghese non era un posto adatto a un genio del suo calibro.

Nel 1777 egli chiese all'arcivescovo il permesso di assentarsi da Salisburgo e, accompagnato dalla madre, partì alla ricerca di nuove opportunità. La corrispondenza tenuta con suo padre nel corso dei sedici mesi di viaggio non solo fornisce informazioni su cosa Mozart facesse, ma getta una vivida luce sul cambiamento nelle loro relazioni. Wolfgang, ora ventunenne, sentiva sempre più il bisogno di affrancarsi dalla dominazione paterna, mentre le ansietà di Leopold circa il loro futuro assumevano dimensioni patologiche.

Mozart e la madre si recarono in primo luogo a Monaco, dove l'Elettore rifiutò cortesemente di offrire a Mozart un posto presso la sua corte. Quindi essi andarono ad Augusta, facendo visita ai parenti paterni; qui Wolfgang iniziò una vivace amicizia con la cugina Maria Anna Thekla (con la quale in seguito tenne una corrispondenza piena di umorismo allegro e osceno).

Alla fine di ottobre Mozart e la madre giunsero a Mannheim, la cui corte dell'Elettore Palatino era una delle più famose ed evolute in Europa sul piano musicale. Mozart vi soggiornò per più di quattro mesi, sebbene comprendesse presto che neppure lì c'era posto per lui. Egli divenne amico di vari musicisti di Mannheim, insegnò musica e suonò, si innamorò di Aloysia Weber, un soprano, seconda delle quattro figlie di un copista di musica.

Compose varie *Sonate* per pianoforte, alcune con accompagnamento di violino. Prospettò al padre un progetto di viaggio in Italia con i Weber; tale proposta, del tutto irresponsabile, fu respinta da Leopold con una replica adirata, che citava il motto di Cesare Borgia: *"Via, a Parigi! e che tu possa presto trovare il tuo posto tra i grandi uomini: aut Caesar aut nihil"*.

Il piano prevedeva che Wolfgang dovesse andare da solo nella capitale francese, ma poiché il padre non aveva grande fiducia nelle capacità amministrative del figlio, decise che dovesse essere ancora accompagnato dalla madre. Essi raggiunsero Parigi verso la fine di marzo

del 1778 e Mozart trovò ben presto da lavorare. Il suo risultato più importante è la *Sinfonia* (KV 297) composta per i *Concerts spirituels*, una brillante composizione in Re maggiore con la quale egli soddisfece il gusto del pubblico parigino con grandi sfoggi orchestrali, senza però sacrificare l'unità della composizione.

LA SORELLA NANNERL



Il giorno della prima della *Sinfonia*, il 18 giugno, sua madre era seriamente malata. Anna Maria Pertl coniugata Mozart, morì il 3 luglio 1778 e fu sepolta nel cimitero di Saint Eustache; al suo funerale erano presenti solo il figlio Wolfgang e l'amico Heina.

Mozart scrisse dapprima a Leopold parlando di una grave malattia, e nel contempo scrisse un'altra lettera a un amico di Salisburgo, l'abate Franz Joseph Bullinger, chiedendogli di preparare il padre alla triste notizia. Wolfgang andò quindi ad abitare con Friedrich Melchior, barone von Grimm, un amico tedesco.

Poco tempo dopo Grimm scrisse a Leopold parlando pessimisticamente delle prospettive di Wolfgang a Parigi. Leopold negoziò pertanto con l'arcivescovo la riassunzione del figlio alla corte di Salisburgo, con il ruolo di organista. Richiamato a casa, Wolfgang, sia pure riluttante, obbedì e si diresse verso la città natale, passando per Mannheim, dove fu accolto freddamente da Aloysia Weber. Alla metà di gennaio del 1780 egli era di nuovo a Salisburgo.

Rottura con l'Arcivescovo e partenza per Vienna

Wolfgang tornò quindi assai contrariato nella sua città natale: con la morte della madre e la presa di coscienza delle proprie capacità musicali, egli aveva sempre più voglia di poter viaggiare e confrontarsi con le nuove realtà culturali, cose che sicuramente la piccola e provinciale Salisburgo non poteva offrirgli. A Salisburgo egli era alle dipendenze, come del resto il padre Leopold, della Corte Arcivescovile, Leopold come vice-direttore di cappella, Wolfgang come organista.

A Wolfgang, tuttavia, questa occupazione andava stretta: mentre per il padre era importante che il figlio potesse consolidare sempre più la propria posizione di dipendente con uno stipendio fisso, Wolfgang aspirava a qualcosa di più, forse ad essere un artista completamente libero. In questo senso Mozart era veramente figlio del suo tempo, dell'epoca che avrebbe cioè portato alla Rivoluzione Americana e alla Rivoluzione Francese.

A causa di tale sete di libertà, Wolfgang cominciò ad avere dissidi sempre più frequenti col padre (che vedeva in lui un degno successore

per un incarico ben stipendiato alla corte locale), ma soprattutto con l'Arcivescovo di Salisburgo Hieronymus von Colloredo, al quale spesso le biografie su Mozart dedicano giudizi ingrati. Di sicuro egli, che può essere definito a ben vedere un degno rappresentante del Dispotismo illuminato (aveva un busto di Voltaire nella sua residenza), non capì di aver un genio al proprio servizio ma è anche vero, però, che Mozart domandasse sempre più di frequente licenze straordinarie e sempre più lunghe, cosa che Colloredo, ovviamente, mal sopportava.

Ciò, in modo inevitabile, non poteva che portare a una rottura tra i due.

L'occasione arrivò presto. Grazie ai contatti con i Weber, a Wolfgang venne commissionata un'opera, *Idomeneo, ossia Ilia ed Idamante*, da rappresentarsi a Monaco. Convinto di poter accattivarsi con questa il favore della Corte, Mozart si gettò nella composizione con entusiasmo, e alla fine del 1780 era nella capitale bavarese. Il 29 gennaio 1781 *Idomeneo* andò in scena con successo trionfale, tanto che ne vennero disposte numerose repliche; nello stesso periodo, l'Imperatrice Maria Teresa moriva, e l'Arcivescovo Colloredo si recò a Vienna per i funerali.

Questi fatti "costrinsero" Wolfgang a rimanere più del dovuto fuori sede e a raggiungere il suo padrone nella capitale austriaca: ufficialmente per ricongiungersi a lui e scusarsi, in realtà con lo scopo di farsi assumere dal nuovo Imperatore Giuseppe II, cosa che però non accadde. Solo nel 1787 Mozart sarà nominato compositore di corte, incarico modesto seppur retribuito con 800 fiorini l'anno (Gluk ne aveva presi quattromila).

Le cose non andarono bene per Mozart, nel senso che l'Arcivescovo, stizzito per il suo comportamento, lo fece letteralmente buttare fuori dal palazzo dal suo Camerlengo con una "storica" pedata nel fondoschiena.

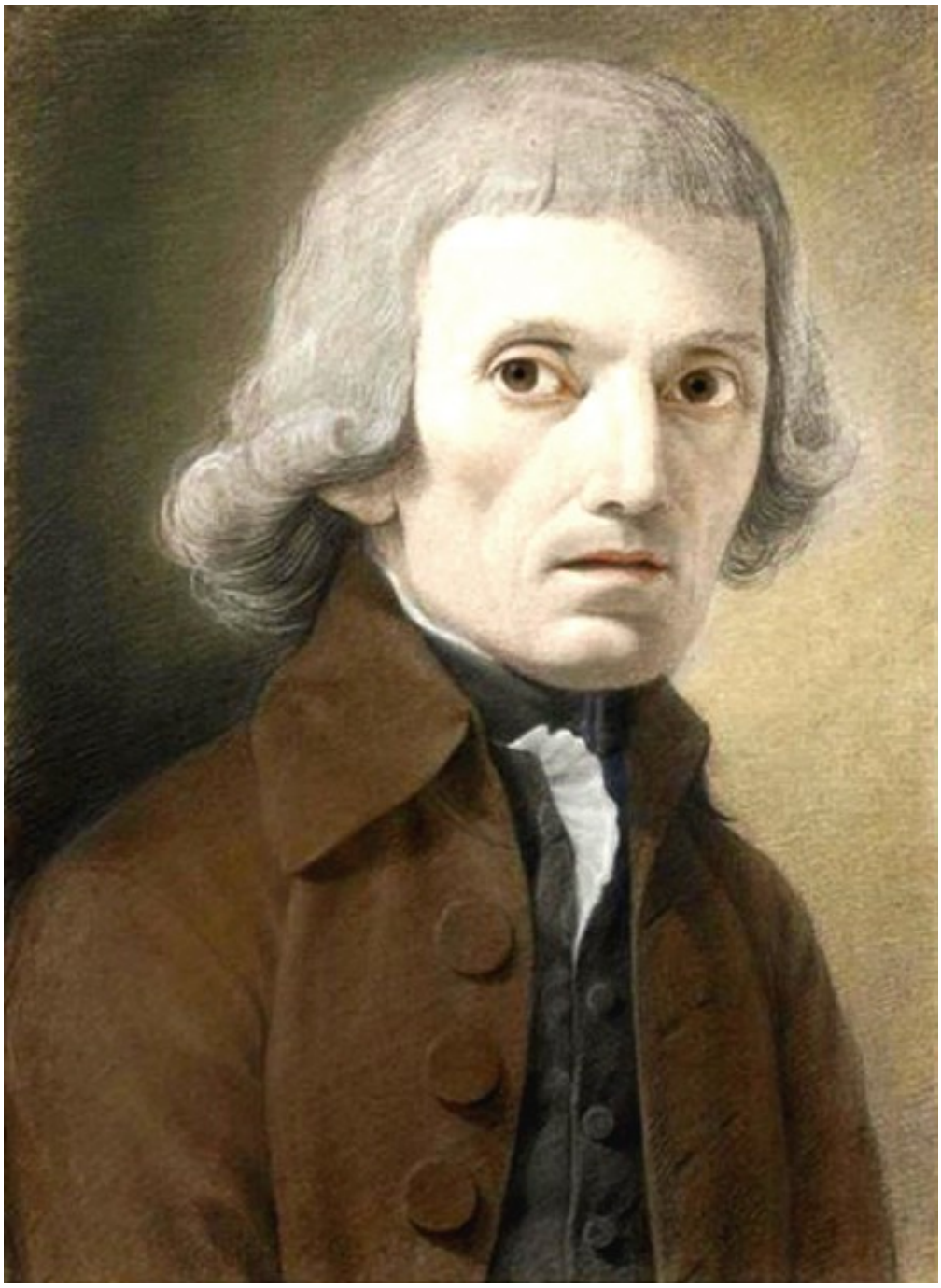
A nulla valsero le suppliche di papà Leopold al risoluto porporato: il figlio, licenziato, rimase a Vienna con l'intenzione di vivere come libero artista, cioè senza impieghi fissi pur componendo musica per la Corte.

Mozart rimarrà nella capitale austriaca, salvo brevi periodi, per il resto della sua vita, componendovi le sue musiche migliori e morendovi giovane, senza conoscere mai il vero successo.

Mozart massone

Mozart entrò nella Massoneria proprio dopo la partenza per Vienna, mentre la sua carriera di musicista era al culmine del successo. Venne iniziato come *apprendista* il 14 dicembre 1784, nella Loggia "La Beneficenza" di Vienna.

IL LIBRETTISTA GIUSEPPE PARINI



Il compositore, in poco tempo, percorse tutto il cammino iniziatico della massoneria “bruciando le tappe”: nel marzo del 1785 fu elevato al grado di *Compagno* e il mese successivo, il 22 aprile, divenne *Maestro*. Nel frattempo, anche suo padre Leopold venne iniziato ai misteri della Libera Muratoria.

L'appartenenza massonica di Mozart non fu per adesione formale, ma trasse fondamento in profondi convincimenti esoterici e spirituali, che egli tradusse in musica, nelle Opere che più si riallacciano ai simboli e agli ideali massonici: fra questi, resta impareggiabile la simbologia del “*Flauto Magico*”. Simbolico anche il carattere di progressione delle terze parallele, che contraddistingue la parte finale dell'opera K.623. Il carattere massonico, poi, è impresso pure nella tonalità (con predilezione di Mi bemolle) e nei timbri, dove è predominante la presenza di strumenti a fiato e voci maschili.

All'universo della musica massonica apparterrebbero, fra le altre opere, la “*Cantata K.471*” del 1785, “*L'Adagio” per 2 clarinetti e 3 corni di bassetto K.411* dello stesso anno e la “*Musica Funebre Massonica” K.477* (pure questa del 1785), oltre alla “P*iccola Cantata Massonica” K.623* del 1791.

Malattia e morte

Mozart morì cinquanta minuti dopo la mezzanotte del 5 dicembre 1791. Le esequie furono celebrate il 6 dicembre, alle tre del pomeriggio. Il feretro fu portato al Duomo di Santo Stefano, davanti alla Cappella del Crocifisso, nei pressi del cosiddetto "pulpito di Capistran", dove per i funerali più modesti la benedizione avveniva all'aperto. Il corpo venne poi sepolto in una fossa comune del cimitero di San Marco.

L'immagine che vuole Mozart morto povero e dimenticato da tutti non corrisponde pienamente al vero. La sepoltura in una fossa comune era consona allo status sociale di Mozart e non fu dettata da motivi economici. Mozart, d'altronde, pur non godendo di un successo strepitoso negli ultimi suoi anni di vita, era pur sempre imperial-regio compositore di corte con un modesto stipendio di 800 fiorini l'anno. Peraltro, va notato come - pur essendo di fatto andato disperso l'esatto luogo di sepoltura di Mozart - vi siano a Vienna ben due monumenti funerari del

compositore in due diversi cimiteri, uno presso il Cimitero di St. Marx e un altro presso il Cimitero centrale (Zentralfriedhof).

LA MOGLIE COSTANZE



La malattia e la morte di Mozart sono stati e sono tuttora un difficile argomento di studio, oscurato da leggende romantiche e farcito di teorie contrastanti. Gli studiosi sono in disaccordo sul corso del declino della salute di Mozart, in particolare sul momento in cui Mozart divenne conscio della sua morte imminente e se questa consapevolezza influenzò le sue ultime opere.

L'idea romantica sostiene che il declino di Mozart fu graduale e che la sua prospettiva e le sue composizioni declinarono anch'esse in ugual misura. Al contrario, qualche erudito suo contemporaneo sottolineò come Mozart nell'ultimo anno fosse di buon umore e che la morte giunse inattesa anche per gli amici e la famiglia stessa.

Anche l'effettiva causa del decesso di Mozart è materia di congettura. Il suo certificato di morte riporta *hitziges Frieselfieber* ("febbre miliare acuta", che allora era considerata contagiosa, o "esantema febbrile"), una definizione insufficiente a identificare la corrispettiva diagnosi nella medicina odierna. Sono state avanzate diverse ipotesi, dalla trichinosi all'avvelenamento da mercurio, alla febbre reumatica o, più recentemente, la sifilide. La pratica terapeutica del salasso, all'epoca diffusa, è menzionata come concausa della morte.

Una serie di ricerche epidemiologiche eseguite nel 2009 da un gruppo di patologi austriaci e olandesi, che si sono soffermati a studiare tutte le principali cause di decesso negli ultimi anni di vita di Mozart, porta a ritenere che - con grande probabilità - il compositore sia morto per una nefrite acuta conseguente a una glomerulonefrite a eziologia streptococcica.

Mozart morì lasciando incompiuto il *Requiem*, il cui completamento fu affidato dalla moglie del compositore in un primo tempo al musicista Joseph von Eybler, il quale, tuttavia, ben presto si fece indietro. Fu allora chiamato il giovane compositore Franz Xaver Süssmayr, allievo e amico di Mozart che terminò il lavoro, completando le parti non finite e scrivendo *ex novo* quelle inesistenti.

Nel 1809 Constanze Weber, la vedova, si risposò col diplomatico danese Georg Nikolaus von Nissen (1761–1826), grande ammiratore di Mozart e autore di una delle prime biografie dedicate al musicista. Per questo lavoro di sicuro Nissen attinse a testimonianze di Constanze, la quale,

però, non può essere considerata una fonte del tutto attendibile. Ad esempio dalle lettere scritte da Mozart ad amici e familiari (alla stessa Constanze, ad esempio) Nissen e Constanze cancellarono spesso le parti più scurrili e ciò nel chiaro intento di idealizzare la figura del compositore.

GEORG NIKOLAUS VON NISSEN



Lo stile mozartiano

Le composizioni di Mozart e di Haydn appartengono a un periodo storico - la seconda metà del XVIII secolo - durante il quale avvenne nella musica occidentale l'evoluzione dal cosiddetto *stile galante* ad un nuovo stile, detto in seguito *classico*, che avrebbe accolto in sé anche gli elementi contrappuntistici, che caratterizzavano la tarda musica barocca e proprio in reazione alla cui "complessità" si era sviluppato lo *stile galant*

Lo stile della musica di Mozart non solo segue da vicino lo sviluppo dello *stile classico*, ma senza dubbio contribuisce in modo fondamentale a definirne le caratteristiche, in modo tale da poter essere considerato esso stesso l'archetipo. Mozart fu uno straordinario compositore che si dedicò con apparente semplicità a tutti i principali generi dell'epoca: scrisse un gran numero di Sinfonie, Opere, Messa, Concerti per strumento solista, musica da camera (fra cui *Quartetti d'archi* e *Quintetti d'archi*) e *Sonate per pianoforte.*

Benché per nessuno di questi generi si possa affermare che egli fu il "primo autore", per quanto riguarda il *Concerto per pianoforte* si deve riconoscere che esso deve a Mozart, autore ed interprete delle proprie composizioni, il grandioso sviluppo formale e di contenuti che avrebbe caratterizzato questo genere nel secolo successivo. Lo stesso Beethoven nutriva grande ammirazione per i Concerti per pianoforte mozartiani, che furono il modello dei suoi Concerti, in modo particolare i primi tre.

Mozart rinnova il genere musicale del Concerto: il discorso musicale si svolge come dialogo paritario fra due soggetti di uguale importanza, il solista e l'orchestra. Mozart scrisse *Concerti per pianoforte, violino, flauto, oboe, corno, clarinetto, fagotto*. Mozart scrisse anche un gran numero di composizioni sacre, fra cui Messa, e composizioni più "leggere", risalenti per lo più al periodo salisburghese, come le *Marce*, le *Danze*, i *Divertimenti*, le *Serenate* e le *Cassazioni*.

I tratti caratteristici dello *stile classico* possono essere ritrovati senza difficoltà nella musica di Mozart: chiarezza, equilibrio e trasparenza sono elementi distintivi di ogni sua composizione. Tuttavia l'insistenza che a volte viene data agli elementi di *delicatezza* e di *grazia* della sua musica non riesce a nascondere la potenza eccezionale di alcuni dei suoi

capolavori, quali il *Concerto per pianoforte n. 24 in Do minore K.. 491,* la *Sinfonia n. 40 in Sol minore K.. 550*, e l'opera *Don Giovanni*.

Charles Rosen ha scritto:

> « Solamente riconoscendo che la violenza e la sensualità è al centro dell'opera di Mozart è possibile fare il primo passo verso la comprensione delle sue strutture e della sua magnificenza. In un modo paradossale, la caratterizzazione superficiale di Schumann della Sinfonia K.. 550 in Sol minore può aiutarci a comprendere il demone di Mozart in modo più completo. Nell'opera di Mozart ogni suprema espressione di sofferenza e terrore ha qualcosa di sorprendentemente voluttuoso. »

Soprattutto nell'ultimo decennio di vita Mozart esplorò l'armonia cromatica con una intensità raramente ritrovata in altri compositori del suo tempo.

Scrive Hermann Aber:

> « Neppure l'uomo normale si dà pena di imitare alcuna cosa di cui non rechi già in sé l'embrione. Nel genio questa scelta reca già l'impronta dell'atto creativo. Essa è infatti il primo tentativo di una presa di posizione, d'un affermarsi nei confronti della tradizione: tentativo che dovrà agguerrirlo a rifiutare ciò che gli sia estraneo o d'intoppo e non soltanto ad imitare ma a "ricreare" ed assimilare ogni elemento congeniale. Non dovremo quindi mai dimenticare che la grandezza di Mozart sta nel suo "Io", nella sua forza creativa; non nel materiale col quale si è cimentato. »

Fin da fanciullo Mozart aveva mostrato che era capace di ricordare ed imitare senza alcuna difficoltà la musica che aveva l'occasione di ascoltare. I suoi numerosi viaggi consentirono al giovane compositore di far sua una rara collezione di esperienze attraverso le quali Mozart creò il suo unico linguaggio compositivo La ricerca critica e musicologica sull'opera di Mozart è al centro del monumentale lavoro in cinque volumi *Mozart - Sa vie musicale et son oeuvre* (1912-1946) di Teodor de Wyzewa e Georges de Saint-Foix.

JOHAN CHISIAN BACH



Attraverso un metodo di analisi scrupolosa delle influenze dovute all'ambiente musicale col quale Mozart si confrontò nel corso della sua breve vita, i due musicologi arrivarono a suddividere l'opera di Mozart in 34 fasi stilistiche diverse, ciascuna di esse sotto l'influenza di un dato modello. Questo "approccio riduttivo" tuttavia è stato in seguito criticato e messo in discussione, fra gli altri da Paumgartne:

> « Nella compiaciuta infatuazione di quei confronti critico-stilistici, si tralasciò anzitutto di cercar di scoprire in virtù di quali leggi più profonde la musica di Mozart, nonostante le innegabili reminiscenze dei modelli contemporanei, risulti così *sostanzialmente diversa* da questi e, *appunto perciò* abbia potuto svilupparsi assumendo forme proprie, originali e durature »

Mozart era ancora bambino durante il soggiorno a Londra quando incontrò Johann Christian Bach ed ascoltò la sua musica. A Parigi, Mannheim e Vienna egli ascoltò i lavori dei compositori attivi in quei luoghi così come la famosa orchestra di Mannheim. In Italia ebbe modo di conoscere ed approfondire la Ouverture italiana e l'opera buffa dei grandi maestri italiani del settecento, e questa esperienza sarebbe stata di fondamentale importanza nello sviluppo successivo della sua musica.

Sia a Londra sia in Italia, lo *stile galante* dominava la scena: uno stile semplice, quasi da *musica leggera*, caratterizzato da una predilezione per le cadenze, da una enfasi sulle frasi nella tonalità fondamentale-dominante-sottodominante (escludendo così altri accordi), e dall'uso di frasi simmetriche e di strutture articolate in modo chiaro.

Lo *stile galante*, che fu l'origine dello *stile classico*, era nato come reazione alla "eccessiva complessità" della tarda musica barocca. Alcune delle *Sinfonie giovanili* di Mozart hanno la forma di *Ouvertures* in tre movimenti nello stile italiano; molte di queste sono "omotonali", ossia tutti i tre movimenti sono nella stessa tonalità, essendo il movimento lento centrale nella relativa tonalità minore. Altri lavori "imitano" lo stile di Johann Christian Bach, mentre altri ancora mostrano la semplice forma bipartita in uso fra i compositori viennesi.

Passando dalla giovinezza alla prima maturità Mozart iniziò ad inserire alcune delle caratteristiche fondamentali dello stile barocco all'interno delle proprie composizioni. Per esempio, *la Sinfonia n. 29 in la*

maggiore K. 201 impiega nel primo movimento un tema principale in forma contrappuntistica e sono presenti anche sperimentazioni con frasi di lunghezza irregolare.

A partire dal 1773 appaiono nei *Quartetti* dei movimenti conclusivi in forma di fuga, probabilmente influenzati da Haydn, che aveva incluso finali in questa forma nei Quartetti dell'opera 20. L'influenza dello stile *Sturm und Drang*, che preannuncia col suo carattere la futura era Romantica è evidente in alcune delle composizioni di quel periodo di entrambi gli autori, fra cui spicca la *Sinfonia n. 25 in sol minore K. 183*, la prima delle due uniche Sinfonie in tonalità minore scritte da Mozart.

> « Mozart infuse negli strumenti il nostalgico afflato della voce umana per la quale nutriva uno specialissimo amore. Orientò verso il cuore della melodia l'inesauribile fiumana d'una ricca armonia, dando sempre alla voce degli strumenti quella fervida intensità di sentimento propria della voce umana: inesauribile fonte dell'espressione racchiusa nel fondo del cuore. »
>
> (Richard Wagner)

Mozart fu anche uno dei grandi autori di opere, egli passava con grande facilità e naturalezza dalla scrittura strumentale a quella vocale. Le sue opere appartengono ai tre generi principali in voga alla fine del Settecento: l'*opera buffa* (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*), l'*opera seria* (*Idomeneo* e *La clemenza di Tito*) e *Singspiel* (*Il ratto dal serraglio* e *Il flauto magico*).

In tutte le sue grandi opere Mozart piega la scrittura strumentale per sottolineare lo stato psicologico dei personaggi ed i cambiamenti di situazione drammatica.

La scrittura operistica e quella strumentale si influenzano a vicenda: l'orchestrazione via via più sofisticata che Mozart adotta per le composizioni strumentali (Sinfonie e Concerti in primo luogo) viene adottata anche per le Opere, mentre l'uso particolare che egli fa del colore strumentale per evidenziare gli stati d'animo ritorna anche nelle ultime composizioni non operistiche

Mozart ed i compositori contemporanei

Una grande amicizia e reciproca stima contraddistingue il legame che unisce Mozart ad Haydn nonostante quest'ultimo fosse di ben ventiquattro anni più anziano.

IL COMPOSITORE NICOLÒ PICCINNI



Non è possibile stabilire con certezza quando Mozart entrò in rapporti di amicizia con Haydn ma di certo si sa che nel 1785 i due musicisti erano intimi amici, tanto da darsi del tu, ed ebbero diversi incontri in casa dei fratelli Storace, avendo occasione e di parlare di musica e di eseguire insieme musica cameristica.

Mozart ebbe come intimo amico il fratello Michael Haydn e questo fatto sembra essere di non secondaria importanza per la conoscenza di Joseph. Altro fatto certo è che Haydn, dalla residenza degli Esterházy, dove prestava servizio, si recava spesso a Vienna dove Mozart si era definitivamente trasferito nel 1781.

Ad Haydn non poteva sfuggire la grandezza di Mozart ma non concepì questo fatto oggettivo con ostilità ed invidia, bensì ne raccolse i suggerimenti compositivi. E ciò avvenne anche per Mozart che pubblicamente rese nota la sua riconoscenza ad Haydn dedicandogli ben sei *Quartetti* ed apprezzò per tutta la vita il compositore più di ogni altro musicista del passato o a lui contemporaneo.

Mozart compose i citati *Quartetti* tra il 1782 e il 1785 e ciò rappresenta un'eccezione per un compositore che più volte si era trovato a scrivere *Concerti* in poche ore e che a volte mandava a memoria la propria parte in quanto presente nella sua sola testa ma non ancora riportata su uno spartito.

La ragione è semplice: i *Quartetti* vennero scritti nel modo rivoluzionario che Haydn aveva inventato, pubblicando proprio nel 1771 i sei *Quartetti russi op. 33*, la cui modalità di composizione venne da Haydn stesso definita "nuova e speciale maniera". La "nuova e speciale maniera" era costituita dall'abbandono dei principi compositivi del Settecento (nel Quartetto ed in seguito nella musica da camera in generale) della melodia con accompagnamento per dare invece un ugual risalto alle quattro voci dell'organico che si trovavano ora a colloquiare in modo paritetico.

Mozart aveva quindi due problemi da risolvere, imparare a comporre nel nuovo modo e trovare quindi un proprio modo espressivo. Quale conseguenza della reciproca amicizia e stima alla posterità vennero tramandate due opere parallele e immortali. La stima che Haydn aveva di Mozart è ben descritta nelle parole che Haydn dice al padre Leopold: «Vi dico innanzi a Dio, da galantuomo, che vostro figlio è il più grande

compositore che io mi conosca, di nome e di persona. Ha gusto e possiede al sommo grado l'arte del comporre».

JOHANN MICHAEL HAYDN



Quando Mozart muore a soli 35 anni, Haydn si trova a Londra. Saprà della morte dell'amico e collega solo al suo rientro a Vienna (1792), rimanendone rattristato.

La leggenda su Mozart e Salieri

Nel corso degli anni nacque e si diffuse la leggenda secondo cui Mozart sarebbe stato avvelenato, per gelosia, dal compositore italiano Antonio Salieri. Questa diceria, priva di fondamento, ha ispirato diversi artisti nel corso dei secoli. Il poeta e scrittore russo Aleksandr Sergeevič Puškin diede credito a queste voci, e nel 1830 scrisse *Mozart e Salieri* (precedentemente intitolato *Invidia*), un brevissimo dramma in versi, in cui un Salieri roso dalla gelosia fa commissionare da Mozart un'opera, il Requiem, per poi uccidere l'autore, spacciare il brano per suo, suonarlo al funerale di Mozart e poter sentire: «Anche Salieri è stato toccato da Dio».

Per la trovata, l'autore russo si ispirò probabilmente al fatto che il *Requiem* di Mozart fu commissionato dal conte Franz von Walsegg, che infatti voleva spacciarlo per proprio in occasione dell'anniversario della morte della propria consorte. In merito all'opera di Puk in si è detto:

« Se Salieri non ha ucciso Mozart, di sicuro Puškin ha ucciso Salieri »

Il 25 novembre 1898, al Teatro Solodovnikov di Mosca, va in scena la prima dell'opera *Mozart e Salieri* del compositore russo Rimkij-Korsakov.

La musica è ispirata e dedicata al compositore Dargomyžškij, mentre il libretto è scritto da Rimskij-Korsakov stesso, basandosi sulla tragedia di Puškin, e come questa, l'opera si divide in due sole scene.
La sera della prima, le variazioni sulla musica di Mozart sono eseguite dal pianista e compositore Sergej Rachmaninov.

È del 1978 un successivo adattamento della leggenda sulla fine di Mozart: con *Amadeus*, infatti, il drammaturgo Peter Shaffer conquista i teatri di Londra.

La vicenda prende le basi del lavoro di Puškin e ne amplia la portata. Rimane l'invidia di Salieri e il *Requiem* commissionato da un uomo

vestito di nero (Salieri mascherato), ma il tutto viene approfondito e, soprattutto, la narrazione avviene ad opera di Salieri stesso. Il testo subisce diverse modifiche, fino alla versione definitiva del 1981.

ANTONIO SALIERI



Nel 1984 il dramma di Shaffer viene portato al cinema da Miloš Forman con *Amadeus*, dove però vengono ammorbiditi i lati negativi del personaggio di Salieri rispetto al dramma di Puskin: anche se nella versione rimasterizzata del film del 2002 verranno ripristinate alcune scene più dure, il Salieri cinematografico (interpretato da F. Murray Abraham che vinse l'Oscar per il miglior attore) è decisamente meno *negativo* di quello del dramma di Shaffer, e per sua decisione dato che il drammaturgo aveva curato anche la sceneggiatura del film.

Altre curiosità

Pochi altri autori musicali hanno suggestionato la fantasia del pubblico come Mozart. Già *bambino prodigio* noto nelle maggiori corti d'Europa, in seguito compositore di genio e infine protagonista di una precoce e misteriosa morte: la sua vita è stata interpretata, sin dall'Ottocento, come simbolo stesso della genialità e della perfezione apollinea, idealizzando la sua figura come nessun altro autore prima o dopo di lui.

Creando quindi un *mito di Mozart*, genio assoluto, che tuttora nell'immaginario collettivo è probabilmente più popolare delle sue stesse opere. In questo contesto non deve quindi stupire che siano fioriti aneddoti di ogni tipo sulla sua figura, miranti a sottolineare (rare volte a sproposito, ma spesso in modo esagerato) la sua genialità e la sua "unicità". Qui di seguito sono elencati alcuni fra gli aneddoti più interessanti e curiosi riguardo alla sua vita e alle sue opere.

Nel vasto repertorio di aneddoti che circondano la vita del giovane Mozart, particolarmente curioso è quello che riguarda la sua visita a Roma della Pasqua del 1770. In quest'occasione l'allora quattordicenne Mozart ebbe modo di ascoltare l'esecuzione del celebre *Miserere* di Gregorio Allegri. Questa composizione era proprietà esclusiva della Schola Cantorum della Cappella Sistina, dalla quale era custodito gelosamente.

L'esecuzione avveniva esclusivamente nel periodo pasquale a luci spente e lo spartito non poteva essere copiato né letto, pena la scomunica. La leggenda dice che il giovane Mozart, dopo averlo ascoltato una sola volta sia stato in grado di trascriverlo, a memoria, nota per nota. A questa

leggenda si riconduce un secondo aneddoto: Felix Mendelssohn Bartholdy, in visita a Roma, per scomMessa volle ripetere l'impresa di Mozart e, dopo un solo ascolto, fu anch'egli in grado di trascrivere fedelmente questa composizione.

IL LIBRETTISTA LORENZO DA PONTE



È bizzarro segnalare come la recente ricerca storiografica abbia scoperto che Mozart ascoltò quest'opera 2 volte prima di cimentarsi nella trascrizione, mentre al molto meno celebrato Mendelssohn fu sufficiente un solo ascolto. C'è comunque da considerare che Mozart l'ascoltò quando aveva solamente 14 anni, mentre Mendelssohn era quasi trentenne.

Mozart fece diversi viaggi in Italia, fin quando, da giovanissimo, iniziò la carriera di concertista esibendosi nelle corti d'Europa. Non deve quindi sorprendere che parlasse correttamente l'italiano (usanza allora molto diffusa nel mondo musicale), mentre più curioso è il fatto che nelle lettere egli amasse firmarsi come *Amadé*, francesizzando il proprio nome.

Pur nell'inconfutabilità del genio mozartiano, un capitolo a parte meritano, nella sua vasta produzione artistica, i "prestiti" e le citazioni di opere altrui che si possono riscontrare nei suoi lavori. Nel noto Requiem, sono rintracciabili intere frasi musicali tratte da composizioni di Georg Friedrich Händel. La vastità di queste "citazioni" o rielaborazioni di musiche altrui è talmente ampia che il celebre compositore e critico musicale Luciano Chailly riferisce che Clementi, ristampando una sua Sonata, dovette segnalarvi in calce con comprensibile stato d'animo il celebre "plagio di Mozart".

Il musicologo Giovanni Carli Ballola arrivò ad affermare che "*se Mozart fosse vissuto ai nostri tempi, avrebbe dovuto passare molto tempo, per i suoi plagi, in un'aula di Pretura*".

D'altra parte alla sua epoca non esisteva il concetto moderno di "copyright", sviluppatosi dalla seconda metà dell'Ottocento: tutti i musicisti riprendevano abbondantemente dai predecessori o contemporanei.

Basti pensare alla grande importanza che nella musica sei-sette-ottocentesca aveva la variazione su un tema altrui (fra le tante le Variazioni su *Là ci darem la mano* di Chopin, tratte dal mozartiano *Don Giovanni*); ma nel mondo moderno, dove il plagio è un reato oltre che un peccato artistico, essa è pressoché sparita dal panorama musicale occidentale.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL



Comunque è stata enorme l'influenza di Mozart sugli operisti napoletani ed italiani in generale, compreso il grande Rossini, soprannominato "il tedeschino" in gioventù per lo studio di Mozart ed altri grandi sinfonisti.

Anche in ambito tedesco (dunque fondamentalmente sinfonico) Mozart fu "plagiato" da musicisti come Beethoven, che utilizzò due temi musicali mozartiani (*Sonate K. 332* e *K. 135*; *Fuga della Fantasia K. 394*) nella sua *Sinfonia pastorale* e Felix Mendelssohn che sfruttò in diverse composizioni temi ispirati a Mozart.

Si racconta che un giovane Mozart durante uno dei suoi concerti alla corte dell'imperatrice Maria Teresa rese omaggio a una graziosa piccola dama che si trovava tra il reale seguito, chiedendola addirittura in moglie.

Quella damina sarebbe diventata la regina di Francia Maria Antonietta.

LE SINFONIE

Introduzione

La prima Sinfonia di Mozart è stata scritta nel 1764, l'ultima nel 1788; durante la composizione della prima, Rameau morì e nell'ultima Beethoven compì 18 anni. Durante questo quarto di secolo si sono verificati significativi mutamenti nello stile musicale, che può essere avvertito in oltre 60 Sinfonie di Mozart così come nelle Sinfonie dei suoi contemporanei.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU



Molti autori hanno confuso il mutamento nello stile sinfonico durante la vita di Mozart con il suo percorso professionale. Tali differenti valutazioni si riferiscono alla funzione attribuita alle Sinfonie intese precedentemente come composizioni finalizzate all'intrattenimento e come introduzione di Opere, Balletti, Concerti, Serenate ed una varietà di altri eventi sociali, religiosi o civici, fino a considerarle una composizione autonoma che costituisce la principale attrazione dei concerti.

L'esame delle Sinfonie mozartiane della fine degli anni 1770 e inizi anni 1780 mostra l'emergere di elementi essenziali di un nuovo stile. La chiave del cambiamento tecnico e stilistico fu l'eclissamento della linea compositiva della bass-line delle prime Sinfonie in partiture distinte per violoncello, contrabbasso e fagotto. L'ultima Sinfonia in cui i fagotti non sono "obbligato" è la K. 102 del 1775 e la prima in cui i violoncelli e contrabbassi sono sistematicamente scritti separatamente è la K. 319 del 1779.

Un altro sviluppo fu la separazione definitiva dell'Ouverture-Sinfonia e della Sinfonia-Concerto. Questi due generi si erano intrecciati per gran parte del XVIII sec., non nella loro forma e funzione bensì nell'indicazione di copertina come "Ouverture" e "Sinfonia". L'ultima Ouverture che Mozart presentò anche come Sinfonia è l'Ouverture del "Re Pastore" K. 102 del 1775. L'ultima Sinfonia-Concerto usata come Ouverture col consenso dell'autore è la K.318 del 1779. La prima Ouverture che Mozart non riutilizzò come Concerto-Sinfonia fu quella dell'Idomeneo (1780).

In seguito, ci fu un nuovo stile di orchestrazione. La prerogativa barocca degli strumenti "winds" (legni) quali strumenti raddoppianti gli archi, opposti ad essi nel Concerto Grosso, o presenti come solisti e nella loro funzione centrale di sostegno del suono nei movimenti lenti e nelle armonie nei "Tutti", venne aggiunta una nuova prerogativa: maggior partecipazione nella presentazione, frammentazione e sviluppo di importanti materiali tematici.

Questo nuovo uso degli strumenti "legno", non totalmente assente nelle composizioni anteriori al 1770 fu esplicitamente manifesto nella Sinfonia

“Linz” del 1783, ma fu pienamente sviluppato nella Sinfonia “Praga”, essendo passati nei Concerti per pianoforte e nelle Opere dei primi anni 1780.

Il crescente virtuosismo richiesto ai suonatori di legni indicò il declino della pratica del raddoppio: l’ultima delle Sinfonie di Mozart che richiede agli oboisti di suonare il flauto è la Sinfonia K. 250 (1776).

La crescente difficoltà non fu riservata alle sole parti per legni. Si andò diffusamente ad accrescere la complessità della tessitura nei contrappunti, nei cromatismi che contribuirono insieme alla maggiore solennità e complessità della Sinfonia come genere.

Le Sinfonie scritte da Mozart tra il suo debutto sinfonico ad otto anni e mezzo e l’ultima Sinfonia del 1782 mostra la crescita di un genere, lo sviluppo dello stile musicale del periodo, la maturazione dello stile mozartiano e il suo crescente appropriarsi delle chiavi della professione.

Esse non esprimono solo lo sviluppo tecnico e concettuale, bensì l’accelerazione di Mozart rispetto alle influenze tradizionali di Salisburgo, del padre e dell’Arcivescovo, il suo approccio liberale più vicino all’atmosfera viennese di Giuseppe II.

Guardando indietro a questi repentini cambiamenti sia nella forma che nell’uso delle Sinfonie nei primi anni del 1900 E. Hoffmann sintetizzò così l’argomento: “Inizialmente le Sinfonie furono considerate come delle composizioni introduttive di più ampi/elaborati lavori qualunque essi fossero; delle Ouvertures d’Opera suddivise in differenti movimenti e furono denominate “Sinfonia”. Da quando i nostri grandi maestri di musica strumentale – Haydn, Mozart, Beethoven - attribuirono alla Sinfonia una rilevanza tale, essa ha acquisito una propria autonomia, tanto da essere la più elevata espressione di musica strumentale”.

MOZART BAMBINO



Sinfonia n 1 in Mi bemolle K. 16

A fine aprile 1764 i Mozart, nel gran giro dell'Europa Ovest, lasciarono Parigi diretti a Londra. Come Mozart arrivò a scrivere la sua prima Sinfonia è stato svelato dopo la sua morte dalla sorella Nannerl:
" Il 15 agosto affittammo una casa di campagna a Chelsea, fuori la città di Londra, dove mio padre contrasse un'intossicazione che lo condusse quasi alla morte… a noi era proibito di toccare la tastiera. Così, per tenersi occupato, Mozart ha composto la sua Sinfonia con tutti gli strumenti d'orchestra, specialmente ottoni e timpani. Io ho dovuto trascriverla poiché ero a suo fianco. Mentre lui componeva e io scrivevo, mi disse: "Ricordami di assegnare al corno qualcosa di valido da fare!". Quando mio padre si rimise, tornammo a Londra".

La prima Sinfonia catalogata da Kochel è la numero 1 e nelle raccolte stampate delle Sinfonie di Mozart è la Sinfonia in Mi minore K.16. La firma con data nel manoscritto è "Sinfonia di Sig. Wolfang Mozart a Londra 1764". Ma è questa la Sinfonia descritta dalla sorella Nannerl ? La sua trascrizione doveva riportare una data successiva alla guarigione del padre Leopoldo tra ottobre e dicembre.

Il primo movimento rispetta il vocabolario sinfonico, con il suo alternarsi di forte e piano, di sincopi, unisoni, tremolii, scale rapide e note ripetute. Solo la melodia nelle battute 37-43 e 99-106 sembra mantenersi piatta. Qui Wolfgang originariamente scrisse partiture separate per i primi e i secondi violini, ma Leopoldo li modificò facendoli suonare all'unisono: in tal modo, la melodia rimane debole in questi passaggi.

La brevità dello sviluppo dell'Andante – un movimento binario in Do minore – dà ad esso un carattere aforistico. Legni sostenuti, triplicati dagli archi sottostanti, raddoppiati dagli strumenti bassi combina effettivamente e dipinge una scena che potrebbe essere inserita nell'Opera del periodo, forse, un accompagnamento ad un appuntamento notturno.

Questo movimento, per quanto rapido sia, è efficace.

All'inizio del Presto, un squillo d'ottoni introduce una giga come il Finale di un rondò con un richiamo diatonico e contiene tocchi di cromatismo convenzionale.

Sinfonia n 4 in RE K. 19

Questa Sinfonia non ha data certa: essa può essere stata eseguita in uno o due Concerti dati da Leopoldo e Wolfang a "The Hague" il 30 Settembre 1765 e il 17 Gennaio 1766.

Il primo movimento ha il timbro vivace impartito dagli archi. Un tocco speciale è dato dall'inatteso La diesis con cui inizia la seconda metà – simile al tocco cromatico maggiormente in evidenza nelle Sonate scritte in quel periodo.

L'andante in sol maggiore, sempre piano possiede una serenità pastorale tradizionale.

Questo movimento ha i suoi riferimenti in certi tipi di melodia originariamente Napoletani e popolari in quelle parti d'Europa in cui l'Opera italiana si era già diffusa. Un occasione "Yodelling" nella melodia conclusiva, un movimento binario in stile giga in cui entrambe le sezioni ripetono, richiamano il movimento precedente.

Sinfonia in Fa K. 223 (19a)

Questa composizione a lungo ignota, riapparve all'inizio del Febbraio 1981, quando un'agenzia di stampa di Monaco riporta la scoperta di un manoscritto scritto da Leopoldo, trovato tra incartamenti privati.

Leopoldo aveva intitolato la composizione " Sinfonia in Fa: 2 violini, 2 corni, viola, 2 tube e basso di Wolfango Mozart, compositore di nove anni.
Poiché Mozart compì 9 anni il 27 Gennaio 1765, la Sinfonia potrebbe essere stata composta a Londra nel periodo tra Febbraio e Aprile dello stesso anno (nel periodo del Concerto di entrambi del 21 Febbraio o forse

uno dei Concerti Bach-Abel), o nel periodo tra l'arrivo di Mozart in Olanda nel settembre 1765 e il decimo compleanno del gennaio 1766.

NEVILLE MARRINER



Il primo movimento si apre con una melodia dei primi violini, accompagnata da una corposa armonia dei legni, interrotti dagli accordi nelle note ripetute dei strumenti bassi.

Un rapido passaggio di scrittura imitativa conduce alla cadenza nella dominante e l'introduzione di un secondo tema contrastante. Il tremolo dei violini accompagna uno stridente basso che conduce al tema conclusivo. La seconda parte del movimento presenta la medesima successione di temi del primo ed entrambe le sezioni sono ripetute.

Come il movimento armonico va dalla tonica alla dominante nella prima metà e dalla tonica alla dominante nel secondo, con accorgimenti che potrebbero essere descritti come sviluppo nell'uso dei temi e delle armonie e il raddoppio e il ripetuto è assente, il movimento si avvicina al binario anzicchè alla forma – Sonata.

A questo proposito, il primo movimento della K.16 e della K.19 sono dissimili: la K.19 sembra superiore: il genere di intervallo nel trattamento del materiale tematico individuato nella K.16 non è ancora evidente.

Gli oboi tacciono nell'andante in Si bemolle, il quale, come nel primo movimento, consiste in due sezioni uguali, entrambe ripetute. Gli strumenti ritmici e i corni hanno assegnato un ruolo di sostegno e il dialogo tra primi violini e viole è mediato dai secondi violini a cui si uniscono ora gli uni ora le altre.

Finali in 3/8 6/8 9/8 o 12/8 erano diffusi nel periodo in cui fu scritta la K.19 e di solito caratterizzavano le "giga Italiana".

Qui, tuttavia, il ritornello del rondò ha un esito differente rispetto all'impronta rustica. Richiama la danza hornpipe (accompagnata dallo strumento canna di corno ndr) o danze delle Highland: questi tocchi esotici forse hanno influito sulla fantasia di un fanciullo-compositore di nove anni, che può aver cercato di cogliere il loro spirito per questo Finale.

Sinfonia n 5 in Si bemolle K. 22

In alto alla partitura della K.22, che fu scritta su carta tedesca è scritto: “Sinfonia di Wolf Mozart a metà del mese di dicembre 1765”, Essa fu composta quasi certamente per il concerto pubblico dei Mozart All’Aja il 22 gennaio 1766.

Il movimento d’apertura, binario e senza ripetizioni, inizia con il pedale tonico del basso per 14 battute solitamente associato ai Mannheim sinfonisti ma che era originario d’Italia e che nel 1765 era diffuso in molte parti dell’Europa ovest. Un contrastante secondo tema, un dialogo tra i primi e secondi violini, è seguito da un tema apparentemente rigido degli strumenti ritmici accompagnati dal tremolo dei violini.

Una veloce sezione di passaggio inserisce il tema iniziale nella tonalità di Fa minore e di Do minore, tornando alla tonalità iniziale rapidamente dopo la ripetizione del secondo tema.

L’andante in Sol minore, un semplice A – B – A – coda, mostra cromatismi, tessiture imitative e unisoni mantenuti. L’intensità di sentimento dell’Andante era sconsigliata per una società raffinata, il Finale, una specie di Minuetto sottoforma di Rondò, originariamente indicato come Allegro moderato, mostra propensione verso altre direzioni.

Sinfonia n 6 in SI K. 43

L’autografo indica nell’intestazione “Sinfonia di Wolfango Mozart a Vienna 1767”. Fu scritto apparentemente nel 1767 dalla mano di Leopold ad Olmutz nel 1767 ma esso fu successivamente cancellato.

I Mozart visitarono la città di Olmutz nella Moravia del Nord in un’unica, sfortunata occasione, approssimativamente tra il 26 Ottobre e il 23 Dicembre 1767. Essi avevano sostato a Vienna e tal circostanza suggerisce che la Sinfonia fu composta a Vienna tra il 15 Settembre e il 23 Ottobre 1767 – e forse anche a Salisburgo prima del 13 Settembre. Fu completata, corretta e ricopiata a Olmutz dopo la malattia di Wolfgang e può essere stata eseguita per la prima volta a Brnodove.

Tutte le Sinfonie autentiche di Mozart datate prima della fine del 1767 sono in tre movimenti. La K.43 può provvisoriamente essere indicata come la prima Sinfonia in quattro movimenti.

Il primo movimento inizia con una fanfara virtualmente identica ad una usata da J. C. Bach, J. Stamitz, Toeschi, Dittersdorf e diversi altri come apertura dei movimenti sinfonici. Ad essa segue un passaggio costruito oltre a pedale e probabilmente richiede un crescendo, per ritornare alla dominante, la fanfara di apertura del basso con un tremolo sopra, un tema (violini, solo, piano) e l'energica chiusura. Una breve sezione, basata sulla fanfara in basso conduce alla cadenza ritmata, adesso nella tonica, seguita dall'esposizione e ricapitolazione. Perciò il movimento racchiude il "doppio ritorno" del tema d'apertura e la tonalità delle ultime Sinfonie mozartiane.

ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS



L'andante è basato sugli otto numeri della sua "commedia latina" – dovremmo chiamarla Cantata o Serenata – "Apollo e Giacinto" K. 38, un sublime duetto di preghiera in cui il papà e la sorella di Giacinto tentano di placare Apollo che essi avevano accusato erroneamente di aver ucciso Giacinta.

Il movimento mostra il colore orchestrale caratteristico degli Andante di Mozart di questo periodo, qui creati attraverso un cambio di tonalità (Do maggiore), i flauti sostituiscono gli oboi, i primi violini mutano, i secondi violini e gli strumenti bassi fanno pizzicato e le viole mormorano in semicrome.

Il minuetto, piuttosto legato appare tra loro nel movimento, esplodendo in terzine discendenti nella prima parte, ascendenti nella seconda. Il trio, nella sottodominante, fa anche uso delle terzine, con i legni fermi ed i suoni staccati. Nella seconda parte del trio il tema si sposta sui bassi e poi torna ai violini, è interrotto e poi si conclude in un cromatismo inatteso.

Il Finale, un movimento binario con entrambe le parti ripetute, è tanto notevole per la scrittura per violini, inclusi i dialoghi musicali tra primi e secondi violini, quanto il tradizionale ruolo assegnato ai fiati che sostengono i violini.

Sinfonia n 7 in Re K. 45

La scritta nell'intestazione della K.45 indica "Sinfonia di Sig.re Wolfgang Mozart/1768, 16 Jener" – perciò essa fu completata pochi giorni dopo il rientro a Vienna dal soggiorno ad Olmuz e Brno indicato in precedenza.

La prima esecuzione fu intorno alla fine di marzo di cui Leopold riferisce ai suoi amici di Salisburgo. "fu dato per noi nella residenza del Principe di Galizia, l'ambasciatore russo"

Nel periodo del concerto per l'ambasciatore russo, Leopoldo aveva superato i congedi concessi dai suoi impegni alla corte di Salisburgo e l'arcivescovo aveva ordinato di sospenderne lo stipendio fino al suo

rientro. La ragione dell'assenza prolungata di Leopold da Salisburgo è che – seguendo il consiglio dell'imperatore - Wolfgang aveva composto un'Opera comica "*La finta semplice*" K.51, la cui Messa in scena fu ripetutamente rimandata a causa degli intrighi di una parte dei musicisti viennesi. Le dicerie riguardavano il fatto che Wolfgang fosse un bugiardo e che suo padre avesse composto al suo posto. Leopold sentiva che non poteva lasciare Vienna prima di aver ristabilito la verità. L'opera rimase non rappresentata a Vienna.

L'Ouverture di "*La finta semplice*" fu un adattamento della K.45. Questa nuova versione fu utilizzata come una Sinfonia indipendente. Per rendere un Concerto o una Sinfonia da camera in un Ouverture-sinfonica Mozart ometteva il minuetto e il trio. Modificava l'orchestrazione dei restanti movimenti, aggiungendo coppie di flauti e fagotti alle originali coppie di corni e oboi, mentre dimezzava trombe e timpani. Mozart aggiunse un notevole numero di frasi e indicazioni dinamiche nella Sinfonia così modificata, come modificò sia il ritmo che la tonalità.

Nell'Andante modificò il metro del tempo in "alla breve" e le crome della melodia in crome puntate e semicrome. Infine, egli aggiunse due battute nel primo movimento e nel quarto verso il finale. Nel finale, la ripetizione di entrambe le sezioni precedenti fu eliminata ed i cambiamenti furono apportati in conclusione.

Il Finale è basato sul tipo di tema che, se ritrovato in una composizione di danze, potrebbe essere chiamato contro danza che è una danza popolare piuttosto che una danza di corte.

Alcuni brani strettamente connessi circolavano a Londra sotto il nome di "Del Caro's Hornpipe" mentre altre comparivano nell' Introduzione di "Musical Sleighride" di Leopold Mozart.

Le origini di questi brani vernacolari si perdono negli errori della tradizione tramandata oralmente.

Symphony in G

G16 “Neue lambacher”
G K.45a “Alte Lambacher”

Il monastero benedettino di Lambach, in Nord-Austria vicino Wels, fu un accogliente stazione di sosta per la famiglia Mozart nei suoi viaggi tra Salisburgo e Vienna. Come molti altri monasteri bavaresi e austriaci del tempo, Lambach offriva camere e pasti per i viaggiatori e manteneva un complesso musicale per servire le proprie funzioni liturgiche e per offrire intrattenimento.

NEVILLE MARRINER



Amand Schickmayr, un amico di Leopold Mozart, fu a Lambach dal 1738 e divenne abate del monastero nel 1746. All'inizio di gennaio del 1769 la famiglia Mozart, ritornando a Salisburgo dal suo soggiorno di oltre un anno a Vienna, si fermò a Lambach. La visita, non citata nei diari e nelle lettere tra familiari, è nota solo per l'indicazione in due partiture musicali.

I manoscritti in questione appartengono a parti di due Sinfonie in Sol, una indicata come "Sinfonia a 2 violini, 2 oboe, 2 corni, viola e basso, del sig. Wolfango Mozart Don Authoris /4 Gennaio 1769 (quì indicata come 45a) e l'altra riporta un'indicazione simile ma con "Leopoldo Mozart , Maestro di cappella di sua altezza reverendissima a Salisburgo" al posto di "Wolfgango Mozart" (g16).
I due manoscritti, nessuno dei due autografato, furono scoperti negli archivi del monastero da Guglielmo Fischer, che nel 1923 pubblicò la K.45a. Prima di ciò, tuttavia, un'indicazione per la K.45a potrebbe ritrovarsi nella prima e seconda edizione del Catalogo Kochel come App. 221, una delle 10 Sinfonie indicate unicamente per l'inizio dei loro primi movimenti nel catalogo manoscritto di Breikopf & Hartel.

Nella K.3 Einstein pose le Sinfonie riscoperte in G, K..App. 221, nella cronologia della composizioni autentiche in base alla data del manoscritto di Lambach. Ipotizzando che la Sinfonia sia stata scritta durante la fine del soggiorno a Vienna di oltre un anno, egli assegnò il numero 45° indicando così l'inizio del 1768. Gli editori della K.6 accettarono le opinioni di Fischer e Einstein sull'autenticità dell'App. 221(45a), come fecero Saint-Foix ed altri che scrissero a proposito delle Sinfonie giovanili di Mozart. La catalogazione di Einstein come K.45 agli inizi del 1768 fu generalmente accolta.

Nel febbraio del 1982, una nuova testimonianza fu pubblicata confermando la correttezza d'argomenti in favore dell'attribuzione a Wolfgang e la data anteriore, quindi la K.45a. Essi comprendono le parti per primo e secondo violino scritte apparentemente da copisti professionisti, una parte del basso scritta da Nannerl e altre parti scritte da Leopold.

La K.45a tuttavia, forma un connubio con la Sinfonia in Si diesis K.22 anch'essa composta all'Aja, in cui l'accoglienza rivolta ai Mozart sembra esser stata entusiastica.

Il primo movimento della K.45a è uno dei soli due movimenti orchestrali di Mozart (l'altro è nella K.185/167°) che inizia con la melodia nei bassi, una tessitura per altri aspetti che egli riserva presso i Finali delle esposizioni e delle ricapitolazioni. In diverse delle sue Sinfonie giovanili, gli incipits dei primi e ultimi movimenti sono circoscritte in contorno melodico.

ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS



Nella K. 45 qualcos'altro si evidenzia: il secondo dei temi lirici del primo e del terzo movimento sono tra loro collegati (un procedimento simile si trova nel Piano Concert K. 414/385p, in cui il tema iniziale dell'apertura Allegro riappare modificato come tema secondario nell'Andante). Il Finale della K. 45a e parte della K.16,19,22 potrebbero essere visti in una medesima concezione generale e, tonalità a parte, potrebbero essere virtualmente intercambiabili.

Come per l'Andante, la versione modificata è il primo degli Andante sinfonici di Mozart ad usare una tessitura orchestrale che potrebbe essere la sue preferita per molti anni: in questi movimenti (negli Andante delle K. 43,100, 75, 113,183, 201, 203,200) i fiati sono entrambi silenziosi o ridotti, i violini sono modificati e i clavicembali e bassi suonano pizzicato.

Sinfonia n 10 in Sol K. 74

Il manoscritto K.74 non riporta alcuna data ma Alan Tyson ha recentemente scoperto che è scritto nello stesso tipo di carta che Wolfgang usò per l'aria "Se ardire è speranza" K. 82 composta a Roma nel 1770. Ciò colloca la composizione attendibilmente nel medesimo anno.

La K.74 fu scritta in stile Ouverture italiana; il primo movimento in forna-sonata senza ripetizioni e, dopo una completa ripresa, una cadenza conduce nel secondo movimento senza alcuna indicazione ritmica. Questa aggiunta, i trilli degli oboi, continua costante, mentre si passa al tempo 3/8 e la tonalità da Sol a Do. Il Finale è definito semplicemente "Rondeau" quale contro danza francese.

E' considerevole questo movimento un "esotico" episodio di Sol minore, forse la prima manifestazione dell'interesse di Mozart per la musica "turca", riscontrato anche nella musica da ballo per l'Opera "*Lucio Silla*" (K. app 109, 135a), nel Concerto per violino K.219, nella piano-Sonata K.331, nell'Opera "*Ratto dal serraglio*" K.384, l'Aria "Ich mochte wohl der Kaiser sein" K.539 e la contro danza "la bataille" K.535.

L'apparente origine dello stile "turkish" è da collocarsi nelle regioni cristiane confinanti con l'impero ottomano, dove i contadini ungheresi imitavano o parodiavano la musica dei loro vicini islamici.

Elementi "Exotic" includono una melodia, un basso fisso con tamburi che ripetono le note, tocchi cromatici nella melodia, una tonalità minore, un tempo di marcia 2/4, abbellimenti vorticosi sotto forma di note, trilli e varianti.

Sinfonia in FA K. 75

Non c'è manoscritto originale per questa Sinfonia. Si crede che essa sia databile nel periodo tra il 28 Marzo e il 13 agosto 1771, trascorso da Mozart a Salisburgo tra il primo e il secondo viaggio in Italia.

L'incipit dell'Allegro è un tema composito formato da variazioni dei primi violini uniti agli arpeggi degli oboi – ricorda il primo movimento della Sinfonia op3 n.6 di J. C. Bach . Ciò è da estendersi ai "motor rhythms" di origine vivaldiana, basato su modelli poetici. L'intero movimento ternario è perciò considerato per le venti battute centrali, che inizia con un fugato verso un nuovo tema, che poi sfocia velocemente in un unisono – dominante.

Il Minuetto è atipicamente in due parti: esso occupa la seconda piuttosto che la terza parte del quarto movimento. I Minuetti sinfonici, mantenendo la loro origine dalle danze francesi, rispettano solitamente lo stile ritmico ballabile, piuttosto che il legato, stile cantabile associato alla musica vocale italiana ed alla musica strumentale modellata su essa. Questo minuetto percorre la direzione cantabile. Il trio, per soli archi, che ripercorre l'inizio del primo movimento, sembra più musica cameristica che sinfonica.

Come molti altri Andanti-Sinfonia di questo periodo, l'Andantino è in 2/4 in chiave sottodominante per i violini e i corni silenziosi. Nonostante la tessitura-pizzicato sia frequentemente presente in questo stile, questa volta è assente. Esso somiglia ad un'aria cantabile italiana, interrelata nel movimento circolare binario di entrambe le sezioni ripetute. Il modo tenue in cui i temi e il Finale della seconda sezione sono abbelliti aggiunge un tocco raffinato alla conclusione del movimento.

Il catalogo Köchel nomina piuttosto arbitrariamente il Finale come "Rondeau". Al contrario, il movimento è in forma binaria, risente l'influenza della forna-sonata con la doppia ripetizione delle sezioni. Wyzewa e Saint-Foix credevano che il tema d'apertura conservasse i tratti di una danza francese, mentre Abert sosteneva che esso fosse ispirato ad una danza popolare tedesca, ma in entrambi i casi non vengono offerti degli esempi comparativi convincenti.

Ciò tuttavia conforta l'idea che un tema consueto diventa memorabile per un attributo speciale: una pausa inattesa che modifica ciò che l'orecchio si aspetta – la natura della pausa diventerà familiare per chi ha presente la danza ungherese n 6 di Brahms .

AMADEUS CHAMBER ORCHESTRA



Sinfonia in Fa K.76 – 42 a

Sebbene la paternità a Mozart di questa Sinfonia sia problematica, la sua autenticità non è pesantemente Messa in discussione. Mancando alcun scritto originale, la K.76 ha avuto solo una parte trascritta da Nannerl, inviata intorno al 1800 a Breitkopf e Hartel ed inserita nel loro Catalogo ed in seguito smarrita.

La composizione è generalmente indicata come datata intorno al 1766-67.

Una caratteristica fondamentale del primo movimento è la preminenza dei legni, che in aggiunta alle abituali coppie di corni e oboi, comprende anche una coppia di fagotti. Wyzewa e Saint-Foix indicano come particolarità " gli assolo di oboe e fagotto ed il costante passaggio dei temi melodici tra violini e legni". In relazione a ciò, essi dovevano avere in mente l'innovativo modo di scrittura dei legni nelle ultime Opere,

Sinfonie e Piano Concerti di Mozart. Forse essi considerarono la K.42a un passaggio in quella direzione. Ma essi sbagliarono indicando quest'innovazione nella scrittura mozartiana del 1967.

Nelle Sinfonie giovanili mozartiane le esposizioni del primo movimento tipicamente iniziano e terminano con Tutti, Forte, e spesso con tremolii di semicrome nei violini aggiunti.

Al centro dell'esposizione tuttavia, appaiono molte parti liriche, generalmente corrispondenti con il sopraggiungere della dominante, in cui alcuni o tutti i legni cadono in silenzio.

Questo andamento dinamico che rinforza i legni con Tutti dà un ampio respiro ai suonatori dei fiati. E' un modo di procedere usuale dell'orchestrazione mozartiana.

Nel primo movimento della K.76 tuttavia, i fiati donano al movimento un timbro uniformemente inconfondibile.

La Sinfonia inizia bene, con un tema d'apertura inconsueto che in seguito riappare nel Finale della stessa Sinfonia K.76. Il primo movimento prosegue uniformemente, ma alla battuta 23 qualcosa interrompe il fluire gradevole e sembra che l'autore abbia difficoltà a proseguire. Nella ripresa, il problema si esaspera e viene esposto in sei battute dell'esposizione. Nonostante questi punti deboli, l'apertura del movimento della K.76 è affascinante e ci incuriosisce come il compositore l'ha costruito.

L'Andante, con i suoi fagotti sostenuti e i passaggi-pizzicato come mandolino, potrebbero essere espressione di una serenata d'amore in una Opera comica di quel periodo, come suggerì Della Croce.

Entrambe le sezioni del Finale del Minuetto hanno un tema centrale, che poi pone le basi per il trio in Re minore, in cui è richiamato ossessivamente più volte. Il sottofondo del tema principale del trio è simile al "Night-Watchman's song" inserita da J. Haydn in una mezza dozzina di composizioni degli anni 1760.

Il Finale, come una variazione della tessitura del primo movimento, sviluppa tale tessitura con i motivi che si rincorrono tra loro ed il tema principale è affidato in un penetrante assolo del corno.

Sinfonia in FA K. 81 – (73L)

Le parti del manoscritto della Sinfonia K.81 sono "del signore Cavaliere Wolfgango Amadeo Mozart" e "in Roma 25 Aprile 1770", ma in un fascicolo del Catalogo tematico Breitkopf pubblicato nel 1775 la composizione è catalogata come "di Leopold", insieme alla Sinfonia in Sol K.app c11.09, una composizione diffusamente attribuita a Leopoldo.

Nonostante quest'incertezza d'attribuzione la K.81 è generalmente attribuita a Wolfgang, forse per la sua elevata qualità e per la sottovalutazione di Leopold come compositore.

G. Allroggen, l'editore delle prime Sinfonie di Mozart per la NMA, inizialmente sosteneva che la K.81 fosse una delle Sinfonie richiamate nella lettera del 25 aprile 1770, ma poi mutò opinione attribuendola a Leopold. In seguito, in una lettera autografa di Leopold agli editori Breitkopf confermò come propria quella composizione e quindi la correttezza del Catalogo Breitkopf.

Il primo movimento si apre con un accordo arpeggiato in Re maggiore, un tema che è poi invertito per l'inizio del movimento Finale. Esso continua come forma – Sonata, senza ripetizioni e con una ripresa. La stringata sezione di "sviluppo" di 12 battute difficilmente potrebbe essere valutata come una transizione.
L'Andante in Sol maggiore, un placido movimento binario con entrambe le sezioni ripetute, caratterizzate dal dialogo tra primi e secondi violini, ben presto includerà anche gli oboi.

Il Finale è una "caccia" una giga con richiami di corno simili a quelli usati a caccia.

Sinfonia n 11 in Re K. 84 (73q)

Questa Sinfonia sopravvive ai manoscritti iniziali perchè è stata attribuita a Leopold, a Wolfgang ed a Dittersdorf. Confrontando le analisi stilistiche del primo movimento con quelle di primi movimenti, di quell'epoca, inconfutabilmente attribuiti ai singoli tre compositori, lo stile più prossimo è quello di Wolfgang, ma questa non può essere considerata una prova inconfutabile per l'attribuzione definitiva.

LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA



A Vienna, i manoscritti di Mozart riportavano due iscrizioni "In Milano, Carnovale 1770" e "Del signor Cavaliere Wolfgango Amadeo Mozart a Bologna, nel mese di Luglio 1770". Quest'apparente discrepanza può essere dissolta nella seguente maniera: nel 1770 Carnevale riguarda un lasso di tempo dal 6 gennaio al 27 febbraio e i Mozart erano a Milano tra il 23 Gennaio e il 15 Marzo, e a Bologna tra il 20 Luglio e il 13 Ottobre. Se entrambe le indicazioni scritte sono autentiche, questa Sinfonia potrebbe essere stata composta a Milano e completata a Bologna.

L'iniziale Allegro mostra una forna-sonata piena – sottolineata dalla dicitura "Ouverture" nella fonte viennese – senza sezioni ripetute.

Ci sono molte differenze tra loro, un insieme di temi iniziali, un secondo gruppo, un gruppo finale, una sezione di sviluppo-transisione in 11 battute ed una completa ripresa.

L'andante richiama le ambientazioni di Gluck. e come il primo movimento è in forna-sonata, ma senza una sezione-sviluppo, il Finale esordisce con una fanfara che richiama il primo movimento; il tema permane e guida il resto dell'esposizione, sviluppo e ripresa, per introdurre alla coda-finale. La fanfara specificatamente, è un susseguirsi di terzine che finiscono in una sorta di giga.

Ricordano l'aria di Figaro nel "*Barbiere di Siviglia"* di Rossini, un tratto che rivela preminentemente l'ispirazione dall'Opera buffa di questo movimento.

Sinfonia in Fa K. 95 (73n)

Questa composizione era un manoscritto non autografo negli archivi Breitkopf e Hartel in seguito andato perso. L'assenza di indicazioni non ha fornito alcuna possibilità di stabilire con certezza la provenienza del manoscritto perduto.

La K.95 è una delle nove Sinfonie che, nonostante manchino di fonti certe, furono accettate come autentiche da Köchel e non sono mai state Messa in dubbio seriamente.

La forna-sonata è senza ripetizioni, il primo movimento è un susseguirsi di sottofondi armoniosi, senza memorabili melodie cantabili. Una sosta improvvisa in Re maggiore conduce direttamente all'Andante in Sol maggiore, il cui tema iniziale richiama una Sonata per piano che Mozart eseguì a Parigi nel 1764.
Le trombe ed i timpani sono esclusi e gli oboisti suonano i flauti, donando all'Andante un'atmosfera pastorale. Oboi e trombe rientrano nel Minuetto, mentre il trio in Re minore nuovamente tralascia trombe e

tamburi, e la sua quiete interiore dolcemente conduce al ritorno del Minuetto.
Il Finale Allegro rientra nella forna-sonata e ripercorre il sottofondo chiaro dell'apertura del movimento iniziale.

Sinfonia in DO K. 96 (111b)

Anche di questa Sinfonia non abbiamo fonti sicure. L'assegnazione in K.3 e K.6 a Milano tra la fine di Ottobre e l'inizio di Novembre 1771 è arbitraria. Altri indizi possono avvalorare che essa sia stata composta a Salisburgo quattro o cinque anni dopo.

Il primo movimento inizia con scale e tremolo, attraverso una forma ternaria veloce ed una prevedibile conclusione. L'Andante è parallelamente in minore, mentre le altre principali Sinfonie mozartiane dello stesso periodo sono in sotto-dominante. Il movimento è una siciliana in stile antico. Ciò è un movimento lento ed eccezionalmente intenso-profondo per una Sinfonia degli anni 10: la disparità stilistica tra la consueta gradazione lieve barocca e l'anticonvenzionale modernità del sottofondo del movimento è stridente.

Il caso della non genuinità della K.96 può emergere anche dal collegamento tra il suo Andante e l'aria "Intendo, amico mio" dalla Serenata "*Il re pastore"* K. 208 dell'aprile 1775. – Una versione strumentale di quest'aria fu usata nel movimento centrale della Sinfonia in DO K. 213c.

L'Andante della K.96 è basato su una tonalità minore del ritornello dell'aria citata e ciò conforta l'idea che sia stato scritto in concomitanza con "*Il re pastore*" (Aprile 1775).

Inoltre, il carattere straordinario del movimento in Do minore suggerisce che esso possa esser stato composto per un Concerto, Messa o Vespro per il Natale 1774 o 1775, poiché i movimenti pastorali o "siciliana" erano comunemente usati per musica natalizia, quale evocazione dei pastori in visita alla mangiatoia di Betlemme.

Seguendo questo particolare Andante, il Minuetto e il Finale tornano all'estroversione e alla convenzionalità del primo movimento iniziale, nonostante il trio (in tonalità subdominante) mantenga l'ambiguità.

Il Finale, espresso in una marcia veloce che è basata sul materiale usato nel primo movimento, è in forna-sonata con entrambe le parti ripetute, piuttosto che con il Rondò finale delle prime Sinfonie mozartiane.

ANDRÉ PREVIN



Sinfonia in Re K. 97 – 73m

Anch'essa non ha fonti certe ed alla K.3 ed alla K.6 hanno assegnato come data orientativa l'aprile 1770.

Il primo movimento, un Ouverture italiana come spirito e stile, è in forma Sonata senza sezioni ripetute.

Un breve sviluppo riguarda una sezione in Sol maggiore, Mi minore e Si minore, prima di ritornare alla tonalità iniziale.

L'andante, un movimento binario in Sol maggiore con entrambe le sezioni ripetute mostra un gradevole tratto di ingenuità-purezza. Le 24 battute del Minuetto, con le sue 16 battute del trio in Sol maggiore esclude i legni, di certo soddisfa le preferenze di Mozart verso i Minuetti concisi.

Il Finale è una giga in forna-sonata, con un breve ma ben compiuto sviluppo.

Nelle battute 40-55 e 138-153 il Finale comprende un'incrinatura riproposta in un passaggio del primo movimento della settima Sinfonia di Beethoven, non nei suoni ma nel modo in cui immediatamente si muta da tono maggiore a tono minore.

Poiché Beethoven non ha sfortunatamente conosciuto la K.97 poiché non sembra che copie del manoscritto siano circolate ed essa fu pubblicata solo nel 1881, si può solo ipotizzare sulle coincidenze o su un comune approccio.

Sinfonia n 12 in SOL – K. 110 (75g)

Mozart intitola il manoscritto autografo di questa composizione "Sinfonia del signor Cavaliere Amadeo Wolfgang Mozart in Salisburgo nel Luglio 1771".
Come già riportato, il titolo di Cavaliere si riferisce alla croce dello Sperone d'oro che gli fu conferita dal Papa, quale quattordicenne prodigio, nel Luglio 1770.

L'anno seguente, i progetti erano talmente avanzati che questa Sinfonia fu indubbiamente concepita per concerti a Salisburgo e concerti documentati durante il suo secondo soggiorno italiano.

Sinfonia n 13 K. 112

La sua prima esecuzione probabilmente è un concerto orchestrale che Leopold e Wolfgang tennero a Milano il 22 o 23 Novembre nella residenza di von Mayr sotto l'appannaggio dell'arciduca Ferdinando, governatore della Lombardia e figlio dell'imperatrice Maria Teresa.

Il fatto che la K.112 fu composta come una composizione-Concerto e non come un'Ouverture emerge nel primo, secondo e quarto movimento in cui tutte le sezioni sono ripetute. Per la forna-sonata perfettamente proporzionata del primo movimento, attraverso l'efficace scrittura dell'Andante in Si bemolle – per soli archi – alla giga come rondò conclusivo, uno spirito di fiducia e solidità sembra emanarsi da questa Sinfonia, frutto forse ottenuto dal successo dell' "*Ascanio in Alba"* K.111 del mese precedente.

Nel Minuetto, le viole, invece che avere una partitura autonoma – come abituale per i Minuetti sinfonici mozartiani – raddoppiano la bass-line. Poiché le sue danze di sala sono senza partitura per viola, questo cambiamento nel Minuetto della K. 112 può significare che esso assolveva un'altra funzione prima di esser inserito in questa Sinfonia che attraverso questa sonorità, Mozart desiderasse evocare il ricordo di sale da ballo nei suoi ascoltatori.
Nel trio, per soli archi, tuttavia, le viole hanno una partitura autonoma.

L’ipotesi che il Minuetto sia antecedente al resto della Sinfonia, è suggerita dal fatto che è stata copiata nella partitura di Wolfang per mano di Leopold.

LEOPOLD MOZART



Sinfonia n 14 in LA K. 114

Questa è la prima di una serie di otto Sinfonie scritta per Salisburgo in circa un anno tra il secondo e il terzo viaggio in Italia di Mozart.

I viaggi in Italia non erano fonte di guadagni e una parte dello stipendio di Leopold fu trattenuta durante la sua assenza.

Il tempo era venuto perché essi rientrassero a casa, per questioni economiche e per ripagare i debiti contratti. Entrambi rientrarono dall'Italia il 15 dicembre 1771 e il giorno successivo l'arcivescovo Sigismondo Cristoforo von Schrattenbach morì.

Il manoscritto autografo della K.114 è datata quattro notti dopo.

Le Sinfonie devono esser state necessarie per il periodo di lutto, per le festività di carnevale sottotono, per l'insediamento del nuovo arcivescovo nel marzo seguente.

In aggiunta, Wolfgang ottenne una promozione per il suo titolo di maestro concertatore. Avendo dimostrato il suo valore, il sedicenne fu regolarmente assunto dall'arcivescovo e pagato come membro dell'orchestra di corte il 9 agosto 1772 .

E' stato considerato che in questa Sinfonia Wolfgang dichiarò la sua preferenza verso lo stile "viennese" o "austriaco", mentre continuava a mantenere elementi Italiani.

In questo contesto austriaco, concerne la maggior lunghezza, il più ampio uso dei fiati, il maggior contrappunto nella tessitura, e l'ampio uso di materiali non cantabili.

Ma il primo argomento, con le sue sincopi, è chiuso nello stile di J.C. Bach piuttosto che in quello di Vienna. Jean Peter Larsen considera la K.114 " una delle più ispirate Sinfonie del periodo". Emergono vari pregi in questa composizione, come nel primo movimento, lo sviluppo della

transizione verso il secondo tema con il sottostante stile-Quartetto, e lo sviluppo breve entro il delicato ed elegante dialogo tra fiati e archi.
Perfino le battute d'esordio, con i loro decisi accordi o le fanfare che iniziano piano, suggeriscono qualcosa di innovativo. L'assegnazione degli acuti in LA dei corni è ciò che ha spinto Mozart ad usare i flauti al posto degli oboi, e una volta che la scelta è stata fatta come costruzione tecnica, l'intera Sinfonia sembra contraddistinta da quella preferenza.

Ciò che mantiene la linea convenzionale di questo movimento è solo la guida dei fiati nella sezione-sviluppo, consueta più nello stile del Concerto Grosso che non in quello sinfonico.

In diverse Sinfonie, Mozart richiese che i flauti suonassero al posto degli oboi negli Andante; qui avviene l'inverso: gli oboi sostituiscono i flauti e i corni sono esclusi.

Il movimento è in forma – Sonata con entrambe le sezioni ripetute. Le viole che hanno già una parte separata nel primo movimento, qui seguono un importante sequenza di duetti, spesso raddoppiando gli oboi all'ottava inferiore o iniziando un dialogo con essi. La sezione-sviluppo, scritta in crome consecutive, dà un'impressione inedita del "Fortspinnung" barocco entro lo stile tipico dell'esposizione e ripresa.

Il Minuetto K. 61g n 1, come in altri casi, risultò non aver alcun collegamento con questa Sinfonia.

Il manoscritto autografo della K.14 contiene un altro Minuetto – senza un trio – che Mozart cancellò.

Il tema iniziale di questo movimento escluso è un riadattamento del tema dell'Andante. Il Minuetto che Mozart inserì contiene una serie di accordi sulla dominante vicino alla conclusione di ogni sezione. Il suo trio, in La minore, appare eccessivamente toccante. Il pathos è indotto dalla melodia di una quinta discendente della scala, aumentando di un semitono la sesta (con bemolle); questo modello melodico dovrebbe essere familiare a Mozart dal canto gregoriano della settimana santa "miserere mei Deus". Il tratto proviene dai secondi violini, che con le loro terzine e trilli,

ruotano intorno come accade nelle variazioni in un'Opera comica. L'intento sottostante della sovrapposizione di stili sacri e profani era probabilmente ironico-parodiato.

Il Finale inizia con una Toccata breve e una risposta, ripetuti una volta. Dopo accade qualcosa di inatteso: invece di sviluppare la Toccata o introdurre il tema iniziale, Mozart fa suonare l'orchestra due volte una progressione d'accordo I_IV_V_I

COLIN DAVIS



Questa sembra apparentemente essere un richiamo alla bergamasca, un tipo di danza o canzone nella quale una melodia è composta da questi quattro accordi.

J.S. Bach citava il testo tedesco di una canzone usata con una danza alla bergamasca "Kraut und Ruben" a conclusione delle sue variazioni "Goldberg".

Mozart non cita la melodia, ma la presenza di quella progressione d'accordo nel Finale supporta l'impressione che questo lavoro sia stato composto avendo in mente il Carnevale. Il resto del movimento, in forma Sonata con le due sezioni ripetute, è anch'esso in spirito sacro, anche se usa la convenzione sinfonica.

Sinfonia n 15 in SOL K. 124

Carnevale termina il martedì grasso e il giorno seguente, mercoledì delle Ceneri, iniziano i 40 giorni del periodo della Quaresima; nel 1772 questi giorni furono il 3 e 4 Febbraio e Mozart scrisse in cima al manoscritto autografo della K.124 "Sinfonia del sig.re Cavaliere Wolfgango Amedeo Mozart, Salisburgo 21 Febbraio 1772". Quindi la composizione può essere collegata sia al concerto religioso quaresimale che all'insediamento del nuovo arcivescovo il 29 aprile. L'arcivescovo fu un violinista amatoriale che gradiva suonare con la sua orchestra stando accanto al direttore, forse per la necessità di una guida professionale o forse per essere simbolicamente al centro dell'orchestra.

Il primo movimento della K.124 ha un carattere piuttosto differente dalle precedenti Sinfonie. Il tema iniziale usa la medesima scala decrescente della K.114: Do – sol – Mi – Re – Sol – Fa - Mi.

Per il resto, il primo movimento della K.124 è più compatto e meno carico di temi diversi rispetto alla K.114. Un tocco attraente è il ritmo ambiguo del secondo tema, che lascia l'ascoltatore incerto se ciò che ascolta è un 3/4 o un 6/8 . Un rallentato in un accordo diminuito consente agli ascoltatori e suonatori di mantenere sospeso il respiro prima di essere avvolti da un gran momento della cadenza conclusiva dell'esposizione.
La sezione-sviluppo inizia adagio, ma un momentaneo passaggio in Mi minore introduce presto una serie di effetti mossi e spesso collegati allo sviluppo sinfonico.

La ripresa è lineare con l'aggiunta di una piccola coda di quattro battute. Entrambe le sezioni vengono ripetute.

L’andante in Do maggiore è un movimento binario con entrambe le parti ripetute, rilevante per la sua scrittura concertata per corni e oboi. Il Minuetto e trio (solo per archi) descritti da Kirnberger come “intrisi di gradevolezza e di tranquillità”contiene una danza altrettanto elegante, nobile e altamente piacevole.

Il Finale-Rondò inizia con una Toccata simile a quella della Sinfonia K.114, ma qui non è immediatamente ripetuto e il movimento prosegue in maniera apparentemente convenzionale.L’effetto è piuttosto piacevole, simile a quello di una bella signora che arriva nelle sale da ballo, solo che anzicchè esser posto all’inizio esso è esposto come conclusione.

Ognuno dei manoscritti autografi delle Sinfonie 128, 129 e 130 porta la scritta “nel mese di maggio 1772, Salisburgo”, una straordinaria prolificità per un unico mese, anche per il fuoriclasse compositore sedicenne. Ciò era dovuto all’intento di assicurarsi i favori del nuovo Arcivescovo? Forse è legato anche al fatto che Mozart stava preparandosi al terzo viaggio in Italia da Ottobre 1772 a marzo 1773 e che avrebbe richiesto nuove Sinfonie.

Sinfonia n 16 in DO K. 128

Il fatto di aver indicato il primo movimento della prima di queste composizioni non semplicemente come “Allegro” ma addirittura come “Maestoso”, suggerisce qualcosa di particolare sulla produzione delle Sinfonie di questo periodo.

Essa ha il tempo 3/4 ma poiché il ritmo della prima metà dell’esposizione è interamente in terzine di crome, l’ascoltatore inizialmente lo percepisce come un 9/8. Il secondo tema, una memorabile esaltante melodia, rivela la reale scansione tempo. Dopo un tocco del secondo tema in minore, una energica presenza di “bass-line” conduce al termine della sezione. La sezione-sviluppo annunciata da un improvviso apparire di un accordo in Mi bemolle, preannuncia la tonalità Do minore. A ciò segue un rapido evolversi in successione di Mi minore, La minore, Sol maggiore, Fa maggiore e ancora Sol maggiore, in cui la dominante sancisce la sua supremazia nel fissare la ripresa.

Lo sviluppo occupa solo 31 battute, durante le quali il materiale sonoro s'esprime in scale, ancora costruite in modo razionale tanto da creare l'effetto di aver traversato grandi distanze di tonalità. La ripresa contiene un numero rilevante di tocchi della sezione-sviluppo.

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA



Tanto l'Allegro è Maestoso così l'Andante è grazioso, e quest'equilibrio produce il risultato di dilatare il tempo del movimento e amplificare i suoi effetti. Il movimento, per soli archi, è in forna-sonata con entrambe le sezioni ripetute. Una tessitura cameristica induce i suonatori al dialogo, più spesso tra primi e secondi violini e tra corde (? suoni) acute e gravi.

Il Finale è una giga entro la forma-rondò: A A B A B A C A coda, in cui la sezione B ha una durata approssimativamente quintuplicata rispetto alla sezione A.

Quando ci si avvicina al Finale e gli ascoltatori immaginano che Mozart abbia già esaurito il suo tocco, egli li spiazza con una serie di richiami dei corni da caccia. Questo è ciò che sorprende, entro una scrittura per fiati tradizionale entro questa Sinfonia.

Sinfonia n 17 K. 129

Il manoscritto autografo della K.129 indica "Sinfonia del signor Cavaliere Amedeo Wolfgango Mozart nel mese di Maggio 1772 Salisburgo".

Gli studi sulla evoluzione della scrittura mozartiana e sul tipo di carta usato per i suoi manoscritti musicali hanno indicato che la K. 129 iniziò e si sviluppò e si concluse in periodi successivi.

Ciò potrebbe suggerire che essa iniziò nel maggio 1772, ma fu completata in seguito, o che fu iniziata precedentemente e completata nel maggio 1772. La seconda ipotesi appare più probabile della prima.

Il primo movimento della K. 129 inizia con un grande accordo rafforzato da una quadrupla pausa per i violini. A ciò segue una piccola variazione, basata sul cosidetto ritmo Longobardo o Scozzese SNAP, in cui il ritmo è udito anche come parte del secondo tema e come il motivo principale della sezione-sviluppo.

Un passaggio ripetuto probabilmente richiamato per il Crescendo conduce nella sezione conclusiva dell'esposizione, in cui i primi e secondi violini sono impegnati a rispondersi tra loro rapidamente. Entrambe le sezioni di questa forna-sonata sono ripetute.

Una sezione-sviluppo temperamentosa alterna brevi momenti di lirismo con i Forte previsti dal ritmo Longobardo; la ripresa segue regole convenzionali.
L'Andante in Do maggiore inizia come una canzone con i soli archi suonanti. Gli oboi e i corni si uniscono e la canzone viene ripetuta. Per il resto dell'esposizione non vengono introdotti temi sorprendenti, ma Mozart dissemina frammenti di magica melodia. La sezione-sviluppo è

un conciso fugato in otto battute, che porta alla ripresa convenzionale. Entrambe le parti vengono ripetute.

Il Finale inizia con un enfatico corno da caccia virtualmente identico a quello che Mozart userà per i corni del trio del secondo Minuetto del *Divertimento in Re K. 204* (167a) del 1773, e di nuovo anni dopo all'inizio della sua *Sonata per piano K. 576*. Ciò può esser legato a ciò che Burney disapprovava riferendosi ai Finali basati su "Minuetto degenerato in Giga". Sebbene il movimento consista in due sezioni ripetute con uno schema di modulazione della forna-sonata, al momento dei ritorni in tonica, il tema di apertura è nascosto e non trattasi di una esplicita ripresa.

Il movimento in ciò forse può avvicinarsi ad una forma di rondò-binario rispetto alla forna-sonata. La funzione del finale-giga in questa composizione è simile a quanto Mozart annoterà nell'atto finale del "*Ratto dal serraglio*" con " bisogna andare molto rapidi – lo stringato è migliore – così che il pubblico non resti freddo appena prima di applaudire".

Sinfonia n 18 in Fa K. 130

Mozart intitola il manoscritto autografo di questa composizione semplicemente "Sinfonia", a cui suo padre aggiunse "del signor cavaliere Amedeo Wolfg Mozart / a Salisburgo nel Maggio 1772

Molti commentatori, seguendo Saint-Foix hanno visto la K.130 come la prima delle grandi Sinfonie mozartiane e bisogna ammettere che la Sinfonia contiene temi ispirati e di particolare splendore.

Oltre ciò, questa Sinfonia ha un tratto distintivo, derivante dalla tonalità, che è inusuale nelle Sinfonie di Mozart; dai flauti al posto e posti in una tessitura più acuta rispetto agli oboi; dalla coppia di corni in Do alto e FA(o Fa e Si bemolle basso nell'Andantino grazioso).

Mozart ha iniziato il primo movimento con un usuale coppia di corni in assolo e continua su questa linea anche nell'Andantino. Egli arricchisce

il Minuetto aggiungendovi un'altra coppia di corni, sia in questo movimento che per il Finale.
Quest'idea di mutamento in Mozart può esser stata influenzata dal ritorno a Salisburgo da un tour europeo di un virtuoso cornista Ignaz Leutgeb, per il quale in seguito egli ha scritto il suo *Quintetto per Corno* ed i *Concerti per corno.*

CLAUDIO ABBADO



Il primo movimento è in forma Sonata con la prima sezione ripetuta ed inizia tranquillamente senza fanfare.

Il motivo d'apertura, anche inserito alla fine di due esposizioni, nella sezione-sviluppo, e all'inizio ed alla fine della riepilogazione, con tratti del ritmo lento-rapido è collegato al primo movimento della Sinfonia precedente – un ritmo associato non solo con la musica scozzese ma anche con il folk ungherese che Mozart può aver conosciuto nei suoi viaggi o ascoltato da Michael Haydn che lavorò in Ungheria prima di trasferirsi a Salisburgo..

L’andantino grazioso è un movimento largo in forma binaria, il cui tema iniziale contiene tre frasi piuttosto che le abituali frasi senza numero preciso.

Ancora una volta i violini mutano, i violoncelli e il basso pizzicato; come in altri Andanti, le viole sono invariate, forse confermano l’andamento frammentario di molte orchestre del tempo: esiguo numero di viole.

Il tempo è 3/8 al posto dell’abituale 2/4. J.Haydn per primo scrisse un Andate in 3/8 per quattro Sinfonie nel biennio 1770-72. Mozart può aver conosciuto questo particolare ed averlo ripreso nella K.130 o questa è solo una mera coincidenza?

Il Minuetto è argutamente strutturato intorno ad un canone tra la bass-line e i violini in ottava, con le viole che aggiungono un monotono oscillare tra Do e Si naturale, in evidente contraddizione rispetto alle armonie della tonalità di Fa maggiore.

Il trio offre un pezzo di divertimento musicale: stratosferici corni acuti e armonie modali. Wyzewa e Saint-Foix definirono questo trio “audace e bizzarro”. Leutgeb lo definì uno spettacolo di burattini in un mercatino.

Il Finale, indicato a matita con”Molto allegro” probabilmente dalla mano di Leopold, è anch’esso è in forna-sonata; perciò inizia con una breve danza come i Finali dei sinfonisti italiani e come molte delle Sinfonie precedenti di Mozart.

Il movimento è pieno di rapide scale, improvvisi cambi di dinamica, tremolii e altri suoni gioiosi molto in linea con le Sinfonie contemporanee.

Sebbene Leopold una volta definì le Sinfonie di Stamitz come “null’altro che rumorose”, Wolfgang apprese come proporre un uso brillante di questo stile.

Sinfonia n 19 in Mi bemolle K. 132
(con un movimento lento alternativo)

La mano di Leopold è evidente nel manoscritto autografo di questa Sinfonia. La figura triadica con il trillo che apre il primo movimento della K. 132 si ritrova come inizio di altre due composizioni nella stessa tonalità: il probabilmente apocrifo *Sinfonia concertante per fiati,K.* app9/ X 14.01 e l'autentico *Piano Concerto K. 482*. Sebbene l'orchestrazione del movimento sia convenzionale (essendo i fiati solo usati coralmente piuttosto che come solisti), pochi movimenti delle Sinfonie degli anni 1770 mostrano meglio lo straordinario orecchio mozartiano per le sonorità orchestrali. Il movimento appare ricco di sonorità quanto di temi e modulazioni.

Due movimenti lenti interi sopravvivono riguardo questa Sinfonia: un Andante in 3/8 posto tra il primo movimento e il Minuetto ed un movimento sostitutivo, un Andantino grazioso in 2/4, aggiunto al manoscritto dopo il Finale.

La melodia iniziale riproduce l'inizio del Credo Gregoriano. In seguito, appare una variante di un canto natalizio tedesco "Joseph liebert Joseph mein" anche noto con il testo latino "Resonet in laudibus". Gli abitanti di Salisburgo conoscevano questa versione tanto che essa era riprodotta dal carillon meccanico nella torre del castello durante il periodo natalizio. Questo strumento è sopravvissuto e può essere sentito tra il baccano della città moderna, sebbene non suoni solo la melodia in questione.

Mozart inserì la citazione nella parte del secondo violino alle battute 37-56 e nel passaggio parallelo alle battute 128-147.

Nonostante la presenza di questa citazione musicale, Einstein considerò il primo Andante di Mozart pieno di fervore e tratto distintivo personale di Mozart, perfino espressionistico. E Della Croce lo indicò "così personale da richiedere d'essere sostituito". Oltre a tali eccentricità, il movimento è troppo lungo se confrontato con gli altri Andante delle sette Sinfonie scritte nello stesso periodo, che mediamente hanno una durata complessiva di circa 30 minuti, laddove il solo andante K.132 dura circa nove minuti e mezzo.

Questo movimento fuori-misura deve aver qualche significato peculiare, un riferimento a qualche avvenimento salisburghese o una finalità privata che non ci è però pervenuta.

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA



Forse la sua destinazione specifica spinse a sostituirlo con un movimento senza citazione musicale esterna. Il differente movimento sostitutivo ha una struttura convenzionale, condivisa tra violini e oboi con un permanente dialogo con il resto dell'orchestra.

Il Minuetto inizia con uno scambio canonico tra primi e secondi violini. Questa melodia è ripresa dagli strumenti gravi ed in seguito ripresa in assolo incluso dopo un'accattivante pausa proprio prima del tema iniziale a metà della seconda sezione. Il trio, per soli archi, è definito "ardito e bizzarro" da Wyzewa e Saint-Foix, mentre Abert rilevò anche una "tendenza verso l'eccentricità". Sembra basato su una melodia legata ad un Salmo, come se fosse una parodia di un Mottetto post-rinascimentale. Un breve divertimento-danza all'inizio della seconda sezione è la sola intrusione profana in un contesto ispirato al sacro come fu commentato questo mescolare sacro e profano di Mozart da parte della corte del principe-arcivescovo salisburghese.

IL Finale è un movimento prettamente fedele alla forma di una gavotta o contro danza in rondò, come fosse presagio di una prossima Sinfonia francese. Mozart in quel periodo considerava la musica francese del suo tempo "ridicola", non riconoscendole alcuna qualità. Ancora nel 1778 egli scrisse a proposito di un gruppo di sue Sinfonie che "molte di loro non seguono il gusto parigino".

Sinfonia n 20 in Re K. 133

Il manoscritto autografo riporta la consueta intestazione "Sinfonia del signor Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel Luglio 1772 Salisburgo".

Il primo movimento si apre con tre accordi per Tutti, dopo un tema di trilli affidato agli archi. (questo tema richiama il modello di apertura per la Sonata di J. C. Bach, che Mozart usò come riferimento per il primo movimento del suo *Piano Concerto n 3*).

Squilli delle trombe come degli altri fiati definiscono questa come una composizione festosa, rilevabile anche dall'assiduo dialogo tra archi e fiati durante l'intero movimento.

Un'esposizione lirica in contrasto con ciò richiama il ritmo "longobardo" presente in diverse Sinfonie mozartiane contemporanee. Entrambe le parti sono ripetute. Una valida sezione-sviluppo riporta la composizione

alla tonalità iniziale senza riproporre il tema iniziale. Tal tema Mozart lo riservò per il Finale laddove s'ascoltano dagli archi e delle trombe.

Questa impostazione di forna-sonata riproduce una forma-specchio, in cui il tema conclusivo dell'esposizione è derivato dal tema principale, infondendo al movimento una compattezza ampia a dispetto di una concomitanza di temi varianti.

Soprattutto l'Andante binario è in tonalità dominante anzicchè sottodominante. E' scritto per archi – una volta ancora i violini cambiano e gli strumenti gravi hanno il pizzicato con l'aggiunta di un flauto traverso obbligato. Mozart già conosceva una scrittura simile per assolo di Flauto trovata nell'Andante della Sinfonia in Do, Hob I:30 del 1765.

Il Minuetto è breve, semplice e rapido, qualcosa che Mozart prediligeva a quel tempo a giudicare dal suo giudizio sui Minuetti italiani che "di solito hanno grappoli di note, sono suonati lentamente e hanno molte battute".

Il trio, per archi accompagnati dagli oboi, una volta ancora gli offrono l'opportunità di estrarre un asso dalla manica, utilizzando sincopi, giochi di contrappunto e negando la tessitura monotona di solito applicata per questo stile di danza musicale.

Il Finale è una giga maestosa in forma Sonata, che inizia e virtualmente prosegue senza imprevisti verso la conclusione. Questo movimento non riporta indicazioni sul tempo, e non sembra sentirne la necessità, poiché i finali-giga erano consueti.

In aggiunta, i Finali di Sinfonia erano di solito rapidi tanto quanto i primi movimenti. Perciò i primi e ultimi movimenti di questa Sinfonia dovrebbero intendersi rispettosi delle consuete indicazioni ritmiche: "Allegro e "Allegro molto" rispettivamente.

Sinfonia n 21 in La K.134

Con la consueta suddivisione del lavoro, Wolfgango intitolò il manoscritto autografo della K. 134 “Sinfonia” e suo padre aggiunse ”del sgr Cavaliere Amadeo Wolfg Mozart / in Salisburgo nell’Agosto 1772”

Visto che le Sinfonie K. 128, 129, 130, 132, 133 e 134 sono datate Maggio (tre Sinfonie), Luglio (due Sinfonie), ed agosto 1772, occorreva la necessità di comporre altre Sinfonie.

WILHELM FURTWANGLER



Ciò può esser dovuto all'intenzione dei Mozart di costituire un "opus" di sei, sebbene fossero composizioni manoscritte, suddiviso in due cicli: le prime due K. 128, 129 nel primo e le restanti nel successivo ciclo.

Il primo movimento si rifà al consueto tempo di marcia che sostituisce l'abituale ritmo in 3/4.

Per Mozart, questo è un movimento eccezionalmente mono-tematico. Il tema di apertura è ascoltato ripetutamente da Tutti nell'esposizione e nella ripresa, così come nella sezione-sviluppo.

Forse la ragione di quest'approccio monotematico è che Mozart avvertiva la necessità, piuttosto rara per lui in questo periodo, di aggiungere una coda di 18 battute in cui, dove un breve richiamo al tema principale, tre suoni energici richiamano anche il più distratto ascoltatore.

L'Andante, come molti altri di questo periodo, e un 2/4 ed in sottodominante. Comincia con una melodia che può esser stata ispirata a Mozart da un'aria di Gluck. "Che farò senza Euridice" dall' "*Orfeo*".

Il Minuetto ha una qualità riscontrabile in diversi Minuetti sinfonici di Haydn e Mozart.

La "tendenza Punch and Judy" - richiamata a proposito della Sinfonia K.130 - si ripresenta ancora nel trio, con la sua prima sezione apparentemente non melodica e, nella seconda sezione, gli accordi arrivano ad un passaggio particolarmente cromatico che prepara al ritorno dell'iniziale "non-melodia".

Nel Finale ci si potrebbe aspettare che una danza che volga verso il Finale sinfonico debba essere una lieve forma-rondò piuttosto che in forna-sonata; questo non sembra esser percepito come un problema estetico di discrepanza tra forma e contenuto ed il Finale della penultima Sinfonia K.550, segue la stessa linea.

Sinfonia n 22 in DO K. 162

La data autografa è stata macchiata, ma forse si legge 19 o 29 Aprile 1773; questa data è contrastata sia dalla forma di scrittura di Mozart sia dal tipo di carta utilizzata, che Mozart usò a Salisburgo circa tra il marzo 1773 ed il maggio 1775.

Le prime battute del primo movimento definisce il carattere festoso dell'intera composizione (richiamata da un paio di "long trumpets"), con l'alternarsi di Tutti "tremolando" e un rassicurante motivo staccato.

Laddove la breve sezione-sviluppo ritorna in Do maggiore, le prime 12 battute sono utilizzate per la chiusura della sezione. Quest'è perciò un movimento forma-specchio come esplicitato per il primo movimento della K. 133.

L'Andantino grazioso in Fa maggiore temporaneamente tralascia le trombe per il clima pastorale di questo tipo di movimento

Il concertante scritto per gli oboi e corni caratterizza la chiusura di questo movimento nello stile degli andanti-Serenata orchestrali di Mozart.

Il Finale tipo giga – in cui rientrano le trombe e che esordisce come una fanfara che era affidata agli strumenti gravi nel primo movimento – è composto in una concisa forna-sonata.

Sinfonia n 23 in Re K. 181 (162b)

Questa Sinfonia è datata 19 Maggio 1773. Il primo movimento con un indicazione tempo inusuale “allegro spiritoso” è un “essay” nell’uso di “rumori” orchestrali che compongono un “whole” soddisfacente e coerente.

Non vi sono melodie memorabili, ma piuttosto una successione di annunci timbrici che includono note ripetitive, squilli, arpeggi, improvvisi piano e forti, scale, sincopi, ritmi ed così via.

L’Andantino grazioso in Sol maggiore, segue il primo movimento, senza interruzioni. Le trombe continuano a tacere e il movimento in qualche modo compensa con l’assenza di una melodia trainante, offrendo un assolo di oboe nello stile di siciliana. Ciò conduce, nuovamente senza interruzione, direttamente al Rondò, nello stile di contro danza o marcia, che Saint-Foix correttamente appella con il nome novecentesco di “QuicK. step”.

EUGENE ORMANDY



Sinfonia n 24 in Si bemolle K. 182 (173dA)

Il manoscritto autografo riporta l'iscrizione "Sinfonia del sigr Cavaliere Wolfgango Amadeo Mozart il 3 d'ottobre a Salisburgo 1773", con la data decisamente cancellata. Questa Sinfonia è stata sottovalutata dai commentatori e direttori moderni, in quanto Mozart deve averla talmente apprezzata tanto da scrivere al padre a Salisburgo, nel decennio successivo, chiedendogli di spedirgli il manoscritto – sempre con altre composizioni - da usarsi nei suoi concerti nella capitale austriaca.

Sebbene il movimento d'apertura sia vicino come contesto al primo movimento della K.181, pochi tratti di note si distinguono, con il ritmo "longobardo" come preminente.

L'Andantino grazioso, con i suoi violini silenziosi, cambia la tonalità in Si bemolle, mantenendo i corni una quinta sotto, sostituendo i flauti con gli oboi, costruendo un particolare contrasto di timbri e sonorità ed è una semplice cantilena in forma A A B A.

Questa è una caratteristica mozartiana, l'associare i flauti con le note più acute e gli oboi con le note più gravi dei corni.

La giga finale che conclude questa composizione dionisiaca è in pieno stile Opera buffa dall'inizio al termine.

Sinfonia n 25 in Sol minore K. 183 (173dB)

Una volta Debussy scrisse a proposito della Nona Sinfonia di Beethoven che "essa contiene in sé una molteplicità di aggettivi. Come per il sorriso di Monna Lisa – che è sempre stato definito enigmatico – è un capolavoro su cui sono stati fatti i commenti più disparati.
Similarmente, si può dire a proposito del nugolo di commenti che circondano le due Sinfonie in Sol minore, la più famosa K.55 o la cosiddetta "Piccola" K. 183, datata 5 Ottobre 1773.
La gran parte delle Sinfonie del 1800 sono in tonalità maggiore di carattere positivo, festoso e nobile come indicato dallo scrittore

contemporaneo JAP Schultz, piuttosto che di carattere appassionato, malinconico, ombroso delle poche composizioni in tonalità minore.
Gli eccessi di aggettivi riguardano quei commentatori della storia della musica che considerano le Sinfonie in tonalità minore di Mozart come delle meditazioni preannuncianti i capolavori monumentali sinfonici del romanticismo.
I seguaci di quest'idea ci assicurano che la K.183 è pre o proto-romantica, che essa è l'esito della crisi romantica della musica austriaca intorno al 1770, e che sia una manifestazione della tendenza culturale identificata con lo "Sturm und Drang" così definito in seguito da Klinger.
Il nugolo di aggettivi può essere almeno parzialmente dissipato se si tenta di considerare la K. 183 (ed altre composizioni in tonalità minore di questo periodo) dal punto di vista della musica dei primi due terzi del 1700, anzicchè come preMessa allo sviluppo musicale successivo, del 1800.

I suoni delle Sinfonie in tonalità minore dei primi anni 1770 non sono inediti. Questi effetti repentini sono stati inventati dai teatri d'opera come ritratti di tempeste naturali tanto bene quanto le tempeste emotive umane.
Un'attenta analisi delle opere serie degli anni 1760 può rivelare l'originale musicale delle cosidette Sinfonie "sturm und drang" degli anni 1770. L'iniziale "Allegro con brio" che il conclusivo "Allegro della K. 183 mostra la forma – Sonata su larga scala con le due sezioni ripetute e l'aggiunta di una coda.
Il primo movimento che recentemente ha acquisito notorietà come colonna sonora del film "Amadeus", mostra, seguendo le parole di Stanley Sadie "il tono incombente dato dalle note sincopate e ripetute … l'utilizzo drammatico dell'inserimento della settima diminuita ed alle ripetute frasi che seguono".
La forza crescente dell'idea musicale è testimoniata dal forte senso armonico che sostiene la struttura melodica da parte degli strumenti gravi, e l'eco delle sezioni che non sono meramente decorative, ma hanno la funzione di rafforzare l'intensità.

L'andante in Mi bemolle maggiore e anch'esso in forna-sonata con entrambe le metà ripetute, ma senza la coda. Qui l'inquietudine tempestosa dà il via ad altre passioni, espresse dalle appoggiature di suoni prolungati e nostalgici. Esse riemergono e tornano in quarta tra i

violini taciti e i fagotti obbligato, ed anche uniti dalle viole, violoncelli e bassi. Gli unisono e i cromatismi contraddistinguono il Minuetto. Le frasi di quattro battute e i ritorni in forma binaria sono tradizionali.

Questa discrepanza tra ciò che ci si aspetta da un Minuetto e ciò che compose Mozart è enfatizzato nel *Trio in Sol maggiore*, scritto per Harmonie (composizione per fiati) del genere abitualmente utilizzato intorno a Vienna in occasione di banchetti, ricevimenti all'aperto, serenate serali e simili.

PHILADELPHIA ORCHESTRA



Poiché il primo movimento della K.183 è denominato Allegro con brio e il Finale solo Allegro può sembrare contraddire il principio che i tempi dei movimenti conclusivi siano più veloci rispetto ai movimenti d'inizio. Qui, comunque, i primi movimenti includono semicrome e importanti eventi ritmici, armonici, melodici per tutte le quattro misure di semiminime, mentre le note più brevi nel Finale sono crome.

HC. Robbins Landon ha suggerito che questa composizione straordinaria può esser stata ispirata dall'egualmente straordinaria *Sinfonia n 39* di Haydn della fine degli anni 1760, anch'essa in Sol minore.

Sinfonia n 26 in Mi bemolle K. 184 (161A)

Un esame recente della data del manoscritto, molto deteriorata, conferma che si legge probabilmente "30 marzo 1773! Segue l'usuale intestazione "del sigr Cavaliere Amadeo Mozart". Ciò vuol dire un mese dopo il rientro dal terzo soggiorno italiano del padre e del diciasettenne compositore.

Ogni commentatore ha sottolineato il carattere drammatico di questa composizione, per esempio Saint-Foix nel suo linguaggio stravagante: "la violenza del primo movimento seguito dall'infinita disperazione dell'Andante (in minore) ed i ritmi gioiosi e caldi del Finale contraddistingue questa Sinfonia come un episodio a sé: l'esaltazione romantica qui arricchisce il suo tratto". In aggiunta, la composizione sembra affine a temi familiari. L'intensa apertura del Molto presto servirà come modello ad altre aperture di altri due pezzi in Mi bemolle: *Sinfonia concertante K.3* e la *Serenata per fiati K.375.*

L'Andante in Do minore, colmo di appoggiature e di altri effetti tratti dalle arie tragiche italiane, è il primo di una serie di possenti Andanti in Do minore. Il tema della giga finale della K.184 riunisce quello del rondo-finale del *Concerto per corno K.495*, anch'esso in Mi bemolle. Perciò Mozart aveva in mente un gruppo di temi associati tra loro in Mi bemolle maggiore e in Do minore, che riappaiono in diverse forme per un periodo prolungato.

L'intera scrittura del concertante per i fiati per tutti i tre movimenti della K.184 è caratteristico di questo periodo.

La giga-finale non tenta di mantenere l'alto tenore drammatico dei due movimenti precedenti. Ciò che Mozart pensava nel suo intento di rasserenare la tensione generata inizialmente appare nelle indicazioni del primo e terzo movimento di questa inusuale costruzione.
In questa Sinfonia eccezionale i suoi tre movimenti sono suonati senza alcuna interruzione, in un modo simile a molte Sinfonie-Ouvertures all'italiana, e l'orchestrazione richiede la presenza contemporanea di una coppia di flauti e oboi che suonano simultaneamente.

La consuetudine mozartiana nelle sue Serenate orchestrali e nelle sue Sinfonie giovanili era quella di usare o flauti o oboi e non entrambi e nelle sue ultime Sinfonie egli utilizza un paio di oboi e un singolo flauto.

Con l'eccezione della K.297, scritta per Parigi, poche Sinfonie richiedevano un paio di oboi e un paio di flauti simultaneamente ed erano state composte originariamente come Ouvertures per opere teatrali:
"*Die Schuldigkeitdes ersten Gebots" K.35; "La finta semplice" K. 51; "Mitridate re di Ponto" K. 87; "Ascanio in Alba" K. 120; "Il sogno di Scipione" K. 161*.

A questo proposito, l'Ouverture de "*La finta semplice*" nasce come *Concerto sinfonico K. 45 per oboi* ed in seguito furono aggiunti un paio di flauti per il teatro.

Pertanto, la K. 184 può essere intesa sin dall'inizio come un Ouverture, una funzione che non avrebbe precluso il suo utilizzo in concerti.

La K. 184 fu utilizzata in tal modo apparentemente con il consenso dello stesso Mozart, dal gruppo teatrale di J. H. Bohm quale Ouverture di "*Lanassa*" su libretto di K.M Plumicke, che racconta le vicende di una vedova indù che è incapace di accettare il proprio eventuale destino del morire bruciata dopo la morte del marito.

Tal produzione non solo utilizzò l'Ouverture, ma fu proposta con altra musica che Mozart compose per "*Thamos Konig in Agipten*" K. 345, per il quale furono scritti nuovi testi.
Pertanto è spiegabile il perché qualcuno abbia considerato la K.184 come l'Ouverture destinata al "Thamos".

Sinfonia n 27 in Sol K. 199 (161b)

La data del manoscritto autografo è, una volta ancora, danneggiata ed è difficilmente leggibile con precisione; il tipo di carta è del tipo usato tra il marzo 1773 e maggio 1775. IL primo movimento della K. 199 è una piccola – scala, elegantemente proporzionata in forna-sonata.

KARL BOHM



Nell'Andantino grazioso in Re maggiore, gli upper strings (viole e violoncelli) tacciono mentre i violini suonano prevalentemente in pizzicato, e i flauti, presumibilmente limitati per rinforzare i Tutti, come al solito offrono un tipo di aria-canzone adatta a serenate d'amore nelle opere italiane.

Con le sue terzine parallele di seste e terze, il movimento offre solo un colore cromatico, espresso dagli accordi di sesta aumentata verso la fine di ognuna delle due sezioni ripetute.

Il Finale inizia con qualche figura contrappuntistica, che coesiste con i temi eleganti del resto del movimento. Saint-Foix descrive l'effetto come "una sorta di fugato che presto assume il ritmo-valzer". Il tema del fugato Sol – Do – Fa diesis – Sol è derivato dal tema d'apertura del primo movimento.

Mozart commenterebbe più tardi questo tipo di scrittura quasi-contrappuntata nel Finale del "EinMusicalischer Spass" K.522. In essa il medesimo materiale usato per la ripresa è utilizzato sia come tema principale che come transizione.

Contrappunto a parte, il movimento si presenta come accattivante, come era richiesto ad una brillante conclusione di una Sinfonia nel 1773.

Sinfonia n 28 in Do K. 200 (189K.)

Il manoscritto autografo della K.200 apparentemente è datato 17 Novembre 1777, sebbene il giorno può esser letto anche 12 e l'anno anche 1773. Il tipo di carta usata da Mozart è quella consueta del periodo tra marzo 1773 e maggio 1775.

Se la data del 17 o 12 Novembre 1774 è corretta, la K.200 è la Sinfonia conclusiva di quelle composte a Salisburgo nella prima metà degli anni 1770. Dopo essa, egli non scrisse Sinfonie finchè non arrivò a Parigi nel 1778.

Diversi commentatori hanno udito echi di altre musiche in questa composizione. Abert individua la similarità tra il primo movimento e quello della Sinfonia in Si bemolle K.182. Wyzewa e Saint-Foix individuano l'influenza di Haydn nel medesimo primo movimento. Essi considerarono che il tema d'apertura dell'Andante fosse entro lo stile di una canzone popolare tedesca e considerarono il Minuetto come la prima parte del Minuetto della Sinfonia Jupiter (la quale richiamava il Minuetto di Haydin per la Sinfonia n 45). Hocquard ci rimanda al "*Flauto magico*" nel finale, per ciò che egli definì "Il motivo Monostato".

Questo gioco del "trova la somiglianza" o "indica l'influenza" è un gioco a cui è difficile resistere e molti studi vi si sono dedicati. Per i compositori di quel periodo non era essenziale l'originalità, come essa diventerà per i periodi successivi. Molta più attenzione era incentrata sul valutare la maggior o minor ispirazione e grandi composizioni potevano condividere materiali comuni.

Ciò può confrontarsi con l'abilità degli artigiani a cui veniva commissionata la costruzione di un tavolo: la scelta dei materiali e la funzionalità erano essenziali perché il lavoro fosse ben valutato, nulla importava se il modello fosse un'imitazione d'altro o una novità.

Sinfonia n 29 in La K. 201 (186a)

Molto di quanto indicato per la Sinfonia n 25 K.183 può essere ripetuto a proposito di questa composizione, datata 6 aprile 1774, compreso la sua tonalità maggiore, per l'inquieto e drammatico tratto del primo e del quarto movimento, l'uso della forna-sonata per tre dei quattro movimenti, il carattere fortemente discordante dell'Andante – in questo caso la serenità elegante più che la durata - la qualità più sinfonica che ballabile del Minuetto e il tratto d'apertura del movimento Finale che richiama il tema d'apertura del primo movimento.
Il più elevato grado di eccellenza di questa Sinfonia è stato diffusamente riconosciuto tanto che essa e la già citata Sinfonia 25 K. 183 sono le Sinfonie giovanili mozartiane eseguite dalle orchestre più prestigiose.

Il primo movimento inizia “piano”, senza la tradizionale fanfara o gli accordi stentorei. Il tema iniziale consiste in un intervallo di ottava – che ricompare all’inizio del movimento Finale – e un gruppo di crome che conducono ad un ulteriore intervallo di ottava, e così via in una sequenza continua, ripetuta quindi da Tutti all’ottava superiore ed in canone tra i violini e gli altri archi.

BERLINER PHILHARMONIKER



Molti temi di colore diverso appaiono sulla dominante, conducendo verso la conclusione della sezione con note ripetute ed arpeggi. La sezione – sviluppo concisa è caratterizzata da passaggi di scala, note ripetute, modulazioni e sincopi e conduce verso la sezione-ripresa.

Entrambe le sezioni sono ripetute ed il movimento si dirige verso la sua conclusione ariosa con una coda basata sul tema iniziale ascoltata in canone.

L'Andante e il Minuetto hanno in comune l'uso predominante di ritmi puntati e doppio puntati, caratteristici delle marce e delle sezioni lente delle Ouvertures francesi.

L'Andante è forse il più eloquente dei molti che Mozart scrisse con questa struttura. L'energia di questo movimento emerge dal Minuetto che sembra dominato più da uno spirito guerriero (Marte) piuttosto che da quello danzante (Tersicore).

Nonostante le eccezioni rispetto alla forna-sonata, compresa la sezione-sviluppo che Einstein descrisse come "la più ricca e drammatica che Mozart abbia scritto fino a quel momento", il Finale ha il carattere della danza-Chasse, con le sue note marcatamente ribattute e i richiami dei corni da caccia.

Alla fine dell'esposizione, sviluppo, ripresa e coda, Mozart diede ai violini una rapida scala ascendente.

In questa Sinfonia, Mozart sembra avere acquisito un equilibrio composto tra gli elementi lirici e gli elementi strumentali-musicali.

Sinfonia n 30 in Re, K. 202 (186b)

Il primo e ultimo movimento di questa Sinfonia, che è datata 5 Maggio 1774, inizia con una melodia costruita intorno ad una triade discendente dalla tonica Do – La – Fa diesis – Re.

Il primo movimento è una leggera forna-sonata, un adattamento di una figura trillo sulla tonica Do in quarta misura e con molti accenti in Mi intorno a 19 battute dopo, e poi dopo 11 battute dopo un prolungato La, quale interruzione del tema lirico che infine pervade la tessitura verso la conclusione dell'esposizione, come la reminiscenza musicale di riproporre il canto polifonico.

L'Andantino con moto, in La maggiore, è una forna-sonata ridotta e scritta per soli archi. L'apparente semplicità della sua melodia cantabile

cela l'attenzione che Mozart deve aver avuto per comporre le quattro voci, sia attive che accattivanti.

Il Minuetto e il trio mantengono lo spirito della sala da ballo, ma confrontandoli con i *16 Minuetti, K. 17*6 che Mozart scrisse per il carnevale 1774, rivelano alcune peculiarità: i Minuetti per sala da ballo sono più brevi, più all'unisono ed omettono l'uso delle viole.

Le tessiture più semplici e le strutture delle frasi della K.176 apparentemente costruite per essere più facilmente percettibili in una riunione sociale rumorosa, laddove il Minuetto sinfonico più elaborato indica una maggiore cura-attenzione al suono sia per i suonatori che per gli ascoltatori.

Il Finale, come il primo movimento in forna-sonata con entrambe le sezioni ripetute e l'aggiunta di una coda mostra una complessa miscela di temi seri e semi-seri.

La fanfara iniziale in ritmi puntati è nello spirito del "quick step". Quest'apertura in stile-marcia contrasta con i contenuti di lirismo; e se la sezione-sviluppo, con i suoi accordi diminuiti e le sue pause, si presenta a noi come apparentemente riflessivo-serio, in seguito la maniera in cui la coda, semplicemente sfuma piuttosto che offrire un vero e proprio finale, richiama a noi l'idea che il compositore fu, nonostante tutto, un diciottenne con uno spiccato senso dell'umorismo.

Saint-Fois, Einstein ed altri critici hanno ribadito una visione comune su questa Sinfonia: un ritorno verso il puro intrattenimento e "galanterie" delle prime composizioni, dopo la parentesi drammatico-inquieta delle composizioni K.183 e K.201.

Non possiamo stabilire se questa sia o meno una scelta stilistica definita perché è possibile che non venisse richiesta alcuna drammaticità per composizioni destinate all'intrattenimento-danza e al contempo fosse richiesta serietà musicale per le occasioni di gala a Salisburgo.

Sinfonia n 31 in Re K. 297 (300a)

La sua prima esecuzione fu a Parigi, in un concerto religioso per il Corpus Domini (18 Giugno) ed il giorno seguente Mozart scrisse:

"Proprio a metà del primo Allegro c'è stato un passaggio apprezzato, l'intera platea fu scossa e scoppiò un fragoroso applauso; ma, come prevedevo, ho ripetuto il medesimo passaggio nel finale, quando essi scandirono "da capo". L'andante fu anch'esso accolto con favore, soprattutto l'ultimo Allegro perché esso prevede come il primo che tutti gli strumenti siano impegnati in un unisono, io lo iniziai con la sezione violini, in un piano per le prime otto battute – seguito immediatamente da un forte perentorio: la platea, come avevo previsto disse "shh" durante il soffuso inizio e dopo, quando intesero il contrapposto Forte, scoppiò l'applauso."

COLIN DAVIS



N. Harnoncourt ci riferisce che il passaggio in cui il primo movimento della K.297 piacque tanto alla platea dovrebbe essere tra le battute 65.-73, ripetuto alle 220-27, laddove una spiccata melodia ai violini è supportata dai fiati e violoncelli e contrabbassi in pizzicato creando un effetto brillante.

D'altra parte, Sadie – seguendo Wyzewa e Saint-Foix – ha suggerito un'identificazione diversa del passaggio indicato da Mozart. Esso dovrebbe essere tra le battute 84-92 e poi nella ripresa alle battute 238-50, ed infine nella coda alle 257-69. Quest'impressione suggerisce una diversa traduzione delle parole di Mozart da parte di Emily Anderson *"come prevedevo, l'ho poi ripetuto ed ancora nel Finale".*

Sebbene l'ambiguità permanga, ciò lascia aperta la possibilità che Mozart intendesse che i temi dei primi movimenti sinfonici potessero essere ripresi sia nell'esposizione che nella ripresa e altresì nel Finale Sinfonia.

Dopo l'esecuzione della sua Sinfonia, Mozart ebbe un diverbio con il direttore del concerto Joseph Legors e a tal proposito Mozart riportò che:*"..Egli non apprezzò l'Andante, sostenendo in esso ci fossero eccessive modulazioni e fosse altresì troppo lungo. Egli sosteneva tal impressione per il fatto che la platea non prolungò l'applauso al termine dell'Andante tanto quanto fece a conclusione del primo e del Finale movimento. Al contrario, io considero che l'Andante abbia avuto largo consenso da parte di appassionati di musica ed alla maggioranza di chi l'aveva ascoltato. Esattamente l'opposto di quanto sostenuto da Legros. Per soddisfarlo, ho composto un diverso Andante che avesse un differente carattere. Ed il nuovo mi piacque ancora di più del precedente, tanto che il 15 agosto, per la festa dell'Assunzione, la mia Sinfonia fu eseguita per una seconda volta, ma con il nuovo Andante..".*

L'impressione di Mozart a proposito del nuovo Andante per la K. 297 è confermato da altre fonti: I manoscritti di Salisburgo e Berlino contengono un Andante del tutto diverso per quanto riguarda l'Andante eseguito alla prima parigina. Permane la confusione su quale delle due sia la prima e la seconda versione e gli esperti continuano a dibatterne.

Sinfonia n 32 in Sol K. 318

Essa fu la prima Sinfonia composta dopo lo sfortunato soggiorno parigino. La sua struttura richiama quella delle Ouvertures dell'opera comique parigina secondo Gretry, mentre Deiters considerò che la K.318 è da collegarsi al "Thamos" K.345, mentre Einstein sostenne che essa fosse parte di un Singspiel incompleto "Zaide" K. 344.

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA



Ma questa Sinfonia, datata 26 aprile 1779 fu composta troppo tardi per la prima versione di "Thamos" (1773) e troppo presto per "Zaide" (1779-80) e "Thamos" (inverno 1779-80). Inoltre, la musica di "Thamos" nel corso degli anni 1780 fu più volte riutilizzata con nuovo testo per una composizione viennese, per la quale si usò la Sinfonia in Mi bemolle K.181 e non la K.318.

Infine, il primo movimento contiene la forma "da capo" che non fu un'innovazione di Gretry o di altri compositori di opere comiche, ma fu ripresa dai modelli italiani: Mozart probabilmente aveva composto un'Ouverture in Re minore per il suo Oratorio *"La betulla liberata" K. 118.*

Diverse ristampe della K.318 riportano il sottotitolo "Ouverture" e anche "Ouverture in stile italiano" Tali sottotitoli potevano riferirsi alla necessità di distinguere composizioni sinfoniche da Ouvertures teatrali – una distinzione largamente diffusa all'epoca di Mozart sia nella pratica che nelle forma scritta.

Egli non indicò alcuna definizione propria nel manoscritto autografo indicandovi solo "di Wolfgango Amadeo Mozart manu propria il 26 aprile 79". Certamente egli acconsentì all'uso teatrale della composizione – come probabilmente avrebbe fatto per molte delle sue Sinfonie: nel 1785 egli approvò ciò, anche per altre due composizioni vocali , K. 479 e 480, inserendo il tutto nell'Ouverture di una produzione Bianchi di Vienna per l'opera buffa "*La villanella rapita*". Attraverso ciò, tale Sinfonia è stata riconosciuta nel corso del 1800.

La composizione inizia con Allegro Spiritoso, movimento in forna-sonata in cui, per la prima volta nelle Sinfonie mozartiane, il basso di tradizione barocca è affidato per diversi passaggi al fagotto ed al violoncello, creando inediti effetti timbrici. Nel momento in cui ci si attenderebbe la ripresa, l'Allegro si interrompe con un'ampia pausa con un Andante in Do maggiore nella forma-rondò.

Ciò conduce senza interruzioni ad un "tempo primo" che, dopo alcune battute di transizione, propone una vera e propria ripresa non dall'inizio,

ma da sei misure prima del ritorno al cosiddetto “secondo tema”. La parte tralasciata nella ripresa andrà ad inserirsi nella coda finale.

Tal struttura riproduce una forma-specchio asimmetrica, in cui il gruppo dei temi iniziali è A, il secondo gruppo di temi è B e l’Andante C segue un modello A B C B A.

Sinfonia n 33 in Si bemolle K. 319

Il manoscritto autografo è intestato con “Wolfgango Amadeo Mozart manu propria Salisburgo li 9 di giugno 1779”

La K. 319 fu probabilmente concepita per la troupe teatrale Bohm (come la K.184). La troupe sostò a Salisburgo ai primi di giugno 1779, quando Mozart fu contattato da Bohm e dai suoi musicisti principali.

La compagnia era composta da circa 50 attori, danzatori, cantanti e tornò a Salisbrugo ai primi di settembre e si fermò là fino agli inizi del 1780. La K.319 può esser stata composta in previsione del loro ritorno a Salisburgo.

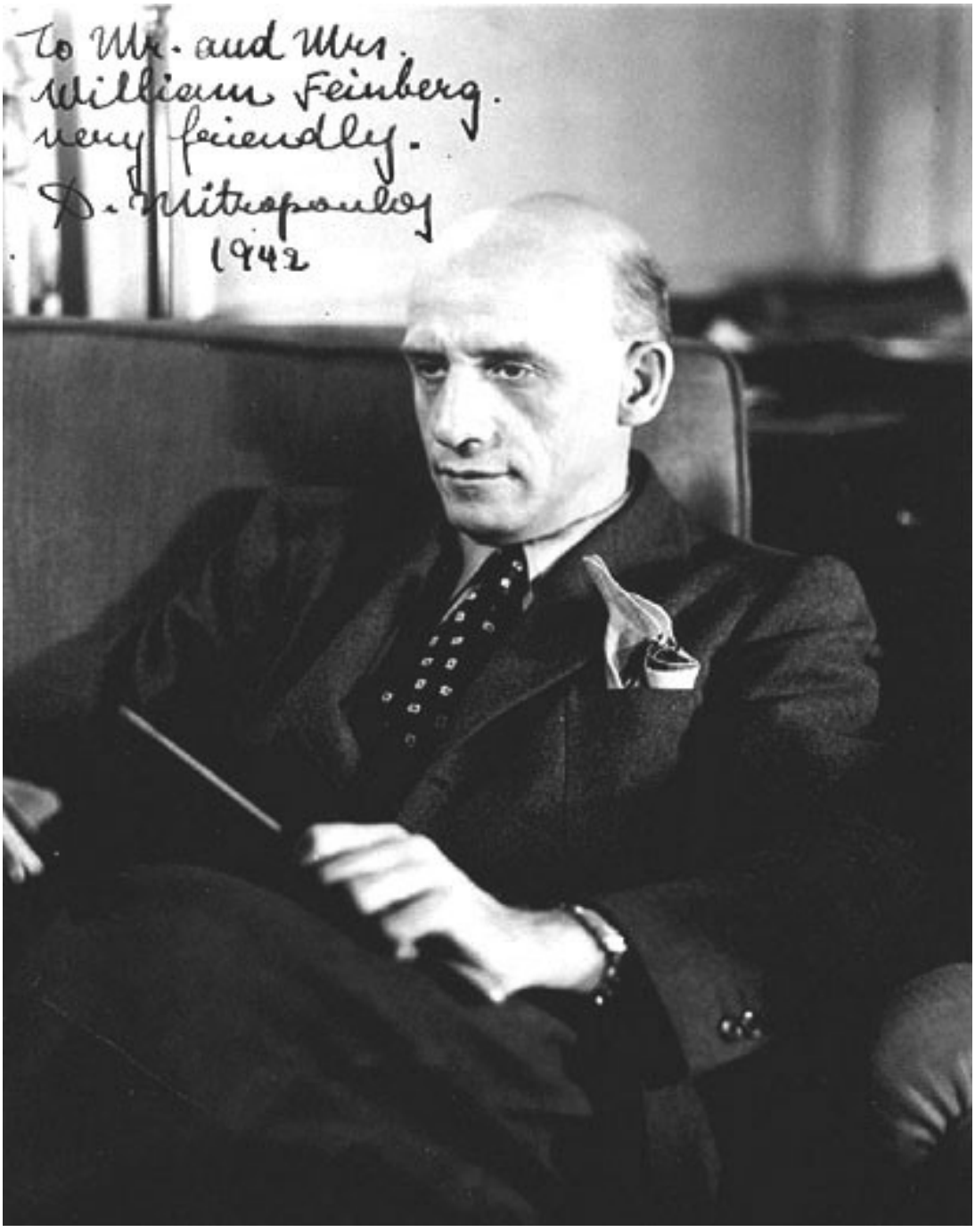
Questa Sinfonia originariamente ebbe solo tre movimenti, ma qualche tempo dopo egli rientrò a Vienna ed aggiunse un Minuetto ed un trio. Il movimento aggiunto fu inserito nel manoscritto iniziale con della carta usata principalmente dal giugno alla fine del 1785, ma anche in uno o due partiture dell’anno precedente.

Parti di questo manoscritto di questa composizione sono stati rinvenuti in diversi luoghi: Salisburgo, Praga, Bolzano, Modena, Francoforte e Graz.

Tutti i tre movimenti iniziali della K. 319 sono in forna-sonata, condividono temi riassemblati e iniziano le rispettive sezioni-sviluppo con nuovi temi piuttosto che con l’adattamento di temi precedentemente presentati.

Nella sezione sviluppo del primo movimento il Mottetto delle prime quattro note Do-Re-Fa-Mi, sono presenti alle battute 143-46 e 151-54 ed ancora, modificati nell'Andante alle misure 44-47 e nel Minuetto 9-12 e trio 1-4.

DIMITRI MITROPOULOS



L'Andante è nella forma A B A' B A coda, con la sezione A' scritta in tessitura similare, prima negli archi in dominante e poi nei fiati sulla tonica.

Il Finale inizia come una semplice giga; ma le terzine della giga alternano con doppiette, la partitura dei fiati è molto ravvicinata rispetto al passato, e la sezione-sviluppo offre un esempio di pseudo-contrappunto in cui, pur mantenendosi sole due voci, crea l'illusione di una forma polifonica.

Sinfonia n 34 in Do K. 338

Questa fu l'ultima Sinfonia che Mozart scrisse a Salisburgo e riporta "Sinfonia di Wolfgango Amadeo Mozart manu propria li 29 Agosto, Salisburgo 1780".

Il diario di Nannerl riporta che il fratello suonò a corte il 2, 3 4 settembre; una di queste tre date probabilmente fu la prima esecuzione della K.338. Dopo essa, Mozart seppe di dover andare a Monaco per alcune settimane per sovrintendere alla preparazione di "*Idomeneo*", così questa Sinfonia potrebbe esser servita sia come esecuzione a Salisburgo che come introduzione per Monaco.

Non è stata riscontrata alcune esecuzione a Monaco, ma la K. 338 fu eseguita a Vienna agli inizi degli anni 1780 e nel 1786 egli inviò una parte della partitura manoscritta con delle sue correzioni al principe von Fustenberg, in seguito ritrovata negli archivi a Donaueschingen. Altre parti della partitura furono ritrovate a Salisburgo, Berlino, Vienna e Praga, ma la composizione non fu pubblicata prima del 1797.

Il primo movimento della K.338 – originariamente indicato come "Allegro" a cui Mozart stesso aggiunse "vivace" – è in forma-sonata senza ripetizioni. La fanfara iniziale è il prototipo usato anche all'inizio dell'Ouverture "*Così fan tutte*" e "*La clemenza di Tito*": ma qui, a causa dell'esteso materiale che segue, Mozart ha concepito un differente tratto e carattere.

Il primo movimento fu originariamente seguito da un Minuetto o almeno da un inizio di Minuetto, ma esso è stato stralciato dal manoscritto, lasciandovi solo le prime 14 battute, che sono a fine dell'ultima pagina del primo movimento.

Un numero di Sinfonie in quattro movimenti di altri compositori contemporanei inseriscono il Minuetto come secondo anzicchè come terzo, ma contrariamente alla prassi di Mozart, questo Minuetto frammentato è un enigma.

Nella copia autografa, Mozart indicò il movimento centrale della K. 338 come Andante molto, ma egli doveva aver notato che esso veniva eseguito più lentamente di quanto lui avesse desiderato e perciò nell'intestazione della parte inviata al Donaueschiengen aggiunse "Allegretto".

Il Finale, un'altra giga larga in forma-sonata con entrambe le sezioni ripetute, da un ruolo concertante speciale agli oboi, ed ancora prevede una scrittura elaborata per i fiati che può essere un'anticipazione dell'orchestrazione viennese mozartiana degli anni 80'.

Dopo la K.338, Mozart abbandonerà l'uso della giga nei Finali per sempre.

Mozart era impegnato a scrivere un'altra Sinfonia per i musicisti di Salisburgo con cui egli intrattenne ambivalenti rapporti: la Sinfonia "Haffner" K.385.

Nel periodo in cui la compose però Mozart risiedeva a Vienna, lontano da suo padre, dall'arcivescovo, dai concittadini, che riteneva ne limitassero la libertà compositiva.

Sinfonia n 35 in Re K. 385 “Haffner”

A metà luglio del 1782 Leopold scrisse a Wolfgang richiedendogli una nuova Sinfonia per la cerimonia di investitura per un amico di infanzia Sigmund Haffner junior. La data esatta della cerimonia è sconosciuta, ma dalla corrispondenza di Mozart si può ritenere che essa fu eseguita nell’agosto del 1782.

CZECH PHILHARMONIC ORCHESTRA



In seguito, Mozart modificò la partitura della K.385 per un concerto a Vienna, eliminandovi la marcia, togliendo le ripetizioni entro il primo movimento ed aggiungendovi parti per flauti e clarinetti nel primo ed ultimo movimento, rafforzando le partiture nei Tutti.

Tal concerto ebbe luogo domenica 23 Marzo 1783 nel Hofburgtheater.

Mozart scrisse in proposito al padre:

"Il teatro non poteva essere più affollato, ma la cosa che mi fece più piacere fu la presenza di Sua Maestà l'Imperatore e quando egli mi applaudì buon Dio. Come sua abitudine, ha lasciato denaro al botteghino prima di andar via. Doveva esserne rimasto deliziato. Il suo obolo fu di 25 ducati".

La recensione pubblicata sul "Magazin der musik." conferma:

"Vienna 22 Marzo 1783..
Stasera il famoso cavalier Mozart ha tenuto un concerto al Teatro Nazionale, in cui precedenti concerti suscitarono alta ammirazione. Il pubblico al concerto è stato straordinariamente numeroso e i due nuovi concerti e le altre fantasie che Mozart ha eseguito al pianoforte hanno ricevuto fragorosi applausi. Il nostro imperatore, che, contro le sue abitudini, è rimasto fino al termine del concerto, come il resto degli spettatori, ha espresso esplicitamente il suo favore, come mai in passato. L'incasso del concerto può essere stimato intorno ai 1600 ducati in tutto".

Sinfonia n 36 in Do K. 425 “Linz”

Le lettere dei mesi successivi al matrimonio con Costanza Weber del 4 agosto 1782 sono piene di propositi per un soggiorno a Salisburgo per permettere a padre, sorella ed amici di incontrare la coppia.

Nel Luglio 1783 finalmente ciò accadde e la coppia restò a Salisburgo fino alla fine di ottobre. Nel viaggio di ritorno a Vienna essi dovettero passare dalla città di Linz. Ciò è indicato nella lettera di Mozart al padre del 31 Ottobre:

“Quando fummo arrivati a Linz il giorno dopo trovammo un cameriere ad aspettarci per condurci al palazzo dei Conti Thun, là dove ora ci troviamo. Non posso dirti quanto questa famiglia sia stata gentile con noi. Giovedì 4 Novembre terrò un concerto nel teatro cittadino e poiché non avevo una Sinfonia singola con me, ne sto scrivendo una nuova con la massima rapidità perché sia pronta entro questa data”

Se Mozart affermò il vero, bisogna credere che egli scrisse una nuova Sinfonia tra il 30 ottobre e il 4 novembre, copiò le singole partiture (o furono da altri ricopiate) e forse perfino ebbe il tempo di provare il lavoro prima dell’esibizione in pubblico.

Il concerto ebbe luogo nella sala principale del Ballhaus di Linz. Nulla ci è noto sull’orchestra che presumibilmente era con i Conti Thun, senior e junior, che Mozart rincontrerà a Praga nel 1787 e con Franz Niemetschek, il biografo di Mozart, chiamato “First-rate”. La nuova Sinfonia fu in seguito eseguita a Vienna nel suo “Academy” il 1 aprile 1784.

Sin dal momento d’apertura, con i ritmi eleganti delle duine puntate che aprono l’Adagio, l’ascoltatore è immerso nel mondo musicale mozartiano dei suoi capolavori. I frutti della libertà artistica di Vienna, del lavorare con i musicisti orchestrali della capitale, l’esperienza di orchestrazione accumulata nei concerti per piano e “Dei Entfuhrung”, l’approccio maggiormente professionale verso la Sinfonia in generale sono elementi convergenti nella Sinfonia “Linz”.

L’ampio respiro del primo movimento, la sua forma perfettamente equilibrata, l’abilità di orchestrazione non si accordano alle circostanze sbrigative e di casualità in cui essa fu composta.

BRUNO WALTER



La presenza nell’Andante di trombe e tamburi – strumenti abitualmente silenti nei movimenti lenti e in tutti i movimenti in Fa maggiore - muta ciò che poteva esser inteso come una cantilena deliziosa in un movimento di rimarchevole intensità.

Beethoven apparentemente tenne nota di questa variante quando decise di utilizzare trombe e tamburi in simil maniera e nella stessa tonalità nell’Andante della prima Sinfonia del 1799-1800. Joseph Haydn aveva inserito per primo trombe e tamburi nei movimenti lenti in Sinfonie

probabilmente non conosciute da Beethoven, ma in generale questa rimane una variante rara entro la Sinfonia classica.

Il Minuetto della "Linz" rimane il più convenzionale dei suoi quattro movimenti, la solennità è ridimensionata dalla maggior semplicità del duetto per oboe e fagotto, quest'ultimo solitamente evitato da Mozart entro le sue composizioni-trio scritte nel periodo salisburghese.

Il Finale è simile a quello della Haffner dell'anno precedente, e come quello è il segnale che ciò fu dovuto alla necessità di rapidità del comporre "il prima possibile" ciò che è descritto in precedenza dallo stesso Mozart. All'interno della brillante tessitura unisono che domina l'intero movimento, Mozart ha inserito dei passaggi di richiamo pseudo polifonia come già notato nel Finale della K. 319.

Sinfonia n 37 in Sol K. 444
(425° + App A 53 [Perger n 16])

Tra i beni personali di Mozart, dopo la sua morte, fu ritrovata la partitura di una Sinfonia, contenente un'introduzione lenta, il seguente Allegro e metà dell'Andante nelle sue mani, ma il resto dell'Andante, il Minuetto e trio e il Finale in altra fonte.

La composizione, indicata nel K.1 come 444 e pubblicata come Sinfonia n. 37, è stata spesso eseguita come mozartiana, nonostante il fatto che nel 1907 fu nota – senza la sua introduzione lenta – come una Sinfonia di Michael Haydn, scritta per l'insediamento del nuovo Priore al monastero Michaelbeuern nel maggio 1783

Sinfonia n 38 in Re K. 504 “Praga”

La relazione tra Mozart e i cittadini di Praga è una felice parentesi nei suoi ultimi anni.

Quando Vienna sembra evolversi indifferente a lui ed alla sua musica, Praga apparentemente incentrò la sua su Mozart. Il successo della sua visita per sovraintendere alla produzione delle “*Nozze di Figaro*” fu tale che gli fu commissionata la composizione di un’Opera specifica per Praga, che finirà con l’essere “*Don Giovanni*”, la sua ultima Opera. Inoltre, “*La clemenza di Tito*” fu anch’essa composta per la capitale boema.

Franz Niemetschek ha lasciato un dettagliato racconto sulla prima esecuzione della Sinfonia “Praga” e sul rapporto tra Mozart e l’orchestra praghese. Scritto una decina di giorni dopo gli eventi descritti e di certo enfatizzando, il racconto di Niemetschek è un diario accurato e attento anche se non sempre rilevante nei dettagli:

“..Mozart arrivò a Vienna nel 1787 (per la prima di “Don Giovanni”); nel giorno del suo arrivo, fu eseguita “Nozze di Figaro” e Mozart fu presente. Quando la sua presenza fu evidente, dopo l’Ouverture, il pubblico esplose in scroscianti applausi.
In risposta alla richiesta collettiva, egli diede un recital al piano nella sala dei Gran Concerti entro il Teatro d’Opera (il 19 Gennaio)”

Le Sinfonie che egli compose per l’occasione erano veri e propri capolavori della composizione orchestrale, e sono suonati con gran enfasi e passione, così che la vera anima raggiunge livelli sublimi. Ciò riguarda particolarmente la grande Sinfonia in Re maggiore, tuttora la favorita a Praga, malgrado sia stata eseguita centinaia di volte.

Mozart era consapevole di quanto la sua musica fosse apprezzata dai Boemi e quanto essi la eseguissero pregevolmente. Ciò era spesso espresso nella sua riconoscenza verso Praga, per il suo pubblico accogliente e sinceramente amico. Egli calorosamente ringraziava l’orchestra d’opera in una lettera diretta a Mr Strobard, che ne era il

direttore, attribuendo ad essa gran parte del merito dell'ovazione che la sua musica aveva ricevuto a Praga, grazie alla sua esecuzione.

RITRATTO DEL DIRETTORE D'ORCHESTRA COLIN DAVIS



Già prima del dicembre 1780, quando Wolfgang stava componendo "*Idomeneo*" con la famosa orchestra Mannheim, Leopold due volte avvertì sui pericoli delle richieste dei musicisti d'orchestra: "..quando la tua musica è eseguita da un'orchestra mediocre, sarà sempre un fallimento perché è composta affinché si distinguano i vari strumenti ed è lontana dall'essere convenzionale così come lo è la musica italiana".

Tre settimane dopo:

"Fai del tuo meglio per mantenere l'intera orchestra di buonumore: per quanto io conosca il tuo stile di composizione – esso richiede un'attenzione inconsueta da parte di tutti gli strumentisti e mantenerne elevato l'umore almeno per alcune ore, lo ritengo produttivo"

Negli anni successivi all'*Idomeneo* ed alle Sinfonie "Haffner" e "Linz" Mozart è stato influenzato dal modo di suonare i fiati a Vienna e nelle sue Opere e Piano-Concerto di quegli anni, è andato a ripercorrere le tecniche sperimentate nelle composizioni degli anni 1780-83, forgiandole interamente con i nuovi metodi d'orchestrazione.

Il mutamento d'orchestrazione non rappresenta un caso isolato, ma riguarda profondamente le composizioni della metà degli anni 1780, diventando più contrappuntati, cromatici e maggiormente espressivi.

La Sinfonia "Praga" beneficia non solo dell'orchestrazione nuovamente rielaborata e della profondità dello stile, ma anche della maggior importanza che egli assegnò alle Sinfonie negli anni di maturità, nelle quali adesso egli riponeva maggior valenza artistica che non si esauriva nella finalità precedentemente assegnata loro, come fossero delle elaborate fanfare per iniziare o chiudere i concerti.

Sinfonia n 39 in Mi bemolle K. 543

La Sinfonia in Mi bemolle K.543, datata 30 Giugno 1788 nel catalogo Mozart, è l'ultima analizzata nella trilogia finale. L'introduzione è un amalgama di ritmi elegantemente elaborati, derivante dalle Ouvertures delle opere francesi, con un cromatismo che pervade tutti i movimenti della Sinfonia.

L'introduzione si espande magistralmente dalla tonica e passo dopo passo verso la dominante in otto battute ed in ornamenti che seguono per 17 battute, creando un'atmosfera di attesa. L'apertura dell'Allegro è un interessante caso di temi forti presentati in sottofondo. Iniziando da una delicata tessitura "Piano" l'esposizione si presenta in atmosfera movimentata e prosegue tale nello sviluppare il suo carattere e quando la dominante è elaborata, il più pacato "secondo gruppo" di temi sonori esprime più una transizione verso la conclusione della sezione che una vera e propria esposizione di materiale sonoro in contrasto coi precedenti temi sonori dell'introduzione stessa.

La sezione-sviluppo si propone come un rafforzamento dei temi del secondo gruppo precedente, dando ad essi la chance di riaffermarsi, ma ben presto viene guidato verso motivi rapidi che, dopo un'improvvisa pausa, sembrano dissolvere il tutto misteriosamente, lasciando spazio verso il pacato inizio della ripresa.

L'Andante con moto presenta i suoi temi principali in forma binaria con entrambe le sezioni ripetute, guidando verso una sezione che, insieme al tema iniziale, ricorre frequentemente lungo lo sviluppo e per l'intero movimento.

Il Minuetto si presenta separato da un trio che s'esprime attraverso una coppia di clarinetti, modo diffuso nelle zone alpine. Perciò il tratto rustico di Mozart dei primi "trio" si ripresenta in questo trio adulto, anche se in forma più elaborata.

La prevalenza del Finale monotematico Mozartiano espone l'ottimismo per il quale i finali di Joseph Haydn sono conosciuti ed amati. In questo

caso richiama lo spirito elevato della Sinfonia n 88 di Haydn composta intorno al 1787.

C'è qualcosa di profondamente allegro nella sovrapposizione dei tratti della contro danza scanzonata su cui questi movimenti erano originariamente basati e l'intensa modificazione tematica ed armonica che emerge da questa diversa elaborazione. L'aura di ironia raffinata così creata è qualcosa di perduto se essa viene smorzata o ridimensionata da parte di chi ne fa una lettura troppo misurata-contenuta.

CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA



Sinfonia n 40 in Sol minore K.550

La Sinfonia in Sol minore K. 550, datata 25 Luglio 1788 crebbe di fama a partire dal 1793 quando il critico musicale viennese Johann Traeg la descrisse in questo modo:

"Una delle ultime e più belle del genere:l'intensità della composizione, in convenzionalità, il cromatismo, l'abbondanza di temi e l'ambiguità poi definita "romantica" non fu inizialmente percepita nel suo pieno significato, ma in essa agivano un miscuglio di passioni, di desideri e di rimpianti di un amore sfortunato"

Altri invece attribuirono ad essa " leggerezza e grazia greca".

A partire dall'Allegro di una Sinfonia, con un'espressione pacata e cantabile, nella K. 543 e K. 550, Mozart ha ignorato le regole di composizione sinfonica contemporanea. L'apertura della K.550 in particolare, piano con nessun colpo d'archetto ma semplicemente un sottofondo d'attesa, richiamato in seguito agli inizi del 1800, può essere ascoltato in principio della nona Sinfonia di Beethoven, nel Quartetto d'archi in La minore di Schubert, nel Concerto per violino di Mendelssohn ed in diverse Sinfonie di Bruckner.

Perfino prima, Haydn riprese dalla K.550 il movimento lento in Mi bemolle in un suo Oratorio "*Die Jahreszeiten*" nell'aria in Mi bemolle, laddove l'inverno è paragonato alla vecchiaia. La citazione riguarda le parole "exhausted is the summer's strength" attraverso cui Haydn simultaneamente propone brillantemente la musica di Mozart e insieme la commemorazione per la scomparsa del suo collega più giovane e tanto ammirato.

Schubert prese in considerazione il Minuetto della K.550, utilizzandolo come modello di riferimento per il Minuetto in Sol minore della sua quinta Sinfonia.

Oltre ad essere un pilastro del repertorio classico, la Sinfonia in Sol minore è un modello chiave per la comprensione del legame tra il

classicismo e il romanticismo e perfino della sofferenza interiore e celata di Mozart che ne accompagnò l'intera esistenza.

Sinfonia n 41 in Do, K.551 "Jupiter"

Nella prima metà del 1800 nei paesi di lingua tedesca, la K. 551 datata 10 agosto 1783 è conosciuta come la "Sinfonia con la fuga nel Finale". Il soprannome "Jupiter" ha origini inglesi. Il figlio di Mozart, Franz disse che il termine fu coniato e diffuso da Haydn a Londra e ripreso da J. P. Salomon violinista e direttore d'orchestra.

Sicuramente i primi riferimenti a questo nomignolo furono inglesi: la prima apparizione di Jupiter come sottotitolo in una locandina di concerto avvenne ad Edimburgo il 20 ottobre 1819, seguito da un concerto della Società filarmonica londinese del 26 marzo 1821; la prima stampa con quel sottotitolo, un arrangiamento per pianoforte della Sinfonia di Muzio Clementi fu pubblicata a Londra nel 1823.

Non c'è motivo di nascondere quanto sia straordinaria la composizione della Sinfonia "Jupiter" nei suoi temi e sul loro sviluppo. A quali Sinfonie del passato essa può essere paragonata? Quali motivazioni politiche e sociali possano esser responsabili per l'abbandono dello stile consueto di molte Sinfonie precedenti da parte di Mozart per qualcosa di più ampio ed elaborato?

La sua insoddisfazione o il suo idealismo deve esser stato un notevole impulso per condurlo distante dal suo consueto contesto compositivo, permettendo a questa Sinfonia di trascendere dai contenuti meramente musicali e tecnici per accogliere in sé intenti e aspetti diversi da quelli che la buona società affidava alle Sinfonie.

Ad esempio, cosa può aver avuto in mente Mozart quando si concedette la libera impetuosità armonica, quando elaborò il suo finale contrappuntistico e quando decise preminentemente di sovrapporre questi intenti ai ritmi eleganti delle Ouvertures francesi dell'ancien regime – ritmi utilizzati in centinaia di Opere del diciassettesimo secolo,

Cantate, Oratori, e composizioni liturgiche per indicare nobiltà e sentimento religioso?

Quel che Mozart aveva in mente non lo si può conoscere, perché egli "dimenticò" di scrivere le parole delle sue melodie.
Per il primo movimento egli riprese l'aria "Un bacio in mano" K 541.

RICCARDO MUTI



Composta per l'Opera di Anfossi "*Le gelosie fortunate*" Messa in scena a Vienna il 2 Giugno 1788, l'aria appartiene al personaggio Monsieur Girò, inesperto nelle faccende amorose, il quale dice a don Pompeo a proposito dei pericoli femminili "voi siete un po' tondo, mio car Pompeo – L'usanze del mondo andate a studiar". Cosa abbia a che fare questo con il termine "Jupiter"?

Una risposta parziale è suggerita da Stanley Sadie che ribadisce che il primo movimento della K. 551 è pervaso dallo spirito mozartiano delle Opere comiche di quel periodo. Quelle Opere appartengono al genere "semiserio o dramma giocoso" come indicato nel libretto di "*Don Giovann*i", un nuovo genere ibrido che formalmente vuol distinguersi sia dall'Opera buffa i cui protagonisti appartengono alle classi popolari sia dall'Opera seria con i suoi monarchi, nobili e divinità, e la sentimentale Opera comique con i suoi personaggi della classe media.

Contravvenendo a questa distinzione formale tra serio-semiserio-buffo e mescolando tra loro le diverse classi sociali di riferimento, nel primo movimento della K. 551 personaggi di ogni classe possono trovar spazio, così come le diverse componenti sociali diedero impulso, maggiore o minore che fosse, alla fine dell'ancien regime.

L'andante cantabile della Sinfonia Jupiter: il suo tema d'apertura sembra esprimere impetuosamente molteplici negazioni similarmente al recitativo strumentale del Finale della nona Sinfonia di Beethoven. Dopo tal esordio di molteplici negazioni, nei bassi, segue una fase di cromatismi mossi, di sincopi, di accenti e somMessa semicrome (misura 19 e seguenti) presentando elementi di tensione e instabilità che non possono dissolversi completamente nelle sestine della sezione conclusiva (misure 28ff).

La ripetizione di questa esposizione accresce il senso di inquietudine, che si diffonde anche nella sezione – sviluppo, tanto che quando il tema d'apertura ritorna alla tonica non riesce a prevalere, come se avesse bisogno di ulteriore sviluppo.

Questa necessità di sviluppo estende il tema verso la chiusura con il rientro della tonica alla battuta 76, e questa terza ripresa è ancor meno capace di contenere l'inquietudine di sottofondo rispetto alle due volte precedenti.

Infine, segue una falsa ripresa che si presenta come una coda, ma essa non propone una risoluzione conclusiva, nonostante che la cadenza della tonica si ripresenti per tre volte.

Perfino nel Minuetto e trio – il simbolo archetipico musicale dell'ancien regime – contiene un sottofondo contrappuntistico complesso che è mascherato dietro un'esteriorità galante, sempre in bilico con l'essere smascherata. Il trio – così spesso usato da Mozart con lo spirito giocoso – ha anche un carattere particolare, come mettendo il carro davanti ai buoi o piuttosto la cadenza prima della melodia a cui esso normalmente sfocia.
La forma binaria consueta dei Minuetti di Mozart è quì espansa a tal punto che copre l'intero movimento in forna-sonata con la propria specifica tessitura ritmica.

Quindi, lo schema iniziale sinfonico di quattro movimenti in forme contrastanti (sonata – binaria – danza - rondò) è stato qui sostituito da quattro parti in forma-sonata, con quattro strutture tra loro similari.
Inoltre, Mozart scrive partiture separate per i violoncelli e per i contrabbassi – battute 9-13 e 52-55.

Infine, cosa avrebbe potuto avere in mente Mozart utilizzando un modello liturgico-contrapuntistico (il noto Do-Re-Fa-Mi) come apertura del movimento finale? Certo una coincidenza che esso sia il medesimo di quello utilizzato nella prima Sinfonia, la K.16 scritta un quarto di secolo prima.

Questo motivo, derivato dal canto gregoriano e conosciuto nel 1700 come l'inizio dell'Inno "Lucis Creator", era stato un motivo su cui esercitare le proprie capacità di allievo, così come egli fece con i suoi figli. Esso appare in decine di esempi da Palestrina a Brahms. Può esser tornato in mente a Mozart nella scrittura del Finale della Sinfonia "Jupiter" il Credo della sua *Missa Brevis* in Fa maggiore K.192, basato

sul medesimo modello, dove la prosecuzione delle parole “in unum Deum, Patrem omnipotentem”.

Sicuramente i contemporanei di Mozart capirono che la “Jupiter” non era una Sinfonia consueta-tradizionale. Come già accennato, Haydn ne era consapevole prima di partire per l’Inghilterra nel 1790. La scelta di applicare il titolo Jupiter suggerisce anche la percezione di una composizione fuori dal comune. Un critico del 1798 indicò che Mozart aveva spinto le cose un po’ oltre rispetto al Finale-fuga, tanto che all’inizio del 1800 questo Finale fu utilizzato per funzioni religiose in chiesa.

WIENER PHILHARMONIKER



Leonard Ratner ha dimostrato che il fugato della coda del Finale della Sinfonia "Jupiter" è un esempio di "musica combinatoria" - quella parte della teoria musicale in cui si imparano i modi di combinare i suoni tra loro, ossia i modi in cui i suoni possono essere posizionati e combinati tra loro in numerose maniere.

I musicisti della seconda metà del Settecento furono così affascinati dall'ampiezza di queste combinazioni e lo stile suo contemporaneo fu così influenzato da questo modo di procedere nella composizione musicale che tra il 1757 e il 1813 furono pubblicati, oltre una dozzina di giochi musicali i quali rendevano possibile comporre semplici movimenti musicali da ballo. Questa si può considerare la manifestazione commerciale di un metodo di manipolazione compositiva che aiutava i compositori a creare nuovi temi e che facilmente potevano essere modificati in forma binaria, ternaria, rondò, sonata ed altre.

Il contrappunto reversibile, usato sistematicamente, fornisce un altro percorso più elaborato per esplorare la combinazione e permuta dei temi musicali.

Nel Finale della "Jupiter", sei temi musicali si intrecciano durante l'esposizione-sviluppo-ripresa e solo nella coda viene svelato l'intreccio: cinque di essi possono essere combinati per creare un fugato in contrappunto reversibile in cinque parti.

Cosa ha ispirato Mozart a comporre un Finale di Sinfonia in modo tanto lontano dall'ortodossia, seguendo un ispirazione quasi trascendente?
Una risposta può essere suggerita da una recente scoperta di Alan Tyson inerente al fatto che Mozart stesse lavorando contemporaneamente alla composizione di una *Messa*. Diversi frammenti, variamente databili, ma scritti su tipo di carta collocabile temporalmente, possono comprovare ciò.

Su questi frammenti sacri ci si può riferire raccontando un aneddoto proveniente da un membro del Teatro Reale di Copenhagen che visitò Mozart il 24 Agosto 1788 e gli scrisse " *Attualmente egli sta scrivendo musica sacra a Vienna e non appena l'Operetta sarà conclusa, non avrà altro da fare per il teatro".*

A causa della chiusura del teatro d'opera imperiale per motivi di penuria economica, Mozart apparentemente ritornò alla musica sacra dopo una parentesi di qualche anno.

Nel maggio 1791, egli divenne assistente con diritti di successione di Leopold Hofmann, il maestro di Cappella della cattedrale di Santo Stefano, sebbene Mozart morì appena prima del vecchio Hofmann.
Si suppone che Mozart stesse pensando alla musica sacra mentre componeva il Finale della K.551. Ciò vuol dire che ripensava agli insegnamenti di contrappunto ricevuti sia dal padre, sia da Padre Martini, sia dal marchese de Ligneville; stava riconsiderando le tradizioni di musica sacra viennese nella forma dei Salmi composti dal maestro di Cappella della cattedrale di S. Stefano, Georg Reutter; e forse egli stesso sperimentava le maniere in cui quel materiale potesse essere proficuamente modernizzato.

Quando Mozart compose il Finale della Sinfonia "Jupiter", non poteva non aver conoscenza del fatto che essa poteva accogliere istanze innovative, tali da poter poi aprire alla musica del secolo nuovo.
Egli poteva anche sperimentare in essa un punto fermo del percorso che egli aveva compiuto nelle sue Sinfonie, dalla leggerezza dell'intrattenimento alle composizioni più impegnative e profonde che erano al centro del suo universo musicale.
Il Fugato nella coda dello "Jupiter" rappresenta l'apoteosi della fede, e quattro dei temi dei movimenti precedenti si presentano simultaneamente in multiformi combinazioni e sovrapposizioni, presentati in modo che essi non possano esser dissolti entro la sintesi Finale.

Mozart aveva urgenza di liberarsi dalle forze oppressive del passato, riversando il massimo di energie volte alle aspirazioni ed al futuro. La scrittura Fuga può esser intesa come un appiglio all'antico, associata com'è con la tradizione religiosa ufficiale.

L'abate Vogler così scriveva nel 1790: "*la fuga è una conversazione tra una moltitudine di cantanti….perciò tal forma d'arte musicale non contempla accompagnamento né ruoli secondari, ognuno ha il ruolo principale".*

Altre annotazioni sull'analisi dei movimenti

Il titolo, "Jupiter" (Giove), con cui è nota l'ultima pagina sinfonica mozartiana non si deve all'autore, bensì al violinista e impresario londinese Salomon il quale, abbagliato da quella poderosa architettura sonora, volle sottolinearne gli attributi di autorevolezza e grandiosità.

Il primo movimento, Allegro Vivace, si apre con tre possenti rintocchi, cui rispondono i violini con un inciso esitante e dolente, in un ritmo puntato: dalla fusione dei due elementi contrastanti nasce lo scultoreo primo tema, ripreso trionfalmente 'a piena orchestra'. Dopo una sezione di transizione fa la sua apparizione il secondo tema proposto dai violini, un motivo scorrevole e leggero. Lo sviluppo inizia proprio con rielaborazioni del secondo tema cui si oppone il motivo iniziale in un gioco delle parti di perfetto equilibrio, finchè, con la ripresa, il primo tempo si conclude con un'energica e gioiosa fanfara.

CLAUDIO ABBADO



L’Andante Cantabile è una pagina di intenso pathos che si colloca ai vertici dell’arte mozartiana. Nell’esposizione compaiono tre nuclei tematici: un primo serenamente cantabile, un secondo più agitato e fremente, un terzo aperto e caldo. Lo sviluppo è totalmente dominato dalla seconda idea tematica fino a quando ricompare, ampia e rassicurante, la terza idea che introduce la ripresa, ricca di variazioni e ampliata da una coda di notevoli dimensioni.

Il Minuetto: Allegretto è assai misurato e rappresenta un’oasi di tranquillità prima del Finale.

Finale: Molto allegro.

Questo è strutturato secondo la forma-sonata con una lunga coda in cui spicca il fugato. Cinque sono i motivi tematici che si snodano all’interno del movimento, prima distesi e ariosi, poi sempre più fitti e intrecciati in un gioco contrappuntistico ardito e intenso. Ora emergono echi di fanfara nel ritmo puntato dei corni, ora frammenti cantabili e suadenti.

Il breve sviluppo è caratterizzato dalla presenza della seconda idea tematica che domina con decisione.

Dalla ripresa scaturisce la coda. Il primo tema, sommesso, è eseguito ora dall’uno ora dall’altro strumento, e la conclusione giunge esultante e gioiosa.

Libera traduzione: ***Clelia Francalanza***

www.tuttiallopera.altervistra.org

SINFONIA CONCERTANTE IN MI BEMOLLE MAGGIORE PER FIATI E ORCHESTRA, K[1] A9 (K[6] 297B)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro
2. Adagio
3. Andantino con variazioni

Organico: flauto, oboe, fagotto, corno, orchestra
Composizione: Parigi, 27 Aprile 1778

Una storia piuttosto curiosa e tormentata è legata alla *Sinfonia concertante in mi bemolle maggiore*, la quale è stata pubblicata con questo titolo soltanto nel 1928 dal musicologo tedesco Friedrich Brume. Nel 1778 Mozart si trovava a Parigi e quattro strumentisti dell'orchestra di Mannheim, che allora soggiornavano nella capitale francese, e precisamente il flautista Wendling, l'oboista Ramm, il fagottista Ritter e il cornista Stich chiesero al compositore di scrivere un Concerto che permettesse loro di esibirsi brillantemente in una delle manifestazioni organizzate dalla celebre istituzione musicale parigina dei "Concerts spirituels".

Mozart stese in brevissimo tempo, tra il 5 e il 20 aprile, il lavoro richiesto e lo vendette al direttore dell'istituzione concertistica, Jean Le Gros, senza preoccuparsi di conservarne una copia per sé. Il Concerto non fu eseguito, a quanto sembra per rivalità e gelosie tra gli esecutori e Le Gros; Mozart non riebbe il manoscritto e non si sa se riuscì a riscriverlo a memoria, così come aveva dichiarato in una lettera inviata al padre in data 3 ottobre 1778. Del Concerto non si ebbe notizia per moltissimi anni e infatti esso non figura né nel primo catalogo Köchel (1862), né nelle prime edizioni della imponente biografia mozartiana di Otto Jahn.

Questi, soltanto nella quarta edizione del suo libro su Mozart parla del ritrovamento di una copia della partitura, depositata successivamente presso la Biblioteca di Stato di Berlino. Questa copia però si diversifica dalla versione originaria del lavoro, perché al posto del flauto è indicata la parte del clarinetto; non si sa bene se Mozart stesso, riscrivendola a memoria, abbia introdotto questa modifica. Fatto sta che nessuno ha messo in discussione la paternità mozartiana di questa *Sinfonìa*

concertante e il Blume si è limitato a "ripulire" la composizione da qualche adulterazione di fraseggio e di dinamica, rispettandone la sostanza musicale. Del resto l'invenzione tematica e il suo sviluppo appartengono verosimilmente allo stile dell'artista salisburghese.

L'*Allegro* iniziale è una pagina di ampie proporzioni (ben 420 misure) dell'orchestra, in cui sono esposti i principali motivi del primo e del secondo gruppo tematico in un organico e pastoso gioco timbrico. Il quartetto solista espone e varia con freschezza melodica i diversi temi dei due gruppi; il movimento si conclude con un elegante sviluppo, una ripresa e una cadenza giocosa dell'oboe, del clarinetto, del fagotto e del corno.

Segue l'*Adagio* dal tono solenne e grave; nei cantabili interventi del clarinetto e del fagotto si preannuncia il tono "massonico" del *Flauto magico*.

Nell'*Andantino con variazioni* scompare ogni ombra di meditazione e di rimpianto: un'atmosfera divertente e spensierata caratterizza gli interventi dei quattro solisti nelle dieci variazioni sul tema fondamentale, incastonate come pregevoli miniature in una tavolozza di colori caldi e suadenti. Qui Mozart rivela l'autenticità del suo animo di "divino fanciullo", apportatore di serenità per il pubblico di ogni età.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 5 gennaio 1991

SINFONIA CONCERTANTE [N. 52] IN MI BEMOLLE MAGGIORE PER VIOLINO E VIOLA, K^1 364 (K^6 320D)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro maestoso (mi bemolle maggiore)
2. Andante (do minore)
3. Presto (mi bemolle maggiore)

Organico: violino, viola, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, Agosto - Settembre 1779
Edizione: Andrè, Offenbach 1802

Il 1779 fu uno degli anni più difficili e penosi della vita di Mozart. L'ex-fanciullo prodigio aveva ormai ventitre anni e era dovuto tornare a testa bassa a Salisburgo, dopo un viaggio di sedici mesi che aveva avuto come tappe intermedie Mannheim e Monaco e come meta finale Parigi.

Profondamente provato dalla morte della madre, che era avvenuta mentre si trovava solo con lei a Parigi e che aveva segnato il suo definitivo passaggio all'età adulta, rifiutato da Aloysa Weber, di cui s'era invaghito a Mannheim, amaramente deluso nella speranza di trovare una collocazione professionale più rispondente alle sue aspirazioni, si era dovuto rassegnare al soffocante ambiente salisburghese, riassumendo il suo ruolo di servitore del principe-arcivescovo. L'insoddisfazione e la rabbia non spensero ma anzi stimolarono la sua voglia di comporre.

Tra le musiche scritte in quei mesi spiccano la *Messa dell'Incoronazione K.317* (23 marzo), la *Sinfonia n. 33 in si bemolle maggiore K. 319* (9 luglio), la *Serenata "Posthorn" K. 320* (3 agosto) e, subito dopo, la *Sinfonia concertante in mi bemolle maggiore per violino, viola e orchestra K. 364 (K. 320 d)*, la più ambiziosa e perfetta di tutte le sue creazioni di quel periodo, destinata alla straordinaria orchestra di Mannheim, da poco trasferitasi a Monaco al seguito del duca Karl Theodor: se non lo rivelassero i documenti, ne sarebbero un chiaro indizio lo stile serio ed elevato, l'ampia architettura e la profondità d'espressione, che la distinguono dalla musica scritta per Salisburgo, dove aveva l'impressione di scrivere "solo per le sedie", come egli stesso ebbe a dire.

YUTAKA SADO



Per gli eccellenti musicisti di quell'orchestra, molti dei quali erano suoi amici personali, si sentiva invece stimolato a dare il meglio di sé, libero di scrivere senza costrizioni, sicuro di essere capito e apprezzato.

Nell'epoca dello stile galante, quando la musica doveva essere soprattutto piacevole, leggera ed elegante, la Sinfonia concertante consentiva di incrociare Sinfonia e Concerto, alleggerendo il serioso stile sinfonico con le divagazioni brillanti e virtuosistiche dello stile concertante.

Generalmente il tono di questo genere di composizioni era piuttosto vivace e leggero, ma Mozart preferì dare a questa sua seconda Sinfonia concertante (ne aveva già composta una a Parigi, nell'aprile 1778) un carattere serio e severo: il timbro scuro della viola attenua il brillio del violino, il primo movimento si tiene lontano dai vivaci temi da Opera buffa presenti nei tempi veloci di molte Sinfonie mozartiane di quegli anni, il meditativo tempo lento centrale ha una dimensione e un ruolo ben superiori al consueto.

In Mozart la tonalità di *mi bemolle maggiore* corrisponde spesso a un'aspirazione alla felicità e alla pienezza interiore: ne è una conferma il primo movimento *Allegro maestoso*.

È pieno di vita e di speranza e presenta una grande ricchezza tematica: il tema esposto nell'introduzione orchestrale da oboi, corni e archi s'affermerà come il tema principale, ma ha un bel rilievo anche il tema immediatamente successivo, disseminato di trilli, che con un crescendo prepara l'entrata dei due solisti.

Modulazioni a tonalità minori velano quest'atmosfera luminosa nello sviluppo, che culmina in un nuovo tema ricco di *pathos* introdotto dal violino, in sol minore.

La ripresa della parte iniziale porta alla cadenza, che solitamente era lasciata all'improvvisazione dei solisti ma in questo caso scritta da Mozart di suo pugno, sfruttando principalmente il gioco d'eco tra violino e viola.

L'ampio *Andante*, nella cupa tonalità di *do minore*, è un canto emozionante e patetico, mormorato inzialmente dai violini e ripreso dai due solisti, che ingaggiano un dialogo intenso e serrato.

Il *mi bemolle maggiore* viene nuovamente raggiunto nella parte centrale, ma ben presto violino e viola riprendono il loro canto sempre più privo di speranza, punteggiato da pause inquietanti.

Si apre in tempo di contraddanza il *Presto* conclusivo, la cui allegria traboccante spazza via d'un colpo solo il tono raccolto e intenso dell'*Andante*: è un Rondò pieno di vita, di gioia, di slancio, che ha qualcosa della *verve* indiavolata dell'opera buffa.

Mauro Mariani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 16 marzo 2001, direttore Yutaka Sado

KARAJAN INTERPRETA MOZART

Mozart, superficie e profondità

Discusso, il Mozart di Karajan lo è sempre stato.
Soprattutto negli anni Settanta ed Ottanta, quelli del "Nuovo testamento" affidato al disco, che coincisero con i grandi cicli monografici realizzati con le nuove tecniche di registrazione stereofonica e digitale.
Questo Mozart che viene qui presentato in CD apparve per la prima volta su LP e cassette nel 1978 (fanno eccezione la Sinfonia n. 29 in La maggiore K. 201 e la Sinfonia n. 33 in Si bemolle maggiore K. 319, che risalgono invece al 1966) e recava come marchio il triplice pentagono racchiuso in un quadrato delle registrazioni effettuate nella nuova sala della Philharmonie a Berlino; sede che consentì a Karajan ed ai tecnici della Deutsche Grammphon di sperimentare nuove soluzioni di ripresa del suono in stereofonia, prima dell'avvento del digitale.
Erano gli anni in cui il mito di Karajan si diffondeva in tutto il mondo ed ora ancor più attraverso il disco, grazie a queste moderne tecnologie: il famoso, unico "suono di Karajan" fu eternato in ogni casa come se provenisse direttamente "dal vivo".
Il cofanetto con le Sinfonie di Mozart dirette da Herbert von Karajan fu indubbiamente un evento ed un successo commerciale, ma non nella misura di altre sue incisioni dei massimi autori classici e romantici, e fece arricciare il naso a molti; stupì, per esempio, ritrovarle assai presto, non solo in Italia ma anche all'estero tra le "offerte speciali", quasi in svendita.
E fu lì, per così dire in seconda battuta, che molti le acquistarono, magari solo per curiosità, e con scetticismo.
D'altronde, non va dimenticato che fino ad allora il Mozart ufficiale della Deutsche Grammphon era stato rappresentato, ed in modo integrale, da Karl Boom; a cui il titolo di "mozartiano autentico" sembrava calzare a pennello, anche nella tana del lupo, cioè a Salisburgo.
Mentre Karajan era considerato un direttore "romantico" e decadente per eccellenza, straussiano più che mozartiano.
Che cosa non andava, e non piaceva a tutti, del modo di eseguire Mozart da parte di Karajan?
Come spesso accade in questi casi, le riserve erano di natura diversa, spesso opposta.

Ad alcuni il Mozart di Karajan, con i suoi tempi rapidi e i suoi eleganti virtuosismi, sembrava troppo superficiale ed edonistico, sbrigativo e poco profondo; ad altri invece troppo ricercato e sofisticato, non di rado svenevole e caramelloso: dunque stilisticamente inattendibile.



Perfino la conclamata bellezza del suono dei Berliner - in formazione grande, con il raddoppio dei fiati imposto dal direttore - non pareva rispondere a quelle proporzioni ed a quei rapporti che si richiedevano, per antica tradizione, ad un'orchestra mozartiana.
Bohm s'identificava con un modo di intendere Mozart consolidato e sicuro, cordiale e gradevole, elegante e moderato: il Mozart viennese consolatorio e "giusto", che si fa capire da tutti.
Karajan guardava invece a Mozart con molti dubbi e molte inquietudini, per così dire a squarci e con escursioni violente, mettendo in luce, nelle ultime Sinfonie, aspetti problematici del linguaggio e della forma che già avevano indagato prima di lui, e sia pure in maniere assai diverse, Toscanini, Furtwangler e Klemperer.

Si può dire che Karajan vedesse in Mozart non un autore risolto una volta per tutte, da affrontare con tranquille certezze e con il sorriso sulle labbra, ma un enigma, una cima da scalare, insomma una questione sempre aperta.
E non è un caso che aspettasse tanto prima di fissarlo sul disco.
Questa miscela esplosiva di apollineo e di dionisiaco, di fanciullesco e di diabolico, di tragico e di sublime ironico, Karajan l'aveva già portata in singole esecuzioni alla soglia estrema di sicurezza. Nessuno potrà mai dimenticare il modo in cui egli rendeva questi caratteri nelle *Nozze di Figaro* e nel *Don Giovanni* o nel *Flauto magico*.
Ma lì era aiutato dal testo.
Nelle Sinfonie, invece, si scontrava con una materia per sua natura più resistente. E il compito di un esecutore intenzionato comunque ad interpretare, si faceva più arduo.
Interpretare o iperinterpretare? Questa, forse, è la domanda che ci dobbiamo porre ascoltando il Mozart di Karajan. Perché se da un lato Karajan non amava il volo dell'aquila più dei pascoli d'altipiano, non si limitava a seguire uno stile consolidato, foss'anche di altissimo livello, d'altro lato non poteva accontentarsi semplicemente di registrare dei dubbi, di lasciare insoluti i problemi, di giocare con l'immagine enigmatica di Mozart.
Non erano, queste, cose da Karajan. Doveva invece imporre il suo marchio personale anche sul ritratto di Mozart.
Iperinterpretarlo per interpretarlo.
Ciò può spiegare certe scelte di fondo che lasciano interdetti e fanno discutere, certo, ma che comunque indicano una via a Mozart ricca di molteplici attrattive.
E forse l'obiettivo finale a cui Karajan tende è proprio quello di rendere percettibile la saldatura fra ciò che avviene in superficie e ciò che sussiste in profondità: anche a rischio di apparirci ora troppo "superficiale", ora troppo "profondo".
Si prenda, per fermarsi ad esempi di pagine universalmente famose, il celeberrimo inizio della Sinfonia in Sol minore K 550.
Fin dall'attacco, lo slancio che Karajan imprime al movimento è rapinoso, travolgente, le figure sciolte di accompagnamento hanno un rilievo inusitato e contrastano con la melodia dei violini in modo sensibile, come se lo sfondo, anziché integrarsi, volesse assorbire il primo piano, quello che di solito spicca nettamente; secchi taglienti, sono

gli accordi a piena orchestra che concludono l'esposizione tematica.
Ma già nel ritornello Karajan assottiglia quasi impercettibilmente il tessuto sonoro, distendendolo nel "piano": sicché lo stesso materiale si ricompone in un'altra visione, più trasognata, quasi elegiaca.
Nello sviluppo, allorché si presenta bruscamente la tonalità di Fa diesis minore, il contrasto tra la figura tematica ed il penetrante staccato dei bassi assume un tono drammatico di spessore inaudito, quasi si annunciasse una catastrofe.
Ciò che prima appariva scorrere in superficie, si espande ora nel senso della profondità, per precipitare in abissi smisurati.
Qui Karajan esagera, certamente; ma infonde alla partitura una verità bruciante, che no non è al di là bensì nella musica stessa. E tutto ciò si verifica in un incalzare sempre più incisivo del tempo: il massimo degli eventi si produce nel minor tempo possibile.

BERLINER PHILHARMONIKER



Senza che per questo venga pregiudicata, quasi valore a sé stante, la pastosità e la morbidezza del suono orchestrale, la sua risplendente purezza.
L'Adagio introduttivo della Sinfonia in Mi bemolle maggiore K 543, ed ancor più quello della "Praga" (in Re maggiore, K 504), sono documenti eloquenti di una poetica interpretativa che rasenta l'enfasi, la forzatura espressiva.
Con ampio gusto, Karajan deliba ogni particolare e lo carica di un'intenzione solenne, austera ed insieme fastosa. Qui il tempo è dilatato ad arte, teatrale l'indugio; e difatti il guizzo con cui viene introdotto l'Allegro (nella "Praga" con l'incalzante sincopato dei violini, mentre trombe e corni esplodono la loro luminosa fanfara) è un vero colpo di scena, dove il protagonista è il direttore, non altri.
Queste intenzionali estremizzazioni, in cui Karajan era maestro insuperabile, possono cogliere di sorpresa e perfino indisporre chi si attenda da una Sinfonia di Mozart un pacato piacere, magari da gustarsi ad occhi chiusi e senza sussulti; ma suscitano nell'ascoltatore attento, e non solo per la tecnica con cui sono realizzate, un'emozione intensa.
Per avere un'idea adeguata del Mozart di Karajan bisogna però partire dalla fine, ossia dalla "Jupiter". Per Karajan non è solo il monumento classicamente proteso a coronamento della produzione sinfonica di Mozart in una ferma dichiarazione di ideali razionali. Il motto iniziale è inciso nella pietra, netto e poderoso, e determina subito l'atmosfera incombente su tutto il primo tempo; le cause che seguono sono cariche di presagi e di destino: in questi elementi e già contenuto il nucleo da cui si svilupperà il tema della Marcia funebre dell' "Eroica" di Beethoven.
In questo clima, con Karajan tutta la Sinfonia s'erge come un'erme solitario paesaggio di rovine classiche. Ed è un'immagine di folgorante bellezza contemplata al crepuscolo di un mondo.
Superficie e profondità assumono un significato tangibile nella lontananza che ormai ci separa da quel mondo; ed è alla soglia di quel limite che Karajan ci conduce, prima di liberare l'estasi della fuga finale in un fervido canto d'addio.
Un atteggiamento decadente? Forse. Certo è che Karajan si sentiva uno degli ultimi sommi sacerdoti eletti ad offrire quel rito, ed a rievocarne tutti gli incanti.

OUVERTURES

Una serata all'opera non è sempre stata l'impegno serio che è oggi. In passato il pubblico che andava all'opera, soprattutto per divertirsi ed incontrare gli amici, faceva un tale rumore che a malapena si riusciva a sentire l'inizio della musica.

Per ovviare a questo, i compositori svilupparono l'Ouverture (letteralmente l' "apertura") nella quale gli strumentisti attaccavano con alcuni fragorosi accordi per mettere le conversazioni a tacere ed attirare l'attenzione, come fa un giudice con il martelletto.

Questi accordi diventavano gradualmente un movimento completo ed indipendente, seguito da una parte più pacata e poi da un brano finale forte con un tempo rapido per fare crescere l'eccitazione del pubblico all'avvicinarsi dell'alzata del sipario.

Eccezion fatta per la Francia dove venne adottato un stratagemma diverso, questa Ouverture in tre parti (chiamata allora in Italia, come oggi d'altronde, Sinfonia) divenne quasi universale all'inizio del Settecento.

Il *Lucio Silla* di Mozart ne è un esempio perfetto, mentre l'Ouverture del *Die Entfuhrung aus dem Serail* ne modifica la struttura inserendo un movimento lento in mezzo a quello brioso.

Nel 1767, Gluck introdusse un nuovo tipo di Ouverture per la sua opera *Alceste*.

Egli era dell'opinione che l'Ouverture doveva, non solo mettere a tacere il pubblico, ma anche calarlo nell'atmosfera del dramma che si sarebbe svolto poco dopo.

Che Mozart fosse dello stesso parere lo si può vedere paragonando l'Ouverture gioiosa e dirompente nelle *Nozze di Figaro*, una delle sue opere *buffe* predilette, con il linguaggio musicale nobile ed intriso di dignità con l'Ouverture del *Don Giovanni*, con il suo titolo mozartiano e tragico *Il dissoluto punito*.

Com'è noto, questa precisazione del compositore sul tema è preziosa perché, nonostante una trama macabra in cui l'eroe viene trascinato a forza all'inferno da una statua divenuta viva per l'occasione, il *Don Giovanni* viene classificato (per ragioni tecniche) come opera *buffa*, un'opera comica!

Tutte le Ouvertures sono orchestrate allo stesso modo, ossia con un paio di flauti, oboi, clarinetti, fagotti, corni, trombe e timpani e con archi. Le tre eccezioni sono *Die Zauberflote* con tre tromboni aggiunti, *Lucio Silla*

con un numero minore di flauti, clarinetti e fagotti e, infine, *Die Entfuhrung dem dem Serail* in cui, nei brani esterni, i flauti sono sostituiti da un unico ottavino ed i timpani sono corredati da cimbali, triangolo e grancassa per rendere meglio l'atmosfera turca dell'azione.
Questa formazione orchestrale comprendente otto strumenti a fiato, quattro ottoni, strumenti a percussione ed archi, era superiore all'epoca a quella considerata normale per la Sinfonia da concerto, la quale si limitava a due oboi, due corni e ad archi, con un fagotto come parte del gruppo dei bassi.

GEORGE PRETRE



I teatri lirici erano allora in grado di ospitare orchestre più consistenti e quindi i compositori ne approfittarono per aggiungere colore strumentale alle proprie opere.
Molto spesso, perfino nelle Ouvertures ben sviluppate mozartiane, l'orchestra al completo sembra sprecata, essendo la musica altrettanto incisiva con un numero minore di strumenti; era quindi abbastanza corrente il fatto di avere delle Ouvertures a più movimenti - tra cui le prime scritte da Mozart - staccate dalle relative Opere ed eseguite come Sinfonie da concerto con un'orchestra ridotta.

Le nozze di Figaro K 492

Il libretto è un adattamento della commedia di Beaumarchais *Le mariage de Figaro*, ad opera di Lorenzo da Ponte.
Mozart iniziò la composizione alla fine dell'ottobre 1785 e completò i quattro atti il 29 aprile dell'anno successivo. Due giorni dopo ebbe luogo la prima esecuzione al Burgtheater di Vienna. L'Ouverture in Re maggiore comprende un unico movimento, Presto, in forma sonata senza sviluppo. Particolarmente degno di nota è il passaggio eseguito dal basso che porta al terzo tema, tema in cui questo stesso strumento si aggrega poi con slancio.

Die Zauberflote K 620

Questo *Singspiel* in due atti venne composto nel luglio 1791 a Vienna; tuttavia l'Ouverture in Mi bemolle fu scritta appena due giorni prima della "première" al Theater auf der Wieden il 30 settembre.
Mozart ritorna allo stile francese per l'Adagio iniziale dell'Ouverture che, con il suo ritmo fortemente marcato, porta infine all'Allegro che inizia a mo' di fuga.
Nella parte centrale, un cambiamento in Adagio ricorda la lenta introduzione in tre gruppi di accordi di sviluppo.

La clemenza di Tito K 621

Per questa sua ultima opera, scritta appena tre mesi prima della sua morte, Mozart scelse un libretto di Caterino Mazzola secondo Metastasio e lo portò a termine il 5 settembre 1791.
La prima esecuzione ebbe luogo l'indomani al Teatro nazionale di Praga, in occasione delle celebrazioni per l'incoronazione del re di Baviera, Leopoldo II.
La fredda brillantezza di questo unico movimento, Allegro in Do maggiore, è in netto contrasto con la dolcezza umana e piena di grazia del Concerto per clarinetto composto immediatamente dopo.

ORCHESTRA NATIONAL DE FRANCE



Lucio Silla K 135

Mozart si mise a lavorare sull'Opera "Lucio Silla" a Salisburgo all'inizio di novembre 1772 per preparare il suo viaggio in Italia e la portò a termine a Milano dove essa fu eseguita al Teatro Regio Ducale il 26 dicembre dello stesso anno, durante le festività per il matrimonio dell'arciduca Leopoldo di Toscana.
Il successo fu immediato. L'Ouverture infatti è una Sinfonia in Re, con due movimenti Molto allegro che inquadrano un Andante, in La maggiore per due oboi ed archi.
Il primo movimento introduce un tema che venne poi ripreso con una forma modificata ma pure riconoscibile sette anni più tardi nella Sinfonia n. 32 intitolata, forse in modo significativo, "Ouverture nello stile italiano".
Eppure, in entrambi i lavori, il ricorso ad un potente crescendo indica l'influenza di Mannheim piuttosto di quella della scuola italiana.
Il Finale dell'Ouverture del Lucio Silla è tuttavia un vortice molto italianizzante di un movimento in 3/8.

Die Enfuhrung aus dem Serail K 384

Quest'Opera comica in tre atti fu scritta tra il 29 luglio 1781 ed il 29 maggio 1782 ed eseguita per la prima volta al Burgtheater di Vienna il 16 luglio 1782.
Nel bel mezzo del Presto in Do maggiore, pieno di gioia e dagli accenti mediorientali, si inserisce un Andante dolce nel quale l'ottavino cede il passo ai flauti.
Questo preannuncia l'aria di Belmonte sul quale si apre l'Opera, trasponendola però nella chiave minore.
Successivamente ritorna il Presto per riassumere tutto quanto è stato annunciato all'inizio.

Don Giovanni K 527

Come nell'Ouverture dell'Opera Die Zauberflote, Mozart sceglie una lenta introduzione (Andante in Re maggiore).
Le sue linee cromatiche, i ritmi sincopati nonché l'uso aggressivo degli ottoni e tamburi sono ricchi di presentimenti, atmosfera che viene annullata poi dal brillante Molto Allegro in Re maggiore in forma sonata con un lungo sviluppo costruttivo soprattutto sul secondo tema, ma con una falsa ed inaspettata riesposizione.
L'Opera fu completata a Praga il 28 ottobre 1787 ed eseguita l'indomani al Teatro Nazionale.

Idomeneo re di Creta, ossia: Ilia ed Idamante K 366

Nel 1712, il poeta francese A. Danchet scrisse in collaborazione con il compositore A. Campra un'Opera intitolata *Idoménée*, la quale servì di base al libretto che Giambattista Varesco dette a Mozart nell'autunno del 1780.
L'opera fu completata nel gennaio successivo ed eseguita all'Holtfeater di Monaco il 29 dello stesso mese. L'Ouverture è un movimento in Re maggiore, in forma sonata, tematicamente ben sviluppato.

Così fan tutte, ossia, la scuola degli amanti K 588

Si tratta di una farsa leggera portata a termine poco tempo prima della sua prima esecuzione al Burgtheater di Vienna il 26 gennaio 1790.
Per introdurla, Mozart creò una leggiadra Ouverture in Do, caratterizzata dal cicaleccio degli archi e dei fiati con interventi sincopati del Tutti.

Der Schauspieldirektor K 486

Quest'Opera corta in un atto venne composta nel 1786 in occasione di una festa data il 7 febbraio dall'imperatore Giuseppe II per il duca Alberto von Sachsen-Teschen al palazzo di Schonbrunn.
Che una così semplice trama - un direttore di teatro che concede un'audizione a due cantanti femminili - l'Ouverture in Do maggiore è inaspettatamente sofisticata, ma si intuisce il divertimento del compositore mentre lo sviluppo affronta difficoltà di proporzioni quasi "Sturm und drang".

LORIN MAAZEL







CONCERTI PER PIANOFOTRE E ORCHESTRA

Introduzione

Sin dai primi Concerti per pianoforte e orchestra si definisce già quell'impianto strutturale che praticamente rimarrà invariato lungo l'intera serie, quale andrà sviluppandosi nel corso di diciotto anni: se talora lo stile galante aveva inciso sulla struttura dei Concerti dei predecessori portando all'eliminazione del movimento lento, in Mozart l'equilibrio della tripartizione costituisce un punto fermo.

Il primo movimento adotta, ovviamente, la forna-sonata, secondo la particolare conformazione del Concerto che prevede la "doppia esposizione" vale a dire quell'articolazione discorsiva che prefigura la prospettiva drammaturgica implicita nel rapporto Solo-Tutti: e già questo è uno dei luoghi più significativi per rilevare la straordinaria vocazione del compositore ad una animazione del quadro strutturale in senso teatrale, riproponendo ogni volta, pur nel rispetto generale dello schema, situazioni quanto mai varie.

L'esposizione orchestrale propone il primo soggetto nella tonalità fondamentale, solitamente seguito dal secondo soggetto anch'esso nella stessa tonalità, anzicchè alla dominante come prevede lo schema sonatistico. Ma già qui Mozart si muove sovente con quella qualità inventiva che sembra riplasmare la forma in funzione di un passo emozionale o di un gioco sostenuto dal piacere della sorpresa.
Così in alcuni Concerti il secondo soggetto viene proposto subito alla dominante, in altri addirittura non figura in questa prima fase, per essere magari affidato al solista; sovente, invece di un vero e proprio secondo soggetto, si tratta di idee, più o meno determinate, destinate a giocare poi un diverso ruolo nel corso del movimento stesso; in qualche caso addirittura sul finire della conclusione dell'esposizione orchestrale affiora un terzo soggetto, che inserisce nel dibattito dell'intero movimento una variabile significativa, allo stesso modo in cui invece, Mozart riprende in fase conclusiva il primo soggetto.

Il passaggio alla “seconda esposizione” è senza dubbio uno dei più cruciali dell’intero Concerto, il momento in cui l’ascoltatore fa la sua conoscenza con il solista, il personaggio che si pone come interlocutore primario.

Un’entrata attesa, non c’è dubbio - salvo il caos davvero esilarante offerto dal Concerto in Mi bemolle K 271 dove il protagonista balza in scena con una spinta sbarazzina già alla seconda battuta della prima esposizione - e pur tuttavia carica di suspence, perché non sappiamo chi sia il protagonista, come si presenti, che volto abbia. Ed in effetti ogni entrata è una sorpresa, anche perché da essa dipende poi gran parte di quanto avverrà poi.

Normalmente il solista riprende il primo soggetto ora con tono condiscendente, quasi a voler rassicurare che il discorso si svolgerà su un piano di sostanziale convergenza, altre volte con l’aria di appropriarsene per farne un’affermazione sua. In alcuni casi, invece, il solo entra con un’idea nuova, con un soggetto tutto suo: oppure, questa sua nuova idea la propone dopo aver ricalcato il primo soggetto del Tutti.

In ogni modo, l’insieme di proposte connesse all’apparizione del solista, il suo comportamento individuabile molto spesso da una più o meno dichiarata attitudine virtuosistica, è tale da recare un mutamento della prospettiva, in quanto l’orchestra da unica protagonista si trova a dover giocare ora un ruolo antagonistico.
Ruolo che nella evoluzione del Concerto mozartiano risulterà sempre più marcato, man mano che l’esperienza sinfonica andrà nutrendo anche la visione concertante. Mozart sembra infatti superare con progressiva determinazione la convenzione “galante”, legata soprattutto a J. C. Bach che vedeva l’orchestra, dopo che il Solo aveva suggellato la propria presenza protagonistica con il proprio soggetto, appartarsi ad una funzione subalterna di sostegno.

La conclusione della seconda esposizione è un altro momento sintomatico del Concerto, ed anche qui Mozart sembra sottrarsi al potere vincolante dello schema: se spesso l’orchestra ripropone il tema conclusivo della prima esposizione, altre volte è lo stesso primo soggetto

a ribadire, secondo una convenzione arcaica, del tutto ritonificata peraltro, un proposito unitario.



E' la particolare logica con cui Mozart regola il rapporto tra prima e seconda esposizione, improntata a ragioni di drammaturgia sonora, a dare una portata altrettanto significativa allo sviluppo.

Va rimarcata infatti come questa sezione della struttura sonatistica appaia solitamente come il momento catalizzatore della tensione drammatica; nonostante il profilo scorciato che sovente esso assume, in termini di brevità, il che sembra avvalorare la tesi che più in generale lo sviluppo mozartiano vada considerato come una transizione, quasi una scorciatoia per ritornare al tono principale piuttosto che una vera e propria sezione, riallacciandosi in tal modo alla struttura dell'intero movimento piuttosto che all'aria con da capo.

Ma proprio tale apparente riluttività, in termini temporali, finisce per rendere ancora più pregnante il momento ed anche questo appartiene in fondo alla sorprendente qualità mozartiana, portata a qualificare, a rendere importanti le cose solitamente meno evidenziate, se non addirittura appartati.

Ecco allora lo sviluppo concentrare, nell'economia del primo movimento del Concerto, un potenziale emozionale sempre intensissimo, nel modo quasi sempre più anomalo, in quanto soltanto un numero ristretto tra i Concerti mozartiani presenta uno sviluppo che costituisce una vera e propria trasformazione di materiali tematici resi espliciti nell'esposizione.

Più sovente infatti lo sviluppo prende avvio da un elemento marginale, afferrando magari distrattamente l'ultima parola dell'esposizione per dar vita ad una divagazione che tuttavia introduce nello svolgimento un clima nuovo, come un accadimento che pur fugace, determina un cambiamento d'atmosfera.

Ed è proprio l'incidenza di tale oscurarsi d'orizzonte – che solitamente è un momento doloroso, comunque reso particolarmente trepido quello svelato dallo sviluppo – che riqualifica come altro elemento drammaturgico, per nulla scontato, l'arrivo della ripresa. Lungi dal riproporsi come simmetrica ricomposizione di un ordine costituisce una continuazione di quel confronto tra due antagonisti, il pianoforte e l'orchestra, dopo che la stretta dello sviluppo aveva come tentato una prova della verità che ha lasciato infatti le sue inevitabili tracce, e come spesso avviene l'atmosfera risulta meno contrastata, soprattutto per una maggior disponibilità del Solo.

Più che un contrasto sembra ora un dialogo, assai meno serrato se, anzicchè la pura botta e risposta è un fare più articolato che si scioglie lungo percorsi quasi divaganti a volte; ed anche qui le sorprese non mancano, se vediamo ad esempio riapparire temi che si erano dati per persi, come talora avviene per certi secondi temi dell'esposizione orchestrale non più riascoltati in quanto soppiantati dalle nuove proposte del solista.

Un’animazione che proprio per l’intrecciarsi così ingegnoso di tanti spunti e di tante combinazioni riesce a far sprigionare ogni volta un senso di autentica aspettativa dalla tensione cadenzale che apre al solista il consueto spazio per la sua esibizione virtuosistica.



Era questo delle cadenze uno dei luoghi deputati del Concerto settecentesco, strettamente legato al gusto di un'epoca che privilegiava, quasi a contraltare l'ordine e la razionalità del linguaggio corrente, l'improvvisazione.

Il virtuoso dunque trovava l'occasione per mostrare sia la sua abilità manuale che la sua estrosità di improvvisatore in quella sospensione di discorso, sull'accordo di quarta e sesta, prima che il movimento del Concerto giungesse a conclusione; occasione meno estesa, per estemporanee decorazioni sonore e brevi sospensioni del discorso sulla dominante, che offrivano al solista l'opportunità di tracciare qualche arabesco, solitamente senza precise implicazioni tematiche.

L'improvvisazione costituiva inoltre un vero e proprio atteggiamento del virtuoso nel corso dell'intera esecuzione del Concerto settecentesco, un suo modo di personalizzare la vicenda attraverso fioriture ed abbellimenti suggeriti dall'estro del momento, secondo una delega implicita che nel costume musicale del tempo, il compositore affidava all'esecutore, soprattutto nei movimenti lenti.

I Concerti mozartiani sembrano riflettere pur nell'astrazione del linguaggio musicale, quella stessa realtà che il teatro di quegli anni era andato scoprendo: uno spaccato di società più variegata, in cui diversi personaggi, di varia estrazione, intessono i loro intrighi e propongono in un contesto più mobile le proprie individualità.

Questa mobilità del teatro mozartiano, la ritroviamo nei Concerti, come termine evolutivo rispetto ad una visione che aveva sancito il predominio solistico ed ecco infatti il solista personaggio del Concerto mozartiano non apparire più come il brillante dominatore del salotto galante, ma come un interlocutore più disponibile, che stabilisce con l'orchestra, resa via via più consistente - consolidata senza dubbio attraverso la proverbiale qualità assimilatrice di Mozart – l'importante esperienza del sinfonismo di Mannheim e rapporti conversativi sempre più armonici.

Ed è in questo nuovo spirito conversativo, col quale non è per niente in contrasto l'affiorare di toni drammatici, che va colta l'essenza del Concerto mozartiano, la portata della sua drammaturgia, anche

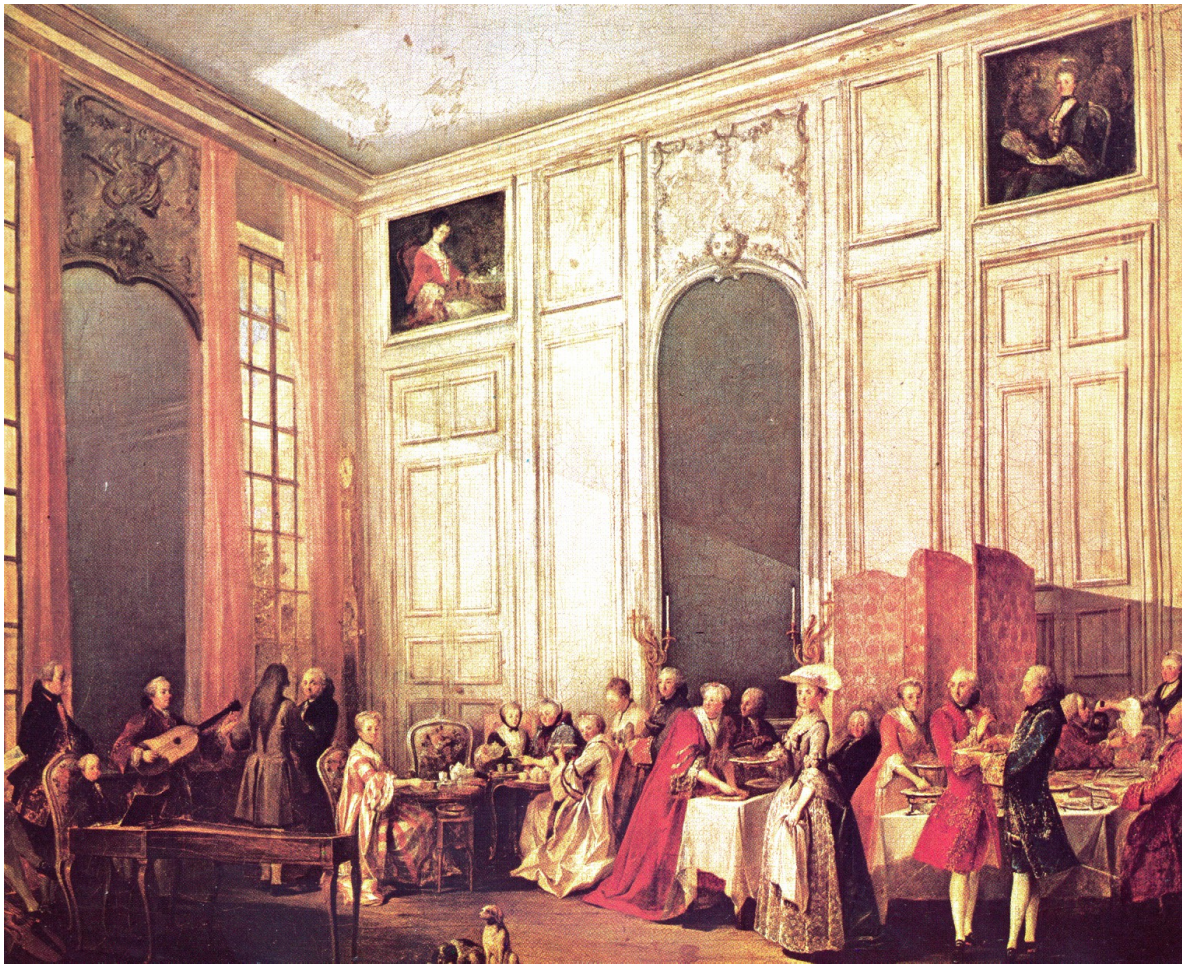
abbracciante l'intero arco della sua struttura tripartita: così da imprimere ai Finali quella tensione verso un'illusione di felicità che si decanta, sovente nella stessa sublime ambivalenza delle grandi chiuse teatrali, dalla conclusione della Folle journée allo stupefatto lieto fine della "*Clemenza di Tito*".

Il rapporto con l'Opera si definisce anche al di là di quelli che sono i momenti deputati del gioco drammaturgico, come l'entrata del solista o la sua uscita di scena, perché l'intera trama concertante si impregna di teatralità nella parte ora protagonista, ora di comprimario, che vi assume la mobilità tematica nell'incatenamento e nella successione dei soggetti, come pure la sempre più affiorante individuazione timbrica: e non sono casuali infine, a confermare tale circolarità, quei rimbalzi che talune partiture dei Concerti sembrano accogliere, ora fugacemente ora in maniera più determinata, da quelle teatrali con ciò che accade assai meno frequente nelle Sinfonie o nelle pagine cameristiche.

Concerto n1 in Fa maggiore K 37

Risale all'aprile 1767 ed è così ricavato dal primo movimento dell'Allegro della Sonata n 5 di Raupach, l'Andante centrale, secondo l'ipotesi non documentata di Wyzewa - De Saint Foix da un Andante di Schobert ed il Finale dal primo Tempo della Sonata Op 1 n 3 di Honauer. Il Tutti introduttivo è ricavato dai due soggetti del tempo di sonata ma non in maniera puramente meccanica, perché il gioco strumentale lascia già intendere un tessuto animato da spunti imitativi, che in rapporto alle successive entrate del solista stabiliscono una prospettiva dotata di un nuovo respiro, destinato via via ad allargarsi con il Tutti interposto tra l'esposizione e lo sviluppo ed infine con il Tutti conclusivo del movimento.

MOZART AL PIANOFORTE



Indicativo della nuova visione che sorregge il compositore nell'affrontare le prove del Concerto, un cammino lungo il quale procederà con sempre più sorprendente dimestichezza, è il ruolo della cadenza: se nel primo movimento lo stacco cadenzale non è ancora molto netto, già nell'Andante si può avvertire una intenzionalità che diverrà esplicita nel terzo movimento dove la preparazione della cadenza, chiaramente indicata come tale, è realizzata da una figurazione nuova introdotta dal solista accompagnato dall'orchestra.

Concerto n 2 in Si bemolle maggiore K 39

Risale al giugno 1767 e si basa per i due movimenti sui rispettivi movimenti della Sonata n 1 di Raupach mentre l'Andante è modellato sul primo movimento della Sonata op.17 n 2 di Schobert: l'orchestra ha lo stesso organico del K 37.

Benchè il principio operativo sia il medesimo, si può osservare in questa elaborazione un'intenzionalità drammaturgica più scoperta: nel modo con cui ad esempio Mozart intreccia il gioco del Tutti con quello del solista alla fine dello sviluppo del primo movimento, per quanto ancora lontano dalla naturalezza che contrassegnerà i futuri Concerti è comunque un segno non occasionale del modo di intendere il rapporto tra solista e orchestra.

La qualità poetica dell'Andante di Schobert funge evidentemente da stimolo per Mozart il quale arricchisce le belle pagine clavicembalistiche di una cornice orchestrale molto coerente, ritoccando talora con piccoli interventi già molto personalizzati la stessa scrittura del solista.

Più convenzionale il trattamento del Tutti nell'ultimo movimento, anche se qualche motivo di attenzione viene dal gioco imitativo tra i due violini.
Al luglio seguente appartengono gli ultimi due Concerti per pianoforte, il K 40 e K 41.

Concerto per pianoforte e orchestra n. 3 in Re maggiore K 40

E’ così strutturato:

- il primo movimento è tratto dal primo tempo della Sonata op. 2 n. 1 di Honauer
- l'Andante centrale è modellato sull'omonimo movimento della Sonata op. 1 n. 4 di Eckardt
- il terzo movimento forse si basa su un pezzo di Carl Philip Emmanuel Bach
- Il Presto del terzo movimento, si basa sulla scansione binaria della Sonata italiana, e presenta, nell'ambito dei primi quattro Concerti di Mozart, un carattere più vario che si identifica nell'alternanza di figurazioni ritmiche.

L'orchestra ha lo stesso organico dei primi due Concerti, con l'aggiunta di due trombe che contribuiscono ad arricchire le sonorità e ad attribuire a quest'opera una maggiore identificazione col genere musicale del Concerto, nel tentativo di uscire dalle convenzioni della musica Rococò.

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4 in Sol maggiore K 41

E’ così strutturato:

- l'Allegro iniziale e il Molto Allegro finale sono tratti dalla Sonata op. 1 n. 1 di Honauer
- l'Andante centrale dall'Andantino dalla Sonata n. 1 di Raupach

Con questo Concerto, è evidente come Mozart, nonostante non si sia discostato di molto dai modelli presi come riferimento, abbia compiuto, nell'arco di composizione di 4 opere, un notevole miglioramento nel genere Concertistico, attribuendo all'orchestra una capacità di dialogo con lo strumento solista che mai si era raggiunta prima.

I Tutti si presentano molto completi sia dal punto di vista dell'estensione che per quanto riguarda la notevole elaborazione, che finisce col rinnovare le caratteristiche delle composizioni cui Mozart si ispirava.

ALFRED BRENDEL



Concerto per pianoforte e orchestra in Re maggiore n 5 K 175

Il manoscritto del Concerto in Re maggiore K 175 reca in testa l'iscrizione dello stesso compilato: "Concerto per clavicembalo del sigr Cavaliere Wolfgango Mozart, nel dicembre 1773". Si tratta di un'opera cui per lungo tempo il compositore riserverà le sue preferenze, eseguendola più volte in occasione dei suoi viaggi a Mannheim ed a Parigi ed ancora nel 1782, dopo il suo trasferimento a Vienna: per quella circostanza comporrà un nuovo Finale.

Il manoscritto autografo di questo Concerto è stato acquistato da Constanza Mozart da Johann Andrè, ma è andato perduto. Era intestato "Concerto per il clavicembalo del signor Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel dicembre 1773". Probabilmente Mozart portò questo Concerto a Monaco nel 1774 e sappiamo che fu eseguito a Mannheim nel febbraio 1778.

Nel febbraio 1782 Mozart ha composto un Rondò finale sostitutivo (K 382) per il piano Concerto K 175. Senza dubbio egli compose questo nuovo Finale per l'esecuzione nei concerti Lenten a Vienna. John Irving credeva che Mozart avesse composto tale variazione per catturare l'attenzione della platea viennese più facilmente che non con l'antecedente "forma – sonata concepita (contrappuntisticamente).

In questa forma, il Concerto fu eseguito più volte tra il 1782 e il 1783, Mozart lo descrisse come "più apprezzato in questa versione". Il nuovo Rondò include un flauto, che non era presente nella partitura degli altri due movimenti. Una parte della partitura salisburghese mostra alcune variazioni nel primo corno e negli oboi, che potrebbe ricondursi all'aggiunta di un flauto. Tuttavia, non abbiamo alcuna parte per flauto nei primi due movimenti. Klaus Hortschanisky ha teorizzato che il nuovo Finale fu eseguito a Mannheim nel 1778.

Perciò, sembra esistano tre versioni – o esecuzioni – del Concerto per pianoforte K 175:

- l'originale in tre movimenti del 1773.
- Variazione con un corno, due oboi, un flauto del 1778
- Sostituzione del rondò K 382 al Finale, con l'orchestrazione del 1778

Quando Mozart inviò una copia del Rondò a Salisburgo nel marzo del 1782, scrisse a suo padre:

"*Mi raccomando di guardare a questo come ad un gioiello. L'ho composto specificamente per me e nessun altro oltre mia sorella può suonarlo".*

Apparentemente la popolarità del brano cambiò l'opinione di Mozart sul Rondò e fu resa nota per la vendita di Lorenz Lausch il 2 Aprile 1785. L'intero Concerto è stato pubblicato sul Journal des pieces de clavcin di Boyer a Parigi nel 1785, con la sostituzione del Rondò finale.

Andrè pubblicò il Concerto nel 1801, con il movimento Finale originario.

Quale formazione orchestrale intendesse Mozart per questo Concerto fu occasione di lunghi dibattiti, a causa del fatto che esso non fu scritto per i medesimi strumenti di altri Concerti.

Marius Flothius suggerisce perfino che non è da escludere che Mozart pensasse ad un esecuzione per organo.

ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS



Mozart scrisse due diverse cadenze per i tre movimenti a Vienna. Esse furono scritte molto dopo, come evidenziato da Robert Levin, che ha mostrato come la cadenza del primo movimento arriva al Fa acuto, mostrando così come essa sia indiscutibilmente stata scritta per un uso successivo, per uno strumento a cinque ottave.

Si tratta in realtà di un'opera che si affaccia sull'orizzonte concertistico contemporaneo con una originalità indubitabile, ma più ancora che per lo schema in sé, per la qualità ormai inconfondibile dello stile: in particolare per la naturalezza con cui è regolato il gioco tra orchestra e ruolo solistico, vuoi per l'ampiezza e la varietà di strumentazione che contrassegnano gli interventi sinfonici – non si trascuri la circostanza che Mozart ha già composto, nell'ottobre di quello stesso 1773, un capolavoro intensamente toccante come la Sinfonia in sol minore K 183 – che per la qualità dialogante innerva la stessa funzione di accompagnamento.

Lo spirito franco che traspare dall'intera opera trova subito la sua esplicita affermazione nel primo tema pronunciato dagli archi e dagli oboi. Ma anche il secondo soggetto pur esso nel tono di Re maggiore, vive della stessa animazione ritmica.

Una proposta dunque di straordinaria vividezza questa del primo Tutti che l'entrata del solo non smentisce, ma in certo qual modo ribadisce riproponendo i due soggetti, ponendo peraltro subito il segno della propria personalità in quanto alla ripetizione del primo soggetto del Tutti il solo fa seguire una propria idea, di largo respiro melodico; così come dopo la riproposizione del secondo soggetto del Tutti il solista prosegue, senza staccare le dita dalla tastiera, con un altro suo soggetto, anche questo impregnato di un particolarissimo profumo e, come non bastasse, sempre dal fremito vitale del basso, un'immagine inattesa, toccata da una quasi sfacciata leggerezza, fugace anticipazione del "*Ratto dal serraglio*".

E proprio in questo mordere il freno del solo, pur nell'apparente conformità della ripetizione tematica sembra stimolare nuovamente l'orchestra in un gioco altero di pieni e vuoti che può persino richiamare ormai lontane fattezze barocche. In realtà, tale movenza chiaramente lascia trapelare una schermaglia più sottile come quella che si svolge tra solo e Tutti sul finire dell'esposizione, un rimpiattino quasi stizzoso che

imprime una singolare tensione alla conclusione della prima sezione. Il solista sembra ritrovare uno spazio più ampio per il proprio discorso che invece assume inflessioni di particolare intimità, nello sviluppo, ma è un momento di sosta sentimentale di breve durata, subito riassunto nella animazione della ripresa. Dopo la cadenza, il discorso d'assieme viene portato verso la conclusione, ed anche questo è un tratto squisitamente mozartiano.

NEVILLE MARRINER



L’Andante sembra riprodurre uno schema analogo a quello del primo movimento con un’esposizione orchestrale dei due soggetti, il secondo dei quali con ritornello; l’entrata del solo ripropone il primo soggetto, in dialogo con l’orchestra da cui si diramano nuove idee frammiste al ritornello del secondo soggetto.

Il clima di sognante tenerezza evocato con quel passo sostenuto, con quel respiro lungo in cui pare già di presentire la compiutezza dei grandi Adagi della maturità, trova un’ulteriore intensificazione nello sviluppo centrale, nutrito da una melodia nuova che introdotta dal solista, viene poi ripresa dagli strumenti dell’orchestra i quali si muovono con una peculiarità timbrica estremamente controllata, come del resto tutto il quadro dinamico – da notare il decrescendo annotato alla fine dell’esposizione orchestrale e nella terz’ultima battuta.

Il Finale rappresenta senza dubbio il momento più straordinario del Concerto per l’originalità che percorre senza sosta la sua ampia struttura: organizzato in forma di sonata questo Allegro si caratterizza altresì per la tensione contrappuntistica che lo anima - da far pensare già al supremo approdo della “jupiter” – e che si alimenta di un’eccezionale esuberanza tematica: ben quattro temi infatti si susseguono nel Tutti che apre il movimento, un canone all’unisono, un secondo motivo, affidato ai soli archi, dal profilo sincopato, un terzo già apertamente melodico, un quarto infine enunciato dalle viole e dai bassi all’unisono, dal carattere nuovamente ritmico.

L’ingresso del solista innesca di nuovo il gioco contrappuntistico sul primo soggetto del Tutti: una vera e propria botta e risposta tra pianoforte e orchestra che via via coinvolge altri soggetti ma che ne stimola altri nuovi del discorso del solista.

Concerto per pianoforte e orchestra n. 6 K 238

Questo Concerto non risulta essere stato commissionato, ma probabilmente lo stesso Mozart lo compose per se stesso o lo destinò a qualche allieva o alla sorella. Composto nel 1776, assieme al K 242, al K 246 e al K 271 (legati però ad una committenza), risente dell'influenza del gusto francese e salisburghese, e forse anche dei *Sei Concerti Op. 13* di J. C. Bach. Sin dalle prime battute, il Concerto K. 238 dimostra un carattere tranquillo, in cui prevale l'andamento cantabile sulla ricerca del virtuosismo.

ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI



L' Andante un poco adagio si rifà alla struttura della sonata bipartita, attraverso la presenza di due parti bilanciati tra loro ma allo stesso tempo contrapposti. Il terzo tempo, invece è nello stile francese del rondeau, e vede il succedersi del tema, di tre episodi intermedi e delle riprese, con l'orchestra che finalmente assume un ruolo più importante nei confronti del solista. La mancata ricerca di virtuosismo si ripercuote anche nella conclusione del Concerto, che termina con un *piano*, dopo l'ultima esposizione del tema eseguita dall'orchestra, privata dell'apporto del solista.

Concerto per pianoforti n 7 in Mi bemolle maggiore per due (K.242) o per tre (K.365)

Il Concerto per due pianoforti in Fa K 242 fu composto per la sorella dell'arcivescovo Colloredo, per cui lavorava Mozart a Salisburgo, e per le sue due figliolette. Mozart trovava monotono insegnare loro, ma poiché suo padre Leopold non si stancava di ripetergli che ciò era parte del suo impiego quotidiano, per questo egli commutò l'attività d'insegnamento in attività produttiva.

Le due figliole erano Aloisa e Josepha e la loro madre Contessa Antonia commissionò diverse composizioni a Mozart incluso questa (del febbraio 1776) che fu prevedibilmente adeguata alle loro capacità.

Infatti si può notare che la parte assegnata a Josepha, la meno dotata della tre, inizialmente era la più scarna. In seguito, Mozart riscrisse il Concerto per due pianoforti, presumibilmente per sua sorella Nannerl e se stesso e quest'arrangiamento fu aggiunto al suo repertorio dopo il suo arrivo a Vienna nel 1781.

Il Concerto non richiede particolari virtuosismi ai pianisti né particolari istanze da parte degli ascoltatori. La più rilevante sezione è il movimento centrale con il suo lieve accompagnamento nel dialogo tra i due solisti pianisti.

Concerto per pianoforte n 8 in Do maggiore K. 246

Conosciuto anche come Concerto Lutzow, la composizione K 246 in Do maggiore è datata 1776 e perciò fu composta in modo ravvicinato rispetto alla serie di Concerti per violino.

ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS



Scritto per la contessa Antonia von Lutzow, moglie del comandante locale, Mozart non aveva necessità di scrivere una composizione semplice per un dilettante – la contessa era un'apprezzata pianista ed un'allieva di Leopold.

Mozart inizialmente auspicava di pubblicare il Concerto a Parigi in un gruppo di tre, ma il progetto andò in fumo per carenze finanziarie, mostrando una volta ancora l'inadeguatezza di Mozart quale uomo d'affari. Non sorprende molto che questo Concerto segua le orme del Concerto in Si bemolle, K 238 . I tre movimenti seguono la sequenza consueta dello schema veloce-lento-veloce con atmosfera pastorale nell'Andante centrale, nello stile abituale del Rondò finale con minuetto, come mostrato dalla cadenza conclusiva. Rilevante il fatto che egli non scrisse le cadenze dei movimenti primo e terzo, mentre la partitura della cadenza centrale è presente nel manoscritto.

Concerto per pianoforte n 9 in Mi bemolle maggiore K. 271

1. Allegro (mi bemolle maggiore)
2. Andantino (do minore)
3. Rondò. Presto (mi bemolle maggiore)

Organico: pianoforte, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, Gennaio 1777
Prima esecuzione: Monaco, residenza di Franz Albert, 4 Ottobre 1777
Edizione: Andrè, Offenbach 1800
Dedica: Mademoiselle Jeunehomme

Il Concerto in Mi bemolle maggiore K 271, composto nel gennaio 1777 da un Mozart ventunenne, è un lavoro di notevole valore per la freschezza e la varietà dell'invenzione melodica e per l'armonica fusione espressiva tra solista e orchestra, come attestano nei loro libri su Mozart sia Bernhard Paumgartner che Alfred Einstein. Scritto per la pianista francese mademoiselle Jeunehomme, conosciuta dal musicista a Salisburgo e poi incontrata di nuovo a Parigi, questa composizione presenta una straordinaria ricchezza tematica sin dal primo movimento,

un *Allegro* caratterizzato da un senso ampio e possente della costruzione tematica nel rapporto dialogante tra il pianoforte e l'orchestra, formata da due violini, viola, due oboi, due corni, violoncello e contrabbasso.



A questo primo movimento ricco di proposte tematiche e di robusta tessitura sinfonica succede un tempo lento eccezionalmente esteso, che alterna un patetismo intenso e quasi tragico (è la prima volta che Mozart scrive un tempo di Concerto in minore) a zone cantabili e affettuose, ed apre al Concerto per pianoforte le strade di un pronunciato protagonismo espressivo.

Esso è considerato come un grande arioso teatrale, sullo stesso piano estetico di analoghe pagine composte da Rameau e da Gluck.. La melodia è carica di nobile eloquenza nel suo stile cantabile e la malinconia mozartiana sembra proiettare intorno a sé un'ombra piena di triste presagio. Nel Rondò finale, dove il tema principale sembra anticipare l'aria di Monostato del *Flauto magico, è* improntato ad una misurata gaiezza spirituale, si inserisce quanto mai elegante ed espressivo un Minuetto in La bemolle con quattro variazioni che serve a spegnere gli umori virtuosistici del pianoforte, la cui parte presenta un impegno tecnico di indubbia difficoltà in tutti e tre i movimenti, dove non mancano uscite solistiche ornamentali.

Concerto per due pianoforti n. 10 in Mi bemolle maggiore, K.[1] 365 (K.[6] 316a)

Allegro (Mi bemolle maggiore)
Andante (Si bemolle maggiore)
Rondò. Allegro (Mi bemolle maggiore)

Organico: 2 pianoforti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, 15 Gennaio - 23 Marzo 1779
Prima esecuzione privata: Vienna, casa Auernhammer, 23 Novembre 1781
Prima esecuzione pubblica: Vienna, nell'Augarten Theater, 26 Maggio 1782
Edizione: Andrè, Offenbach 1800

Mozart scrisse il doppio Concerto in Mi bemolle per sé e la sorella Nannerl nel marzo 1779, poco dopo il suo ritorno da Parigi. Il lavoro, unico del genere, è accostabile alle Sonate per due pianoforti o per

pianoforte a quattro mani, per lo spiccato carattere di virtuosismo competitivo che lo anima, per la sensualità e brillantezza sonora della scrittura, per l'intensa vitalità concertante che circola nei rapporti tra i due strumenti solisti e tra questi e l'orchestra.

L'imponenza del primo movimento, che nello sviluppo si colora di tinte cupe, dovette risuonare esaltata agli orecchi degli ascoltatori viennesi grazie a una successiva, e purtroppo perduta, rielaborazione della partitura, arricchita di clarinetti, trombe e timpani.

CLAUDIO ARRAU



Anche nella sua più diMessa veste orchestrale originaria, il Concerto appare come un prodigio di sensibilità timbrica, soprattutto nelle introduzioni al primo e al secondo tempo, dove il modesto schieramento dei fiati, tipico del normale organico settecentesco (oboi, fagotti e corni in coppie) non potrebbe venire utilizzato con varietà e fantasia maggiori.

Come spesso, anche qui Mozart sembra giocare le sue carte migliori nel Rondò finale, strutturato su un tema ricorrente dall'*incipit* in "levare" (insolita e in verità poco mozartiana civetteria ritmica: Wolfgang evidentemente respirava ancora l'aria di Parigi) e dalle mosse d'una disinvolta eleganza mondana che tuttavia non riesce a dissimulare un tenero empito lirico, il quale traboccherà nella conciliazione degli episodi secondari e in tutta la parte conclusiva, dove il motivo, prima di sfociare nella cadenza e nell'ultima, squillante ripresa, si discioglie in progressioni cariche di intenso pathos.

Opera di notevole freschezza, ma anche profondamente matura, è di grande interesse per il rapporto che stabilisce fra i due solisti e fra questi e l'orchestra. È un problema che Mozart affrontò una seconda volta subito dopo, con la *Sinfonia concertante* K 364 per violino e viola, scritta in estate.

Forse nel Concerto per due pianoforti non si giunge ancora alla approfondita distinzione di ruoli della *Sinfonia concertante*, ma il dialogo fra i due pianoforti è vivacissimo e ricco di fantasia, portando su un piano assai elevato lo stile piacevolmente mondano proprio delle composizioni del periodo salisburghese.

L'Andante è simile a un duetto operistico delicatamente ornato col da capo.

Il Rondò include un drammatico passaggio nei modi minori, uno sviluppo sinfonicamente impegnato del tema principale e una elaborata cadenza.

Concerti per pianoforte e orchestra
n 11, n 12, n 13 ossia K 413, K 414, K 415

I tre Concerti per pianoforte e orchestra K 413, 414, 415 furono composti da Mozart a Vienna probabilmente alla fine del 1782 e inaugurano la serie dei Concerti per pianoforte della maturità.

Com'era sua consuetudine, Mozart li presentò in una sottoscrizione ai viennesi all'inizio del 1783 ma riuscì a farli pubblicare soltanto nel 1785 dall'editore Artaria.

EUGEN JOCHUM



Proprio in merito alla novità di queste pagine, Wolfgang scrisse una famosa lettera al padre che reca la data del 28 dicembre 1782:

"Questi Concerti sono proprio a metà strada tra il troppo difficile e il troppo facile, molto brillanti, gradevoli all'orecchio pur senza cadere nella vuotaggine: qua e là anche gli intenditori avranno di che essere soddisfatti, ma in modo che anche coloro che non lo sono proveranno piacere, senza sapere perché".

L'orchestrazione prevede la presenza dei fiati – oboi e corni nei Concerti K 413 e 414, trombe nel Concerto K 415 - che ricoprono però un ruolo marginale, più coloristico che sostanziale, come ebbe a dire lo stesso Mozart

"Ho composto tre Concerti per pianoforte da eseguirsi con piena orchestra e cioè con oboi e corni, o semplicemente con archi".

(Lettera all'editore parigino Sieber del 26 aprile 1783).

Concerto per pianoforte n 11 in Fa maggiore K 413

L'Allegro del Concerto in Fa maggiore K 413 si apre con l'esposizione orchestrale nella quale Mozart profonde idee musicali semplici e dirette: un primo tema esuberante e gioioso, seguito da un secondo motivo sereno e delicato.

L'ingresso del solista non ha nulla di clamoroso, anzi il pianoforte entra quasi in punta di piedi, riprendendo con poca convinzione il motivo poco sopra esposto dell'orchestra. Balza subito evidente la scrittura quasi cameristica di questa pagina, nella quale la mano sinistra del pianista ha un ruolo prevalentemente di accompagnamento armonico, quasi si trattasse di una Sonata e non di un Concerto.
Nello sviluppo il pianoforte preferisce presentarci una nuova idea tematica piuttosto che elaborare, come di regola avviene, i temi dell'esposizione: la modulazione verso le aree tonali di Do minore e Sol minore rendono questa sezione la più interessante del movimento. La

ripresa corre regolare e culmina nella cadenza del solista scritta dallo stesso Mozart.

Il Larghetto è una di quelle oasi di pace e serenità cui Mozart ci abituerà nella sua produzione successiva: qui ce ne offre un'intensa anticipazione, col motivo principale affidato ai violini primi, col sostegno del basso albertino ai violini secondi e del suggestivo pizzicato di viole e bassi. Il tema tratto dall'*Alessandro nelle indie* di J. C. Bach, rappresenta un omaggio alla memoria dell'amico da poco scomparso.

SYMPHONIE ORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS



Il solista è protagonista assoluto: riprende il tema principale, lo varia e lo abbellisce con delicatezza dominando la scena musicale. La sezione contrastante del Larghetto si apre poi con un nuovo esitante motivo cromatico dei violini sopra il lungo pedale di corni e viole: sembra davvero qui di avvertire i dubbi e i sospetti del Conte nelle future *Nozze di Figaro*! La ripresa del tema principale variato dal solista, avviene in Si

bemolle maggiore e precede una specie di coda orchestrale, nella quale Mozart ripropone il motivo cromatico precedente. La consueta cadenza del solista porta alla chiusa del movimento.

Il Concerto si chiude con un delizioso Tempo di Minuetto, una specie di caleidoscopio di idee musicali che si alternano felicemente senza oscurare la forma rondeau del movimento. Il tema principale, serioso ma ammiccante al tempo stesso, presentato dai violini secondi e subito ripetuto all'ottava alta dai violini primi, separa con le sue ripetizioni i quattro episodi solistici: il primo, in Fa maggiore esalta la cantabilità del pianoforte, il secondo ha invece carattere più virtuosistico; il terzo episodio, in Si bemolle maggiore, prende le mosse dalla chiusa orchestrale che lo precede e conduce alla ripresa del motivo principale.

Il quarto episodio, caratterizzato da intense progressioni modulanti, conduce a una nuova ripresa del tema principale, affidato prima al solista poi all'orchestra sopra i vivaci arpeggi del pianoforte. L'ultimo episodio solistico prende le mosse dall'incipit del motivo secondario e riconduce al tema principale, udito per l'ultima volta in garbato dialogo fra solista e oboi.

Concerto per pianoforte n 12 in La maggiore K 414

Secondo la tesi di A. Einstein, che ha trovato riscontro in illustri studiosi mozartiani, il Concerto in La maggiore K.414 venne scritto in realtà prima degli altri due: lo testimoniano tanto l'edizione di Artaria nel 1785, che pubblicò il Concerto come (Primo dell'op. IV", quanto la data di composizione del Rondò K. 386 – 19 Ottobre 1782), scritto da Mozart proprio per il Concerto K 414 e poi sostituito dall'Allegretto. Si tratta in ogni caso di una della pagine per le quali lo stesso Mozart nutriva particolare predilezione.

L'Allegro iniziale ha una ricca esposizione orchestrale della quale ricordiamo almeno tre motivi: il tema principale, un delicato sorriso musicale esposto dai violini, il tema secondario, reso marziale dal ritmo puntato in oboi e corni, e il secondo tema vero e proprio, timido ed esitante nei violini, sostenuti dal pizzicato di violoncelli e bassi. Il solista

conduce la sua esposizione con regolarità, senza strafare e senza particolari virtuosismi: la difficoltà tecnica di questa pagina infatti non va oltre quella richiesta a un ottimo dilettante. Interessante invece è la sezione di sviluppo che si apre con un nuovo motivo, in note ribattute, elaborato dal pianoforte, culminante con un intenso episodio in Fa diesis minore. La ripresa è regolare e culmina nella cadenza del solista.

MAURIZIO POLLINI



Il tema principale dell'Andante è un ulteriore omaggio a J. C. Bach, del quale Mozart cita l'incipit dell'Ouverture La *calamità dei cuori*: il motivo, raccolto e solenne, viene esposto sottovoce dagli archi, in un clima musicale di ispirazione quasi religiosa. La seconda idea melodica viene presentata dai violini primi e sostenuta dalle note ribattute dei violini secondi e delle viole e dalle lunghe note dei fiati. Preceduto da una pausa generale, il pianoforte si appropria del tema e lo varia con sapienza e gusto, prima di esporre un nuovo tema, dolcissimo e sognante, che ci sembra un'anticipazione di atmosfere musicali incantate proprie della maturità mozartiana. Dopo la ripresa

della seconda idea melodica, un breve episodio di sviluppo motivico precede la ripresa del tema principale affidata al pianoforte e la consueta cadenza del solista.
Il carattere spensierato dell'Allegretto conclusivo è dovuto alla sua ricchezza tematica: il refrain è formato da tre idee melodiche distinte: uno spunto sbarazzino dei violini, una sinuosa linea degli archi all'ottava e una melodia cadenzante dei violini sopra il ribattuto dei bassi.

Gli episodi solistici si alternano alle ripetizioni parziali del refrain con naturale scorrevolezza: il primo è brillante e ritmico, il secondo è interamente basato sull'elaborazione della seconda idea del tema principale, il terzo è costruito su un nuovo motivo presentato dal pianoforte e subito ripreso con gioia dai violini in Re maggiore, il quarto analogamente al secondo prende spunto dalla seconda idea del tema principale.

Concerto per pianoforte n 13 in Do maggiore K 415

Nel Concerto K 415 in Do maggiore, che chiude la miniserie del 1782, Mozart introduce due novità rilevanti: un organico più solenne –con trombe e timpani – e quella scrittura contrappuntistica, frutto di uno studio attento delle partiture di Bach e di Handel, che innestata sullo stile galante settecentesco e che ha determinato la nascita dello stile classico viennese. Già nell'esposizione orchestrale dell'Allegro iniziale è avvertibile il nuovo stile: nel primo tema, dall'andamento quasi marziale, presentato in imitazione tra violini primi, secondi e viole con bassi – Do maggiore – e nel secondo, tessuto in contrappunto da violini e viole sopra un lungo pedale tenuto da fagotti, corni e bassi.

La coda dell'esposizione riserva ancora una sorpresa: un motivo tambureggiante esposto da archi oboi e fagotti, sorta di irriverente battere di piedi in stile opera buffa al quale Mozart riserverà grande spazio all'interno del movimento. Il solista, come spesso avviene nei Concerti mozartiani, fa il suo ingresso con un nuovo motivo cui subito si uniscono gli archi che riprendono il primo tema. Da qui in poi il

solista sembra quasi estraniarsi dal materiale musicale presentato precedentemente dall'orchestra, in cerca di vie musicali originali, come nel secondo tema, che presenta una malinconia propria della malinconia mozartiana. Un lungo episodio solistico di impronta virtuosistica (ottave spezzate, arpeggi, veloci scale) che culmina con la riproposizione del motivo tambureggiante, porta alla coda dell'esposizione basata sul primo tema. Lo sviluppo è articolato in due episodi, il primo dei quali vede il solista presentare un perentorio motivo discendente a note lunghe seguito da un veloce gioco di scalette in imitazione; il secondo è invece basato sul primo tema orchestrale, ora in La minore, arricchito dai suggestivi arabeschi del pianoforte. La ripresa, regolare, porta alla consueta cadenza del solista e alla chiusa orchestrale.

KARL BOHM



L'Andante scorre fluido in un sereno e limpido Fa maggiore, condotto per mano dal pianoforte che domina incontrastato tanto l'esposizione del tema principale quanto le sue variazioni. L'Allegro conclusivo,

ricco nell'invenzione melodica e capriccioso nella forma, si apre con un tema articolato in tre momenti: un primo motivo esposto dal solista e ripreso subito dagli archi, un secondo motivo, giocoso e danzante e una terza idea dal carattere pastorale. Il primo episodio solistico è costituito da un improvviso Adagio in Do minore, dominato da tinte dolenti e quasi misteriose. Il secondo episodio, ancora in tonalità minore, è basato sull'incipit del primo motivo; il terzo, vivace e virtuosistico, contrasta con il quarto e ultimo, un Adagio che è di fatto una ripresa variata dell'Adagio precedente. Una gioiosa ripetizione del primo motivo seguita da una coda orchestrale conclude la pagina

Concerto n 14 per pianoforte in Mi bemolle maggiore K 449

Il 26 maggio Mozart scrisse al padre: "..*questo è un Concerto particolare, è scritto sia per piccola che per grande orchestra*". In altra occasione, Mozart indicò che questo Concerto, come il K 413 ed il K. 415 che poteva esser eseguito anche da una compagine da camera con i soli archi. Inoltre, esso è il primo indicato nel catalogo privato di Mozart, relativo a quelle composizioni a cui Mozart lavorò fino alla morte.

Albeit scrisse a Barbara Ployer che fu lo stesso Mozart ad eseguirlo per la prima volta il 17 marzo. La dedica a Miss Ployer potrebbe essere la ragione per cui Mozart sostituì un passaggio particolarmente difficile al centro del movimento d'apertura con un altro più accessibile. La versione originale contiene una sovrapposizione drammatica tra piano ed orchestra, simile a quello espresso nel futuro Concerto in Do minore del 1786. – E' altresì interessante rilevare che l'apertura di questo Concerto è pressoché l'esatta inversione del tema principale del K 449.

Nessun altro Concerto sembra avere tanti tratti di unicità. La K.49 è la sola in cui il Tutti d'apertura è modulato alla dominante della tonalità, in Si bemolle maggiore. Queste esigenze di modulazione torneranno alla tonica attraverso un tipo di fantasia per gli archi che non sarà più utilizzata oltre. Ed ancora, c'è un passaggio corrispondente successivo, un dialogo spontaneo tra piano e orchestra al termine della sezione-sviluppo, senza una lineare linea tematica. Ciò mi fa tornare alla mente la

canzone popolare bavarese “Heut K.ommt der Hans zu Mir, freut sich die Lies”.

In contrasto, uno scoppio improvviso in Do minore segue, con un oscillante motivo dei primi violini che potrebbe interpretarsi come l’esplosione di un incendio. Altrettanto inaspettatamente questo motivo “esplosivo” riapparirà come trillo finale dell’assolo piano, che condurrà ad un’altrettanto sorprendente cadenza in Do minore, in cui l’orchestra farà il suo ingesso in Mi bemolle maggiore!

WIENER PHILHARMONIKER



Il secondo movimento in Si bemolle maggiore rappresenta un’atmosfera più interiore. Nella terminologia mozartiana “Andantino” è più lento rispetto all’Andante; perciò questo è uno tra i più tranquilli movimenti che troveremo entro i suoi Concerti per pianoforte. – ci sono due movimenti Adagio nei suoi Concerti per violino simili. Ancora, dietro questa calma apparente, è possibile contrapporre una passionale modalità

da parte dell'orchestra. Il solo piano inizia con il tema iniziale ed eleganti passaggi guidano verso un pieno dialogo con l'orchestra. Inusuale è il primo ritorno al ritornello nella tonalità di La bemolle maggiore. Ciò conduce alla sequenza di modulazioni romantiche, poi riprese da Schubert, tanto che quest'Andantino si chiude recuperando la tonalità d'inizio.
Il terzo movimento, un sereno Rondò con gli elementi in forna-sonata, offre una deliziosa combinazione tra il tema-danzante ed elementi di contrappunto impegnato. Il piano riprende il tema d'apertura di Tutti, sviluppandolo in un eloquente e brillante passaggio. Con leggerezza qui appare una figura melodica che si ripresenterà 5 anni dopo nel primo movimento del *Quintetto per clarinetto* laddove essa gioca un importante ruolo. La sezione – sviluppo recupera una tonalità minore in un gioco dualistico tra solista e gli archi. La ri-esposizione del tema danzante conduce ad una pausa a cui segue il risoluto Allegro conclusivo in tempo sei ottavi, che accoglie questa composizione deliziosa verso la sua conclusione.

Un'ulteriore peculiarità di questo Concerto sono le plurime modulazioni "da precursore" tra tonalità distanziate tra loro. Già nella ripresa del primo movimento la musica torna da Si bemolle minore a Mi bemolle maggiore, attraverso il Sol minore – Richard Strauss non avrebbe potuto far meglio – l'Andantino tocca la stravagante tonalità di Si minore e, quasi come apice, l'Allegretto finale gioca toccando la chiave di Re bemolle minore – Straordinario davvero!

Concerto per pianoforte n. 15 in Si bemolle maggiore K 450

1. Allegro (Si bemolle maggiore)
2. Andante (Mi bemolle maggiore)
3. Allegro (Si bemolle maggiore)

Organico: pianoforte, flauto, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi
Composizione: Vienna, 15 Marzo 1784
Prima esecuzione privata: Vienna, residenza del conte Johann Nepomuk Eszterházy, 15 Marzo 1784

Prima esecuzione pubblica: Vienna, Trattnerschen Saal, 17 Marzo 1784
Edizione: Artaria, Vienna 1798

Mozart condusse a termine a Vienna nel marzo 1784 due Concerti per pianoforte e orchestra: quello in Si bemolle K 450 e quello in Re maggiore K 451, undicesimo e dodicesimo dei ventitré compresi nel catalogo delle sue opere. «Fra questi due Concerti - egli scriveva al padre - non saprei quale scegliere. Li ritengo entrambi tali da *far sudare*; e in fatto di difficoltà quello in Si bemolle supera ancora quello in Re»

GEZA ANDA



Il Concerto K 450 è invero una composizione eminentemente brillante, nella quale il virtuosismo del solista ha ampio modo di emergere, mentre l'orchestra, formata da archi, oboi, fagotti e corni, con l'aggiunta di un flauto nell'ultimo tempo, ha un elaborato trattamento sinfonico. Creato in un periodo in cui Mozart godeva il massimo favore della società viennese, il Concerto è uno di quelli che, a quanto osserva l'Abert, il musicista scrisse parte per sé e parte per il pubblico: «E' come se Mozart volesse testimoniare a che punto lo spirito della musica di società poteva essere unito con il sentimento personale dell'artista».

L'Allegro iniziale si apre con un tema assai cromatico presentato dai fiati, ai quali rispondono lievemente i primi violini; dopo un Tutti orchestrale, appare, presentato dagli archi, il secondo tema, caratterizzato da sincopi di un effetto tenero e cattivante; si ha quindi un altro Tutti. Il pianoforte entra con un ampio passaggio libero, che porta a un punto coronato, e riprende poi da solo il materiale tematico precedentemente esposto, introducendo anche nuovi temi e approdando ad una chiusa orchestrale rifacentesi al primo Tutti. Nello svolgimento si hanno passaggi modulanti del solista, imitazioni fra gli strumenti dell'orchestra, la riapparizione del tema iniziale in orchestra sotto il trillo del pianoforte. La ripresa ha numerose varianti rispetto all'esposizione e perviene alla conclusione attraverso una grande cadenza.

L' Andante, in Mi bemolle, è concepito nello spirito della variazione. Un tema semplice e cantabile, con ripetizioni distribuite fra il solista e l'orchestra, è seguito da due variazioni e da una libera coda. Accenti da cantico religioso sono stati rimarcati da alcuni studiosi nello svolgimento del discorso musicale.

L'Allegro finale è un Rondò con una intonazione di caccia (e il Saint-Foix vi sottolinea anzi una certa atmosfera francese che lo avvicina al *Quartetto* soprannominato appunto *La caccia*).

Il ritornello, spigliato e grazioso, è introdotto dal pianoforte ed è immesso in uno svolgimento originale per varietà di episodi e modulazioni inaspettate. Anche qui una cadenza precede la conclusione: va segnalato al riguardo che di questo, come di parecchi Concerti mozartiani, ci sono pervenute le cadenze composte dall'autore per uso proprio o di altri esecutori.

Piano Concerto n 16 in Re maggiore K 451

Il 1784 segna una periodo di pausa di Mozart quale compositore ed esecutore di Concerti per pianoforte. Già tre anni prima egli aveva scritto a proposito di Vienna: " Questa è definitivamente la terra del pianoforte!" In marzo, egli organizzò tre "accademie" in cui egli eseguì i suoi Concerti nuovi, il K 449 il 17, il K 450 il 24 e il K 451 il 31.

ORCHESTRA MOZART



A proposito del primo Concerto, egli scrisse il 20 "la platea era stracolma". Nell'arco di un mese Mozart si esibì 21 volte mentre contestualmente componeva altro! Naturalmente, nel 1784 il pianoforte occupò un ruolo centrale nella sua attività: scrisse almeno 6 Concerti per piano, oltre che altrettante Sinfonie. Nella tarda primavera, egli spedì le partiture dei Concerti K 449, K 450, K 451, K 453 al padre, accompagnandole con questa lettera:

"Non riesco a scegliere tra due Concerti, il K 451 e il K 457: entrambi sono intensi, ma quello in Si bemolle è più difficile. Comunque, sono

curioso di sapere quale tra i tre Concerti in Si bemolle, Re e Sol è il preferito da voi e da mia sorella, e se il vostro giudizio sia concorde col mio e con quello delle platee"

Lettera del 26 Maggio 1784.

Non conosciamo la risposta, ma è verosimile che il Concerto in Re maggiore fosse il preferito: è il più effervescente dei tre.

Per la prima parte, a partire dal K 175 Mozart utilizzò trombe e timpani come strumenti obbligati in ogni Concerto. Il primo movimento ha il carattere di una Ouverture brillante, il piano comincia aggiungendo passaggi virtuosi e aggraziati. Il secondo movimento ha i tratti di una Romanza, che prelude al movimento centrale del Concerto in Re minore. E l'imprevedibile Finale ha il ritmo di una danza campagnola che termina dopo una cadenza, come un valzer veloce, concludendosi con una fanfara non dissimile dal *Bel Danubio blu* di un secolo dopo!

Non è tuttavia sorprendente che questa composizione apprezzata sfuggì all'attenzione degli editori durante la vita di Mozart. Una possibile pubblicazione parigina tra il 1785-1787 non può esser accertata, ma nel marzo 1792, appena dopo la morte di Mozart, fu pubblicata da Bossier, che aveva altresì pubblicato la K.453.

Il commentatore mostra una notevole comprensione per lo stile mozartiano quando egli scrive di "impressionate modulazione". Passaggi inconsueti tra le sezioni principali pongono Mozart al di fuori dei suoi contemporanei. Ciò s'evidenzia già alla battuta 43 del primo movimento: improvvisamente la consueta atmosfera del Re maggiore è abbandonata sotto la sincope offerta dai violini acuti – premonizione del Concerto in Re minore – e gli *staccato* dei bassi discende verso aree distanti dalla tonica fino alla dominante di Si maggiore, proposta dopo cinque misure.

Ciò è seguito da un graduale ritorno al Re maggiore. Un modulazione simile prosegue, questa volta fondata in una sequenza cromatica discendente.

ALFRED BRENDEL



Naturalmente, questi passaggi eccentrici hanno un profondo significato, in ciò che Mozart vuol dirci: il suo splendente Re maggiore non lo è del tutto: contiene tremori, inadeguatezze, che sono in sottofondo al migliore dei “mondi possibili”.

Tali incertezze non sono prolungate, ma presto si risolvono verso la familiare felicità del Re maggiore, sia quale tonica sia quale dominante. Non sarebbe altrimenti Mozart, e il suo tremore non ha strascichi e non va oltre il primo movimento, ma riemerge temporaneamente con le modulazione della fase centrale del terzo movimento conclusivo.

Concerto per pianoforte n 17 in Sol maggiore K. 453

Composto per Barbara Ployer, fu completato il 10 aprile 1784 – come risulta dal manoscritto autografo – ed inserito nel catalogo personale delle composizioni il 12 aprile 1784.

La prima esecuzione fu di Barbara Ployer il 13 Giugno 1784, sotto la direzione dello stesso autore Mozart – ed insieme eseguirono il K 449 e la *Sonata per due pianoforti K 448*.

Il Concerto in sol maggiore è il quarto del fruttuoso biennio 1784-1786, quando furono composti almeno 12 Concerti – un'esplosione di creatività unica perfino per Mozart.

Sebbene i progetti di scrivere una nuova opera non si concretizzarono, era all'apice della sua fama come miglior compositore ed esecutore al pianoforte a Vienna. Durante la primavera del 1784 egli si esibì non meno di 23 volte in 46 giorni in concerti pubblici e privati. E' qualcosa di sorprendente il miracolo che egli nel medesimo tempo trovasse tempo e modo di comporre tutto ciò, considerando che ognuno di essi ha un tratto distintivo.

Raramente uno stesso Concerto veniva replicato oltre una volta. La platea mozartiana esigeva ascoltare una nuova composizione ogni volta.

Si può altresì affermare che questo Concerto sia ancora più unico rispetto agli altri. Nessun altro Concerto infatti ha inizio con i soli violini, a cui si uniscono in seguito i Tutti. Come una sorta di ricambio, gli stessi violini taceranno durante la cadenza dove – altrettanto inusualmente – solo i bassi saranno presenti.

Quando il resto degli archi arriveranno, una misura dopo, essi non suoneranno un prevedibile armonico in Sol maggiore, bensì un accordo pressoché romantico alla nona minore, che in realtà è un accordo di settima con l'ottava aumentata!

La partitura del pianoforte, altrettanto, ha i suoi tratti sorprendenti e inconsueti, come una serie di triadi interrotti come lo scintillante primo studio in Do maggiore di Chopin.

Nella sezione-sviluppo Mozart inserisce i temi precedenti ma accompagnandoli con inattese armonizzazioni, un abbellimento che modula verso tonalità distanziate fino a confluire nella dominante di minore. Una modulazione magica da un breve Tutti – solo archi – conduce da Mi minore a Do minore e poi al Sol minore, preparando così la ripresa in tonalità originaria.

EUGEN JOCHUM



E’ consueto per le composizioni adulte di Mozart che un’atmosfera placida si tramuti in atmosfera oscura ed incerta.

Ciò è ancor più evidente nel secondo movimento, dove un inatteso fuoco passionale segue l’introduzione pacata.

Qui il piano assume il ruolo di un soprano drammatico in una scena di Opera seria. Nella parte centrale dell’Andante, Mozart modula nuovamente verso le tonalità più distanti, anticipando in ciò Schubert.

E’ un colpo di genio il modo in cui Mozart trova le linee per ritornare dal Do diesis minore verso Do maggiore in appena quattro battute. Il sole così riappare!

Un ambiente emotivo si espande dalla cadenza straordinariamente poetica con l’epilogo in cui il piano giunge interagendo in un dialogo sereno con l’orchestra, come a testimoniare una ritrovata sintonia dopo gli smarrimenti precedenti.

Tal evoluzione fa tornare alla mente la conclusione della danza Davids Bundler di Schumann.

Il giro di danza dell’ultimo movimento – una sequenza brillante di variazioni – è una di quelle in cui l’ascoltatore viene catturato e invogliato ad unirsi al canto.

Perfino in questo brano brioso, appare la variazione in tonalità minore, con piene e diffuse armonie. Dopo tal improvvisa interruzione, la modalità prevalente ritorna a prendere il sopravvento ancora.

Dopo una breve cadenza, giunge il Presto finale nello stile dell’Opera buffa – unico anch’esso – e ciò conduce verso la conclusione effettiva di questa multiforme composizione.

Concerto per pianoforte n 18 in Si bemolle maggiore K 456 – “Paradise - Concerto”

Completato il 30 settembre 1784

Il Concerto K 456 è il quinto della serie che Mozart compose per il pianoforte. Nello stesso frangente temporale, egli scrisse anche il Quintetto per pianoforte K 452, la Sonata per violino e pianoforte K 454 e la Sonata per pianoforte in Do minore K 457. Solo il Quartetto d’archi in Si bemolle maggiore K 458 ha interrotto tal fiorire di composizioni per pianoforte, che riprese con il Concerto per pianoforte K 459.

SYMPHONIE ORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS



Se per circa un secolo, il Concerto K 271 fu indicato con"Jeunehomme", si poteva indicare questo Concerto con il sottotitolo "Concerto paradiso" visto che era stato composto per la pianista cieca Maria Teresa Paradis (1759-1824). Ella eseguiva questo concerto nelle sue esibizioni e Mozart stesso lo eseguì a Vienna il 13 Febbraio 1785 in un recital della cantante Luisa Laschi.

Con l'eccezione del tormentato episodio in Si minore del movimento Finale, una tenerezza tenue e femminile prevale, come se essa fosse il ritratto a cui esso era diretto.

Specialmente la dolcezza del primo movimento con le sue armonie romantiche, ha pochi confronti con altre composizioni.

Il primo movimento inizia con il ritmo di marcia prediletto da Mozart che è presente anche nei Concerti per pianoforte K 451, K 453 e K459, nel Concerto per violino K 218 e in numerose Marce per orchestra.

Mentre la battuta d'apertura in tutti i casi è identica, è la seconda misura che è unica. Qui la conclusione femminile "Do-La-Si bemolle" appare e contraddistingue l'atmosfera prevalente all'intero movimento.

L'introduzione orchestrale conduce due temi di sottofondo e si conclude con un altro motivo-marcia, convenzionalmente un tratto militare, ma suonato qui tenuemente da violini e strumenti a fiato.

Nell'esposizione seguente il Piano riprende tutti i temi fin qui ascoltati nell'apertura, abbellendoli, variandoli ed arricchendoli con passaggi virtuosistici, nel corso dei quali si trova un nuovo passaggio all'unisono che conduce verso il secondo tema – come accade per la Sonata in Sol maggiore K 283 e nel Concerto in Sol maggiore K 453.

Dopo un energico ritornello orchestrale al centro del movimento, il pianoforte rientra con una sorta di improvvisazione che porta alla sezione-sviluppo. Questo sviluppo, modulato in diverse tonalità, introduce un nuovo solo pianistico di carattere trasognante. Un crescente sulla dominante, conduce poi verso la ripetizione del tema iniziale, assente per oltre 10 minuti d'esecuzione. La sensazione di benessere di

quel sottofondo familiare all'inizio della ripresa può essere ben confrontato con i sentimenti del rientro in casa dopo una giornata trascorsa lontani. Dopo tal rientro, "casa dolce casa", la tonalità di Si bemolle maggiore non sarà più lasciata fino alla conclusione dell'Allegro.

MAURIZIO POLLINI



Una novità nei Concerti per pianoforte di Mozart è la forma mutata del secondo movimento. E' nella tonalità elegiaca di Sol minore, una tonalità che in ogni composizione mozartiana con la medesima tonalità spesso esprime smarrimento, paura, tragicità, perfino disperazione, come nell'aria di Pamina "Ach, ich fuhl's".

Qui, tuttavia, l'impressione di sofferenza è meno acuta, probabilmente perché Mozart sembra voler esprimere l'ansia di una giovane donna legata ad un dispiacere d'amore, piuttosto che i suoi personali sentimenti.

Nonostante ciò che si intravvede in questo tipo di variazione, orchestra e pianoforte sono presenti qui con una tale profonda fusione che le parole non servono. Il lamento dolce del tema alla prima variazione per pianoforte solo è gradualmente intensificata fino ad arrivare ad uno stormo d'ali nella terza variazione. La variazione nella rassicurante tonalità di Sol maggiore sembra provenire da altezze celestiali. Ma qui il panico riemerge ancora nell'ultima variazione, una variante più concisa rispetto alla seconda variazione e che conduce verso la coda drammatica che non cela più nulla, ma è palesemente espressa.

Il terzo movimento è un "Finale nascosto" in 6/8, un tipo di soluzione che Mozart ha utilizzato con successo nei movimento Finali dei Concerti per corno e orchestra K 412, 417 e 447 così bene come nel Concerto per pianoforte in Si bemolle K 450.

La somiglianza con i movimenti finali citati non può essere celata: come in essi, si inizia con uno sfrontato assolo del pianoforte così come è simile il secondo tema e i passaggi virtuosistici, ma il K 456 richiede meno abilità tecniche dei precedenti.

Tuttavia, non si vogliono negare anche qui le sorprese: Proprio al centro di questo primo movimento, laddove tutto sembra scorrere regolarmente, tal sensazione è spazzata via improvvisamente da una modulazione eccitante verso la tonalità distante di Si minore. Ma non solo questo! I due ritmi di 6/8 e 2/4 sono sovrapposti qui in un frenetico 2/4 suonato dal fagotto ed in sequenza affidato al pianoforte che è accompagnato però dai violini in ritmo 6/8. La suggestione di questa sovrapposizione tra ritmi è espressa dallo scambio tra violini e pianoforte che rammenta la luminosità dei cori della Passione di S. Matteo di Bach.

Quest'improvviso fuoco può essere interpretato come la protesta contro il generale sottofondo idilliaco del resto del Concerto. Quest'è l'essenza di Mozart! Così improvvisamente quando essa appare, questo scompiglio lascia il campo e viene riassorbito nella tonalità originaria, quella di Si bemolle maggiore, che viene mantenuta fino alla fine del movimento.
Da qui, è tutto "zucchero e biscotti". Solo nella cadenza originale di Mozart viene rievocato quello scompiglio con simili passaggi fulminei: un elegante brano di psicologia musicale anteriore a Wagner. Nelle

partiture di Mozart, dopo l'improvvisazione-cadenza, il pianoforte ritrova l'orchestra in due accordi conclusivi, una convenzione che sarà mantenuta per tutto il diciannovesimo secolo, laddove questi due accordi non verranno nemmeno stampati nella partitura per il pianoforte-solo.

LEONARD BERNSTEIN



Concerto per pianoforte n 19 in Fa Maggiore K 459

Completato a Vienna l'11 dicembre 1784

La prima pubblicazione di questo Concerto – da Johann André – ricorda nella copertina che lo stesso fu eseguito da Mozart in occasione dell'incoronazione dell'imperatore Leopold II a Francoforte il 15 ottobre 1790. Come per l'altro Concerto d'incoronazione – K. 537 – eseguito per l'occasione, entrambi hanno una pluralità di temi scritti con atmosfera gioiosa, solo raramente intermezzati da quei momenti di riflessione malinconica che sono tipici in Mozart.

Inoltre, si nota un evidente contrasto tra queste due composizioni. Mentre nel Grande Concerto d'incoronazione, il pianoforte è protagonista centrale, qui si evidenzia un costante dialogo tra piano e orchestra, specie con la sezione fiati.

Ciò si nota anche dal ruolo di accompagnamento del pianoforte in gran parte del primo movimento. Diversamente da altri Concerti, qui c'è una rilevante presenza di polifonia con canone e fuga. Inoltre, ciò che Mozart affermava sui primi Concerti K 413, K 414, K 415 si possono applicare anche a questa composizione:

"*Questi Concerti sono la giusta via di mezzo tra il troppo semplice ed il troppo elaborato. Essi sono molto brillanti, piacevoli all'ascolto ma senza essere superficiali. Ci sono inoltre passaggi da cui i semplici ascoltatori possono trarre soddisfazione, nonché altri passaggi apprezzabili da ascoltatori più esperti, senza che essi ne sappiano la reale ragione*" –

Lettera al padre del 28 dicembre 1782

Il Concerto in Fa maggiore sarà il più breve dei Concerti mozartiani: inoltre, l'indicazione Allegretto in merito al secondo movimento, più rapido dell'Andante o Larghetto indicati nei movimenti centrali degli altri Concerti ed il vitalissimo Allegro assai del movimento finale fa ritornare in mente quanto indicato da Mozart a proposito
dell' Abduction:

"*… credo che nessuno potrebbe addormentarsi qui, a meno che non abbia dormito per l'intera notte precedente*".

lettera al padre del 26 Settembre 1781.

WIENER PHILHARMONIKER



E' da notare che il Concerto inizia con il ritmo preferito da Mozart: quattro note da un quarto con un ritmo puntato nel secondo quarto, al posto del ritmo – marcia che egli utilizzò per innumerevoli primi movimenti. La cosa sempre apprezzabile è che Mozart non ripete mai sé stesso, cercando ogni volta una novità rispetto a quanto già fatto. Qui il passaggio tra il Fa e la sua quinta Do tra la prima e la seconda misura è un tratto caratteristico: questo tema simile alla marcia domina l'intero primo movimento, apparendo diverse volte in nuove variazioni armoniche, delicate, trionfali, elegiache e perfino romantiche nella cadenza originale.

Nonostante che il suo ritmo sia fluido, il secondo movimento è di bellezza incantevole. Ottiene ciò con la profondità del sentire attraverso l'inserimento ripetuto di episodi in tonalità minore che produce l'effetto di una scintilla in una scena di tramonto, un effetto "schubertiano" prossimo alla malinconica nostalgia. Uno dei suoi tratti distintivi è la canonica ripetizione del motivo iniziale tra i fiati ed il piano.

Il terzo movimento inizia con un tema sfrontato nel ritmo di danza popolare eseguita alternativamente dal piano e dai fiati. Piuttosto inaspettatamente gli archi entrano nella misura 32 con una vigorosa fuga breve.

Una fuga entro un Concerto per pianoforte! Qualcosa che non era mai accaduto prima. Quest'eccezione è una fuga gioiosa che inizia con una breve ripresa del tema, un procedere di solito riservato esclusivamente al Finale delle fughe.

Questo Tutti d'apertura non è una riproposizione della danza iniziale ed un epilogo che qui anticipa di sette anni il duetto Papageno/Papagena dal *Flauto Magico*. Il tema della fuga ricompare diverse volte durante gli episodi solistici.

Ma non solo: nella ripresa un vero conflitto si impone tra i due soggetti laddove essi si fronteggiano in una drammatica fuga doppia – un simbolo di lotta in cui apparentemente il tema danzante ha la meglio.

Ma il tema della fuga si ripresenta più tardi e ha l'ultima parola nella cadenza, dopo la quale la nostra danza elegante riemerge con raffinatezza, guidando verso il tema simile al Papageno/Papagena presentato qui come duetto tra pianoforte e fiati.

In questo Concerto la forma "elegante" e la forma "contrastata" danno origine, tra loro, ad una simbiosi unica – un colpo di genio!

Concerto per pianoforte n 20 in Re minore K 466

A dispetto della complessità della sua opera, il particolare approccio del Concerto in Re minore K 466 è immediato – è tra i soli due scritti in tonalità minore, ed è il più drammatico ed impressionante. Storicamente, vi si ritrovano ingredienti precisi che si ripercuoteranno nel periodo romantico del secolo successivo, quale sbocco dell'ormai usurato stile rococò.

KRYSTIAN ZIMERMAN



Come osservato da C. Rosen, solo in poche altre composizioni (principalmente nel *Don Giovanni* e nella *Sinfonia 40 in Sol minore K.550*) si rafforza la percezione di un Mozart pioniere-riferimento per la prossima età dei compositori romantici, in un tempo in cui la sua inarrivabile grazia oscurata dalla sua forza rende complicati i confronti con altre sue composizioni, così prossime ad Haydn, come se in esso ci fosse un'ampiezza e un retroterra che lo rendono non paragonabile ad altri Concerti. Perché?

In opposizione alla percezione delle sue composizioni tanto raffinate ed al limite stucchevoli, la sua tonalità minore, la sua discontinuità ritmica, la ricchezza d'orchestrazione – compresi ottoni e percussioni – il tempestoso ardore e i contrasti pungenti della tessiture esprimono con vigore l'imminente età di rivoluzione, libertà, individualismo.
F. Blume circoscrive l'unicità del frangente storico di tali stravolgimenti come determinante nella composizione medesima del Concerto; per Blume, il K 466 fu il primo Concerto in cui il convenzionalismo cede all'espressione libera dell'individualità artistica e del "linguaggio del cuore".

L'impulso immediato per Mozart nella creazione del Concerto n. 20 è curiosamente nascosta dall'esser nota. Mentre è in corso il passaggio all'età matura ed al contempo avvengono eventi negativi nella sua vita, la cautela dei biografi nella loro comprensione – Mozart scrive alcuni dei maggiori capolavori proprio in un periodo di depressione e di insicurezze.

Al contrario, egli scrisse spesso i suoi Concerti per piano in coppia e la vicinanza del Concerto n. 21 in Do maggiore K 467 è di appena qualche settimana più tardi, ed esso è impregnato di delicatezza ed ottimismo insieme.

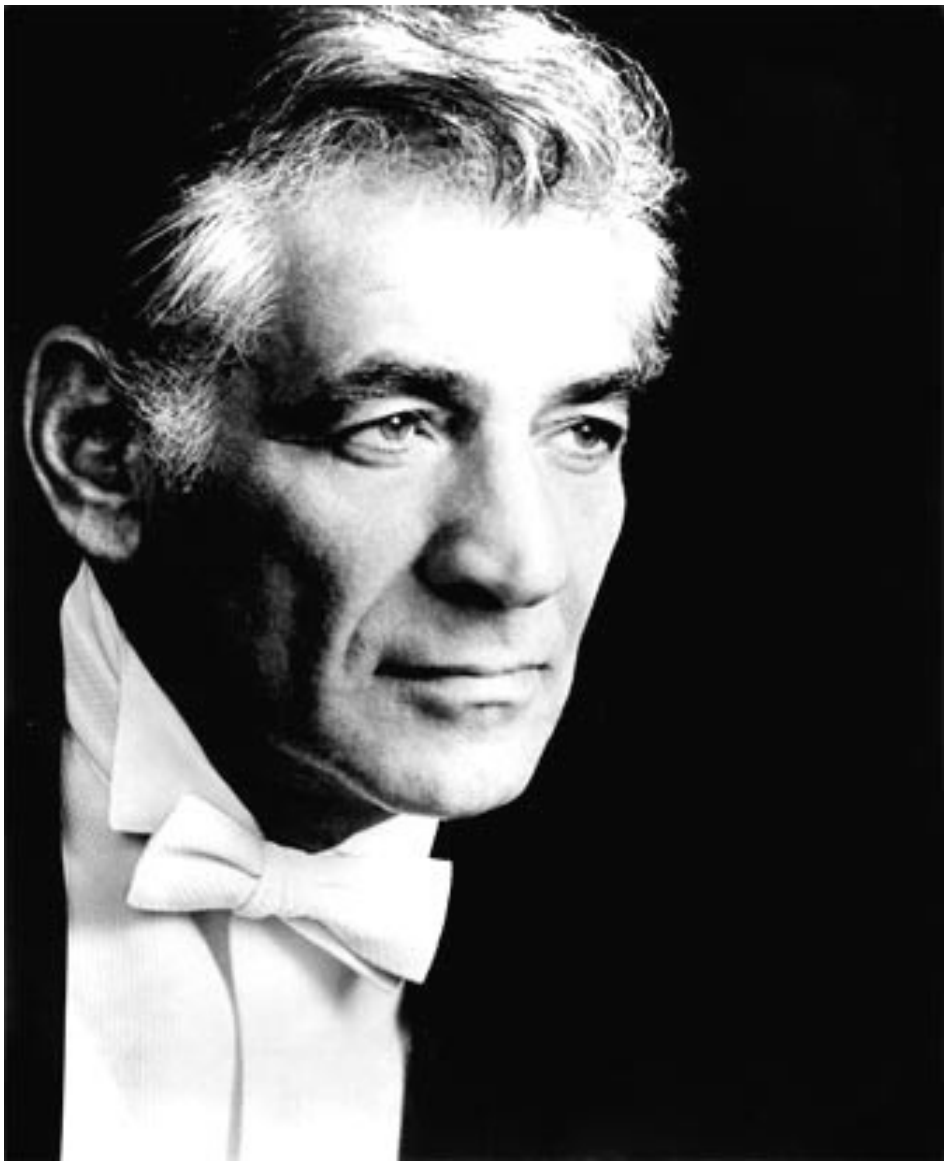
I Concerti per piano del Mozart maturo condividono una struttura comune. I primi movimenti sono distinti in quattro segmenti, interrotti da due segmenti d'assolo e dalla cadenza, attraverso cui si dipana un complesso interloquire giocato tra competizione e collaborazione tra strumenti singoli e fra le sezioni orchestrali, che appunto si scambiano e intrecciano i diversi temi musicali e le armonie fra loro.
I secondi movimenti sono Andanti, Lenti, intervalli di riposo spesso condotti dal pianoforte a cui è richiesta costantemente grazia e fluidità.

I finali sono Rondò in cui l'orchestra ed il solista si alternano tra le sezioni in un dialogo che rinvigorito condurrà all'epilogo conclusivo.

Lo splendore del K 466 è dato dal rispetto di questo schema generale ed altresì alla meraviglia inattesa che ogni nuova tessitura musicale introdotta riesce a suscitare. Come analizzato da A. Einstein, la

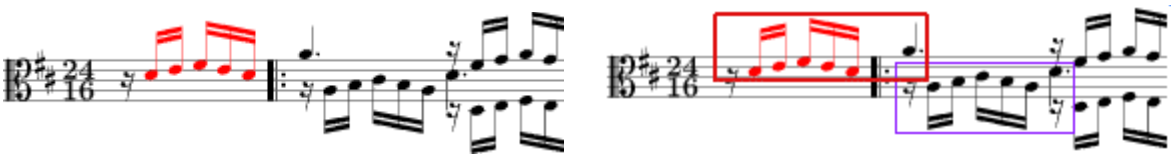
distinzione mozartiana tra il Solo ed il Tutti nel primo movimento resta profondamente netta, senza alcun compromesso o commistione tra loro: in contrasto, dopo una particolare ampia introduzione il pianoforte fa il suo ingresso con una sequenza di intervalli disomogenei che potrebbero esser eseguiti da qualunque altro strumento. Un preciso punto di distinzione è che il movimento non si conclude in una forma tradizionale, come se i contendenti fossero già esausti delle proprie inusuali espressioni.

LEONARD BERNSTEIN



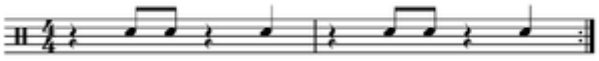
Il secondo movimento è una romanza con strofa che si veste di tranquillità ed inizialmente sembra rafforzarsi dalla sua tonalità in Si bemolle maggiore e dal supporto che il piano ed orchestra provvedono reciprocamente a donarsi passandosi e perfino completando reciprocamente le frasi altrui, ma a ciò segue una sezione centrale molto mossa, in Sol minore.
Il Rondò acuisce la direzione appassionata e cromatica che porta alla cadenza, dopo la quale la composizione consegna la sua sorpresa finale espressa in Re minore con un notevole smarrimento rispetto a ciò che ci si potrebbe attendere, nonostante Mozart avesse assegnato un semplice finale in levare. L'altro Concerto in tonalità minore di Mozart, il n. 24 in Do minore K 491, non lascia mai la modalità minore.

Nota del traduttore : Esempi di upbeat – offbeat o back beat



Es. 1 con evidenziatore di frasi musicali

Esempio di UPBEAT (in rosso) : Inizio della BWV 736 di J. S. Bach: la frase musicale inizia sull'ultimo movimento antecedente e si "propaga all'inizio del primo movimento seguente con la semiminima puntata



Esempio di OFFBEAT or BACKBEAT

La misura "Offbeat" è uno stratagemma innovativo assegnato ai violoncelli e ai contrabbassi, i quali ripetono questa frase inquietante mentre gli altri archi persistono in una caduta sincopata che mantiene la tonalità minore e solo lentamente cresce verso un'atmosfera che emerge dalla tonalità minore e dal ritmo quaternario; come segnalato da Hutchings, tutto ciò ripercuote una tal energia che permane come un faro-guida che tutti seguono. Attraverso il resto del primo ritornello,

l’orchestra s’esprime con delicate frasi, solo interrotte da improvvise fiammate di tonanti fanfare. Perciò l’andamento è definito da una relazione di interscambio prima che il pianoforte torni a farsi sentire.

WIENER PHILHARMONIKER



Unico tra i Concerti mozartiani il n. 20 contiene ed impone un’indubbia influenza. Veinus indica che esso funge da riferimento all’inquietudine che animerà Beethoven nella sua visione che ha stravolto l’intera musica classica per come la conosciamo e che ha segnato l’intero Ottocento.

Inoltre, non occorre sorprendersi se Beethoven eseguiva questo Concerto aggiungendovi delle cadenze che si allontanavano notevolmente, mostrando la sua potente personalità, infervorando le implicazioni drammatiche contenute nell’ equilibrio d’eleganza stilistica mozartiana.

Mozart non scrisse le cadenze per questo Concerto, come fece per i suoi nove Concerti precedenti per la semplice ragione che i preparativi per la prima esecuzione dell'11 Febbraio 1785 furono così immediati che il copista stava ancora lavorando sulle partiture orchestrali e così Mozart improvvisò le cadenze del Concerto.

A ciò va aggiunta l'indubbia difficoltà esecutiva per l'orchestra, tenendo conto del tempo necessario per affrontare ed eseguire passaggi tanto inusuali, previsti specie nel Rondò del terzo movimento.

Uno speciale spettatore assistette a quella prima esecuzione, ed il giorno dopo ebbe a dichiarare che Mozart era di certo il più grande compositore che avesse mai sentito: Joseph Haydn.

I compositori successivi useranno la forma del Concerto per pianoforte ed orchestra quale mezzo con un ampio territorio inesplorato, enfatizzandone aspetti singolari quali la tragicità (Beethoven), gli elementi sinfonici (Brahms), il lirismo (Chopin) l'ironia (Shostakovich), la profondità emotiva (Bartok), la bellezza (Rachmaninoff) e perfino il jazz (Gershwin).

Per chi vuol tralasciare queste aperture d'opportunità espressiva futura, si può valutarne l'unicità quale esempio massimo in cui ogni componente trova collocazione tra gli altri, senza ambire a divenire unico protagonista.

A. Eistein forse nel miglior modo esprime tal punto di vista considerando i Concerti mozartiani come l'apice convergente – una perfetta fusione di elementi che creano la più alta omogeneità e che trasportano l'ascoltatore verso il massimo dei livelli, con la sensazione diffusa che "oltre ciò non c'è progresso possibile, perché la perfezione non consente ulteriore passo, è "imperfettibile".

Importanza dell'opera e contesto storico

Opera ponte. Opera preromantica. In questi e in molti altri modi simili viene solitamente definito questo Concerto. In realtà queste definizioni partono da un punto di vista falsato che è quello “a posteriori” tipico di una visione storiografica che tende a classificare opere ed eventi in riferimento a periodi o movimenti spesso più definiti nella visione di chi scrive da critico o da storico che agli occhi dell'artista in oggetto o dei suoi contemporanei.

CLAUDIO ARRAU



Così facendo si inverte inavvertitamente il rapporto di causa-effetto e Mozart diventa un pre-romantico; mentre, per l'influenza esercitata sui compositori del secolo successivo, sarebbe più corretto definire i musicisti romantici: "post-mozartiani". Mozart non fu compositore Romantico, eppure fu il modello cui il romanticismo musicale più spesso guardò.

La forza del Romanticismo fu l'universalità, la durata, la multidisciplinarità. Movimenti di poco precedenti ma che non ebbero simili dimensioni vengono definiti comunemente "preromantici". Così fu per lo Sturm und Drang tedesco di cui Mozart non è ricordato come il principale esponente in ambito musicale solo perché sopravvisse altri 18 anni alle sue opere ascrivibili a questo genere (la *Sinfonia K 183 in Sol minore,* i *Concerti per fagotto, per flauto, per violino* ecc. ecc), e in quei 18 anni rivoluzionò completamente il panorama musicale.

Lo Sturm und Drang però non nacque in "previsione" del Romanticismo, ma in relazione alle istanze sociali politiche e culturali di quello straordinario periodo storico che fu la seconda metà del Settecento.

L'importanza nella storia della musica del Concerto per pianoforte (o fortepiano) e orchestra in Re minore K 466 è enorme. La sua influenza, evidente in alcune opere (come nel primo Concerto per pianoforte e orchestra di Brahms), attraversa tutto l' Ottocento e si estende sino al XX secolo.

Il K 466 è a tutt'oggi il Concerto più eseguito, assieme al K 488 tra i 25 Concerti per pianoforte di Mozart. E fu il Concerto preferito da Beethoven, che ne scrisse una cadenza che viene a tutt'oggi eseguita da gran parte degli interpreti non avendo Mozart lasciato una sua cadenza per il K 466.

Proprio in Beethoven dobbiamo cercare le influenze più profonde ed immediate, ma non nei Concerti per pianoforte del compositore di Bonn, che sono strutturalmente e concettualmente molto diversi da quelli di Mozart, ma nelle Sinfonie.

Mozart compose 41 Sinfonie, ma solo poche di esse sono assimilabili per dimensioni, organico, intenzioni e contenuti a quelle che nei 150 anni successivi furono il genere "principe" della ricerca musicale.

La Sinfonia era per Mozart ancora una composizione "galante" assimilata alla Serenata o al Divertimento, mentre i generi in cui espresse maggiormente la sua ricerca furono: l'Opera lirica, il Quartetto d'archi e, appunto, il Concerto per pianoforte.

In quest'ultimo soprattutto egli si esibiva abitualmente come solista e direttore e sarebbe ovvio, anche senza necessità di ascolto, presumere che vi espriMessa al meglio le sue capacità compositive ed esecutive.

L'assenza di una cadenza autografa di Mozart nel K 466, va letta proprio come indice dell'importanza che attribuiva a questa composizione.

GEORG SOLTI



La cadenza costituisce nel Concerto classico quella parte affidata allo strumento solista che interviene poco prima della coda e che non veniva scritta ma era affidata alle capacità improvvisative e virtuosistiche del solista. Mozart scrisse di sua mano le cadenze solo per i Concerti più semplici e destinati ad altri esecutori, mentre non scrisse quelle per i Concerti scritti per le proprie accademie.

Nei Concerti di Mozart assistiamo ad una sconvolgente evoluzione non solo delle dimensioni dell'orchestra, ma anche nei timbri, nel rapporto tra le varie parti dell'orchestra e nel carattere dell'opera, che da intrattenimento virtuosistico si teatralizza divenendo discorso, narrazione, azione drammatica, musica assoluta. Il K 466 è esemplare nel presentare tutti questi aspetti, a partire dall'organico che è il più vasto nella sua produzione e che ormai incarna completamente quello che sarà l'orchestra romantica di natura pubblica e borghese ormai emancipata dalle corti principesche o dalle cappelle vescovili.

Concerto per pianoforte n 21 in Do maggiore K 467

Come per il Concerto per pianoforte in Re minore K 455, questo Concerto rivela un miracolo, l'incontrovertibile supremazia di un genio sul semplice talento. Entrambi furono composti in meno di un mese. Il Concerto in Do maggiore fu iniziato in Febbraio, immediatamente dopo la prima esecuzione del K 466 e fu terminato in base a quanto scritto dallo stesso Mozart nel proprio catalogo privato il 9 marzo 1785. Ciò fu reso noto pubblicamente anche tramite la locandina di un Concerto tenutosi il 10 marzo che indicava per quel Concerto "recentemente completato".

Il solo fatto che Mozart abbia composto un tal Concerto in meno di un mese è un fatto rimarchevole. Un buon copista oggi avrebbe bisogno del doppio del tempo solo per riuscire a copiarlo! Ancora, non c'è traccia di correzioni nella partitura autografa – a parte alcuni abbellimenti musicali nel secondo movimento che ovviamente erano lasciati all'improvvisazione, ma che possono esser completati rifacendosi a passaggi simili in altre composizioni. Tuttavia, il concreto miracolo è soprattutto nel fatto che Mozart sia stato capace di comporre una tal composizione straordinaria.

Questo Concerto è perfetto come un cristallo.

Nel primo movimento, il tema principale e quello secondario – il principio maschile e femminile – sono in armonia, come una coppia ideale. E' diffusamente palpabile: il tema secondario permetterebbe facilmente di essere contrappuntato con il tema principale!

Tanto che Mozart fa trascorrere ben quattro minuti prima di introdurre il secondo tema, cosa che aveva già fatto nei suoi Concerti giovanili.

CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA



Ma qui, perfino prima dell'arrivo del secondo tema, Mozart dovrebbe presentarci due ispirazioni melodiche indipendenti legate al tema principale che in seguito riprenderebbe per il secondo tema. Il secondo di questi motivi sottostanti è ben distinguibile e ciò è dovuto alla sua tonalità minore. Tal inizio anticipa il Beethoven del terzo Concerto per pianoforte e il suo proseguire è identico all'inizio della *Sinfonia in sol minore* che egli compose tre anni dopo! Ma perché tale deviazione in un nostalgico mondo della modulazione minore?

Senza alcun dubbio, senza questi elementi apparentemente incoerenti, il suo andamento sarebbe troppo calmo e scontato. Perciò, il secondo tema, che è introdotto appena dopo si evidenzia ancor di più proprio in contrasto con questo sottofondo intimista, il quale nel medesimo frangente ci porta verso un nuovo motivo, una melodia in Mi minore, che ci offre un angolo caro poi a Chopin. Il Finale recupera la struttura formale: il motivo iniziale si ripresenta e conduce alla conclusione del movimento.

Il movimento centrale di questo Concerto inizia con un grande "hit", utilizzato da un film in cui fu usato come motivo conduttore per una storia d'amore, tanto che le persone andavano in negozio a chiedere "il Concerto Elvira Madigan"! Quando si suona questo movimento con il corretto ritmo, ci si può distogliere cadendo in questo sentire. Ancora, l'indicazione autografa di Mozart "Alla breve"- come nell'epistolario suo sui movimenti centrali dei Concerti espressamente indicava – ci toglie i dubbi: questo movimento esprime un sogno fugace, è come una breve parentesi di danza entro l'eternità.

Questo movimento racchiude questo sentire perfino entro la prima nota e continua costante fino all'ultima nota (l'interpretazione – mimo di Marcel Marceau su questo movimento è memorabile). Le corpose dissonanze del motivo secondario richiamano alla mente quelle del *Quartetto K 465* che Mozart aveva composto un paio di mesi prima.

Il terzo movimento, un omogeneo e virtuoso "Rondò – Sonata", comprende una modalità essenzialmente serena del primo movimento ed ancora una volta ci trasporta in una esplicita felicità, in cui perfino le

armonie minori sotto-traccia – sembra che Mozart non possa fare a meno di esse – non ne distolgono il tratto.

Occorre menzionare che l'orchestra ha un ruolo ben oltre il semplice accompagnamento. Si mantiene qui un dialogo permanente tra solista e gli archi o i fiati e, nelle loro partiture, essi hanno tra loro frequenti dialoghi. Com'è consuetudine in Mozart, si intreccia una vera e propria rete di dialoghi-interazioni più o meno palesi o nascosti che riguarda tutti i tre movimenti.

CLAUDIO ARRAU



Tutto ciò in sole quattro settimane! Potremmo immaginare un Mozart esclusivamente assorbito dalla sua composizione, ma non è così. Nello stesso lasso di tempo, Mozart dovette seguire diversi traslochi del suo prezioso pianoforte (un Walter) che egli usò per numerosi concerti: il 13 febbraio eseguì un concerto probabilmente alla presenza dell'imperatore Giuseppe II, il 15 febbraio eseguì la seconda esecuzione del Concerto in Re minore, il 18 suonò ad uno dei suoi concerti di beneficienza e il 21 fu dato un concerto dall'oboista francese Le Brun; il 25 febbraio e il 4 marzo diede altri due concerti di beneficienza.

In vetta a ciò, c'era un *Quartetto serale* con J. Haydn il 12 febbraio durante il quale, insieme a suo padre ed altri due amici, eseguì tre dei quattro *Quartetti* dedicati ad Haydn, per non dir nulla a proposito delle serate musicali a cui partecipò e alla sottoscrizione di concerti di altri musicisti. Quando trovò il tempo per comporre il Concerto – compreso di cadenze che si son oltretutto smarrite?

Tutto ciò ci porta a ritenere che egli avesse un'assoluta padronanza e maestria come Bach prima di lui o Paganini dopo di lui, tale che egli non avesse bisogno d'altro.

Uno degli ammiratori di Paganini raccontò come egli lo seguisse nelle grandi città sperando di coglierlo nelle esercitazioni. Il pover'uomo non riuscì a cogliere mai Paganini in un momento di prova pratica prima dei suoi Concerti!

Forse Mozart negli anni della maturità era lo stesso: in numerosi documenti e lettere sue o a lui diretti non c'è alcuna traccia di prove pratiche o esercitazioni.

Forse il maggior miracolo o unicità di talento è che Mozart fu capace di comporne altri sei, ognuno dei quali contiene e mantiene la perfezione.

Concerto per pianoforte n 22 in Mi bemolle maggiore K 482

Inserito nel catalogo composizioni come completato il 16 dicembre 1785

Lo stesso giorno della sua composizione, Mozart eseguì questo Concerto tra gli atti di un Concerto che presentava l'Oratorio pasquale di Dittersdorf. Leopold Mozart scriveva alla figlia a Salisburgo che l'acclamazione della platea provocò il bis dell'Andante di questo Concerto, prima del suo terzo movimento, come evidente segno di approvazione incontrollabile.

LORIN MAAZEL



Il tempo ristretto tra composizione ed esecuzione in pubblico è la ragione più plausibile delle scarne annotazioni presenti nel manoscritto per pianoforte e le parti lasciate in bianco probabilmente erano lasciate all'improvvisazione dello stesso autore-esecutore.
Laddove le composizioni di Mozart hanno la medesima tonalità, esse spesso condividono i medesimi tratti. Così ci sono similitudini tra il K 482 e il precedente Concerto K 271.

L'ampio uso dei corni nel primo e terzo movimento, il drammatico movimento centrale e un'ampia sezione pacata nel Rondò finale – non ritrovata tale in altri Concerti per pianoforte – sono i tratti comunemente segnalati dai commentatori di questo Concerto. Alcuni di loro suggeriscono perfino che il K 482 sia meno ispirato rispetto al K 271, che rappresenta un evidente modello di riferimento per il compositore.

Mozart si è messo alla prova scrivendo un Concerto completo che contenesse le sue sperimentazioni dei nove anni precedenti intercorsi dalla composizione del K 271.

In questo periodo egli ampliò la tavolozza di riferimento ed aggiunse agli strumenti a fiato due clarinetti, due fagotti ed un flauto. Tale gruppo di fiati gioca un ruolo talmente importante, soprattutto nel secondo e terzo movimento, tanto che l'aura del Concerto grosso sembra aleggiarvi sopra. Inoltre, come si può notare ed ascoltare, l'unità della forma, il fluire mozartiano non viene mai messo in discussione, un vero effetto miracoloso!

L'ampliamento della forma e l'inclusione del Concertino per fiati comporta una sostanziale differenza nella partitura del pianoforte.
Nel K 271 il piano solo è inserito in modo sinfonico nella struttura orchestrale complessiva, mantenendo un'elaborazione prossima rispetto a quella dell'orchestra. Nel K 482 il solo-piano suona in modo piuttosto indipendente rispetto all'orchestra.

Un'ulteriore differenza rispetto al K 271 può riscontrarsi nella sezione-sviluppo. Nel 271, ci si muove strettamente all'interno del tema principale; nel K 482, il tutto fluttua libero, un continuo passaggio di modulazioni che sfiora le tonalità drammatiche del Do minore –

anticipandone così l'Andante – cui segue il Fa minore che richiama il passaggio introspettivo della tonalità del solo-piano dell'esposizione.

Nonostante ci sia molto altro che si possa indicare su questo primo movimento – secondo per durata solo al corrispettivo del K 467 – non si può tacere su una della più illuminanti ispirazioni mozartiane: un tema per corno che si presenta solo due volte, una alla fine dell'introduzione orchestrale e nella ripresa che porta alla fine del movimento. Il tema inizia con le note Mi bemolle- Sol – Fa – Mi bemolle ed è, secondo Oliver Messiaen "uno dei temi-gioiello di Mozart": ci riconduce alla preveggenza del pubblico che per primo ascoltò e riconobbe immediatamente la magnificenza dell'Andante drammatico del secondo movimento.

CLEVELAN ORCHESTRA



Analizzandone la struttura, è un movimento fondato su un tema soffuso di 32 battute, inusuale durata per un tema – variazione. Il tema inizia con l'orchestra degli archi in pizzicato ed in seguito è preso dal pianoforte. Il fiorire delle variazioni è interrotto due volte da un paio di parentesi in tonalità maggiore affidate agli strumenti a fiato. Queste parentesi sembrano non aver relazione con l'Andante e creano l'impressione di esser davanti ad un gruppo d'amici che consolano un amico colpito da un dolore, il solista, ma senza regalargli sollievo, almeno così appare.

In conclusione di questo movimento, il motivo Finale del primo dei tre frammenti è trasportato da Mi bemolle maggiore alla tonalità di Do minore – come se quegli amici si avvicinassero verso quell'amico infelice. Ma la vita continua, ci riserva speranza e può ritrovarsi la gioia!

Il movimento Finale – il coronamento del Concerto – inizia con un'altra ispirazione baciata dalla felicità, un giro sereno che nessun altro avrebbe potuto inventarsi.

Sebbene sia scritto per solo pianoforte, infatti ha il carattere di un assolo per corno, richiamando perfino i Finali dei suoi *Concerti per corno e orchestra K. 417, K.447* o *K.495*. Questo accattivante tema diffonde la serenità del primo movimento. E' suonato prima dal solo pianoforte, seguito immediatamente dall'insieme dell'orchestra che felicemente a lui si unisce. Ma Mozart cattura questo tema nuovamente e lo affida al corno come la vera conclusione del movimento, laddove il solo corno lo suona, prima ad unisono con il flauto e poi lo regala al piano solo.

Il resto dell'esposizione è una successione di giri amorosi e brillanti passaggi d'assolo che esprime virtuosismi solistici difficilmente riscontrabili altrove. Dopo ciò, torna il tema d'assolo e viene ripetuto dall'intera orchestra, che ne sviluppa la conclusione – nelle misure sei e sette – in una fascinazione sinfonica – improvvisamente – si ferma in un accordo prolungato – come accade anche nel Concerto K 271.

Ciò che segue è riappacificante, intermezzo sognante in La bemolle con il gruppo dei fiati che si alterna con il piano solo e con i sottofondi d'archi. Quest'Andantino, perfino più bello del Minuetto cantabile del K 271, emana la più sublime ispirazione mozartiana: la musica è

assolutamente più eloquente di ogni discorso. Ma il "sogno" non è permanente: esso si disperde in una modulazione misteriosa, riprendendo la tonalità originaria del Concerto, una modulazione espressa dai violini pizzicati con le sincopi al pianoforte contrastanti rispetto al sottofondo delle armonie dei fiati nei Pianissimo.

Dopo una pausa piena di sostanza nell'accordo della dominante, un'improvvisazione rapida conduce verso la vitalità e l'esuberanza del Rondò, sfociando rapida nella cadenza. Fischer s'esprime così sull'Andantino: un fugace momento di felicità, sempre disponibile ad essere richiamato in mente. Dopo quest'oasi, il Rondò originale riprende la guida di nuovo e conduce alla conclusione piena e trionfante.

PAUL BADURA SKODA



Concerto per pianoforte e orchestra n. 23 in La maggiore K. 488

Il Concerto in La maggiore K 488, terminato il 2 marzo 1786, fu composto a Vienna, la città dove Mozart risiedette dal 1781 alla morte. «Le assicuro che questo è un luogo magnifico, per il mio mestiere il migliore del mondo», scrive al padre il 4 aprile 1781. Se Mozart considerava Vienna il posto migliore al mondo, sappiamo anche quale reputasse il peggiore.

Il trasferimento a Vienna è motivato da un lato dalla volontà di distaccarsi definitivamente dal natio borgo selvaggio salisburghese e dai tiranni ivi residenti (il padre e l'arcivescovo Colloredo, cioè l'insoddisfatto datore di lavoro che, all'ennesima disobbedienza, gli fece assestare da un sottoposto la ben nota e sacrilega pedata sulle terga), dall'altro da una scelta lavorativa precisa quanto coraggiosa per quei tempi, che non conoscevano ancora la tutela del diritto d'autore: rinunciare ad uno stipendio fisso e assumersi i rischi d'impresa della vendita e dell'esecuzione delle proprie opere.

«Questo è proprio il paese del pianoforte!», scrive Mozart il 2 giugno 1781. Tra l'inverno 1782-83 e la primavera del 1786 i Concerti per pianoforte e orchestra sono al centro della sua attività come impresario di sé stesso, anzi la principale fonte dei suoi successi e dei suoi guadagni: non è un caso che la gran parte di essi siano stati scritti nel decennio viennese, e in particolare nei tre anni e mezzo suddetti, a un ritmo di 3-4 all'anno. Mozart diede molte più 'accademie' (cioè esibizioni pubbliche: 'Concerti', diciamo oggi, identificando con uno stesso termine il genere musicale e l'evento spettacolare) con Concerti per pianoforte e orchestra di quanto avesse mai fatto un qualsiasi pianista prima di lui, anche in luoghi non abitualmente deputati alla musica.

Le accademie strumentali si tenevano per lo più durante l'avvento e la quaresima, quando i teatri erano chiusi. Se la "Sinfonia" era intesa nel '700 come musica funzionale e di consumo, ciò vale pure per il "Concerto": anch'esso era destinato ad essere eseguito in una circostanza specifica e normalmente a non essere più ripreso, ma tutt'al più sostituito da un nuovo Concerto. (E come per le Sinfonie, anche per i Concerti per pianoforte non disponiamo di recensioni significative.)

Ce lo conferma lo stesso Mozart

(lettera al padre del 4 marzo 1784):

"*Deve perdonarmi se non le scrivo molto, ma mi è impossibile trovare il tempo di farlo, visto che gli ultimi tre mercoledì di Quaresima ...terrò tre Concerti in sottoscrizione [in abbonamento, diremmo oggi] nella sala di Trattner. Ho già cento paganti e ne troverò facilmente altri trenta ... Come può immaginare, devo suonare opere nuove e quindi devo comporle. L'intera mattinata se ne va con gli allievi e suono quasi tutte le sere*".

In un'altra lettera (10 aprile 1784):

"*A dire la verità, alla fine, dopo aver suonato così tanto, ero veramente sfinito, e torna a mio grande merito che gli ascoltatori non si siano mai stancati".*

La frase riferita alle opere nuove, "ancora da comporre", ci fa capire quanto fosse lontana la mentalità del pubblico settecentesco da quello odierno, che si aspetta di ascoltare il medesimo repertorio storicamente delimitato, con tutt'al più qualche novità estemporanea non sempre ben accetta.

Il "canone" nel '700 era ancora di là da venire, e anzi si voleva ascoltare musica sempre nuova. Il periodo dal 1782 al 1785 fu il più felice dei dieci anni viennesi. Mozart era molto richiesto a Vienna come compositore, esecutore ed insegnante. Egli riuscì ad avere tra il suo pubblico il bel mondo aristocratico, e addirittura l'Imperatore, che si lasciò andare ad un «Bravo Mozart!». Nei primi anni '80 a Vienna ci fu un boom nella vita concertistica, pubblica e privata: il grande spirito d'iniziativa di Mozart cui s'accennava s'inscrive in questa contingenza storica favorevole.

Come capitale dell'impero asburgico, Vienna era la capitale politica, economica e il centro culturale delle attuali Austria e Ungheria, e di porzioni sostanziali di Cecoslovacchia, Jugoslavia (usando le vecchie denominazioni), Germania, Italia, Polonia, Romania e Russia. Molte

famiglie nobili di questi paesi avevano casa anche a Vienna e vi si recavano abitualmente per godere dei suoi spettacoli. Tutto ciò spiega perché Mozart, ma anche Gluck., Haydn, e poi Beethoven – nessuno nativo di Vienna – si trasferirono nella capitale dell'impero.

Tuttavia, alla fine degli anni '80, la guerra contro i Turchi e le ribellioni nei Paesi Bassi causarono una recessione, e anche gli avvenimenti francesi portarono a interrompere le riforme liberali e a istituire misure repressive. La combinazione di tutti questi fattori provocò un declino della vita culturale, dei concerti pubblici e del mecenatismo artistico.

LORIN MAAZEL



Molti nobili si privarono delle proprie compagini strumentali, e le occasioni di suonare in pubblico calarono vistosamente. Non è un caso se dopo il 1786 Mozart compose solo due Concerti per pianoforte, K 537 e K 595, e anche la produzione sinfonica s'interruppe (del tutto dopo il 1788).

Ci possono essere anche altre ragioni, più o meno legate ai mutamenti dei gusti del mercato musicale: l'amore viscerale per il melodramma, manifestato dal Salisburghese in mille occasioni – nel biennio 1786-87 *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* assorbirono gran parte delle energie creative –, ma anche la volontà di affermarsi come compositore a tutto tondo, e non solo come pianista virtuoso.

L'amore di Mozart per il teatro si evince anche nei generi strumentali, nella Sinfonia e ancora di più nel Concerto per uno o più solisti e orchestra, proprio perché in quest'ultimo vige un principio cardine della teatralità: l'interazione (confronto/scontro) tra diversi soggetti o personaggi con ruoli ben distinti, il solista e l'orchestra.

L'etimologia del termine 'Concerto' del resto presuppone la molteplicità, una serie di elementi eterogenei che in qualche modo stanno insieme: 'concertare' può significare sia 'mettere insieme', 'accordare' cose diverse, sia 'combattere con', 'lottare con'. Nel caso dei Concerti di Mozart, è tuttavia opportuno non considerare l'orchestra come un'entità monolitica, in quanto essa è in realtà assai variegata al suo interno.

Sul palcoscenico che lo spettatore può immaginarsi ascoltando un Concerto, gli interlocutori principali sono almeno tre: il solo, i fiati e gli archi, con fiati e archi concepiti come "fazioni" distinte all'interno di un gruppo orchestrale che può militare sia compatto sia diviso. Dunque, la dinamica relazionale non è soltanto tra solo e tutti, ma anche tra il solo e i vari gruppi strumentali, nonché tra i gruppi strumentali stessi, e tra questi e il Tutti orchestrale.

Nel Concerto del primo Settecento gli effetti teatrali non erano molto sensibili, se si eccettua l'entrata dell'orchestra al completo; ma nel Concerto classico la sortita del solista è un avvenimento, equivalente alla sortita d'un nuovo personaggio nel melodramma: Mozart non manca di sottolinearlo con una quantità di mezzi musicali. Nei suoi Concerti le scelte sono sempre diverse e ingegnose: la modalità d'ingresso, sempre mutevole, del protagonista è una delle tante sorprese che egli riserva al suo pubblico, e il fatto che questo pubblico nelle varie accademie viennesi fosse omogeneo, se non proprio lo stesso, ci fa capire quanto

fosse obbligatorio per Mozart cercare effetti nuovi, seppure nell'ambito d'un genere consolidato.

Nel primo tempo del Concerto K 488, il solista riprende e riespone il tema iniziale del Tutti, e l'orchestra fa ben capire, con una cadenza conclusiva, che è arrivato il momento del pianoforte. Tale scelta è in funzione anche del materiale tematico impiegato: il cantabilissimo primo tema si presta ad essere suonato tanto dall'orchestra quanto dal pianoforte.

SYMPHONIE ORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS



Difficile stabilire una gerarchia tra i Concerti per pianoforte e orchestra di Mozart; il Concerto in La maggiore, che eccezionalmente prevede due clarinetti in luogo dei consueti due oboi, si caratterizza per l'alternanza tra la trasognata malinconia del tempo lento in Fa diesis minore (tonalità molto rara al tempo di Mozart), di straordinaria carica espressiva, e il tono giocoso dei due tempi estremi, del terzo in particolar modo.

Concerto per pianoforte n 24 in Do minore K 491

Completato il 24 marzo 1786

Cosa influenzò Mozart quando compose questo lavoro drammatico a distanza ravvicinata dalla conclusione della composizione così esuberante come le *Nozze di Figaro*? Non lo sapremo mai, ma qualcosa appare certo: in ogni battuta, l'intero patire era diretto verso questa composizione mentre la gioia di vivere impregnava Figaro.

Ogni cosa in questo Concerto è fuori dal consueto. Ad iniziare dalla partitura autografa: essa mette insieme singole sezioni, brutta copia e versione finale. Come mai altrove, è possibile qui cogliere il modo compositivo di procedere e la sua vicinanza alla perfezione. L'idea originale è presente sin dall'inizio della scrittura. Tuttavia, i temi sottostanti e i passaggi del solista spesso richiedono assestamenti o scambi di posizione. Perciò, la partitura per pianoforte in particolare, come non ci attende, è soggetta spesso ad esser assestata in un secondo momento.

A volte, esulando dall'inserire la linea del pianoforte, Mozart scrive passaggi per pianoforte affidandoli alle trombe e ai timpani – in un caso – primo movimento misura 332 - la nota Sol fu scritta prima che trombe e timpani tacciano subito prima che il pianoforte prenda la conduzione. Indicazione elusa dagli editori! In pochi casi le abbreviazioni originali non vengono in seguito sviluppate e restano là in forma incompiuta. In diversi esempi, tali abbreviazioni riguardano la continuazione di passaggi assimilabili a simili antecedenti che lasciano pochi dubbi in merito – anche se qualche interprete li considera letteralmente, eseguendo note

prolungate anzicchè riprendere passaggi assimilabili anteriormente espliciti.

La prima parte del secondo movimento – 491a - fu scritto in un foglio diverso e non allegato alla partitura completa. Dopo solo tre misure, Mozart lo lascia perdere, apparentemente perché non è abbastanza lineare: la semplicità non è un fattore scontato nel compositore!

WLADIMIR ASHKENAZY



Mozart utilizzò nel suo Concerto ogni sorta di espressione che richiami alla drammaticità:

- tonalità minore, cromatismo, settime diminuite sia in melodia che in armonia, accordi del seicento napoletano, temi o motivi discendenti.

A ciò Mozart assegnò la propria impronta nell'esprimere smarrimento e angoscia, esplicitata nel circuito sonoro intorno alla quinta (il Sol) attraverso i due semitoni attigui (il Fa diesis ed il La bemolle).
Queste tre note – Fa, La, Sol – creano un effetto di smarrimento riscontrato anche nella musica del Masonic Funeral K 477, nella Fantasia per pianoforte in Do minore K 475 e nel movimento centrale del Concerto in Mi bemolle maggiore K 482, tutti composti nel 1785-86.
L'unico simbolo di tragedia estraneo qui sono le piene dissonanze. Ciò potrebbe essere ricondotto ad una delle massime espresse dallo stesso autore: "*la musica deve rimanere soave anche nell'esprimere l'estrema angoscia*"

In una sua lettera del 26 settembre 1781 sull'argomento scrive:

" Le passioni, siano o meno violente, non devono essere espresse in modo da suscitare disgusto, perché la musica – perfino nell'evocare la condizione più orrenda – non deve mai offendere l'orecchio ... e deve mantenersi musica. Rispettando ciò, non ho scelto un tono estraneo a quel canto, ma uno che sia ad esso contiguo..".

L'assenza relativa di dissonanze ed il mantenimento di una linea sognante presso i fiati può indurre più di un ascoltatore a trovare tal composizione gradevole, perfino serena. In nessun altro Concerto Mozart utilizzerà una tal formazione estesa di fiati, includendovi una coppia di oboi e di clarinetti. Questi intermezzi di fiati, specie nel secondo e terzo movimento, hanno un effetto "scioccante":e si avvicinano perfino alla forma "Concertino" all'interno di un Concerto per pianoforte, mantenendo al suo interno così un raggio di speranza, nonostante l'atmosfera di tragica decadenza.

I temi di Mozart con trasformazioni in divenire: un soggetto sottostante consolatorio in tonalità maggiore può esser ripreso in seguito e divenire

triste e malinconico. Solo il tempo principale del primo movimento resta immune da tal trasformazione: la sua tonalità è minore e fissa così la cornice tragica per l'intera composizione. Quando la relativa tonalità maggiore di Mi bemolle è arricchita durante l'esposizione al piano, il tempo principale è ripreso dal flauto.

Tuttavia, anzicchè affidarsi alla tonalità maggiore prevedibile, esso entra nella tonalità attigua di Mi bemolle minore, esprimendo in tal modo il colore di una modulazione "romantica" non riscontrabile altrove in Mozart.

GEOGE PRETRE



Primo movimento: Allegro

Perfino un ascoltatore disabituato a soffermarsi, troverà che c'è qualcosa di fuori dall'ordinario in questo Concerto. Il principio, un unisono senza alcuna linea armonica. Ha il senso di annuncio-presagio, come il silenzio che precede una tempesta. A ciò segue un intervento appassionato da parte dell'intera orchestra. Il tema principale, asimmetrico, è caratterizzato da una placida frase di quattro misure a cui segue un ritmo di Chaconne(*), che sarà dominante per l'intero movimento. Sarà onnipresente: nel registro più acuto o in quello più grave, o come contrappunto ritmico dei passaggi solistici. L'epilogo dell'esposizione prolungata dell'orchestra, riprendendo nuovamente tale ritmica, è come una promozione del futuro "Rex tremendae maiestatis" del Requiem mozartiano.
Opposto a questa "forza del destino" l'assolo del piano sembra disperatamente inadatto. Ovviamente, il piano solo comincia con il tema dominante che è fuori luogo qui, in antitesi con il "destino" rappresentato dal possente orchestrale "Tutti" in contrapposizione al solo uomo, l'indifeso individuo.

Tuttavia, il piano entra con un' espressiva e sofferente melodia che sembra provenire da un mondo lontano, un mondo di sofferenza del singolo. Come logica conseguenza di questa sovrapposizione, il piano solo non riprende mai il tema del Tutti. Ancora come una metafora, tutto è molto schematico. Il Destino come fosse rappresentato dal Tutti, contiene anche i tratti umani e l'uomo – il pianoforte – non è solo un soggetto senz'aiuto ma entra in interazione con esso – con l'orchestra, col destino.

Soprattutto nei temi secondari sottostanti – in tonalità maggiore – è un dialogo interiore condotto sia da singoli strumenti che da sezioni intere, un'interazione che non si riscontra in altri Concerti mozartiani. Solo verso la fine della sezione-sviluppo si accende un evidente conflittualità, quando gli arpeggi insistenti del piano si alternano con i Tutti, producendo un intensità astonica. A ciò, segue la rassegnata accettazione: nella ripresa, tutti i temi sono eseguiti in tonalità minore. Dopo le cadenza, il pianoforte ricompare – ancora in modo inusuale – suonando armonie interrotte, come fossero accompagnamento ai frammenti del

motivo Chaconne(*) dei fiati. Il primo movimento si conclude con un pianissimo, in assenza di speranza, con rassegnata accettazione.

*(ndt – la Chaconne è una convenzione-forma musicale che consiste in una progressione armonica che viene ripresa e ripetuta dalla sezione “bassi”)

SLOVAK PHILHARMINIC ORCHESTRA



Secondo movimento: Larghetto

Dopo tal disperante Finale, il secondo movimento appare come un rifugio amichevole, una parentesi sognante. E’ un principio nella musica classica che nelle composizioni drammatiche, il movimento centrale offra un respiro di serenità. Anche in teatro, solitamente le tragedie contengono usualmente delle scene di speranza. In questo Concerto Mozart pone in sequenza scegliendo un Rondò in cinque parti nella forma ABACA + Coda.

La tonalità principale del larghetto è Mi bemolle maggiore, con la relativa tonalità di Do minore, mentre gli episodi sono rispettivamente in Do minore e in La bemolle maggiore.
Nell'episodio riflessivo in Do minore, il tratto dominante è espresso dal suono austero degli oboi mentre nel secondo episodio i lievi clarinetti prevalgono. Perciò s'ottiene un perfetto contrasto rispetto al primo e terzo movimento.

Il tratto distintivo del genio, tuttavia, è nell'incantevole primo "canto" eseguito prima dal pianoforte e poi ripreso come fosse un coro dall'orchestra. Solo Mozart – e forse in seguito Schubert – potevano inventare una melodia con poche note che abbia al contempo un significato tanto profondo. Ciò riguarda anche altri motivi del movimento che con poche note affidate al solista riescono a diffondere tal atmosfera, in cui l'anima è svelata, senza maschere protettive. Naturalmente la domanda emerge laddove queste note rappresentano un semplice scheletro che richiede abbellimenti-rivestimenti, ma tali abbellimenti vengono utilizzati solo laddove ci sono due passaggi che prevedono una pausa del solista, e naturalmente ciò richiede un breve riempitivo altrui.

Terzo movimento – Allegretto

Dopo il celestiale finale del Larghetto, il ritorno verso la tonalità minore ha un repentino effetto depressivo. Questo movimento è una sequenza di variazioni in forma-marcia – una forma piuttosto rara per un movimento Finale.

In questo caso non c'è nulla che richiami un'atmosfera placida di solito abbinata con le medesime variazioni.
Piuttosto è il contrario: la successione inesorabile di queste variazioni ha un effetto quasi ipnotico. Una particolarità di questo tema è una sorta di ritornello con una nuova armonia, un accordo di 4/6 napoletano, una variante di quest'accordo che – enfatizza l'atmosfera pacata di questo movimento.
Tal successione di variazioni è mitigata due volte da parentesi in tonalità maggiore in cui si dissolve il tema. La seconda parentesi-episodio

imprime un'impressione specifica: è il solo momento dell'intero Concerto in cui la tonalità variante, il Do maggiore, appare.
Dopo una pausa, il tema riprende in una versione accelerata che conduce verso una danza macabra come guidata da spirito rabbioso.

SVJATOSLAV RICHTER



Concerto per pianoforte n 25 in Do maggiore K 503

1. Allegro maestoso (Do maggiore)
2. Andante (Fa maggiore)
3. Allegretto (Do maggiore)

Organico: pianoforte, flauto, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi
Composizione: Vienna, 4 Dicembre 1786
Prima esecuzione: Vienna, Grober Redoutensaal del Burgtheater, 7 Marzo 1787
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1798

Il Concerto in Do maggiore K 503 per pianoforte è il terz'ultimo dei Concerti pianistici di Mozart terminato, secondo l'autografo, il 4 dicembre 1786, nel periodo di intervallo fra la prima esecuzione delle *Nozze di Figaro* (1 maggio 1786) e la commissione del *Don Giovanni* (gennaio 1787). Proprio *Le nozze di Figaro* segnano una sorta di spartiacque nella produzione pianistica mozartiana.

Dopo l'abbandono del servizio presso la corte arcivescovile di Salisburgo e il trasferimento a Vienna del 1781, Mozart aveva scritto quattordici Concerti per pianoforte fra la fine del 1782 e la primavera del 1786; appena tre Concerti (K. 503, 537, 595) vedono invece la luce fra la fine del 1786 e l'inizio del 1791.

Questa netta diminuzione di Concerti pianistici negli ultimi anni di vita del compositore non può essere spiegata semplicemente con una intrinseca diminuzione di interesse verso questo genere compositivo: né con le opportunità di dedicarsi finalmente al prediletto genere operistico (a *Don Giovanni* seguiranno, com'è noto, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito* e *Die Zauberflöte*). Si tratta piuttosto del segno più tangibile della crisi del rapporto fra Mozart e il pubblico viennese, crisi che si manifesta appunto nel periodo successivo alle *Nozze di Figaro*.

Nei primi anni viennesi, infatti, Mozart si era valso del Concerto pianistico come "grimaldello" per affermarsi presso la società cittadina. Nelle interminabili serate Concertistiche per sottoscrizione ("Accademie"), frequentate da un ristretto circolo di aristocratici e

facoltosi borghesi, accanto alle Sinfonie, alle Arie per voce e orchestra, alle brevi improvvisazioni e composizioni pianistiche, il Concerto per pianoforte era atteso come l'appuntamento immancabile e prediletto.

Tutta la musica per pianoforte era peraltro considerata come genere di intrattenimento e di svago, ed era destinata agli esecutori dilettanti, che si dedicavano al pianoforte in quanto strumento di rapide soddisfazioni. Le Accademie viennesi, non a caso, avevano non solo una funzione ricreativa ma anche commerciale: l'ascoltatore infatti, se aveva ritenuto di suo gradimento le composizioni udite nel corso del Concerto, poteva acquistare, per le proprie private esibizioni, una copia degli spartiti, fatta appositamente incidere dall'autore a proprie spese.

HERBERT VON KARAJAN



Appunto come pianista Mozart si conquistò rapidamente la considerazione di virtuoso "alla moda". Il pianoforte, strumento di recente diffusione, aveva potenzialità in gran parte ancora da scoprire e la scrittura pianistica mozartiana, con le sue inedite escursioni dinamiche, i controllati effetti percussivi del tocco, la scorrevolezza brillante, presentava degli aspetti di eclatante novità. I primi Concerti viennesi (K 413/415) sono scritti appositamente per mettere in luce queste qualità, come testimonia una celebre lettera al padre del 28 dicembre 1782: "che anche i non intenditori restino contenti, pur senza sapere il perché".

Dunque un contenuto musicale disinvolto e disimpegnato, improntato a un concetto semplicemente decorativo della scrittura pianistica, un ruolo accessorio della compagine strumentale (nei primi Concerti viennesi gli strumenti a fiato sono considerati *ad libitum*), una estrema nitidezza nell'impianto strutturale.

Negli interessi del compositore non tardò tuttavia ad imporsi una nuova tendenza; la scrittura solistica esorbita dai margini decorativi, l'orchestra riveste un ruolo "integrato" e non subalterno rispetto al solista, la concezione formale acquista una più vasta articolazione interna. Insomma il Concerto per pianoforte diviene progressivamente nelle mani di Mozart un vero e proprio laboratorio di sperimentazioni formali e linguistiche. E questa complessità è senz'altro uno dei motivi che portarono al declino della fortuna di Mozart presso il pubblico viennese.

Non a caso il Concerto K 503 nacque come opera isolata in circostanze poco chiare; potrebbe essere stato destinato a un ciclo di Accademie nel periodo dell'Avvento; o eseguito nel viaggio a Praga nel gennaio 1787. La partitura ha una orchestrazione estremamente ricca (flauto e coppie di oboi, fagotti, corni, trombe, più timpani; anche se mancano i clarinetti). Già la tonalità di Do maggiore viene impiegata spesso da Mozart per lavori di contenuto aulico; il lavoro si richiama sotto questo aspetto ai Concerti K.. 415 (in Do) e K 459 (in Re), ma secondo una complessità ben maggiore di quella mostrata dai modelli.

Il primo tempo, Allegro maestoso, si apre con una imponente introduzione orchestrale; il materiale tematico mostra però una certa "neutralità" espressiva: troviamo degli accordi spezzati, delle note ribattute (alle quali è stato talvolta attribuito un significato massonico) e delle scale, nonché qualche elemento contrappuntistico; come dire che il

materiale trae interesse, più che dalla sua fisionomia, dal trattamento rigoroso e consequenziale che riceve.

Il secondo tema si presenta, inconsuetamente, nel modo minore e presenta un inciso ritmico che percorrerà internamente tutto il tempo. Il pianoforte fa il suo ingresso con un tema del tutto diverso, dal carattere decorativo, e appare solo in un secondo momento il primo tema dell'esposizione orchestrale.

GOLDENER SAAL DI VIENNA



Poi viene introdotta un'altra idea tematica diversiva per il pianoforte, di carattere ingenuo, in Mi bemolle; e quando il pianoforte arriva al secondo tema, questo è del tutto nuovo rispetto a quello in minore dell'esposizione orchestrale (che invece viene ampiamente sfruttato nella sezione dello sviluppo).

Queste indicazioni offrono da sole un'idea della eccezionale complessità del movimento, che è segnato anche dalla perfetta integrazione fra la scrittura orchestrale e quella pianistica.

Rispetto al tempo iniziale, quasi dimesso appare l'Andante aperto da una introduzione orchestrale che presenta due temi, il primo di carattere "affettuoso", il secondo più galante; e questa esposizione viene ripresa ed ampliata dal pianoforte.

La sezione centrale non si pone in contrasto ma in perfetta continuità espressiva, e lascia ampio spazio all'elegante virtuosismo del solista, prima della ripresa.

Il Finale segue la forma del Rondò e viene aperto dall'orchestra piuttosto che dal pianoforte (come avviene più di consueto); il *refrain* è di carattere popolaresco, formato da due elementi distinti, infantile (archi) e contadino (fiati); si alterna poi con episodi ben distinti che non conservano un carattere così ingenuo ma sono estremamente sofisticati, sia nell'invenzione melodica che nell'elaborazione; così avviene, ad esempio, nello sviluppo, in minore, che accoglie un complesso intreccio dei fiati sull'accompagnamento del pianoforte.

Il solista trova modo soprattutto in questo tempo di impegnarsi in un brillante cimento tecnico, ma questo impegno non è così accattivante e appariscente come in altri Concerti.

Il gusto "popolare", dunque, cede al "sofisticato" e viene assorbito in un movimento che contraddice fortemente ogni concessione al pubblico. Una distanza incolmabile rispetto a quella "via di mezzo fra il troppo difficile e il troppo facile" che aveva segnato i primi Concerti viennesi.

Concerto per pianoforte n 26 in Re maggiore K 537

Inserito in catalogo il 24 Febbraio 1788

Si presentano un paio di domande sottostanti questa composizione che non trovano risposta soddisfacente.

La più ovvia è: perché Mozart compose un Concerto per pianoforte agli inizi del 1788 avendo a disposizione non meno di altre 12 composizioni di questo tipo, composte a Vienna – dal K 449 al K.503 - che diventano 15 se consideriamo i Concerti giovanili K 413-415 composti tra 1782-83?

EMIL GILES



La risposta plausibile potrebbe essere che la composizione era su commissione, anche se nel periodo 1786-90 i lavori su commissione scarseggiavano. Perciò è più plausibile supporre che Mozart l'avesse composto per sé, avendo in mente un'occasione particolare per eseguirlo, deduzione derivante dal fatto che egli lo eseguì solo due volte nell'anno: a Dresda in aprile e il 15 ottobre 1790 a Francoforte, in occasione dell'incoronazione dell'imperatore Leopoldo II. Da ciò derivò la denominazione "Concerto dell'incoronazione".

In previsione di ciò, la natura dell'accompagnamento orchestrale diventa chiaramente leggibile: da un lato essa si presenta con una partitura sinfonica gioiosa come per il maestoso Concerto in Do maggiore K 503, dall'altro il dialogo tipico tra piano ed altri strumenti è qui omesso durante le prolungate parentesi del solista. Mai in questo Concerto accade che il piano fornisca supporto armonico con gli altri strumenti unendosi nell'accompagnamento ad essi. No, in questo Concerto il pianoforte si mantiene come solitario, unico protagonista, come una star.

L'assenza di dialogo tra gli altri strumenti, da alcuni considerata come l'anticipazione di un approccio futuristico (ad es. dall'eminente studioso Marius Flothuis), si ripensa al ruolo sempre centrale del pianoforte nella concezione musicale di Chopin e perfino Rachmaninov è più tradizionale di Mozart nel suo secondo Concerto per pianoforte, in cui tale strumento mantiene anche il compito di accompagnamento armonico entro l'orchestra. E' un ennesimo tratto esplicativo del genio mozartiano, nel quale ogni dinamica assegnata al singolo strumento d'orchestra propone una qualità intrinseca.

L'indicazione scritta da Mozart nel suo catalogo personale delle composizioni in merito a questo Concerto può fornirci un indizio in merito: "un Concerto per pianoforte in Re maggiore per due violini, viola e contrabbasso, un flauto, due oboi, due fagotti, due corni due trombe e timpani "a discrezione"

Può darsi che Mozart intendesse che solo trombe e timpani potessero essere estromessi, infatti il Concerto è scritto consentendo l'esecuzione anche per soli archi, sebbene in tal modo perdesse parte del proprio carattere.

Da questo punto di vista, il modello ci riporta indietro ai primi Concerti K 413-415 e K 449, che secondo quanto espresso dallo stesso Mozart potevano esser eseguiti anche senza i fiati.

Anche qui lo spettro di espressioni è ampio: ci sono momenti di tristezza e malinconia sconosciuti nei primi Concerti. Inoltre, l'ampiezza è ben più ampia, vicina alla forma sinfonica più che a quella cameristica. Inoltre, il primo movimento è tra i più duraturi di tutti i Concerti – se il Tutti conclusivo che segue la cadenza non fosse così conciso, esso superebbe in durata anche quello del Concerto K 467. Come ci si puo attendere, la parte solistica è molto brillante e richiede meno capacità virtuosistica dei Concerti K 450, 467, 491 e 503.

EUGEN JOCHUM



Però il Concerto K 537 contiene un vero enigma: mentre il manoscritto per orchestra è compiuto e definito nettamente, la parte per piano lascia diversi spazi indefiniti per l'accompagnamento.

Perciò, l'intero secondo movimento riporta solo la partitura per la mano destra. La spiegazione più plausibile di queste omissioni potrebbe essere la carenza di tempo. Ma passarono circa 14 mesi dal momento della composizione a quello della sua prima esecuzione in pubblico. Come mai quindi?

Possono darsi due ipotesi: sia che Mozart ipotizzasse una prima esecuzione più prossima di quanto avvenne poi e sia che egli fosse troppo preso dalle altre composizioni in corso di stesura.

A dispetto del fatto che solo poche composizioni furono indicate nel suo catalogo privato, sappiamo che in quel periodo egli compose in rapida successione tre nuove arie del *Don Giovanni* per l'edizione viennese del maggio 1788, tutte richiedenti particolari attenzione e rilievo.

Inoltre, solo dopo una settimana da questo Concerto, egli completò l'aria K 538 per Aloysia Lange, il suo primo amore, nonostante il fatto che la prima parte di essa risalisse a 10 anni prima, la scrittura di 212 misure deve aver richiesto notevole stress emotivo.

Naturalmente, egli avrebbe potuto completare anche composizioni che avrebbe poi eseguito nel corso del 1790 e aver tralasciato questa, apparentemente composta per il proprio piacere personale.

Inoltre, la partitura per pianoforte della Sonata per piano e violino K 454 che egli eseguì con la Strinasacchi è vicina alle parti mancanti di questo Concerto, con la sola parte per violino scritta a parte rispetto al manoscritto per pianoforte.

Solo dopo la morte di Mozart le parti smarrite del Concerto K.537 furono completate, probabilmente da Johann Andrè nel 1794, il primo editore di questo Concerto che fu eseguito per l'incoronazione e che aveva visto il manoscritto autografo quindi prima che venisse smarrito in seguito.

Andrè era un apprezzato musicista e sebbene alcune parti della sua ricostruzione sembrano pertinenti, ce ne sono altre in cui egli errò con armonie approssimative e imprecise.

Poiché egli non indicò che parte del manoscritto era di propria creazione, per oltre 150 anni si ritenne che quello fosse interamente attribuibile a Mozart. Solo nel 1935 quando la prima versione parziale fu pubblicata, i fatti furono resi noti: la scrittura differente fu evidente.

Fu quindi quest'infelice completamento che influenzò l'opinione negativa in merito a questa composizione come attribuibile nel suo complesso a Mozart.

SYMPHONIE ORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS



Concerto per pianoforte n 27 in Si bemolle maggiore K 595

Completato il 5 gennaio 1791

Mozart ebbe mai la sensazione prima di questa composizione che quello sarebbe stato il suo ultimo anno di vita? Non sembra sia così. Infatti, dopo un disastroso 1790, questo iniziava decisamente bene: Mozart aveva buona salute ed attraversava un ulteriore picco di creatività e nuovi incarichi erano prossimi. Il Concerto K 595 fu stampato nell'agosto 1791.

ALFRED BRENDEL



Tra gennaio e febbraio Mozart scrisse una serie di *Danze* per la stagione di danza viennese; dopo ciò egli compose un vero lavoro geniale, la sua *Fantasia in Fa minore K.608* per l'organo meccanico del conte Deym, seguito dalle sublimi *Variazioni per pianoforte K.613* ed il suo ultimo *Quintetto per archi K.614* (su commissione di Johann Tost).

In soli sei mesi compose inoltre il *Flauto magico* che ottenne un tale successo che se Mozart fosse vissuto appena poco di più – avrebbe colmato i suoi guai finanziari. La percentuale delle composizioni create in quell'anno è strepitoso, perfino per lo standard di Mozart: compose la *Clemenza di Tito* – scritta in appena 19 giorni – ed insieme il *Concerto per clarinetto K 622, L'Ave Verum K.618* e naturalmente la sua *Messa Requiem*. Un gioiello come L'*Adagio per armonica 617a* che non fece in tempo ad aggiungere nel catalogo personale.

ZUBIN METHA



Il solo parallelo di questa esuberanza compositiva possiamo trovarlo solo con l'ultimo anno di vita di Schubert, quando presagendo la sua imminente fine, creò un capolavoro dietro l'altro.

Sembra che anche Mozart, a dispetto del benessere fisico apparente, possa aver avuto similari premonizioni: quando nel dicembre 1790 salutò il suo amico Haydn che stava per partire per Londra, egli gli disse tra le lacrime: temo che non ci vedremo ancora e Haydn lo intese come riferito a sé stesso tanto da rispondergli che a 58 anni, ancora non era tempo per quello.

Torniamo al Concerto! Mozart stesso lo eseguì il 4 marzo 1791 per un Concerto in onore del clarinettista Joseph Baehr. Questa fu l'ultima esibizione viennese del compositore.

Il carattere generale di questo Concerto è la serenità. Ancora sotto questa apparenza di tranquillità può riscontrarsi una malinconia espressa in sottofondo, attraverso i frequenti inserimenti in tonalità minore. Essa può essere espressa anche da un frammento di lettera scritta alla moglie nel luglio precedente:

".. Non so spiegarti le mie emozioni: c'è un'ansia ed un'esigenza che non trova compensazione, bensì aumenta di giorno in giorno, perfino il mio lavoro non mi riempie..e quando vado al piano e canto qualcosa dall'opera (.il Flauto magico..) devo fermarmi immediatamente perché vengo sopraffatto dall'emozione eccessiva.."

Questo speciale carattere emotivo è riflesso anche nella struttura: nessun altro Concerto inizia con una melodia placida e graziosa preceduta da un'intera misura di piena armonia che fissa l'atmosfera.

Questa melodia è suddivisa in tre gruppi da ½ interrotti due volte da fanfare della sezione fiati, tali da esclamare "che maestosità". Questo segnale di Fanfara gioca anche un importante ruolo più avanti in questo movimento, cambiandone il carattere da sostegno a protesta e dubbio.

Una simmetria perfetta si riscontra nel tema iniziale del secondo movimento iniziante con il Mi bemolle, seguito dalla sua quarta

superiore, La bemolle, seguito dal discendere alla quarta inferiore, Si bemolle.

I temi contengono solo poche note che tendono ad avere un tratto spirituale – preghiera. Un legame breve di tipo cromatico tra le misure 4 e 5 richiama il solo passaggio cromatico nel ritornello del primo movimento.

Un ulteriore elemento unificante di questo Concerto è la decadente triade del Si bemolle maggiore che si trova in entrambe le aperture del primo e terzo movimento. Il tema che si ritrova splendente nel Lied scritto subito dopo questo Concerto, il K 596.

CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA



Un cenno sulle cadenze: esse traggono i propri temi e motivi dai rispettivi movimenti e come in un caleidoscopio, mette loro in differenti combinazioni introducendovi nuovi passaggi virtuosi quali richiami.

La cadenza di Mozart entro il terzo movimento è un perfetto organismo apparentemente frutto di improvvisazione, organismo perfettamente integrato al resto del movimento.

Libera traduzione: ***Clelia Francalanza***

www.tuttiallopera.altervista.org

RONDÒ PER PIANOFORTE

ED ORCHESTRA IN RE MAGGIORE, K 382

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Allegretto (re maggiore)

Organico: pianoforte, flauto, 2 oboi, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi
Composizione: Vienna, marzo 1782

Finale sostitutivo per il Concerto K 175

Il vertice della produzione pianistica mozartiana degli anni di Vienna, dopo la rottura dei rapporti con l'arcivescovo di Salisburgo Hieronymus Colloredo che cacciò via in malo modo il musicista dalla sua corte, è rappresentato dai 27 Concerti, e dai due *Rondò di Concerto per pianoforte e orchestra* in re maggiore e in la minore, rispettivamente K. 382 e K. 386.

Lo stesso Mozart in una lettera del 28 dicembre 1782 scriveva a proposito delle sue prime creazioni viennesi di questo genere musicale «I Concerti sono una via di mezzo fra il troppo difficile e il troppo facile, sono molto brillanti e piacevoli all'udito, naturalmente senza cadere nella vuotaggine. Qua e là anche i conoscitori possono ricevere una soddisfazione, ma in modo che i non conoscitori devono essere soddisfatti, senza sapere perché».

Appunto per questo loro carattere brillante e piacevole, in cui tra l'altro lo strumento solista poteva dispiegare tutte le sue possibilità tecniche, tali composizioni erano particolarmente gradite nei salotti dell'aristocrazia viennese e nelle riunioni private del prefetto della biblioteca di corte Gottfried van Swieten, ammiratore di Bach e di Händel; in queste serate musicali, chiamate anche accademie, Mozart si esibiva al pianoforte e riscuoteva eccellenti successi e qualche guadagno dovuto alle sottoscrizioni fatte da nomi importanti della più alta società.

Oltre a lavori per questa specifica destinazione, Mozart soleva riproporre musiche scritte in precedenza, come ad esempio il *Concerto in re maggiore K. 175*, composto nel dicembre del 1773 a Salisburgo; non ritenendo però sufficientemente vivace il finale di questo Concerto, concepito in forma di sonata, egli volle scriverne nel marzo del 1782 uno

nuovo in forma di Rondò con variazioni e nacque così il *Konzert-Rondo*. Il tema del Rondò, un Allegretto grazioso quanto mai gustoso e carezzevole, viene esposto inizialmente più volte da tutta l'orchestra; quindi interviene il pianista da solo e nella seconda variazione si unisce all'intera orchestra.

La terza variazione è articolata sugli arpeggi del pianoforte, prima con la mano destra e poi con la sinistra, mentre il tema viene accennato dolcemente dal flauto.

Nella quarta variazione il pianoforte semplifica il tema, prima della ripresa in orchestra.

Molto espressiva la quinta variazione in tonalità minore affidata al solista.

La sesta variazione è piuttosto animata nel gioco timbrico fra il solista e il suono del flauto, dell'oboe e dei corni.

La settima variazione è un a solo del pianoforte in tempo adagio, che precede e prepara psicologicamente l'allegro finale in 3/8, scoppiettante di brio e di trilli.

Non manca la cadenza del solista concepita abbastanza liberamente, ma il discorso si avvia rapidamente alla stretta conclusiva fra una cascata di note e di suoni arpeggiati del pianista.

Ennio Melchiorre

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione,27 novembre 1976

MESSA E REQUIEM

Se si scorre la cronologia della musica liturgica di Mozart, immediatamente è agevole percepire come essa si situi quasi esclusivamente negli anni salisburghesi, e perdipiù sia riferibile al suo servizio presso la Cappella di corte del locale principe-arcivescovo (Sigismund conte di Schrattenbach fino al 1771, Hieronymus conte di Colloredo dal 1772 al 1781).
Su una settantina scarsa di numeri di catalogo vocali e strumentali (tra Messa complete e non, brevi composizioni destinate al *proprium missae* o all'ufficio vespasiano solenne, ed una ventina di Sonate da chiesa), solo una quindicina non furono scritte per Salisburgo: dei rimanenti, una cinquantina vennero riferiti proprio al periodo dell'episcopato del conte di Colloredo, assai meno tollerante del suo predecessore nei confronti del giovane *Konzertmeister*, ed in generale più attivo e dunque più attento alle esigenze di decoro - anche musicale: il che però significava capacità di apprezzare il valore di quel suo dipendente d'eccezione.
Limitandosi al caso delle sole Messe (quelle pervenuteci, tra singoli brani e serie complete, Messe normali e da Morto, sono in tutto una ventina di titoli), la considerazione può essere verificata con piena agevolezza.
Tranne un Kyrie risalente al soggiorno parigino del 1776, e due Messe complete per Vienna (1768), il grosso si colloca a Salisburgo e particolarmente tra il 1773 ed il 1780: perdipiù - significativamente, anche se nel secondo caso soprattutto per le ben note luttuose circostanze biografiche - le uniche due opere posteriori al brusco licenziamento dalla corte di Colloredo (la Messa K 427 ed il Requiem) sono entrambe incompiute.
In via preliminare, sarà bene ricordare che per Messa completa in musica s'intende la serie dei cinque testi che costituiscono il cosiddetto *ordinarium missae*, cioè quelle parti invariabili della celebrazione eucaristica che restano costanti e che si ritrovano in ogni festa lungo l'anno liturgico: nell'ordine, il Kyrie, il Gloria, il Credo, il Sanctus-Benedictus, l'Agnus Dei (la Messa *pro defunctis*, o *da requiem*, in genere musica anche l'Introito "Requiem aeternam", sostituisce a Gloria e Credo la sequenza Dies irae, e muta l'invocazione finale dell'Agnus Dei - "dona eis requiem sempiternam" anziché "miserere nobis e "dona nobis pacem"). Ancora, non si dimentichi che nella sua interezza una Messa

cantata poteva contemplare anche altri interventi musicali (esclusivamente vocali, vocali con strumenti o solo strumentali; in canto gregoriano o in polifonia o solistici) che si legavano ai vari momenti del *proprium* (Introito, Graduale, Tratto, Offertorio, Communio), quelli cioè che presentavano un formulario liturgico specifico di una data festività o di una determinata categoria estiva.

IOHN ELIOT GARDINER



Tra le composizioni liturgiche mozartiane di minori dimensioni non mancano ad esempio testi di *Offertori* per voce sola, coro ed orchestra, o brani generici da utilizzare in sostituzione del testo prescritto: *Mottetti*, ma anche Sonate strumentali di solito per l'Epistola, come quella in Do maggiore K 263 (per due trombe, due violini, basso continuo ed organo obbligato) da associare alla *Messa* K 259.
La Cappella arcivescovile di Salisburgo, destinataria dunque della maggior parte delle *Messe* mozartiane, aveva un organico di una settantina di voci (maschili, ovviamente: alle donne era proibito cantare nelle Cappelle ecclesiastiche, ed i castrati non venivano quasi più impiegati) tra solisti e cantanti di ripieno, più una quindicina di fanciulli cantori per coprire le parti di soprani e contralti. Affiancavano il coro

altrettanti strumentisti (poco più di trenta, per l'esattezza), cui si potevano aggiungere fiati - tromboni e trombe - e timpani delle bande cittadine municipali e reggimentali, ed ovviamente membri aggiunti per le circostanze più importanti.
Al tempo delle *Messe* mozartiane, maestri di tale Cappella furono Joseph Franz Lolli (1762-1778) e Jakob Rust (1777-1778); anche se ufficialmente la carica ricoperta da Domenico Fischietti dal 1772 al 1783, vicemaestro dal 1763 (nei vent'anni precedenti vi aveva prestato servizio come violinista) fu Leopold Mozart, il padre di Wolfgang, mentre come primo violino, direttore d'orchestra della stessa fu assunto Michael Haydn, fratello di Joseph.
Una descrizione molto interessante della disposizione degli organici musicali del Duomo di Salisburgo si può leggere proprio in una lettera di Leopold Mozart, che menziona anche quella pluralità di organi e cantori così tipica del tempo in cui quell'edificio sacro era stato costruito (fu consacrato nel 1628) e che non può non far pensare a certe esecuzioni di stile colossale in esso appositamente allestite (il *Te Deum* di Stefano Bernardi a 48 voci divise in 12 cori, composto nel 1627 per la traslazione dei resti dei santi Ruperto e Virgilio; la *Messa* per quella consacrazione nel 1628, opera di Orazio Benevoli, di identiche dimensioni e con la stessa articolazione; la *Missa salisburgensis* a 54 voci in 8 cori, già attribuita al medesimo Benevoli ma in realtà forse di Biber nel 1682:

"Nella parte posteriore del Duomo arcivescovile, vicino all'entrata, c'è l'organo grande; nella parte anteriore, presso il coro, vi sono quattro organi laterali, e sotto, nel coro, si trova un altro piccolo organo, vicino al quale stanno i coristi. L'organo maggiore viene usato solo per i preludi alle grandi musiche; queste vengono sempre accompagnate da uno dei quattro organi laterali, e precisamente da quello più vicino all'altare di destra, dove sono i solisti ed i bassi. Di fronte, vicino all'organo di sinistra, stanno i violinisti e via dicendo, mentre accanto agli altri due organi laterali stanno i due cori (cioè gruppi) di trombe e timpani. L'organo inferiore del coro ed il violone si uniscono anch'essi nel caso che debbano suonare tutti. Raramente si ascoltano l'oboe ed il flauto traverso: mai il corno da caccia. Tutte queste persone suonano quindi tra i violini".

Un esordio fuori del comune

Il più antico gruppo di *Messe* composte da Mozart - quattro: K 139, K 49, K 65 e K 66 - risale al periodo compreso tra il secondo soggiorno a Parigi del 1766 (durante il quale, come si era detto), ebbe modo di scrivere il suo primo pezzo sacro, il Kyrie K33) ed i tre viaggi in Italia del 1769-1772.

MOZART ORCHESTRA



Di esse, due *Messe* - K 319 e K 349 - sono state scritte per chiese viennesi quando nel 1768 Leopold Mozart aveva deciso di trasferire la famiglia nella capitale asburgica per profittare di migliori occasioni professionali da tentare con Wolfgang.
Per la verità, la datazione della prima è controversa, come del resto tradisce di numero di catalogazione originario. La perplessità degli studiosi è di indole stilistica, non sembando opera di un esordiente in quel campo: perdipiù, se la si confronta con l'altra - pressoché contemporanea - il divario sembrerebbe notevole.
C'è però da tener conto che queste due opere rientrano in sottogeneri

distinti, dato che l'una è una *Missa* e l'altra una *Missa brevis*, e perciò una certa divaricazione stilistica è da mettere in conto. In ogni caso, sappiamo con certezza che Mozart scrisse una *Messa* per la consacrazione della chiesa annessa ad un orfanotrofio di Vienna, celebrata solennemente il 7 dicembre 1768 alla presenza della famiglia imperiale, come racconta una cronaca apparsa di un giornale locale:

"Mercoledì 7, alle imperiali, reali ed apostoliche maestà, nonché ai due arciduchi Ferdinando e Massimiliano ed alle altezze reali arciduchesse Maria Elisabetta e Maria Amalia, piacque recarsi nell'orfanotrofio al Rennweg per onorare con la loro presenza la consacrazione ed il primo servizio divino nella chiesa di nuova costruzione.
D'ambo i lati fuori della chiesa erano schierate tutte le compagnie di corte con la loro banda, più tre cori di trombe e tamburi. Le reali ed imperiali maestà e le quattro altezze reali sono state ricevute sul portale principale della suddetta chiesa da Sua Eminenza il principe cardinale della Chiesa di Roma ed arcivescovo del luogo, alla presenza di tutto il clero, tra il gioioso suono delle trombe e tamburi ed in seguito tra le salve di cannoni e dei mortaretti. Dopodiché, la suddetta Eminenza ha consacrato la Chiesa secondo il consueto cerimoniale, mentre la Messa solenne è stata celebrata dal vescovo ordinario Marxer, tra rinnovate salve d'artiglieria.
Tutta la musica eseguita durante la Messa dal coro degli orfanelli è stata composta appositamente per questa festività dal figlioletto del maestro di Cappella della corte principesca di Salisburgo Leopold Mozart, il diciannovenne Wolfgang Mozart, noto per il suo eccezionale talento. Le musiche sono state eseguite e dirette con la massima precisione dal medesimo, suscitando generali consensi ed ammirazione; da lui stesso sono stati cantati anche i Mottetti".

L'identificazione di questa *Messa* con la K 139 è abbastanza recente, e per questo essa è ora nota anche come *WaisenhausMessa* (cioè letteralmente *Messa dell'orfanotrofio*).
La solidità del suo impianto traspare anzitutto dalla presenza di trombe e timpani in un organico orchestrale consuetamente costituito da archi ed organo per il basso continuo, più una coppia di oboi "d'harmonia" o di raddoppio dei violini, e tre tromboni di ripieno che rinforzano il coro nei

Tutti". Ma essa traspare anche dall'estensione dei singoli brani, e dalla loro ampia articolazione interna.
Il Kyrie consta ad esempio di un maestoso Adagio introduttivo in breve e fitto dialogo tra coro a blocchi "recitativi" ed orchestra, cui segue un Allegro come "Sinfonia", vale a dire iniziato da un consistente preambolo strumentale: esso viene poi immediatamente ripetuto, ma stavolta sovrapponendogli le voci.

HANS SCHMIDT ISSERSTEDT



L'ingresso del coro chiarisce anche la struttura compositiva: il pezzo è costruito accordalmente con un basso d'accompagnamento, ed i violini si limitano a fiorire gli altrimenti nudi tralicci armonici.
Il passaggio al "Chrite eleison" è segnato da una repentina riduzione di spessore sonoro (da "Tutti" a "Soli", il che significa che anche i tromboni ed i oboi tacciono): poi però vi è riservato un apposito Andante più raccolto e melodico, in cui i solisti si avvicendano e si accoppiano sostenuti esclusivamente dagli archi.
Dopodiché viene riesposto l'Allegro precedente. Il Gloria ad episodi corali nello stesso stile (salvo un transitorio spunto imitativo al "propter magnam gloriam tuam"), intercala duetti ed arie solistiche ("Laudamus" e "Domine"; "Quoniam"), per concludere con una severa fuga a quattro voci ("Cum sancto spiritu").
Un'analoga alternanza ricompare nel Credo, che però mostra una maggiore propensione all'imitazione tra le voci corali, ed oltre al duetto dell' "Et incarnatus" ed all'aria dell' "Et in Spiritum Sanctum" presenta una cerimoniale marcia funebre al "Crucifixus" e subitanei raccoglimenti su parole egualmente significative ("mortuos", "mortuorum") incrementa ulteriormente esibizione di dottrina contrappuntistica, stesa com'è in doppia fuga.
Dopo iniziali clangori, il Sanctus utilizza la solita scrittura corale, mentre il Benedictus è steso responsorialmente tra soprano solo e "Tutti".
Infine l'Agnus Dei inizia come aria tenorile coinvolgendo prima il coro al completo, e poi concludendo con un ternario e cullante Allegro generale ("dona nobis pacem").
Nel complesso, si tratta dunque di una tipica *Messa* in quello stile moderno che da tempo i maestri italiani e specie napoletani praticavano e diffondevano nei paesi cattolici, fatto di episodi corali massicci impostati su di una scrittura omoritmica accordale, e di pagine solistiche arieggianti alla lontana vocalità teatrale, oratoriale, cantatistica: né mancavano alcuni opportuni esempi di *gravitas* stilistica, da sempre connotante la musica da chiesa.
L'altra *Messa* K. 49, appartiene invece alla categoria della *Missa brevis*, che comporta dimensioni ridotte, intonazioni del testo senza indugi, articolazione minima di ciascun brano. Il Kyrie è steso in un'agile e sciolta polifonia di stile moderno (con l'orchestra, di soli archi ed organo, che raddoppia le voci), mentre il Gloria è un sol blocco nello stile corale che si è sopra descritto, punteggiato da qualche assolo: i pezzi seguenti

ripropongono - si direbbe in miniatura e semplificato - il percorso già delineato in precedenza per la *Messa* K 139.
Entrambe scritte per Salisburgo rispettivamente agli inizi e nell'autunno del 1769, le *Messa* K 65 e K 66 replicano la dicotomia precedente.
La prima è infatti una *Missa brevis* nella quale Mozart però sperimenta anche una maggior autonomia strumentale, non facendo agire incessantemente i violini ma assegnando loro - specie nel Kyrie e nel Gloria - funzioni di struttura tra gli interventi corali, durante i quali spesso tacciono. Da segnalare il canone cromatico del Benedictus, un tratto di stile sublime solitamente non attribuito a questo momento liturgico.

MOZART ORCHESTRA



L'altra (K.. 66) è invece del tipo solenne, scritta per accompagnare la prima *Messa* dell'amico Dominkus Hagenauer entrato nel convento salisburghese di San Pietro col nome di padre Domenico
(la composizione è difatti nota anche come *Dominicus Messa*).
Accanto ai tratti consueti a questo genere di opere (e si noti l'ampiezza dell'aria per soprano al "Quoniam" del Gloria, subito seguita dalla conclusiva grande fuga a quattro voci), è visibile spesso un'intenzione unificante che ad esempio spinge Mozart a concepire il Kyrie come una struttura bipartita in due sezioni analoghe, e ad utilizzare le medesime figurazioni strumentali ripetute sistematicamente nel corso di un brano (il "Qui tollis" del Gloria, o il Credo negli episodi collettivi).
Di non poco interesse è anche il tessuto orchestrale all'interno del quale nel "Laudamus" sono incastonate le due voci, ed un tratto singolare l'estroversa platealità di certe soluzioni ad effetto: la drammaticità delle irruzioni orchestrali dopo gli unisoni solistici del "Crucifixus", e nell'Agnus Dei del salto dalle inquietudini tonali del "miserere nobis" alle grazie del "dona nobis pacem"; oppure la sorpresa della falsa partenza a del Benedictus, con un soggetto esposto dal basso continuo che però le voci non raccolgono e sostituiscono con uno proprio.

L'evasione dalle convenzioni stilistiche

Il *corpus* più consistente entro il catalogo delle *Messe* mozartiane è quello, come si è detto, che copre il periodo 1773-1780, quello cioè delle *Messe* scritte per Salisburgo al tempo dell'episcopato di Colloredo.
Oltre alla citata lettera di Leopold Mozart, ulteriori informazioni in merito alla liturgia musicale praticata a Salisburgo le fornisce lo stesso Wolfgang in una lettera inviata il 4 settembre 1776 a padre Giovan Battista Martini - una vera e propria autorità internazionale nel campo della polifonia e delle competenze storico-musicali, che aveva conosciuto durante uno dei suoi viaggi in Italia: da lui il giovane Mozart aveva ricevuto lezioni di contrappunto, ed era stato grazie alla sua protezione che aveva potuto superare l'esame per essere aggregato alla celebre Accademia Filarmonica di Bologna.

"Io mi diverto intanto a scrivere per la camera e per la chiesa: qui ci sono anche due bravissimi contrappuntisti, Michael Haydn e

l'organista Adlgasser. Mio padre è maestro di Cappella (in realtà vicemaestro) alla chiesa metropolitana, il che mi dà l'occasione di scrivere per la chiesa quanto voglio. La nostra musica da chiesa è assai differente da quella italiana, e lo diviene sempre più. Una Messa, anche solenne, con tutto il Kyrie, Gloria, Credo, la Sonata all'Epistola, l'Offertorio o Mottetto, Sanctus ed Agnus Dei, anche quando celebra il principe stesso, deve durare al massimo tre quarti d'ora. Ci vuole uno studio particolare per questo tipo di composizione. Ed oltre a ciò, una Messa deve avere tutti gli strumenti (trombe, timpani ecc.).

CHARLES MACKERRAS



In base a queste limitazioni che Colloredo riteneva opportuno imporre al ruolo dell'apparato musicale nella liturgia, abbonda in tale sezione salisburghese del catalogo mozartiano il tipo della *Missa brevis*, ben esemplificato della K 140 (databile forse al 1773), e parallelamente è esente quello della *Missa solemnis*.
Esplicitamente o no, nella varietà *brevis* rientrano la K 167 "in honorem sanctissimae Trinitatis" (giugno 1773), la K 220 (1775 o 1776) per un certo fare cinguettante dei violini nel Sanctus-Benedictus nota anche come *Spatzen Messa*, cioè *Messa* dei passeri) e la K 275 (1777).
Attorno a questa data appare anche quel tipo di *Messa* che Mozart in seguito preferibilmente praticherà, e che sulla base dell'indicazione che accompagna la K 262 (del 1776) potremmo definire *Missa longa*.
Come il nome fa agevolmente intuire, si tratta di una più ampia versione della *Missa brevis*: in termini meno ovvi, fatta di singoli movimenti quasi esclusivamente in blocco (qualche articolazione interna si ha solo nel Credo e nell'Agnus Dei), senza vistose suddivisioni in ampie ed autonome pagine solistiche e dunque priva di connotati che per comodità potremmo dire italiani.
Concepiti solisticamente potevano dunque al massimo essere alcuni movimenti come il Benedictus o l'Agnus Dei.
Oltre a quella citata che offre il nome alla categoria, ne possono far parte le tre *Messe* in Do maggiore del 1776, cioè la K 257 (*Credo- Messa*, per la frequente replica dell'affermazione iniziale nel corso appunto del Credo, secondo un'abitudine non ignota ad altri compositori austriaci prima di Mozart), la K 258 (*Spaur- Messa*, perché si pensa composta per la consacrazione sacerdotale del conte di Spaur) e la K 259 (*Organ-Messa*, dato che il relativo Benedictus presenta eccezionalmente una parte per organo solo scritta per esteso), nonché la K 317 (*K.ronungs Messa*, del 1779): Messa dell'incoronazione perché commemora un solenne atto di omaggio di questo tipo compiuto durante la guerra del 1774 nei confronti di un'immagine della Madonna venerata a Salisburgo) e la K 337 (1780).
Globalmente, in tutta questa serie di *Messe* salisburghesi si assiste anzitutto per i violini al definitivo abbandono di quella modalità di scrittura che, dal nome del compositore Johann Georg Reutter (1708-1772) l'aveva resa proverbiale, si diceva "à la Reutter".
Essa prevedeva per queste parti strumentali un'iperattività incessante dall'inizio alla fine di ogni movimento, con figurazioni di semicrome a

mitraglia ma prive del minimo interesse melodico.
Dopo la K 167, che ancora palesa un'anima sensibile, questo filo conduttore sopravvive solo saltuariamente, ed è sostituito piuttosto da una concezione strumentale differente, analoga a quella del contemporaneo sinfonismo: i violini conservano ancora un ruolo di guida lungo la composizione, ma con figurazioni ritmicamente assai più varie, individuando alcuni momenti di deciso spicco melodico (per un caso esemplare, si ascolti l'attacco dell'Agnus Dei della K 259) da sottoporre a sviluppo, ed imparando anche a tacere.

MOZART ORCHESTRA



La maggior scioltezza e varietà nella condotta degli archi produce anche una più duttile collaborazione con le voci, soprattutto corali ma anche solistiche, per cui il loro rapporto si fa più compenetrato e multiforme.
E la stessa trama del coro, laddove si mantiene accordale, grazie alla ritmica più variata appare meno rigidamente scandita. Per non dire di quelle inusitate forme di reciproco eccitamento che mostra il "dona nobis pacem" negli Agnus Dei della K 257 e 258, con veri e propri Crescendo davvero insoliti in testi come questi fin li inclini all'idillio più che all'esaltato entusiasmo.
Contemporaneamente, a ciò si associano tendenze costruttivamente mirate a disporre un singolo movimento secondo un progetto melodico-armonico.
Già nella K 167 il ripresentarsi di una stessa figurazione conferisce maggiore unitarietà al Credo (si noti l'intensità espressiva che un ostinato ritmo unito ad armonie - ed enarmonie - pungenti genera nel "Qui tollis" del Gloria nella K 262), mentre Kyrie e Gloria sono architettati come una struttura tripartita ABA con B modulante: nel Benedictus essa si fonda su due temi, localizzati rispettivamente alla tonica ed alla dominante, riproducendo quello schema noto come forna-sonata che andava affermandosi nei vari generi di musica strumentale solistica e d'assieme.
Così come in essi strutturava di preferenza il primo movimento di una composizione in più tempi, nella *Messa* è soprattutto il Kyrie ad essere interessato da questa articolazione.
Lo mostrano appunto quelli della K 192, K 220, K 262 (assai ampia, con "Sinfonia" ed esordio solo corale, come si addice ad una *Missa longa*),
K 257 (la medesima costruzione appare anche nel Benedictus) e K 259.
Il Gloria della K 262 ed i Credo delle K 257-259 e K 317 presentano invece elementi ricorrenti tali da poter imparentare il loro procedere con quello di un'altra forma strumentale quale il Rondò.
Infine, non va trascurata la trama unicamente polifonico-imitativa che Mozart compose per le sue prime *Messe* salisburghesi, brevi o meno che siano.
Col passar del tempo, questa densità di scrittura si attenua (viene ad esempio limitata esclusivamente ai passi solistici).
Di tale progressivo abbandono è eloquente anche la scomparsa delle fughe che tradizionalmente concludevano Gloria e Credo, molto ridotte nella K 194 o circoscritte al solo Gloria nella K. 258, o assenti del tutto nelle K 220, K 257, K 259, K 275 (il cui solo Sanctus esibisce

un'esposizione di fuga), K 317 e K 337 (unica fuga, nel Benedictus).
Così come, complementariamente, non passa inosservata l'intenzione di puntare con decisione piuttosto sulle risorse di un diverso linguaggio tecnico- espressivo come quello incarnato ad esempio dalle liriche arcate di vere e proprie arie quali i Benedictus della K. 275 e K. 317 ("aria" per Quartetto vocale), come pure gli Agnus Dei della medesima K 317 e
K 337, dei quali è agevole rilevare le valenze melodiche anticipatrici di celeberrime pagine operistiche a venire (rispettivamente, "Dove sono i bei momenti" e "Porgi, amor, qualche ristoro").

CARLOS KLEIBER



A maggior ragione, dunque, suonerà inattesa nella K 258 l'apparizione nel Sanctus di un "Pleni sunt coeli" in vero e proprio stile antico (un tangibile segno dell'influenza esercitata da padre Martini, con cui in quell'epoca i Mozart continuavano ad intrattenere rapporti epistolari).
L'abbandono di Salisburgo significava anche l'accantonamento del genere "*Messa*" (seppure non immediato ed autentico, secondo quanto mostra - come si vedrà tra poco - la vicenda della K 427). Ora Mozart non doveva più provvedere per servizio alle necessità liturgiche, e d'altronde le restrizioni imposte alla musica da chiesa dal nuovo sovrano Giuseppe II (1780-1831) ed i suoi interventi di nazionalizzazione che limitavano le risorse di molti ordini religiosi, non costituivano certo preMessa incoraggianti per possibili richieste di opere sacre.

Il "caso" della Messa K 427

La *Messa* in Do minore K 427 presenta la singolarità di essere - a quanto pare - l'unica di Mozart scritta indipendentemente da una specifica commessa.
A fine 1782 il compositore aveva progettato un viaggio a Salisburgo per presentare finalmente sua moglie al padre e riappacificarsi con lui dopo la tempestosa vicenda del suo matrimonio, ma a più riprese varie circostanze l'avevano impedito, talché Leopold cominciava a dubitare della sincerità delle intenzioni del figlio.
In una lettera dei primi di gennaio 1783 però Mozart citava come pegno della sua buona fede - singolarmente - proprio quella composizione liturgica:

"A riprova della sincerità della mia promessa, valga lo spartito di metà di una Messa , che ancora attende di essere conclusa".

Finalmente quel viaggio fu compiuto nell'estate 1783, ed al termine di agosto Mozart poté far eseguire nella chiesa salisburghese di San Pietro quanto aveva scritto, con sua moglie come soprano solista.
L'opera non era compiuta neppure in quella circostanza, e non lo sarà più in seguito, per cui i primi due terzi del Credo (finito all' "Et incarnatus" compreso) e l' "Hosanna" del Sanctus rimasero lacunosi per ciò che riguarda alcune parti orchestrali di contorno: mancano interamente

l'ultima sezione del Credo e l'Agnus Dei, che non figura nemmeno iniziato.
Nel 1785 Mozart riutilizzò gran parte di ciò che aveva a disposizione riservandolo nell'Oratorio *Davide penitente* (e nel 1801 la casa editrice Breitkopf und Hartle pubblicava una versione della *Messa* K 427 fatta completare da Alois Schmitt.

STAATSKAPELLE DRESDEN



Rispetto a quelle precedenti, in questa *Messa* emergono tratti di sensibile novità, avvertibili fin dal primo ascolto. Colpisce anzitutto l'intensità espressiva del Kyrie: in un cupo Do minore - ed è l'unico movimento di questa tonalità - , con le patetiche appoggiature nel continuo dipanarsi delle belle e severe figurazioni violinistiche integrate dagli scossoni dei bassi, sulle quali le voci inseriscono una propria fuga soggetto cromatico, fatta ancor più risaltare dal contrasto nettissimo con la cantabilità radiosa

del sereno "Christe eleison" intermedio per soprano solo e coro. Nelle altre *Messe* non è che mancassero momenti di forte espressività, ma erano riservati a luoghi obbligati, in un certo senso prevedibili (il "Crucifixus", ad esempio): meno ovvio era scegliere tinte così drammatiche e contrastate per le invocazioni del Kyrie.

Altrettanto avvertibile è un modo di fare decisamente anticheggiante, che si lega certo alla frequentazione - iniziata nel 1782 - del barone Gottfried van Swieten, che in campo musicale coltivava gusti spiccatamente "antiquati", prediligendo autori come (Bach ed i suoi figli, e soprattutto Handel) morti solo un paio di decenni prima, ma campioni di uno stile nettamente superato.

Queste inclinazioni mozartiane la *Messa* K 427 le dimostra naturalmente nella diffusa scrittura polifonica imitativa e fugata, che però non era una novità dato che - seppure non in dimensioni così pervasive - era presente già in precedenza.

Colpiscono piuttosto altri tratti ugualmente riferibili ad un tale orientamento stilistico: i ritmi puntati del "Gratias" (quasi una *Ouverture in stile francese*), il doppio coro del "Qui tollis" ed ancor più la sua impostazione su basso ostinato cromatico di ciaccona, e perfino l'arcaismo di certe pagine solistiche (il "Domine) ed il "Quoniam" del Gloria, l' "Et incarnatus" del Credo, ed il "Benedictus"), meno appariscente ma forse ancor più motivico di stupore per le finissime capacità di mimesi dimostrate da Mozart.

KRÖNUNG-MESSA (MESSA DELL'INCORONAZIONE)

in do maggiore per soli, coro e orchestra, K 317

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Kyrie - soli e coro - Andante maestoso (do maggiore). Andante. Maestoso
2. Gloria - soli e coro - Allegro con spirito (do maggiore)
3. Credo - coro - Allegro molto (do maggiore)
    a. Et incarnatus est - soli e coro - Adagio (do minore)
    b. Et resurrexit - soli e coro - Allegro molto (do maggiore)
4. Sanctus - coro - Andante maestoso (do maggiore)
    a. Osanna - coro - Allegro assai (sol maggiore; do maggiore)
5. Benedictus - soli - Allegretto (do maggiore)
    a. Osanna - coro - Allegro assai (do maggiore)
    b. Benedictus - soli e coro - Allegretto (do maggiore)
    c. Osanna - coro - Allegro assai (do maggiore)
6. Agnus Dei - soprano - Andante sostenuto (fa maggiore)
7. Dona nobis - soli e coro - Andante con moto (do maggiore). Allegro con spirito

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 oboi, 2 corni, 3 trombe, 3 tromboni, timpani, organo, archi
Composizione: Salisburgo, 23 marzo 1779
Prima esecuzione: Salisburgo, Santuario di Maria am Plain, 20 giugno 1779
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1802

E' il quattro settembre del 1776 ed egli scrive al suo maestro italiano Padre Martini: «*Vivo in un paese dove la musica ha pochissima fortuna*». Si riferiva, come si sa, alla natia Salisburgo dove risiedeva in quegli anni dopo i viaggi giovanili e la prima rappresentazione a Monaco

della *Finta giardiniera*. Quell'anno 1776 ed il successivo 1777 furono tutti presi dai ripetuti tentativi di abbandonare Salisburgo e di andare a far musica in una città meno provinciale e più al passo coi tempi. Infine riuscì a partire il 23 settembre 1777 per un lungo viaggio che lo avrebbe portato successivamente a Monaco, Augusta, Mannheim e Parigi. Un viaggio che fu tutt'altro che fortunato; non portò infatti al musicista gli sperati successi e la sperata sistemazione e segnò duramente la sua vita privata, che a Parigi gli morì l'adorata madre dopo che a Mannheim aveva conosciuto la prima grave disillusione amorosa che aveva il nome di Aloysia Weber.

Un viaggio, insomma, che segna all'attivo di Mozart - a parte qualche nuova amicizia - solo la diretta conoscenza - così importante, peraltro, per la sua formazione - della musica innovatrice di Gluck - era in corso a Parigi durante il suo soggiorno la lunga diatriba tra «gluckisti» e «piccinisti» - e della straordinaria (per quei tempi) orchestra di Mannheim. Sicché dopo qualche ingenuo tentativo per convincere il padre di consentirgli un prolungamento del viaggio non restò altra scelta a Wolfgang che rientrare - era la metà del gennaio del 1779 e il musicista aveva 23 anni - a Salisburgo; specie dopo che il padre gli comunicò come, grazie alle pressioni sue e di altri amici salisburghesi, l'arcivescovo Gerolamo Colloredo, feudatario della città, aveva deciso di riassumerlo al suo servizio con il salario di 500 fiorini l'anno, in qualità di organista e «Konzertmeister» di corte.

Una soluzione che Wolfgang accettò con riluttanza come il solo mezzo possibile, in quel momento, per guadagnare l'«*eterno pane*», non mancando di notare in una lettera all'amico Bullinger: « ... *voi sapete quanto mi sia odiosa Salisburgo! E non soltanto per le ingiustizie che mio padre ed io vi abbiamo subite, motivo più che sufficiente a cancellar dalla mente il pensiero di ritornare in simile luogo. Ma ora sia come Dio vuole: purché le cose vadano in modo da consentirci di vivere tranquilli...* ».

Tornò quindi a Salisburgo come un estraneo; deluso ma più maturo, andando sempre col pensiero ben oltre gli angusti confini della corte salisburghese, e ritrovando sia pur a fatica nella musica una alternativa alla ancora impossibile fuga. «*Credetemi* - scriveva al padre da Vienna qualche anno dopo - *non amo poltrire ma lavorare. A Salisburgo è vero*

ciò mi è costato molta fatica e a stento sono riuscito a decidermi. Perché? Perché il mio spirito non era soddisfatto».

Ma i frutti di questa «molta fatica» furono assai numerosi in quei due anni di soggiorno salisburghese che dovevano concludersi con la rappresentazione a Monaco dell'*Idomeneo*. E compose in quegli anni la *Serenata* K. 320, il *Divertimento* K. 334, il *Concerto per due pianoforti e orchestra* K. 365, la *Sinfonia concertante per violino e viola* K. 364, le tre *Sinfonie* K. 318, 319 e 338; per non ricordare che le composizioni più importanti. E poi - per far fronte ai suoi impegni professionali verso la corte arcivescovile - numerose pagine di carattere religioso: la *Messa in do maggiore* (*dell'Incoronazione*), la *Messa* K. 337, i due *Vespri* K. 321 e 339, il *Regina Coeli* K. 276, due «Lieder» religiosi K. 343 ed una serie di *Sonate da chiesa* per organo e orchestra.

Ma il quadro della vita e dell'attività salisburghese di Mozart in quegli anni non sarebbe completo se non ricordassimo la presenza nella città di una compagnia di commedianti diretta prima dall'impresario austriaco Bohm e poi da Emanuele Schikaneder, il futuro librettista del *Flauto-magico*. Una presenza che portò insieme all'acuirsi del vecchio amore di Mozart per il teatro ed al primo accostarsi del musicista a quella ideologia massonica che avrebbe poi definitivamente abbracciato durante il soggiorno viennese. Frutto di questo contatto con Schikaneder furono appunto le musiche di scena per il *Thamos re d'Egitto*, che permisero al musicista di riaccostarsi al teatro, appunto, e di affrontare un soggetto nel quale - come accadrà più tardi col *Flauto magico* - non mancano i simboli della ideologia massonica.

Al centro di questo contrastato periodo - fu eseguita il 23 marzo 1779 - si pone la composizione della *Messa dell'Incoronazione* K. 317 *in do maggiore*. Non molto chiara è l'occasione che determinò la creazione di questa partitura anche se la maggior parte dei biografi mozartiani concordano nel ritenere che il titolo «dell'Incoronazione» ricordi le tradizionali feste per l'anniversario dell'Incoronazione avvenuta per disposizione del Pontefice nel 1751, di una immagine della Vergine, ritenuta miracolosa, che si venerava a Maria Plain nei pressi di Salisburgo e che secondo la tradizione aveva salvato nel 1744 la città dagli orrori della guerra.



Ma a parte l'occasione religiosa che ne aveva determinato la composizione, la struttura di questa *Messa* riporta la nostra attenzione su tutti gli elementi che caratterizzarono la vita di Mozart in quegli anni salisburghesi. Giustamente nota il De Saint-Foix che con questa *Messa*, Mozart dà inizio ad un nuovo tipo di musica religiosa: per la misura anche se non per i mezzi usati che sono quelli tradizionali (archi, due oboi, due corni, due trombe, timpani ed un basso costituito da violoncelli, contrabassi, fagotti e organo, oltre al coro e ai solisti di canto). La musica mozartiana - nota ancora il De Saint-Foix - ha forse perduto qualche po' di quel profumo di simpatia e di cordiale semplicità, ma ha guadagnato in scatto, in forza, in vigore persuasivo: essa dà nettamente l'impressione che l'orizzonte del musicista si sia allargato, che

egli non si senta più confinato nella sua provincia e che stia gustando qualcosa di più vasto e di più profondo.

Considerazioni queste che ci riportano a quei due fondamentali incontri occorsi al musicista prima del ritorno a Salisburgo; ove la osservazione più volte fatta a proposito di questa *Messa* sulla sua maggiore espressività ci ricorda il nome di Gluck, e l'essenza della sua «riforma», mentre il carattere strumentale dei temi - anche di quelli affidati alle voci del coro o a quella dei solisti - ed ancora di più la forma propria della musica strumentale della gran parte dei brani di questa Messa, non può non riportare il pensiero ai contatti avuti da Mozart a Mannheim con gli strumentisti di quell'orchestra di corte.

E' possibile anche ritrovare in questa Messa dell'Incoronazione perfino l'eco dell'amore di Mozart per il teatro; che se non è difficile rendersi conto anche ad orecchio della parentela tra l'aria «Dove sono i bei momenti» delle *Nozze di Figaro* e l'*Agnus Dei* di questa partitura, non sfuggirà neppure il carattere di rappresentazione, di «fatto teatrale» che circola nell'intero lavoro mozartiano. E, per concludere, non si può non notare l'osservazione avanzata recentemente che vuol riportare la struttura fondamentalmente omofona delle parti di canto di questa *Messa* - l'aver cioè respinto la tradizionale struttura delle Messa barocche a un tentativo - al di là delle esigenze espressive del musicista - di fornire musica «popolare», scritta cioè sul metro di una destinazione ad esecutori ed ascoltatori assai più larga - assai più «democratica» - di quanto non avvenisse in passato. E di qui a ricordare i primi legami tra Mozart e la Massoneria con il suo carattere di rinnovamento illuministico il passo, come si capisce, è assai breve.

Del resto queste diverse componenti espressive e strutturali si riconoscono anche da un'analisi superficiale. La Messa si suddivide nelle tradizionali sei parti *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedicttis ed Agnus Dei*.

Il *Kyrie* è composto di due sezioni: un «Andante maestoso» affidato direttamente alle voci del coro con il triplo appello cui risponde con ritmo solenne l'accompagnamento dei violini, ed un «Più andante» esposto dal soprano solo leggermente accompagnato dagli archi e ripreso in imitazione dagli oboi. Lo stesso tema viene ripetuto al «Christe eleison» anche dal tenore solo ma trasportato in modo minore, cosa che

conferisce all'intero brano un carattere di alta poesia. Il *Kyrie* si conclude con la ripresa del tema del coro «Andante maestoso» e con una «coda» che ripresenta contemporaneamente il materiale tematico delle due sezioni.

Il *Gloria* è una forma tripartita al modo di un tempo di Sonata o di Sinfonia dove il primo soggetto si conclude con le parole «bonae voluntatis» ed il secondo sulle parole «gloriam tuam»; si apre qui una seconda sezione dove i due soggetti sono ripresi a lungo sia dai solisti, che dal coro e dall'orchestra, il tutto si conclude con una «ricapitolazione» ed una «coda» in imitazione sulla parola «Amen», mentre gli archi riespongono la melodia e il ritmo della prima parte.

Anche il *Credo* ha una struttura strumentale assai precisa. Qui al contrario di quello che avviene nei brani precedenti le voci non appaiono che dopo la quinta battuta quasi che Mozart abbia voluto riaffermare una sorta di primato della componente orchestrale della partitura. Il brano è costituito in forma tripartita nella quale è possibile distinguere una prima sezione «Allegro molto» che contiene a sua volta il tema principale fino alle parole «et invisibilium», un soggetto sussidiario fino a «deo vero» e un ritorno del soggetto principale con variazioni che si conclude con il «descendit de coelis» che si trasforma poi in un breve fugato che introduce la seconda sezione - un adagio in fa minore - che apre una parentesi di grande bellezza poetica sulle parole «Et incarnatus».

La terza sezione ripropone l'«Allegro molto» iniziale sulle parole «et resurrexit» ancora basato sul soggetto principale fino all'«Amen» esposto in imitazione sullo stesso tema su cui erano state cantate le parole «descendit de coelis». Tutto si conclude poi omofonicamente sull'«Amen», che è preceduto però da una breve ripresa delle parole «Credo in unum Deum» che si ripetono come una affermazione reiterata nella stessa tonalità di fa maggiore con cui si era aperto il brano.

Lo stesso tono grandioso caratterizza l'«Andante maestoso» con il quale inizia il successivo *Sanctus*, che è un coro solenne sostenuto dagli archi all'unisono e dai bassi fino all'«Allegro assai» dell'«Osanna» che conclude rapidamente il brano.

Anche il *Benedictus* è una forma tripartita: «Allegretto» la prima sezione con un tema leggero esposto dal violino solista che dà all'intero brano il

carattere di un rondò strumentale. Lo stesso tema viene infatti ripreso nella terza sezione, mentre la seconda sezione altro non è che la ripresa dell'«Osanna» che serve anche da «coda» all'intero brano.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK



Infine l'*Agnus Dei* dopo un preludio strumentale affida il tema al soprano solo, ed è il tema che ricorda l'aria delle *Nozze*; il tema è poi ripreso anche dal tenore che si alterna con il coro finché sulle parole «Dona nobis pacem» ritorna con le stesse armonie ed imitazioni strumentali ma anche con una ripresa in tempo «Allegro con spirito» il tema del *Kyrie* iniziale.

E' quest'«Allegro con spirito» che conclude l'opera con una estensione geniale dell'idea primitiva - nota il De Saint-Foix - il quale aggiunge pure come la ripresa dell'idea iniziale dimostra il profondo bisogno di unità formale sentito da Mozart in questa occasione. Una unità formale realizzata non solo attraverso la scelta di precise forme strumentali all'interno di ogni brano della Messa ma riaffermata quasi serrando l'intero edificio sonoro all'interno dello stesso tema che quindi dà l'avvio al discorso e lo conclude.

Gianfilippo De'Rossi

Testo delle parti vocali

KYRIE

Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison

GLORIA

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex coelestis, Pater Omnipotens, Domine, Fili Unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam Tu solus Sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus. Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

CREDO

Credo in unum Deum, Patrem Omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei, Unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt, qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria Virgine, et homo factus es, crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Filato, passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum scripturas. Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris; et iterum venturus est, cum gloria, judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis. Credo in Spiritum Sanctum Dominum et vivifican-em, qui ex Patre Filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas. Et in unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma, in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.

SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus, Sabaoth. Pieni sunt coeli et terra gloria tua, Hsanna in excelsis.

BENEDICTUS

Benedictus qui venit in nomine Domini, Hosanna in excelsis.

AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Testo tratto dal programma di sala del concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 22 novembre 1967, Fernando Previtali direttore

MESSA IN DO MINORE

PER SOLI, CORO E ORCHESTRA, K[1] 427 (K[6] 417A)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Kyrie - soprano e coro - Andante moderato (do minore)
2. Gloria - coro - Allegro vivace (do maggiore)
    - **a.** Laudamus te - soprano - Allegro aperto (fa maggiore)
    - **b.** Gratias agimus - coro - Adagio (la minore)
    - **c.** Domine Deus, Rex coelestis - soprano e contralto - Allegro moderato (re minore)
    - **d.** Qui tollis peccata mundi - doppio coro - Largo (sol minore)
    - **e.** Quoniam tu solus sanctus - soprano, contralto e tenore - Allegro (mi minore)
    - **f.** Jesu Christe - coro - Adagio (do maggiore)
    - **g.** Cum sancto Spiritu - coro - Allegro (do maggiore)
3. Credo - coro - Allegro maestoso (do maggiore) schizzo
    - **a.** Et incarnatus est - soprano - Andante (fa maggiore)
4. Sanctus - doppio coro - Largo (do maggiore)
    - **a.** Osanna - coro - Allegro comodo (do maggiore)
5. Benedictus - soli - Allegro comodo (la minore)
    - **a.** Osanna - doppio coro - Allegro comodo (do maggiore)

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, doppio coro misto, flauto, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi
Composizione: Vienna, 17 agosto 1782 - maggio 1783
Prima esecuzione: Salisburgo, Peterkirche, 25 agosto 1783
Edizione: Andrè, Offenbach 1840

I due massimi capolavori di Wolfgang Amadeus Mozart nell'ambito della musica sacra, la *Messa in do minore K. 427 (K. 417 a)* e il *Requiem in re minore K. 626*, rimasero entrambi incompiuti. Fu la morte a fermare per sempre la mano di Mozart mentre vergava il *Lacrimosa* del *Requiem*, mentre l'incompiutezza della Messa deve essere attribuita a cause meno tragiche. Mozart aveva infatti iniziato a comporla per una sua autonoma decisione, uscendo per una volta dal sistema della committenza che regolava la produzione musicale dell'epoca; ma i tempi non erano maturi perché un musicista potesse liberamente dedicare il suo tempo a una composizione priva d'una precisa destinazione e quindi la *Messa in do minore* fu messa da parte a favore di lavori più urgenti. Invece Mozart non lasciò mai a metà le musiche sacre connesse ai suoi impegni salisburghesi. Non dipendere per una volta da una precisa committenza permise però a Mozart di concepire liberamente questa Messa su una scala più ampia e complessa, mentre fino allora aveva dovuto ottemperare alle imposizioni del suo "padrone", il principe-arcivescovo di Salisburgo, che dalla musica sacra pretendeva semplicità e brevità.

La *Messa in do minore* non obbediva dunque a una committenza, ma fu concepita da Mozart come un'offerta votiva per il superamento delle difficoltà che si frapponevano al suo matrimonio e allo stesso tempo come un dono all'amata Konstanze. In una lettera inviata al padre da Vienna il 4 gennaio 1783, il ventisettenne Wolfgang rivela di aver fatto "una promessa nel [suo] cuore" e che "la migliore prova di questa promessa è la partitura d'una Messa che ancora aspetta d'essere completata". Da questa stessa lettera si deduce che fin dall'inizio Mozart pensava di far eseguire la sua Messa a Salisburgo. Effettivamente la prima volta che si recò da Vienna a Salisburgo dopo il suo matrimonio portò con sé la partitura e continuò a lavorarvi, ma il giorno previsto per l'esecuzione, il 26 ottobre 1783, la Messa era ancora incompiuta e probabilmente venne integrata con pezzi di altre Messe di Mozart.

Il giorno dopo il compositore ripartì per Vienna e non avrebbe più visto la sua città natale, né avrebbe più portato a termine questa Messa, di cui aveva scritto per intero il *Kyrie*, il *Gloria* e il *Sanctus-Benedictus*, mentre il *Credo* era interrotto all'*lncarnatus est* e per di più era lacunoso nell'orchestrazione e l'*Agnus Dei* mancava totalmente. Due anni dopo, a

Vienna, avrebbe riutilizzato il Kyrie e il Gloria nell'Oratorio *Davide penitente K. 469*.

KENT NAGASANO



Nonostante l'incompiutezza, la *Messa in do minore* è la più vasta, complessa e impegnativa composizione sacra di Mozart. Come Bach nella *Messa in si minore* e Beethoven nella *Missa solemnis*, anche Mozart riprende qui gli stili della musica sacra delle epoche precedenti, quasi a voler ancorare saldamente la sua Messa alla tradizione. Attinge a Bach e Händel, da lui scoperti e studiati proprio in quegli anni, e anche agli italiani, come Caldara, Porpora e Pergolesi, scrivendo una "personale summa theologica del sacro in musica, i cui principi vengono desunti da una sterminata eredità artistica dagli orizzonti europei, sviluppata più in estensione geografica che in profondità storica, non rimontando oltre i limiti del XVIII secolo, il solo che il compositore ritenesse attingibile e spiritualmente frequentabile" (Giovanni Carli Ballola).

Subito il *Kyrie* rivela la compenetrazione dell'elemento oggettivo dello stile sacro con quello soggettivo dell'espressione individuale, quando la severa polifonia corale e la voce grave e maestosa dei tromboni vengono amalgamate nell'intima e sofferta tonalità di do minore, o quando il dolente cromatismo del motivo dei soprani e dei contralti viene sviluppato in rigoroso stile imitato.

Al centro del *Kyrie* s'inserisce il luminoso solo per soprano del *Christe*, affettuoso omaggio alla moglie Konstanze, che cantò questa parte nella prima esecuzione della Messa.

Il *Gloria* si apre con una chiara reminiscenza dello stile di Händel, evidente nella stretta alternanza di possenti e gloriosi accordi e di dinamici ed esultanti passaggi contrappuntistici, con una citazione quasi letterale dell'*Alleluja* del *Messiah*.

Tutto il *Gloria* è concepito su scala monumentale ed è diviso in otto numeri. Un'aria tripartita col "da capo" (*Laudamus Te*), un duetto per due soprani (*Domine Deus*) e un terzetto per due soprani e tenore (*Quoniam tu solus sanctus*) si alternano a due possenti episodi corali a cinque voci (*Gratias agimus*) e a doppio coro (*Qui tollis*). È suggellato dalla grandiosa fuga del *Cum Sancto Spiritu*, che fornisce una conclusione adeguatamente solenne, che però Mozart sottrae a ogni manierata magniloquenza con l'inserzione di elementi del moderno linguaggio sinfonico, apportatore di un'emozione più viva e drammatica.

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI



L'incompiuto *Credo* consta di due sole parti, entrambe lacunose nell'orchestrazione, che può tuttavia essere completata senza problemi insormontabili. Il primo pezzo è un maestoso coro a cinque voci, fitto di riferimenti alla musica tardobarocca, a cominciare dall'ampia introduzione orchestrale, memore ancora una volta di Händel, in particolare delle sue *Ouvertures*.

L'*Et incarnatus est* è un altro *solo* offerto alla voce dell'amata Konstanze: una pagina nel cullante ritmo di *siciliana*, raccolta, tenera, delicata, che trasfigura il virtuosismo vocale in estatico lirismo, come nel lunghissimo vocalizzo della cadenza che unisce al soprano tre strumenti obbligati (flauto, oboe e fagotto). È stato più volte sottolineato lo stile italianeggiante di questo brano.

Dopo questa melodiosa aria Mozart ritorna alla grandiosità tiel doppio coro col *Sanctus*, questa volta senza reminiscenze barocche ma con sintetico e audace stile moderno, culminante nel possente "pieni sunt coeli et terra gloria tua", che sembra raffigurare musicalmente tutta la magnificenza divina. Qui s'innesta la fuga dell'*Osanna*, nel cui serrato contrappunto si scorge chiaramente Bach.

Il *Benedictus* è riservato alle quattro voci soliste ma non concede nulla a dolcezze melodiche d'ascendenza operistica e procede con un aspro e spigoloso contrappunto, mentre modulazioni tipicamente mozartiane a tonalità minori immergono il brano in un'atmosfera inquieta e ansiosa, prima della trionfale ripresa della fuga dell'*Osanna*.

Mauro Mariani

Testo delle parti vocali

KYRIE

CORO E SOPRANO
Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison

GLORIA

CORO
Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

SOPRANO
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.

CORO
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

SOPRANO I e II
Domine Deus, Rex coelestis, Pater Omnipotens,
Domine Fili Unigenite, Jesu Christe, Altissime,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

CORO
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

SOPRANO I e II, TENORE
Quoniam Tu solus Sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus.

CORO
Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

CREDO (Symbolum Nicenum)

CORO
Credo in unum Deum, Patrem Omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei, Unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt, qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.

SOPRANO
Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.

SANCTUS

CORO
Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus, Sabaoth. Pieni sunt coeli et terra gloria ejus.
Osanna in excelsis.

BENEDICTUS

SOPRANO I e II, TENORE, BASSO
Benedictus qui venit in nomine Domini.

CORO
Osanna in excelsis.

Testo tratto dal programma di sala del concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 5 marzo 2011, Kent Nagano direttore

REQUIEM IN RE MINORE

PER SOLI, CORO ED ORCHESTRA, K 626

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Requiem - soprano e coro - Adagio (re minore)
2. Kyrie - coro - Allegro (re minore)
3. Dies irae - coro - Allegro assai (re minore) abbozzo
    a. Tuba mirum - soli - Andante (si bemolle maggiore) abbozzo
    b. Rex tremendae - coro - Grave (sol minore) abbozzo
    c. Recordare - coro - Andante (re minore) abbozzo
    d. Confutatis - coro - Andante (la minore) abbozzo
    e. Lacrimosa - coro - Larghetto (re minore) abbozzo
4. Domine Jesu - soli e coro - Andante con moto (sol minore) abbozzo
    a. Hostias - coro - Andante (mi bemolle maggiore). Andante con moto (sol minore) abbozzo
5. Sanctus - coro - Adagio (re maggiore) aggiunta
    a. Osanna - coro - Allegro (re maggiore) aggiunta
6. Benedictus - soli - Andante (si bemolle maggiore) aggiunta
    a. Osanna - coro - Allegro (si bemolle maggiore) aggiunta
7. Agnus Dei - coro - ... (re minore) aggiunta
8. Lux aeterna - soprano e coro - ... (re minore). Allegro. Adagio

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 corni di bassetto, 2 fagotti, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, organo, archi
Composizione: Vienna, agosto – dicembre 1791
Edizione: Imprimerie du Consrvatoire, Parigi 1804

Incompiuto, lo sviluppo degli abbozzi e le aggiunte sono opera di Franz Xaver Süssmayer sulla base degli appunti di Mozart.

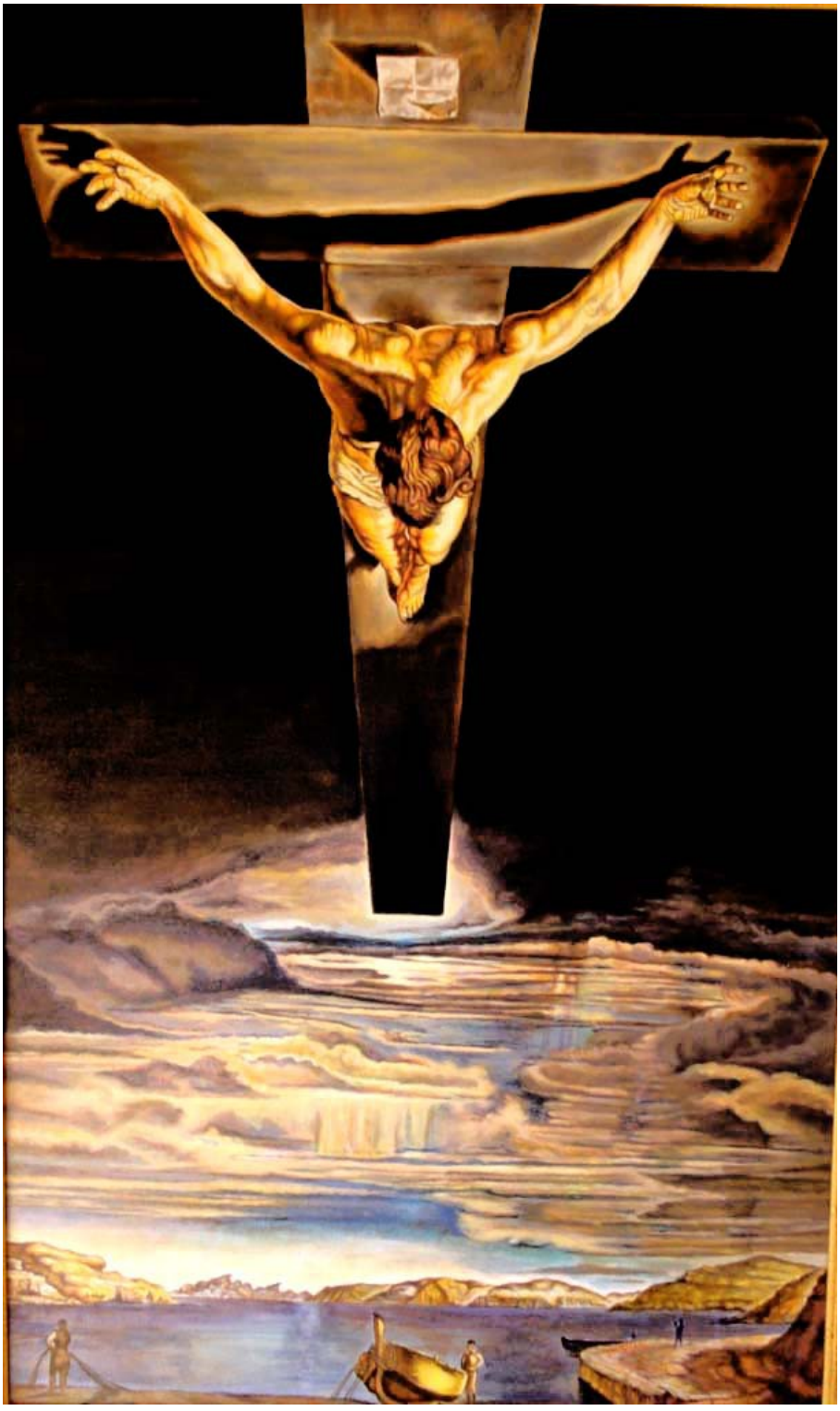
II fascino del tutto peculiare che viene da sempre riconosciuto al *Requiem in re minore K. 626*, è certamente legato al fatto che questa partitura è l'ultima del catalogo di Mozart, a causa della prematura scomparsa del compositore. Dunque un lavoro funebre che è intrecciato alle vicende della morte dell'autore; non sappiamo se sia vero che, come affermarono a distanza di anni varie testimonianze riconducibili alla vedova, Mozart avesse detto di comporre questo *Requiem* per se stesso; di fatto è significativo che un frammento del *Requiem* venisse eseguito a una cerimonia funebre svoltasi a Vienna a distanza di pochi giorni dalla scomparsa del compositore.

Il formarsi di una mitologia intorno al *Requiem* nasce dunque da questa coincidenza fra lavoro funebre e morte prematura, per lungo tempo avvertita come misterioso segno del destino. Molti altri misteri hanno però interessato fin dalle origini il *Requiem*, e tuttora non appaiono del tutto chiariti. Singolari sono certamente le circostanze della nascita della partitura.

Nel luglio 1791 Mozart ricevette la commissione per la stesura di un *Requiem* da parte di un intermediario del conte Walsegg, un aristocratico prematuramente vedovo che intendeva eseguire l'opera nella ricorrenza della scomparsa della consorte, attribuendosene disinvoltamente la paternità. Tuttavia, secondo testimonianze sempre riconducibili a Constanze Mozart, l'intermediario non avrebbe rivelato a Mozart l'identità del committente, invitando anzi il musicista a non ricercarla; vero o non vero, questo presunto anonimato del committente contribuì indubbiamente all'alone di mistero sulla nascita del lavoro. Mozart poi, di ritorno da Praga dove aveva curato l'esecuzione della *Clemenza di Tito*, attese alla partitura nei mesi di ottobre e novembre, rallentando la composizione solo con il declinare delle sue condizioni di salute.

Il 5 dicembre Mozart muore, lasciando incompiuta la partitura del *Requiem*; e questa incompiutezza è all'origine di tutta un'altra serie di misteri. La vedova Constanze, comprensibilmente desiderosa di riscuotere il saldo della partitura incompiuta, affidò il completamento dell'autografo a musicisti legati all'*entourage* del marito. Ad occuparsi di

colmare le lacune fu principalmente Franz Xaver Süssmayer, allievo del compositore, ma prima di lui erano stati coinvolti altri due allievi, Franz jakob Freystädtler e Joseph Eybler, sotto il probabile coordinamento di un altro musicista vicino alla famiglia Mozart, l'abate Maximilian Stadler.



Tutti costoro furono legati da un vincolo di segretezza; nessuno doveva sospettare che Mozart non fosse l'unico autore del *Requiem*. È solo nel 1825, quando ormai da molto tempo il *Requiem* era stato eseguito e pubblicato, che vennero avanzati i primi reali sospetti sul contributo di altre mani nel completamento della partitura, dando luogo a una controversia che sarebbe durata per parecchi anni.

In che misura la composizione, che è ammirata e venerata come una delle più alte del suo autore, è effettivamente di Mozart? Questa domanda è riecheggiata nei secoli, dal 1825 ad oggi, e si pone in modo inquietante ai posteri. Ad essa ha cercato di rispondere in modo il più possibile esauriente la ricerca musicologica, fino all'edizione critica curata nel 1965 da Leopold Nowak, e poi al più recente studio di Christoph Wolff (*Il Requiem di Mozart. La storia, i documenti, la partitura*, Astrolabio, Roma, 2006), imprescindibile punto di riferimento anche per queste note. Converrà dunque riassumere la situazione oggettiva del *Requiem*, nella versione completata da Sussmayer e altri, e consegnata dalla vedova al committente. Essa si articola in otto differenti grandi numeri musicali.

nn. 1-2. *Introitus e Kyrie*

L'*Introitus* è l'unica sezione della partitura interamente di mano di Mozart. Il *Kyrie* invece è autografo per le parti corali, mentre i raddoppi strumentali sono stati realizzati nei giorni immediatamente seguenti alla morte dell'autore da Franz Jakob Freystädtler, per una esecuzione di tutto questo numero musicale alla cerimonia funebre svoltasi nella chiesa di San Michele il 10 dicembre. In seguito Süssmayer aggiunse le parti di trombe e timpani.

n. 3. *Dies Irae*

Si tratta del numero musicale più vasto della partitura, diviso in sei sezioni differenti (la cosiddetta "sequenza"). Le prime cinque sezioni sono state composte da Mozart in forma abbreviata, ovvero con le parti corali e solistiche complete, la linea del basso e alcune indicazioni di orchestrazione, più o meno precise a seconda dei vari momenti. L'orchestrazione venne completata in un primo momento da Joseph Eybler, quindi nuovamente realizzata da Süssmayer sulla base del completamento di Eybler. Quanto alla sesta sezione, "Lacrymosa", Mozart ne scrisse solamente le prime otto battute; il rimanente venne completato da Süssmayer.

Un appunto di un tema di fuga su un foglio staccato suggerisce che Mozart aveva pensato di concludere tutta la sequenza con una settima sezione, una fuga sull'"Amen"; una soluzione che venne però scartata da Sussmayer, forse per la sua eccessiva difficoltà.

n. 4 *Offertorium*

La situazione è la medesima dei primi sei numeri del *Dies Irae*. Il completamento è stato iniziato dall'abate Maximilian Stadler e portato a termine da Süssmayer.

n. 5 Sanctus - n. 6 Benedictus - n. 7 Agnus Dei

Mozart non compose questi numeri musicali, che vennero scritti da Süssmayer. Un'analisi dei materiali melodici di base di queste sezioni - nonché dell'"Osanna" che chiude il *Sanctus* e il *Benedictus* - mostra delle corrispondenze che suggeriscono come Süssmayer avesse a disposizione alcuni appunti che non ci sono pervenuti.

n. 8 Communio

Mozart non compose questo numero musicale. Süssmayer riprese testualmente la musica dei nn. 1-2. *Introitus* e *Kyrie*.

È difficile sfuggire all'impressione che il *Requiem* così come è arrivato ai posteri si allontani considerevolmente nel risultato da quelle che erano le intenzioni del compositore. C'è, in primo luogo, un problema di architettura complessiva. Non sappiamo se l'idea di riprendere, nella *Communio*, la musica di *Introitus* e *Kyrie* sia ascrivibile al compositore; certamente la progettata fuga conclusiva del "Lacrymosa" doveva assumere nella partitura un ruolo di grande rilievo, anche perché il soggetto di questa fuga può essere considerato una trasformazione del motivo iniziale del *Requiem*. Ma anche i temi di *Sanctus* e *Benedictus* presentano corrispondenze di questo tipo, dando l'impressione di una ferrea coerenza e unità concettuale nella partitura. Proprio questi fattori - in secondo luogo - risultano fortemente compromessi dalla realizzazione di Süssmayer, che semplicemente non aveva gli strumenti tecnici, oltre che la fantasia inventiva, per elaborare gli appunti che aveva a disposizione. La gratitudine dovuta dai posteri a questo onesto artigiano non cancella purtroppo i suoi limiti.

E tuttavia è indiscutibile che, anche in questa veste compromessa, il Requiem appaia come un capolavoro, a cui incompiutezza e ipotesi attribuiscono un fascino ulteriore.

MOZART MORENTE



Vi troviamo innanzitutto da parte dell'autore la ricerca di una via nuova per lo stile chiesastico. Nelle numerose composizioni sacre degli anni salisburghesi Mozart si era applicato soprattutto a rispettare i precetti dell'arcivescovo Colloredo, che imponevano una grande stringatezza e cordialità nella musica scritta per il culto.

Nei pochissimi lavori sacri degli anni viennesi, al contrario, egli tenne certamente presenti i precetti dettati dall'imperatore Giuseppe II - cui nel frattempo era succeduto Leopoldo II - per una musica sacra disadorna e di facile comprensione. La nuova via di Mozart nel *Requiem* si basa però sull'antico, ossia su un uso della polifonia e del contrappunto ispirato ai modelli barocchi.

Lo studio delle partiture di Bach e di Händel, la cui grandiosità nella scrittura corale e orchestrale penetra fin nella *Zauberflote* e nella *Clemenza di Tito*, si palesa a maggior ragione nel *Requiem*.

Non a caso nei primi due numeri della partitura, *Introitus* e *Kyrie*, l'influenza di Händel non è generica, ma riferita a due precisi modelli. L'attacco dell'*Introitus* è infatti ricalcato sul *Funeral Anthem for Queen Caroline* HWV264; c'è però nella partitura di Mozart, una atmosfera sonora peculiare, legata in gran parte alle scelte di strumentazione, dove gli unici legni presenti sono corni di bassetto (della famiglia dei clarinetti) e fagotti; di qui il timbro opaco e spettrale, che intreccia polifonie opponendosi ai pizzicati degli archi. Si staglia come contrasto, poco dopo, il purissimo a solo di soprano "Te decet Hymnus".

Ancora Händel, con il *Dettingen Anthem* HWV 265, è il modello di uno dei momenti più impressionanti della partitura di Mozart, la doppia fuga del *Kyrie*, dove il carattere arcaico della scrittura è significativamente sottolineato. Ancor più che nei primi due numeri, si palesa nel terzo, *Dies Irae*, una delle caratteristiche più distintive del *Requiem*: il fatto che il contrappunto non sia riservato a determinate sezioni della partitura, ma innervi nella sostanza gran parte di essa; non a caso il ruolo dei solisti di canto è nettamente subordinato rispetto al coro, e, pur nell'incompiutezza, la parte corale è sufficiente a restituire la potenza della concezione. C'è poi, da parte dell'autore, la capacità di avvicendare i vari momenti della partitura secondo una logica di contrasti che segue un preciso percorso interno di evoluzione.

Così la sequenza si divide in sei sezioni, fra loro plasticamente contrapposte in quanto a scelte di organico e contenuto espressivo; il *Dies irae*, interamente corale, è di impatto massiccio; sintetico, drammatico, ricco di effetti figurati ("tremor").

Il *Tuba mirum* vede alternarsi i quattro solisti (basso, tenore, contralto e soprano), che si uniscono solo al termine; ma l'effetto folgorante è quello iniziale del trombone solista, che dialoga con il basso evocando il giorno del giudizio.

Il *Rex tremendae majestatis* reca nettissima l'impronta di Händel, nell'alternanza - poi sovrapposizione - dei ritmi puntati degli archi e della massa corale.

Il *Recordare*, nuovamente affidato ai solisti, costruito secondo lo schema ABA'CA", è innervato da imitazioni di carattere arcaico, cui conferiscono fascino peculiare le scelte timbriche - non a caso l'introduzione strumentale è tutta di mano di Mozart.

Il *Confutatis* contrappone coro maschile e femminile nelle immagini dei dannati e dei redenti. Le otto battute superstiti del *Lacrimosa* si interrompono al vertice del "crescendo": la conclusione funzionale di Süssmayer non compromette l'incanto sofferto della pagina.

L'*Offertorium* si articola, come di consueto, in due parti, entrambe concluse dalla fuga "Quam olim Abrahae".

Il *Domine Jesu Christe* ha una condotta corale incalzante e agitata, di derivazione mottettistica; l'episodio "Sed signifer sanctus Michael" passa ai solisti, e scivola direttamente nella fuga; nettamente contrastante lo squarcio sereno dell'Hostias, dove la scrittura corale omofonica è accompagnata dal fraseggio in sincopi degli archi.

LOUIS LANGRÉE



Rispetto ai primi quattro numeri della partitura, la tensione si stempera fatalmente nei tre composti da Süssmayer. L'incedere solenne e corale del *Sanctus* è nel solco della tradizione, il fugato dell'"Osanna" scolastico e sommario.

Il *Benedictus*, affidato ai solisti e perciò intimistico, è singolarmente esteso e rifinito. L'*Agnus Dei* si basa sul contrasto fra la duplice invocazione e la supplica "dona eis requiem".

Quanto alla *Communio*, Süssmayer si limitò, come si è detto, a riprendere la musica di *Introitus* e *Kyrie*; una soluzione che può apparire semplicistica, ma che lo stesso Mozart aveva adottato in altri lavori sacri, come la *Messa dell'Incoronazione* K. 317, rispettando in tal modo, con il ritorno della stessa musica iniziale, quella logica circolare, così propria dell'epoca, intesa a ribadire i principi eterni della religione.

Forse, più che a questioni teologiche, la scelta di Süssmayer deve essere stata legata alla fretta e alla consapevolezza della propria inadeguatezza.

Tuttavia questo riapparire della musica dei numeri iniziali ha il merito di far riassaporare all'ascoltatore consapevole di tutte le complesse vicende del *Requiem* di Mozart, dell'ambizione e della novità del suo progetto, dei problemi legati all'incompiutezza, proprio quelle pagine che più strettamente manifestano il pensiero del compositore e ne prospettano la forza concettuale ed espressiva.

Quale conclusione migliore, per il capolavoro incompiuto?

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 15 marzo 2008, direttore Louis Langrée

LITANIE E VESPRI

VESPERAE SOLENNES DE CONFESSORE, K 339

Vespri in do maggiore per soli, coro ed orchestra

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Dixit Dominus - soli e coro - Allegro vivace (do maggiore)
2. Confitebor tibi Domine - soli e coro - Allegro (mi bemolle maggiore)
3. Beatus vir - soli e coro - Allegro vivace (sol maggiore)
4. Laudate pueri Dominum - coro - (re minore)
5. Laudate Dominum - soli e coro - Andante ma un poco sostenuto (fa maggiore)
6. Magnificat - soli e coro - Adagio (do maggiore). Allegro

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, fagotto, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, organo, archi
Composizione: Salisburgo 1780

Il decennio 1770 è anche quello che vede nascere la quasi totalità della produzione sacra di Mozart, rivolta al servizio liturgico della corte salisburghese. Fra il 1769 e il 1780 videro la luce a Salisburgo ben tredici Messa oltre a quattro Litanie, due Vespri e altri lavori minori. Un gruppo di Opere che, pur nella diversità delle singole partiture, appare nel complesso estremamente omogeneo, segnato cioè da caratteristiche costanti, e non senza motivo.

La musica sacra era infatti, fra tutti i generi musicali, quello più rigidamente condizionato da una serie di regole e convenzioni non scritte, ma imposte dai valori "eterni" della religione, e dunque sostanzialmente "conservatrici". Ecco quindi che la libera fantasia dell'autore era tenuta a confrontarsi, nel genere sacro più che in altri generi, da fattori eterogenei e talvolta anche conflittuali fra loro; il gusto corrente dell'epoca, la tradizione locale, le precise indicazioni dell'arcivescovo in carica.

Nel secolo XVIII Salisburgo era, con Vienna, il principale centro della musica sacra austriaca, come del resto si conveniva alla sede di una corte arcivescovile.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PAESTRINA



Naturalmente anche la cittadina sulla Salzach si era adeguata in campo "sacro" a quel particolarissimo stile che, nato a Napoli, si era ben presto diffuso in tutta Europa, arrivando a dettar legge anche in tradizioni lontanissime: il cosiddetto "stilus mixtus", che ammetteva la compresenza, all'interno della stessa composizione sacra, di pagine apertamente profane ed edonistiche e di pagine improntate al severo stile contrappuntistico di matrice palestriniana. Da una parte l'opera sacra veniva divisa, come un libretto d'opera, in arie, concertati e brani corali, in cui era ben presente il gusto del contemporaneo teatro musicale; era questo il modo per far sentire ben viva e attuale la religione. Dall'altra parte in particolari punti del testo liturgico era obbligatorio l'impiego del rigoroso intreccio contrappuntistico fra le parti vocali, ispirato ai modelli della polifonia controriformistica, di cui Giovanni Pierluigi da Paestrina fu il massimo esponente; come dire che il sacro si richiamava anche a valori eterni e immutabili.

Rispetto alla "Messa Cantata" napoletana, a Salisburgo però, la scuola sacra salisburghese si differenziava per il permanere di una forte tradizione corale e contrappuntistica e per il ruolo non secondario dell'elemento sinfonico. Si aggiunga la precisa impronta personale dell'arcivescovo Hieronymus von Colloredo. Eletto nel 1772, Colloredo contrastò, con le sue idee illuministiche e la sua predilezione per i modelli italiani, la prolissità barocca dello stile salisburghese, pronunciandosi a favore di una estrema stringatezza formale del brano religioso, suddiviso - senza ulteriori frazionamenti interni - solo nelle grandi sezioni dell'"ordinarium missae" (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*), evitando ulteriori frazionamenti interni. Come scrisse Mozart (o meglio il padre Leopold, come è stato riconosciuto recentemente) al suo maestro bolognese Padre Martini, il 4 settembre 1776 "la nostra Musica di chiesa è assai differente di quella d'italia, e sempre più, che una Messa con tutto - il Kyrie, Gloria, Credo, la Sonata all'Epistola, l'Offertorio ò sia Mottetto, Sanctus ed agnus Dei ed anche la più Solenne, quando dice la Messa il Principe stesso non ha da durare che al più longo 3 quarti d'ora, ci vuole uno Studio particolare per questa Sorte di Compositione, e che deve però essere una Messa con tutti Strumenti - Trombe di guerra, Tym-pani etc".

A tali caratteristiche rispondono tutte le composizioni sacre successive all'elezione di Colloredo, e dunque anche le *Vesperae Solemnes de*

Confessore, che, scritte nel 1780, chiudono tutto il lungo ciclo salisburghese.

HIERONYMUS VON COLLOREDO



Mozart era tornato nel gennaio 1779 a Salisburgo dal lungo e avvilente viaggio a Mannheim e Parigi; l'obiettivo di trovare una prestigiosa collocazione al di fuori della città natale era andato deluso. Subito era stato riassunto da Colloredo con l'incarico di organista di corte, che gli imponeva di suonare nella cattedrale, a corte e nella cappella, di comporre quanto gli veniva richiesto e di istruire i fanciulli cantori.

Nel contesto di tali incarichi nascono dunque due importanti Messa - la Messa cosiddetta "dell'incoronazione" K. 317 e la *Missa solemnis* K. 337 - e, come contraltare, due complete intonazioni dei Vespri, le *Vesperae de Dominica* K. 321 e le *Vesperae Solemnes de Confessore* K. 339. Tutti questi lavori si ispirano ai medesimi precetti di stringatezza e cordialità espressiva imposti da Colloredo, ma le Messa mostra una intonazione meno seria e chiesastica, più apertamente operistica e con un uso meno severo del contrappunto.

Non sono note le occasioni per cui furono scritti i due cicli dei Vespri (il secondo nasce per celebrare un santo non vescovo, confessore della fede), che avevano ovviamente destinazione liturgica e si basavano sugli stessi sei testi: cinque Salmi della Vulgata, dal carattere laudativo e propiziatorio (più precisamente *Dixit Dominus*, n. 109; *Confitebor*, n. 110; *Beatus Vir*, n. 11; *Laudate Pueri*, n. 112; *Laudate Dominum*, n. 116); più il testo del *Magnificat* (Luca, I: 46-56).

Un confronto sommario fra le due *Vesperae* è illuminante nel rilevare i tratti in comune, e dunque quegli aspetti delle partiture che sono da ascriversi a quelle regole e convenzioni non scritte cui ci si riferiva all'inizio di queste pagine. Innanzitutto la tonalità di do maggiore, "ufficiale" per la musica sacra salisburghese. Poi la strumentazione, selettiva e fastosa; trombe, tromboni, timpani, organo e archi, escluse però le viole, in omaggio all'antica tradizione salisburghese; in K. 339 si aggiunge un fagotto ad libitum (il ruolo dei tre tromboni è sempre quello di raddoppiare le voci corali). Poi il fatto che ciascuno dei sei brani che compongono il ciclo dei Vespri sia sostanzialmente indipendente dagli altri; ne dà conferma il fatto che, nonostante tutti i brani terminino con la stessa frase testuale ("Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto, sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen") le conclusioni musicali di ciascuno di essi non presentano fra loro richiami tematici, ma si basano su un materiale autonomo e si riallacciano al

clima espressivo del singolo brano. Inoltre le tipologie dei singoli salmi, per le quali il *Laudate Pueri* doveva avere una impostazione contrappuntistica, e il *Laudate Dominum* quella di un'aria profana; le altre pagine quella del Mottetto concertato.

Tutto ciò potrebbe offrire l'impressione di una certa aridità creativa di questo Mozart sacro, in cui ben arduo deve essere stato per il compositore il districarsi in questo letto di Procuste imposto dalla tradizione. Nulla di più fallace, perché è proprio nella libertà creativa nata dal rispetto delle regole consacrate che possiamo cogliere l'altezza dell'ingegno dell'autore ventiquattrenne. Come ha scritto Alfred Einstein "Chi non conosce queste composizioni non può asserire di conoscere Mozart".

Non a caso ben differenti sono i due cicli; le *Vesperae Solemnes de Confessore* si sviluppano in direzione di un maggiore decorativismo rispetto alle *Vesperae de Dominica* (peculiare è anche il percorso tonale: Do maggiore, Mi bemolle maggiore, Sol Maggiore, Re Minore, Fa Maggiore, Do Maggiore). In K. 339 i primi tre Salmi, nella loro atmosfera festosa e solenne, sono improntati a una polifonia di facile scrittura, nella quale si inseriscono agevolmente gli interventi solistici; la forma è, per ciascuna pagina, quella di un libero rondò, in cui idee principali si alternano con idee secondarie, secondo una libera combinazione, nell'assenza di una vera e propria elaborazione tematica. Il *Dixit* ha attacco perentorio e una conduzione quasi esclusivamente corale; i solisti entrano solo al "Gloria Patri". Il *Confitebor* (dove tacciono trombe e timpani, come nei due brani seguenti) vede invece aerei dialoghi e intrecci fra i solisti. Il *Beatus vir* accoglie anche un lungo vocalizzo in terzine del soprano, e un uso misurato dell'elemento contrappuntistico.

Fortissimo il trapasso imposto dal *Laudate Pueri*; abbiamo qui in tutto e per tutto un brano in stile severo, dove le voci corali si inseguono in un serrato contrappunto, salvo un piccolo passaggio omofonico. La tonalità minore, l'assenza dei solisti e la scelta di un antico soggetto di fuga (con il salto di settima diminuita, che Mozart reimpiegherà nel *Kyrie* del *Requiem*) attribuiscono alla pagina il suo fascino arcaicizzante. Nuovo trapasso è quello del *Laudate Dominum*; ci troviamo di fronte qui a una vera e propria aria per soprano, nel ritmo cullante di 6/8 e con una

strumentazione peculiare (archi, organo e fagotto ad libitum). La melodia del soprano, calata in una incantevole ambientazione espressiva, viene ripresa poi dal coro, e la voce solista ritorna infine nella coda.

LEOPOLD MOZART



Il *Magnificat* si riallaccia all'impostazione dei tre salmi iniziali; a una breve introduzione in Adagio del coro succede un Allegro in cui il gruppo dei solisti si contrappone al coro, e il soprano ha spesso la funzione di corifea. Assistiamo, in qualche modo, a un esito tipico della religiosità cattolica, per cui il gusto fastoso e decorativo celebra, secondo "affetti" paradigmatici, il trionfo dell'apparato liturgico.

Arrigo Quattrocchi

Testo

DIXIT DOMINUS

Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis.
Donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.
Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion,
dominare in medio inimicorum tuorum.
Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus
sanctorum ex utero ante luciferum genui te.
Juravit Dominus et non poenitebit eum. Tu es sacerdos
in aeternum secundum ordinem Melchisedech.
Dominus a dextris tuis confregit in die irae suae reges.
Judicabit in nationibus, implebit ruinas, conquassabit
capita in terra multorum.
De torrente in via bibet, proptera exaltabit caput.
Gloria patri, et filio, et spiritui sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula
saeculorum. Amen.

CONFITEBOR

Confitebor tibi Domine in toto corde meo
in consilio justorum et congregatione.
Magna opera Domini exquisita in omnes voluntates ejus.
Confessio et magnificentia opus ejus
et justitia ejus manet in saeculum saeculi.
Memoriam fecit mirabilium suorum misericors
et miserator et justus, escam dedit timentibus se.

Memor erit in saeculum testamenti sui.
Virtutem operum suorum annuntiabit populo suo.
Ut det illis hereditatem gentium.
Fidelia omnia mandata ejus in ventate et aequitate.
Opera manuum ejus veritas et judicium.
Facta in veritate et aequitate.
Confirmata in saeculum saeculi.
Redemptionem misit Dominus populo suo,
mandavit in aeternum testamentum suum.
Sanctum et terribile nomen ejus.
Initium sapientiae timor Domini,
intellectus bonus omnibus facientibus eum,
laudatio ejus manet in saeculum saeculi.
Gloria patri et filio et spiritui sancto,
sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen.

BEATUS VIR

Beatus vir qui timet Dominum,
in mandatis ejus volet nimis.
Potens in terra erit semen ejus,
generatio rectorum, benedicetur.
Gloria et divitiae in domo ejus,
et justitia ejus manet in saeculum.
Exortum est in tenebris lumen rectis
misericors et miserator et justus.
Jucundus homo, qui miseretur et commodat,
disponet sermones suos in judicio.
Quia in aeternum non commovebitur.
In memoria aeterna erit justus,
ab auditione mala non timebit.
Paratum, cor ejus sperare in Domino.
Non commovebitur donec despiciat inimicos suos.
Dispersit dedit pauperibus,
justitia ejus manet
in saeculum saeculi.
Cornu ejus exaltabitur in gloria.

Peccator videbit et irascetur,
dentibus suis fremet et tabescet,
desiderium peccatorum peribit.
Gloria patri et filio et spiritui sancto
sicut erat in principio et nunc et semper
in saecula saeculorum. Amen.

LAUDATE PUERI

Laudate pueri Dominurn;
laudate nomen Domini,
beriedictum ex hoc nunc et usque in saeculum.
A solis ortu usque ad occasum,
laudabile nomen Domini.
Excelsus super omnes gentes Dominus,
et super coelos gloria ejus.
Quis sicut Dominus Deus noster,
qui in altis habitat et humilia respicit in coelo et in terra?
Suscitans a terra inopem,
et de stercore erigens pauperem.
Ut collocet eum cum principibus, populi sui.
Qui habitare facit sterilem in domo,
matrem filiorum laetantem.
Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum.
Amen.

LAUDATE DOMINUM

Laudate Dominum omnes gentes
laudate eum omnes populi.
Quoniam confirmata est super nos misericordia ejus
et veritas Domini manet in aeternum.
Gloria patri et filio et spiritui sancto
sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen.

MAGNIFICAT

Magnificat anima mea Dominum.
Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex
hoc beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna, qui potens est et sanctum nomen ejus,
Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.
Esurientes impievi t bonis; et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham, et semini ejus in saecula.
Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et
semper et in saecula saeculorum. Amen.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 31 ottobre 2001

PICCOLE COMPOSIZIONI DA CHIESA

TE DEUM IN DO MAGGIORE

PER CORO ED ORCHESTRA, K[1] 141 (K[6] 66B)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Te Deum laudamus - coro - Allegro (do maggiore), Adagio
2. Aeterna fac - coro - Allegro (do maggiore)
3. In te, Domine, speravi - coro - ... (do maggiore)

Organico: coro misto, organo, archi
Composizione: Salisburgo, 1 Dicembre 1769

Il Manoscritto di questo *Te Deum* è perduto e non resta alcun documento sulla data e il luogo di composizione, ma tutto lascia credere che sia stato scritto a Salisburgo verso la fine del 1769, subito dopo la nomina del tredicenne compositore a *Konzertmeister* della corte arcivescovile di Salisburgo e subito prima della partenza per il primo viaggio in Italia. Rispetto alle altre composizioni sacre scritte nel 1768 e 1769 il Te Deum rivela infatti un più scorrevole e felice taglio delle melodie e una maggiore maestria delle modulazioni, mentre successivamente a quella data, durante il viaggio in Italia, lo stile sacro di Mozart sarebbe cambiato (per esempio, cominciando sempre con un'ampia introduzione orchestrale invece di far entrare subito le voci, come avviene in questo *Te Deum*).

Riguardo alla destinazione, si dice che sia stato scritto su richiesta dell'imperatrice Maria Teresa, ma questa è una leggenda senza alcun fondamento storico. La sua brevità e l'organico ridotto lasciano piuttosto pensare a un destinatario meno importante, forse la chiesa d'uno dei numerosi conventi salisburghesi. L'orchestra prevede infatti quattro trombe, violini primi e secondi, basso (un termine che lascia sempre agli interpreti un margine di discrezionalità: in genere lo si realizza con i violoncelli raddoppiati dai contrabbassi, ma possono essere aggiunti anche strumenti a fiato, come il fagotto) e organo. Inoltre il curatore dell'edizione moderna ha riscritto la parte dei timpani, che non è giunta fino a noi ma che doveva senza dubbio esistere nell'originale.

Questo *Te Deum* è il lavoro d'un musicista che deve ancora crescere, ma quale musicista! L'attacco è un *allegro* che comunica una letizia serena e spirituale, senza la magniloquenza formale che spesso era connessa a questo testo sacro usato per occasioni solenni.

MYUNG-WHUN CHUNG



La semplice e brillante sezione iniziale in do maggiore si oscura un attimo sulle armonie che corrispondono alle parole "mortis aculeo". Segue un breve *adagio* in minore per il supplice "Te ergo quaesumus". Ma ad "Aeterna fac cum sanctis tuis" riprende l'*allegro*, che prosegue anche con l'ultima sezione, "in Te Domine speravi": qui lo stile e il trattamento del testo cambiano nettamente, perché mentre finora le parole erano state intonate insieme da tutte le voci, per lo più sillabicamente e senza ripetizioni, da qui in avanti Mozart mette in campo un contrappunto relativamente complesso.

I modelli di questo finale erano probabilmente le grandi fughe a due soggetti che chiudevano i *Te Deum* sia di Michael che di Joseph Haydn, però il giovanissimo Mozart scrive non tanto una fuga regolare quanto un

più semplice e libero fugato a due soggetti: sicuramente è una rinuncia suggerita dalla consapevolezza che le sue forze non gli consentivano ancora *tour de force* contrappuntistici. Ma Mozart riesce a trasformare questa rinuncia in una scelta a favore della cantabilità, della serenità e della semplicità.

Mauro Mariani

Testo

Latino	**Italiano della Chiesa Cattolica**
Te Deum laudamus:	Noi ti lodiamo, Dio,
te Dominum confitemur.	ti proclamiamo Signore.
Te aeternum patrem,	O eterno Padre,
omnis terra veneratur.	tutta la terra ti adora.
Tibi omnes angeli,	
tibi caeli et universae potestates:	A te cantano gli angeli
tibi cherubim et seraphim,	e tutte le potenze dei cieli:
incessabili voce proclamant:	Santo, Santo, Santo
Sanctus, Sanctus, Sanctus	il Signore Dio dell'universo.
Dominus Deus Sabaoth.	
Pleni sunt caeli et terra	I cieli e la terra
majestatis gloriae tuae.	sono pieni della tua gloria.
	Ti acclama il coro degli apostoli
Te gloriosus Apostolorum chorus,	e la candida schiera dei martiri;
te prophetarum laudabilis numerus,	le voci dei profeti si uniscono nella lode;
te martyrum candidatus laudat exercitus.	la santa Chiesa proclama la tua gloria,
Te per orbem terrarum	adora il tuo unico Figlio
sancta confitetur Ecclesia,	e lo Spirito Santo Paraclito.
Patrem immensae maiestatis;	
venerandum tuum verum et unicum Filium;	O Cristo, re della gloria,
	eterno Figlio del Padre,
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.	tu nascesti dalla Vergine Madre
	per la salvezza dell'uomo.

Tu rex gloriae, Christe.
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu, ad liberandum suscepturus hominem,
non horruisti Virginis uterum.

Tu, devicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus regna caelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.
Iudex crederis esse venturus.

Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni,
quos pretioso sanguine redemisti.
Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.

Salvum fac populum tuum, Domine,
et benedic hereditati tuae.
Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.
Per singulos dies benedicimus te;
et laudamus nomen tuum in saeculum,
et in saeculum saeculi.
Dignare, Domine, die isto
sine peccato nos custodire.
Miserere nostri, Domine,
miserere nostri.
Fiat misericordia tua, Domine, super nos,
quem ad modum speravimus in te.

Vincitore della morte,
hai aperto ai credenti il regno dei cieli.
Tu siedi alla destra di Dio, nella gloria del Padre.
Verrai a giudicare il mondo alla fine dei tempi.

Soccorri i tuoi figli, Signore,
che hai redento col tuo Sangue prezioso.
Accoglici nella tua gloria
nell'assemblea dei santi.

Salva il tuo popolo, Signore,
guida e proteggi i tuoi figli.
Ogni giorno ti benediciamo,
lodiamo il tuo nome per sempre.

Degnati oggi, Signore,
di custodirci senza peccato.
Sia sempre con noi la tua misericordia:
in te abbiamo sperato.

Pietà di noi, Signore,
pietà di noi.
Tu sei la nostra speranza,
non saremo confusi in eterno.

In te, Domine, speravi:
non confundar in aeternum.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 15 Aprile 2000, direttore Myung-Whun Chung

EXULTATE, JUBILATE

Mottetto per soprano ed orchestra, K[1] 165 (K[6] 158a)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Exsultate - Allegro (fa maggiore)
2. Fulget amica dies - recitativo (basso continuo)
3. Tu virginum corona - Andante (la maggiore)
4. Alleluia - Allegro (fa maggiore)

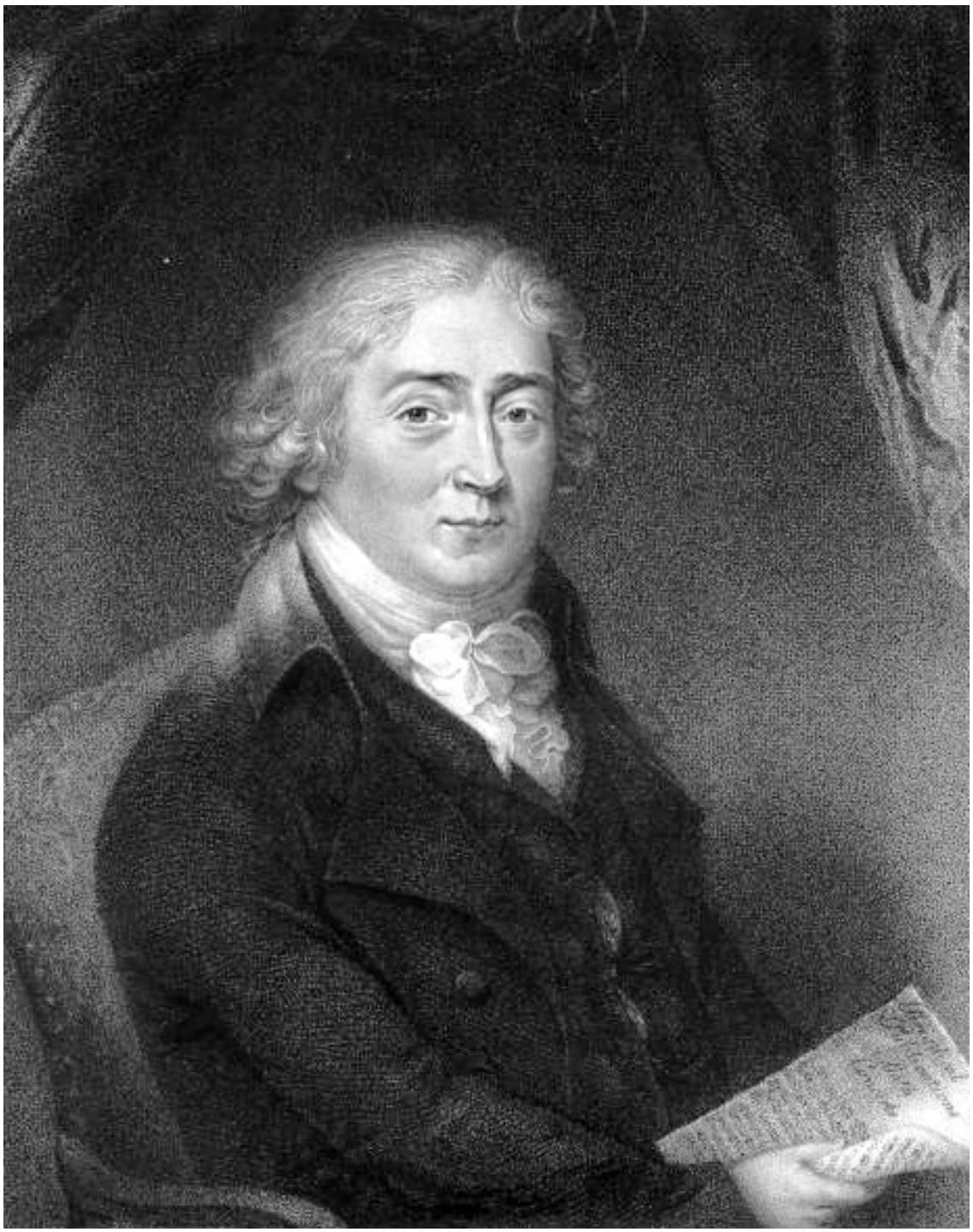
Organico: soprano, 2 oboi, 2 corni, organo, archi
Composizione: Milano, 10 - 16 Gennaio 1773
Prima esecuzione: Milano, Chiesa di Sant'Antonio dei Teatini, 17 Gennaio 1773

Scritto per il castrato Venanzio Rauzzini

Dell'*«Exultate, jubilate» KV 165 (158a)* si conoscono tanto il destinatario quanto il luogo e la data della prima esecuzione. Mozart compone il Mottetto a Milano, nel gennaio 1773, per il castrato Venanzio Rauzzini (1746-1810), «primo uomo» nel *Lucio Siila* e cantante fra i più apprezzati dell'epoca; pur sottolineandone l'atteggiamento altezzoso, Leopold nella lettera del 28 novembre 1772 riconosce che il sopranista ha cantato la prima aria di Cecilio nel *Lucio Siila «come un angelo»*. La prima esecuzione del Mottetto ha luogo nella Chiesa di S. Antonio Abate, allora sede dei Teatini, il 17 gennaio 1773. Nell'Italia del Settecento il Mottetto era una composizione vocale di carattere devozionale, su testo latino in versi, cantata di norma nel corso di una

Messa solenne o dei vespri; di infima qualità letteraria, i testi contenevano spesso allusioni alla festa per cui i Mottetti erano concepiti.

VENANZIO RAUZZINI



Se la destinazione era chiesiastica, lo stile musicale era sfacciatamente profano, melodrammatico. In questa tradizione si inserisce l'«*Exultate, jubilate*» che adotta la struttura con due arie inframmezzate da un recitativo e seguite dall'*Alleluja* conclusivo.

Il 17 gennaio ricorre la festività di S. Antonio Abate, ma poiché il testo è un generico invito al canto e alla gioia (l'invocazione mariana della seconda aria è forse dovuta a un particolare culto per la Vergine nella chiesa dei Teatini), l'«*Exultate, jubilate*» si configura come un «Mottetto per ogni tempo» e pezzo «di baule» per il Rauzzini.

Dell'arte vocale del sopranista, a proprio agio nella coloratura come nell'intonazione di ampi intervalli e nel cantabile, Mozart trae spunto per un pezzo di fatata luminosità, in cui lo scintillio virtuosistico è pari al fascino di un'invenzione ammaliante.

Se si eccettua il recitativo, *«Fulget amica dies»*, nella sequenza e all'occasione nella struttura stessa dei movimenti oltre che nel coefficiente virtuosistico della scrittura, la partitura tende a profilarsi come una sorta di concerto per voce e orchestra. La prima aria, *«Exultate, jubilate»*, ha struttura bipartita («ABA'B'») e un andamento spumeggiante.

La seconda, *«Tu virginum corona»*, è un incantevole idillio vocale senza i fiati. Interessante la struttura, che pare voler raggiungere una mediazione fra l'aria e il movimento di concerto: Mozart piega le simmetrie dettate da un'ovvia intonazione del testo a ragioni puramente musicali.

L'esito è una specie di rondò-sonata («ABCA'B'A"»): dopo l'introduzione-ritornello o esposizione orchestrale, si delinea un'esposizione solistica con due idee tematiche, una sezione intermedia di riconduzione, una ripresa e un ulteriore ritorno della sezione principale. Il ritornello di chiusura connette direttamente l'aria con l'*«Alleluja»* finale. Qui il testo è costituito da una sola parola e il movimento assume le limpide forme di un rondò con tema e due episodi (schema: «AbA'cA"+Coda»).

Cesare Fertonani

Testo

Exsultate, jubilate,
o vos animae beatae,
dulcia cantica canendo,
cantui vestro respondendo,
psallant aethera cum me.

Fulget amica dies,
jam fugere et nubila et procellae,
exorta est justis inexpectata quies.
Undique obscura regnabat nox,
surgite tandem laeti,
qui timuistis adhuc,
et jucundi aurorae fortunatae
frondes dextera piena et lilia date.

Tu virginum corona,
tu nobis pacem dona,
tu consolare affectus,
unde suspirat cor.

Alleluja.

Esultate, giubilate,
o voi, anime beate,
cantando soavi cantici;
in risposta al vostro canto,
i cieli cantano e suonano con me.

Risplende benevolo il giorno,
ormai sono scomparse nubi e tempeste;
è sorta per i giusti una calma inattesa.
Ovunque regnava oscura la notte,
sorgete infine,
voi che sinora avete vissuto nel timore,
e offrite gioiosi alla felice aurora
foglie e fiori di giglio a piene mani.

O tu, corona delle vergini,
dona a noi la pace.
Consola le afflizioni,
per cui il cuore sospira.

Alleluia.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 16 Novembre 1990

SUB TUUM PRAESIDIUM, K 198

Offertorio in fa maggiore per soprano, tenore ed archi

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Andante (fa maggiore)

Organico: soprano, tenore, archi
Composizione: 1773

Attribuzione incerta

MICHAEL HAYDN



Molto simile, nello stile, alle composizioni sacre di Michael Haydn, ma certamente più ricercato dal punto di vista armonico, è l'Offertorio *Sub tuum praesidium* attribuito a Wolfgang Amadeus Mozart e situato cronologicamente tra il 1773 e il 1774. Il compositore, allora diciottenne, risiedeva a Salisburgo e si dedicava per lo più alla musica sacra; di quel periodo ci rimangono pagine "minori" come la *Missa brevis* K. 192 o *Litaniae Lauretanae* K. 195 che si segnalano però per la forte unità tematica e l'uso disinvolto dei principi del contrappunto.

Non si hanno notizie certe che l'*Offertorio* sia stato composto effettivamente da Mozart, anche se il trattamento delle voci ed alcune modulazioni inusuali hanno fatto pensare al suo stile. I due solisti, dopo l'usuale esposizione del tema, danno vita ad un frequente scambio di domanda e risposta che avvicina il brano più ad un duetto d'Opera che non ad una pagina sacra.

Fabrizio Scipioni

Testo

Subtuum praesidium confugimus,
sancta Dei Genitrix:
nostras deprecationes ne despicias,
in necessitatibus nostris,
sed a periculis cunctis
liberas nos semper,
Virgo gloriosa, et benedicta, mediatrix nostra.
Nos reconcilia tuo filio,
Tuo filio nos commenda
Tuo filio nos repraesenta,
Tuo filio nos reconcilia.

Ricorriamo al tuo aiuto,
Santa Madre di Dio.
Non respingere le nostre suppliche
nelle nostre difficoltà,
ma liberaci sempre
da tutti i pericoli.
Vergine gloriosa e benedetta,
nostra signora,
nostra mediatrice, nostra patrona.
Riconciliaci,
raccomandaci,
rappresentaci a tuo Figlio.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 10 gennaio 2013

KYRIE IN RE MINORE

PER CORO ED ORCHESTRA, K[1] 341 (K[6] 368A)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Andante maestoso (re maggiore)

Organico: coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, organo, archi
Composizione: Monaco, Novembre 1780 - Marzo 1781
Edizione: Andrè, Offenbach 1825

Non sappiamo in quale occasione Mozart compose il *Kyrie* in re minore K. 341, ma la sua ampia struttura e la ricca strumentazione fa pensare che il compositore avesse in mente una grande Messa rimasta incompiuta. In mancanza di notizie certe e considerando proprio le caratteristiche strumentali e l'architettura formale, possiamo ipotizzare che questo *Kyrie* sia stato composto tra la fine del 1780 e l'inizio del 1781 durante il soggiorno a Monaco. Mozart si trovava nella città tedesca per l'allestimento dell'Opera *Idomeneo* ed è per questo che il brano prende il nome di "Kyrie di Monaco". In una lettera del 13 novembre 1780 da Monaco, Mozart chiede al padre "Sia tanto gentile da inviarmi le partiture delle due Messe che portai via con me e anche della Messa in si bemolle. Fra breve il conte Seeau ne parlerà all'elettore. Vorrei farmi conoscere anche in questo genere[...]".

Il compositore voleva dunque mostrare al pubblico monacense anche la sua abilità nel campo della musica sacra e il *Kyrie* K. 341 riesce pienamente nel suo intento. La scrittura sinfonica rinuncia a qualsiasi "rigore" chiesastico, la polifonia degli "antichi" lascia spazio ad una solenne scrittura accordale e la tonalità di re minore pone un sigillo metafisico che avvicina la composizione al *Requiem*. Coro e orchestra (archi, flauti, oboi, clarinetti, corni, fagotti, trombe, timpani e organo) sono due entità ben distinte, l'uno con un andamento omofonico che lo rende rigoroso e robusto, l'altra con una scrittura ricca e piena di sfumature cromatiche.

Il tema, affidato ai violini, ha un carattere assai malinconico, dovuto anche alle appoggiature cromatiche ascendenti che, dalle prime battute, dilagano in ogni angolo della partitura insinuandosi anche nella compatta

scrittura corale. Pur essendo rimasta una pagina isolata, il *Kyrie* K. 341 ha sempre affascinato il pubblico e gli studiosi.

ANTONIO PAPPANO



Val la pena riportare il commento come sempre attento e puntuale di uno dei massimi studiosi mozartiani, Paumgartner, che affermava: "Il tono grave e solenne, le sonorità da una 'unica' emozione artistica, danno a quest'opera un posto eminente nella produzione liturgica del Maestro, collocandola non lontano dal *Requiem*".

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 5 Novembre 2005, direttore Antonio Pappano

AVE VERUM CORPUS

Mottetto in re maggiore per coro, archi ed organo, K 618

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Adagio (re maggiore)

Organico: coro misto, archi, organo
Composizione: Baden, 18 Giugno 1791
Prima esecuzione: Baden, Chiesa parrocchiale, 19 Giugno 1791
Edizione: Andrè, Offenbach 1808

L'Ave Verum Corpus K. 618 è un breve Mottetto per coro e strumenti (archi e organo) scritto da Mozart nell'estate del 1791 - per l'esattezza l'autografo reca la data del 17 giugno - a Baden, dove aveva raggiunto la moglie Constanze impegnata nelle cure termali.

All'origine della composizione si pone un debito contratto con l'amico Anton Stoll, che dirigeva il coro locale; per sdebitarsi Mozart dedicò l'Ave Verum a Stoll, perché fosse eseguito nella chiesa parrocchiale di Baden nel corso delle cerimonie celebrative dalla festa del Corpus Domini.

Certamente l'importanza del brano si spinge molto oltre quello che le esigue dimensioni lascerebbero supporre; infatti l'Ave Verum è una delle pochissime composizioni di musica sacra che Mozart abbia scritto negli ultimi anni di vita, insieme alla Messa in do minore K. 427/417a e al Requiem K. 626 (partiture, queste rimaste entrambe incompiute).

Lo stile sacro dell'ultimo Mozart è ispirato alle riforme imposte dall'imperatore Giuseppe II, per le quali la musica sacra doveva essere sobria e di facile comprensione.

Così il Mottetto K. 618 si riallaccia alla grande tradizione italiana del Mottetto polifonico, ma con una disadorna semplicità espressiva.

MYUNG-WHUN CHUNG



Troviamo nelle appena 46 battute di questo piccolo e preziosissimo gioiello, una scrittura corale omofonica e attentissima al significato della parola, una ricerca di timbri tersi e delicatamente sommessi.

Non mancano i tratti più complessi dell'arte del maestro, come la modulazione al tono lontano di fa maggiore, o le entrate a canone nel finale; ma questi tratti "dotti" sono quasi dissimulati e non contraddicono l'assunto di immediatezza e semplicità che ha sempre incantato studiosi e ascoltatori dalla prima pubblicazione dell'Ave Verum nel 1808, fino ai giorni nostri.

Arrigo Quattrocchi

Testo

	Ave, o vero corpo,
	nato da Maria Vergine,
Ave verum Corpus	che veramente patì e fu
natum de Maria Virgine,	immolato
vere passum, immolatum	sulla croce per l'uomo,
in cruce pro homine.	
	dal cui fianco squarciato
Cujus latus perforatum	sgorgarono acqua e
unda fluxit et sanguine,	sangue:
esto nobis praegustatum	fa' che noi possiamo
in mortis examine.	gustarti
	nella prova suprema della
	morte.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 15 novembre 1998, direttore Myung-Whun Chung

CANTATE

DIE SCHULDIGKEIT DES ERSTEN GEBOTES

(L'OBBLIGO DEL PRIMO COMANDAMENTO)

Oratorio per tre soprani, due tenori e orchestra, K 35

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Libretto: Ignaz Anton Weiser

Personaggi:

- Gerechtigkeit (Giustizia) - soprano
- Christgeist (Spirito cristiano) - tenore
- Barmherzigkeit (Misericordia divina) - soprano
- Weltgeist (Spirito mondano) - tenore

Organico: 3 soprani, 2 tenori, 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, trombone contralto, archi
Composizione: Salisburgo, Dicembre 1766 - Marzo 1767
Prima esecuzione: Salisburgo, Sala dei Cavalieri del Palazzo dell'Arcivescovado, 12 Maggio 1767

L'Oratorio completo comprendeva tre parti composte da Mozart: la prima e la seconda da Michael Haydn e da Anton Cajetan Adlgasser la terza, ma le ultime due sono andate perdute

Struttura musicale

1. Ouverture - Allegro (do maggiore) - 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi
   Die loblich' und gerechte Bitte - Recitativo (Gerechtigkeit, Christgeist, Barmherzigkeit)
2. Mit Jammer muss ich schauen - Aria (Christgeist) - Allegro (do maggiore). Andante (fa maggiore). Allegro (do maggiore) - 2 corni, archi
   So vieler Seelen Fall - Recitativo (Barmherzigkeit, Christgeist)

3. Ein ergrimmter Löwe brüllet - Aria (Barmherzigkeit) - Allegro (mi bemolle maggiore). Andante (do minore). Allegro (mi bemolle maggiore) - 2 oboi, 2 corni, archi
   Was glaubst du, wird man wohl - Recitativo (Barmherzigkeit, Gerechtigkeit, Christgeist)
   Wenn aus so vieler Tausend - Recitativo (Christgeist) - 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi
   Sie können dich - Recitativo (Barmherzigkeit, Christgeist, Gerechtigkeit)

4. Erwache, fauler Knecht - Aria (Gerechtigkeit) - Andante (la maggiore). Allegro. Adagio (fa diesi minore). Allegro (re maggiore). Andante (la maggiore) - archi
   Er reget sich - Recitativo (Christgeist, Barmherzigkeit, Gerechtigkeit)
   Wie, wer erwecket mich? - Recitativo (Christgeist) - 2 fagotti, 2 corni, archi
   Was Rechenschaft? - Recitativo (Weltgeist, Christgeist)
   Erwache, fauler Knecht - Recitativo (Christgeist) - Allegro. Adagio - trombone contralto, archi
   Ich weiss nicht - Recitativo (Weltgeist)

5. Hat der Schöpfer dieses Leben - Aria (Weltgeist) - Allegro grazioso (fa maggiore - si bemolle maggiore - fa maggiore) 2 oboi, 2 corni, archi
   Dass Träume Träume sind - Recitativo (Christgeist) - archi

6. Jener Donnerworte Kraft - Aria (Christgeist) - Andante un poco Adagio (mi bemolle maggiore - do minore - mi bemolle maggiore) - trombone contralto, archi
   Ist dieses, o so zweifle nimmermehr - Recitativo (Weltgeist, Christgeist)

7. Schildre einen Philosophen - Aria (Weltgeist) - Allegro (sol maggiore). Andante. Allegro - 2 flauti, 2 corni, archi
   Wen hör' ich nun hier in der Nähe? - Recitativo (Weltgeist, Christgeist)

8. Manches Übel will zuweilen - Aria (Christgeist) - Allegro (si bemolle maggiore - sol minore - si bemolle maggiore) - 2 oboi, 2

fagotti, 2 corni, archi
Er hält mich einem Kraken gleich - Recitativo (Christgeist, Weltgeist, Barmherzigkeit, Gerechtigkeit) - archi

9. Lasst mir euren Gnadenschein - Trio (Barmherzigkeit, Gerechtigkeit, Christgeist) - Un poco Andante (re maggiore). Andante grazioso (sol maggiore). Un poco Andante (re maggiore) - 2 oboi, 2 corni, archi

IGNAZ ANTON WEISER



Commento

La vicenda è ambientata in un ameno giardino vicino ad un bosco, in un'epoca indefinita.

L'opera consiste di una sinfonia di apertura, sette arie corredate da cadenza e colorature, diversi recitativi ed un terzetto finale.

Nella (complicata, considerata la profondità dell'argomento) allegoria riprodotta dal dramma morale, come viene altrimenti definito, anche se il termine corretto è geistliches Singspiel, si assiste ad un intenso contraltare tra un aderente al Cristianesimo, la Giustizia, la Misericordia, lo Spirito mondano e lo Spirito cristiano che discutono attorno alle possibilità di salvezza dell'anima dei mortali.

Da segnalare in particolare l'aria Ein ergrimmter Löwe brüllet e l'assolo di trombone nel numero Jener Donnerworte Kraft. Un'altra aria - Manches Übel will zuweilen - verrà poi ripresa da Mozart per un'altra sua opera, La finta semplice.

LA BETULIA LIBERATA

Oratorio sacro in due parti per soli, coro ed orchestra, K[1] 118 (K[6] 74c)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Libretto: Pietro Metastasio

Personaggi:

- Ozia (Ozias), governatore di Betulia (tenore)
- Giuditta (Judith), vedova di Manasse (contralto)
- Amital, nobildonna di Israele (soprano)
- Achior, principe degli ammoniti (basso)
- Cabri (Cabris) e Carmi, capi popolo (soprani)
- Betuliani (coro)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi
Composizione: Padova e Salisburgo: Marzo - Aprile 1771

PIETRO METASTASIO



Sinossi

Gli abitanti della città di Betulla sono soffocati dall'assedio da parte di Oloferne. Giuditta, dopo aver accusato il popolo di pusillanimità, preannuncia un misterioso evento in nome del quale chiede raccoglimento e preghiera. Si inserisce l'episodio del nobile Achior, vendicativamente inviato a Betulia da Oloferne, per «rovinarlo»

(citazioni dal libretto) insieme alla città: un brano di storia ebraica dalla bocca di Achior, poi una singolare, accesa discussione (Cantata!) tra Ozia e Achior sul contrasto fra politeismo e monoteismo. Quindi Giuditta, «ornata con tanto studio», lascia la città accompagnata dallo stupore del popolo-coro.

Nella seconda parte - dopo un'altra dissertazione di Achior sull'esistenza di un solo Dio - rientra trionfalmente in scena Giuditta, padrona della testa recisa di Oloferne; in un interminabile recitativo degno del miglior esprit noir («Su l'empia cervice il colpo abbasso. Balzar mi sento il teschio semivivo») Giuditta descrive l'uccisione dell'oppressore. Chiudono l'Oratorio la conversione di Achior, la fuga degli Assiri in seguito alla morte di Oloferne, e il canto di ringraziamento di Giuditta e del popolo liberato.

Struttura musicale

1. Ouverture - Allegro (re minore). Andante. Presto - 2 oboi, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe

Parte I:

Popoli di Betulia - Recitativo (Ozia)

1. D'ogni colpa la colpa maggiore - Aria (Ozia) - Allegro aperto (si bemolle maggiore) - 2 oboi, 2 corni, archi

   E in che sperar? - Recitativo (Cabri, Amital)

2. Ma qual virtu non cede - Aria (Cabri) - Moderato (sol minore) - archi

   Già le memorie antiche - Recitativo (Ozia, Cabri, Amital)

3. Non hai cor, se in mezzo a questi - Aria (Amital) - Allegro (mi bemolle maggiore). Andante (do minore). Allegro (mi bemolle maggiore) - 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi

   E qual pace sperate - Recitativo (Ozia, Amital, Coro)

4. Pietà, se irato sei - Coro e preghiera (Ozia, Coro) - Adagio (do minore) - 2 oboi, 2 corni, archi

   Chi è costei - Recitativo (Cabri, Amital, Ozia)
   Che ascolto, Ozia! - Recitativo (Giuditta) - Andante. Allegro. Andante - archi

5. Del pari infeconda - Aria (Giuditta) - Andante (fa maggiore) - 2 flauti, 2 corni, archi

   Oh saggia, oh santa, oh eccelsa donna! - Recitativo (Ozia, Cabri, Giuditta)

6. Pietà, se irato sei - Coro e preghiera (Ozia, Coro) - Adagio (do minore) - 2 oboi, 2 corni, archi

   Signor, Carmi a te viene - Recitativo (Cabri, Amital, Ozia, Carmi, Achior)

7. Terribile d'aspetto - Aria (Achior) - Allegro (do maggiore) - 2 oboi, 2 corni, 2 trombe, archi

   Ti consola, Achior - Recitativo (Ozia, Cabri, Achior, Giuditta)

8. Parto inerme, e non pavento - Aria (Giuditta) - Allegro (sol maggiore). Adagio. Allegro - 2 oboi, 2 corni, archi

9. Oh prodigio! oh stupor! - Coro (Coro) - Allegro (mi bemolle maggiore) - 2 oboi, 2 corni, archi

Parte II:

Troppo mal corrisponde - Recitativo (Achior, Ozia)

10. Se Dio veder tu vuoi - Aria (Ozia) - Andante (la maggiore) - 2 oboi, 2 corni, archi

    Confuso io son - Recitativo (Achior, Ozia, Amital)

11. Quel nocchier, che in gran procella - Aria (Amital) - Allegro (si bemolle maggiore). Andante (sol minore). Allegro (si bemolle maggiore) - 2 oboi, 2 corni

    Lungamente non dura - Recitativo (Ozia, Amital, Choeur, Cabri, Giuditta, Achior)
    Appena da Betulia partii - Recitativo (Giuditta, Amital, Ozia) - archi
    Oh prodigo! Oh portento! - Recitativo (Ozia, Cabri, Achior, Giuditta, Amital)

12. Prigionier che fa ritorno - Aria (Giuditta) - Adagio (re maggiore). Andante (sol maggiore). Adagio (re maggiore) - 2 oboi, 2 corni, archi

    Giuditta, Ozia, popoli, amici - Recitativo (Achior)

13. Te solo adoro - Aria (Achior) - Andante (fa maggiore) - archi

Di tua vittoria un glorioso effetto - Recitativo (Ozia, Amital)

14. Con troppa rea viltà - Aria (Amital) - Andante (mi maggiore). Adagio. Andante - archi

Quanta cura hai di noi - Recitativo (Cabri, Carmi, Ozia, Amital)

15. Quei moti, che senti - Aria (Carmi) - Allegro (fa minore) - 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi

Segnansi, o Carmi, i fuggitivi - Recitativo (Ozia, Amital, Cabri, Achior, Giuditta)

16. Lodi al gran Dio - Coro (Giuditta, Coro) - Andante (sol maggiore). Allegro (re maggiore) - 2 oboi, 2 corni, archi



L’occasione per comporre la sua prima Opera seria (e dunque la prima di notevole impegno) venne a Mozart dal Regio Ducal Teatro di Milano, in seguito ai contatti che il compositore, accompagnato dal padre, ebbe nel febbraio 1770 con una serie di influenti personaggi, tra cui il conte Firmian e Giovanni Battista Sammartini. Il quattordicenne salisburghese iniziò la partitura a Bologna il 29 settembre 1770, per concluderla a Milano in tempo perché venisse allestita per l’inaugurazione della stagione di carnevale, il 26 dicembre dello stesso anno.

Il libretto, scritto originariamente da Vittorio Amedeo Cigna-Santi per la musica di Quirino Gasparini (al Regio di Torino, nel 1767: per l’Opera mozartiana venne nuovamente scritturato proprio il cast di quell’allestimento), era stato tratto con inappuntabile abilità e competenza, in base ai canoni del melodramma metastasiano, dalla tragedia Mithridate (1673) di Racine, disponibile attraverso la traduzione italiana di Giuseppe Parini. L’opera ottenne, come scrisse lo stesso Parini su ‘La Gazzetta di Milano’, un caloroso successo, sancito da venti repliche.

Al centro della vicenda è il conflitto tra Mitridate e i suoi due figli per la mano di Aspasia, conflitto risolto con l’irrealistica conciliazione dei due fratelli e la ‘redenzione’ finale del crudele tiranno.

La musica del giovane Mozart conferisce insolita intensità emotiva alla rappresentazione degli affetti tipici dell’Opera seria (l’ira del re, la disperazione delle vittime, l’infelicità degli amanti). L’energia e la violenza che il compositore profonde in questi momenti è esaltata dall’impiego frequentissimo del recitativo accompagnato (per ben sette volte), voce dell’inquietudine perenne dei personaggi, che si risolve in arie di varia struttura: incalzanti e convulse, come quella di Aspasia "Nel sen mi palpita", o ambigue e tormentate nella loro stesura, come l’aria di sortita di Mitridate "Se di lauri il crine adorno", passata attraverso almeno quattro rielaborazioni successive.

Un ben diverso clima di serenità estatica è riscontrabile nelle arie del secondo atto degli amanti Sifare (l’ampia "Lungi da te mio bene", con un’evocativa parte di corno obbligato) e Aspasia ("Nel grave tormento"); a quest’ultima spetta anche la topica, drammatica cavatina "Pallid’ombre" nella scena del veleno, mentre l’orchestra riceve il debito

tributo in pagine importanti, come l'elaborata marcia che accompagna lo sbarco di Mitridate nel primo atto.

"Mozart, Signori il catalogo è questo", a cura di Amedeo Poggi e Edgar Vallora,
edito da Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino 1991, pag. 113

DIE MAURERFREUDE, K 471

Cantata in mi bemolle maggiore per tenore, coro maschile ed orchestra

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Sehen, wie dem starren Forscherauge - aria per tenore e coro - Allegro (mi bemolle maggiore)
2. Sehen, wie die Weisheit - recitativo per tenore
3. Nimm Geliebter diese Kron' - recitativo per tenore - Andante (sol minore). Presto
4. Drum singet und jauchzet ihr Brüder - aria per tenore e coro - Molto Allegro (mi bemolle maggiore)

Organico: tenore, coro maschile, 2 oboi, clarinetto, 2 corni, archi
Composizione: Vienna, 20 aprile 1785
Prima esecuzione: Vienna, Loggia "Zur gekrönten Hoffnung", 24 aprile 1785

Nel 1784 Mozart aderì con entusiasmo alla Massoneria, di cui condivideva gli ideali illuminati e umanitari assai diffusi nella Vienna del tempo.

Molte sue composizioni di quegli e degli anni successivi, fino al vertice assoluto del *Flauto magico*, accolgono simbologie massoniche più o meno velate; ma non mancano tuttavia brani (Lieder, Cantate, musiche orchestrali) destinati espressamente a speciali occasioni o cerimonie della vita dell'associazione.

La Cantata *Die Maurerfreude* ("La gioia massonica") è una di queste. Essa fu composta a Vienna il 20 aprile 1785, in previsione della cerimonia di conferimento del titolo di "Cavaliere dell'Impero" a Ignaz von Born, guida spirituale della Massoneria viennese, per le sue scoperte in campo scientifico: a ciò alludono i versi del testo di F. Petran, che iniziano con le parole "Il vedere come la natura scopra il suo volto / all'occhio del tenace ricercatore / questa è la delizia degli occhi dei massoni".

La solenne funzione si tenne il 24 aprile presso la Loggia "Zur gekrönte Hoffnung" ("La speranza coronata"), alla quale erano affiliati sia Mozart sia suo padre Leopold.

La splendida pagina, che appoggia la voce del tenore su una strumentazione delicata (archi, oboi, clarinetti, corni) nella tonalità massonica per eccellenza di mi bemolle maggiore, mostra non solo tutta la serietà e l'entusiasmo del musicista nei confronti degli omaggi massonici, ma afferma anche un canto libero e personale all'interno del rigore cerimoniale.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala del Concerto del Teatro dell'Opera di Roma, Roma, 7 giugno 2001

EINE KLEINE DEUTSCHE KANTATE

(UNA PICCOLA CANTATA TEDESCA)

Cantata massonica in do maggiore per soprano e pianoforte, K 619

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Franz Heinrich Ziegenhagen

1. Introduzione - Andante maestoso (do maggiore) Die ihr des unermesslichen - recitativo
2. Liebt mich in meinen Werken! - Andante (do maggiore)
3. Zerbrechet dieses Wahnes Bande! - Allegro (do maggiore)
4. Wähnt nicht, dass wahres Unglück - Andante (re minore)
5. Seid weise nur - Andante (re minore)
6. Dann ist's erreicht - Allegro (do maggiore)

Organico: soprano, pianoforte

Composizione: Vienna, 6 Luglio 1791
Edizione: in Beilage zu F. H. Ziegenhagen'a Lehre, Amburgo 1792

Questa Cantata è la sola scritta da Mozart con l'accompagnamento del pianoforte, anche se si ha la notizia di una trascrizione per orchestra andata perduta e in origine compresa in una raccolta di lavori di un negoziante di cose musicali di Amburgo, di nome Ziegenhagen, che è l'autore del testo. Il brano risale al luglio 1791 e venne conosciuto dopo la morte di Mozart; in esso si esaltano le idee di Rousseau sul ritorno alla natura, intesa come proiezione della divinità e come espressione dell'ordine, dell'equilibrio e della solidarietà fra tutti gli uomini, contro i mali che affliggono la società.

La composizione si apre con un *Andante maestoso* del pianoforte su un ritmo di marcia; poi il soprano attacca un recitativo d'Opera, che sta ad indicare la voce di Dio, mentre la musica assume un tono di dignità e di nobiltà di sentimenti. Si passa ad un *Allegro* in la minore e di nuovo ad un altro recitativo, che invita a credere nella ragione, portatrice della verità nel mondo. Ancora un recitativo sulle parole della divinità: "Siate saggi, forti e fieri... e i deserti della terra diventeranno un Eden".

MARGARET PRICE



La musica assume un carattere fermo e deciso e non mancano accenti dolci e persuasivi, laddove si insiste sui valori morali della vita. L'*Allegro* sottolinea la stretta finale in un clima di brillante e ottimistica fede nel futuro. Il clima espressivo dell'intero pezzo ricorda le ultime scene della *Clemenza di Tito* e non va dimenticato che nello stesso periodo Mozart era impegnato nella stesura del *Flauto magico* K. 620, in cui è racchiuso, con ben più profondi esiti musicali, il suo credo artistico e umano, proiettato in una sfera di alta idealità morale e filosofica.

Testo

Recitative:
Die ihr des unermeßlichen Weltalls
Schöpfer ehrt,
Jehova nennt ihn, oder Gott,
nennt Fu ihn, oder Brahma,
Hört! hört Worte aus der Posaune
des Allherrschers!
Laut tönt durch Erden, Monde,
Sonnen
ihr ewger Schall,
Hört Menschen, hört, Menschen, sie
auch ihr!

Recitativo:
Voi che adorate il creatore
dell'immensurabile universo,
lo chiamiate Jehova, o Dio,
o Fu, o Brahma,
ascoltate! Ascoltate parole dal
trombone
celeste dell'Onnipotente!
Forte risuona per terre, lune ed astri
il suo suono eterno,
ascoltatelo, uomini, anche voi!

Andante
Liebt mich in meinen Werken,
Liebt Ordnung, Ebenmaß und
Einklang!
Liebt euch selbst und eure Brüder!
Körperkraft und Schönheit sei eure
Zier,
Verstandeshelle euer Adel!
Reicht euch der ewgen Freundschaft
Bruderhand,
Die nur ein Wahn, nie Wahrheit
euch so lang entzog!

Andante
Amatemi nelle mie opere,
amate l'ordine, la proporzione, la
consonanza!
Amatevi, amate voi stessi e i vostri
fratelli!
Forza fisica e bellezza siano i vostri
scopi,
chiarezza di comprensione la vostra
nobiltà!
Porgetevi la mano fraterna
dell'eterna amicizia,
che solo una follia, mai verità, potrà
mai allontanare!

Allegro

Zerbrechet dieses Wahnes Bande,
Zerreißet dieses Vorurteiles Schleier,
Enthüllt euch vom Gewand,
Das Menschheit in Sektiererei verkleidet!
Zu Sicheln schmiedet um das Eisen,
Das Menschen-, das Bruderblut bisher vergoß!
Zersprenget Felsen mit dem schwarzen Staube,
Der mordend Blei ins Bruderherz oft schnellte!

Allegro

Spezzate questi vani legami,
strappate questo velo del pregiudizio,
spogliatevi dalle vesti
che coprono l'umanità settaria!
In falci viene forgiato il ferro,
che fin ora ha versato il sangue
degli uomini, dei fratelli!
Spezzate le rocce col nero bastone,
che spesso spara piombo nel cuore
del fratello!

Andante

Wähnt nicht, daß wahres Unglück sei auf meiner Erde!
Belehrung ist es nur, die wohltut,
Wenn sie euch zu bessern Taten spornt,
Die Menschen, ihr in Unglück wandelt,
Wenn töricht blind ihr rückwärts in den Stachel schlagt,
Der vorwärts, vorwärts euch antreiben sollte.

Andante

Non abbiate lo stolto pensiero che la vera infelicità esista sulla mia terra!
E' solo l'insegnamento che fa bene,
se vi sprona ad azioni migliori,
voi uomini, che errate nell'infelicità,
quando dementi e ciechi andando indietro trovate spine,
deve spingervi sempre avanti,
avanti.

Andante

Seid weise nur, seid kraftvoll und seid Brüder!
Dann ruht auf euch mein ganzes Wohlgefallen,
Dann netzen Freudenzähren nur die Wangen,
Dann werden eure Klagen

Andante

Siate saggi, siate forti e siate fratelli!
Allora sia su voi tutto il mio favore,
allora lacrime di gioia vi righeranno le guance,
allora i vostri lamenti diverranno canti di gioia,

Jubeltöne, Dann schaffet ihr zu Edens Tälern Wüsten, Dann lachet alles euch in der Natur,	allora i deserti si trasfromeranno per voi in valli paradisiache, allora tutto riderà per voi nella natura,
Allegro Dann ist's erreicht, des Lebens wahres Glück!	**Allegro** allora sarà raggiunta la vera felicità della vita!
	(Traduzione Amelia Maria Imbarrato)

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 22 Febbraio 1985,
Margaret Price soprano, Geoffrey Parson pianoforte

ARIE, SCENE E CORI CON ORCHESTRA

NON CURO L'AFFETTO D'UN TIMIDO AMANTE

Aria in mi maggiore per soprano ed orchestra, K^6 74b

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Pietro Metastasio dal "Demofonte"

- Allegro (mi maggiore)\

Organico: soprano, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Milano, inizio 1771

Ancora da Demofoonte (I, 7) è tratto il testo dell'aria *«Non curo l'affetto» KV 74b* presumibilmente scritta a Milano all'inizio del 1771 e destinata a un'accademia nel teatro di Pavia. È un'«aria di sdegno» con la quale Creusa, respinta da Timante, rinfaccia a Cherinto, che la ama, l'indecisione nel correre a vendicare l'offesa subita. In linea con le convenzioni e i codici retorici dell'Opera seria settecentesca, che

assegnano all'«aria di sdegno» una interpretazione musicale di impronta virtuosistica, «Non curo l'affetto» comporta una scrittura vocale assai impegnativa.

Nella parte principale, la disinvolta cantabilità della prima e della terza intonazione del testo traduce il tono di scherno con cui Creusa si rivolge a Cherinto; l'espressione dello sdegno in sé trova piuttosto sfogo nei lunghi vocalizzi della seconda e nella quarta intonazione.

Nella parte secondaria, in minore e accompagnata dai soli archi, l'incedere franto degli incisi e delle frasi sembra invece mirato a rappresentare con derisione un terzo aspetto affettivo: l'indecisione e il timore di Cherinto, «timido amante [...] che trema se deve / far uso del brando».

Cesare Fertonani

Testo

«Non curo l'affetto
d'un timido amante,
che serba nel petto
sì poco valor;
che trema se deve
far uso del brando;
che audace è sol quando
si parla d'amor».

Testo tratto dallo speciale della rivista Amadeus, Ottobre 1995

MISERO ME... MISERO PARGOLETTO

Aria in mi bemolle maggiore per soprano ed orchestra, K[1] 77 (K[6] 73e)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Pietro Metastasio dal "Demofonte"

1. Misero me - recitativo - Andante. Allegro
2. Misero pargoletto - aria - Adagio (mi bemolle maggiore). Un poco Allegro (do minore). Allegro (mi bemolle maggiore)

Organico: soprano, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi
Composizione: Milano, marzo 1770
Prima esecuzione: Milano, Palazzo Melzi, 12 marzo 1770

Come si accennava, la scena, su testo dal *Demofoonte* (III, 4 e 5) di Metastasio, viene, composta a Milano nel marzo 1770. E forse la pagina vocale più ambiziosa tra le arie singole scritte in Italia, anche perché vi compare il primo grande recitativo accompagnato di Mozart.

Assai curato nella plastica intonazione testuale come nella flessibilità della condotta musicale (prova ne siano i frequenti cambi di tempo), dominata dalla scansione di un ritmo sincopato, il recitativo traduce con un diagramma emotivo di progressiva intensità, articolato in tre parti, il monologo di disperazione di Timante: questi crede infatti di aver scoperto che Dircea, con la quale è segretamente sposato, è sua sorella.

La progressione drammatica sfocia nell'aria, dove il personaggio si rivolge, con diversa disposizione d'animo, al figlioletto, quindi alla moglie e al padre.

Qui il contrasto affettivo si rispecchia puntualmente nella realizzazione musicale: alla morbida tenerezza cantabile della parte principale fa riscontro la franta e convulsa drammaticità della parte secondaria, accentuata da un radicale cambiamento di tempo (da *Adagio* a *Un poco allegro*).

Cesare Fertonani

Testo

Misero me! Qual gelido torrente
mi mina sul cor! Qual nero aspetto
prende la sorte mia! Tante sventure
comprendo al fin. Perseguitava il cielo
un vietato imeneo. Le chiome in fronte
mi sento sollevar. Suocero, e padre
m'è dunque il re? Figlio, e nipote Olinto?
Dircea moglie, e germana? Ah qual funesta
confusion d'opposti nomi è questa!
Fuggi, fuggi Timante: agli occhi altrui
non esporti mai più. Ciascuno a dito
ti mostrerà. Del genitor cadente
tu sarai la vergogna: e quanto, oh Dio,
si parlerà di te! Tracia infelice,
ecco l'Edipo tuo. D'Argo, e di Tebe
le furie in me tu rinnovar vedrai.
Ah non t'avessi mai
conosciuta, Dircea! Moti del sangue
eran quei ch'io credevo
violenze d'amor. Che infausto giorno
fu quel che pria ti vidi! I nostri affetti
che orribili memorie
saran per noi! Che mostruoso oggetto
a me stesso io divengo! Odio la luce;
ogni aura mi spaventa; al piè tremante
parmi che manchi il suol; strider mi sento
cento folgori intorno; e leggo, oh Dio,
scolpito in ogni sasso il fallo mio.
Misero pargoletto,
il tuo destin non sai.
Ah, non gli dite mai,
qual era il genitor.
Come in un punto, oh Dio,
tutto cambiò d'aspetto!
Voi foste il mio diletto,
voi siete il mio terror.

Testo tratto dallo speciale della rivista Amadeus, Ottobre 1995

SE TUTTI I MALI MIEI

Aria in mi bemolle maggiore per soprano ed orchestra, K[1] 83 (K[6] 73p)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Pietro Metastasio dal "Demofonte"

- Adagio (mi bemolle maggiore).Allegretto (do minore).Adagio (mi bemolle maggiore)

Organico: soprano, 2 oboi, 2 trombe, archi
Composizione: Roma, 25 Aprile 1770

Insieme con l'aria *«Se ardire e speranza»* KV 82 (73o), *«Se tutti i mali miei»* KV83 (73p) risale al soggiorno romano di Mozart, nella primavera del 1770.

Il testo è ancora tratto da *Demofoonte* (II, 6): condannata a morte per essersi sposata in segreto con Timante, Dircea si rivolge a Creusa, destinata dal re Demofoonte a sposare lo stesso Timante, cercando di suscitare in lei compassione e proclamando la propria innocenza.

Si tratta, in sostanza, di una aria patetica.

L'interpretazione mozartiana appare ispirata da ammaliante amorevolezza nella parte principale: una vellutata e malinconica morbidezza connota le quattro successive intonazioni del testo, nelle quali il semplice canto sillabico si avvicenda a una condotta poco più fiorita e ad alcuni espressivi passaggi vocalizzati in prossimità delle cadenze.

Assai più convenzionale e perfino antiquata risulta invece la parte secondaria.

Cesare Fertonani

Testo

Se tutti i mali miei
io ti potessi dir,
divider ti farei
per tenerezza il cor.
In questo amaro passo
sì giusto è il mio martir,
che, se tu fossi un sasso,
ne piangeresti ancor.

Testo tratto dallo speciale della rivista Amadeus, ottobre 1995

FRA CENTO AFFANNI, K[1] 88 (K[6] 73C)

Aria per soprano ed orchestra

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Pietro Metastasio dall'Artaserse

- Allegro maestoso (do maggiore - la minore - do maggiore)

Organico: soprano, 2 oboi, 2 corni, 2 trombe, archi
Composizione: Milano, febbraio 1770
Prima esecuzione: Milano, palazzo del conte Firmian, 12 marzo 1770

L'aria «*Fra cento affanni*» KV 88 (73c) viene composta a Milano nel 1770. Il testo è tratto da Artaserse (I, 2): Arbace, destinato ad attirare su di sé il sospetto del regicidio commesso dal padre Artabano, è sul punto di ruggire, e nel suo animo si agitano disperazione, timore, angoscia, dolore.

Situazione drammaturgica e testo richiedono un'«aria di smanie», il cui codice retorico Mozart dimostra di padroneggiare con assoluta precisione scrivendo una grande aria eroica, di altissimo coefficiente virtuosistico.

L'attacco dell'introduzione-ritornello orchestrale, derivato dalla prima e della terza intonazione del testo («*Fra cento affanni e cento*»), costituisce in certo senso la sigla dell'intera aria: la frase s'interrompe subito, resta sospesa nell'aria, separata com'è dal prosieguo del periodo da una

fermata, a rappresentare la piena emotiva del personaggio, quasi incapace di dare un seguito all'esclamazione iniziale.

Ed è inoltre significativo che il periodo orchestrale denominato «x», dall'incedere affannoso sia sotteso non soltanto a tutte e quattro le intonazioni del testo della parte principale, ma ricompaia anche nel corso di quella secondaria, uniformata nell'individuazione affettiva come nella qualità di scrittura alla parte principale.

L'altro periodo dell'introduzione, qui definito «y», viene invece impiegato per i soli ritornelli orchestrali.

Lo stile vocale si divide tra un robusto declamato, ricco di ampi salti melodici e la diffusa coloratura dei passaggi vocalizzati, presenti in ogni sezione della parte principale.

Cesare Fertonani

Testo

«Fra cento affanni e cento
palpiti, tremo e sento
che freddo dalle vene
fugge il mio sangue al cor.
Prevedo del mio bene
il barbaro martiro,
e la virtù sospiro,
che perde il genitor».

Testo tratto dallo speciale della rivista Amadeus, ottobre 1995

VOI AVETE UN COR FEDELE, K 217

Aria in sol maggiore per soprano ed orchestra

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Carlo Goldoni

- Andantino grazioso (sol maggiore). Allegro (re maggiore). Andantino grazioso (sol maggiore). Allegro

Organico: soprano, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, 26 ottobre 1775

"*Voi avete un cor fedele*", non è preceduto dal recitativo e si svolge secondo una precisa linea melodica, prima delicatamente affettuosa e poi più rapida e vivace, in perfetta aderenza allo spirito del testo. "*Voi avete un cor fedele*" fu scritta nell'ottobre del 1775, servendosi di versi goldoniani: Dorina riconosce l'ardore appassionato del suo pretendente, ma non crede molto alla costanza e alla continuità del suo amore.

Il linguaggio dapprima dolce e suadente diventa più vivace e pungente, caratterizzato da una cascata di vocalizzi, tale da riconoscere in filigrana il profilo musicale della Despina di *Così fan tutte*.

Ennio Melchiorre

Testo

Voi avete un cor fedele
come amante appassionato,
ma mio sposo dichiarato,
che farete? Cangerete?
Dite, allora, che sarà?
Mantenete fedeltà?
Ah, non credo! Già prevedo,
mi potreste corbellar,
non ancora, non per ora,
non mi vuò di voi fidar.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 9 maggio 1992

CARLO GOLDONI



AH, LO PREVIDI! AH, T'INVOLA AGL'OCCHI MIEI, K 272

Recitativo, aria e cavatina in do minore per soprano ed orchestra

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Vittorio Amedeo Cigna-Santi

1. Ah, lo previdi! - recitativo - Allego risoluto (la minore)
2. Ah, t'invola agl' occhi miei - aria - Allegro (do minore). Adagio
3. Deh, non varcar - cavatina - Andantino (si bemolle maggiore). Allegro

Organico: soprano, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, agosto 1777
Prima esecuzione: Salisburgo, Tanzmeistersaal, 15 agosto 1777

Di maggiore consistenza lirica, sotto il profilo della qualità espressiva, è l'aria da concerto "*Ah, lo previdi! Ah. t'invola agl'occhi miei*", composta nell'agosto 1777 per il giovanissimo soprano Josepha Duschek.

Vi si sente il Mozart delle grandi Opere future, in cui quello che conta maggiormente è l'aderenza della frase musicale alla fisionomia del personaggio da rappresentare.

Non per nulla lo stesso Mozart, in una lettera inviata al soprano Aloysia Weber, che canterà l'anno successivo lo stesso pezzo in concerto, le raccomanda «l'espressione, di riflettere bene al senso e alla forza delle parole, di mettersi con serietà nello stato e nella situazione di Andromeda e di figurarsi di essere quella stessa persona».

Dopo un recitativo dagli accenti vigorosi e ben marcati nel ritmo, specialmente nel verso "*Va, crudele! Va, spieiato!*" subentra all'inizio timidamente e poi in tutto il suo splendore e profumo melodico una finissima aria di inconfondibile sapore mozartiano (*Deh, non varcar quell'onda*) accompagnata dalle armonie pastosamente morbide dell'oboe.

Ennio Melchiorre

Testo

ANDROMEDA

Ah, lo previdi !
Povero Prence, con quel ferro istesso
che me salvò, ti lacerasti il petto.

(ad Eristeo)
Ma tu si fiero scempio perché non impedir?

Come, o crudele, d'un misero a pietà non
ti movesti?
Qual tigre, qual tigre ti nodrì?
Dove, dove, dove nascesti?
Ah, t'invola agli occhi miei!

Ah, t'invola agl'occhi miei,
alma vile, ingrato cor!
La cagione, oh Dio, tu sei
del mio barbaro, barbaro dolor.
Va, crudele! Va, spietato!
Va, tra le fiere ad abitar.
(Eristeo parte)

Misera! Misera! Invan m'adiro,
e nel suo sangue intanto
nuota già l'idol mio.
Con quell'acciaio, ah Perseo, che facesti?
Mi salvasti poc'anzi, or m'uccidesti.

Col sangue, ahi, la bell'alma,
ecco, già uscì dallo squarciato seno.
Me infelice!
Si oscura il giorno agli occhi miei,
e nel barbaro affanno il cor vien meno.
Ah, non partir, ombra diletta,
io voglio unirmi a te.

Sul grado estremo,
intanto che m'uccide il dolor,
intanto fermati, fermati alquanto!

Deh, non varcar quell'onda,
anima del cor mio.
Di Lete all'altra sponda,
ombra, compagna anch'io
voglio venir, venir con te!

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 9 maggio 1992

BASTA, VINCESTI... AH! NON LASCIARMI, NO, K^6 295A

Recitativo ed aria in mi bemolle maggiore per soprano ed orchestra

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Pietro Metastasio dalla "Didone abbandonata"

1. Basta, vincesti; eccoti il foglio - recitativo - Andantino (mi bemolle maggiore). Allegretto
2. Ah non lasciarmi, no bell' idol mio - aria - Andantino espressivo (mi bemolle maggiore)

Organico: soprano, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi
Composizione: Mannheim, 27 febbraio 1778

Scritta per il soprano Dorothea Spurni Wendling

Mozart ha lasciato un cospicuo patrimonio in tutti i generi musicali e un posto importante occupa la sua produzione di musica vocale, comprendente arie da concerto, Lieder di gusto popolaresco, duetti, terzetti, quartetti, cori, pezzi sacri e Opere. Egli non ha mai violentato in senso strumentale la voce umana, neppure nelle più audaci coloriture, dimostrando in tal modo il suo rispetto per le regole del canto. E' vero che in alcune pagine vocali non mancano difficoltà tecniche, ma esse

sono strettamente collegate alla bravura del cantante o della cantante per cui erano scritte.

Delle sue 57 Arie in stile concertante 33 sono per soprano, una per soprano e tenore, 12 per tenore, una per due tenori, una per contralto e 5 per basso. I brani utilizzano in gran parte testi italiani, eccetto 2 arie per soprano (K. 383 e K. 580), una per basso (K. 433), una per tenore (K. 435) e l'aria per due tenori (K. 389). Da ciò si deduce che Mozart aveva una predilezione per la voce di soprano, tanto è vero che molti pezzi di questo tipo furono scritti per cantanti, quali Aloysia Weber, Josepha Duschek, Nancy Storace ed Henriette Baranius. Nella stessa musica vocale sacra affiora questa preferenza; anche quando contralto, tenore e basso sono aggiunti come voci solistiche, la parte del soprano è più ricca, se non raddoppiata, come ad esempio nella Messa in do minore K. 427.

Esempio del gusto vocalistico mozartiano è la pagina scritta su testo di Metastasio, il poeta più rappresentativo del melodramma settecentesco. Si compone di recitativo e aria: «Basta vincesti, eccoti il foglio» (recitativo) «...Ah, non lasciarmi, no» (aria) utilizza versi della Didone abbandonata ed è scritta per soprano, due flauti, due fagotti, due corni e archi (reca la data del 27 febbraio 1778, Mannheim). La caratteristica musicale della due composizione è data dalla freschezza e dalla semplicità dell'invenzione melodica, come espressione di un sentimento affettuosamente amoroso, in linea con il neo-classicismo della poesia metastasiana. Il Recitativo e Aria K. 486a è articolato in un Andantino, un Allegretto e un Andantino espressivo, con ritorno al primo tempo (Allegretto).

Testo

Basta, vincesti, eccoti il foglio.
Vedi quanto t'adoro ancora ingrato.
Con un tuo sguardo solo mi togli ogni difesa
e mi disarmi, ed hai cor di tradirmi e poi lasciarmi?

Ah non lasciarmi, no, bell'idol mio,
di chi mi fiderò, se tu m'inganni?
Ah non lasciarmi, no, ah no, non lasciarmi,
di chi mi fiderò se tu m'inganni?

Di vita mancherei nel dirti addio,
che viver non potrei fra tanti affanni!

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 3 giugno 1983

POPOLI DI TESSAGLIA...

IO NON CHIEDO, ETERNI DEI, K[1] 316 (K[6] 300B)

Recitativo ed aria in do maggiore per soprano ed orchestra

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Ranieri de'Calzabighi

1. Popoli di Tessaglia - recitativo - Andantino sostenuto e languido (do minore)
2. Io non chiedo, eterni Dei - aria - Andantino sostenuto e cantabile (do maggiore). Allegro assai

Organico: soprano, oboe, fagotto, 2 corni, archi
Composizione: Parigi - Monaco, marzo - giugno 1778 e 8 gennaio 1779
Scritto per il soprano Aloysia Weber-Lange

Aria sostitutiva per l'Opera *Alceste* di Christoph Willibald Gluck

Il catalogo di Mozart comprende un numero singolarmente alto di arie isolate: oltre cinquanta, in un arco temporale che abbraccia tutta la vita del compositore. Quasi tutte sono su testo italiano e rispondono fondamentalmente a due tipi: l'aria da concerto e l'aria sostitutiva. Non che questi due tipi di aria sortissero, nell'insieme, dei risultati radicalmente differenti sotto il profilo musicale; diversi erano però i contesti produttivi entro cui si sviluppavano le differenti tipologie.

L'aria da concerto veniva scritta in genere dietro commissione diretta di qualche cantante, per essere eseguita all'interno di una "accademia", nome che veniva dato ai lunghissimi concerti che, secondo l'uso dell'epoca, alternavano diversi esecutori e diversi generi compositivi. La

presenza di qualche importante solista di canto era frequente, ed è ovvio che il virtuoso dovesse figurare al meglio delle sue possibilità, mettendo in mostra tutte le risorse della propria tecnica.

RANIERI DE'CALZABIGHI



Più complessa la nascita delle arie sostitutive, di origine teatrale, legate a un sistema produttivo incentrato principalmente sulla figura del cantante. Il passaggio di un'Opera da una piazza teatrale a un'altra comportava il suo adattamento alla situazione contingente, alle nuove esigenze di una differente compagnia di canto. Senza la piena affermazione dei cantanti disponibili nella compagnia il successo dell'Opera non era assicurato, con disdoro degli artisti e dell'impresario che lautamente li remunerava.

Da qui nasceva la prassi - considerata all'epoca del tutto legittima, con buona pace dei sempre vigili cultori dell'unità dell'opera d'arte - di inserire all'interno di un'Opera vecchia un'aria nuova, confezionata su misura per il virtuoso disponibile sulla piazza. Lo stesso Mozart si

adeguò in più occasioni disciplinatamente a tale prassi, ad esempio per il *Don Giovanni*, Opera che, nata a Praga nel 1787, venne arricchita l'anno seguente a Vienna di nuove pagine: l'aria «Dalla sua pace» e il duetto «Per quelle tue manine» che compensavano gli interpreti di Don Ottavio e Leporello della soppressione delle arie «Il mio tesoro» e «Ah pietà signori miei» (venne aggiunta inoltre l'aria «Mi tradì quell'alma ingrata» per Elvira).

In mancanza dell'autore della vecchia Opera nella nuova città, a operare gli indispensabili aggiustamenti provvedeva qualche compositore locale; il quale era ovviamente tenuto in primo luogo a venire incontro a tutte le esigenze ed i capricci dei nuovi virtuosi. Mozart non disdegnò in più occasioni di fornire nuova musica per Opere di compositori di moda, allora più rinomati di lui, come Cimarosa, Paisiello, Pasquale Anfossi, Vicente Martin y Soler. Difficile valutare se il compositore si sia sforzato in queste occasioni di rientrare appieno nel contesto drammatico dell'Opera; certamente le pagine pensate come "sostitutive" non differiscono molto nell'impostazione dalle arie da concerto; in entrambi i casi l'obiettivo era quello di valorizzare al massimo i mezzi vocali, il gusto, le propensioni del cantante destinatario.

Delle tre arie le prime due - «Popoli di Tessaglia», - «Io non chiedo eterni Dei» K. 316/300b; e «Mia speranza adorata», «Ah non sai qual pena» K. 416 - nacquero come arie da concerto, mentre la terza - «Vorrei spiegarvi, oh Dio» K. 418 - nacque invece come aria sostitutiva. Tutti e tre i brani furono pensati però "su misura" per i mezzi straordinari di una virtuosa che giocò un ruolo non episodico nella vita personale e professionale del compositore, Aloysia Weber, poi maritata Lange.

Mozart conobbe Aloysia sul finire del 1777 a Mannheim, prima importante \tappa del lungo viaggio che avrebbe portato il compositore ventiduenne a Parigi. Figlia di un copista di musica, Aloysia aveva sedici anni ed era già una cantante perfettamente formata. Fra i due sbocciò una passione, sembra, ricambiata; Mozart decise di portare Aloysia in Italia per farla diventare una prima donna e scrisse questa sua intenzione al padre, rimasto a Salisburgo, causandone le ire. L'autorità paterna ebbe la meglio e il giovane parti per Parigi sotto il controllo della madre.

Di ritorno dalla deludente - per i risultati professionali - e dolorosa - per la morte della madre - esperienza parigina, Mozart si fermò a Monaco nel

dicembre 1778, per ritrovare Aloysia; ma la virtuosa aveva ormai altre ambizioni, e trattò con sostanziale freddezza quello spasimante che non era in grado di garantirle una adeguata carriera.

ALOYSIA WEBER-LANGE



Aloysia sposò nel 1780 un attore della corte viennese, Joseph Lange, e divenne una autentica star della capitale dell'impero; Mozart sposò invece la sorella di Aloysia, Constanze; logico che i rapporti con quella che era nel frattempo divenuta sua cognata avessero frequenti risvolti professionali.

Tutte queste vicende sono, d'altronde, notissime; e non varrebbe la pena di ricordarle se non aiutassero a spiegare la nascita delle tre arie K. 316, 416 e 418.

L'aria «Popoli di Tessaglia», «Io non chiedo», scritta sul testo che Ranieri de' Calzabigi aveva steso per l'*Alceste* di Gluck (la situazione è quella dell'eroina che aggiorna il popolo sulle disperate condizioni dello sposo Admeto), fu scritta da Mozart a Parigi, nel periodo intercorso fra l'incontro con Aloysia e la disillusione; sebbene l'autografo rechi la data dell'8 gennaio 1779, è verosimile che l'aria fosse pressoché definita nelle sue linee generali quando Mozart giunse a Monaco, un paio di settimane prima.

Si trattava infatti di un vero e proprio dono di fidanzamento ad Aloysia, preannunciato in una lettera del 30 luglio 1778 in cui il compositore si rivolge alla virtuosa in lingua italiana, la lingua che usava per le occasioni più elette e preziose: «[...] e con quella occasione avrà anche il *Popolo di Tessaglia*, ch'è già mezzo Terminato - se lei ne sarà si contenta - comme lo son io - potrò chiamarmi felice. - intanto, sinché avrò la soddisfazione di sapere di lei stessa l'incontro che avrà avuta questa scena *appresso di lei* s'intende, perché siccome l'ho fatta *solamente* per lei - così non desidero altra Lode che la sua; intanto dunque non posso dir altro, che, tra le mie composizioni di questo genere - devo confessare che questa scena è la migliore ch'ho fatto in vita mia».

Giudizio impegnativo, questo, ma nell'insieme condivisibile anche tenendo presenti le successive arie da concerto del compositore. Già l'introduzione strumentale, un *Andantino sostenuto e languido*, crea una ambientazione concentrata e dolorosa con pochissimi dettagli; e tutto il recitativo procede attraverso sofferte trascolorazioni. Segue un *Andantino sostenuto e cantabile* impreziosito dal rilievo di oboe e fagotto, che presto intrecciano le loro linee con i teneri gorgheggi del soprano, in uno scambio continuo di ruoli. Si arriva così all'*Allegro assai*, dove il virtuosismo diventa espressione della disperazione dell'eroina; la

voce del soprano viene impegnata in lunghe tenute di fiato e rapidissime terzine, e viene spinta fino all'altezza del sol sovracuto.

Ciò che rende davvero magistrale questa scena e aria nel suo insieme è la perfetta valorizzazione di tutti i diversi aspetti dell'arte della cantante, da quello elegiaco a quello virtuosistico, ma in assoluta coincidenza con le diverse situazioni drammatiche proposte dal testo poetico, in modo che l'intera scena si sviluppi attraverso una lievitazione espressiva.

Testo

ALCESTE

Popoli di Tessaglia! Ah, mai più giusto
fu il vostro pianto, a voi non men che a questi
innocenti fanciulli
Admeto è padre. Io perdo
l'amato sposo, e voi l'amato re; la nostra
sola speranza il nostro amor c'invola
questo fato crudel.

Né so chi prima in si grave sciagura
a compianger m'appigli
del regno, di me stessa, o de' miei figli.
La pietà degli Dei sola ci resta
a implorare, a ottener.
Verrò compagna alle vostre preghiere,
ai vostri sacrifizi; avanti all'ara
una misera madre,
due bambini infelici,
tutto un popolo in pianto
presenterò così. Forse con questo
spettacolo funesto, in cui dolente
gli affetti, i voti suoi dichiara un regno,
placato alfin sarà del ciel lo sdegno.

Io non chiedo, eterni Dei,
tutto il ciel per me sereno,

ma il mio duol consoli almeno
qualche raggio di pietà.

Non comprende i mali miei,
né il terror che m'empie il petto,
chi di moglie il vivo affetto,
chi di madre il cor non ha.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 23 febbraio 1997

MIA SPERANZA ADORATA...

AH, NON SAI, QUAL PENA, K 416

Recitativo ed aria in si bemolle maggiore per soprano ed orchestra

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Abate Gaetano Sertor

1. Mia speranza adorata - recitativo - Andante (sol minore). Adagio. Allegretto. Andante. Allegro assai. Adagio

2. Ah, non sai, qual pena - rondò - Andante sostenuto (si bemolle maggiore). Allegro assai

Organico: soprano, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi
Composizione: Vienna, 8 gennaio 1783
Prima esecuzione: Vienna, Burgtheater, 11 gennaio 1783
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1805

Scritta per il soprano Aloysia Weber-Lange

Aria sostitutiva per l'Opera *Zemira* di Pasquale Anfossi

La scena e aria «Mia speranza adorata - Ah non sai qual pena sia» - è su testo di Gaetano Sertor, scritto in origine per la Zemira di Anfiossi; la situazione è quella dell'eroe Gandarte che si separa dalla sua sposa.

ALOYSIA WEBER-LANGE



Mozart terminò quest'aria il 19 gennaio 1783 perché Aloysia la potesse cantare, tre giorni più tardi, in una grande accademia presso il Mehlmarkt, il nuovo mercato. Aloysia la cantò ancora il 23 marzo in una accademia organizzata da Mozart al Burgtheater, e poi l'11 novembre 1795, in un concerto organizzato dalla sorella Constanze, ormai vedova, per raccogliere fondi.

Dopo un variato recitativo, formalmente ci troviamo di fronte a un rondò, in cui il tenero motivo iniziale - che funge da refrain - viene riproposto ogni volta con crescenti difficoltà tecniche (fino a toccare il fa sovracuto), ed alternato a diverse situazioni espressive; l'*Allegro assai* che conclude l'aria viene ancora interrotto dal motivo del refrain; è qui soprattutto che troviamo la voce del soprano impegnata nel cimento virtuosistico, ma l'aria finisce poi con semplicità e in pianissimo, rifuggendo da troppo facili concessioni plateali.

Testo

GENDARTE

Mia speranza adorata!
Ah troppo è a noi l'ira del ciel funesta!
L'ultima volta è questa
ch'io ti stringo al mio seno! Anima mia,
io più non ti vedrò. Deh tu l'assisti,
tu per me la consoli. Addio Zemira,
ricordati di me! Senti... che vedo,
tu piangi, o mio tesoro! Oh, quanto accresce
quel pianto il mio martir
Chi provò mai stato peggior del mio!
Addio per sempre, amata sposa, addio!

Ah, non sai qual pena sia
il doverti, oh Dio, lasciar;
ma quel pianto, anima mia,
fa più grave il mio penar.

Deh, mi lascia! Oh fier momento!
Cara sposa! Ah, ch'io mi sento
per l'affanno il cor mancar.

A quai barbare vicende
mi serbaste, avversi Dei
Dite voi, se i casi miei
non son degni di pietà!

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 23 febbraio 1997

VORREI SPIEGARVI, OH DIO

Aria in la maggiore per soprano ed orchestra, K 418

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: autore ignoto

1. Vorrei spiegarvi, oh Dio - aria - Adagio (la maggiore)
2. Ah conte, partite - aria - Allegro (la maggiore)

Organico: soprano, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi
Composizione: Vienna, 20 Giugno 1783
Prima esecuzione: Vienna, Burgtheater, 30 Giugno 1783

Aria sostitutiva per l'Opera "Il curioso indiscreto" di Pasquale Anfossi
Vedi al n. K 178 la seconda versione

Per l'allestimento viennese del dramma giocoso per musica *Il curioso indiscreto* di Pasquale Anfossi, Mozart rimusicò alcune Arie per il tenore Valentin Adamberger e per la cognata Aloysia. È noto quale particolare, intimo rapporto avesse Mozart con Aloysia, conosciuta a Mannheim nel 1778, e quanto ne apprezzasse le non comuni doti di interprete: per lei aveva scritto Arie da concerto quali *Non so donde viene K. 294* e *Popoli di Tessaglia K. 316*, con il proposito di insegnarle lo stile di canto della scuola italiana. Riguardo l'esito della *première* dell'Opera di Anfossi al Burgtheater (30 giugno 1783) è lo stesso Mozart a riferire al padre nella lettera del 2 luglio:

"nulla è piaciuto, al di fuori delle mie due Arie, la seconda delle quali, un'Aria di bravura, dovette essere ripetuta. Deve ora sapere che i miei nemici sono stati così maligni da diffondere già in anticipo la voce: Mozart vuol correggere l'opera di Anfossi. Io son venuto a saperlo. Ho fatto dire allora al conte Rosenberg [sovrintendente del teatro] che non avrei consegnato le Arie, se sul libretto non si fosse stampato in tedesco e in italiano il seguente avvertimento: "le due arie a carta 36 e carta

102 sono state messa in musica dal Sig.r Maestro Mozart, per compiacere la Sig.ra Lange, non essendo quelle state scritte dal Sig. Maestro Anfossi secondo la di lei abilità, ma per altro soggetto. Questo si vuole far noto perché ne vada l'onore a chi conviene, senza che rimanga in alcuna parte pregiudicata la riputazione e la fama del già molto cognito Napoletano".

PASQUALE ANFOSSI



Adamberger per convincerlo a non eseguire l'Aria per lui composta - testimoniano le difficoltà incontrate da Mozart nel proporsi a Vienna come autore d'Opera, obiettivo perseguito con tenacia fino all'incontro con Da Ponte - quasi tre anni più tardi -, attraverso una serie di tentativi rappresentati da Opere mai portate a termine quali *L'oca del Cairo K. 422*, *Lo sposo deluso K. 430*, o rimaste allo stato di abbozzo, come il Terzetto *Del gran regno delle Amazzoni K. 434*, e infine dagli interventi in Opere di altri compositori quali il Quartetto K. 479 e il Terzetto K. 480 per *La villanetta rapita* di Francesco Bianchi o le Arie K. 418, K. 419 e K. 420 per *Il curioso indiscreto* di Anfossi: preziose occasioni per mettersi in luce in un repertorio considerato appannaggio esclusivo degli italiani.

Questi interventi mozartiani, generalmente inclusi tra le Arie da concerto - quindi decontestualizzati -, vanno invece necessariamente rapportati all'Opera cui erano originariamente destinati.

Il curioso indiscreto era stata rappresentata con successo nell'agosto 1778 all'Académie Royale de Musique di Parigi: è l'unico lavoro di Anfossi cui Mozart sicuramente assistette nei mesi del suo soggiorno nella capitale francese, e che l'argomento su cui è imperniata l'Opera avesse colpito l'immaginazione di Mozart trova conferma nella corrispondenza di situazioni che accomunano questo dramma giocoso a *Così fan tutte*.

Le due Arie sostituite con più frequenza nei numerosi allestimenti in città italiane che precedono quello viennese sono quelle di Clorinda nella sesta scena del primo atto e quella del Contino di Ripaverde nella quarta scena del secondo atto: si tratta di *Ah spiegarti o Dio vorrei* e *Per pietà non ricercate*, cioè proprio le Arie che Mozart rimusicherà a Vienna per la cognata Aloysia e per Adamberger; questi interventi mozartiani si collocano dunque nei "punti deboli" dell'Opera di Anfossi, già evidenziati dalle sostituzioni avvenute nei precedenti allestimenti.

Nel giugno del 1783 Mozart aveva posto in musica in forma di Lied per canto e pianoforte (*Ah, spiegarti o Dio vorrei K. 178*) le prime due quartine del testo originale dell'Aria di Clorinda, quello utilizzato da Anfossi. Il Lied rappresenta probabilmente un primo tentativo, abbandonato poi per la nuova versione del tutto differente, la bellissima Aria *Vorrei spiegarvi o Dio! K. 418*, cui sono state apportate

significative modifiche testuali. L'Aria conclude la scena in cui Clorinda, soggiogata dalle *avances* del Contino, è intimamente combattuta tra il trasporto che prova per lui e il senso del dovere che l'induce a respingerlo. Mozart ha ritenuto il testo originale non adeguato a rendere la situazione che si intendeva esprimere: un amore che si vorrebbe dichiarare ma che si è costretti a tacere.

MYUNG-WHUN CHUNG



Le modifiche apportate al testo sono infatti di ordine linguistico-lessicale, oltre che metrico, e comportano un cambiamento a livello drammatico attraverso un'intensificazione dei sentimenti espressi: il generico "Quel desio che il cor m'affanna" diviene "Qual è l'affanno mio", una più intima pena d'amore; "Del suo barbaro rigore/ Conte mio non ti lagnar", dal tono colloquiale, è mutato in "E fa che cruda io sembri/ Un barbaro dover", in cui l'accento cade sul conflitto interiore della protagonista.

Non si tratta dunque di una semplice parafrasi: si è qui in presenza di un'operazione qualitativamente più complessa, in cui si avverte

distintamente la presenza dietro le quinte di un Mozart grande uomo di teatro.

Apre il brano l'*Adagio*, con un'introduzione orchestrale di undici battute, in cui sul pizzicato "con sordino" degli archi e i lunghi accordi tenuti dei fagotti e dei corni, si distendono i nostalgici accenti dell'oboe primo, che espone la melodia, di limpida bellezza, ripresa dall'entrata del soprano.

È sulla parola "affanno", ripetuta per tre volte, che si ha il primo crescendo emotivo; l'acme espressivo giunge sulla parola "piangere", dove si fa più serrato il dialogo imitativo tra la voce umana e quella dell'oboe, quasi quest'ultimo esprimesse la voce più intima, non legata alla parola, dell'animo diviso della protagonista.

Conclusasi l'esposizione sulla dominante inizia una sezione modulante costruita sulla seconda quartina di versi, caratterizzata da salti più arditi quali la decima discendente sull'aggettivo "cruda".

Segue la ripresa variata della prima parte, dove una diversa armonizzazione degli archi dà una sfumatura più tenera a questo inciso.

Quando si arriva nuovamente alla parola "piangere", vero nucleo emotivo di tutto il brano, ci sorprende un lungo do naturale, improvvisa virata nel modo minore, da cui parte quasi un lamento straziante - ripreso dall'oboe - che ascende per piccoli incisi fino a tramutarsi in un grido disumano sul mi sovracuto, dall'effetto quasi strumentale, per poi precipitare, risalire, discendere ancora fino alla sospensione sulla dominante: qui, con un repentino cambio di carattere, attacca l'*Allegro*, costruito sulla seconda parte del testo, per brevi incisi, sul palpitante fremito in crome degli archi.

Segue l'indicazione *più allegro*: comincia la scintillante coda conclusiva, con le uniche concessioni al virtuosismo vocale, di grande effetto specialmente negli arditissimi cambi improvvisi di registro dovuti agli ampi salti melodici.

Federico Pirani

Testo

Vorrei spiegarvi, oh Dio!
qual è l'affanno mio;
ma mi condanna il fato
a piangere e tacer.

Arder non può il mio core
per chi vorrebbe amore,
e fa che cruda io sembri
un barbaro dover.

Ah conte, partite,
correte, fuggite,
lontano da me.
La vostra diletta
Emilia v'aspetta;
languir non la fate,
è degna d'amor.
Ah stelle spietate!
Nemiche mi siete.
Mi perdo s'ei resta.
Partite, correte,
D'amor non parlate,
è vostro il suo cor.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 10 febbraio 2002,
direttore Myung-Whun Chung

MÄNNER SUCHEN STETS ZU NASCHEN, K[1] 433 (K[6] 416C)

Aria in fa maggiore per basso ed orchestra

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Carlo Goldoni
Organico: basso, 2 oboi, 2 corni, archi

Abbozzo incompiuto

WARNUNG

Männer suchen stets zu naschen
lässt man sie allein;
leicht sind Mädchen zu erhaschen
weiss mann sie zu überraschen.

Soll das zu verwundern sein?
Mädchen haben frisches Blut
und das Naschen schmeckt so gut.

Doch das Naschen vor dem Essen
nimmt den Appetit.
Manche kam, die das vergessen
um den Schatz, den sie besessen
und um ihren Liebsten mit.

Väter, lasst euch's Warnung sein,
sperrt die Zuckerplätzchen ein,
sperrt die jungen Mädchen,
die Zuckerplätzchen ein,
sperrt sie ein.

AMMONIMENTO

Gli uomini cercano sempre di piluccare
se si lasciano soli;
le fanciulle sono facili da conquistare
se si è capaci di sorprenderle.

E questo vi meraviglia?
Le fanciulle hanno sangue ardente
e il piluccare è assai gradevole.

Tuttavìa mangiucchiare prima del pasto
toglie l'appetito.
Taluna che se ne era dimenticata
perdette il tesoro che aveva posseduto,
fra tutti il più caro.

Padri, ascoltate l'ammonimento,
rinchiudete i vostri zuccherini,
rinchiudete le giovanette,
i vostri zuccherini,
rinchiudeteli!

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 10 novembre 1967

NON PIÙ, TUTTO ASCOLTAI...

NON TEMER, AMATO BENE, K 490

Recitativo ed aria in si bemolle maggiore per tenore ed orchestra

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: G. Varesco

1. Non più, tutto ascoltai - scena - Allegro assai (do maggiore)
2. Non temer, amato bene - rondò - Andante (si bemolle maggiore)

Organico: tenore (o soprano), 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi
Composizione: Vienna, 10 marzo 1786
Edizione: Simrock, Bonn 1805

L'aria per soprano e orchestra "Non temer, amato bene" *K. 490*, è tratta dalla prima scena del secondo atto dell'*Idomeneo* e composta il 10 marzo 1786 a Vienna.

La dizione esatta di questo pezzo recita così: "Non temer, amato ben, Rondò per soprano, violino solo e orchestra", destinato originariamente alla voce del tenore, barone Pulini e poi adattato al soprano Nancy Storace, famosa interprete del ruolo di Susanna nelle *Nozze di Figaro*, prima che lasciasse Vienna per recarsi a Londra.

È il violino ad esporre il tema sul quale la cantante dispiega una serie di modulazioni particolarmente espressive nell'indicare il sentimento di amore di Ilia per Idamante, figlio di Idomeneo, re di Creta. Il violino svolge un ruolo primario anche quando il soprano canta sulle parole "Alme belle che vedete le mie pene". Per la terza volta, infine, viene ripetuto il tema principale con una cadenza del soprano di gusto schiettamente mozartiano nell'eleganza del fraseggio.

Testo

Ilia:
Non più. Tutto ascoltai, tutto compresi.
D'Elettra e d'Idamante noti sono gli amori,
al caro imegno omai mancar non dei,
va, scordati di me, donati a lei.

Idamante:
Ch'io mi scordi di te? Che a lei mi doni
Puoi consigliarmi? E puoi voler ch'io viva?

Ilia:
Non congiurar, mia vita,
Contro la mia costanza!
Il colpo atroce mi distrugge abbastanza!

Idamante:
Ah no, sarebbe il viver mio di morte
Assai peggior! Fosti il mio primo amore,
E l'ultimo sarai. Venga la morte!
Intrepido l'attendo, ma ch'io possa
Struggermi ad altra face, ad altr'oggetto
Donar gl'affetti miei,
Come tentarlo? Ah! di dolor morrei!

Non temer, amato bene,
Per te sempre il cor sarà.
Più non reggo a tante pene,
L'alma mia mancando va.
Tu sospiri? o duol funesto!
Pensa almen, che istante è questo!
Non mi posso, oh Dio! spiegar.
Stelle barbare, stelle spietate,
Perché mai tanto rigor?
Alme belle, che vedete
Le mie pene in tal momento,
Dite voi, s'egual tormento

Può soffrir un fido cor!

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 15 maggio 1987

CH'IO MI SCORDI DI TE?... NON TEMER, AMATO BENE

Recitativo e aria in mi bemolle maggiore per soprano, pianoforte ed orchestra, K 505

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: G. Varesco

1. Ch'io mi scordi di te? - recitativo - Andantino (la bemolle maggiore)

2. Non temer, amato bene - rondò - Andante (mi bemolle maggiore)

Organico: soprano, pianoforte obbligato, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi
Composizione: Vienna, 26 - 27 Dicembre 1786
Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal del Burgtheater, 23 Febbraio 1787
Dedica: Anna Selina Storace

L'aria *«Ch'io mi scordi di te» K. 505* Mozart la compose il 26 dicembre 1786 per la cantante Nancy Storace, la creatrice del ruolo di Susanna nelle *Nozze di Figaro*.

Il testo è ricavato dall'*Idomeneo* e la musica si articola in un *Recitativo-Andantino*, cui subentra un *Allegro assai* che sfocia in un Rondò.

E' un'aria di un'Opera seria e ricca di pathos, particolarmente adatta a mettere in evidenza le doti espressive del soprano, in un dialogo brillante e serrato con le figurazioni e le modulazioni melodiche di un'orchestra di respiro cameristico.

ROSALIND PLOWRIGHT



Testo

Ch'io mi scordi di te?
Che a lui mi doni puoi consigliarmi?
E puoi voler che in vita? Ah no.
Sarebbe il viver mio di morte assai peggior.
Venga la morte, intrepida l'attendo.
Ma, ch'io possa struggermi ad altra face,
ad altr'oggetto donar gli affetti miei,
come tentarlo? Ah, di dolor morrei!

Non temer, amato bene,
In te sempre il cuor sarà.
Più non reggo a tante pene,
l'alma mia mancando va.
Tu sospiri? o duol funesto!
Pensa almen che istante è questo.
Non mi posso, oh Dio! spiegar.
Non temer, amato bene,
Per te sempre il cuor sarà.
Stelle barbare, stelle spietate!
perché mai tanto rigor?
Alme belle che vedete
le mie pene in tal momento,
dite voi, s'egual tormento
può soffrir un fido cuor?

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 7 febbraio 1982,
direttore Wilfried Boettcher, soprano Rosalind Plowright

MENTRE TI LASCIO, O FIGLIA, K 513

Aria in mi bemolle maggiore per basso ed orchestra

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Sant'Angioli-Morbilli da *La disfatta di Dario* di Giovanni Paisiello

- Larghetto (mi bemolle maggiore). Allegro. Più Allegro

Organico: basso, flauto, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi
Composizione: Vienna, 23 marzo 1787
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1805

Quest'aria, che ha il numero di catalogo K. 513 e la cui pubblicazione risale al 23 marzo 1787, fu scritta da Mozart in omaggio ad un suo carissimo amico, Gottfried von Jacquin, che aveva una buona voce di baritono e una solida cultura musicale. Non si sa, però, per quale ragione Mozart abbia ricavato il testo di quest'aria dall'Opera di Paisiello «La disfatta di Dario», un procedimento adottato altre volte dal compositore.

Il brano, che si serve di un'orchestra d'archi ridotta con in più un flauto, due clarinetti, due fagotti e due corni, si apre con una dolce e cantabile introduzione strumentale prima che il baritono esprima la sua tristezza e la sua desolazione per l'addio di un padre alla figlia.

Al *Larghetto* iniziale caratterizzato dal canto malinconico del solista sulle parole «Provo nel mio dolore le smanie e il terror» succede un tempo *Allegro* che è un dialogo tra gli strumenti a fiato e la voce, la quale raggiunge un ritmo più ansioso alla frase «Ahi! che partenza amara! Figlia, ti lascio».

Il punto culminante dell'aria, che è contrassegnata da molte corone della voce, è quando Dario pronuncia le parole «Parto, addio, tu piangi» di notevole forza espressiva.

Nel *Più Allegro* finale sulle parole «Ah! mi si spezza il cor!» il sentimento diventa robusto e appassionato e conferma come Mozart sentisse anche il senso drammatico della vita.

Testo

Mentre ti lascio, oh figlia!
In sen mi trema il core!
Ahi! che partenza amara!
Provo nel mio dolore
Le smanie ed il terror!
Parto, tu piangi! oh Dio!
Ti chiedo un sol momento!
Figlia, ti lascio! oh Dio!
Che fier tormento!
Ah! mi spezza il cor!
Parto! addio! tu piangi?

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 23 maggio 1970

BELLA MIA FIAMMA... RESTA O CARA

Recitativo ed aria per soprano ed orchestra, K 528

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Michele Sarcone

1. Bella mia fiamma, addio - recitativo - Andante (mi minore)
2. Resta, o cara - aria - Andante (do maggiore). Allegro

Organico: soprano, flauto, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi
Composizione: Praga, 3 novembre 1787
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1805

Il testo è stato attinto dall'Opera "Cerere placata" di Niccolo Jommelli

L'aria *«Bella mia fiamma» K. 528* fu composta da Mozart il 3 novembre 1787 a Praga per la cantante Duschek, alla quale l'artista era riconoscente per averlo ospitato nella sua villa durante la preparazione e la rappresentazione del *Don Giovanni*. Non per nulla il brano risente di

alcune reminiscenze di quest'Opera, anche se possiede una sua linea espressiva autonoma. Il recitativo iniziale è un *Andante* in mi minore affidato agli archi.

Subentra poi l'aria *Bella mia fiamma, addio!* accompagnata dal flauto, dagli oboi, dai contrabbassi e dai corni e improntata ad un sentimento di serenità, sino alla frase «Acerba morte», in cui si spezza il clima di assorta contemplazione attraverso una serie di accordi cromatici. Si ritorna al primo tema con nuove modulazioni e la tensione si fa più viva nell'*Allegro* e sulle parole «Vieni, affretta la vendetta», in cui si richiama l'atmosfera un pò concitata del *Don Giovanni*, tra stati d'animo contrastanti e alternati fra di loro. E' una grande aria non soltanto di bravura, ma puntata sulla schiettezza e la passionalità dei sentimenti umani.

Testo

Bella mia fiamma, addio!
Non piacque al cielo di renderci felici.
Ecco reciso, prima d'esser compito,
quel purissimo nodo che strinsero fra lor
gli animi nostri con il sol voler.
Vivi! Cedi al destin! Cedi al dovere!
Della giurata fede la mia morte t'assolve;
a più degno consorte... o pene!
unita vivi più lieta e più felice vita.
Ricordati di me, ma non mai turbi
d'un infelice sposo la rimembranza
il tuo riposo!
Regina, io vado ad ubbidirti.
Ah, tutto finisca il mio furor
col morir mio.
Cerere, Alfeo, diletta sposa, addio!
Resta, oh cara! Acerba morte
mi separa, oh Dio, da te.
Prendi cura di sua sorte,
consolarla almen procura.
Vado... ahi lasso!
addio per sempre!

Quest'affanno, questo passo
è terribile per me.
Ah, dov'è il tempio? dov'è l'ara?
Vieni affretta la vendetta!
Questa vita così amara
più soffribile non è.
Oh cara, addio per sempre!

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 7 febbraio 1982,
direttore Wilfried Boettcher, soprano Rosalind Plowright

BELLA MIA FIAMMA... RESTA O CARA

Recitativo ed aria per soprano ed orchestra, K 528

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Michele Sarcone

3. Bella mia fiamma, addio - recitativo - Andante (mi minore)

4. Resta, o cara - aria - Andante (do maggiore). Allegro

Organico: soprano, flauto, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi
Composizione: Praga, 3 novembre 1787
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1805

Il testo è stato attinto dall'Opera "Cerere placata" di Niccolo Jommelli

L'aria *«Bella mia fiamma» K. 528* fu composta da Mozart il 3 novembre 1787 a Praga per la cantante Duschek, alla quale l'artista era riconoscente per averlo ospitato nella sua villa durante la preparazione e la rappresentazione del *Don Giovanni*.

Non per nulla il brano risente di alcune reminiscenze di quest'Opera, anche se possiede una sua linea spressiva autonoma. Il recitativo iniziale è un *Andante* in mi minore affidato agli archi.

Subentra poi l'aria *Bella mia fiamma, addio!* accompagnata dal flauto, dagli oboi, dai contrabbassi e dai corni e improntata ad un sentimento di serenità, sino alla frase «Acerba morte», in cui si spezza il clima di assorta contemplazione attraverso una serie di accordi cromatici.

ROSALIND PLOWRIGHT



Si ritorna al primo tema con nuove modulazioni e la tensione si fa più vìva nell'*Allegro* e sulle parole «Vieni, affretta la vendetta», in cui si richiama l'atmosfera un pò concitata del *Don Giovanni*, tra stati d'animo contrastanti e alternati fra di loro. E' una grande aria non soltanto di bravura, ma puntata sulla schiettezza e la passionalità dei sentimenti umani.

Testo

Bella mia fiamma, addio!
Non piacque al cielo di renderci felici.
Ecco reciso, prima d'esser compito,
quel purissimo nodo che strinsero fra lor
gli animi nostri con il sol voler.
Vivi! Cedi al destin! Cedi al dovere!
Della giurata fede la mia morte t'assolve;
a più degno consorte... o pene!
unita vivi più lieta e più felice vita.
Ricordati di me, ma non mai turbi
d'un infelice sposo la rimembranza
il tuo riposo!
Regina, io vado ad ubbidirti.
Ah, tutto finisca il mio furor
col morir mio.
Cerere, Alfeo, diletta sposa, addio!
Resta, oh cara! Acerba morte
mi separa, oh Dio, da te.
Prendi cura di sua sorte,
consolarla almen procura.
Vado... ahi lasso!
addio per sempre!
Quest'affanno, questo passo
è terribile per me.
Ah, dov'è il tempio? dov'è l'ara?
Vieni affretta la vendetta!
Questa vita così amara
più soffribile non è.
Oh cara, addio per sempre!

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 7 febbraio 1982,
direttore Wilfried Boettcher, soprano Rosalind Plowright

ALMA GRANDE E NOBIL CORE

Aria in si bemolle maggiore per soprano ed orchestra, K 578

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: G. A. Palomba

- Allegro (si bemolle maggiore). Allegro assai

Organico: soprano, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi
Composizione: Vienna, Agosto 1789
Prima esecuzione: Vienna, Burgtheater, 6 settembre 1789

Aria sostitutiva per l'Opera "I due baroni di Rocca Azzurra" di Domenico Cimarosa

L'aria *«Alma grande e nobil core» K. 578*, è in si bemolle e risale all'agosto del 1789: Mozart la scrisse per Louise Villeneuve, la Dorabella di *Così fan tutte*, che l'avrebbe Cantata, inserita nel testo, nel corso della rappresentazione a Vienna dell'opera *I due baroni di Rocca Azzurra*, secondo l'usanza teatrale del tempo.

Il tema si snoda dapprima piano e poi più sostenuto e forte, così da permettere al personaggio di madame Laura (è la protagonista dell'aria) di sfoggiare le sue qualità belcantistiche. Ritorna quindi la frase iniziale e si snoda questa volta secondo lo stile imitativo, svolgendo un nuovo discorso sulle parole: «E so farmi rispettar».

L'orchestra fa da contrappunto con modulazioni molto misurate, mentre il canto assume il tono di invettiva («Va, favella a quell'ingrato») per poi addolcirsi.

Sopravviene un *Allegro assai* e successivamente madame Laura accentua la propria eccitazione («Ma non merita perdono, sì mi voglio vendicar»). Su un accompagnamento di crome degli archi la donna apostrofa

l'ingrato amante, mentre l'aria assume un tono più incisivamente espressìvo, per concludersi con la frase dei violini sul tema dell'*Allegro assai*.

ROSALIND PLOWRIGHT



Testo

Alma grande e nobil core
le tue pari ognor disprezza.
Sono dama al fasto avvezza
e so farmi rispettar.
Va, favella a quell'ingrato,
gli dirai che fida io sono.
Ma non merita perdono,
si, mi voglio vendicar.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 7 febbraio 1982,
direttore Wilfried Boettcher, soprano Rosalind Plowright

UN MOTO DI GIOIA MI SENTO NEL PETTO, K 579

Arietta in sol maggiore per soprano ed orchestra

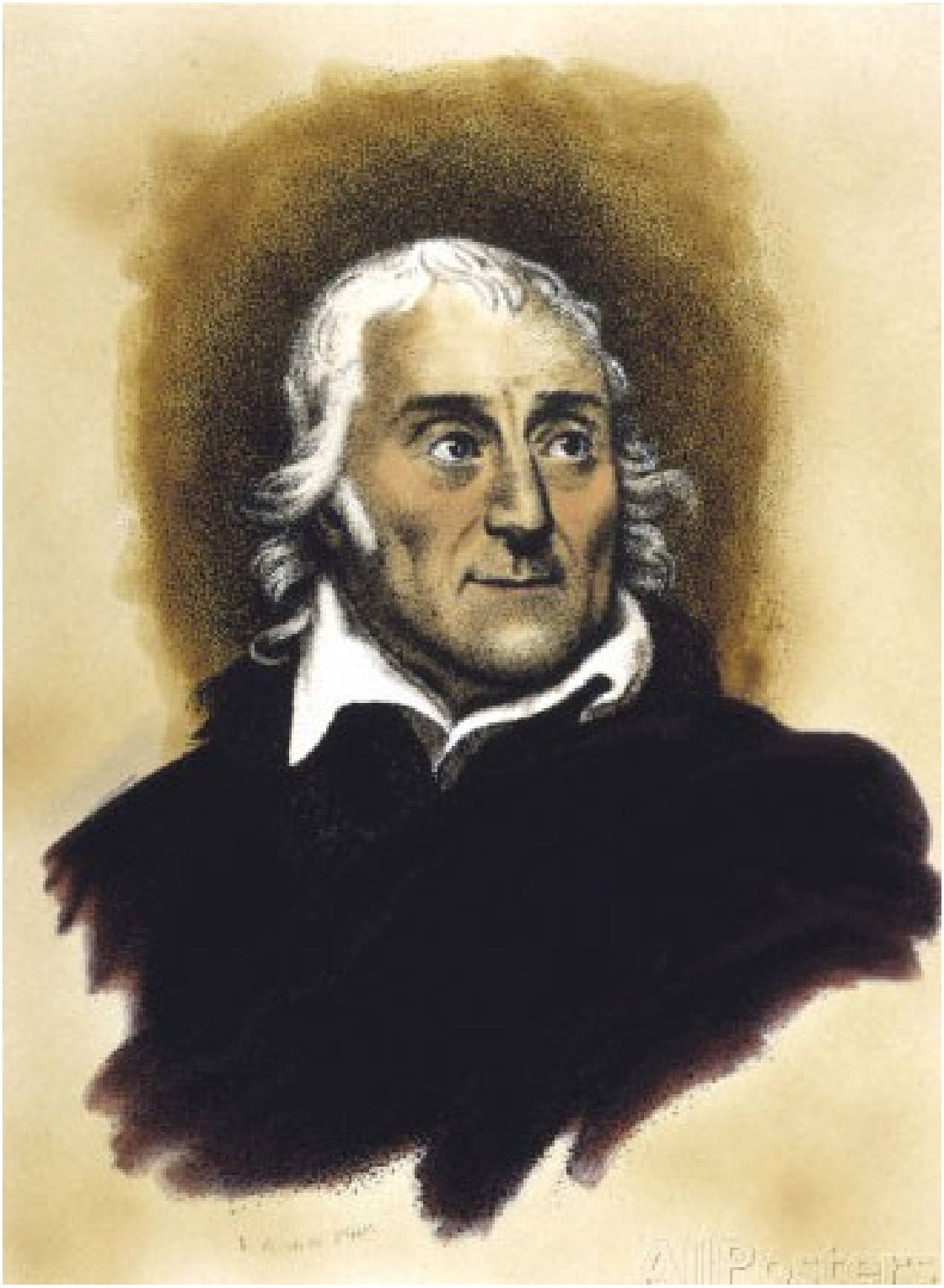
Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Lorenzo da Ponte

- Allegretto moderato (sol maggiore)

Organico: soprano, flauto, oboe, 2 corni, archi
Composizione: Vienna, agosto 1789
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1789

Aria sostitutiva per l'opera "*Le nozze di Figaro*" K 492

LORENZO DA PONTE



Testo

Un moto di gioia mi sento nel petto,
che annunzia diletto in mezzo il timor!
Speriam che in contento finisca l'affanno,
non sempre è tiranno il fato ed amor.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 27 febbraio 1985

CHI SA, CHI SA, QUAL SIA, K 582

Aria in do maggiore per soprano ed orchestra

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Lorenzo da Ponte

- Andante (do maggiore)

Organico: 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi
Composizione: Vienna, ottobre 1789

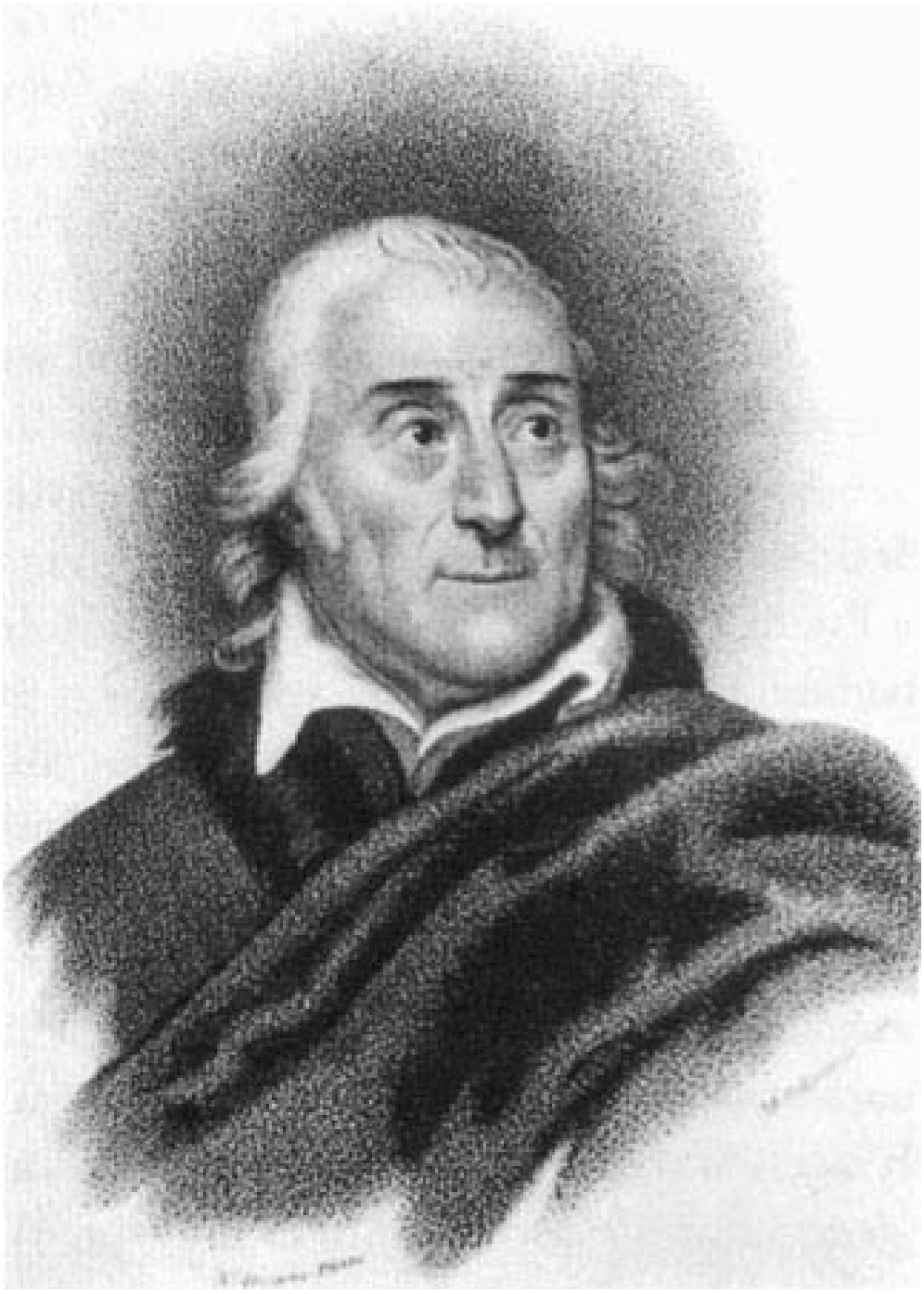
Aria sostitutiva per l'Opera "*Il burbero di buon cuore*" di Vincente Martin y Soler

L'aria di Mozart "Chi sa, chi sa qual sia" K. 582 non fu in realtà concepita dall'autore come aria "da concerto" - ossia destinata già in origine ad essere cantata da qualche virtuoso committente all'interno di una "accademia", nome che veniva dato ai lunghissimi trattenimenti musicali che, secondo l'uso dell'epoca, alternavano diversi esecutori e diversi generi compositivi. Ebbe invece la prima esecuzione all'interno di un'Opera teatrale, che era invece un lavoro di un altro compositore, *Il burbero di buon cuore* di Vicente Martin y Soler.

Che Mozart abbia aderito senza sdegnarsi, in questa come in molteplici altre occasioni, alla prassi di aggiungere propria musica ad Opere di altri autori - allora più rinomati di lui, come Cimarosa, Paisiello, Pasquale

Anfossi, e lo stesso Martin y Soler - è cosa che non deve stupire. La prassi delle arie "sostitutive" si inserisce infatti compiutamente in un sistema produttivo, quale quello dell'Opera del Settecento, incentrato principalmente sulla figura del cantante.

LORENZO DA PONTE



Il passaggio di un'Opera da una piazza teatrale a un'altra, o anche la ripresa a distanza di tempo nella stessa città comportava il suo adattamento alla situazione contingente, alle nuove esigenze di una differente compagnia di canto. Da qui nasceva la prassi - considerata all'epoca del tutto legittima, con buona pace dei sempre vigili cultori dell'unità dell'Opera d'arte - di inserire all'interno di un'Opera vecchia un'aria nuova, confezionata su misura per il virtuoso disponibile sulla piazza.

In mancanza dell'autore della vecchia Opera nella nuova città o in occasione della ripresa, a operare gli indispensabili aggiustamenti provvedeva qualche compositore locale; il quale era ovviamente tenuto in primo luogo a venire incontro a tutte le esigenze ed i capricci dei nuovi virtuosi.

Quando *Il burbero di buon cuore* di Martin y Soler, che aveva debuttato a Vienna nel gennaio 1786, venne ripreso nella stessa città, il 9 novembre 1789, toccò dunque a Mozart fare i cambiamenti del caso, con il probabile sostegno di Lorenzo da Ponte per i nuovi testi poetici.

Ecco insomma che "Chi sa, chi sa qual sia" K. 582 venne espressamente pensata (insieme a un'altra pagina destinata sempre al *Burbero*, "Vado, ma dove?" K. 583) per i mezzi di Louise Villeneuve, una cantante appena entrata nella compagnia viennese e passata alla storia per essere stata, nel gennaio 1790, la prima interprete del ruolo di Dorabella in *Così fan tutte* (per lei Mozart aveva già scritto un'altra aria sostitutiva, "Alma grande e nobil core" K. 578, da inserirsi, nell'agosto 1789, ne *I due baroni di Rocca azzurra* di Cimarosa). Ben poche sono le notizie biografiche accertate intorno a questa interprete. Si è ipotizzato - senza in realtà grande fondamento - che fosse la sorella di Adriana Ferrarese del Bene (pseudonimo di Francesca Gabrieli; una grande virtuosa nativa di Ferrara, che fu la prima Fiordiligi in *Così fan tutte*).

E noto come, prima di entrare a far parte, nel 1789, della compagnia del Burgtheater di Vienna, la Villeneuve avesse cantato nel 1787-88 a Venezia presso il Teatro San Moisè. Si può aggiungere ora - come dato inedito - che, con altri membri del Burgtheather - i coniugi Bussani, interpreti di Alfonso e Despina in *Così fan tutte* - si trasferì in seguito a Roma, dove fu attiva al Teatro Valle negli anni Novanta del secolo. Non arrivò comunque mai ad essere una grande virtuosa, e la scrittura vocale

della parte di Dorabella mostra come potesse vantare buona tecnica e sicuro carattere, anche se non una grande estensione vocale.

DOMENICO CIMAROSA



Nella sua brevità "Chi sa, chi sa qual sia", sviluppa nel modo migliore queste caratteristiche vocali.

L'aria viene intonata dal personaggio di Madama Lucilla, moglie sfortunata di Giocondo, assillato dai debiti ma ben deciso ad imporre alla moglie di non immischiarsi dei suoi affari familiari; e la sposa si domanda così quale sia la causa della collera del marito.

Si tratta di un Andante che dipinge mirabilmente l'agitazione del personaggio, con il suo fraseggio spezzato, le improvvise colorature, le ombreggiature armoniche, nonché il fitto ordito dei fiati che si intrecciano con il soprano. In definitiva una patina che, all'interno del *Burbero*, non deve aver mancato di fare il suo effetto e di garantire i meritati applausi alla solista.

Arrigo Quattrocchi

Testo

MADAMA LUCILLA

Chi sa, chi sa qual sia
L'affanno del mio bene?
Se sdegno, gelosia,
Timor, sospetto, amor.

Voi che sapete, oh Dei!
I puri affetti miei,
Voi questo dubbio amaro
Toglietemi dal cor.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 18 gennaio 1998**

LIEDER CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE

RIDENTE LA CALMA, K[1] 152 (K[6] 210A)

Aria in fa maggiore per voce e pianoforte

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: autore italiano sconosciuto

- Larghetto (fa maggiore)

Organico: voce, pianoforte
Composizione: Salisburgo ?, 1775

Attribuzione incerta

Ridente la calma
Ridente la calma nell'alma si desti
Né resti più segno di sdegno e timor.
Tu vieni frattanto a stringer mio bene
Le dolci catene si grate al mio cor.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 27 febbraio 1985

OISEAUX, SI TOUS LES ANS, K[1] 307 (K[6] 284D)

Aria in do maggiore per soprano e pianoforte

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Antoine Ferrand

- Allegretto (do maggiore)

Organico: soprano, pianoforte
Composizione: Mannheim, 8 novembre 1777

All'Arietta di genere appartiene la pagina su antiquati versi francesi che Mozart compose fra il 1777 il 1778 a Mannheim. *Oiseaux, si tous les ans* è una dolce meditazione naturalistica sugli uccelli che migrano non solo in cerca di più miti climi, ma anche dell'amore: l'idea del ritmo puntato, di per sé strettamente musicale, si trasforma nella coda in un'onomatopea del canto di volatili.

Giangiorgio Satragni

Testo

Oiseaux, si tous les ans

Oiseaux, si tous les ans
Vous changez de climats,
Dès que le triste hiver
Dépouille nos bocages;
Ce n'est pas seulement
Pour changer de feuillages,
Ni pour éviter nos frimats;
Mais votre destinée
Ne vous permet d'aimer,
Qu'à la saison des fleurs.
Et quand elle est passée,
Vous la cherchez ailleurs,
Afin d'aimer toute l'année.

O uccelli, se tutti gli anni

O uccelli, se tutti gli anni
Cambiate clima,
Non appena il triste inverno
Spoglia i nostri boschi;
Non è soltanto
Per cambiar fronde,
O per sfuggire alla brina
dell'inverno;
Ma il vostro destino
Non vi permette di amare,
Che nella stagione dei fori.
E una volta trascorsa,
la cercate altrove,
per poter amare tutto l'anno.

(traduzione di Sara Lambiase)

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 16 maggio 2008

DAS VEILCHEN (LA VIOLETTA), K 476

Lied in sol maggiore per soprano e pianoforte

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Johann Wolfgang von Goethe

- Allegretto (sol maggiore)

Organico: soprano, pianoforte
Composizione: Vienna, 8 giugno 1785
Edizione: Artaria, Vienna 1789

Il Lied *Das Veilchen* possiede uno dei requisiti principi della storia del genere, un testo letterario tedesco e per di più del sommo poeta tedesco, Goethe, benché Mozart ne fosse all'oscuro. Composto a Vienna nel giugno del 1785 e divenuto il più famoso brano da camera di Mozart, è un bozzetto a metà fra l'idillio e la piccola scena, che s'intorbida quando la ragazza calpesta inavvertitamente nel prato la violetta, la quale pur avrebbe voluto esser colta per venir amorosamente stretta al petto, ma non si dispera di morire perché questo almeno accade ai piedi della fanciulla.

Di ciò che sarà caratteristico nel Lied romantico abbiamo qui, al pianoforte, il ritmo leggiadro evocante il passo della ragazza, la trasposizione del suo canto spensierato nonché il ripiegamento dell'armonia nel fatale attimo in cui la violetta è calpestata: ma sono requisiti, pur nella concentrata ricchezza dell'invenzione mozartiana, che troveranno il loro pieno dispiegamento soltanto con Schubert.

Giangiorgio Satragni

Testo

Das Veilchen

Ein Veilchen auf der Wiese stand
Gebückt in sich und unbekannt;
Es war en herzigs Veilchen!
Da kam ein' junge Schäferin
Mit leichtem Schritt und munterm Sinn
Daher, daher,
Die Wiese her, und sang.

Ach! denkt das Veilchen, war ich nur
Die schönste Blume der Natur,
Ach! nur ein kleines Veilchen,
Bis mich das Liebchen abgepflückt
Und an dem Busen matt gedrückt,
Ach nur, ach nur
Ein Viertelstündchen lang!

Ach, aber ach! das Mädchen kam
Und nicht in acht das Veilchen nahm,
Ertrat das arme Veilchen.
Es sank und starb und freut sich noch:
Und sterb ich denn; so sterb ich doch
Durch sie, durch sie,
Zu ihren Füssen doch!

La violetta

Una violetta stava sul prato
ignota e con il capo reclinato,
era una graziosa violetta.
Veniva una pastorella
il passo lieve, l'anima serena,
per la sua strada
già per il prato, cantando.

Ah, pensa la violetta, vorrei tanto
essere il fiore più bello del creato,
ah, solo per un istante,
fino a che mi ha colto il mio amore
e mi ha stretto languida sul cuore!

Ah, soltanto, soltanto
per un breve quarto d'ora!
Ahimè, ahimè, venne la giovinetta
e non si diede cura della violetta,
anzi calpesta l'infelice.
Era lieta anche se cadeva e moriva:
se muoio, muoio tuttavia,
per causa sua, per causa sua,
qui ai suoi piedi almeno.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma Auditorium Parco della Musica, 16 maggio 2008

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE



ALS LUISE DIE BRIEFE EINES UNGETREUEN LIEBHABERS VERBRANNTE, K 520

Lied in do minore per soprano e pianoforte

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: G. von Baumberg

- Andante (do minore)

Organico: soprano, pianoforte
Composizione: Vienna 26 maggio 1787
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1799

Benché rechi la denominazione "Lied" *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte*, scritta a Vienna nel 1787, è una piccola scena in cui si racconta in terza persona dell'ira di una donna che brucia le lettere del fidanzato che l'ha tradita: se in luogo del pianoforte vi fosse l'orchestra, si parlerebbe di recitativo accompagnato tendente all'Arioso, considerata la varietà dell'espressione e la mossa parte strumentale, che in veloci figurazioni mima il bagliore e il crepitare della fiamma. Il bruciare, ahimè, non è soltanto quello della fiamma, ma pure quello dell'anima di Luisa tradita.

Giangiorgio Satragni

Testo

Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte	Quando Luisa bruciò le lettere del suo amante infedele
Erzeugt von heisser Phantasie, In einer schwärmerischen Stunde Zur Welt Gebrachte, geht zugrunde, Ihr Kinder der Melancholie!	Nate da una accesa fantasia in un momento inebriante siete venute alla luce, ora sparite o figlie della malinconia!
Ihr danket Flammen euer Sein, Ich geb euch nun den Flammen wieder, Und all die schwärmerischen Lieder,	Alle fiamme dovete la vostra esistenza io vi restituisco alle fiamme; e tutte quelle canzoni estasiate

Denn ach! er sang nicht mir allein!

Ihr brennet nun, und bald, ihr Lieben,
Ist keine Spur von euch mehr hier.
Doch ach! der Mann, der euch geschrieben,
Brennt lange noch vielleicht in mir.

ahime, egli non le cantò a me sola!

Ora bruciate, e presto, o care
qui non rimarrà più traccia di voi
ma l'uomo che vi ha scritto
a lungo continuerà a bruciare in me!

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 16 maggio 2008

ABENDEMPFINDUNG (SENTIMENTO DELLA SERA), K 523

Lied in fa maggiore per soprano e pianoforte

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Testo: Johann Heinrich Campe

- Andante (fa maggiore)

Organico: soprano, pianoforte
Composizione: Vienna, 24 giugno 1787
Edizione: Artaria, Vienna 1789

Testo

ABENDEMPFINDUNG

Abend ist's, die Sonne ist verschwunden,
und der Mond strahlt Silberglanz;
so entfliehn des Lebens schönste Stunden,
fliehn vorüber wie in Tanz.
Bald entflieht des Lebens bunte Szene.
und der Vorhang rollt herab.

SENTIMENTO DELLA SERA

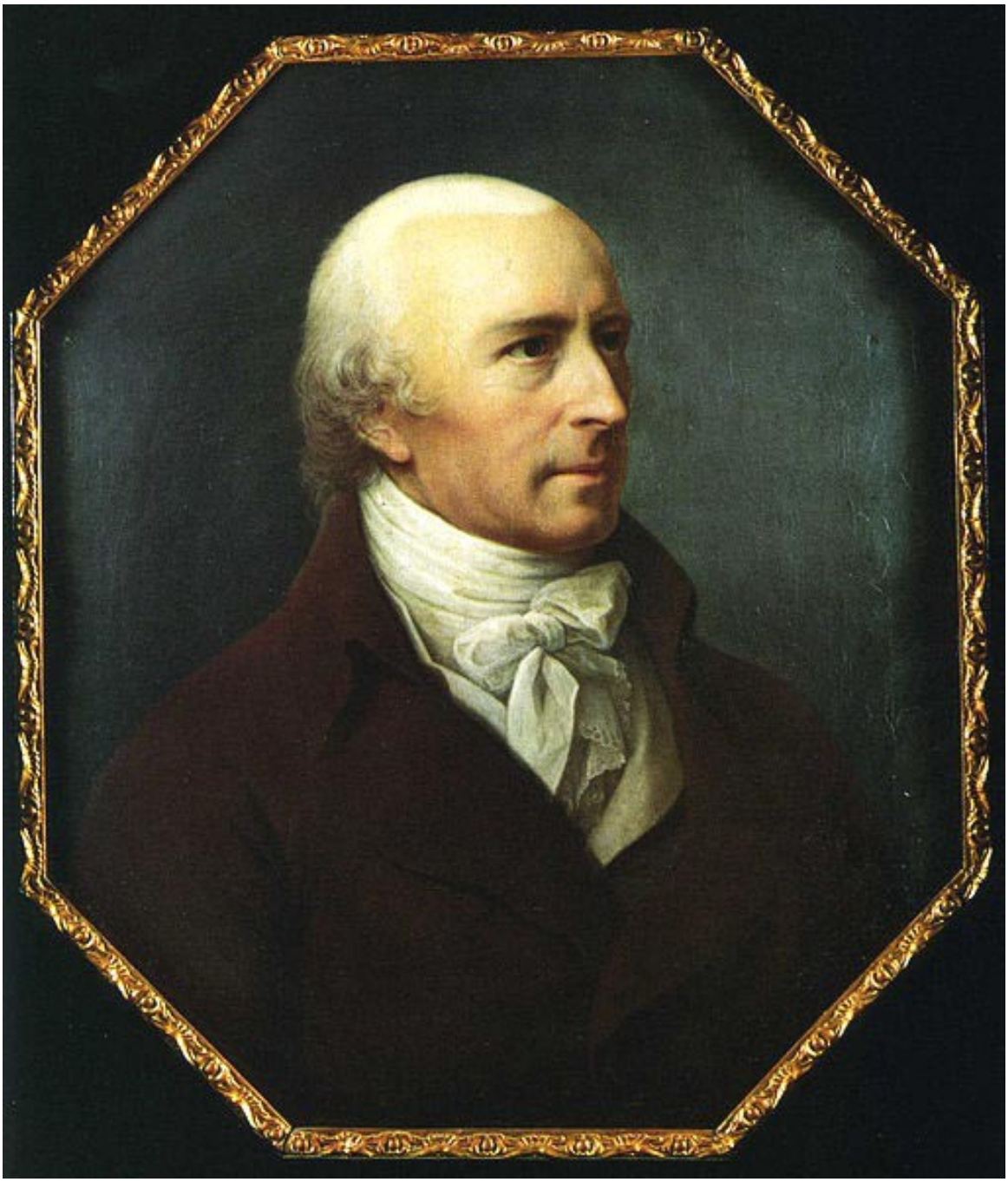
E' sera, il sole è tramontato
e la luna irradia il suo argenteo splendore.
Così passano le più belle ore della vita,
svaniscono come nella danza.
Presto trapassa la variopinta scena della vita
e cala il sipario.

Aus ist unser Spiel! des Freundes Träne
fliesset schon auf unser Grab.
Bald vielleicht mir weht, wie Westwind leise,
eine stille Ahnung zu,
schliess ich dieses Lebens Pilgerreise
fliege in das Land der Ruh.
Werd't ihr dann an meinem Grabe weinen,
trauernd meine Asche sehn,
dann, o Freunde, will ich euch erscheinen
und will Himmel auf euch wehn.
Schenk auch du ein Tränchen mir und pflücke
mir ein Veilchen auf mein Grab,
und mit deinem seelenvollen Blicke
sieh dann sanft auf mich herab.
Weih mir eine Träne, und ach! Schäme
dich nur nicht sie mir zu weihn,
o sie wird in meinem Diademe
dann die schönste Perle sein!

E' finita la nostra rappresentazione!
Le lacrime dell'amico
scorrono già sulla nostra tomba.
Come il leggero vento dell'ovest
mi sfiora il presentimento che forse presto
io debba chiudere il pellegrinaggio di questa vita
e volare nella, contrada della pace.
Voi piangerete presso la mia tomba,
mirerete afflitti le mie ceneri;
allora, o amici, io vi apparirò
e aliterò su voi aria celeste.
Abbi anche tu una lacrimetta per me,
cogli una viola sulla mia tomba,
e abbassa poi il tuo sguardo pieno di sentimento
dolcemente verso di me.
Dedicami una lacrima,
ah! non ti vergognare di dedicarmela.
Ah! essa sarà la più bella fra le perle
nel mio diadema.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 10 novembre 1967

JOHANN HEINRICH CAMPE



OUVERTURES, CASSAZIONI, SERENATE, DIVERTIMENTI PER ORCHESTRA

ADAGIO IN MI MAGGIORE

PER VIOLINO ED ORCHESTRA, K 261

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Adagio (mi maggiore)

Organico: violino solista, 2 flauti, 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, autunno - Inverno 1776
Edizione: Andrè, Offenbach 1801

Movimento sostitutivo per il Concerto K 219

Il pianista Edwin Fischer, che fu un fervente mozartiano anche come interprete, fece una osservazione molto giusta quando disse che alla comprensione dell'arte di Mozart ci si arriva con la maturità e dopo aver amato musicisti dallo stile più corposo e drammatico. «Il naturale sviluppo musicale - ha scritto Fischer - ci porta da principio molto vicini a Mozart a causa del carattere popolare delle sue melodie, della facile intelligibilità della sua struttura armonica e agogica. Poi segue quasi sempre un periodo d'inclinazione verso un grande apparato di forza, l'amore del pathos; non esiste nessuna espressione esteriormente troppo forte, niente di abbastanza grandioso, virtuoso, travolgente. Siamo così lontani dall'insegnamento di Mozart, in quel momento, come lo siamo nel periodo che segue, dominato dalla ricerca di tutto quello che è assolutamente nuovo, raffinato, surriscaldato, rivoluzionario o formalmente problematico. Fino a che un giorno si fa per noi la luce. Qui c'è tutto: contenuto, forma, espressione, fantasia, effetto strumentale, e tutto è ottenuto con i mezzi più semplici».

E' evidente che «la luce mozartiana» non è fatta soltanto di quantità di opere scritte in un arco di vita di appena 34 anni (lo studioso Ludwig von Koechel ne ha annoverate nel suo catalogo ben seicentoventisei, cui vanno aggiunte altre cento, incompiute o di incerta attribuzione), ma piuttosto va considerata per la varietà dei generi musicali praticati e la perfetta riuscita in ognuno di essi.

Nella musica profana e sacra, strumentale e vocale, teatrale e da concerto, sinfonica e da camera, seria o buffa egli è riuscito a lasciare il segno della sua genialità. Non a caso Massimo Mila ritiene che l'arte di Mozart è «un mare dove confluiscono e convivono pacificamente le più disparate tendenze del suo secolo.

Anche in questo egli rassomiglia a Raffaello, cui viene sempre paragonato per la levigata perfezione esteriore e per l'assoluta finitezza formale. Artisti compendiatori e coronatori di un'epoca, artisti la cui forza è forza di civiltà, non di primitiva barbarie: e civiltà è prima di tutto conservazione, religiosa pietà di ciò che è stato prima di noi e che ha contribuito a crescerci quali siamo.

Vi sono artisti ribelli ed essenzialmente rivoluzionari che nelle epoche di lotta e di trasformazione svolgono un lavoro prezioso di demolizione delle vecchie sovrastrutture, dei pregiudizi ritardatori, e sbarazzano il terreno per la manifestazione di un ordine nuovo.

E vi sono artisti, invece, i quali edificano la casa dell'uomo, cioè la civiltà, sopra quanto rimane dei vecchi edifici, utilizzando tutti i mattoni salvabili dalle rovine, trovando con naturale spontaneità la conciliazione e la continuità fra le testimonianze del passato e le esigenze del presente».

Mozart appartiene certamente a questa seconda categoria di compositori e la sua immensa produzione si distende idealmente fra i due estremi della facilità galante e dello stile severo dettato dalla polifonia strumentale, inglobando le posizioni intermedie comprese tra il linguaggio brillante ed eclettico delle opere teatrali e delle composizioni vocali e l'impegno rigoroso della scrittura Quartettistica.

Ma, al di là di queste classificazioni tecniche, ciò che conta è la sigla espressiva della musica di Mozart, dove l'allegrezza si sposa alla malinconia, il sorriso spunta tra le lacrime e il senso «di ilarità e di umorismo fa capolino tra le pieghe della tristezza. Un'arte semplice e lineare in apparenza, ma dai risvolti complessi e profondi, dove l'animo umano si specchia e si osserva alla ricerca dela propria misteriosa identità.

SANZIO RAFFAELLO



* * *

L'autografo dell'*Adagio in mi maggiore K. 261* reca semplicemente questa indicazione: «Adagio di A. W. Mozart, 1776», ma si ritiene che questo brano sia stato composto nell'estate del 1776, in quanto c'è una lettera scritta da Leopold Mozart in questo periodo al figlio per ricordargli l'impegno a scrivere un Adagio e un Rondò per Brunetti, violinista della corte di Salisburgo.

Dal canto suo Brunetti si era lamentato delle difficoltà incontrate nel suonare certi adagi mozartiani e aveva sollecitato il musicista a comporre altri pezzi più facili. Naturalmente Mozart volle soddisfare tale desiderio e compose questo *Adagio* per violino con accompagnamento di due flauti, due corni e archi, che è tra le opere più caratteristiche dell'inventiva del salisburghese. Infatti tutto scorre con una purezza di canto e una freschezza melodica di penetrante effetto, su un accompagnamento molto discreto dell'orchestra.

L'*Adagio* si apre con un preludio di quattro misure, con l'orchestra che disegna una frase cantabile ripresa poi dal violino. Nel gioco tra il solista e il Tutti si inserisce un altro tema che ha la funzione di sviluppare l'intero discorso musicale, arricchito da una serie incessante di modulazioni strumentali.

Il violino solista si abbandona alla cadenza virtuosistica prima che si giunga alla coda in cui si riascolta il tema del preludio. Il brano è esemplare nella sua semplicità e non si può negare alla piccola orchestra una tessitura timbrica di toccante poesia.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 22 maggio 1983

CASSAZIONE N. 2 IN

SI BEMOLLE MAGGIORE, K[1] 99 (K[6] 63A)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Marcia (si bemolle maggiore)
2. Allegro molto (si bemolle maggiore)
3. Andante (mi bemolle maggiore)
4. Minuetto e Trio (si bemolle maggiore)
5. Andante (sol minore)
6. Minuetto e Trio (si bemolle maggiore)
7. Allegro - Andante - Allegro (si bemolle maggiore)

Organico: 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, estate 1769

Sotto il nome di Cassazione o di Serenata Wolfgang Amadeus Mozart scrisse, fra il 1769 e il 1779, nove grandi composizioni per orchestra, opere che appaiono fra di loro piuttosto diversificate. Non a caso il nome di Cassazione o di Serenata o anche di Divertimento veniva riferito, nella civiltà musicale del secondo Settecento, ad un genere compositivo di difficile definizione; non legato a precise regole costruttive e al rispetto di un determinato organico strumentale, di dimensioni impegnative o contenute. In definitiva ciò che accomunava sotto uno stesso nome composizioni tanto dissimili era la loro particolare destinazione di intrattenimento. Le Cassazioni e Serenate cui ci si riferisce erano concepite infatti per essere eseguite a Salisburgo all'aria aperta e nei mesi estivi, e per celebrare particolari occasioni o ricorrenze, secondo la committenza di rinomate famiglie cittadine, che esercitavano una piccola opera di mecenatismo; oppure per scandire la fine dell'anno universitario.

In particolare, è estremamente probabile che le tre Cassazioni K. 100/62a, 63 e 99/63a, siano state composte dal piccolo Mozart, tredicenne, nell'estate del 1769, per essere eseguite il 6 o 1'8 agosto, appunto alla fine dei corsi preliminari degli studenti di logica e scienze naturali. Secondo una attendibile ricostruzione del cerimoniale dei

festeggiamenti gli studenti, riuniti al crepuscolo presso la residenza arcivescovile, il castello Mirabell, eseguivano una prima volta la Serenata, sfilavano poi fino alla sede universitaria, dove replicavano l'esecuzione di fronte a professori e studenti.

IL PICCOLO MOZART



Occorre dunque figurarsi un simile contesto per collocare la *Cassazione K. 99/63a* e per spiegare l'intonazione lieta e disimpegnata del suo contenuto, svolto da Mozart non solo con l'ineccepibile artigianato che contraddistingue comunque le sue opere giovanili, ma con la cura minuziosa del dettaglio, l'invenzione preziosa del materiale.

L'organico prevede coppie di oboi e corni più due violini, viola e basso (realizzato all'epoca da contrabbassi e fagotti, senza violoncelli).

La Cassazione comprende sette movimenti e, secondo la prassi, si apre con una *Marcia* ("Marche", alla francese) introduttiva, destinata ad essere replicata al termine dell'ultimo tempo.

Seguono un brillante *Allegro molto* in forma sonata, poi un *Andante* di finissima fattura, affidato agli archi soli con sordina; poi ancora il primo *Menuet* (alla francese, con un Trio per archi soli), un secondo *Andante* (archi e oboi) dalla scrittura fittissima, il secondo *Menuet* (più incisivo), e il Finale, che contrappone una vivace sezione in 2/4 a un idilliaco *Andante* in 6/8.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 29 aprila 1994

CONCERTO O SIA DIVERTIMENTO IN MI BEMOLLE MAGGIORE PER ORCHESTRA, K 113

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (mi bemolle maggiore)
2. Andante (si bemolle maggiore)
3. Minuetto (mi bemolle maggiore)
4. Allegro (mi bemolle maggiore)

Organico: 2 clarinetti, 2 corni, archi; nel 1777 sono stati aggiunti 2 oboi, 2 corni inglesi, 2 fagotti
Composizione: Milano, 22 novembre 1771
Prima esecuzione: Milano, residenza di Albert Michael von Mayr, 23 novembre 1771

Scritto a Milano nel novembre 1771, e dunque contemporaneo alla *Sinfonia KV 112*, il *Concerto o sia Divertimento KV 113* indica già nel doppio titolo originale la propria natura: un divertimento con fiati e archi di carattere concertante, in quattro movimenti, assai più prossimo alla Sinfonia che non alla Serenata.

Di una grazia squisita, la composizione (che esiste anche in una posteriore versione con l'aggiunta di corni inglesi e fagotti: 1773) segna il primo impiego da parte di Mozart dei clarinetti: strumento all'epoca non ancora entrato nell'uso comune ma evidentemente conosciuto a Milano, il clarinetto diventerà in futuro uno degli strumenti prediletti da Mozart.

L'elemento concertante è insito nel rapporto tra le due coppie di fiati e gli archi: con questi ultimi, clarinetti e corni intessono un amichevole gioco dialettico fondato ora sulla differenziazione e contrapposizione solistica ora sull'integrazione.

Nel corso dell'*Allegro* iniziale, i fiati emergono negli interventi di risposta all'interno del primo e del secondo gruppo tematico e nel ben organizzato sviluppo; l'*Andante* affida al suadente timbro dei clarinetti il ruolo del protagonista, mentre nel *Menuetto* i fiati tendono piuttosto a una fusione con il corpo degli archi.

Il dialogo concertante trova infine accenti di cordiale umorismo nell'*Allegro* conclusivo, in particolare nell'articolazione Soli-Tutti del primo tema, poi utilizzato anche nello sviluppo, e nella chiusa cadenzale dell'esposizione.

Cesare Fertonani

Testo tratto dallo speciale della rivista Amadeus, Ottobre 1995

DIVERTIMENTO N. 7

IN RE MAGGIORE PER ORCHESTRA, K[1] 205 (K[6] 167A)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Largo (re maggiore)
2. Allegro (re maggiore)
3. Minuetto (re maggiore)
4. Adagio (la maggiore)
5. Minuetto (re maggiore)
6. Presto (re maggiore)

Organico: 2 fagotti, 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, luglio 1773

L'organico del Divertimento è estremamente sobrio, e comprende appena sei strumenti solisti: due corni, violino, viola, fagotto e violoncello (nelle esecuzioni moderne le parti degli archi vengono spesso affidate all'intera sezione strumentale, non senza che si corra il rischio di compromettere i delicati equilibri fonici della partitura). Senza la Marcia iniziale - spesso espunta nelle esecuzioni moderne, - i movimenti sono in numero di cinque, tutti improntati allo spirito cordiale e disimpegnato che è proprio del genere del Divertimento.

Il movimento iniziale si apre con un Largo introduttivo di otto battute, senza alcun rapporto tematico con il seguente Allegro; questo è in forma sonata bitematica, con un breve sviluppo e una riesposizione pressoché testuale; al violino è affidato prevalentemente il ruolo di brillante guida

melodica. Segue un Menuetto dal carattere popolare e dal ritmo scandito, con un Trio nel quale i corni e il fagotto tacciono; dunque realmente a tre voci. L'Adagio che si colloca al centro della partitura vede anch'esso il concorso dei soli archi; violino e viola si impegnano in uno scambio di ruoli (melodico e di accompagnamento) con un levigato fraseggio. Il secondo Menuetto è piuttosto dissimile dal primo; di impostazione più elegante, impiega nel Trio alternativamente i due corni e la coppia violino/viola. Chiude la composizione un brillante rondò di impronta italiana, in cui i motivi dei vari episodi sono delle variazioni del tema principale; procedimento insolito per Mozart, che da solo qualifica l'invenzione preziosa e non manieristica della partitura.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 22 novembre 1991

DIVERTIMENTO PER ORCHESTRA

N. 11 IN RE MAGGIORE, K 251

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro molto (re maggiore)
2. Minuetto I (re maggiore)
3. Andantino (la maggiore)
4. Minuetto II. Tema con Variazioni (re maggiore)
5. Rondò. Allegro assai (re maggiore)
6. Marcia alla francese (re maggiore)

Organico: oboe, 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, 26 - 30 Luglio 1776
Prima esecuzione: Salisburgo, Residenz-Theater, 21 Novembre 1778

Le Serenate, i Divertimenti, le Cassazioni e i pezzi che prendono il nome di musiche notturne sono legati al gusto settecentesco di far musica insieme e riflettono una identica struttura formale in cui si alternano

movimenti di danza e passaggi solistici o virtuosistici, riservati ad esecutori bravi e di talento, ma non necessariamente eccezionali. Per questa ragione le Serenate e i Divertimenti per archi e per strumenti a fiato sono musiche di gradevole ascolto, dalla scrittura semplice e lineare e dai segni armonici chiari e precisi, che denotano un classicismo equilibrato e sereno. Si avverte certamente la presenza di uno stile cameristico di solida fattura e di illuministica intelligenza, ma si è ancora lontani dal grande Mozart caratterizzato da una inesauribile forza creativa e da una profonda personalità espressiva. Il dato rilevante delle Serenate e dei Divertimenti è la limpidezza e la trasparenza Quartettistica del suono e l'omogeneità e la fusione degli impasti strumentali, in ubbidienza alle regole di un discorso musicale accessibile a tutti e senza quei risvolti tragici e quei tormenti spirituali che pur esistono nell'arte mozartiana.

I Divertimenti mozartiani prevedono una struttura piuttosto varia e sono scritti o per archi e singoli strumenti a fiato oppure per soli fiati, il cui numero non è rigidamente fisso. La formazione più frequente contempla la presenza di due oboi, due corni e due fagotti *(K. 213, 240, 252, 253, 270, 289)*; a volte si aggiungono due clarinetti *(K. 196e* e *196f, 375, 388)*, oppure anche due corni inglesi *(K. 166* e *186)*. Non mancano accoppiamenti strumentali molto arditi con due flauti, cinque trombe e timpani *(K. 187* e *188)*. Da ciò si deduce come il timbro strumentale rivesta un ruolo importante in queste composizioni, dove si rivela l'abilità del compositore nel contrapporre, ad esempio, il timbro chiaro dell'oboe alla voce malinconica e leggermente nasale del corno inglese, il suono stridente e metallico del corno di bassetto a quello dolce e pastoso del clarinetto.

Una prova abbastanza indicativa dello stile di queste composizioni viene data dal *Divertimento K. 251*, scritto da Mozart nel luglio 1776 per il compleanno della sorella Nannerl. Non per nulla il brano è punteggiato da ritmi brillanti, arguti e leggeri di intonazione parigina, sicuramente per assecondare i gusti della sorella, che, da brava claviccmbalista, si era specializzata nella esecuzione della musica francese. Tutto scorre con leggerezza ed eleganza galante, specie nel dialogo tra il suono caldo e leggermente metallico dell'oboe e le fioriture del primo violino.


Mirabell
ECHTE SALZBURGER
MOZARTKUGELN

Il *Divertìmento* si apre con un tempo in forma di sonata dal ritmo vivace ed allegro; segue un *Minuetto* in cui il musicista introduce ornamenti e variazioni al tema principale.

L'*Andantino* è un delicato e delizioso rondò con una serie di intermezzi che sembrano tanti siparietti di un'unica scena.

Il secondo *Minuetto* è un tema con sei variazioni, di cui l'ultima si richiama ciclicamente all'inizio del movimento.

Anche il quinto tempo (*Allegro assai*) ha l'andamento di un rondò, sviluppato ampiamente e con ricchezza di invenzione timbrica.

Il *Divertimento* si chiude con una *Marcia alla Francese*, detta in tal modo per il particolare carattere del ritmo, molto marcato e meno cantabile della maggior parte dei temi di marcia composti in precedenza da Mozart.

Si ritiene, secondo alcuni studiosi mozartiani, tra cui Alfred Einstein, che il musicista abbia anticipato in questo *Divertimento in re maggiore* i temi per il balletto parigino *Les Petits riens* composto nell'estate del 1778 e andato in scena senza il nome dell'autore sul manifesto, insieme all'Opera buffa di Piccinni *Le due gemelle*, tanto che il successo andò al coreografo Noverre e nessuno seppe in quella occasione chi fosse l'autore dell'ouverture e delle quattordici danze distribuite in tre quadri.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 31 Gennaio 1986

DIVERTIMENTO N. 15 IN SI BEMOLLE MAGGIORE "LODRONNISCHE NACHTMUSIK N. 2", K 287

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (si bemolle maggiore)
2. Tema con 6 Variazioni. Andante grazioso (fa maggiore)
3. Minuetto (si bemolle maggiore)
4. Adagio (mi bemolle maggiore)
5. Minuetto (si bemolle maggiore)
6. Andante (si bemolle maggiore). Molto allegro (si bemolle maggiore)

Organico: 2 corni, 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Salisburgo, 1 febbraio 1777
Prima esecuzione: Salisburgo, Palazzo del conte Czernin, 1 febbraio 1777
Edizione: Gombart, Ausburg 1799
Dedica: contessa Lodron

Il manoscritto del lavoro, conservato a Berlino, reca l'indicazione *Divertimento a 6 Stromenti*; si tratta in pratica di un Quartetto d'archi (violini primi e secondi, viole, bassi) e una coppia di corni, i quali ultimi non sono in soggezione ma si integrano agli archi con necessità. Wyzewa e Saint-Foix nella loro fondamentale monografia mozartiana indicano per quest'opera una fonte precisa: un *Divertimento* in si bemolle per Quintetto d'archi di Michael Haydn (fratello del grande Joseph, e il maggior musicista che Mozart potesse vedere a Salisburgo), composto intorno al 1776. Il confronto minuzioso che i due studiosi francesi sviluppano tra i due *Divertimenti* è illuminante per constatare quella prodigiosa facoltà di assorbimento di cui si diceva sopra a proposito del carattere di Mozart; infatti, pur nella rispondenza puntuale di innumerevoli particolari formali non sussistono dubbi sulla vitalità autonoma e sullo stile inconfondibile del lavoro mozartiano.

L'ampiezza di gesto propria del *Concerto* K. 271 trova ancora applicazione nel primo movimento del *Divertimento*, sia nel portale introduttivo di 8 battute, dopo le quali soltanto vengono enunciati i due

temi principali, sia nella eccezionale ampiezza dello sviluppo. Segue, come nel *Divertimento* di Michael Haydn, il *Tema* con sei variazioni; la prima è quasi un a solo del primo violino che nella seconda viene scortato da secondo violino e viola; la terza ha per protagonisti i corni, mentre la quarta contempla un gioco imitativo dei due violini con la viola; nella quinta il tema è sottoposto a una trasformazione melodica dopo di che, nell'ultima, il primo violino riprende l'iniziativa.

Il primo Minuetto, secondo le parole di Wyzewa e Saint-Foix, «è forse la parte più perfetta di tutta quest'opera perfetta. L'incanto leggero e sottile del ritmo di danza tedesca, nel minuetto, l'introduzione, nel trio, di modulazioni in sol minore, con la misteriosa espressione d'inquietudine nervosa e appassionata che questo tono ha in Mozart», pongono quest'opera al livello dei Minuetti dei capolavori sinfonici del 1774.

Nell'Adagio seguente i corni escono dall'organico perchè l'uniformità di timbro accentui l'interesse sul canto che il primo violino sviluppa indisturbato.

Il secondo Minuetto fa ampio ricorso alla tecnica dell'eco, gioco che qui ha la funzione rilassante di diversivo prima dell'intenso impegno del Finale.

Questo è introdotto da un recitativo strumentale (presente nel Quintetto dell'Haydn, ma anche nell'*Andantino* del *Concerto* K. 271), i cui accenti tragici si scaricano nell'*Allegro molto* che segue, formato di due temi principali, di uno sviluppo che supera per estensione persino quello del primo tempo, e di una festosa coda.

Giorgio Pestelli

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 27 novembre 1970

DIVERTIMENTO N. 17 IN RE MAGGIORE PER SESTETTO, K[1] 334, K[6] 320B "MUSIQUE VON ROBING"

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (re maggiore)
2. Tema e 6 variazioni. Andante (re minore)
3. Minuetto (re maggiore)
4. Adagio (la maggiore)
5. Minuetto e 2 trii (re maggiore)
6. Rondò. Allegro (re maggiore)

Organico: 2 corni, 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Salisburgo, primavera – estate 1779
Edizione: Gombart, Ausburg 1799

Il *Divertimento in re maggiore K. 334*, detto anche Sestetto (due violini, viola, contrabbasso e due corni), fu composto a Salisburgo tra l'estate e l'autunno del 1779 e dedicato alle contesse Lodron, così come gli altri due Divertimenti scritti nel 1776 e nel 1777. Il pezzo contiene molteplici motivi di interesse, sia sotto il profilo tecnico (la parte del primo violino è impegnativa e richiede la presenza di uno strumentista di valore) e sia per quello che riguarda il linguaggio espressivo, ricco di trovate e di umori di brillante musicalità, a cominciare dall'*Allegro* iniziale, articolato in due temi strettamente connessi fra di loro in un dialogo concertante, dopo l'eposizione annunciata rispettivamente dal primo e dal secondo violino.

Il discorso si amplia e si sviluppa attraverso una serie di eleganti modulazioni e non mancano sortite virtuosistiche del primo violino, finché il movimento termina sulle prime tre misure del tema di attacco. L'*Andante* in re minore è un tema con sei variazioni di carattere patetico e leggermente esotico; le prime due variazioni sono esposte dal primo violino, che insieme alle armonie del secondo violino e della viola accenna ad una frase identica a quella dell'*Andante* in re minore della *Serenata K. 320*. La terza variazione si svolge nello stile imitativo tra il primo violino e il contrabbasso, sorretto dal suono dei corni, protagonisti della quarta variazione.

La quinta variazione viene indicata dal secondo violino ed ha un tono affettuosamente melodico, mentre la sesta variazione vede il primo violino impegnato in tutta la sua estensione degli armonici e gli altri strumenti, tranne i corni. Il *Minuetto* che segue non è meno famoso di quello celeberrimo di Boccherini: un unisono all'ottava del primo violino e della viola è sorretto dai pizzicati del secondo violino e del contrabbasso. Il trio è un siparietto dai colori delicatamente sfumati. Il discorso musicale acquista brio e lucentezza nel *Rondò* finale, punteggiato da un ritmo vivacemente contrappuntato nel gioco di domande e risposte e ad incastro tra i vari strumenti, come Mozart era solito fare con estrema naturalezza e cordiale schiettezza d'animo.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 2 dicembre 1983

MUSICA FUNEBRE MASSONICA "MAURERISCHE TRAUERMUSIK" IN DO MINORE, K[1] 477 (K[6] 479A)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Adagio (do minore)

Organico: 2 oboi, clarinetto, corno di bassetto, controfagotto, 2 corni da caccia, archi
Composizione: Vienna, 10 novembre 1785
Prima esecuzione: Vienna, Loggia "Zur wahren Eintracht", 17 novembre 1785
Edizione: Andrè, Offenbach 1805

Ad aprire negli anni viennesi nuove prospettive a Mozart, come uomo e come artista, contribuì indubbiamente la massoneria, che allora attraversava un periodo d'oro nella capitale dell'impero asburgico, anche per la protezione accordatale da Giuseppe II. Quest'associazione non era allora tanto segreta, anzi svolgeva la propria azione con una certa ostentazione: i distintivi massoni venivano esibiti appesi alla catena dell'orologio, molti articoli di moda venivano chiamati *à la fanc-macon* e ovunque erano stampate ed eseguite le musiche massoniche.

GIUSEPPE II D'ASBURGO



Molti vi aderirono per moda o per avere l'appoggio e la protezione dei "fratelli" o magari per la speranza di avere la rivelazione di grandi segreti esoterici, come la pietra filosofale o la comunicazione con gli spiriti dei defunti.

Ma gli ideali alla base della massoneria erano ben più alti: il forte senso etico, l'amicizia e la fratellanza tra gli uomini, la liberazione dell'umanità dall'oscurantismo e dalla superstizione.

Fu tra la fine del 1784 e l'inizio del 1785 che Mozart si iscrisse alla loggia "Alla speranza incoronata nell'Oriente di Vienna", ritrovandosi in compagnia di aristocratici, eruditi e artisti.

La loggia richiese a Mozart varie musiche per i propri riti, tra cui la più importante è la *Maurerische Trauermusik* (*Musica funebre massonica*), probabilmente composta già nel luglio del 1785 ma eseguita il 17 novembre nel corso di una cerimonia in memoria del conte Franz Esterhàzy von Galantha, Gran Maestro della loggia, e di un altro fratello, il duca Georg August von Mecklenburg-Strelitz.

È un pezzo assai breve ma estremamente significativo, sia per il suo intrinseco valore musicale sia per il suo profondo significato spirituale.

Spicca nell'organico orchestrale della *Musica funebre massonica* la presenza di tre corni di bassetto e un controfagotto, che le conferiscono un particolarissimo colore velato e funereo.

Ma ciò che ne fa qualcosa di unico nel catalogo mozartiano è il modo con cui l'arcaismo di un tema scritto negli antichi modi liturgici gregoriani viene incastonato in elementi audacemente moderni.

Inizia come una sorta di deplorazione, con lunghi accordi dei fiati simili a profondi sospiri, intervallati da lunghe pause, su cui s'innesta una dolente frase dei violini primi, punteggiata dai cupi interventi di corni e controfagotto.

Presto affiora agli archi un ritmo che allude a una marcia funebre, mentre oboi e clarinetti accompagnano con una sorta di *cantus frmus*: è un dolore acuto e profondo, ma rattenuto e dignitoso, che non cede alla disperazione.

LO STEMMA DELLA FAMIGLIA ESTERHÀZY



Tornano, ancora più sofferenti, i singhiozzi degli strumenti a fiato, accompagnati ora dalle sincopi dei violini, e presto si è già alla coda, conclusa da un accordo in do maggiore, che lascia intravedere un raggio di speranza anche in questo momento di profondo abbattimento e sconforto.

Mauro Mariani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 8 gennaio 2012

RONDÒ IN SI BEMOLLE MAGGIORE

PER VIOLINO ED ORCHESTRA, K1 269, K6 261A

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Allegro (si bemolle maggiore)

Organico: violino solista, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, fine 1776

Come Finale alternativo per il *Concerto K. 207* Mozart scrisse, alla fine del 1776, il *Rondò in si bemolle maggiore K. 269* (*Allegro*). Vi fu probabilmente indotto da Brunetti, che non dovette trovare di suo gusto il finale originario (forse perché non concede molto al virtuosismo strumentale).

Mozart abbozzò dunque un nuovo brano, nella forma più «disimpegnata» e meno problematica del rondò: un tema sciolto ed elegante, dalla natura Quartettistica, si alterna a una serie di episodi ora virili, ora ombrosi, ora drammatici. Con una spiritosa trovata, l'orchestra e il violino ingannano l'orecchio, da ultimo, con un «falso» attacco del ritornello, prima che la consueta cadenza solistica sfoci nel vero ritornello conclusivo.

Claudio Toscani

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 250 della rivista Amadeus

SERENATA N. 1 IN RE MAGGIORE PER ORCHESTRA "FINAL-MUSIK", K[1] 100, K[6] 62A

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (re maggiore)
2. Andante (re maggiore)
3. Minuetto (sol maggiore)
4. Allegro (re maggiore)
5. Minuetto (re maggiore)
6. Andante (la maggiore)
7. Minuetto (re maggiore)
8. Allegro (re maggiore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 corni, 2 trombe, archi
Composizione: Salisburgo, estate 1769

La *Serenata in re maggiore K. 100* fu composta nel 1769; forse si trattò di un lavoro su commissione, ordinato al ragazzo per qualche festa all'aperto.

E' certo però che si tratta di un'opera singolare per l'accuratezza formale e per il candore con cui gli otto tempi si differenziano l'uno dall'altro sulla falsariga di modelli consueti: il tono generale è piacevole e brillante, il colore degli strumenti a fiato è valorizzato con sapienza (insieme con gli archi l'organico dell'orchestra prevede due flauti, due oboi, due trombe e due corni); e se il ricordo della musica francese e di quella di Michael Haydn guidano le scelte del giovanissimo maestro, una personale vigoria di segno caratterizza gli sviluppi tematici.

Leonardo Pinzauti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 15 marzo 1970

SERENATA N. 4 IN RE MAGGIORE

PER ORCHESTRA, K[1] 203, K[6] 189B

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Andante maestoso (re maggiore). Allegro assai (re maggiore)
2. Andante (si bemolle maggiore)
3. Minuetto (fa maggiore). Trio
4. Allegro (si bemolle maggiore)
5. Minuetto (re maggiore). Trio (la maggiore)
6. Andante (sol maggiore)
7. Minuetto (re maggiore). Trio (re minore)
8. Prestissimo (re maggiore)

Organico: 2 oboi o flauti, fagotto, 2 corni, 2 trombe, archi
Composizione: Salisburgo, Agosto 1774

Va eseguita con la Marcia introduttiva K 237 (K 189c)

Mozart ci ha lasciato in tutto tredici *Serenate*, di cui ben otto nella tonalità di *re maggiore*. Mozart non discriminò con molta esattezza i termini di *Cassazione*, *Divertimento* e *Serenata* nell'intitolare le sue composizioni. Del primo termine fece anzi uso soltanto in due composizioni giovanili del 1769. Ma anche la prima *Serenata*, che è dello stesso anno, può essere considerata una *Cassazione*. In genere i *Divertimenti*, comunque, si richiamano più da vicino alla musica da camera e richiedono complessi di solisti per la loro esecuzione, laddove le *Serenate* mostrano una maggiore affinità con la musica orchestrale (Sinfonia e Concerto per strumento solista).

Ciò non toglie che, ad esempio, le ultime *Serenate*, le tre per strumenti a fiato del 1781-82 e quella per archi del 1787 (la celebre «Eine kleine Nachtmusik») siano chiaramente concepite per complessi solistici. Alla tipologia propria della *Serenata* (cinque movimenti di carattere sinfonico con l'interpolazione di due o tre movimenti di concerto solista) si richiama in realtà soltanto un gruppo di 5 *Serenate*, scritte tra il 1773 e il

1779, tutte in *re maggiore*: K. 185 (E. 167a) del 1773, K. 203 (E. 189b) del 1774, K. 204 (E. 213a) del 1775, K. 250 (E. 248b) del 1776, K. 320 (E. 320) del 1779. Si tratta di composizioni che nascono da occasioni di celebrazioni festive e risentono di questa loro destinazione nel tono gioioso e vivace, nella ricchezza ornamentale della scrittura, nella conversatività lietamente dialogante che ne caratterizza il discorso strumentale. Le interpolazieni in forma di concerto per strumento solista e orchestra sono ricche di virtuosismo.

Non si conosce l'occasione per la quale Mozart scrisse la *Serenata in re maggiore* K. 203 (E. 189b) nell'agosto 1774. Il Niemtschek suppone che essa fosse destinata a celebrare l'onomastico dell'arcivescovo di Salisburgo, che cadeva il 30 settembre. L'Einstein esprime i suoi dubbi su questa supposizione, peraltro non suffragata da alcun documento.

Nella loro pubblica o privata esecuzione per la festività cui erano destinate le *Serenate* erano in genere precedute e seguite da una *Marcia*. Le *Marcie* delle *Serenate* di Mozart ci sono pervenute staccate dalla composizione principale cui erano destinate.

Alla *Serenata* del 1774 era connessa la *Marcia in re maggiore* K. 237 (E. 189c), scritta per un organico pressocchè uguale: 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe e archi senza viole la *Marcia*, 2 oboi (sostituibili con 2 flauti), fagotto, 2 corni, 2 trombe e archi la *Serenata*. Tra la *Marcia* K. 237 e l'*andante maestoso* che apre la *Serenata* K. 203 è tra l'altro evidentissima la connessione tematica.

L'*allegro* che segue ha tratti di nobile, maestosa solennità, è riccamente sviluppato ed ha caratteristiche che lo avvicinano di molto alle contemporanee *Sinfonie*.

I movimenti dal secondo al quarto (*andante - minuetto e trio - allegro*) costituiscono il Concerto per violino e orchestra interpolato nella *Serenata*, «pienamente sviluppato, una vera e propria composizione inserita in un'altra e non un semplice episodio», come scrive l'Einstein, il quale sottolinea tra l'altro la parentela che lega «il contrasto tra la melodia principale e l'intercalare chiacchierino degli oboi e delle viole» nell'*andante* e quello «che si riscontra nel quartetto in si bemolle del *Don Giovanni* fra Donna Anna e Don Ottavio da una parte e Donna Elvira e Don Giovanni dall'altra».



Il Concerto è anch'esso nella tonalità di *si bemolle*, con il movimento centrale (*minuetto e trio*) in *fa maggiore*.

Il quinto movimento della *Serenata* è di nuovo un *minuetto* e *trio* che riporta alla tonalità fondamentale di *re maggiore* (col trio in *la maggiore*).

Il successivo *andante*, in *sol maggiore*, è di una tenera riflessività ed è essenzialmente affidato ai violini e agli oboi.

Il terzo *minuetto* e trio (settimo movimento, col trio in *re minore*) riporta nuovamente alla tonalità fondamentale, che trionfa nel finale *prestissimo*.

La più articolata varietà di colorazioni e di espressioni si congiunge nella *Serenata in re maggiore* all'unitarietà della concezione tematica, alla perfetta simmetria delle strutture, alla omogeneità dei toni affettivi, nella totale pienezza creativa che contraddistingue tutta l'opera di Mozart.

Carlo Marinelli

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 31 dicembre 1961

SERENATA N. 5 IN RE MAGGIORE

PER ORCHESTRA, K[1] 204 (K[6] 213A)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro assai (re maggiore)
2. Andante moderato (la maggiore)
3. Allegro (la maggiore)
4. Minuetto I (re maggiore)
5. Trio (la maggiore)
6. Andante (sol maggiore)
7. Minuetto II (re maggiore)
8. Trio (sol maggiore)
9. Andantino grazioso (re maggiore)
10. Allegro (re maggiore)

Organico: 2 oboi (anche flauti), fagotto, 2 corni, 2 trombe, archi
Composizione: Salisburgo, 5 agosto 1773
Prima esecuzione: Salisburgo, Logiker-Universität, 9 agosto 1773

Composta nell'agosto del 1775, la *Serenata* infila uno dopo l'altro sette tempi contrassegnati da un vivo piacere per l'esibizione brillante di un virtuosismo compositivo tuttavia mantenuto in una gradevole pacatezza di gesto adornativo.

Ciò che colpisce e affascina, è difatti l'equilibrio con cui Mozart sembra aggirare le formule consuete, cui pure fa riferimento, per dare proprio attraverso esse l'immagine di una musica legata ai riti di un ambiente, di un consumo, di una moda perfino, e che però non soggiace a queste sue obbligate determinazioni, bensì le assume per darci con stilizzato e disincantato fervore fantastico, il quadro vivacissimo d'un aspetto particolare del suo mondo musicale.

Luigi Pestalozza

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 21 dicembre 1975

SERENATA NOTTURNA N. 6 IN RE MAGGIORE

PER DUE PICCOLE ORCHESTRE, K 239

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Marcia. Maestoso (re maggiore)
2. Minuetto (re maggiore)
3. Rondò. Allegretto (re maggiore)

Organico: Orchestra A: archi; Orchestra B: archi, timpani
Composizione: gennaio 1776

Caso a sé stante è quello della *Serenata notturna in re maggiore K. 239* - l'aggettivo "notturna" può essere correlato con l'orario dell'esecuzione, ma anche con il contenuto musicale. È possibile che il clima festoso della partitura sia da mettersi in relazione con il Capodanno 1776; ma la caratteristica che più contraddistingue la Serenata è quella di essere pensata per due gruppi strumentali contrapposti, che verosimilmente dovevano essere collocati a una certa distanza per sfruttare i calibrati effetti d'eco fra l'uno e l'altro gruppo.

Ci troviamo così di fronte a un Quartetto d'archi solista che si contrappone a una piccola orchestra d'archi con timpani. In questo caso la *Marcia* entra a far parte integrante della Serenata, come primo tempo; la pagina appare solenne e briosa, e sfrutta, con effetti d'eco sorprendenti, la contrapposizione fra i due gruppi strumentali, soprattutto nella sezione dello sviluppo. Segue un grazioso *Menuetto e Trio*; nel *Menuetto* le due orchestre si alternano in modo più marcato, mentre il *Trio* è affidato al solo Quartetto d'archi. Infine il *Rondò* è caratterizzato da episodi diversificati, con un forte gusto del contrasto, che vede anche un episodio in minore e una nuova marcia viennese.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorium Parco della Musica, 7 aprile 2006

SERENATA N. 7 IN RE MAGGIORE

PER ORCHESTRA "HAFFNER", K[1] 250 (K[6] 248B)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro maestoso (re maggiore)
2. Andante (sol maggiore)
3. Minuetto I (sol minore) - Trio (sol maggiore)
4. Rondò. Allegro (sol maggiore)
5. Minuetto II galante (re maggiore) - Trio (re minore)
6. Andante (la maggiore)
7. Minuetto III (re maggiore) - Trio I (sol maggiore) - Trio II (re maggiore)
8. Adagio (re maggiore). Allegro assai (re maggiore)

Organico: 2 oboi o flauti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, archi
Composizione: Salisburgo, luglio 1776
Prima esecuzione: Salisburgo, Residenz-Theater, 21 luglio 1776
Edizione: Andrè, Offenbach 1792

Contiene un piccolo concerto in sol maggiore per violino ed orchestra

Un esempio tra i più riusciti e brillanti di Serenate mozartiane è la cosiddetta «Haffner» in re maggiore composta per le nozze della figlia del borgomastro di Salisburgo, Sigmund Haffner, ricco e munifico commerciante, al quale Mozart dedicherà anche la *Sinfonia in re maggiore K. 385* per festeggiare l'ingresso nel circolo della nobiltà di tale personaggio. Questo delizioso carme nuziale venne eseguito per la prima volta il 21 luglio 1776 a Salisburgo, in occasione di una festa notturna

che precedette il matrimonio. E' probabile, come scrive il Saint-Foix, che alla esecuzione partecipasse lo stesso Mozart nel ruolo di violinista, rendendo ancora più indimenticabile la serata.

La *Serenata* è articolata in otto tempi che si succedono con gustosa varietà melodica e tematica. Il primo tempo è un *Allegro maestoso* dal ritmo sostenuto e ben marcato, cui segue un *Allegro molto* affidato alla frase brillante degli archi, sostenuti dal colorito cadenzare dei corni e delle trombe. Non mancano momenti di più distesa cantabilità disegnata dai violini, ma si ritorna presto ad una figurazione ritmica vivace.

Il secondo tempo è un *Andante* di straordinaria delicatezza espressiva nella tonalità di sol maggiore; protagonista è il violino solista, sorretto dagli accordi sincopati degli altri archi e a volte impegnato in passi virtuosistici. Ecco quindi il primo *Minuetto* in sol minore infiorato di eleganti modulazioni, in antitesi con il tono del *trio*, dove ricompare la voce del violino solista.

Il quarto tempo è un *Rondò* in sol maggiore, dal moto perpetuo scorrevole e scintillante e particolarmente vario nelle armonie e nei ritmi.

Nel quinto tempo ritorna un *Minuetto* dalle garbate galanterie, cui segue un *trio* segnato dal tema dei violini.

Nel sesto tempo si ascolta un *Andante* in la maggiore increspato di dolci sonorità, senza troppo sentimentalismo.

Il settimo tempo è di nuovo un *Minuetto* dal tema più frizzante che galante, integrato da due *trii*, in cui si mettono in evidenza il flauto, il fagotto e i violini.

Dopo un *Adagio* in re maggiore, la Serenata si conclude con un elegante e fosforescente *Allegro assai*, che sembra rievocare l'atmosfera danzante della festa nuziale, magari in giardino o sotto un pergolato illuminato dalle candele.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 5 febbraio 1978

SERENATA N. 9 IN RE MAGGIORE

PER ORCHESTRA "POSTHORN", K 320

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Adagio maestoso (re maggiore)
2. Allegro con spirito (re maggiore)
3. Minuetto e Trio. Allegretto (re maggiore)
4. Concertante. Andante grazioso (sol maggiore)
5. Rondò. Allegro ma non troppo (sol maggiore)
6. Andantino (re minore)
7. Minuetto e 2 trii (re maggiore)
8. Presto (re maggiore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, corno da postiglione, 2 trombe, timpani, archi
Composizione: Salisburgo, 3 agosto 1779
Edizione: Andrè, Offenbach 1792

La *Serenata in re maggiore K. 320* scritta nell'agosto del 1779 a Salisburgo è articolata in cinque movimenti (l'orchestra comprende due violini, due viole, contrabbasso, due flauti, due oboi, due fagotti, due corni, due trombe e timpani).

Non si sa a chi fosse destinata questa *Serenata*, ma certamente era stata composta per allietare qualche ricorrenza festiva. Del resto l'*Allegro con spirito*, introdotto da poche misure in tempo adagio, si snoda con spigliatezza di effetti strumentali e rivela un carattere festoso e ritmicamente vivace nel gioco tra pianissimo e crescendo, in una successione di imitazioni e di richiami al ritornello del primo tema.

In fondo più che la linea melodica è il ritmo brillante a prevalere in questo movimento giustamente allegro. Piacevolmente efficace è il *Minuetto. Allegretto* con il *Trio* in la, evidenziato dalle uscite del flauto e del fagotto.

Delicatamente espressiva è la frase caratterizzante l'*Andantino* in re minore nella esposizione dei violini, ripresa dal Tutti dell'orchestra.

Ancora ai violini è affidato un nuovo tema in fa maggiore e su di esso si sviluppa una trama strumentale di particolare piacevolezza melodica.

Segue un altro *Menuetto* con due *Trii*, di cui il primo è riservato al flautino, mentre il secondo è scritto per due oboi, il corno da postiglione o Posthorn, due violini, viola e contrabbasso.

Il tempo finale ha un tono saldo e vigoroso, marcatamente sinfonico e vagamente evocativo dell'atmosfera un po' esotica che troverà maggiore compiutezza e realizzazione musicale nell'Opera *Il ratto dal serraglio*.

L'intelaiatura strumentale è molto varia e presenta una gamma sonora di entrate e di uscite, nelle tonalità più diverse, di tutti i protagonisti dell'orchestra, sino ad una coda di esaltante brillantezza espressiva, che conclude degnamente il ciclo delle Serenate salisburghesi di Mozart.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Piazza del Campidoglio, 8 luglio 1987

MARCE, DANZE, TEMPI DI SINFONIE PER ORCHESTRA

MARCIA IN RE MAGGIORE PER ORCHESTRA, K 249

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Maestoso (re maggiore)

Organico: 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 2 violini, viola, contrabbasso
Composizione: Salisburgo, 20 luglio 1776
Prima esecuzione: Salisburgo, Residenz-Theater, 21 luglio 1776

Come accompagnamento della Serenata K 250

E' vero che nelle Sinfonie è indicato il cammino ascensionale di Mozart verso la conquista di una forma musicale in cui sono racchiuse compiutamente le immagini più alte e più pure della fantasia poetica, ma non bisogna dimenticare che il compositore salisburghese fu un abilissimo artigiano di suoni e come tale si mostrò sempre pronto a ogni comando e commissione di musiche per intrattenimento di cui la società viennese, aristocratica e borghese, era addirittura affamata.

Di qui le Danze, le Marce, le Serenate, le Cassazioni, i Divertimenti, i Notturni che sono prodotti di una freschezza avvincente e di una invenzione lieta e serena, anche se a volte mondana.

In questo ambito va collocata la *Marcia in re maggiore K. 249*, che fu scritta il 20 luglio del 1776 per festeggiare le nozze di un certo signor Spath con Elisabetta Haffner, figlia del borgomastro di Salisburgo, come risulta dall'autografo della partitura vergato dallo stesso Mozart.

Anzi questa marcia è stata composta per essere eseguita o prima o in appendice alla *Serenata «Haffner» in re maggiore K. 250*.

Non per nulla essa si apre con un ritmo maestoso che si richiama all'*Allegro maestoso* del primo movimento della suddetta Serenata, quasi a sottolineare il legame e l'interdipendenza fra le due musiche.

La *Marcia* è costituita da due temi distinti e opposti, ai quali se ne aggiunge un terzo con funzione di sviluppo; il discorso ha uno svolgimento melodico e ritmico molto composto e misurato, sorretto da un'orchestra vivace e brillante negli effetti strumentali e comprendente due violini, viola, due oboi, due fagotti, due trombe, due corni e contrabbasso.



La musica scorre piacevolmente e in un'atmosfera gioiosa di suoni che rimbalza dagli archi ai fiati.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 5 febbraio 1978

MARCIA IN RE MAGGIORE

PER ORCHESTRA, K[1] 335 N. 1 (K[6] 320A N. 1)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- ... (re maggiore)

Organico: 2 oboi, 2 corni, 2 trombe, archi
Composizione: Salisburgo, 1 - 3 agosto 1779
Edizione: Andrè, Offenbach 1801

E' giunta sino a noi una dozzina delle marce che Mozart compose in epoche diverse (quella K. 544 è andata perduta, mentre le marce K. 206 e K. 362 sono dell'opera «Idomeneo») ed elaborò per le più varie formazioni strumentali. Ad esempio le Marce K. 246, 290 e 445 sono scritte per gli archi e due corni; la K. 384 comprende solo i fiati e nella maggior parte dei casi, tra cui le due Marce in re maggiore K. 335, sono impiegate le trombe con i flauti, oppure con gli oboi e i corni.

L'elemento caratteristico di queste marce è la corposità e la compostezza del suono, in cui predomina l'aspetto dolcemente cantabile, in quanto le trombe non assumono mai un tono eccitante e marziale.

A Mozart interessava soprattutto mettere in evidenza le sfumature timbriche dei vari strumenti, secondo quel gusto classico dell'orchestrazione settecentesca, che il musicista aveva ereditato dalle Sinfonie di Haydn.

La Marcia in re maggiore K. 335 porta la data dell'agosto 1779 e fu scritta a Salisburgo; è molto semplice e scorrevole nella sua struttura, con qualche accenno umoristico, che appartiene alla vena più autenticamente musicale di Mozart, sempre interessante e mai noioso, anche nei pezzi della sua produzione «minore».

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Basilica di Massenzio, 7 luglio 1977

SEI DANZE TEDESCHE PER ORCHESTRA, K 509

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. re maggiore
2. sol maggiore
3. mi bemolle maggiore
4. fa maggiore
5. la maggiore
6. do maggiore

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi
Composizione: Praga, 6 febbraio 1787
Edizione: Artaria, Vienna 1790
Dedica: barone Pachta

Mozart aveva la danza nel sangue: si dice che fosse un ottimo ballerino ed era - senza "si dice" - uno straordinario compositore di Danze, capace d'inserire in questa musica leggera e priva di grandi ambizioni degli squarci che, quasi inavvertitamente e senza calcare la mano, aprono prospettive su mondi ben più profondi dei futili intrattenimenti cui le composizioni di questo genere erano destinate. Proprio la musica di danza diede un contributo importante alle sue travagliate finanze negli ultimi anni di vita, perché nel 1787 fu nominato "compositore di corte", un titolo altisonante che in realtà si limitava alla composizione della musica per i balli nel palazzo imperiale. Con questa nomina la corte dimostrava di sapere scegliere con acutezza un compositore che aveva un dono particolarissimo per la danza, ma d'altra parte rivelava una forte miopia, perché disconosceva che le capacità di Mozart andavano ben oltre. Certamente non era quel cui aspirava il trentunenne compositore, che osservò che era pagato anche troppo per quel che gli facevano fare, ma troppo poco rispetto a quel che avrebbe potuto fare.

Le *Sei danze tedesche K. 509* precedettero di qualche mese l'incarico a corte e furono scritte nel febbraio del 1787 a Praga, dove Mozart si era recato per una felicissima ripresa delle *Nozze di Figaro*, il cui

entusiastico successo fece di lui un protagonista degli avvenimenti mondani di quel carnevale, oltre a procurargli la commissione di una nuova Opera da rappresentarsi nella capitale boema nell'autunno di quello stesso anno, il *Don Giovanni*. Non si conosce la destinazione precisa di questo gruppo di Danze, ma una leggenda (perché tale la si deve considerare, sebbene al suo fondo possa esserci qualche elemento di verità) racconta che siano state scritte nel palazzo del conte Pachta, il cui proprietario aveva invitato a pranzo Mozart ma al suo arrivo lo rinchiuse in una stanza, dicendogli che non l'avrebbe fatto uscire finché non avesse composto le Danze che da lungo tempo gli aveva promesso: dopo un'ora le danze erano pronte!

La Danza tedesca o *Teutscher* (modernamente *Deutscher*) stava in quegli anni rimpiazzando l'antiquato Minuetto, destinato a sopravvivere ancora alcuni anni soltanto all'interno delle Sinfonie e dei Quartetti. Ebbe una rapida esplosione - Haydn ne compose trentacinque, Mozart cinquanta, Beethoven ventiquattro, Schubert un centinaio - e poi fu a sua volta sostituita dal Walzer. Come il Minuetto, la Danza tedesca era in ritmo ternario, ma era meno formale e più spigliata, conservando il ricordo delle sue origini popolari. Del Minuetto aveva anche lo schema: ad una prima Danza divisa in due sezioni, ognuna delle quali viene ripetuta, segue una seconda Danza (il Trio nel Minuetto, l'Alternativo nella Danza tedesca) anch'essa in due sezioni ripetute; alla fine dell'Alternativo è indicato il da capo, che alcuni intendono riferito all'intera Danza e altri alla sola parte iniziale.

Sapendo bene quale fosse la destinazione delle *Sei danze tedesche K. 509*, Mozart scrisse una musica di divina leggerezza, in modo che la si potesse godere spensieratamente durante un intrattenimento mondano. Ma tutto lascia intendere che non fosse affatto convinto che questa è musica di genere inferiore. L'organico orchestrale è infatti simile a quello d'una Sinfonia (mancano soltanto le viole, com'è tipico delle Danze dell'epoca), le dimensioni sono relativamente ampie e ad un ascolto attento si apprezzano i numerosi raffinati dettagli, l'interrotta serie d'idee originali e le magistrali modulazioni, che sfumano con qualche ombreggiatura l'atmosfera fondamentalmente serena e gioiosa (notare la tonalità minore dell'Alternativo della quinta Danza). Una particolarità di queste *Sei Danze* è che sono congiunte da brevi transizioni e quindi si svolgono senza soluzione di continuità.

FRANZ SCHUBERT



Un'altra particolarità è l'imprevista e relativamente ampia coda, che si avvia con la brillante sonorità delle trombe e culmina in un festoso crescendo e in una serie di rutilanti accordi *fortissimo*, su cui si libra il trillo dell'ottavino.

Mauro Mariani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorium Parco della Musica, 8 gennaio 2012

CONCERTI PER UNO O PIÙ STRUMENTI SOLISTI

ANDANTE IN DO MAGGIORE

PER FLAUTO ED ORCHESTRA, K[1] 315 (K[6] 285E)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Organico: 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Mannheim, gennaio 1778

Forse alternativa per il secondo movimento del Concerto per flauto K 314

Mozart non ha lasciato alcuna indicazione sull'origine di questa breve composizione per flauto con accompagnamento di due violini, viola, violoncello, contrabbasso, due oboi e due corni. Probabilmente si tratta di un *Andante* scritto per uno dei Concerti per flauto, composti forse a Mannheim nella primavera del 1788. Evidentemente lo scopo del musicista era di valorizzare il ruolo del flauto, su cui è concentrato l'interesse di questo componimento, riproposto non a caso dai migliori solisti di questo strumento.

Il flauto si espone all'inizio in un canto teneramente espressivo, sul pizzicato degli archi, e dopo alcune misure lo stesso flauto presenta un nuovo tema in sol minore, altrettanto indicativo per sottolineare il discorso cantabile del solista. L'orchestra non presenta variazioni di tono di notevole cambiamento ed è in funzione di ciò che vuole il flauto, il

quale non manca di riaffermare le proprie caratteristiche tecniche e stilistiche in una cadenza liberamente concepita. Alla fine il flauto si congeda con un poetico addio, tanto ammirevole quanto piacevole e gradevole.

FRANZ JOSEPH HAYDN



Ascoltando questa pagina mozartiana, che è un nonnulla di fronte alla grandiosità e all'importanza della produzione di questo artista si può capire come il senso creativo fosse spontaneo e naturale nel compositore salisburghese.

Al contrario di Haydn, Mozart non doveva rivolgere preghiere a Dio per avere idee musicali: generalmente egli le sviluppava prima mentalmente, con una concentrazione intensa e gioiosa allo stesso tempo, e poi le trasferiva sulla carta da musica, avendo già davanti agli occhi la struttura del brano. Per questa ragione, al di là dell'impegno, della fatica e dello sforzo creativo che pur esistono nelle opere maggiori del musicista, Mozart diventa l'eroe musicale della prima generazione romantica, più di Bach, di Haydn e forse dello stesso Beethoven.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 11 maggio 1986

CONCERTONE IN DO MAGGIORE

PER DUE VIOLINI E ORCHESTRA, K[1] 190 (K[6] 186E)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro spiritoso (do maggiore)
2. Andantino grazioso (fa maggiore)
3. Tempo di Minuetto. Vivace (do maggiore)

Organico: 2 violini solisti, 2 oboi, 2 corni, 2 trombe lunghe, archi
Composizione: Salisburgo, 3 maggio 1773 - 31 maggio 1774
Edizione: Cranz, Amburgo 1871

La data di nascita del *Concertone* per due violini e orchestra *in do maggiore* è cancellata sul manoscritto, ma si ha ragione di ritenere che esso sia stato composto il 3 maggio del 1773 a Salisburgo, al ritorno del compositore dal suo ultimo viaggio in Italia (marzo 1773). E una certa influenza italiana è presente in questo *Concerto* sia nel titolo inconsueto usato a volte nel nostro paese che nell'impianto formale con la divisione

tra gruppo solistico e tutti, rispondente allo schema del concerto grosso di tipo barocco.

Tale caratteristica strutturale si può cogliere sin nel primo movimento (*Allegro spiritoso*), di gusto brillante, ma non virtuosistico, con un dialogo elegante tra i due violini da soli oppure insieme agli oboi in un gioco di contrappunto con il resto della piccola orchestra.

Dopo quattro misure introduttive viene esposto il primo tema al quale se ne aggiunge subito un altro non meno piacevole nell'invenzione armonica. C'è una risposta dei violini solisti al secondo tema e poi una ripresa del ritornello al posto dello sviluppo: i due violini espongono una frase in tono minore su accompagnamento dell'orchestra.

Dopo la ripetizione delle quattro misure introduttive si giunge ad una cadenza dei violini solisti con l'oboe, in cui si saldano perfettamente spontaneità di effetti ed equilibrio di scrittura. Anche l'*Andantino grazioso* del secondo movimento contiene due temi strettamente legati fra di loro e indicati dall'orchestra e dai solisti.

Il ritornello del secondo tema è seguito da uno sviluppo in tonalità minore da parte dei due violinisti. Non manca la cadenza che è la ripetizione per quattro volte della stessa figura musicale e ad essa segue una lunga coda dell'orchestra, che ripropone il secondo tema. In questo movimento i due violini solisti dialogano a risposte alternate e Mozart annota in partitura i termini "dolce" e "mezzo forte", come a sottolineare le sfumature espressive.

Il *Tempo di menuetto*, molto preciso e ben cadenzato nel ritmo, è affidato a tutta l'orchestra, mentre nel *Trio* si riascoltano le parti solistiche, secondo il modello compositivo italiano. Il *Concertone* si conclude in modo sostenuto e vivace, nel rispetto di un contrappunto strumentale di solido impianto sonoro.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 15 febbraio 1991

CONCERTO PER CLARINETTO IN LA MAGGIORE, K 622

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (la maggiore)
2. Adagio (re maggiore)
3. Rondò. Allegro (la maggiore)

Organico: clarinetto solista, 2 flauti, 2 fagotti, 2 corni, archi
Composizione: Vienna, 28 Settembre - 7 Ottobre 1791
Prima esecuzione: Praga, Teatro Nazionale Nostitz, 16 Ottobre 1791
Edizione: Sieber, Parigi 1801
Scritto per: il clarinettista Anton Stadler

Il Concerto era inizialmente concepito per corno di basseto; resta l'abbozzo del primo tempo oggi catalogato come K^6 621b

II 7 ottobre 1791, alle dieci e mezzo di sera, Mozart scriveva alla moglie, in quei giorni a Baden per le cure termali, narrandole il duplice successo della prima rappresentazione a Vienna del *Flauto magico* e dell'ultima replica della *Clemenza di Tito* a Praga, entrambe svoltesi qualche giorno prima, il 30 settembre. A informarlo del buon esito di questa ultima opera, inizialmente accolta con una certa freddezza, era stato l'amico clarinettista Anton Stadler, la cui permanenza a Praga si protrasse sicuramente oltre il 16 ottobre, giorno in cui eseguì, nello stesso teatro del Tito e per finalità benefiche, il *Concerto per clarinetto e orchestra* K. 622. Mozart ne aveva appena terminata la stesura, visto che proprio il 7 ottobre era ancora intento a dare gli ultimi ritocchi al Rondò finale.

Sebbene il compositore avesse avuto i primi contatti con alcuni strumenti a fiato di moderna costruzione, tra cui il clarinetto, già nel 1765 a Londra, di fatto egli dovette attendere oltre un decennio perché l'orchestra di Mannheim, all'epoca formazione d'avanguardia nel campo dello stile esecutivo, gli mostrasse un suo più maturo impiego sinfonico. Ma solo negli ultimi anni di vita Mozart si dedicò alla scrittura di brani che affidassero al clarinetto un ruolo solistico. L'occasione gli fu fornita proprio dalla conoscenza di Anton Stadler, fratello massone del compositore e suo compagno di affari (pare non sempre limpidissimi),

nonché virtuoso di straordinaria abilità che pose Mozart nella condizione di sperimentare le potenzialità del clarinetto fino ad allora inesplorate.

ANTON STADLER



Per le capacità tecniche e interpretative dell'amico, Mozart confezionò su misura, oltre al Concerto in questione, anche il cosiddetto *Trio dei birilli* K. 498, il *Quintetto con clarinetto* K. 581, nonché i mirabili interventi concertanti di due Arie della *Clemenza di Tito*, ovvero «Parto ma tu ben mio», cantata da Sesto, e «Non più di fiori», intonata da Vitellia, questa in verità concepita per corno di bassetto (che del clarinetto è stretto parente) per il quale Mozart aveva inizialmente abbozzato anche il *Concerto* K. 622. Non bisogna dimenticare che Stadler suonava di preferenza un "clarinetto di bassetto", strumento che si differenzia dal

modello moderno per una maggiore estensione nel registro grave. Tale estensione permette al clarinetto di bassetto, di raggiungere alcuni suoni nel registro profondo e vellutato effettivamente pensato da Mozart, senza il bisogno di trasporli un'ottava sopra come avviene nei clarinetti normalmente utilizzati.

Il recupero di alcuni colori timbrici vicini all'originale esalta ancor più il fascino crepuscolare di una partitura che possiede rare potenzialità espressive. Rispetto alle strutture formali audaci e sperimentali dei Concerti per pianoforte scritti tra il 1784 e il 1786, il *Concerto* K. 622 sembra aspirare a una dimensione più classica e bilanciata. Tale senso di equilibrio deriva da una suggestione timbrica: la divisione dei violoncelli dal *corpus* dei contrabbassi, l'eliminazione dall'organico di strumenti a fiato che sarebbero potuti entrare in conflitto con il solista (come gli oboi, le trombe e i tromboni), la presenza di flauti, fagotti e corni, la saltuaria riduzione dell'accompagnamento orchestrale ai soli violini (con o senza viole) nei momenti lirici, sono tutti fattori che rendono la partitura eccezionalmente leggera e delicata. A questa osservazione va ad aggiungersi il fatto che Mozart, all'interno del *Concerto per clarinetto*, porta alle estreme conseguenze un principio di diluizione della fraseologia (già sperimentato in composizioni precedenti come il *Concerto per pianoforte e orchestra* K. 595) grazie al quale temi e linee melodiche si incatenano dolcemente come sgorgassero l'una dall'altra.

Fluidità melodica e calibratura dell'organico danno dunque a questa composizione, fin dal suo esordio, una nitidezza e una pulitura particolari. L'elegante tema d'apertura dell'*Allegro* possiede un andamento flessuoso subito elaborato con fine lavoro contrappuntistico: tale tema muove dal grave all'acuto dando al Concerto quella natura ondivaga che lo caratterizza. Quanto questo andamento sinuoso sottolinei le peculiarità del clarinetto ce lo dicono i tre temi esposti dal solista, tutti giocati sul fascino timbrico che lo strumento realizza spostandosi dal grave all'acuto e viceversa, oltre che sulla capacità magnetica di tenere fissamente un singolo suono. Ci si accorge ben presto che la funzione del contrappunto non è quella di rendere più complesso il tessuto sonoro ma di sottolineare la morbida flessibilità del tutto: lo vediamo nel breve sviluppo centrale dove si combinano primo e secondo tema, e dove Mozart non perde occasione per elaborare in profondità alcuni frammenti tematici.

Di questo secondo processo possiamo non accorgerci all'ascolto, ma finiamo per seguire il percorso tracciato dall'autore cogliendone a livello inconscio i nessi.

Per tale ragione il materiale, anche se mai ascoltato, ci sembra già conosciuto, come appartenesse all'universo sonoro precedente. La cerniera modulante che porta alla ripresa della sezione iniziale ha un forte potere di suggestione: il compositore è maestro nel mettere d'accordo frammenti tematici e necessità di guidare le parti verso la ricomparsa del materiale iniziale. In questo artificio della spontaneità risiede la perfezione formale dell'ultimo Mozart: tutto si muove come se non potesse fare altrimenti, senza incrinature o forzature nella condotta del tessuto sonoro.

Il secondo movimento, *Adagio*, si apre con un tema principale, esposto dal clarinetto e ripetuto dall'orchestra, così intenso e sognante che sembra disporsi verso di noi come se comprendesse, volendoli consolare, i turbamenti e le difficoltà del vivere, librandoci in un universo trasparente e disteso. L'aspirazione mozartiana alla serenità e alla luce va oltre il fatto religioso, scopre e comunica una sacralità laica dalla quale è difficile non farsi avvolgere. Il brano sublima a pura essenza, libera da ogni contingenza mondana, una tersa plasticità melodica sulla quale aleggia la fiduciosa speranza del *Flauto magico*, insieme alla volontà di distillare il suono in volute di concentrata liricità. Nella parte centrale il clarinetto spicca il volo dagli interventi orchestrali, dando origine a un gioco di pieni e vuoti che sembra mimare il respiro, ricordandoci quanto la musica abbia natura organica e vitale.

Un ammiccante e scherzoso tema apre il *Rondò* finale, nelle quattro sezioni del quale Mozart ama sviluppare, più che frammenti, intere riconoscibili gemme tematiche. Tale materiale, con una maestria che ispirerà Schubert, viaggia nelle distese smisurate della malinconia, oscillando tra modo maggiore e minore, mutando fattezze grazie a un cromatismo che plasma ogni motivo secondario rendendolo carezzevole e convincente. Fra giochi d'eco, imitazioni troncate a favore di morbide discese, intervalli insoliti e ampi del solista, ci si avvia verso l'ultimo episodio che anticipa la ripresa e la chiusura. Più di un momento del coevo *Flauto magico* echeggia in questo *Rondò*: si pensi al vagheggiamento di Tamino, privo di sensi, da parte delle Dame

nell'introduzione del primo atto, oppure alla disperazione di Papageno alla ricerca di Papagena nel finale del secondo atto dell'opera.

COSTANZE MOZART



Mozart torna con questo Concerto alla ricchezza tematica che caratterizzava le creazioni della sua giovinezza, al piacere di far parlare ogni momento strumentale come fosse una scena, come avesse a disposizione personaggi. Ne risulta una composizione di incredibile freschezza e vitalità, nonostante il momento esistenziale, per Mozart, non fosse tra i migliori. Ombre di una strana cupezza, quasi fosse l'interiorizzazione di una minaccia, caratterizzarono i suoi ultimi mesi; un disagio tra l'altro provato non solo dal compositore, ma anche dalla moglie, continuamente afflitta da problemi non meglio identificati ai quali tentava di porre rimedio con lunghi soggiorni termali. Ma di questi momenti la storia ha cancellato i tristi effetti, lasciandoci tra le tante meraviglie mozartiane, questo splendido *Concerto per clarinetto*.

Simone Ciolfi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 16 Gennaio 2010

CONCERTO N. 1 IN RE MAGGIORE

PER CORNO E ORCHESTRA, K[1] 412 (K[6] 386B)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (re maggiore)
2. Rondò. Allegro (re maggiore)

Organico: corno solista, 2 oboi, 2 fagotti, archi
Composizione: Vienna, luglio - agosto 1782

Completato con il Rondò K 514

Mozart compose quattro Concerti per corno e orchestra, il *K. 412 in re maggiore*, il *K. 417*, il *K. 447* e il *K. 495*, questi ultimi tre nella stessa tonalità di mi bemolle maggiore, un *Quintetto concertante per corno e archi in mi bemolle maggiore K. 407* e un *Rondò in mi bemolle maggiore K. 371*. Essi furono scritti a Vienna tra il 1781 e il 1783 e dedicati al cornista dell'orchestra di corte di Salisburgo, Ignaz Leitgeb o, secondo alcuni biografi, Joseph Leutgeb, il quale nel 1777 si stabilì a

Vienna e aprì un negozio di alimentari con formaggi e prosciutti molto apprezzati da Mozart.

Leitgeb era un bravo strumentista di corno, anche se piuttosto ignorante e sempliciotto, tanto da essere preso in giro bonariamente da Mozart, come attesta la dedica un po' maliziosa apposta sul frontespizio del *Concerto K. 417* che dice testualmente: "Wolfgang Amadeus Mozart ha avuto pietà di quell'asino, bue e pazzo di Leitgeb, Vienna 27 marzo 1783". Nell'*Allegro K. 412* sono scritte sulla partitura queste annotazioni in italiano riferite al povero cornista: "Adagio a lei signor asino - Animo - Presto - Coraggio - oh che stonatura - oh che seccatore - respira un poco - avanti, avanti! - oh porco infame - e vieni a seccarmi per la quarta - oh maledetto - anche bravura? - bravo - ah trillo di pecore - finisci? - grazie al ciel! basta, basta!". Leitgeb tollerava gli scherzi del compositore e pur di avere i Concerti con dedica per poi suonarli consentiva a starsene inginocchiato dietro la stufa mentre Mozart, ridendo, lavorava ai suoi pezzi di bravura, secondo quanto dice Paumgartner.

I Concerti mozartiani per corno e orchestra sono semplici e scorrevoli e si adattano con straordinaria naturalezza al colore timbrico dello strumento solista, ponendo in evidenza sia gli aspetti cantabili che i tratti virtuosistici insiti nella parte del corno. Nel primo dei due Concerti, il *K. 412/514*, che vede il corno accompagnato da due oboi, due fagotti, due violini, viola, violoncello e contrabbasso, il tema iniziale viene esposto dai violini e seguito da un ritornello brioso, sul quale si innesta la frase cordialmente scintillante e fresca del corno, in un gioco spigliato di domande e risposte, secondo una varietà di modulazioni improntate ad un senso di piacevole divertimento. Di questo schizzo di concerto esiste il manoscritto alla Biblioteca di Berlino e si ritiene che esso sia stato composto tra luglio e dicembre del 1782.

All'*Allegro* segue il *Rondò K. 514* in re maggiore che viene abitualmente accomunato al primo pezzo. Probabilmente i due movimenti erano destinati ad un unico Concerto, rimasto incompleto, e non si sa con precisione perché ambedue hanno una numerazione diversa. Anche nel *Rondò* (aprile 1787) il tema principale viene esposto prima dai violini e dagli altri strumenti dell'orchestra e poi ripreso dal corno solista, il quale intreccia un dialogo quanto mai scorrevole ed elegante con gli archi e i due oboi. Non manca una variazione sul tema in un gioco di armonie dal

forte al piano, che sfocia in un passaggio del solista nella tonalità minore; l'orchestra riprende slancio e si avverte una frase in fa maggiore che cade sulla dominante di re maggiore. Il corno ripropone il tema del rondò, ripreso poi dal Tutti orchestrale, inserito in una vivace e spigliata coda, in cui per due volte il solista sembra esprimere un saluto d'addio, secondo lo stile della musica concertante abilmente trattata da Mozart.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 maggio 1987

CONCERTO N. 2 IN MI BEMOLLE MAGGIORE

PER CORNO E ORCHESTRA, K 417

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro maestoso (mi bemolle maggiore)
2. Andante (si bemolle maggiore)
3. Rondò (mi bemolle maggiore)

Organico: corno solista, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Vienna, 27 maggio 1783
Edizione: Andrè, Offenbach 1802
Scritto per il cornista Joseph Ignaz Leutgeb

Nel periodo viennese legato alla sua attività di virtuoso del pianoforte (tra il 1782 e il 1786 nascono non meno di quindici importanti «Concerti per pianoforte») Mozart scrisse i quattro «Concerti per corno e orchestra» e precisamente il K. 412 in re maggiore, il K. 417 in mi bemolle maggiore, il K. 447 in mi bemolle maggiore e il K. 495 in mi bemolle maggiore.

Essi, insieme al Quintetto concertante per corno e archi K. 407 in mi bemolle, furono composti per Ignazio Leutgeb, che era un valente strumentista salisburghese che il padre di Mozart aveva aiutato finanziariamente «a comprare a credito una casetta, piccola come un guscio di chiocciola, con licenza di caseificio» in un sobborgo di Vienna.

Leutgeb nutriva una profonda ammirazione per Mozart, ma questi, pur stimandolo come cornista, lo considerava un ignorante e un superficiale, come è documentato in alcune frasi scritte dallo stesso compositore sul frontespizio delle partiture dei Concerti per corno.

Ad esempio, proprio sul frontespizio del secondo Concerto, che apparve il 27 maggio 1783 a Vienna, è scritto: «Mozart ha avuto pietà di quell'asino, bue e pazzo di Leutgeb».

Mentre a margine del rondò del Concerto in re maggiore sono così annotate le pene del povero cornista: «Adagio a lei signor asino, animo, presto, coraggio, oh che stonatura! oh che seccatura! respira un poco, avanti, avanti porco infame, oh maledetto! bravo, ah trillo di pecore, finisci?, grazie al ciel, basta, basta!».

Leutgeb accettava di essere strapazzato in questo modo e tollerava docilmente gli scherzi di Mozart, contento di poter suonare quella musica scritta appositamente per lui, soprattutto perché si adattava in maniera superba al carattere dello strumento.

Certo questi lavori non raggiungono il livello dei Concerti per pianoforte, ma si lasciano ammirare per l'ampia linea melodica, il brio virtuosistico e la vivacità dei tempi finali, sul tipo delle cacce in sei ottavi.

Per questa ragione tali Concerti restano tra i pezzi fondamentali e più diffusi nel repertorio dei suonatori di corno.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Basilica di Massenzio, 22 agosto 1972

CONCERTO PER CORNO N. 3

IN MI BEMOLLE MAGGIORE, K 447

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (mi bemolle maggiore)
2. Romanza. Larghetto (la bemolle maggiore)
3. Allegro (mi bemolle maggiore)

Organico: corno solista, 2 clarinetti, 2 fagotti, archi
Composizione: Vienna, 1783
Edizione: Andrè, Offenbach 1802

Come per altri Concerti per strumento solista di Mozart, anche i Concerti per corno rivelano parentele strette con la produzione operistica del Salisburghese, soprattutto per lo straordinario equilibrio nel conciliare l'elemento drammatico con il virtuosismo strumentale, uniti a loro volta a una prodigiosa invenzione melodica e a un dominio impeccabile della scrittura orchestrale. Ciascuno dei Concerti per corno sviluppa una sorta di percorso narrativo che segue e si intreccia al fluido linguaggio ritmico e all'elegante trama strumentale.

Nel decennio compreso tra il 1781 e il 1791, Mozart compose almeno sei Concerti per corno, di cui soltanto tre sono giunti integri fino a noi. A questi ultimi si aggiunge il *Concerto K. 412* che in realtà è una sorta di *collage*, realizzato con l'unione di due brani isolati. I tre lavori completi, cui Koechel assegna i numeri di catalogo 417, 447 e 495, dovrebbero essere stati scritti tutti per il medesimo virtuoso, il cornista Ignaz Joseph Leutgeb, o Leitgeb (1745-1811). Anch'egli nato a Salisburgo, aveva condiviso con i due Mozart, padre e figlio, il servizio presso la corte dell'arcivescovo Colloredo. Dopo una serie di felici *tournée* europee, che avevano toccato Parigi e Milano, si era infine stabilito a Vienna, dove aveva vissuto alternando il lavoro di musicista (discretamente famoso per giunta) con quello di commerciante in formaggi, attività avviata proprio grazie a un prestito di Leopold Mozart, presso il quale è proprio il giovane Amadé a intercedere in una lettera. La profonda amicizia che univa il cornista a Mozart è testimoniata anche dalle burle che il compositore si divertiva a tirare al musicista: seguendo l'inclinazione per le espressioni colorite che contraddistingueva l'intera famiglia Mozart,

Wolferl infarcì la parte del corno nel Rondò del *Concerto K. 417* di un'interminabile serie di ingiurie, mentre nel manoscritto del Rondò, che costituisce il movimento conclusivo del (sedicente) *Concerto K. 412* il compositore annotò: "Wolfgang Amadeus Mozart si prese compassione di Leitgeb, somaro, bue e pazzo, a Vienna, il 27 di Maggio 1783".

MAREK JANOWSKI



Proprio l'assenza di queste pungenti facezie dal manoscritto del Terzo Concerto ha contribuito a rafforzare l'opinione (minoritaria) secondo la quale Mozart avrebbe scritto il *Concerto K. 447* per un solista diverso, un musicista con cui non poteva permettersi siffatta girandola di goliardiche confidenze. In nessuna lettera di Mozart però si fa mai cenno a un altro cornista, e del resto il carattere intimo e affettuoso che caratterizza il *Terzo Concerto*, specie nel movimento centrale, sembrano adattarsi

particolarmente alle qualità del suo concittadino e amico Leutgeb. Del resto, è lo stesso Mozart a sostenere, in una lettera scritta dopo l'esibizione di Leutgeb ai Concert Spirituel del 1770, che il suo amico era in grado di "cantare un adagio con la più dolce, accattivante e impeccabile delle voci"; ciononostante, vari studiosi hanno sottolineato come la particolare estroversione virtuosistica del primo e del terzo movimento del *Concerto K. 447* faccia pensare a un autore maggiormente smaliziato sotto il profilo tecnico e dalla professionalità più solida.

Quanto alle difficoltà tecniche, corre l'obbligo di ricordare che Mozart, come i suoi predecessori, scrisse i suoi Concerti per corno naturale, uno strumento ancora privo delle moderne chiavi, quindi riservato a musicisti dalle qualità non comuni. Prima che le chiavi fossero brevettate in Prussia attorno al 1815-16, il corno naturale permetteva solo l'emissione dei suoni armonici, che il tubo ritorto terminante in un padiglione emetteva mediante la pressione dell'aria e la tensione delle labbra. Proprio per questo esistevano corni con diversi canneggi, cioè ad altezza variabile, mentre ad alcuni strumenti si potevano aggiungere delle "ritorte", porzioni di tubo che aumentavano la lunghezza del canneggio, variando così il suono base e tutta la serie di armonici. Attraverso la mano, inserita nel padiglione dello strumento si potevano produrre altri suoni, calanti o crescenti, con cui si integravano le note mancanti, malgrado l'evidente differenza timbrica.

Le caratteristiche tecniche del *Terzo Concerto* appaiono oggi sorprendenti, dal momento che si tratta di una partitura difficile anche per un moderno solista, e che doveva quindi presentarsi come di inusitata difficoltà per chi - all'epoca di Mozart - disponeva del solo corno naturale.

In merito alla datazione del *Terzo Concerto*, nonostante varie incertezze, un tempo si concordava generalmente sull'anno 1783, dopo il ritorno di Mozart a Vienna da un breve soggiorno salisburghese; oggi, dopo gli studi di Alan Tyson sulle carte originali, si è propensi a una datazione più tarda per i movimenti estremi, attorno al 1787, mentre soltanto la Romanza centrale risalirebbe all'84.

ALESSIO ALLEGRINI



Lo schema del Concerto solistico settecentesco viene nel complesso rispettato, ma a differenza dei Concerti precedenti Mozart sostituisce agli oboi i clarinetti, che affiancati ai fagotti arricchiscono sensibilmente la tavolozza dell'orchestra.

Viene anche conferito un maggior sviluppo al dialogo fra strumento solista e orchestra, la quale nell'*Allegro* iniziale (4/4, mi bemolle maggiore), ad esempio, invece di intercalare semplicemente gli interventi in assolo del solista viene anche investita di piena luce, come nella modulazione in minore a metà del primo movimento. Alla fine di questo primo movimento Mozart offre al solista non una ma ben due cadenze, una scritta, l'altra lasciata all'arbitrio dell'esecutore.

L'afflato intimo che attraversa la *Romanza* centrale regala al Concerto un momento di ispirata profondità, dai tratti quasi malinconici. Il tema in 2/2 del *Larghetto* si dipana infatti su una linea musicale di poetica affettuosità, ottenuta sfruttando al massimo le non infinite possibilità coloristiche dello strumento e segnando financo passaggi di assoluta originalità armonica, del tutto inusuali nei Concerti dell'epoca.

Nel movimento centrale, come già in quello di apertura, il disegno melodico presagisce il futuro Concerto per clarinetto, ovvero corno di bassetto.

Una viva memoria dell'antico uso venatorio del corno si riconosce nel gioioso *Allegro* conclusivo, presentando una vivace scena di caccia che, seppure stagliata su orizzonti affatto mutati, sarà possibile ritrovare a un secolo di distanza nel terzo movimento della *Sinfonia Romantica* di Bruckner. Scritto in forma di *Rondò*, il movimento finale vede riemergere anche il tema della *Romanza*, sempre in la bemolle, ma modificato nel ritmo e ampliato sotto l'aspetto melodico.

Nel complesso la scrittura strumentale, con le parti assai elaborate di clarinetti e fagotti, conferisce al *Terzo Concerto* una qualità e un'ampiezza che lo distacca dalle opere precedenti, innalzandolo una spanna al di sopra dei suoi confratelli e quasi alla pari delle migliori pagine per solista e orchestra del catalogo mozartiano.

Andrea Penna

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 19 Maggio 2007, direttore Marek Janowski, corno Alessio Allegrini

CONCERTO N. 4 IN MI BEMOLLE MAGGIORE

PER CORNO E ORCHESTRA, K 495

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro moderato (mi bemolle maggiore)
2. Romanza. Andante (si bemolle maggiore)
3. Rondò. Allegro vivace (mi bemolle maggiore)

Organico: corno solista, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Vienna, 26 giugno - 26 luglio 1786
Edizione: Andrè, Offenbach 1802
Dedica: scritto per il cornista Joseph Leutgeb

Al catalogo mozartiano appartengono alcune composizioni per corno solista, nate dalla frequentazione col cornista Ignaz Leutgeb, fino al 1777 prima parte nell'orchestra di corte dell'Arcivescovo di Salisburgo, poi attivo ad Esterhàza con Haydn. Un personaggio del tutto 'sui generis', eccellente esecutore e commerciante di latticini, che l'amicizia di Mozart gratificò di alcune preziose pagine, come il Rondò in mi bemolle maggiore K. 371 (1781) e soprattutto i quattro Concerti per corno, quello incompiuto, K. 412 in re maggiore (1783), K. 417 (1783), K. 447 (1786) e K. 495 (1786) tutti in mi bemolle maggiore, tonalità favorita viste le limitazioni tecniche dello strumento dell'epoca.

Uno strumentista forse sempliciotto, fatto oggetto di burle salaci da parte del salisburghese, che stilò parte dell'ultimo Concerto K. 495 con tratti di inchiostro multicolore per confondere l'amico, mentre nel Rondò del K. 412 figurano le annotazioni: 'Adagio... a lei, Signor Asino, Animo...

presto... suvvia... da bravo... Coraggio... bestia... o che stonatura... Ahi! ohimè... bravo, poveretto...' e ancora 'Grazie al ciel! basta, basta!'

E se non bastasse, nell'autografo del K. 417 leggiamo: "Wolfgang Amadé Mozart si è mosso a compassione per il somaro, bove e sciocco Leitgeb".

Eppure Karl von Dittersdorf, nella sua autobiografia, ne parla nei termini di un 'raro virtuoso', anche se Amadé lo costringeva a strisciare carponi in salotto per raccogliere i fogli di musica composti di fresco.

Concepito anch'esso per corno naturale, come gli altri, il Concerto K. 495 si articola in un Allegro moderato, il cui primo tema evoca la Cantata "Die Maurerfreude" K. 471 dell'anno precedente, e non manca di tratti originali, come l'entrata anticipata del corno solista sulla coda dell'esposizione orchestrale e l'assenza di un vero e proprio sviluppo.

La Romanza centrale (Andante), che sembra riecheggiare inizialmente la Sonata K. 497 per pianoforte a quattro mani (Adagio) ultimata pochi giorni dopo, si affida alle virtù melodiche e timbricamente pastose del solista, mentre l'epilogo, come di consueto in questi Concerti, avviene all'insegna di un tradizionale Rondò-caccia (Chasse) in 6/8, consono alle vocazioni venatorie insite nello strumento.

Lorenzo Tozzi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 dicembre 1989

CONCERTO N. 1 IN SI BEMOLLE MAGGIORE

PER FAGOTTO, K[1] 191 (K[6] 186E)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (si bemolle maggiore)
2. Andante ma Adagio (fa maggiore)
3. Rondò. Tempo di Minuetto (si bemolle maggiore)

Organico: fagotto solista, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, 4 giugno 1774
Edizione: Andrè, Offenbach 1805
Dedica: scritto per Melchior Sandmayr

Sull'autografo di questo concerto oggi andato perduto, un amico di Mozart affermò di aver letto queste parole di mano stessa del Maestro: «*A Salisburgo il* 4 *giugno* 1774»; e il carattere dell'opera sembra confermare questa attribuzione cronologica.

Si tratta di un'opera che risale a quel periodo della vita mozartiana che si colloca tra l'aprile e il settembre 1774 durante il quale il musicista si soffermò nella sua città riprendendo il posto al servizio dell'arcivescovo Colloredo.

Un periodo di cui i documenti dicono assai poco e che si concluse con il viaggio a Monaco dedicato alla prima rappresentazione della *Finta Giardiniera* e che Mozart trascorse, come narra il De Saint Foix, dedicandosi alle normali occupazioni professionali e dividendo il suo tempo tra la composizione e i doveri del suo ufficio.

Si tratta è vero di un periodo biograficamente povero di avvenimenti, che però ebbe un peso non indifferente almeno nel senso della conquista di nuovi moduli linguistici, essendo stato dedicato all'apprendimento della lezione dei due grandi musicisti «galanti» contemporanei, Franz Joseph Haydn e Philipp Emmanuel Bach, le cui musiche giunsero a Mozart per il tramite del fratello di Haydn, Michele, che si trovava a Salisburgo anche lui al servizio dell'Arcivescovo.

CARL PHILIPP EMMANUEL BACH



«All'antico stile (*quello nel quale si era espresso fino ad allora - NdR*) preciso e serrato che aveva come elemento fondamentale la conquista dell'espressione fino nelle più riposte sfumature - scrive ancora il De Saint Foix - succede uno stile assai più largo e brillante dove l'espressione, in luogo di rifugiarsi nei particolari, si estende a tutto l'insieme dei pezzi dando loro, ad esempio, un senso generale di gaiezza, d'ardore vigoroso o di malinconia ma senza che questi sentimenti siano analizzati, approfonditi e interpretati con la penetrante esattezza di linguaggio delle Sinfonie e delle Sonate che pur li precedono di poco».

Salvo, è necessario aggiungere, mescolare nei successivi altissimi esiti della maturità le scoperte linguistiche «galanti» di cui si parla con le reminiscenze ancora barocche della fanciullezza in una unità espressiva davvero ineguagliabile.

Ma fermiamoci a questo punto per dire come questo *Concerto per fagotto e orchestra* sia appunto un tipico concerto «galante» in stile concertante, nel quale l'elemento virtuosistico ha il sopravvento e nel quale sarebbe inutile ricercare la presenza di una particolarmente ricca problematica musicale od espressiva salvo forse «l'impressione - come nota l'Einstein - che le finestre siano state aperte all'improvviso e che un soffio d'aria pura inondi il locale».

La composizione si suddivide nei tre tradizionali tempi del Concerto con strumento solista. Il primo tempo si apre con un grande preludio nel quale vengono esposti i due soggetti dell'intero movimento seguiti da un lungo ritornello; due soggetti che in seguito passeranno, come vuole la tradizione, ad arricchire il dialogo tra il «Solo» e i «Tutti».

Vi è da notare come in questo primo movimento sia presente una grande influenza di Joseph Haydn nella cura tutta particolare data alla elaborazione tematica che prende il posto di quella più libera fantasia che caratterizzava le opere mozartiane precedenti e nei numerosi pezzi in stile imitativo.

L'*Andante ma adagio* si ricorda soprattutto per un'evidente intento di ricerca espressiva: si tratta di una delle tipiche malinconiche pagine mozartiane pure ancora una volta evidentemente influenzata dai moduli «galanti» ancora presentì nei numerosi passaggi «imitativi».

Ancora «galante» il finale il cui tema più sviluppato è un vero e proprio minuetto in due parti.

Gian Filippo De' Rossi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 aprile 1971

CONCERTO PER FLAUTO N. 2

IN RE MAGGIORE, K[1] 314 (K[6] 285D)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro aperto (re maggiore)
2. Andante ma non troppo (sol maggiore)
3. Allegro (re maggiore)

Organico: flauto solista, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Mannheim, 25 Dicembre 1777 - 14 Febbraio 1778
Edizione: Falter, München 1800

Trascrizione per flauto del Concerto per oboe, K[6] 271k (oggi perduto)

Questo Concerto è in sostanza la trascrizione del *Concerto in do maggiore per oboe e orchestra* che Mozart scrisse per Giuseppe Ferlendi, oboista alla corte di Salisburgo, e che venne eseguito in diverse occasioni da Friedrich Ramm, oboista dell'orchestra di Mannheim e amico di Mozart.

Per questa ragione, probabilmente, il De Jean, committente del concerto, volle riconoscere a Mozart soltanto la metà della cifra pattuita.

L'*Allegro aperto* è strutturato in una limpida e regolare forna-sonata: all'Esposizione dell'orchestra, che presenta il primo tema (sopra un lungo pedale dei bassi) seguito immediatamente dal secondo tema (un morbido disegno dei violini primi), fa seguito l'Esposizione del solista, il cui ingresso, con un do tenuto per ben quattro battute, tradisce forse la

destinazione originaria all'oboe, strumento capace, molto più del flauto, di conferire espressione alle note lunghe.

L'episodio che segue è un bell'esempio dell'arte mozartiana di dare importanza a un elemento musicale apparentemente privo di interesse: la chiusa orchestrale costituita da un trillo seguito da un arpeggio discendente, dà infatti vita a un serrato dialogo fra flauto e archi che sfocia in un passo di bravura del solista per poi venire riutilizzata nella breve sezione di Sviluppo e ancora nel finale, come formula conclusiva dell'intero movimento.

Se nel primo movimento spiccavano l'agilità e il virtuosismo del flauto, l'*Adagio non troppo* è dominato da un intimo raccoglimento, da una serenità tipicamente mozartiana; l'ingresso del solista è una specie di pacata risposta all'introduzione orchestrale, mentre il secondo tema irrompe come uno squarcio di luce, nel quale il solista si getta «trillando» con gioia.

Una semplice riconduzione tonale separa la Ripresa dei temi precedenti, ora tutti nella tonalità d'impianto, cui segue la cadenza del solista e l'epilogo orchestrale.

Tutt'altra atmosfera nel *Rondò* finale, il cui *refrain* verrà in seguito utilizzato da Mozart nell'aria di *Blondchen Welche Wonne, welche Lust* dell'Opera *Il ratto dal serraglio*.

Gli episodi brillanti (come il «richiamo» dei corni, le cadenze orchestrali in stile di Opera buffa e i passi di virtuosismo solistico si alternano brillantemente alle riprese del *refrain*, sempre frizzante e festoso e spesso preceduto da vivaci cadenzine ad *libitum* del flauto.

Alessandro De Bei

Testo tratto dal libretto inserito nel CD AM 098-2 allegato alla rivista Amadeus

CONCERTO PER FLAUTO ED ARPA

IN DO MAGGIORE, K[1] 299 (K[6] 297C)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (do maggiore)
2. Andantino (fa maggiore)
3. Rondò. Allegro (do maggiore)

Organico: flauto, arpa, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Parigi, Aprile 1778
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1881

Questo Concerto venne scritto per il duca di Guines, già ambasciatore francese a Londra e grande appassionato di musica e suonatore di flauto egli stesso, e per sua figlia, suonatrice di arpa e allieva in composizione di Mozart («*non ha idee, non viene fuori nulla*», «*è sinceramente stupida e pigra*» furono i commenti di Wolfgang al padre Leopold).

Il *Concerto* è uno straordinario esempio di musica di società: Mozart si concentrò prevalentemente sulla ricchezza e sulla disposizione delle idee tematiche, più che sulla sua struttura formale. È certo inoltre che le parti dei solisti furono composte «su misura» per il duca di Guines e per la figlia, che erano, lo ricordiamo ancora, musicisti dilettanti.

L'Esposizione orchestrale del primo movimento, *Allegro*, è molto ricca di spunti tematici assai diversi fra loro, a partire dal primo tema che sfrutta un procedimento molto caro al Mozart di quegli anni: un «motto» a piena orchestra basato sulle note dell'armonia di tonica e una delicata risposta affidata ad archi e oboi; col secondo tema, introdotto da due lunghe note dei corni, entriamo invece in pieno clima «galante». L'ingresso dei solisti conferisce al discorso mozartiano una dimensione più dialogante, quasi cameristica: flauto e arpa, alternativamente, conducono la melodia, la accompagnano, si inseguono intrecciando le proprie linee melodiche.

La modulazione canonica alla dominante introduce un nuovo tema, riservato esclusivamente ai solisti, secondo un procedimento molto diffuso nei Concerti di Mozart. Lo Sviluppo (definito dall'Abert sviluppo-fantasia) predilige il momento lirico a quello elaborativo e,

sfruttando ancora una volta il dialogo fra i due solisti, si basa quasi interamente su un nuovo motivo in tonalità minore presentato dal flauto. La Ripresa non presenta anomalie e ripropone il materiale dell'Esposizione mutandone però l'ordine di apparizione, come Mozart spesso amava fare.

Nell'*Andantino centrale*, in forma bipartita, l'orchestra viene snellita con l'esclusione di oboi e corni: la divisione centrale delle viole, inoltre, contribuisce alla creazione di un impasto timbrico caldo e seducente. Il tema principale, che affascina subito con l'intensa frase discendente dei violini, viene subito ripetuto dai solisti che lo rendono ancor più interessante (melodia raddoppiata all'ottava alta dal flauto e arpeggi dell'arpa).

I successivi episodi sono affidati ai solisti che li conducono sempre in dialogo secondo il modello che vede alternarsi le «proposte» del flauto alle «risposte», spesso variate, dell'arpa. La seconda parte è di fatto una ripresa fedele, tutta nella tonalità d'impianto, della prima; spicca soltanto, al termine della cadenza dei solisti, la ripresa conclusiva del tema principale che con le sue quattro apparizioni assume il ruolo di un vero e proprio «ritornello».

L'*Allegro* è in forma di rondò-sonata, ovvero una forna-sonata nella quale il tema principale fa anche da ritornello (*refrain*), riapparendo prima dello Sviluppo e in conclusione di movimento. Il suo tema principale, semplice e spensierato, verrà ripreso da Mozart, con qualche variazione, nella romanza della famosa Serenata *Eine Kleine Nachtmusik K. 525*. All'Esposizione orchestrale fa seguito quella dei solisti che, come sempre in questi casi, è più ricca e articolata: anche qui domina comunque quello «spirito dialogante» che avevamo osservato nei due movimenti precedenti.

Numerosi sono gli spunti tematici nuovi, che si combinano abilmente con le sezioni cadenzanti già udite nell'Esposizione orchestrale dando vita a un discorso musicale piacevole, scorrevole e disinvolto (si potrebbe qui parlare di «musica da salotto» di altissimo livello). Lo Sviluppo, alla sottodominante, presenta un tema nuovo, l'elaborazione di un motivo precedente e la ripresa del tema principale in tonalità minore che ha quasi il sapore di una «falsa ripresa», dal momento che la Ripresa vera e propria compare subito dopo ma non col primo tema.

Dovremo aspettare la cadenza dei solisti per riascoltare il *refrain* di flauto e arpa, che assume ora il tono di un simpatico commiato.

Alessandro De Bei

Testo tratto dal libretto inserito nel CD AM 098-2 allegato alla rivista Amadeus

CONCERTO PER OBOE

"FERLENDIS" IN DO MAGGIORE, K[6] 271K

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (fa maggiore)
2. Adagio (re minore)
3. Rondò (fa maggiore)

Organico: oboe solista, 2 flauti, 2 corni, archi
Composizione: 1777

Si sa che Mozart scrisse un Concerto per oboe e orchestra per l'oboista Giuseppe Ferlendis che fece parte dell'orchestra di Salisburgo dal 1° aprile 1777 al 31 luglio 1778, dopo di che andò nel 1795 con Haydn a Londra e morì probabilmente a Lisbona nel 1802. Si ritiene che Mozart abbia composto il *Concerto* per oboe e orchestra tra il 1° aprile e il 27 settembre 1777, secondo quanto si ricava da una lettera inviata dal musicista al padre in data 15 ottobre 1777. Il 3 dicembre dello stesso anno Mozart scrisse da Mannheim al padre, dicendo: «Ho presentato all'oboista Friedrich Ramm il mio Concerto per oboe e orchestra».

Il 14 dicembre successivo, con un'altra lettera al padre, annuncia: «Ramm ha suonato per la quinta volta il mio *Concerto* per oboe scritto per Ferlendis. È stato un grande successo; quest'opera è il cavallo di battaglia di Ramm». Durante la permanenza a Mannheim Mozart conobbe in casa di J. B. Wendling un olandese molto ricco, chiamato De Jean, il quale gli chiese di comporre per lui, dietro pagamento di 200 fiorini, tre Concerti facili e qualche Quartetto con flauto. Mozart si mise subito al lavoro e terminò il 25 dicembre dello stesso anno i *Quartetti*

con flauto *in re maggiore K. 285, K.285a* e *b* e *K. 313*. Il 14 febbraio Mozart annuncia di aver composto due Concerti e tre Quartetti, ma De Jean gli consegna 96 fiorini al posto dei 200 promessi e parte per Parigi.



Il motivo di questo taglio sulla cifra pattuita sembra dovuto al fatto che il secondo dei due *Concerti* per flauto e orchestra non era altro che una trascrizione del *Concerto* per oboe e orchestra composto in precedenza per Ferlendis. Mozart torna a parlare del *Concerto* per oboe in una lettera invata al padre il 15 febbraio 1783: «Ti prego di spedirmi il volume con il *Concerto* per oboe scritto per Ramm e Ferlendis. Ne ho bisogno per l'oboista Anton Mayer».

Mozart ricevette il materiale il 29 marzo, ma da allora non si seppe più nulla della partitura originale di questo *Concerto*. Fu Bernhard Paumgartner, fedele e appassionato studioso e divulgatore dell'opera mozartiana, a ritrovare nel 1920 al Mozarteum di Salisburgo un pacco di parti per orchestra, su cui c'era scritto in calce: "Concerto in do per oboe principale e due violini, due oboi, due corni, viola e basso del signor W. A. Mozart".

La prima preoccupazione fu di controllare se si trattasse di una trascrizione o della versione originale: Paumgartner, dopo attenti confronti di natura tecnica, tenendo conto anche dell'edizione completa delle opere di Mozart curata con l'aiuto di Brahms nel 1883, decise che il *Concerto in do maggiore* per oboe e orchestra, era lo stesso composto dal musicista a Salisburgo per Ferlendis nell'estate del 1777.

Il *Concerto*, della durata di 19 minuti, ha una freschezza e una spigliatezza melodica di gusto mozartiano e l'oboe solista vi svolge un ruolo di straordinaria eleganza sonora, nel rispetto delle regole della musica di intrattenimento, non mancando di primeggiare in cadenze brillanti e piacevoli, secondo quel classicismo inimitabile che appartiene interamente allo stile del compositore di Salisburgo. L'*Allegro* iniziale, in perfetta aderenza alla forma tipica del Concerto per strumento solista e orchestra, ha un carattere gaio e frizzante. Ad una breve introduzione orchestrale, nella quale si presentano i due temi sviluppati poi nel corso del brano, segue l'entrata dell'oboe solista, ponendo in evidenza la linea melodica tra figurazioni arpeggiate, scale, trilli e staccati. L'oboe propone eleganti armonie su leggere punteggiature dell'orchestra, che conclude il tempo con spumeggianti arpeggi in do maggiore, dopo la cadenza del solista. Ancora l'orchestra apre l'*Adagio non troppo* del secondo tempo e presenta il tema su un unisono.

GIUSEPPE SINOPOLI



L'oboe con frasi estremamente melodiche domina questo movimento ed espone una nuova cadenza, prima della conclusione affidata alla sola orchestra. L'*Allegretto* finale è un rondò di indubbio effetto musicale; la linea del discorso dell'oboe è assecondata dall'orchestra, che ne sottolinea il tono scherzoso, riprendendo spesso, con procedimenti a canone, alcune cellule melodiche. In questo terzo tempo si avverte in modo più spiccato il gioco contrappuntistico, confluente in una chiusa gaia e spensierata, nella più serena fiducia nel potere trasfigurante dell'arte dei suoni.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 10 febbraio 1985,
direttore Giuseppe Sinopoli, oboe Augusto Loppi

CONCERTO N. 1 IN SI BEMOLLE MAGGIORE

PER VIOLINO E ORCHESTRA, K 207

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. llegro moderato (si bemolle maggiore)
2. Adagio (mi bemolle maggiore)
3. Presto (si bemolle maggiore)

Organico: violino solista, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, 14 aprile 1775
Prima esecuzione: Salisburgo, Tanzmeistersaal, 15 agosto 1777
Edizione: Andrè, Offenbach 1870

In seguito Mozart ha sostituito il Presto con il Rondò K 269

Secondo il criterio cronologico del catalogo Koechel il primo dei Concerti è il *K. 207*, il cui autografo reca la seguente dicitura: "Concerto a violino solo di W. A. Mozart a Salisburgo, lì 14 di Aprile 1775".

Il tratto distintivo di questa composizione è la ricchezza delle idee melodiche, che costituisce del resto un aspetto inconfondibile dell'inventiva creatrice del musicista.

Il *Concerto* si apre con un preludio orchestrale molto breve comprendente due temi separati e seguito da uno stesso ritornello deliziosamente espressivo.

Il solista riprende il primo tema e successivamente sviluppa una serie di variazioni delicatamente arabescate, nel contesto di un gioco di modulazioni con il "Tutti" strumentale, in cui non manca la cadenza violinistica, senza eccessive figurazioni virtuosistiche.

Anche l'*Adagio* inizia con due temi e un ritornello, mentre il violino solista propone una nuova frase alla quale si contrappone il primo dei due temi iniziali.

Ciò che distingue questo secondo movimento è la linea del canto estremamente semplice e intimistica, tipicamente mozartiana.

Il *Presto* conclusivo è molto haydniano non solo per il piglio ritmico iniziale, cordialmente estroso, ma per la freschezza quasi popolaresca dei due temi, ai quali se ne aggiunge un altro più breve e sviluppato, come una cadenza.

Anche in questo movimento il ruolo del violino solista è molto curato e si inserisce abilmente nel discorso finemente variegato con il "Tutti" orchestrale, così da raggiungere nel passaggio delle diverse tonalità e tra cadenze brevi e lunghe (c'è anche una grande cadenza facoltativa) effetti di piacevole intrattenimento musicale.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 gennaio 1985

CONCERTO N. 2 IN RE MAGGIORE

PER VIOLINO E ORCHESTRA, K 211

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro moderato (re maggiore)
2. Andante (sol maggiore)
3. Rondò. Allegro (re maggiore)

Organico: violino solista, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, 14 giugno 1775
Edizione: Andrè, Offenbach 1870

Mozart scrisse cinque Concerti per violino e orchestra, *K. 207, K. 211, K. 216, K. 218* e *K. 219*, tutti nel periodo compreso fra l'aprile e il dicembre 1775, quando il musicista diciannovenne si trovava alla corte dell'arcivescovo di Salisburgo. Ad essi vanno aggiunti altri due Concerti per violino e orchestra, quello *in mi bemolle maggiore K. 268* e quello *in re maggiore K. 271a* (c'è anche un *Concerto* per pianoforte e orchestra K. 271). Gli esegeti dell'opera mozartiana sono concordi nell'affermare che i *Concerti K. 268 e 271a* non appartengono integralmente al musicista salisburghese e avrebbero subito dei rimaneggiamenti in epoca successiva, specie nella parte solistica.

L'importante è rilevare come tutti questi Concerti per violino e orchestra risentano in modo evidente l'influenza della musica italiana e di certi analoghi modelli che portano la firma di Tartini e di Boccherini, autori che Mozart certamente aveva ascoltato nel corso del suo viaggio in Italia avvenuto qualche anno prima e che avrebbe inciso profondamente nella evoluzione dell'arte del musicista salisburghese. Infatti vi si notano uno stile virtuosistico particolarmente spiccato e una piena valorizzazione delle qualità timbriche del violino, che sono caratterisdche molto diffuse della scuola violinistica italiana del Settecento di derivazione barocca. Totalmente mozartiani sono però la fantasia, la scioltezza con cui si dispone la materia musicale, l'equilibrio formale che trova stimolo e ragione d'essere in un sottile gioco di variazioni sviluppate con magistrale mano di artista, capace di infondere il tocco della spontaneità a tutto quello che affronta.

Il musicista dispiega sonorità squillanti e luminose, episodi di sottile umorismo e abbandoni sensuali, il tutto accompagnato da quell'ambiguo sorriso che distingue la creatività mozartiana sin dall'epoca giovanile.

GIUSEPPE TARTINI



Il manoscritto del *Concerto* per violino e orchestra *K. 211* conservato alla Biblioteca di Berlino reca la seguente indicazione: "Concerto di violino di W. A. Mozart m. p. à Salsburg lì 14 di Giugno 1775". Si può dire che il Concerto possiede un'eleganza melodica tutta francese, senza che la galanteria abbia il sopravvento sui veri valori musicali.

I temi del "Tutti" orchestrale si ritrovano regolarmente utilizzati negli assoli, in una disposizione ad incastro di straordinario equilibrio formale. Anche qui l'*Allegro moderato* del primo tempo attacca con un preludio dell'orchestra, in cui è facile evidenziare due temi distinti seguiti da un grande ritornello.

Il violino solista espone il proprio tema con morbide modulazioni, su una tessitura orchestrale quanto mai semplificata e ridotta all'essenziale.

L'*Andante* è una pagina di pungente poesia musicale, in cui non mancano cadenze dello strumento solista (ad un certo punto in partitura è indicato al solista di improvvisare una "cadence a piacere").

L'accompagnamento dell'orchestra si svolge secondo lo stile delle opere comiche italiane e francesi, pienamente rispettoso delle ragioni di canto.

Il tema del *Rondò* finale viene esposto dal violino solista e ripreso dall'orchestra nel passaggio dal maggiore al minore o viceversa, tra indicazioni di *pp* e *ff*.

L'orchestra ripropone alla fine il tema principale, prima della stretta conclusiva, preceduta da un brillante assolo del violino solista.

Ennio Melchiorre

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 maggio 1992

CONCERTO PER VIOLINO N. 3 IN SOL MAGGIORE, K 216

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (sol maggiore)
2. Adagio (re maggiore)
3. Rondò. Allegro (sol maggiore)

Organico: violino solista, 2 oboi (anche flauti), 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, 12 Settembre 1775

Nel *Concerto in sol maggiore K. 216*, datato 12 settembre 1775, l'introduzione orchestrale del primo tempo si svolge in una plasticità melodica e timbrica (quella gaia fanfara di oboi e corni sul mormorare dei violini) e in una freschezza e aggressività inventiva finora sconosciute fin quando comparvero i futuri Concerti per pianoforte.

Col suo modesto apparato virtuosistico (un tratto che accomuna tutti i Concerti per violino, i quali gradatamente acquistano in essenzialità e profondità espressiva quanto rinunciano in effusiva brillantezza) lo strumento solista qui segue ancora abbastanza fedelmente le proposte dell'orchestra, accettando nel corso dello sviluppo di dialogare col primo oboe e di avventurarsi in un breve, emozionante "recitativo" dal quale, sull'elegante ponte predisposto dagli oboi, planare nell'"aria" virtuale della ripresa.

Questa coniugazione in termini drammatici della comunicazione espressiva tocca il culmine nella meravigliosa "cavatina" dell'*Adagio*, dove (come già in parecchi movimenti lenti delle precedenti Sinfonie) la coppia degli oboi viene sostituita da quella dei flauti e dove, con un emozionante colpo di scena, l'accompagnamento in terzine interviene dopo che la prima semifrase della melodia ha spiccato il volo nel silenzio di tutta l'orchestra.

Il gusto, tutto francese, per la sorpresa, mutuato dalle musiche d'intrattenimento, si riaffaccia nei finali di tutti e tre gli ultimi Concerti: nel *Rondò* conclusivo del *Concerto K. 216*, troviamo l'inserzione di un amabile tempo di gavotta in sol minore (con tanto di "alternativo" in maggiore destinato a sfociare nell'ultimo ritornello in tempo ternario).

Definitivo ed eclatante colpo di scena, anch'esso comune ai tre Concerti, il congedo in sordina, sul filo della sommessa clausola dei fiati.

Giovanni Carli Ballola

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 26 Marzo 2010

CONCERTO N. 4 IN RE MAGGIORE

PER VIOLINO E ORCHESTRA, K 218

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (re maggiore)
2. Andante cantabile (la maggiore)
3. Rondò. Andante grazioso (re maggiore)

Organico: violino solista, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, ottobre 1775
Edizione: Andrè, Offenbach 1807

Affine al precedente nell'impostazione formale e nell'ispirazione è il *Concerto in re maggiore K. 218*: anche questo s'impone per la bellezza delle idee melodiche e per lo sfruttamento sicuro e brillante delle possibilità tecniche ed espressive del violino.

Le numerose idee tematiche dell'*Allegro*, presentate già in parte nell'ampia Esposizione orchestrale, sembrano proliferare l'una dall'altra ininterrottamente. A un tema marziale ritagliato sui suoni della triade, dal taglio incisivo ed energico, fanno seguito motivi di diverso carattere: idee placidamente scorrevoli, oppure spigolose nei bruschi salti di registro, o ancora lineari ma increspate da inflessioni cromatiche.

Nobiltà d'ispirazione caratterizza il movimento centrale, un *Andante cantabile* in forna-sonata priva di Sviluppo: il movimento consiste in una melodia pressoché ininterrotta del solista, che si abbandona a una cantabilità pura e ispirata raggiungendo le vette di un altissimo lirismo.

Il terzo movimento è un *Rondeau* che alterna un ritornello in tempo *Andante grazioso*, una melodia elegante e garbata, a una serie di episodi in tempo Allegro ma non troppo dal carattere più brillante. Come nel *Rondeau* del *Concerto K. 216*, l'episodio centrale è imperniato su temi di sapore popolare: un primo motivo di danza e un secondo, una sorta di *musette* con tanto di bordone, che è anch'esso un ballo strasburghese.

Claudio Toscani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 27 aprile 1990

CONCERTO PER VIOLINO N. 5

"TÜRKISH" IN LA MAGGIORE, K 219

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro aperto (la maggiore)
2. Adagio (mi maggiore)
3. Rondò. Tempo di Minuetto (la maggiore)

Organico: violino solista, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, 20 Dicembre 1775

Può utilizzare come Adagio sostitutivo l'Adagio K261

Nella sua costruzione questo Concerto presenta qualche libertà formale, nell'invenzione e nei rapporti, di carattere quasi sperimentale, come accade spesso nei lavori del giovane Mozart.

L'introduzione del primo movimento è eccezionalmente estesa, con due temi. Uno è ritmato e danzante, e ad esso risponde il secondo con elegante ironia: nel giro di poche battute l'incrocio dei due temi va verso una cadenza che prepara la vera Esposizione sinfonica. Ma ci sorprende l'apparizione inattesa del solista con un breve *Adagio* lirico, disteso sul sussurro degli archi. Questa strana parentesi sembra essere un pensiero improvviso di Mozart o una sua dedica speciale a qualcuno. Poi si avvia il primo movimento con un tema energico ed affermativo (l'indicazione

espressiva di Mozart è un bizzarro *Allegro aperto*, cioè schietto, ardito), accompagnato dal disegno danzante dei violini, con il quale si era iniziata l'Introduzione.

Il secondo disegno di questa poi diventa secondo soggetto principale del movimento. L'elaborazione dello sviluppo, con qualche modulazione regolare (mi maggiore, dominante, e do diesis minore) soffre di qualche squilibrio delle proporzioni.

L'*Adagio* è un'espansione melodica di eccezionale bellezza, che il solista canta e decora senza che mai, neppure in una battuta, si indeboliscano l'intensità e la concentrazione del sentimento.

Solo a tratti la calma contemplativa del canto è turbata da una segreta agitazione.

Con garbata decisione il solista suggerisce l'avvio del *Minuetto*, che l'orchestra accoglie con calore.

Molto originale è l'espediente di introdurre in questo terzo movimento segmenti tematici dal primo.

Una nuova sorpresa ci attende con il bellissimo *Trio, Allegro* in la minore, una specie di mascherata fantastica di tutti gli strumentisti, in abiti turchi o zigani.

Era un tipo di esotismo allora di moda (spesso presente anche in Haydn), ma qui l'idea ha una sua spavalderia insolita e irresistibile.

Dopo la ripresa del *Minuetto* il Concerto con sorridente eleganza si conclude con i due segmenti con i quali si era iniziato.

Franco Serpa

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 2 Dicembre 2006

CONCERTO N. 6 IN RE MAGGIORE

PER VIOLINO E ORCHESTRA, K 271A

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro maestoso (re maggiore)
2. Andante (sol maggiore)
3. Rondò. Allegro (re maggiore)

Organico: violino solista, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Salisburgo, 16 luglio 1777

Per ultimo, va ricordato il Concerto in re minore per violino e orchestra K. 271a, il cui manoscritto, andato perduto, apparteneva al direttore d'orchestra parigino Habeneck, il quale in una lettera del 1837 disse che su questa partitura c'era scritto semplicemente: "Concerto per violino di W. A. Mozart, Salisburgo, lì 16 di luglio 1777".



Si ha notizia di altre due copie antiche di tale Concerto: una trascritta dal violinista francese Baillot e l'altra ritrovata a Berlino dal collezionista tedesco Aloys Fuchs.

Non è improbabile, come sostengono Paumgartner e Aloys Greither, che il Concerto sia stato ritoccato dai solisti di scuola francese, inserendovi dei passaggi più brevì e sintetici rispetto allo stile mozartiano.

Ad esempio il tema principale del solista nell'*Allegro maestoso* non è sviluppato con la necessaria ampiezza; l'*Andante* ha una linea liederistica troppo semplice e il *Rondò* finale ha un preludio orchestrale troppo lungo.

Insomma, a detta di questi studiosi (ma anche De Saint-Foix è dello stesso avviso) Mozart sarebbe presente in questo *Concerto K. 271a* solo parzialmente, ma ciò non toglie che da esso si sprigioni una eleganza e una brillantezza di piacevole effetto musicale, specie nel rapporto dialogante tra il violino solista e il resto dell'orchestra, formata dagli archi, da due oboi e due corni.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 23 gennaio 1985

RONDÒ PER VIOLINO ED ORCHESTRA

IN DO MAGGIORE, K 373

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Allegro grazioso (do maggiore)

Organico: violino solista, 2 oboi, 2 corni, archi
Composizione: Vienna, 2 Aprile 1781
Prima esecuzione: Vienna, Deutsches Ritterordenhaus, 8 Aprile 1781
Edizione: Andrè, Offenbach 1800

I Concerti per violino nascono in un periodo di transizione nella produzione di Mozart, un periodo nel quale lo stile-Serenata stava mescolando le carte dei generi musicali: i movimenti interni delle Serenate salisburghesi K. 185, K. 203, K. 204 e K. 250 costituivano ad esempio già un modello in miniatura dei Concerti per violino, questi ultimi d'altro canto tendevano alla sperimentazione di forme nuove e più complesse.

Gli altri lavori per violino e orchestra scritti da Mozart sono singoli movimenti di Concerto, tutti composti per Antonio Brunetti (1735-1786), celebre violinista napoletano assunto nel 1776 come Hofmusikdirektor e primo violino alla corte di Salisburgo.

Un pezzo sicuramente autonomo fu il *Rondò* in do maggiore K. 373, composto anch'esso per Brunetti, dopo il trasferimento di Mozart a Vienna avvenuto il 16 marzo del 1781. In quel periodo l'Arcivescovo Colloredo era a Vienna, con parte del suo seguito, per visitare il padre infermo, il principe Rudoph Joseph Colloredo, e col desiderio di esibire le doti musicali della sua corte agli occhi della nobiltà viennese.

A Mozart, che non lo amava ma che era ancora alle sue dipendenze, commissionò tre nuove composizioni che vennero eseguite neanche un mese dopo, l'8 aprile, nella casa viennese del vecchio principe Colloredo.

Nacquero così tre pagine brillanti e virtuosistiche: oltre al *Rondò* in do maggiore (che riporta la data del 2 aprile 1781), la *Sonata per violino e pianoforte in sol maggiore* K. 379, eseguita da Brunetti e dallo stesso Mozart (che disse di averla composta in una sola ora, la notte prima del

concerto), e il Recitativo e Aria "A questo seno deh vieni" K. 374, interpretato dal castrato Francesco Ceccarelli.

Il *Rondò* K. 373 è una breve pagina, concentrata in meno di sei minuti, ma raffinatissima, dotata di grande freschezza, e caratterizzata da uno stile più maturo e personale se messa a confronto con i cinque Concerti per violino del 1775.

Rispettando le convenzioni della forma del Rondò, il brano ruota intorno a un tema elegante, esposto all'inizio dal solista e subito ripreso dall'orchestra, che si alterna a episodi caratterizzati da estesi arabeschi del violino, o sottolineati da brevi slittamenti tonali (una delicata modulazione prima in la minore, poi in re minore) che coincidono con delle increspature drammatiche del discorso musicale.

L'episodio in do minore, dominato dal canto del violino accompagnato dai pizzicati degli archi e da delicati giochi imitativi, apre uno squarcio espressivo e carico di *pathos*, prima della cadenza solistica, introdotta da tre lunghi accordi degli archi, e della coda che conclude il *Rondò* con un delizioso effetto di eco giocato tra i violini primi, l'oboe e il violino solista.

Gianluigi Mattietti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 17 Febbraio 2007

SONATE DA CHIESA

SONATA DA CHIESA N. 10 IN FA MAGGIORE, K 244

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Allegro (fa maggiore)

Organico: 2 violini, basso, organo
Composizione: Salisburgo, aprile 1776

Anche se questi pezzi si chiamano Sonate e potrebbero far pensare ad una varietà di movimenti, secondo il concetto che viene attribuito a questo tipo di componimento (due tempi allegri alternati con due tempi adagi), va precisato che si tratta di composizioni dalla struttura semplice, senza troppe elaborazioni contrappuntistiche e a volte con un richiamo al "genere concertante", come è il caso della *Sonata K. 336*.

Probabilmente la musica di questi pezzi era destinata ad accompagnare le cerimonie religiose nelle chiese della cattolica Salisburgo ed aveva una funzione pratica ben precisa, senza appartenere alla produzione sacra nel senso pieno della parola.

Nella *Sonata K. 244* il ruolo dell'organo non è secondario, tanto è vero che il tema esposto dal primo violino viene ripreso e ampliato dallo strumento a tastiera, il quale interviene poi anche nel richiamo al secondo soggetto indicato dai due violini.

L'interessante di questa *Sonata* sta nello sviluppo dei due temi, molto chiaro e lineare, concluso da una piccola cadenza di tre misure dell'organo, quasi a siglare la sua indiscussa presenza in questo tipo di componimento.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 22 gennaio 1988

SONATA DA CHIESA N. 15, K[1] 328 (K[2] 317C)

in do maggiore per organo ed archi

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Allegro (do maggiore)

Organico: 2 violini, basso, organo
Composizione: Salisburgo, gennaio - luglio 1779

La *Sonata K. 328* non ha nulla di complesso e la melodia indicata dal primo violino, poi ripresa dal secondo violino e sorretta dall'organo, si snoda con immediatezza espressiva e vede soprattutto la parte dell'organo realizzarsi pienamente, con un gioco di modulazioni, dalla ventesima alla ventiquattresima misura, tipico dello stile mozartiano in questo periodo creativo.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 22 gennaio 1988

COMPOSIZIONI PER FIATI

DIVERTIMENTO PER FIATI N. 3

IN MI BEMOLLE MAGGIORE, K[1] 166 (K[6] 159D)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (mi bemolle maggiore)
2. Minuetto (mi bemolle maggiore)
3. Andante grazioso (si bemolle maggiore)
4. Adagio (mi bemolle maggiore)
5. Allegro (mi bemolle maggiore)

Organico: 2 oboi, 2 corni inglesi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni
Composizione: Salisburgo, 24 marzo 1773

Nel 1773 i clarinetti e i corni inglesi, strumenti «moderni» che proprio allora stavano facendo il loro timido apprendistato tra i legni delle compagini orchestrali accanto ai veterani oboi e fagotti, erano ancora sconosciuti alla piccola orchestra provinciale del principe arcivescovo di Salisburgo. E' quindi da escludere che il *Divertimento K. 166*, composto per un complesso di fiati comprendente coppie di oboi, clarinetti in si bemolle, comi inglesi, corni da caccia e fagotti, sia stato destinato da Mozart agli svaghi musicali arcivescovili o d'altri committenti salisburghesi.

Più verosimile sembra l'ipotesi che il *Divertimento* in questione sia stato scritto per Milano, da dove il diciassettenne musicista era appena ritornato, dopo avervi dato il *Lucio Silla*, la più importante tra le sue Opere serie della prematurità. L'esiguità dello schema formale prescelto, se impedì a Mozart di adottare, per il primo *Allegro*, la forna-sonata propriamente detta, non lo distolse dall'impiegare due temi ben distinti nel breve arco del discorso musicale, dove spicca la precoce sensibilità timbrica nella sagace distribuzione del materiale tematico tra i vari gruppi strumentali.

Nel brevissimo *Minuetto* che segue, il Trio (secondo una prassi che trae le proprie origini dal cuore del Barocco) è letteralmente affidato a solo tre parti strumentali, quelle dei due corni inglesi divisi e dei due fagotti all'unissono. Italiano fin nella melodia, presa in prestito da una Sinfonia di Paisiello, è l'*Andante grazioso*, seguito da un breve *Adagio* dal carattere più «serio». Conclude il *Divertimento* un chiassoso *Rondò*, nel più schietto spirito dell'Opera buffa.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 18 maggio 1973

DIVERTIMENTO PER FIATI N. 4

IN SI BEMOLLE MAGGIORE, K[1] 186 (K[6] 159B)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro assai (si bemolle maggiore)
2. Minuetto (si bemolle maggiore)
3. Andante (si bemolle maggiore)
4. Adagio (si bemolle maggiore)
5. Allegro (si bemolle maggiore)
6. Trio (fa maggiore)

Organico: 2 oboi, 2 corni inglesi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni
Composizione: Milano, marzo 1773

È probabile che Mozart abbia iniziato la stesura del *Divertimento KV 186 (159b)* a Milano nei primi giorni del marzo 1773, poco prima della definitiva partenza per l'Italia, e l'abbia portata a termine una volta rientrato a Salisburgo.

Così com'è probabile che il divertimento, caratterizzato da un organico singolare, sia legato con la partitura gemella *KV 166 (159d)* a una precisa commissione. In ogni caso, la composizione per soli fiati appartiene al filone delle musiche d'intrattenimento all'aria aperta per le quali Mozart

dimostrerà in futuro una straordinaria sensibilità; il tono leggiadro e il disimpegno costruttivo si colgono fin dalla struttura e dalla brevità dei cinque movimenti, tutti, ad eccezione dell'*Allegro* finale, nella forma binaria propria dei tempi di danza.

L'*Allegro assai* di apertura ha funzione introduttiva; dalla sequenza non può mancare poi il *Menuetto*, con *Trio* privo di corni e clarinetti; l'*Andante* e il cullante *Adagio* di inequivocabile matrice italiana introducono un'atmosfera di morbido abbandono; chiude, in buonumore, un sapido rondò.

Cesare Fertonani

Testo tratto dallo speciale della rivista Amadeus, Ottobre 1995

DIVERTIMENTO PER FIATI N. 14

IN SI BEMOLLE MAGGIORE, K 270

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro molto (si bemolle maggiore)
2. Andantino (fa maggiore)
3. Minuetto e trio. Moderato (si bemolle maggiore)
4. Presto (si bemolle maggiore)

Organico: 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni
Composizione: Salisburgo, gennaio 1777
Edizione: Andrè, Offenbach 1800

Il *Divertimento in si bemolle maggiore K. 270* per due oboi, due corni e due fagotti non sfugge a questo clima e si distingue per la varietà degli accenti melodici e ritmici.

L'autografo di questo brano reca la seguente indicazione: "5° Divertimento a 6 di W. A. Mozart nel Gianajo 1777" e si ritiene che il pezzo sia stato scritto per allietare i momenti di riposo della corte arcivescovile di Salisburgo.

L'*Allegro molto* iniziale è costituito da due temi, ambedue esposti dagli oboi, su accompagnamento del fagotto.

Su questo impianto è costruito lo sviluppo dell'intero movimento, secondo un procedimento mirante ad allietare l'animo dell'ascoltatore.

L'*Andantino* ha la forma di una Sonata di brevi proporzioni, poggiata su due temi e una coda melodica elaborata sul ritmo della prima frase.

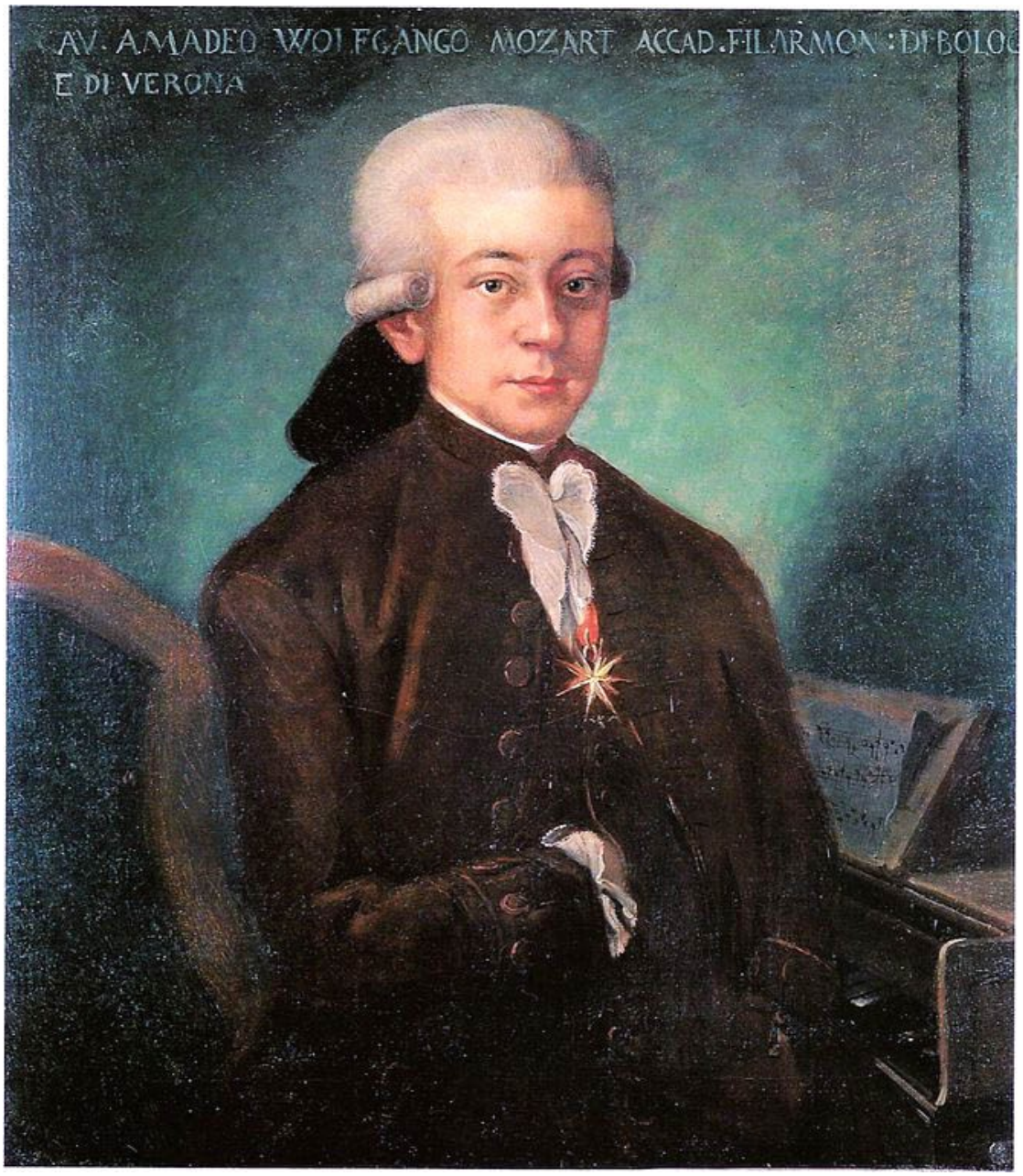
È una pagina di pungente fascino sonoro e strumentata con delicatezza di accenti, soprattutto nel gioco delle imitazioni tra oboi e fagotti.

Non meno gradevole è il *Minuetto* con il trio in mi bemolle maggiore su ritmo di valzer, in cui emerge la voce dei corni.

Il *Presto* conclusivo è un rondò, il cui tema brillante sarà ripreso più tardi da Mozart nell'aria della lettera delle *Nozze di Figaro*.

L'impianto del movimento segue una linea classica: tema, intermezzo e ripresa del tema principale, con l'aggiunta di una coda dal ritmo spigliato e divertente, inserito in un gioco strumentale dagli effetti piacevolmente gustosi.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Piazza del Campidoglio, 25 luglio 1984


AV. AMADEO WOLFGANGO MOZART ACCAD. FILARMON: DI BOLO
E DI VERONA

QUINTETTO PER PIANOFORTE E FIATI

IN MI BEMOLLE MAGGIORE, K 452

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Largo - Allegro moderato (mi bemolle maggiore)
2. Larghetto (si bemolle maggiore)
3. Rondò. Allegretto (mi bemolle maggiore)

Organico: pianoforte, oboe, clarinetto, fagotto, corno
Composizione: Vienna, 30 marzo 1784
Prima esecuzione: Vienna, Burgtheater, 1 aprile 1784
Edizione: Gombart, Ausburg 1799

Nei suoi primi anni viennesi, e specialmente a partire dal 1784, Mozart dedicò gran parte dei suoi sforzi ad affermarsi come virtuoso di pianoforte, sia partecipando a numerose Accademie, ove oltre a presentare le proprie creazioni era chiamato a improvvisare, sia componendo appositamente Concerti per pianoforte e orchestra. Si ha notizia che solo nei primi tre mesi di quell'anno Mozart si esibì in una ventina di serate pubbliche e private; tra il febbraio e il dicembre di quello stesso 1784 nacquero ben sei *Concerti per pianoforte e orchestra* (K. 449, K. 450, K. 451, K. 453, K. 456, K. 459), tutti eseguiti ripetutamente con grande successo e divenuti subito popolari. Sia pure con frequenza meno ossessiva, questa attività si protrasse fino al dicembre 1786, periodo durante il quale la serie dei grandi Concerti viennesi si arricchì di altri sei titoli, e tutti di grande spicco: il regale terzetto del 1785 (K. 466, K. 467, K. 482) e quello non meno elevato (K. 488, K. 491 e K. 503) del 1786.

Incastonato tra questi gioielli, il *Quintetto per pianoforte e fiati in mi bemolle maggiore* K 452, composto alla fine del mese di marzo 1784 (nel catalogo di mano di Mozart reca la data del 30 marzo 1784), ne risente il clima stilistico soprattutto nel trattamento del pianoforte, che giunge a sfoggiare la magnificenza delle sue risorse espressive senza prevaricare sugli altri strumenti, instaurando con essi un dialogo disteso e limpido: sostenuto come ruolo e insieme discreto come potenza sonora. L'organico offerto dal Quintetto - oboe, clarinetto, corno e fagotto, oltre al pianoforte - non era in fondo così distante dalla versione "ridotta" dei

Concerti per pianoforte, dove lo strumento solista poteva, a piacere, in caso di esecuzione nei salotti, essere accompagnato da un piccolo complesso da camera (ne è un esempio il *Concerto K. 449*, anch'esso in mi bemolle maggiore, dove la partecipazione dei fiati, oboi e corni, è indicata *ad libitum*). Nello stesso tempo, la dimensione cameristica aggiungeva al carattere del pezzo un che di intimo e di raccolto, con caratteri morfologici ed espressivi funzionali alla fusione timbrica tra il pianoforte e gli strumenti a fiato.

Mozart aveva scritto questa pagina in previsione di un concerto "a proprio beneficio" (secondo l'usanza delle Accademie pubbliche, che si tenevano per sottoscrizione) ospitato al Teatro di corte (Burgtheater) di Vienna il 1° aprile 1784.

Nel programma, oltre al "nuovo grande Quintetto" suonato dal "Signor Mozart", figuravano anche tre Sinfonie (tra queste la K. 425, "Linzer"), un "nuovo Concerto sul fortepiano" (probabilmente il K. 451, suonato e diretto dal compositore), tre Arie (una Cantata da "M.lle Cavalieri") e una improvvisazione.

Il successo fu splendido, soprattutto per il Quintetto: Mozart, riferendone con entusiasmo l'accoglienza al padre in una lettera del 10 aprile, non esitò a definirlo "la cosa migliore che abbia mai scritto finora in vita mia [...] Mi sarebbe piaciuto farlo ascoltare anche a lei; e che splendida esecuzione! A dire il vero, alla fine ero stanco dal gran suonare - e non è poco onore per me che i miei ascoltatori non si stancassero mai". Questo giudizio sul Quintetto, tutt'altro che di circostanza, è confermato dal fatto che Mozart lo scelse per eseguirlo alla presenza di Giovanni Paisiello in un concerto privato, organizzato il 10 giugno a Döbling, sobborgo di Vienna, da Gottfried Ignaz von Ployer, suo concittadino trasferitosi a Vienna, la cui figlia Barbara era una delle sue allieve preferite.

Il giorno prima del concerto, Mozart informò il padre con la consueta fretta: «Il Signor Ployer ha organizzato un concerto a Döbling: la signorina Babette [vezzeggiativo di Barbara] eseguirà il suo nuovo Concerto in sol [K. 453, "suo" in quanto a lei dedicato] e io il Quintetto [il K. 452, appunto]; dopo suoneremo insieme la grande Sonata per due pianoforti [K. 448]. Ho intenzione di andare a prendere Paisiello [sic], perché voglio che senta la mia allieva e il mio Concerto».

GIOVANNI PAISIELLO



Anche la critica è unanimemente concorde nel considerare questo *unicum* della produzione mozartiana una vetta, vero punto di svolta di tutta la successiva opera cameristica con pianoforte. Se Abert ne sottolinea la "straordinaria tensione" e Halbreich lo qualifica come "esempio perfetto di dialogo concertante", per Bernhard Paumgartner "esso rimane ancor oggi il più nobile esempio di musica da camera per strumenti a fiato. Beethoven lo tenne evidentemente a modello, componendo il suo *Quintetto op. 16*; ma non lo superò". Il rango speciale riservato da Mozart a questa composizione si palesa già nell'anomalia di un vasto *Largo* introduttivo di particolare solennità, che si estende per venti battute intrecciando al pianoforte in spazi piccolissimi le entrate dei quattro fiati, ora da soli, ora a due a due, ora riuniti in un insieme d'incantata trasparenza timbrica. L'atmosfera muta repentinamente con il tema dell'*Allegro moderato*, di piglio cavalleresco, iniziato dal pianoforte solo in piano ed energicamente scandito dai fiati nel forte.

Il dialogo così avviato si intensifica nella presentazione del secondo tema, distribuito fra la tastiera e i fiati, e prosegue ininterrotto alternando evoluzioni brillanti, ricchi virtuosismi, episodi corali di sonorità pregnante, animate rincorse ritmiche, scambi di parti e di ruoli tra portatori della sostanza tematica e accompagnatori nelle ripetizioni. A uno sviluppo conciso segue una ripresa variata, quasi trasfigurata dall'abile gioco concertante dei motivi. Questa vitalità si stempera nell'intimità del *Larghetto*, "romantica *rêverie* basata su effetti di magica bellezza sonora" (Abert). Il primo tema annunciato da oboe, corno e fagotto ha carattere pastorale, quasi "napoletano" (forse a questo pensava Mozart quando volle che Paisiello ascoltasse il Quintetto) e conduce spontaneamente a una nuova idea esposta da pianoforte, clarinetto e oboe, cui segue una straordinaria varietà di episodi secondari.

Si attua qui un percorso armonico di audacia estrema, che culmina nella modulazione al lontano mi minore (il brano è in si bemolle maggiore), senza perdere tuttavia, pur nella violenza dei contrasti dinamici e nella densa polifonia, la tenuta dei rapporti timbrici. Da questa selva agitata e a tratti oscura il tema principale riemerge come liberato da un accerchiamento, e insieme potenziato nei suoi aspetti caratteristici dalle esperienze attraverso le quali è passato. Il passaggio al Rondò finale (*Allegretto*) sancisce questa ritrovata armonia nel segno di un'esuberanza incline alle grandi sonorità, al superamento dei confini cameristici in un

tratto Concertistico di ampia gestualità, sia nei passaggi solistici sia nelle impennate virtuosistiche. Ma anche qui, dopo una Cadenza in tempo che impegna tutti gli strumenti in una serie di entrate in rigoroso stile imitato, il senso dell'equilibrio impone una riduzione dei pesi specifici in favore di un mite, lieve congedo: esso avviene ripresentando il tema principale e lasciandolo svanire in una dissolvenza incrociata, unita a un canto dolcemente suadente dei fiati sull'accompagnamento discreto, a dinamica sempre più smorzata, del pianoforte.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 12 Aprile 2002

SERENATA PER FIATI N. 10 IN SI BEMOLLE MAGGIORE "GRAN PARTITA", K^1 361 (K^6 370A)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Largo. Allegro molto (si bemolle maggiore)
2. Minuetto (si bemolle maggiore)
3. Adagio (mi bemolle maggiore)
4. Minuetto e 2 trii. Allegretto (si bemolle maggiore)
5. Romanza. Adagio (mi bemolle maggiore)
6. Tema e variazioni. Andantino (si bemolle maggiore)
7. Rondò. Allegro molto (si bemolle maggiore)

Organico: 2 oboi, 2 clarinetti, 2 corni di bassetto, 2 fagotti, 4 corni, basso
Composizione: Monaco - Vienna, febbraio - aprile 1781
Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal del Burgtheater, 23 marzo 1784
Edizione: Bureau d'Art, Vienna 1803

Nel corso della seconda metà del Settecento nelle piccole corti e nelle case patrizie dell'Europa centrale si diffuse enormemente l'abitudine di affidare l'intrattenimento musicale durante feste e cerimonie a un

piccolo complesso di fiati che veniva indicato con il termine tedesco di *Harmonie*. Il nucleo *standard* di una *Harmonie* era un Ottetto formato da due oboi, due clarinetti, due corni e due fagotti e il suo repertorio era costituito principalmente da arrangiamenti e trascrizioni delle opere più in voga o da lavori originali nelle forme disimpegnate della Serenata, del Divertimento, della Cassazione. A questo complesso musicale, destinato a scomparire del tutto nel giro di pochi decenni, diedero il loro contributo praticamente tutti i compositori dell'epoca, sia con arrangiamenti che con lavori originali.

Le tre *Serenate* per fiati composte da Mozart al principio degli anni Ottanta costituiscono senza dubbio il vertice sommo di questa produzione. Se però la *Serenata* in mi bemolle maggiore K. 375 pur elevandosi di molto al di sopra della media delle composizioni coeve a livello qualitativo, non se ne discosta radicalmente a livello formale, la *Serenata* in do minore K. 388 (384a) ne stravolge completamente le convenzioni: già la scelta di una tonalità minore - cosa all'epoca ancora rarissima perfino nelle composizioni più "impegnate" come i Quartetti, le Sonate e le Sinfonie - costituisce una sorta di contraddizione in termini in un brano che dovrebbe essere di piacevole intrattenimento; poi il numero dei movimenti, ridotto a quattro, e la loro struttura formale sembrano guardare più al modello della Sinfonia che a quello della Serenata, così come la temperatura espressiva del brano e la complessità di esecuzione.

Con la *Serenata* in si bemolle maggiore K. 361 (370a) Mozart, pur tornando a una struttura apparentemente più convenzionale in sette movimenti, osa ancora di più, non solo aggiungendo altri strumenti all'organico base della Harmonie - due corni di bassetto (un particolare tipo di clarinetto che suona una quinta sotto, inventato in quegli anni e particolarmente amato da Mozart per il suo timbro molto più scuro e velato rispetto al clarinetto), una seconda coppia di corni e un contrabbasso - ma dilatando le dimensioni e la densità di scrittura di ciascun movimento, dando vita così a un lavoro assolutamente unico nel suo genere; e questa ipertrofia quantitativa e qualitativa della *Serenata* in si bemolle maggiore doveva essere tanto più evidente all'epoca di Mozart, visto che una mano anonima ha aggiunto sul manoscritto autografo la dicitura di "Gran Partita" con cui ancora oggi viene abitualmente chiamata.

MAPPA DEI VIAGGI DI MOZART



Per quanto possa sembrare impossibile, le notizie che abbiamo sulla genesi di questo straordinario capolavoro e sulle sue esecuzioni pubbliche durante la vita di Mozart sono alquanto vaghe, per non dire nulle.

Un tempo la sua nascita veniva collocata dagli studiosi in modo pressoché unanime nel periodo compreso tra la fine del 1780 e l'inizio del 1781, quando Mozart si trovava a Monaco per curare la prima esecuzione di *Idomeneo*.

A confortare questa ipotesi c'era la presenza degli ottimi strumentisti a fiato dell'orchestra di corte e del principe Karl Theodor del Palatinato che Mozart aveva già avuto modo di conoscere qualche anno prima a Mannheim: la *Serenata* avrebbe potuto essere composta, dunque, sia come segno di amicizia per gli strumentisti provenienti dalla leggendaria orchestra di Mannheim (che si era sciolta nel 1778 quando Karl Theodor era stato chiamato a Monaco come principe elettore di Baviera), sia come omaggio al principe nella speranza di ottenere un incarico a corte.

In tempi più recenti si è cominciato ad affermare che a Monaco furono composti solamente quattro dei sette movimenti che formano la *Serenata*, mentre i rimanenti tre sarebbero stati scritti da Mozart nella primavera-estate del 1781, nei primi mesi trascorsi a Vienna dopo la rottura con l'Arcivescovo di Salisburgo.

Infine gli studi condotti in questi ultimi anni con l'aiuto della tecnologia - come l'analisi della filigrana della carta del manoscritto originale - sembrerebbero postdatare la nascita dell'intera *Serenata* al primo periodo viennese: lo studioso mozartiano Roger Hellyer ha addirittura avanzato l'ipotesi che il pezzo potesse rappresentare un dono per Constanze in occasione delle nozze, celebrate a Vienna il 4 agosto del 1782.

Sia come sia, nulla ci è dato sapere su una qualsiasi esecuzione pubblica del brano durante la vita di Mozart. Anche in questo caso possiamo solo supporre che «il grande pezzo per strumenti a fiato di un tipo molto speciale composto da Herr Mozart» di cui parlava l'annuncio pubblicitario per il concerto dato al Burgtheater di Vienna dal clarinettista Anton Stadler il 23 marzo del 1784 fosse proprio la *Serenata* in si bemolle maggiore, o almeno una sua parte.

KARL THEODOR



Fin dall'apertura la *Serenata* afferma la sua divergenza dalle convenzioni del genere: anche se le nostre orecchie moderne non possono più rendersene conto, le quattordici battute di introduzione lenta (*Largo*), che sarebbero assolutamente normali in un Quartetto o in una Sinfonia, in una Serenata fanno più o meno l'effetto di una persona che si presenti a un *pique-nique* vestita in abito da sera.

Non c'è da stupirsi se dopo un simile *incipit* il gioioso ma sapientissimo *Allegro molto* che lo segue si apra nello sviluppo a una scrittura più contrappuntistica e a brevi momenti di malinconia in tonalità minore e se perfino il solido *Menuetto* contenga al suo interno un primo *Trio* che si configura come un delicato notturno per soli clarinetti e corni di bassetto e un secondo *Trio* increspato da un poeticissimo e malinconico dialogo fra oboe e clarinetto.

Quanto poi all'*Adagio* che segue, siamo forse di fronte a una delle pagine di più ineffabile bellezza di tutta la letteratura musicale; e non è andato troppo lontano dal vero Peter Shaffer, che nella prima scena della sua commedia *Amadeus*, poi portata sul grande schermo da Milos Forman, fa dire a Salieri all'ascolto di questo *Adagio*: «Mi sembrò di aver sentito la voce di Dio!». Segue un giocoso *Menuetto* che, se rimane sereno e cantabile anche nel secondo *Trio*, dal tono rassicurantemente popolareggiante, nasconde nel suo cuore un primo *Trio* in minore dai toni misteriosi e inquietanti. Perfino la *Romanze*, altro momento di sospensione lirica, contiene al suo interno un agitato *Allegretto* in minore, mentre lo spensierato *Tema con variazioni* che segue offre a turno a tutti gli strumentisti la possibilità di salire alla ribalta; ma anche qui la quarta variazione sembra anticipare voci e colori di alcune pagine della *Zauberflöte*. Questo capolavoro davvero straordinario, in cui Mozart usa con inarrivabile maestria la tavolozza offertagli da un *ensemble* di strumenti a fiato, si chiude gioiosamente con un brevissimo e festoso *Rondò* di sapore turco, forse la pagina più in sintonia con le esigenze di una normale Serenata per *Harmonie*.

Carlo Cavalletti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 9 febbraio 2007

SERENATA PER FIATI N. 11

IN MI BEMOLLE MAGGIORE, K 375

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro maestoso (mi bemolle maggiore)
2. Minuetto I e trio (mi bemolle maggiore)
3. Adagio (mi bemolle maggiore)
4. Minuetto II e trio (mi bemolle maggiore)
5. Allegro (mi bemolle maggiore)

Organico: 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni - Nel 1782 aggiunti 2 oboi
Composizione: Vienna, ottobre 1781
Prima esecuzione: Vienna, residenza del pittore von Hickel, 15 ottobre 1781
Edizione: Andrè, Offenbach 1792

Nel Settecento si usavano indifferentemente i termini di Cassazione, Divertimento o Serenata per designare lavori tra loro molto simili composti per feste, intrattenimenti, celebrazioni o circostanze solenni ma dal carattere musicale di solito un po' standardizzato. Con Mozart il genere della Serenata, pur conservando la forma tradizionale basata sull'accostamento di pezzi diversi (di solito sette o otto, dei quali due o tre fanno intervenire uno strumento solista), assume connotati nuovi, sia per la ricercatezza della scrittura strumentale, che in alcuni casi acquista un taglio sinfonico, sia per la varietà nella scelta degli organici.

Negli anni viennesi Mozart compose alcune Serenate per strumenti a fiato, destinate ad esecuzioni all'aperto, come era consuetudine per le musiche con questo tipo di organico: nel febbraio del 1781 scrisse ad esempio la *Serenata in si bemolle maggiore K. 361* (il titolo *Gran Partita* che compare sull'autografo non è di mano di Mozart) per dodici fiati - due corni, due clarinetti, due corni di bassetto, due fagotti, quattro corni più un contrabbasso -, che esplora tutti i possibili amalgami e combinazioni timbriche tra i diversi strumenti, giocando anche su diversi registri stilistici espressivi. Nell'ottobre dello stesso anno diede alla luce la *Serenata K. 375*, originariamente scritta per sei fiati (due clarinetti, due corni e due fagotti) e poi rielaborata per otto, con l'aggiunta di due

oboi che riprendono parte delle linee dei clarinetti (anche se la sonorità dei clarinetti resta dominante). Mozart fece questa rielaborazione nel luglio del 1782, proprio mentre componeva la *Serenata in do minore K. 388*, scritta direttamente per otto fiati, ed è verosimile che il titolo *Nacht Musique*, che menziona in una lettera dello stesso mese, non si riferisse a quest'ultimo lavoro ma piuttosto alla versione per ottetto della *Serenata K. 375*.

Se la *K. 388* appare già assai lontana dai modelli tradizionali, per la tonalità minore, per l'articolazione in quattro movimenti (come una Sinfonia), per lo stile insolitamente grave, anche la *Serenata K. 375*, in cinque movimenti, mostra molti aspetti originali, giocando in maniera ambivalente su elementi convenzionali e soluzioni innovative, rinunciando per esempio al tono estroverso e chiassoso tipico del genere, e introducendo squarci quasi romantici.

Questa ambivalenza emerge chiaramente nel primo movimento (*Allegro maestoso*) che inizia con un tema vecchio stile ma poi alterna momenti intimistici, languidi o appassionati, un secondo tema in si bemolle dal carattere molto espressivo, improvvisi silenzi che creano emozionanti effetti di sospensione. Dopo il breve sviluppo, tonalmente enigmatico e capace di condensare una grande varietà di umori, la ripresa presenta, in maniera abbastanza sorprendente, un motivo del tutto nuovo al posto del secondo tema, affidato al corno solo e con un andamento di Gavotta. La coda ripropone il primo tema e il movimento finisce in *pianissimo*, spegnendosi su un delicato frammento melodico dell'oboe.

Il secondo e il quarto movimento sono due *Minuetti* in stile haydniano (poiché nell'autografo compaiono come copie allegate, anche con una diversa numerazione delle pagine, si può ipotizzare che non appartenessero originariamente alla *Serenata*), il primo con un Trio esteso e dal tono grave, il secondo con un Trio ingenuo dal sapore di Musetta.

Questi due *Minuetti* inquadrano un *Adagio*, che è anche il cuore emozionale di tutta la *Serenata*, dominato dal melodizzare ampio e cantabile delle prime parti, «una vera scena d'amore - come lo ha definito Hermann Abert -, tutto un profluvio di sentimenti, un sussurrare grazioso e discreto, e palese è anche la presenza della natura».

La Serenata si conclude con un *Allegro*, in forma di rondò-sonata, basato su un tema saltellante dal gusto popolaresco, che riporta al clima festoso e svagato tipico delle Serenate, e su chiari rimandi tematici tra gli episodi (il primo è introdotto da un tema ascendente del corno solo, che poi viene ripreso ed elaborato contrappuntisticamente nel secondo episodio).

Gianluigi Mattietti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 3 aprile 2009

SERENATA N. 12 IN DO MINORE

"NACHTMUSIK" PER FIATI, K[1] 388, K[6] 384A

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (do minore)
2. Andante (mi bemolle maggiore)
3. Menuetto in canone con trio (do minore)
4. Allegro (do minore)

Organico: 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni
Composizione: Vienna, 30 Luglio 1782
Edizione: Kühnel, Lipsia 1811

Nessun musicista ha mai eguagliato la spontanea sensibilità di Mozart per le caratteristiche timbriche più naturali dei vari strumenti a fiato: ne sono la dimostrazione non solo i Concerti da lui dedicati al clarinetto, all'oboe, al flauto, al corno e al fagotto ma anche e soprattutto le sue musiche per ensemble di soli fiati. Queste composizioni erano indicate con nomi diversi (Serenate, Divertimenti, Cassazioni, Notturni, Partite) ma erano sostanzialmente simili e appartenevano tutte a un unico genere di musica, destinata ad allietare le feste della nobiltà e dell'alta borghesia. Facevano dunque parte della vita della buona società austriaca durante quella sorta di felice e gaudente *belle époque* che precedette la Rivoluzione del 1789, non a caso Mozart stesso non dimentica, tra i

piaceri della vita di cui circonda Don Giovanni, una cena al suono di un piccolo gruppo di strumenti a fiato.

La forma e il numero dei movimenti delle Serenate e delle composizioni affini erano variabili, mentre una costante era il tono disimpegnato, gradevole e semplice: questo carattere informale contribuiva non poco al fascino di una musica nata con il modesto scopo di fornire un sottofondo musicale al chiacchiericcio e al rumore di bicchieri e posate. Però nella produzione mozartiana di musiche di questo tipo troviamo - oltre alle brevi e disimpegnate composizioni degli anni di Salisburgo, che comunque hanno qualità artistica molto superiore a quel che la loro destinazione effimera meritasse - anche tre lavori di dimensioni e ambizioni maggiori, scritti a Monaco di Baviera e a Vienna nel 1781 e 1782, che hanno qualcosa d'enigmatico, perché il loro carattere serio e la loro scrittura complessa appaiono incompatibili con le occasioni in cui venivano solitamente eseguite le Serenate.

Di questo piccolo gruppo di composizioni fa parte la *Serenata in do minore K. 388*, che al carattere enigmatico cui si è appena accennato unisce anche il mistero della sua destinazione. Per chi fu scritta e per quale occasione? È stato suggerito che il principe Schwarzenberg o il giovane principe Liechtenstein potrebbero esserne stati i committenti, ma non sarebbero rimasti sorpresi, disorientati, irritati e perfino spaventati da questa Serenata così particolare, così appassionatamente personale nell'espressione? E come conciliare la sua drammaticità col fatto che fu composta in uno dei momenti più felici della vita di Mozart, nel luglio 1782, pochi giorni dopo il trionfo della sua Opera comica *Il ratto dal serraglio* al Burgtheater di Vienna e immediatamente prima del tanto desiderato e sospirato matrimonio con Konstanze?

Già la sola scelta del tragico do minore per questo genere di composizioni, che di norma dovevano avere la leggerezza, l'eleganza e la disinvoltura dello stile "galante", era un fatto eccezionale e annunciava un particolare impegno espressivo. Come il sol minore, anche il do minore è una tonalità emblematica del mondo spirituale di Mozart: se il sol minore è angoscioso, tenebroso e agitato, il do minore è immerso in un'atmosfera più tragica ma più oggettiva, è più cupo ma più composto, come se Mozart vedesse in questa tonalità la manifestazione d'un potere trascendente e fatale.

L'*Allegro* iniziale è basato su un gruppo di temi concisi e marcatamente contrastanti, che creano un'atmosfera tragica più fortemente rilevata e più ampiamente articolata che in ogni altra precedente composizione di Mozart.

CARL E FRANZ MOZART



L'atmosfera si rasserena nell'*Andante*, in mi bemolle maggiore: è un movimento relativamente breve, in cui i vari strumenti dialogano pacatamente tra loro, con toni d'intenso lirismo.

Le Serenate avevano normalmente due Minuetti, che contribuivano al loro carattere leggero e disimpegnato, ma Mozart questa volta ne scrisse uno solo, dando così a questa composizione la struttura più compatta e severa d'una Sinfonia: si tratta d'un *Menuetto in canone*, costruito su lunghe linee contrappuntistiche che passano tra i vari strumenti, seguendo una tecnica imitativa non troppo rigida.

Il finale è un *Allegro*, suddiviso in un tema e sette variazioni: il tema, in do minore, è una svelta melodia dal profilo semplice e ben definito, le variazioni sono fortemente caratterizzate e delineano un percorso emotivo simmetrico, sfociando nella ripresa del tema iniziale, questa volta in un luminoso e vivace do maggiore.

Mauro Mariani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 17 febbraio 2006

COMPOSIZIONI PER ARCHI E FIATI

ADAGIO E RONDÒ PER GLASHARMONIKA, K 617

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Adagio (do minore)
2. Rondò. Allegretto (do maggiore)

Organico: glassharmonica, flauto, oboe, viola, violoncello
Composizione: Vienna, 23 maggio 1791
Prima esecuzione: Vienna, Kärntnertor Theater, 19 agosto 1791
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1791
Scritto per Marianne Kirchgässner

Questo pezzo è originariamente scritto per armonica, flauto, oboe, viola e violoncello.

L'armonica, chiamata oggi tautologicamente «armonica di vetro» («Glasharmonika») per non confonderla con un più moderno strumento popolare, fu uno degli strumenti favoriti dal pubblico del Settecento. L'armonica è costituita da una ventina di coppe di cristallo di vario diametro e spessore, infilate ad un asse rotante in una cassa di risonanza di legno.

Malgrado la limitatezza della gamma sonora (che non supera il sol medio), l'esecutore, premendo con le dita umide sul bordo dei cristalli in rotazione, riesce a trarre dallo strumento un suono dolce e cupo, di particolare fascino, che ispirò addirittura una «Cantata» al nostro Metastasio.

Per Marianna Kirchgassner, celebre virtuosa cieca dello strumento, Mozart scrisse a Vienna nel 1791 un *Adagio* solistico in do maggiore (Köchel 356; Einsteiu 617a) e un *Adagio e Rondò in do minore* (Köchel e Einstein 617) per un complesso di strumenti che all'armonica unisce un flauto, un oboe, una viola e un violoncello.

Einstein definisce questo *Adagio e Rondò* «una delle opere divine» di Mozart, la «controparte strumentale dell'*Ave verum*», «di una bellezza ultraterrena nell'introduzione (in minore) e nel rondò (in maggiore)».

Carlo Marinelli

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 23 marzo 1962

QUARTETTO IN FA MAGGIORE

PER OBOE E ARCHI, K[1] 370 (K[6] 368B)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (fa maggiore)
2. Adagio (re minore)
3. Rondò. Allegro (fa maggiore)

Organico: oboe, violino, viola, violoncello
Composizione: Monaco, gennaio - marzo 1781
Edizione: Andrè, Offenbach 1802

Come ogni musicista della sua epoca, Mozart era un grande estimatore dell'orchestra di Mannheim formata da musicisti di primissima qualità come Jan Vaclav Antonìn e Karel Filip Stamitz, Christian Cannabich, i violoncellisti Innozenz e poi Franz Danzi, il flautista Johann Baptist Wendling, il fagottista Georg Wenzel Ritter, gli oboisti Ludwig August Lebrun e Friedrich Ramm.

Nel 1778 morì l'elettore Maximilian di Baviera, e Karl Philipp Theodor, suo erede nonché illuminatissimo signore di Mannheim e promotore dell'orchestra, si trasferì con tutta la corte palatina a Monaco: fu la fine della famosa orchestra che venne fusa con quella di Monaco.

Mozart, divenuto amico dei musicisti durante la sua permanenza a Mannheim nel 1777/1778 (poco prima che l'orchestra si trasferisse) quando aveva anche composto una Sinfonia concertante per quattro fiati, li frequentò nuovamente a Monaco nel 1781, in occasione dell'*Idomeneo*.

Fu in quel periodo che vide la luce il Quartetto per oboe e archi K. 370, scritto per Friedrich Ramm la cui bravura strumentale dissipò i dubbi di Mozart circa la sonorità troppo nasale del suo strumento al quale il salisburghese preferì comunque sempre il clarinetto.

Lo stile dell'Allegro del Quartetto con oboe è più cameristico e più equilibrato tra le parti rispetto al movimento analogo del Quartetto 'concertante' con flauto K. 285; si segnala l'Adagio in re minore di insolita mestizia al quale segue il tradizionale Allegro in forma di Rondò, quanto mai adatto col suo 6/8, interrotto solo brevemente da un episodio alla breve, a mettere in evidenza le doti virtuosistiche dell'oboista.

Johannes Streicher

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 25 settembre 1990

QUARTETTO PER FLAUTO N. 4 IN LA MAGGIORE, K 298

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Andantino (la maggiore)
2. Minuetto e trio (re maggiore)
3. Rondò. Allegretto grazioso (la maggiore)

Organico: flauto, violino, viola, violoncello
Composizione: Parigi, 23 marzo - 31 agosto 1778
Edizione: Traeg, Vienna 1808

È risaputo che Mozart prediligeva il clarinetto e il corno fra gli strumenti a fiato, ma questo non toglie che sapesse scrivere bene anche una parte di flauto, come dimostrano i Quartetti già citati e in particolar modo il *Quartetto K. 298*, il cui manoscritto è conservato nella Biblioteca nazionale di Vienna.

La data di composizione di questo lavoro è controversa: qualcuno tra i musicologi parla del 1778, altri ritengono che sia più logico spostarne la data di nascita alla fine del 1786 o agli inizi del 1787, in quanto nel rondò si ascolta un'aria dell'Opera buffa *Le gare generose* di Giovanni

Paisiello, rappresentata a Vienna nel settembre del 1786 e poi a Praga l'anno successivo (ad una di queste recite assistette Mozart, secondo una lettera da lui inviata con la data del 15 gennaio 1787 al barone Gottfried von Jacquin).

NIKCOLAUS GOTTFRIED VON JACQUIN



Nell'opera *K. 298* sarebbero stati utilizzati anche temi altrui, come un Lied di Franz Anton Hoffmeister rielaborato nel primo movimento e un antico e popolare rondò francese nel trio del minuetto. La composizione si snoda con tono piacevole e brillante, sin dall'*Andante* cantabile e di delicato lirismo all'italiana, arricchito da una serie di spigliate variazioni, affidate volta per volta ai vari strumenti, prima di ritornare al bel tema del flauto. Da sottolineare l'eleganza melodica e armonica del *Rondò* e la fosforescente leggerezza dell'*Allegretto* conclusivo.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 24 febbraio 1989

QUARTETTO PER FLAUTO

ED ARCHI N. 1 IN RE MAGGIORE, K 285

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (re maggiore)
2. Adagio (si minore)
3. Rondò. Allegretto (re maggiore)

Organico: flauto, violino, viola, violoncello
Composizione: Mannheim, 25 dicembre 177

Il Quartetto in re maggiore K. 285, il primo di una serie composta un po' contro volontà (e non terminata) per l'olandese De Jean (Mozart non amò particolarmente il flauto), è del periodo di Mannheim, e precisamente del dicembre 1777.

Il flauto domina incontrastato in tutti e tre i tempi: viola e violoncello nell'Allegro si limitano a qualche intervento di natura essenzialmente ritmica giacché anche nello sviluppo dal punto di vista armonico non ci sono eventi particolari, solamente il violino per poche battute è trattato al pari del flauto.

L'Adagio in si minore con i caratteristici 'sospiri' mannheimiani si annovera tra i più bei tempi di tutta la letteratura flautistica: lo strumento a fiato con la sua melodia malinconica è come esaltato dai delicatissimi pizzicati degli archi.

Conclude il Quartetto un Rondò tra i più impegnativi per il violinista, la cui parte di accompagnamento si rivela una sorta di perpetuum mobile che fa da sfondo al protagonismo del flauto accanto al quale il violino stenta ad affermarsi.

Johann Streicher

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 25 settembre 1990

QUARTETTO PER FLAUTO

ED ARCHI N. 3 IN DO MAGGIORE, A 171 (K^6 285B)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (do maggiore)
2. Andantino (do maggiore)

Organico: flauto, violino, viola, violoncello
Composizione: Mannheim, 25 dicembre 1777 - 14 febbraio 1778

Incompleto; manca il terzo movimento

Il *Quartetto in do maggiore* per flauto e archi K. 171, così come viene indicato nell'appendice (Anhang) del catalogo Koechel, è un *Allegro* con un *Andantino* per flauto violino, viola e violoncello scritto da Mozart a Mannheim tra gennaio e febbraio del 1778 e improntato ad un gusto classico che mira ad inserire in un giusto dosaggio il timbro del flauto nel gioco degli archi.

La composizione è avviata dal canto del flauto, ripreso all'ottava inferiore dal violino e seguito da un ritornello dei quattro strumenti. Ancora il flauto espone il secondo tema, sviluppato dal violino e contrappuntato dai vari strumenti come un tema con variazioni su cambiamento di tonalità, da sol minore a re minore. L'attenzione dell'ascoltatore è richiamata dalla linearità e dalla espressività delle modulazioni, indicative anche in questo caso della genialità inventiva mozartiana.

Questo *Quartetto*, noto anche nella numerazione K. 285b, si collega agli altri due *Quartetti*, in re maggiore K. 285 e in sol maggiore K. 285a, perché composti per lo stesso organico strumentale (flauto e archi). In fondo i *Quartetti* K. 285a e K. 285b si richiamano maggiormente allo stile di Johann Christian Bach, quanto mai elegante e misurato negli effetti, e secondo Einstein si ritrova nel finale del K. 285b la versione originale del tema con variazioni della *Serenata* per strumenti a fiato K. 361.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 25 novembre 1983

QUINTETTO IN LA MAGGIORE

PER CLARINETTO, K. 581 "STADLER"

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (la maggiore)
2. Larghetto (re maggiore)
3. Minuetto e trio (la maggiore)
4. Allegretto con variazioni (la maggiore)

Organico: clarinetto, 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Vienna, 29 settembre 1789
Prima esecuzione: Vienna, Burgtheater, 22 dicembre 1789
Edizione: Andrè, Offenbach 1802
Dedica: Anton Stadler

Rispetto ai vari Quartetti e Quintetti per strumento a fiato, non v'è dubbio che l'ultimo lavoro lasciato da Mozart in questo campo, il *Quintetto per clarinetto in la maggiore K. 581*, non solo costituisca un autentico vertice, ma anche una pietra miliare del repertorio clarinettistico, e, più in generale, uno degli autentici capolavori di tutta la letteratura cameristica del compositore.

I primi contatti con il clarinetto il piccolo Mozart li ebbe all'età di otto anni, nel corso della sua lunga permanenza londinese; a quel tempo il

clarinetto era uno strumento di costruzione recente, che non si era ancora conquistato un posto stabile in orchestra. Di fatto Mozart dovette attendere oltre un decennio perché l'orchestra di Mannheim gli mostrasse il perfetto impiego sinfonico dello strumento rispetto agli altri fiati.

Tuttavia solo negli ultimi due anni di vita il compositore potè scrivere dei brani che vedessero il clarinetto in un ruolo solistico. L'occasione gli fu fornita dalla conoscenza dello strumentista Anton Stadler, un virtuoso di straordinaria abilità che del clarinetto svelò a Mozart le inesplorate potenzialità espressive; senza dimenticare che lo strumentista suonava su uno strumento detto "clarinetto di bassetto" che si differenziava dal modello moderno per una maggiore estensione nel registro grave.

Per le capacità tecniche e interpretative di Stadler (oltretutto suo fratello massone, nonché compagno di affari, sembra, non sempre limpidissimi) Mozart confezionò su misura il *Quintetto K. 581*, il cosiddetto "*Trio dei birilli*" e il crepuscolare *Concerto K. 622*, oltre ai mirabili interventi concertanti di due arie della *Clemenza di Tito* ("Parto ma tu ben mio" cantata da Sesto, e "Non più di fiori", da Vitellia; quest'ultima in verità concepita per corno di bassetto, che del clarinetto è stretto parente).

Fra queste Opere lo "Stadler-Quintett", come lo stesso Mozart ebbe a definirlo, è forse quella che meglio mette in luce il timbro dolcemente sensuale dello strumento, la sua straordinaria estensione, le doti cantabili e quelle virtuosistiche; e questo grazie anche al felicissimo sposalizio con la classica formazione del Quartetto d'archi, che accoglie il clarinetto come un "primus inter pares", esaltandone il ruolo solistico senza per questo mortificarsi in una funzione di accompagnamento.

Certo, sarebbe inopportuno rimproverare al *Quintetto K. 581* la mancanza di quella scrittura complessa e di quella elaborazione tematica che contraddistinguono i coetanei Quintetti per archi, e che erano in partenza precluse dalla presenza dello strumento a fiato.

E tuttavia è difficile pensare a una scrittura più raffinata di quella del Quintetto per clarinetto, perché la sofisticatezza delle figurazioni di accompagnamento e il gioco di scambio delle funzioni fra i vari strumenti mostra veramente una maestria suprema.

In sostanza alla piena accessibilità della funzione di accompagnamento si coniuga nel *Quintetto K. 581* una raffinatezza di impostazione che in

qualche modo sembra rinnegare quella accessibilità; e proprio per questa ambiguità la partitura appartiene al novero dei capolavori.



L'*Allegro* iniziale, in forma sonata, si basa su temi ampi e cantabili, di immediata piacevolezza, non disgiunta per la seconda idea da una certa malinconia, evidenziata dalla ripresa in minore del clarinetto; lo sviluppo poi evita i contrasti dialettici e si fonda piuttosto sulla figurazione arpeggiata che introduce il clarinetto, elaborata in suadenti giri armonici; è questo il movimento che offre ai cinque strumenti le maggiori possibilità di intreccio e di scambio di ruoli - ad esempio se nella esposizione si susseguono violino e clarinetto, nella ripresa i ruoli vengono invertiti - sempre condizionate dalla ricerca di soluzioni sonore dolcemente eufoniche.

Il secondo tempo, un tenero *Larghetto* in una regolarissima forma di *Lied*, vede il clarinetto impegnato nell'esibizione delle proprie capacità melodiche e del rapido passaggio dai gravi agli acuti; nella sezione centrale esso instaura un dialogo con il primo violino, sul morbido sfondo creato dagli altri archi.

La presenza inconsueta di due *Trii* avvicina lo spirito del *Minuetto* a quello dei Divertimenti salisburghesi; alla garbata melodia della danza si contrappongono prima una sezione in minore per soli archi, e poi un motivo dal carattere di *Ländler* popolaresco.

E popolaresco è anche il *Tema con variazioni* (finale al posto del più usuale *Rondò*) il cui carattere disimpegnato è una precisa scelta dell'autore, che aveva già abbozzato un movimento più complesso; le variazioni, improntate alla massima godibilità d'ascolto, si susseguono secondo una studiata logica di contrasti alternati, con una variegata scrittura strumentale che riassume le caratteristiche più salienti dell'intera composizione.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 1 marzo 2001

QUINTETTO IN MI BEMOLLE MAGGIORE

PER CORNO ED ARCHI, K[1] 407 (K[6] 386C)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (mi bemolle maggiore)
2. Andante (si bemolle maggiore)
3. Allegro (mi bemolle maggiore)

Organico: corno, violino, 2 viole, violoncello
Composizione: Vienna, dicembre 1782
Edizione: Schmid & Rau, Lipsia 1796
Dedica: Ignaz Leutgeb

Nel Quintetto di Mozart per corno e archi K. 407 troviamo due viole al posto degli usuali due violini, per cui abbiamo a che fare con una composizione un po' ai margini delle normali stagioni Concertistiche spesso legate alle formazioni classiche del Trio o del Quartetto.

Tutte le opere per corno di Mozart si devono alla felice circostanza che Joseph (o Ignaz) Leutgeb, cornista nell'orchestra del Fürsterzbischof Colloredo di Salisburgo, abbia deciso di trasferirsi a Vienna dove poi chiese a Mozart di comporgli dei Concerti onde affermarsi nella capitale.

Sembra che Leutgeb non sia stato un lume di scienza offrendo più di una occasione di bonario scherno a Mozart che si permise di apporre questa 'dedica' al Concerto K. 417: "Wolfgang Amadeus Mozart ha avuto pietà di quest'asino, di questo pazzo di Leitgeb, a Vienna il 27 maggio 1783", per tacere delle chiose saporite del Concerto K. 412.

Quale cornista invece doveva aver raggiunto un livello di tutto rispetto se si considerano le difficoltà tecniche dei Concerti mozartiani. Il Quintetto K. 407, composto a Vienna alla fine del 1782, edito postumo da Schmid & Rau a Lipsia, mette in risalto tutte le possibilità dello strumento (tranne gli accordi) pur non sfruttandone l'estensione completa nel primo e nel secondo tempo; solo nel Finale, prima del terzo ritornello, il corno scende nelle regioni più gravi.

Nelle prime battute introduttive la prima viola assume il ruolo solitamente ricoperto dal secondo violino, cioè di sostegno del primo alla

terza bassa, ma a partire dall'esposizione del tema principale sarà il corno a condurre il discorso.

Solo occasionalmente gli altri strumenti vanno al di là della funzione di sostegno, come per esempio nel brevissimo sviluppo, o alla fine dell'esposizione quando il primo violino ripete ironicamente i quattro *fa* staccati del corno, episodio ripetuto ed ampliato con l'intervento degli altri archi alla fine della ripresa.

L'Andante, nella tonalità della dominante, lascia spazio maggiore alla cantabilità del primo violino che si alterna col corno mentre sulla base armonica del violoncello le viole procedono per lo più parallelamente.

Come anche nel Rondò finale le due viole danno solo un colore lievemente più scuro senza creare atmosfere più adombrate come la loro presenza potrebbe invece suggerire (basti pensare ad alcuni dei Quintetti per archi mozartiani).

Di impianto formale semplice, il Quintetto K. 407 è vicino al mondo dell'*Entführung* coeva, e anche l'accenno di fugato nelle sue ultime battute è solamente una scherzosa allusione a forme più severe da Mozart sì magistralmente padroneggiate ma qui non ostentate.

Johannec Streicher

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 25 settembre 1990

COMPOSIZIONI PER STRUMENTI SOLI

PICCOLO ADAGIO PER

GLASSHARMONIKA, K[1] 356 (K[2] 617A)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Adagio (do maggiore)

Organico: glassharmonika
Composizione: Vienna, gennaio - maggio 1791
Dedica: Marianne Kirchgässer

Le composizioni che Mozart scrisse per Marianna Kirchgässner, celebre virtuosa cieca di armonica, risalgono all'ultimo anno della sua vita.

Fu a Vienna nel 1791 che Mozart scrisse per questa artista, da lui assai ammirata, un *Adagio* solistico in do maggiore (iscritto dal Köchel erroneamente al n. 356 del suo catalogo cronologicamente restituito al suo posto dall'Einstein con l'attribuzione del n. 617 a), e un *Adagio e Rondò in do minore* (Köchel e Einstein, n. 617) per un complesso di strumenti che all'armonica unisce un flauto, un oboe, una viola e un violoncello.

Se l'*Adagio in do maggiore* per sola armonica vuole soprattutto mettere in rilievo le possibilità dello strumento, sia pure senza eccessi virtuosistici, ed anzi con un equilibrio che congiunge alla grazia del porgere una sorta di melanconica nostalgia, l'*Adagio e Rondò* va considerato uno dei capolavori assoluti di Mozart, tanto che l'Einstein lo definisce «una delle opere divine» di Mozart, la «controparte strumentale dell'Ave verum, di una bellezza ultraterrena nell'introduzione (in minore) e nel rondò (in mi maggiore)».

Carlo Marinelli

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 1 febbraio 1963

TRII, QUARTETTI E QUINTETTI PER ARCHI

ADAGIO E FUGA IN DO MINORE

PER QUARTETTO D'ARCHI, K 546

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Adagio (do minore)
2. Fuga. Allegro (do minore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello oppure orchestra d'archi
Composizione: Vienna, 26 Giugno 1788
Edizione: Hoffmeister, Vienna 1788

Trascrizione per Quartetto d'archi dalla Fuga per due pianoforti, K 426

Tra gli aspetti più affascinanti della riflessione storica sulla musica vi è senza dubbio l'indagine su come sia mutato nei secoli il concetto di tradizione che spettatori, dilettanti, compositori ed esecutori hanno fatto proprio nei secoli. Qualche particola dell'infinito caleidoscopio di opinioni che animò tale problematica, ancora oggi attuale, ci giunge dalle testimonianze scritte di chi la musica la visse come lavoro e come impegno critico e intellettuale.

Sia detto subito che la materia è magmatica, sempre aperta a nuove interpretazioni e sottoposta a nuove evoluzioni del gusto; essa ha però il pregio, se analizzata con attenzione, di apportare spesso qualche elemento rivelatore sulle relazioni tra musica e società, non dimenticando tuttavia che nella maniera in cui un compositore si rivolge al passato c'è una percentuale di influenza sociale, dichiarata o tacita, e una parte di esperienza e di giudizio personali.

Mozart è un punto di osservazione privilegiato per la problematica in questione: da giovanissimo ebbe il pregio di viaggiare molto, di avere un apprendistato cosmopolita; ebbe la fortuna di conoscere molti ambienti culturali europei con i loro gusti e le loro tradizioni. La sua sensibilità fu termometro di molte delle tensioni culturali dell'epoca. Il suo incontro a Vienna e la decennale amicizia con il bibliotecario imperiale barone Gottfried van Swieten, vengono spesso descritti come elementi

importanti per l'evoluzione del suo stile. Mozart aveva cominciato a frequentare il barone nel 1781. Ambasciatore a Berlino presso Federico II, van Swieten si era affiliato in quella città a un gruppo di difensori della memoria bachiana e händeliana di cui facevano parte altri compositori.

Uomo politico con interessi culturali, grande amante della musica al punto da essere compositore di Sinfonie («rigide come lui stesso» a dire di Joseph Haydn), van Swieten amava farsi promotore anche a Vienna della diffusione dell'opera di J. S. Bach e di Händel. Aveva dato in gran copia anche a Mozart spartiti e partiture di questi due autori, materiale di cui il salisburghese si serviva eseguendoli e studiandoli in casa. Scrisse nel 1783: «*Quando Constanze udì le fughe, se ne innamorò: ora non vuoi sentire altro che fughe e soprattutto (in questo campo) Händel e Bach. Siccome poi mi aveva sentito improvvisarne io stesso, mi domandò se non ne avessi già scritta qualcuna e quando le risposi che no, mi rimproverò aspramente di aver trascurato quanto di più bello e interessante ci sia nella musica, e non smise di pregarmi fino a che non gliene scrissi una. [...] Col tempo ne farò altre cinque e le regalerò al barone van Swieten».*

Più che per Mozart, il cui ruolo di compositore aveva sempre contemplato di necessità lo studio di variegate tipologie di musiche recenti o passate, la citazione ci interessa per la presa di posizione della moglie: che Constanze trovasse le fughe così attraenti al puro ascolto, testimonia un fatto di evoluzione del gusto assai interessante.

L'amore per il contrappunto non era dunque più una faccenda per soli esperti: dalle appendici solenni del genere sacro e dal silenzioso lavoro del privato esercizio, lo stile contrappuntistico aumentava il suo indice di gradimento fra gli ascoltatori. E Mozart si mise a lavoro: il 29 dicembre 1783 completò la stesura della *Fuga in do minore K. 426*, opera preceduta da diversi frammenti di fughe per tastiera lasciate incomplete. Si trattava di una severa e maestosa fuga a quattro voci per due fortepiani, alla quale Mozart voleva far precedere un Preludio: un progetto iniziato ma portato a compimento più tardi.

Nel giugno del 1788, infatti, egli riprese in mano la vecchia fuga e la riadattò per Quartetto od orchestra d'archi aggiungendo, come ebbe a scrivere lui stesso, anche un «Adagio a due violini, viola e basso per una

fuga che scrissi tempo fa». Si trattava dell'*Adagio e Fuga in do minore K. 546*, un'opera che trasfondeva nel colorismo degli archi il carattere serio e impegnato della composizione precedente.

NIKCOLAUS GOTTFRIED VON JACQUIN



Rispetto alla prima versione, l'*Adagio* ha qui la funzione di accentuare l'effetto meccanico e sublime della fuga tramite un'introduzione patetica ad hoc: la tensione tra l'elemento fiero ed energico che apre il brano e un secondo segmento dal tono dolente e sommesso costruito su respiri di semitono, costituisce una sorta di rifugio intimistico dalla natura interrogativa.

Nella *Fuga* seguente Mozart allestisce un'imponente struttura: un austero soggetto caratterizzato da ampi intervalli viene sottoposto al severo artificio del contrappunto e puntellato da un mobile controsoggetto che dona al tutto un'affascinante sinuosità cromatica.

Nel trattamento dell'elaborazione motivica Mozart segue strade a volte personali a volte ortodosse, riuscendo a stupirci anche nelle situazioni più canonizzate del genere, fino allo "stretto" finale (*topos* tecnico della fuga) che conclude il brano in modo grandioso e solenne.

Il Mozart lirico, sensuale e ammiccante si trasforma qui in un poderoso busto di marmo: l'unica ragione per cui egli si riconosca in costruzioni del genere è l'affidare loro un valore mistico, trascendente. Artificio, solennità, chiara percezione dell'architettura donano alla musica contrappuntistica una dignità "religiosa", un sapore rituale.

Il meccanismo del contrappunto sembra rendere la composizione indipendente dai turbamenti umani (non a caso era spesso usata per celebrare la divinità), donargli una vita propria nella quale il brano pare originarsi da sé.

L'interpretazione dello stile severo nel tardo Settecento anticipa il crescendo culturale che porterà nel secolo successivo la musica a essere arte con una propria altissima dignità intellettuale e spirituale.

Mozart intercettava con l'*Adagio e Fuga K. 546* l'evoluzione del gusto europeo tendente a far evolvere il classicismo verso lo spiritualismo romantico ancora di là da venire.

Ma non è da escludere che la sua natura fortemente trasgressiva, sempre e comunque attenta a dare il meglio della sua maestria creativa in ogni campo, donasse al solenne portamento della fuga anche un tocco segretamente ironico.

Simone Ciolfi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 21 Febbraio 2009, direttore Fabio Luisi

FABIO LUISI



CINQUE FUGHE PER QUARTETTO D'ARCHI, K 405

Trascrizione di fughe dal "Clavicembalo ben temperato" di Johann Sebastian Bach

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. do maggiore (BWV 871)
2. mi bemolle maggiore (BWV 876)
3. mi maggiore (BWV 878)
4. re maggiore (BWV 877)
5. re maggiore (BWV 874)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Vienna, luglio 1782

All'epoca in cui porta a termine il Quartetto K. 387, nei suoi primi mesi a Vienna il venticinquenne Mozart ha già fatto un altro incontro molto significativo: quello con la musica di Bach e Haendel che ha l'opportunità di conoscere meglio frequentando un appassionato intenditore, il barone Gottfried van Swieten che ogni domenica alle 12 organizzava in casa propria delle riunioni musicali "dove non si suonava che Haendel e Bach".

Nasce così un periodo di attento studio che si concentra in particolare sulle fughe di Bach: perfino la sua Constanze è coinvolta da questa passione e "non vuole più ascoltare altro che fughe e solo di Haendel e Bach".

E così Mozart legge, ascolta, suona, copia, trascrive e da questo studio prende le mosse per alcuni esperimenti personali: di questa fase sperimentale, a parte alcune trascrizioni da Bach di attribuzione assai dubbia (K. 404a), diversi frammenti di fuga per pianoforte e altri lavori incompiuti, ci rimangono la Fuga K. 394 per pianoforte, la Fuga K. 426 per due pianoforti (poi trascritta per Quartetto d'archi e preceduta da un'introduzione) e, appunto, la trascrizione per Quartetto di cinque fughe dal Clavicembalo ben temperato: le numero 2, 5, 7, 8 e 9 dal secondo libro.

Carlo Cavalletti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma Teatro Olimpico, 24 gennaio 2002

JOHANN SEBASTIAN BACH



QUARTETTO PER ARCHI N. 1

IN SOL MAGGIORE, K^1 80 (K^6 73F)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Adagio (sol maggiore)
2. Allegro (sol maggiore)
3. Minuetto (sol maggiore)
4. Rondò (sol maggiore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Lodi, 15 Marzo 1770

Proprio come è avvenuto con la Sinfonia, anche nel campo del Quartetto per archi Haydn ha svolto un ruolo fondamentale nel contribuire a fissare il modello formale del genere, scegliendo fra le varie strutture e caratteristiche stilistiche ereditate dai suoi predecessori.

La quantità e soprattutto la qualità della sua produzione hanno fatto sì che ben presto le sue scelte si trasformassero tacitamente in un modello normativo.

Quando poi sulla scena musicale apparve l'astro del giovane Mozart, fra i due musicisti si innescò un complesso rapporto di reciproche influenze, particolarmente avvertibile in campo Quartettistico: non bisogna dimenticare che la grande amicizia sorta all'inizio degli anni Ottanta fra il cinquantenne Haydn e il venticinquenne Mozart nacque proprio intorno al Quartetto, poiché fu cementata dalle riunioni musicali in cui i due suonarono insieme.

FRANZ JOSEPH HAYDN



Al punto che si può dire che un rapido sguardo alla loro produzione - sessantotto Quartetti in quasi mezzo secolo, fra il 1757 e il 1803, Haydn; ventisei Quartetti nell'arco di un ventennio, tra il 1770 e il 1790, Mozart - consenta di fotografare perfettamente la profonda trasformazione verificatasi in quegli anni nel genere del Quartetto per archi.

Intorno alla metà del Settecento, i Quartetti, che venivano più frequentemente chiamati "Divertimenti", erano ancora brani di intrattenimento estremamente disimpegnati che potevano essere in un numero variabile di movimenti (tre, quattro, cinque), e non attribuivano affatto la stessa importanza ai quattro strumenti, "guidati" nettamente dal primo violino. Anche i primi dieci Quartetti di Haydn, scritti intorno al 1757 per le serate del principe Karl Joseph von Fürnberg nel castello di Weinzierl, si rifanno a questo modello e sono tutti in cinque movimenti con due minuetti.

Dopo una pausa durata oltre dieci anni, Haydn tornò al Quartetto nel 1768 e fino al 1772 portò a termine ben diciotto lavori (sei op. 9, sei op. 17 e sei op. 20) che, pur essendo ancora indicati col titolo di "Divertimenti", delineano chiaramente il modello di un brano più serio e impegnativo in quattro movimenti, in cui gradualmente gli altri tre strumenti acquistano importanza a fianco del primo violino. Se in alcuni movimenti lenti dell'op. 9 l'antico protagonismo del primo violino riaffiora, l'op. 17 appare ancora più equilibrata, con i quattro strumenti su un piano di quasi assoluta parità, fino a giungere nell'op. 20 a un ulteriore inspessimento della scrittura contrappuntistica: ben tre Quartetti hanno il movimento finale in forma di fuga. A tutto questo si aggiunge, sotto l'influenza del cosiddetto periodo Sturm und Drang, un più frequente utilizzo delle tonalità minori. Dopo l'op. 20, però, Haydn abbandona ancora una volta per quasi dieci anni il genere del Quartetto, proprio mentre il giovane Mozart vi compie i suoi primi passi.

Il Quartetto in sol maggiore K. 80/73f, scritto nel 1770 dal quattordicenne Mozart durante il suo primo viaggio in Italia, e i tre Divertimenti K. 136-138, composti due anni dopo a Salisburgo, sono pagine leggere e disimpegnate ancora a metà strada fra lo stile del divertimento e quello più arcaico della Sonata a tre. Fra le principali esperienze musicali del giovanissimo Mozart durante i due mesi trascorsi a Milano al principio del 1770 bisogna senz'altro annoverare l'incontro

con due prestigiosi maestri italiani: Niccolò Piccinni e Giovanni Battista Sammartini. E il Quartetto in sol maggiore K. 80/73f, terminato la sera del 15 marzo del 1770 in una locanda di Lodi nel corso del viaggio da Milano alla volta di Bologna, segue il modello formale in tre movimenti (Adagio-Allegro-Menuetto) tipico di molte composizioni strumentali di Sammartini e della sua scuola.



Nonostante le apparenze, questo esordio Quartettistico del quattordicenne Mozart si rivela in fin dei conti abbastanza tardivo in un compositore che, a tacer d'altro, ha già firmato almeno una decina di Sinfonie, 16 Sonate per violino, 4 Messe e 3 piccoli lavori teatrali.

Anche se, come detto, non siamo ancora in presenza di un'autentica scrittura Quartettistica a quattro parti autonome e indipendenti, ma in generale a una scrittura a due o a tre parti con un predominio solistico del primo violino, in molti passaggi il giovane Mozart mostra già una naturale disposizione al gioco e al dialogo fra gli strumenti ricorrendo in alcune battute a una scrittura a canone. Nella versione originaria del 1770 il Quartetto K. 80 è formato da tre movimenti, tutti nella tonalità

d'impianto di sol maggiore: un trasognato e sereno *Adagio*, il cui incipit sembra prefigurare quello di «Porgi amor» dalle *Nozze di Figaro*, un *Allegro* frenetico e pieno di buon umore e un breve e pomposo *Menuetto*.

Evidentemente Mozart doveva essere alquanto soddisfatto del suo lavoro di esordio nel campo del Quartetto, visto che qualche anno dopo, alla fine del 1773 o al principio del 1774, lo riprese rendendolo più moderno con l'aggiunta di un quarto movimento in coda, un breve e luminoso *Rondò* in sol maggiore.

Carlo Cavalletti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 28 febbraio 2002

QUARTETTO PER ARCHI N. 2

IN RE MAGGIORE, K[1] 155 (K[6] 134A)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
1. Allegro (re maggiore)
2. Andante (la maggiore)
3. Allegro molto (re maggiore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Bolzano (o Verona), ottobre - novembre 1772

L'*Allegro* iniziale del *Quartetto KV 155 (134a)* delinea una ben organizzata forma di Sonata senza ritornelli.

Nell'esposizione si distinguono il brillante primo gruppo tematico, la transizione, il secondo gruppo tematico, più cantabile, il gruppo cadenzale conclusivo con un passaggio virtuosistico per il violino I; lo sviluppo, di sostanza tematica indipendente rispetto all'esposizione è avviato da una serie di entrate in canone.

L'*Andante* è invece in forma di Sonata con ripresa incompleta: elementi del tema principale sono riutilizzati nello sviluppo, e la ripresa coincide

con il tema secondario, costruito con incisi distribuiti tra i violini; soltanto per la chiusa ricompare la frase iniziale del tema principale.

Il *Molto allegro* finale è un vivace rondò con due episodi.

Cesare Fertonani

Testo tratto dallo speciale della rivista Amadeus, Ottobre 1995

QUARTETTO PER ARCHI

N. 3 IN SOL MAGGIORE, K[1] 156 (K[6] 134B)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Presto (sol maggiore)
2. Adagio (mi minore)
3. Tempo di Minuetto (sol maggiore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Milano, 25 Dicembre 1772

Dell'Adagio centrale esistono due versioni

Il *Quartetto in sol maggiore K. 156* appartiene a un gruppo di sei Quartetti (K. 155-160), detti "milanesi" perché scritti da Mozart - non ancora diciassettenne - durante il terzo e ultimo viaggio in Italia, che ebbe quale tappa principale Milano e venne intrapreso essenzialmente per mettere in scena l'opera *Lucio Silla*, eseguita al Teatro Regio Ducale di Milano il 26 dicembre 1772, come inaugurazione della stagione di carnevale 1773. In precedenza Mozart si era dedicato solo occasionalmente alla scrittura per soli archi, con il *Quartetto K. 80* (scritto durante il primo viaggio in Italia) e i tre *Divertimenti K. 136-138* (scritti in previsione del secondo viaggio).

Se, grazie alle partiture di Mozart, di Haydn e poi ai capolavori di Beethoven, il genere del Quartetto per archi si è imposto presso i posteri come il genere più complesso, difficile, e anche elitario della letteratura cameristica, ben lontana era, intorno al 1770, la definizione della scrittura Quartettistica "classica", per cui i quattro strumenti sono su un piano di

ideale parità, scambiandosi vicendevolmente le funzioni di guida melodica ed accompagnamento. Al contrario, la scrittura per soli archi si era da pochi anni emancipata dalla schiavitù del basso continuo, ossia dal vincolo di una linea dello strumento grave su cui venivano costruite le armonie di riempitivo e la melodia dello strumento superiore.

Fondamentale, in questo periodo di transizione, l'opera del milanese Giovan Battista Sammartini, che seppe convertire la vecchia Sonata a quattro nello stile arioso del gusto galante. Sotto il profilo della scrittura, la maggiore libertà e leggerezza degli strumenti di accompagnamento non faceva venir meno il principio del predominio del primo violino. Sotto il profilo dei contenuti, invece, il "Quartetto" era sinonimo di "Divertimento", dunque la destinazione agli strumenti ad arco non contemplava la nozione di musica "per intenditori", ma si assimilava perfettamente a tutti gli altri generi ed organici destinati all'intrattenimento.

Pensati per essere eseguiti nelle "accademie" date in onore del giovane compositore dalla nobiltà milanese, i sei *Quartetti K. 155-160* recano la traccia evidente del gusto italiano; eppure non è difficile trovarvi una impronta autenticamente personale e anche il segno dell'influenza salisburghese. Le sei partiture si articolano ciascuna in tre movimenti, ma una sola di esse (il *Quartetto K. 159*) segue lo schema più antico che era tipico di Sammartini: lento-veloce-veloce; gli altri cinque lavori, invece, presentano il più moderno schema allegro-lento-allegro, con un minuetto finale.

Il *Quartetto in sol maggiore K. 156* reca dunque il segno di un gusto disimpegnato tipicamente italiano, nella maniera di Sammartini. Con il "Presto" che apre la composizione abbiamo tre agili temi nell'esposizione, e uno dei tratti "italianisti" consiste nel fatto che la sezione dello sviluppo non rielabora il materiale tematico già presentato in precedenza, ma si basa su un quarto tema del tutto nuovo, che presenta la caratteristica di un accompagnamento insistito del secondo violino. Dunque una abbondanza di melodie, che ritroviamo anche nel tempo conclusivo, un *Tempo di minuetto* pienamente cantabile, con due minuetti che si avvicendano: il secondo è più lungo del primo, come di consueto in quel periodo.

Il movimento più interessante è però quello centrale, per cui Mozart scartò un abbozzo scritto in un primo momento, rimpiazzandolo con un tempo del tutto nuovo; circostanza che indica come il compositore fosse insoddisfatto del contenuto espressivo della pagina. E in effetti la nuova stesura rivela una autentica crisi espressiva nel giovane Mozart, interessato a caricare i suoi tempi lenti di un *pathos* sentimentale e irrazionale che è stato spesso ricollegato all'atmosfera *Sturm und Drang* di quegli anni, e che segna una netta rottura rispetto al gusto italiano. Non a caso questo *Adagio* presenta una tonalità minore (mi minore) e una cantilena continua del primo violino, accompagnata intensamente dagli altri strumenti, con la definizione di un'atmosfera che - come osservarono Wyzewa e Saint-Foix - rimanda a un importante arioso di Giunia, la protagonista femminile del Lucio Siila.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 29 gennaio 1999,
Quartetto Fiesole

QUARTETTO PER ARCHI N. 4 IN DO MAGGIORE, K 157

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (do maggiore)
2. Andante (mi bemolle maggiore)
3. Presto (do maggiore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Milano, fine 1772 - inizio 1773
Edizione: Artaria, Vienna 1792

Quanto a valore musicale e tecnica di scrittura, il *Quartetto KV 157* è forse, nel complesso, il più equilibrato e omogeneo del ciclo. Nel movimento d'apertura, la freschezza dell'invenzione che caratterizza il gruppo tematico principale e la transizione, condotta con imitazioni tra i violini e la viola, non abbandona neppure l'impertinente lievità introdotta dal secondo gruppo tematico e del gruppo cadenzale conclusivo,

costruito con raffinatezza, lo sviluppo elabora la testa del gruppo cadenzale e il secondo tema.

Dolore palpitante e inconsolabile: questo è il conio affettivo dell'*Andante*, in forma di sonata monotematica; tono patetico e cullante e sostanza musicale passano dal tema principale a quello secondario e di qui al gruppo cadenzale; è dalla chiusa di quest'ultimo che trae avvio lo sviluppo, consistente in una digressione cui è sottoposto il tema secondario. Il *Presto* finale è un rondò con due episodi, il primo dei quali viene ripreso prima dell'ultimo ritorno del tema seguito da una coda.

Cesare Fertonani

Testo tratto dallo speciale della rivista Amadeus, Ottobre 1995

QUARTETTO PER ARCHI N. 5 IN FA MAGGIORE, K 158

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (fa maggiore)
2. Andante un poco Allegretto (la minore)
3. Tempo di Minuetto (fa maggiore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Milano, fine 1772

Nell'*Allegro* iniziale del *Quartetto KV 158* la struttura formale dell'esposizione è quanto mai essenziale: il primo tema è spiritoso e leggero, il secondo ha contorni di piacevole cantabilità, il gruppo cadenzale riutilizza la testa del primo tema.

Nello sviluppo, dopo un periodo misterioso in cui gli strumenti eseguono note staccate all'unissono, vengono elaborati l'attacco del primo tema e il gruppo cadenzale.

L'*Andante un poco allegretto* dimostra in modo esplicito l'interesse del giovane Mozart per il contrappunto: tanto il tema principale quanto la

chiusa dell'esposizione hanno struttura di canoni all'ottava; il compito di diradare la spettrale malinconia che si cela, qui come nel breve sviluppo, dietro l'apparente oggettività del contrappunto, è affidato alla cordialità del tema secondario. Il finale è un Menuetto.

Cesare Fertonani

Testo tratto dallo speciale della rivista Amadeus, Ottobre 1995

QUARTETTO PER ARCHI N. 6

IN SI BEMOLLE MAGGIORE, K 159

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Andante (si bemolle maggiore)
2. Allegro (sol minore)
3. Rondò. Allegro grazioso (si bemolle maggiore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Milano, febbraio 1773
Edizione: Artaria, Vienna 1792

Nel *Quartetto KV 159* è singolare l'ordine dei movimenti. Apre un tranquillo *Andante* dove emergono anzitutto la naturale eloquenza del primo gruppo tematico, il cui periodo iniziale vede l'assenza del violino primo, e l'accurato ordito dello sviluppo, basato sull'elaborazione del secondo gruppo tematico. E' quindi la volta di un impetuoso ed elaborato *Allegro* in minore, animato da capo a fondo da una pulsione febbrile e a tratti quasi demoniaca, riscontrabile nell'esteso primo gruppo tematico come nel secondo e nel gruppo cadenzale; alle generose dimensioni dell'esposizione fa riscontro uno sviluppo piuttosto compresso, basato su elementi del gruppo tematico principale. Il finale, *Allegro grazioso*, è uno spiritoso rondò con quattro episodi e una particolarità formale da segnalare: anziché essere ritornellate come le precedenti, la terza e la quarta apparizione del tema sono seguite da una variazione.

Cesare Fertonani

Testo tratto dallo speciale della rivista Amadeus, Ottobre 1995



QUARTETTO PER ARCHI N. 7

IN MI BEMOLLE MAGGIORE, K[1] 160 (K[6] 159A)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Andante (si bemolle maggiore)
2. Allegro (sol minore)
3. Rondò. Allegro grazioso (si bemolle maggiore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Milano, febbraio 1773
Edizione: Artaria, Vienna 1792

In forma di sonata senza ritornelli, l'*Allegro* d'apertura del *Quartetto in mi bemolle maggiore KV 160 (159a)* ha un primo gruppo tematico dall'esordio cantabile e un secondo gruppo di maggiore nervosità strumentale: elementi di entrambi i gruppi sono riutilizzati nello sviluppo. Curioso è l'attacco del pregevole tempo lento, *Un poco adagio*.

Il tema principale inizia in modo vago e instabile sotto il profilo armonico, e quasi altrettanto indefinita ed ellittica è la prima frase del tema secondario: sono altre estrose intemperanze del giovane Mozart.

Il *Presto* è, tra i finali del ciclo, l'unico in forma di sonata: vi si alternano il ritmo di marcia del primo gruppo tematico e il fluido passo di terzina che dalla fine del secondo gruppo si trasmette alla chiusa cadenzale e quindi allo sviluppo.

Cesare Fertonani

Testo tratto dallo speciale della rivista Amadeus, Ottobre 1995

QUARTETTO PER ARCHI N. 13 IN RE MINORE, K 173

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro, ma molto moderato (re minore)
2. Andante grazioso (re maggiore)
3. Minuetto (re minore)
4. Allegro (re minore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Vienna, settembre 1773
Edizione: Artaria, Vienna 1792

Dei 23 Quartetti d'archi quello n. 13 in re minore corrisponde, nella grande edizione mozartiana Breitkopf, al K. 173, cioè all'ultimo della serie dei 6 Quartetti detti viennesi per distinguerli dal gruppo dei precedenti 6 Quartetti italiani, scritti durante il viaggio di Mozart in Italia nel 1772-73. I Quartetti viennesi furono composti con prodigiosa fecondità nel giro di un mese o poco più, esattamente tra l'agosto e il settembre 1773. Essi costituiscono una importante tappa nella evoluzione stilistica di Mozart che, soprattutto dietro il grande esempio haydniano, segna qui, rispetto al gruppo precedente, la conquista di quella salda architettura d'insieme e di quella interiore congruenza degli sviluppi, che sarà a sua volta premessa per la futura creazione - ma a distanza di quasi un decennio - della serie dei sei capolavori dedicati ad Haydn.

Possiamo dire che il primo tempo (*Allegro moderato*) consiste in un unico motivo, che però contiene in sé un triplice atteggiamento che va dalla polifonia delle battute iniziali, alla baldanzosa figura melodica enunciata subito dopo dal primo violino, al gioco ritmico di note ribattute che infine accomuna strettamente i quattro strumenti. Tutto il movimento sfrutta con estrema semplicità l'annodarsi e snodarsi di quei tre elementi.

Altrettanto aderente al motivo d'impianto si mantiene l'*Andantino grazioso*, di un finissimo e sorridente contrappunto tramato sopra un leggero ritmo di gavotta. E' l'unico pezzo che si svolge nel modo *maggiore*.

Dopo il *Minuetto*, con relativo Trio, si entra nel Finale che già dall'inizio prospetta perentoriamente una forma fugata che verrà mantenuta con

rigida coerenza e altrettanta concisione fino alla fine. Il particolare sapore di questa pagina è dovuto al marcato profilo cromatico discendente del tema, che con divertente e divertita pedanteria, sembra costringere gli strumenti a un continuo «da capo».

Giorgio Graziosi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Eliseo, 23 marzo 1961

QUARTETTO PER ARCHI N. 14 IN SOL MAGGIORE, K 387

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro vivace assai (sol maggiore)
2. Minuetto e trio. Allegro (sol maggiore)
3. Andante cantabile (do maggiore)
4. Molto Allegro (sol maggiore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Vienna, 31 Dicembre 1782
Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal del Burgtheater, 15 Gennaio 1785
Edizione: Artaria, Vienna 1785
Dedica: Franz Joseph Haydn

Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimò doverli affidare alla protezione, e condotta d'un uomo molto malto celebre, il quale, per buona sorte, era di più il suo miglior amico.

"*Eccoti dunque del pari, uom celebre, ed amico carissimo, i sei miei figli. Essi sono, è vero, il frutto di una lunga e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più amici di vederla almeno in parte compensata, m'incoraggisce, mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno di qualche consolazione. Tu stesso amico carissimo, nell'ultimo soggiorno in questa capitale, me ne dimostrasti la tua soddisfazione. Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perché io te li raccomandi, e mi fa sperare, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore.*

Piacciati dunque accoglierli benignamente ed esser loro padre, guida ed amico! Da questo momento, io ti cedo i miei diritti sopra di essi: ti supplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l'occhio parziale di padre mi può aver celati, e di continuar loro malgrado, la generosa tua amicizia a chi tanto l'apprezza, mentre sono di tutto cuore"

Amico carissimo sincerissimo amico W.A. Mozart
Vienna, il primo settembre 1785

Abbiamo riportato nella sua interezza un documento che sarebbe riduttivo interpretare come semplice attestazione della stima affettuosa di Mozart nei confronti del grande collega, cui si onora, ma nello stesso tempo, si perita di dedicare «il frutto di una lunga e laboriosa fatica»: che è dire, un'opera eccezionale quanto a impegno creativo e ad importanza per l' "immagine", come oggi si direbbe, del compositore. Già un gesto siffatto in un uomo, quale fu Mozart, tutt'altro che facile nel manifestare stima e amicizia per chicchessia, suona del tutto singolare: e invero, soltanto Joseph Haydn, come incomparabilmente il più grande tra i suoi contemporanei, e da lui ritenuto tale, poteva suscitarlo.

Ma la dedica a Haydn dei sei *Quartetti op. X*, composti in un lasso di tempo incredibilmente lungo che va dal 31 dicembre 1782, quando ha termine il primo di essi, K. 387, al 14 gennaio 1785, data apposta all'ultimo della serie, K. 465, racchiude un significato che va oltre i rapporti personali, la reciproca stima tra autore e dedicatario e persino il valore di quell'opera stessa, mandata nel "gran mondo" sotto la protezione di tanto tutore. E' ovvio come Mozart fosse in realtà più che convinto che i suoi "sei figli" non avessero bisogno alcuno di protezione: pochi artisti ebbero mai tanta sicurezza di sé, derivante dalla profonda consapevolezza del proprio valore.

Ma, come la vera grandezza spirituale è pronta ed è prima a riconoscere qualunque sua simile, così, cedendo ad Haydn i diritti paterni dei propri Quartetti, egli teneva con espressione forte riconoscere che senza di Lui, essi non sarebbero potuti esistere: s'intende, nel modo in cui di fatto esistevano. Implicitamente, il "caro amico Haydn" viene dichiarato corresponsabile della capitale svolta stilistica degli inizi degli anni Ottanta: corresponsabile, in unione con Bach e Haendel, di un evento storico che è insieme rigenerazione del linguaggio di un sommo artista e

piena determinazione di una civiltà musicale, quella che verrà denominata dalla città imperiale e supernazionale che d'ora in avanti le darà ricetto.

FRANZ JOSEPH HAYDN



Una tale realtà si rivela in tutta la sua pienezza fin dalle prime battute del *Quartetto in sol maggiore K.387*, primo della serie, dove l'affinità e insieme l'autonomia di Mozart nei confronti dell'illustre amico e mentore si coniugano in esiti di assoluta autorità stilistica. In altre parole, prendendo le mosse da modelli e stimoli haydniani (provenienti dalle serie più recenti dei Quartetti editi dal maestro di Esterhàza, in particolare le *op. 20* e *33*, ossia gli splendidi *Sonnen* e *Russische Quartette*)

Mozart se ne discosta creando una dimensione Quartettistica tutta sua, vibrante di pathos e di tensioni drammatiche, in un'articolazione armonica e polifonica senza precedenti e in una concezione sonatistica profondamente diversa da quella espressa da Haydn. Ecco quindi la densità e la rotondita della scrittura mozartiana prendere le distanze dal gusto haydniano per il suono asciutto e puntuto, capricciosamente chiaroscurato.

Inoltre il lavorio sul dato motivico, lungi dall'essere pervicace e totalizzante, si concede le evasioni di un plastico bitematismo e di quelle esuberanti formule cadenzali cui Mozart non rinuncerà neppure nelle opere della avanzata maturità comprese le grandi Sinfonie, e che sussisteranno tra i gesti più spiccati del suo stile strumentale.

Sempre nell'Allegro vivace assai, la differente armonizzazione cui viene sottoposta la replica testuale del secondo tema si qualifica come tratto squisitamente personale, e altrettanto si dica della spettacolarità (così antitetica alla discreta sobrietà haydniana) con cui viene introdotta la ripresa mediante una sorta di arco trionfale, fabbricato con frammenti dei materiali tematici utilizzati.

Ma in nessun caso la discrepanza da Haydn appare più palese, come nel Minuetto, che per il suo peso strutturale ed espressivo richiede (qui, come poi nei *Quartetti K. 458* e *464*) il secondo posto, subito dopo il primo tempo.

Invece del tipico Minuetto o Scherzo haydniano, breve, ben squadrato, percorso da una rustica vitalità non senza trovate ritmiche piccanti o colorismi zingareschi, abbiamo un brano la cui complessità e profondità travalicano dalle tradizionali funzioni d'intermezzo, per assumere un'importanza pari e talora superiore a quella di un movimento lento.

L'Andante cantabile potrebbe benissimo essere germogliato da un seme haydniano (pari a quello, ad esempio, maturato nel cuore dell'*op. 33 n. 3*).

Senonché, fin dalle prime battute, l'incipit cantabile lievita in una densità e profondità di suono, per librarsi subito dopo in certe ebbrezze estatiche del primo violino che richiamano alle atmosfere traslucide di taluni movimenti lenti degli ultimi Quartetti beethoveniani.

Si aggiunga il trasalimento drammatico provocato da certe inopinate modulazioni e dal baratro armonico che s'apre immediatamente dopo la ripresa sonatistica, portando il discorso, nel giro di cinque battute, da do a re bemolle maggiore, e proseguendo per vie impervie che toccano il mi bemolle minore, fino al porto della dominante.

Nel celebre finale polifonico, la perfetta assimilazione delle proposte haydniane raccolte nei saggi contrappuntistici dell'*op. 20*, si concreta in una tra le più abbaglianti conquiste del maturo stile strumentale mozartiano. In sintesi, si può dire che qui Mozart coniuga gli elementi del contrappunto tradizionale con quelli della dialettica sonatistica, esattamente come avverrà sei anni più tardi nell'analogo Finale della Sinfonia Jupiter.

Più in particolare, l'elemento tematico attinente alle strutture sonatistiche ed è costituito paradossalmente, da spunti in stile polifonico rigoroso, come l'esposizione di una fuga tonale, che sostiene il ruolo di primo episodio e una seconda esposizione fugata su tema sincopato, che funge da secondo episodio, cui ben presto si accoda il gentile motivo cantabile, sublimazione di un residuato galante ormai trasfigurato a ricordo di se stesso.

Giovanni Carli Ballola

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 14 novembre 1990

QUARTETTO PER ARCHI N. 15

IN RE MINORE, K[1] 421, K[6] 417B

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (re minore)
2. Andante (fa maggiore)
3. Minuetto e trio. Allegretto (re minore)
4. Allegro ma non troppo (re minore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Vienna, 14 - 17 Giugno 1783
Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal del Burgtheater, 15 Gennaio 1785
Edizione: Artaria, Vienna 1785
Dedica: Franz Joseph Haydn

Il *Quartetto K. 421*, secondo dei sei dedicati ad Haydn, fu completato nel giugno del 1783, ed è l'unico in minore dell'intero ciclo. Composto nella tonalità di re minore, condivide drammatiche atmosfere con capolavori quali il *Concerto per pianoforte e orchestra K. 466*, l'Ouverture del *Don Giovanni*, la grande Aria della Regina della Notte nel secondo atto del *Flauto Magico*, fino alle pagine incompiute del *Requiem*, tutti composti in quella tonalità. Tale carattere si rivela fin dall'esordio dell'*Allegro* moderato, improntato al fine gioco dialogico fra gli strumenti, alla perfetta elaborazione tematica, all'impiego espressivo del cromatismo; il secondo tema, in fa maggiore, di apparente serenità, assume nuove connotazioni solo più tardi, quando nella ripresa viene riproposto in minore.

Nel magistrale sviluppo Mozart si avvale di una scrittura contrappuntistica più serrata; poetica appare la preparazione alla ripresa su un pedale di La del violoncello. La tristezza assume toni finora inesplorati, che si stemperano nella rassegnazione di una breve coda. Anche il secondo movimento, il limpido *Andante* in fa maggiore - in apparenza pausa meditativa della partitura - conserva in realtà quel tratto dolente nei forti accenti dinamici e nel gioco chiaroscurale dei passaggi di modo maggiore/minore. La struggente sezione centrale (fa minore)

racchiude un trasognato episodio in la bemolle maggiore; l'effimero momento di pura elegia ci sorprende inatteso: dopo una sospensione sul do minore la linea melodica del violino primo "discende" dall'alto, non preparata da modulazioni, su di un lungo pedale di la bemolle.

FRANZ JOSEPH HAYDN



Lontano da tensioni antagoniste e gerarchie tonali, Mozart si avvale qui di uno "scarto" armonico che anticipa la sintassi del linguaggio schubertiano.

Il *Menuetto* (Allegretto) ci riconduce alla tonalità minore d'impianto; secondo H. Abert, domina nel brano un tono "caparbio e combattivo": Mozart rifugge qui dalla simmetria delle canoniche otto battute dilatando il periodo iniziale a dieci battute, con una notevole complessità di metro. L'accentuazione dinamica e armonica sembra contraddire il corso regolare, mentre la condotta delle parti rende indistinti i contorni delle singole sezioni. Mozart gli oppone il più netto contrasto possibile nel *Trio* (re maggiore) - un soave idillio d'impronta galante che riecheggia le atmosfere campestri del *Divertimento K. 334* - in cui il primo violino intesse aeree figurazioni in un incalzante ritmo lombardo sul delicato pizzicato scandito dagli altri strumenti.

Il movimento conclusivo (*Allegro ma non troppo*, in re minore), un tema con variazioni, costituisce un esplicito omaggio ad Haydn, richiamando l'analogo movimento del suo *Quartetto Op. 33 n. 5*. Significativa è la scelta della forma della variazione: ripiegato in una sorta di rassegnazione, Mozart si chiude entro l'approfondimento di un solo stato d'animo.

Il tema, bipartito, è una semplice pastorale in ritmo di Siciliana (6/8), seguito da quattro ampie variazioni che ne sottraggono progressivamente l'iniziale purezza: la prima è caratterizzata dalle agili "improvvisazioni" in semicrome del primo violino, la seconda da una complessa figurazione sincopata ottenuta con la giustapposizione di ritmi differenti; nella terza e quarta (re maggiore) sono la viola e il violoncello ad emergere in un dialogo più serrato tra le parti. Segue, a conclusione, la ripresa del tema di Siciliana in *Più Allegro*: l'intensificazione drammatica viene qui perseguita con l'introduzione di un'incalzante terzina di semicrome sulla nota ribattuta.

Giovanni Carli Ballola

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 14 novembre 1990

QUARTETTO PER ARCHI N. 16
IN MI BEMOLLE MAGGIORE, K[1] 428 (K[6] 421B)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro ma non troppo (mi bemolle maggiore)
2. Andante con moto (la bemolle maggiore)
3. Minuetto e trio. Allegro (mi bemolle maggiore)
4. Allegro vivace (mi bemolle maggiore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Vienna, giugno - luglio 1783
Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal del Burgtheater, 15 gennaio 1785
Edizione: Artaria, Vienna 1785
Dedica: Franz Joseph Haydn

Il *Quartetto K. 428* è il terzo del gruppo di sei Quartetti composti da Mozart tra il 1782 e il 1785 e dedicati a Franz Joseph Haydn, che nel 1781 aveva scritto i sei "Quartetti russi", cioè quelle composizioni alle quali l'artista salisburghese si richiamò esplicitamente per elaborare e perfezionare questa difficile e complessa forma di musica da camera, che sarebbe stata portata ad un altissimo livello da Beethoven. Del resto lo stesso Mozart, nella lettera di dedica scritta in italiano e con la quale inviava umilmente in data 1° settembre 1785 i suoi Quartetti a Haydn, lascia chiaramente intendere quale fosse il rapporto di grande rispetto e di amicizia che lo legava al musicista austriaco.

«*Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel grande mondo - scrive Mozart - stimò di doverli affidare alla protezione di un uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte era di più il suo migliore amico. Eccoti del pari, celebre uomo ed amico mio carissimo, i miei sei figli. Essi sono, è vero, il frutto di una lunga e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più amici di vederla almeno in parte compensata m'incoraggia e mi lusinga che questi lavori siano per essermi un giorno di qualche consolazione. Tu stesso, amico carissimo, nell'ultimo tuo soggiorno in questa capitale me ne dimostrasti la tua soddisfazione. Questo tuo suffragio mi anima soprattutto, perché io te li raccomandi e mi fa sperare che non ti sembreranno del tutto indegni del*

tuo favore. Piacciati dunque accoglierli benignamente ed esser loro padre, guida ed amico. Da questo momento io ti cedo i miei diritti sopra di essi, ti supplico però di guardarne con indulgenza i difetti, che l'occhio parziale di padre mi può aver celati, e di continuare, loro malgrado, la generosa tua amicizia a chi tanto l'apprezza, mentre son di cuore il tuo sincerissimo amico».

FRANZ JOSEPH HAYDN



Haydn, dal canto suo, proprio dopo l'esecuzione di alcuni Quartetti di Mozart a Vienna (episodio riferito nella lettera sopra citata), aveva pronunciato parole di elogio per il suo amico, definito come una persona «che ha gusto e possiede la più profonda scienza di comporre».

Naturalmente Mozart, nonostante la suggestione del modello haydniano, è riuscito a dare una impronta personale ai suoi Quartetti, sia per la qualità delle idee che per le innovazioni di linguaggio, nell'ambito di una esposizione rigorosamente tematica.

Per questo carattere originale, così diversificato dalla pratica Quartettistica del tempo, non c'è da meravigliarsi di alcuni giudizi poco favorevoli apparsi nella stampa dell'epoca, come ad esempio quello della "Gazzetta Viennese" del 1787, dove si dice: «Peccato che Mozart, nel lodevolissimo intento di diventare un innovatore, si sia spinto troppo lontano, e non certo a vantaggio del sentimento e del cuore. I suoi nuovi Quartetti sono troppo drogati e, a lungo andare, nessun palato riesce a tollerarli».

In realtà questi Quartetti, al di là della densità del discorso sonoro e di alcune arditezze grammaticali, che fecero arricciare il naso a qualche maestro contemporaneo (il compositore Giuseppe Sarti arrivò persino a deplorare che «barbari assolutamente privi di orecchio s'ostinassero a scrivere la musica»), racchiudono una gioiosità, una spontaneità e una freschezza di espressione che sono i tratti tipici del genio mozartiano.

In particolare il *Quartetto K. 428*, composto tra luglio 1783 e febbraio 1784, è considerato uno dei migliori, per invenzione tematica e schiettezza melodica della raccolta Quartettistica dedicata ad Haydn.

In più, alcuni commentatori dell'Opera mozartiana hanno voluto ravvisare in certi passaggi armonici del *Quartetto* dei preannunci romantici; il De Saint-Foix, ad esempio, ha notato nell'*Andante con moto* delle figurazioni cromatiche premonitrici stilisticamente del *Tristano e Isotta* wagneriano.

Forse una considerazione del genere può sembrare eccessiva e troppo forzata, ma è certo che nell'*Allegro non troppo*, ricco di imitazioni fra i vari strumenti, come nel citato *Andante* e nel *Trio* del *Minuetto*, che accenna ad una musica vagamente esotica, Mozart dimostra di essere un anticipatore delle coloriture romantiche, riservando all'*Allegro vivace*

finale la brillante cantabilità, festosa ed estroversa, perfettamente fedele agli insegnamenti haydniani.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 9 febbraio 1990

QUARTETTO PER ARCHI N. 17

IN SI BEMOLLE MAGGIORE "LA CACCIA", K 458

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro vivace assai (si bemolle maggiore)
2. Minuetto moderato (si bemolle maggiore)
3. Adagio (mi bemolle maggiore)
4. Allegro assai (si bemolle maggiore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Vienna, 9 Novembre 1784
Edizione: Artaria, Vienna 1785
Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal del Burgtheater, 15 Gennaio 1785
Dedica: Franz Joseph Haydn

Tra i primi tre (in ordine di tempo) e i successivi Quartetti destinati a costituire l'*op. X*, corre un intervallo di una quindicina di mesi, riempiti dalla composizione, tacendo d'altro, dei primi grandi Concerti viennesi per pianoforte e di alcuni mirabili saggi di musica da camera con pianoforte. Il *Quartetto in si bemolle maggiore K.458* - quarto nell'ordine della composizione, terzo in quello editoriale - deve lo spurio nomignolo "La caccia" al ritmo binario composto, assegnato al primo tempo, ritmo che il codice retorico della figuralità strumentale settecentesca collega a immagini venatorie. Ma l'andamento e il carattere di questo brano fanno piuttosto pensare alla distesa, fiorente amabilità "pastorale" di un suo futuro omologo spirituale, il primo tempo del *Trio in mi bemolle op, 70 n. 2* di Beethoven. La sua unitarietà tematica è più apparente che reale,

giacché, a differenza di quanto avviene in Haydn, il tema iniziale e le sue figure complementari nel corso del movimento si articolano in derivati provvisti di evidente autonomia motivica.

FRANZ JOSEPH HAYDN



La novità, in questo sviluppatissimo primo tempo, è bensì costituita dalla poderosa "coda", tra le più lunghe ed elaborate mai composte da Mozart, aperta nei modi di uno "stretto", o piuttosto cadenza in tempo, mediante un vigoroso canone alla quinta tra i due violini su pedale di dominante e conclusa con una festosa apoteosi.

Il breve Minuetto, significativamente collocato subito dopo un primo movimento di tale imponenza, colora di varie iridescenze armoniche la sua frase principale, caratterizzata da un'insistita polarità della tonica, ricorrente sul tempo forte per ben cinque misure su otto. L'aspirazione più contemplativa che dinamica del Quartetto trova conferma nel suo Adagio che si richiama al movimento lento di quello in sol maggiore per le sue collusioni con i vasti "cantabili" esemplificati da Haydn, di gran lunga superati per il fervore delle temperie inventive e la complessità delle interrelazioni sottese tra la linea melodica e il movimento delle parti subalterne.

Il momento eccelso di questo sistema di rapporti è dato dall'affiorare estatico della seconda idea Sonatistica, in una progressione melodico-armonica di sapore assolutamente schubertiano. Anche nell'Allegro assai conclusivo, il più grandioso finale Quartettistico sinora mai scritto da Mozart, l'esempio haydniano non tanto viene qualitativamente superato, quanto distanziato per l'approccio sostanzialmente diverso alla struttura Sonatistica.

Approccio che lungi dal mortificare l'esuberanza motivica (i temi, tutti assai significativi, questa volta sono tre, il secondo dei quali collocato come luminoso corridoio tra le due sezioni dell'esposizione) la pone a confronto con le energie irruenti di un'acquisita padronanza delle tecniche e degli spiriti dell'elaborazione, in un esito di trascendente equilibrio.

Giovanni Carli Ballola

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 14 novembre 2013

QUARTETTO PER ARCHI N. 18 IN LA MAGGIORE, K 464

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (la maggiore)
2. Minuetto e trio (la maggiore)
3. Andante (re maggiore)
4. Allegro (la maggiore)

Organico: 2 violini., viola, violoncello
Composizione: Vienna, 10 gennaio 1785
Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal del Burgtheater, 15 gennaio 1785
Edizione: Artaria, Vienna 1785
Dedica: Franz Joseph Haydn

Il 10 gennaio 1785 Mozart poneva termine al *Quartetto in la maggiore K. 464*. In quest'opera di frontiera, la lezione haydniana concernente il lavorio di elaborazione incentrato sull'unità cellulare del tessuto tematico, viene spinta oltre limiti che l'autore non supererà neppure negli ultimi due Quintetti, la cui densità costruttivistica si basa, peraltro, su parametri differenti da quelli applicati al *K. 464*. L'ossessiva concentrazione elaborativa che qui percorre in modo particolare i due Allegri e il Minuetto, è infatti di tipo armonico e polifonico e riguarda elementi minimi di materiali tematici che è facile collegare tra loro mediante evidenti relazioni microstrutturali.

Nel .grandioso sviluppo, tra i più lunghi in assoluto composti da Mozart per un primo movimento, la multiformità dei processi elaborativi e il loro rigore estremo - anzi, estremistico, nella fedeltà ai dati tematici di base utilizzati fino alla minima unità strutturale - escono come corroborati da un senso di profonda unità.

A un siffatto cimento compositivo Mozart accosta un Minuetto di pari densità (vi compare il contrappunto doppio, nato dallo smembramento della fase iniziale: procedimento che riaffiorerà nel Finale del *Quintetto K. 614*, l'ultima sua grande composizione cameristica); per proseguire con una serie di variazioni, tra le più grandiose e complesse mai composte.

FRANZ JOSEPH HAYDN



L'ideale della variazione mozartiana - non "rovistare nel tema" (Brahms) in cerca della diversità, come faranno Beethoven e lo stesso autore delle *Variazioni op. 24 sopra un tema di Haendel*, ma illuminarne progressivamente l'identità, fino ad esaltarla - assurge qui a valori di assoluta bellezza, collocandosi a degno contraltare delle celebrate variazioni che pervadono l'estrema stagione creativa beethoveniana.

Quando il culmine sembra essere stato raggiunto dalla variazione in re minore, con la sua febbrile figura dominante in terzine, esso viene superato nella successiva doppia variazione col suo intreccio imitativo degno di Bach, mentre nell'ultima e nella coda Mozart giunge a superare se stesso attingendo a un sublime umorismo che si collega, ma in un ordine superiore di valori, a quello del Finale del *Quintetto K. 452* per pianoforte e fiati.

Ma la tregua conciliante introdotta dalle variazioni viene spezzata dall'Allegro non troppo, dove la tensione elaborativa riprende implacabile, accentuando ogni elemento conflittuale desunto dai primi due movimenti mediante chiari punti di contatto strutturali ed esasperandolo con il mordente di un cromatismo programmato fin dalla cellula motivica iniziale.

Giovanni Carli Ballola

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 14 novembre 1990

QUARTETTO PER ARCHI N. 19

IN DO MAGGIORE "DELLE DISSONANZE", K 465

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Adagio. Allegro (do maggiore)
2. Andante cantabile (fa maggiore)
3. Minuetto e trio. Allegro (do maggiore)
4. Allegro molto (do maggiore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Vienna, 14 gennaio 1785
Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal del Burgtheater, 15 gennaio 1785
Edizione: Artaria, Vienna 1785
Dedica: Franz Joseph Haydn

Il *Quartetto* K. 465 chiude il ciclo dei sei dedicati a Haydn, e esemplifica mirabilmente la distanza del mondo espressivo mozartiano da quello dell'autore più anziano, la personalissima consapevolezza impiegata nel guardare al modello dei *Quartetti "russi"*.

Mozart evita il gusto popolare così caro ad Haydn, e al razionalismo haydniano preferisce un materiale melodico di impronta più dotta, un contenuto armonico più spregiudicato, una elaborazione contrappuntistica segnata dallo studio recente delle opere di Bach e Händel.

Non a caso le reazioni dei contemporanei nell'accogliere la nuova pubblicazione furono di sconcerto e scetticismo; l'accusa di lasciar prevalere la tecnica sul «cuore», di servire troppo «condimento» può oggi far sorridere, ma era all'epoca la risposta più diffusa alla complessità di scrittura e di pensiero delle partiture mozartiane.

Il soprannome di *Quartetto "delle dissonanze"* è dovuto all'introduzione lenta della partitura (l'unica dei *Quartetti "Haydn"*); l'arditissimo piano tonale delle ventidue battute introduttive ha stimolato, ancora nel secolo scorso, le correzioni di zelanti censori.

FRANZ JOSEPH HAYDN



Ciò nonostante dopo la tensione espressiva dell'introduzione il brano privilegia un'ambientazione più spensierata e una logica di contrasti quasi teatrale; forte è il contrasto con gli schietti spunti tematici dell'Allegro che costituisce il primo movimento, espressivamente appena turbato nello sviluppo.

L'Andante cantabile, di impostazione contemplativa, si affida prevalentemente a tre schemi di scrittura: la guida melodica del primo violino, il dialogo serrato fra violino e violoncello, l'accompagnamento ostinato del violoncello con interventi successivi delle voci superiori.

Al Minuetto, con i gustosi scarti dinamici e il fraseggio cromatico, si oppone un agitato Trio in minore.

Ma l'intero *Quartetto* gravita verso il Finale, una pagina di eccezionale ampiezza in forma sonata, dove è particolarmente evidente la traccia dell'esempio haydniano; Mozart vi sfoggia tutte le risorse del nuovo stile di scrittura, piegando duttilmente il fraseggio arguto del primo violino, i calibrati giochi di imitazione, l'incisività ritmica e gli improvvisi silenzi, verso un contenuto di brillante umorismo.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 16 marzo 1995

QUARTETTO PER ARCHI N. 20

IN RE MAGGIORE "HOFFMEISTER", K 499

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegretto (re maggiore)
2. Minuetto e trio. Allegretto (re maggiore)
3. Adagio (sol maggiore)
4. Allegro (re maggiore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Vienna, 19 agosto 1786
Edizione: Hoffmeister, Vienna 1786

Nel trattato sull'*Estetica dell'arte musicale* scritto negli anni Ottanta del Settecento, ma pubblicato solo nel 1806, il teorico e musicista Christian Friedrich Daniel Schubart ordinava le diverse tonalità in un sistema di associazioni emotive. Seguendo gli esempi di una trattatistica preesistente, Schubart procedeva da alcuni principi generali in base ai quali egli distingueva tonalità "neutre", adeguate alla raffigurazione dell'innocenza e della semplicità, e tonalità "colorate". Queste ultime potevano adattarsi all'espressione di sentimenti di forza e di fierezza, se prevedevano diesis in chiave, oppure alla rappresentazione di stati d'animo particolarmente malinconici, se invece erano contrassegnate dai bemolle. Procedendo dal generale verso il particolare, Schubart trattava poi ogni singola tonalità e suggeriva associazioni di idee che, se non possono certo guadagnare la dignità di una regola, sono comunque ispirate dall'osservazione della letteratura musicale della sua epoca e rispecchiano un modo di pensare allora molto radicato. Le associazioni indicate da Schubart possono essere di aiuto per la comprensione e l'interpretazione dei brani dai quali furono motivate, possono renderne più accessibile il senso.

Nel contesto individuato da Schubart, la tonalità di re maggiore era la più brillante, ma anche quella con la quale potevano più facilmente trovar voce l'adulazione, l'inganno o la volontà di mascherare i propri sentimenti. In ambito orchestrale l'uso del re maggiore dava luogo a una particolare vivacità e si prestava all'impiego degli strumenti "da fanfara",

ovvero dei corni, delle trombe e delle percussioni. Per questo era indicata per le occasioni di festa, per le cerimonie, come lo stesso Leopold Mozart scrisse al figlio Wolfgang nel 1782, con la raccomandazione di scrivere proprio in re maggiore una Serenata per la famiglia Haffner, di Salisburgo, brano che in seguito sarebbe stato trasformato nella Sinfonia K. 385.



Congeniale agli strumenti ad arco a causa della posizione delle mani, la tonalità di re maggiore acquistava in ambito cameristico un tratto più ambiguo, meno unilateralmente festoso. La superficie brillante del timbro sonoro poteva lasciarsi increspare da un diverso modo di elaborazione della melodia, da un fraseggio più sinuoso e meno affermativo, portando verso la dimensione di un'espressione più intima e raccolta, più frequentemente percorsa da dubbi e ripensamenti.

Con i suoi due unici Quartetti per archi composti nella tonalità di re maggiore, Mozart percorre entrambe le strade associate a quella tonalità, in momenti che corrispondono in parallelo all'evolversi del suo linguaggio. Il primo dei due Quartetti risale al 1786, ovvero al periodo delle *Nozze di Figaro* e del massimo successo raccolto da Mozart a Vienna. E' il Quartetto K. 499, indicato di solito con il titolo di *Quartetto Hoffmeister*, dal nome dell'editore che lo pubblicò a Vienna sempre nel 1786. E' un brano dal tessuto compatto, non privo di passaggi inquieti o di efficaci sospensioni (individuate dall'uso molto intenso delle cosiddette cadenze "evitate"), ma sempre ispirato a una atmosfera di serenità e di concordia "eterea e fiabesca", come ha sostenuto lo storico

Hermann Abert. Il Quartetto K. 575 è stato invece realizzato da Mozart nel 1789 e fa parte di un gruppo di tre lavori commissionati da Federico Guglielmo II di Prussia (di qui il titolo di *Quartetti Prussiani*).

Il brano è dominato dal carattere particolarmente curato del materiale melodico, basato su idee ricche di pathos e ancora riferibili a un contesto sentimentale influenzato dalla ravvicinata composizione dell'opera *Così fan tutte*. Più frequente però è L'emergere di una tinta malinconica, di un'ombra tanto più insinuante ed efficace, perché ottenuta con i medesimi effetti sonori con i quali di solito si dipingevano la festa e la gaiezza. La gravitazione intorno all'impianto del re maggiore ripropone costantemente il riflesso della propria luce e non consente mai al Quartetto K. 575 di rabbuiarsi del tutto. L'effetto malinconico deriva piuttosto dalla promessa di una bellezza che non si rivela, dalla prefigurazione di una felicità che non si ottiene, dalla tensione verso uno stato di risoluzione sempre rimesso in questione dal carattere della melodia.

Partendo dunque da una base associativa analoga, i due Quartetti ricevono dal loro autore una caratterizzazione profondamente diversa, ogni volta emblematica di un passaggio attraversato da Mozart nello svolgimento del proprio cammino artistico.

Il Quartetto K. 499 è il primo lavoro di questo genere portato a termine da Mozart dopo il "lungo e laborioso sforzo" dei sei Quartetti dedicati ad Haydn. Rispetto a questi ultimi, il Quartetto K. 499 presenta uno stile più libero e disteso, attento all'equilibrio delle parti, ma meno rigorosamente improntato all'omogeneità della scrittura strumentale. Anche l'uso del contrappunto è meno intenso rispetto a quanto avviene negli *Haydn-Quartette*, mentre la varietà della struttura armonica del brano sembra persino precorrere il linguaggio Quartettistico di Schubert. Per tutto il brano, inoltre, è la viola lo strumento più in evidenza nel Quartetto, specie quando è spinta verso la tessitura acuta, come avviene nei primi due movimenti e nel finale.

Il primo movimento, *Allegretto*, è aperto da una frase discendente che viene pronunciata all'unisono dai quattro strumenti, un *incipit* non inconsueto nello stile mozartiano di quegli anni. L'intero movimento è costruito su questo tema di apertura, continuamente riproposto in forme che nella loro diversità sembrano proporre un movimento attraverso la

storia, dalla scrittura a canone sino alle suggestioni preromantiche, passando per l'eleganza della fraseologia barocca e per il rigore gotico del contrappunto.

L'ATTUALE SALA DOVE MOZART SUONÒ PER LA PRIMA VOLTA



Un secondo tema compare durante lo sviluppo, nel quale Mozart arricchisce il tessuto armonico con il cromatismo e con modulazioni verso tonalità lontane.

Il *Minuetto* che segue non smentisce l'atmosfera serena che aveva caratterizzato il movimento precedente e anticipa, nel *Trio*, il tema del finale.

La trama contrappuntistica, qui particolarmente fitta, assume la forma di un gioco, di un'esibizione estroversa che non persegue immediate finalità costruttive.

E' questa la caratteristica fondamentale dell'intero brano, uno spirito ludico che ritroviamo anche nell'*Adagio*, dove un tema molto ampio e flessuoso conserva i tratti di un'atmosfera spensierata e brillante, e che giunge all'apice nell'*Allegro* finale.

Qui Mozart inscena un vero e proprio gioco delle parti fra i due temi che, esposti l'un contro l'altro dai diversi strumenti, ingenerano effetti di asimmetria, di volontario umorismo, provocando soluzioni tematiche e armoniche impreviste.

Stefano Catucci

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 4 febbraio 1993

QUARTETTO PER ARCHI N. 21

IN RE MAGGIORE "PRUSSIANO 1", K 575

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegretto (re maggiore)
2. Andante (la maggiore)
3. Minuetto e trio. Allegretto (re maggiore)
4. Rondò. Allegretto (re maggiore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Vienna, Giugno 1789
Edizione: Artaria, Vienna 1791

Il Quartetto K. 575 rispecchia un momento nel quale Mozart, tornato a confrontarsi con il genere della musica da eseguire "in società", culturalmente ispirata ai soggetti e agli affetti più convenzionali, abbandona, il gesto nobile e cavalleresco che aveva caratterizzato i Concerti per pianoforte e orchestra, per abbandonarsi a un tipo di espressione più intima e riservata.

Secondo i desideri del committente, Mozart assegnò un ruolo di primo piano al violoncello, talvolta portato a dignità quasi solistica. Tale preminenza contribuisce a rendere più plausibile l'atmosfera ombrosa del Quartetto K. 575.

Il tema di apertura è già basato su un motivo cantabile dal tono ambivalente, dal quale vengono generati in alternanza passaggi tendenti al patetico o momenti di volitiva energia.

Anche in questo caso, l'intero movimento si basa sulle varianti cui dà luogo l'elaborazione del primo tema.

La medesima oscillazione espressiva ed un’analoga costruzione "cellulare", derivata dagli elementi melodici esposti nelle frasi di apertura, si trova anche nei movimenti successivi, compreso il finale.

In questo, anzi, l'unità espressiva del Quartetto è garantita in modo particolarmente evidente dalla ricomparsa di frammenti tematici già esposti nei movimenti precedenti. Qui tuttavia la brillantezza propria

della tonalità di re maggiore prende lentamente il sopravvento, a mano a mano che l'autore sviluppa uno stile contrappuntistico molto libero.

Stefano Catucci

QUARTETTO PER ARCHI N. 22

IN SI BEMOLLE MAGGIORE, K 589 "PRUSSIANO N. 2"

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (si bemolle maggiore)
2. Larghetto (mi bemolle maggiore)
3. Minuetto e trio. Moderato (si bemolle maggiore)
4. Allegro assai (si bemolle maggiore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Vienna, maggio 1790
Prima esecuzione: Vienna, abitazione di Mozart, 22 maggio 1790
Edizione: Artaria, Vienna 1791

Gli ultimi anni del grande salisburghese hanno attirato spesso l'attenzione dei biografi, per una somma di vicende esterne ed interne, contrassegnate dall'assillante mancanza di denaro e da una intensa attività creatrice tra Opere teatrali, Oratoriali, musiche di "consumo" (Minuetti, Controdanze, Ländler ecc.) e cameristica. Appartengono a questa estrema stagione creativa gli ultimi *Quartetti per archi, K. 575, 589* e *590*, detti "prussiani" per essere nati su commissione di Federico Guglielmo II, re di Prussia, che in verità ottenne solo tre dei sei Quartetti desiderati. Wolfgang a sua volta ne ottenne vantaggi sociali e finanziari minori di quelli su cui contava: un cofanetto con 100 monete d'oro e un "regale" biglietto di ringraziamento. A distanza di un anno dalla composizione del *Quartetto K. 575*, il primo dei Prussiani, Mozart porta a compimento il *Quartetto in si bemolle maggiore K. 589* entro la fine di maggio 1789. Nulla traspare delle penose condizioni di vita in cui Wolfgang si dibatte, e vien giusta l'osservazione che davvero "Mozart non si occupa di sé, piuttosto è assorto in ciò per cui è nato" (Samuel Bellow in una conferenza per il centenario della morte): il suo genio incommensurabile sembra vivere di vita propria, *ad latere*, quasi contro

la natura biologica del suo esistere. È qui che si annida l'immagine del Mozart-enigma, su cui gran parte dei biografi e critici si soffermano.

FEDERICO GUGLIELMO II



Nel caso di questo Quartetto c'è da rilevare l'arricchimento della scrittura polifonico-contrappuntistica, conseguente alla riscoperta della lezione bachiana - sulla scorta della missione restauratrice del barone Gottfried van Swieten - insieme a una più intensa tramatura del gioco tematico. Tra l'altro è significativo che l'incipit tematico che apre questo Quartetto assurge a nucleo tematico del *Rondò Finale*, seppur ritmicamente variato, e altrettanto si riscontra nei movimenti estremi degli altri due Quartetti Prussiani.

Un ulteriore elemento distintivo che accomuna questo ciclo di Quartetti è d'indole per così dire "somatica": il tema è in tutti enunciato dal violoncello, con una stesura virtuosistica, e la presenza di questo strumento è quasi paritetica rispetto a quella degli altri archi - un cortese, per non dire doveroso, atto di riconoscimento a favore del regale committente e del suo hobby di dilettante violoncellista, secondo il costume culturale settecentesco.

Tutti e quattro i movimenti di questo Quartetto seguono la costruzione formale e la tessitura tonale consacrata anche dalla stessa "poetica" mozartiana, immersa però in un clima di sereno svolgimento d'eloquio, ossia senza i turbamenti, il pathos e le espansioni stilistico-tonali che costellano i sei Quartetti dedicati ad Haydn, composti pochi anni prima.

Dal che si dimostra ancora una volta che il demone della musica in Mozart impone i suoi primari, imprescindibili diritti, qualsiasi sia l'occasione che lo stimoli, che lo solleciti.

Prodigioso ed enigmatico demone che, secondo un grande teologo protestante, "esprime ogni cosa per quello che è, semplicemente tracciando dei limiti. Questo rende la sua musica bella, benefica, commovente. Non ne conosco altre di cui si possa altrettanto dire". (K. Barth)

Guido Turchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 14 febbraio 2002

QUARTETTO PER ARCHI N. 23

IN FA MAGGIORE, K 590 "PRUSSIANO N. 3"

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro moderato (fa maggiore)
2. Andante (do maggiore)
3. Minuetto e trio. Allegretto (fa maggiore)
4. Allegro (fa maggiore)

Organico: 2 violini, viola, violoncello
Composizione: Vienna, giugno 1790
Edizione: Artaria, Vienna 1791

Dopo i sei *Quartetti "Haydn"* Mozart ebbe occasione di ritornare al Quartetto d'archi nel 1786, con K. 499 (*Quartetto* detto *"Hoffmeister"* dal nome del primo editore) e poi nel 1789/90 con i tre *Quartetti* detti *"Prussiani"*, K. 575, 589, 590. L'origine di queste tre composizioni è stata messa in relazione con il viaggio compiuto dall'autore nell'aprile-maggio 1789 a Praga, Dresda, Lipsia, Potsdam, e Berlino, al seguito del principe Karl Lichnowsky. Nella capitale prussiana Mozart si presentò a corte e potrebbe essere stato invitato a comporre qualche Quartetto per il re Federico Guglielmo II, che era violoncellista dilettante. Infatti il compositore accenna a Quartetti e Sonate in corso di stesura per la corte prussiana in una lettera all'amico Puchberg; ma tale accenno potrebbe essere stato inserito per rassicurare Puchberg sui debiti contratti da Mozart. Fatto sta che i primi due *Quartetti "Prussiani"* ebbero i primi abbozzi già sulla strada del ritorno a Vienna, il *Terzo Quartetto*, K. 590, vide la luce solo un anno più tardi, e fu venduto da Mozart «a un prezzo irrisorio, solo per potere avere in mano qualche soldo». I tre Quartetti furono pubblicati postumi senza alcuna dedica al sovrano prussiano.

Tuttavia indizio sicuro della destinazione - se non della commissione - a Federico Guglielmo II è lo stesso contenuto musicale delle partiture, che mettono in grande risalto il ruolo del violoncello, certo per compiacere l'impegno di strumentista del sovrano. Questo rilievo conferito al violoncello, d'altra parte, doveva ripercuotersi su tutto l'equilibrio strumentale delle partiture, che in massima parte non si affidano allo stile dei *Quartetti "Haydn"* ma piuttosto mostrano una scrittura meno

elaborata e attribuiscono a ciascuno strumento, per ragioni di simmetria, del materiale melodico. E tuttavia nell'ultimo tempo del *Secondo Quartetto* e in quasi tutto il *Terzo* Mozart sembra rinunciare a questa nuova melodiosità e fare ritorno al puro stile "classico"; forse perché aveva nel frattempo rinunciato a dedicare questi ultimi *Quartetti* al re prussiano.

L'Allegro moderato iniziale del *Quartetto* K. 590, comunque, risponde in pieno alla logica scorrevole, cantabile, alla melodiosità boccheriniana tipica del gusto imperante alla corte prussiana; caratteristiche queste evidenti dal profilo del materiale tematico, come dal procedere del discorso, che vede contrapposti dialetticamente primo violino e violoncello, e che attribuisce allo strumento grave l'entrata del secondo tema.

Lo sviluppo è breve e lineare, ma accoglie anche un complesso gioco contrappuntistico. Più sottile il gioco strumentale nel tempo lento, un Andante in cui una melodia liederistica tenera ed esitante viene impreziosita da un accompagnamento scorrevole, che scivola a turno dall'uno all'altro strumento.

Il Minuetto è basato sul contrasto fra le sonorità sommesse dei due violini all'inizio e quelle aggressive e stridenti subito seguenti; l'eleganza del Trio si lega alle note ribattute e alle acciaccature del violino.

Il Finale è forse la pagina che più si riporta ai *Quartetti "Haydn"*; da una parte troviamo un tema brillante e scherzoso, tipico dei finali di Haydn; dall'altra la logica del discorso assume ben presto una complessità polifonica e una imprevedibilità tali da smentire completamente l'assunto del tema, secondo quella capacità di conciliare il facile ed il difficile proprio dell'ultimo Mozart.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 16 marzo 1995

QUINTETTO PER ARCHI N. 1

IN SI BEMOLLE MAGGIORE, K 174

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro moderato (si bemolle maggiore)
2. Adagio (mi bemolle maggiore)
3. Minuetto ma Allegretto (si bemolle maggiore) - Trio (fa maggiore)
4. Allegro (si bemolle maggiore)

Organico: 2 violini, 2 viole, violoncello
Composizione: Salisburgo, dicembre 1773
Edizione: Traeg, Vienna 1798

Mozart diede mano al suo primo *Quintetto, in si bemolle maggiore (K. 174)* a Salisburgo, nella primavera del 1773 in un momento cruciale della propria esperienza di autore di musica cameristica; non appena, cioè, dopo avere concluso la prima serie dei suoi Quartetti, concepiti nell'ambito stilistico e spirituale di una galanteria italiana già più immaginaria che puntuale, e poco prima di dare inizio alla seconda, quella sollecitata dalla rivelazione haydniana. Con tutto ciò, la composizione di un Quintetto dovette rappresentare per il diciassettenne «Konzertmeister» dell'arcivescovo Colloredo, un impegno meno gravoso o, come oggi si direbbe, un «problema» facile a risolvere.

Mozart sapeva troppo bene, infatti, che, nel casellario dei «generi» alla cui devozione era cresciuto non meno che a quella delle Madonne e dei Santi vestiti come eroi da Opera seria e collocati sui rispettivi altari del suo bel Duomo barocco, il Quintetto occupava una posizione che potremmo definire confidenziale, a metà strada tra il divertimento, la Serenata, la sinfonia; con in più, a solleticare il suo estro già precocemente votato al sublime gioco del Concerto, una certa quale smanicatura solistica, tipica del primo violino e della prima viola.

Già Boccherini, amabile imperatore d'occidente nel dominio europeo della musica da camera per archi, (laddove Haydn occupava l'altro e ben più duraturo trono) aveva coltivato da par suo, accanto al più «dotto» e impegnato Quartetto, sorta di tesi di laurea per ogni compositore che volesse prodursi con le carte in regola, il più lieve e svagato Quintetto,

scapricciandosi nei galanti conversari concertanti tra il primo violino e il primo violoncello (suonato dallo stesso compositore) o la prima viola. Anziché al perfetto equilibrio cameristico boccheriniano, Mozart preferì adeguarsi al (se così possiamo chiamarlo) ibridismo stilistico del concittadino Michael Haydn, il minor fratello di Franz Joseph e il solo che potesse in quel momento offrire al giovanissimo competitore dei modelli da imitare. Il primo Quintetto nasce così in un clima di tranquillo compromesso con la Serenata e il divertimento, «generi» nei quali Mozart già si era fatta la mano, e la Sinfonia di tipo «milanese», anch'essa ampiamente sperimentata.

LA CITTÀ DI SALISBURGO



Ma neppure Boccherini viene trascurato: boccheriniani, nel primo tempo, sono i sistematici scambi tematici tra primo violino e prima viola, mentre gli altri strumenti fanno da sfondo. Senonchè l'intimità e la delicatezza squisitamente cameristiche dei Quartetti «milanesi» ed anche le loro occasionali ma siritomatiche incidenze «dotte» sono accantonate per una scrittura più brillante e chiassosa, più che tollerante di un'eventuale dilatazione «ad libitum» dell'organico strumentale.

Anche lo squisito *Adagio* con sordini, nonostante una maggior animazione del dialogo tra i cinque archi, e più il *Minuetto*, con i suoi effetti d'eco, tipici della Serenata, risentono di codesta atmosfera *en plein air*; mentre alla Sinfonia fanno più pensare la vastità d'impianto, e l'ambiziosa elaborazione del Finale in forma sonata, alle cui architetture concorrono tre fondamentali elementi tematici. Si tratta della parte più

importante del giovanile Quintetto: consapevole di ciò, Mozart volle in seguito rielaborarla profondamente e arricchirla di una vigorosa coda, ciò che avvenne dopo l'esperienza haydniana dei Quartetti K. 168 - 173.

Giovanni Carli Ballola

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 6 novembre 1973

QUINTETTO PER ARCHI N. 2

IN DO MINORE, K[1] 406 (K[6] 516B)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (do minore)
2. Andante (mi bemolle maggiore)
3. Minuetto in canone e trio (do minore)
4. Trio in canone al rovescio (do maggiore)
5. Allegro (do minore)

Organico: 2 violini, 2 viole, violoncello
Composizione: Vienna, Primavera 1787
Edizione: Artaria, Vienna 1792

Trascrizione della Serenata per fiati K 388

Dalla fretta e da uno spirito di compromesso generalmente contrario all'intima natura musicale di Mozart doveva nascere, nella primavera 1787, il *Quintetto in do minore K. 406*; ma sarebbe più esatto dire rinascere sotto nuova veste, giacché tale composizione esisteva già nel 1782 nella sua originaria dimensione timbrica di Serenata per 2 per oboi, 2 clarinetti, 2 corni e 2 fagotti (K.388). Si tratta di uno dei rarissimi esempi, e senza dubbio il più insigne, di autotrascrizione reperibile nel catalogo mozartiano della musica strumentale, il quale (a differenza di quello beethoveniano, che abbonda di duplicati del genere) pare quasi ignorare tale «risorsa del mestiere» tra le più praticate e redditizie dell'artigianato musicale sette-ottocentesco.

Tra i progetti non andati in porto degli anni estremi, vi era forse quello di approntare una serie di sei Quintetti da dedicare, insieme con un'altra di sei Quartetti, rimasta essa pure incompleta (i cosiddetti Quartetti «prussiani» K. 575, 589, 590) al Re di Prussia Friedrich Wilhelm III, dilettante violoncellista; e la trascrizione della Serenata per fiati K. 388 giunse opportuna a «far numero». Naturalmente Mozart scelse giusto, conferendo nuova veste timbrica ad un capolavoro che già travalicava i limiti storici della Serenata per fiati: anche se l'oscuro drammaticismo di tale opera con i suoi preziosi particolari di scrittura e soprattutto il suo unico e definitivo colore, così legato all'impressionante, progressiva tensione patetica delle variazioni conclusive e alle aggressive asperità polifoniche del Minuetto e Trio in canone, non potè non risultare sfocato e illanguidito sotto il nuovo e sia pur ovviamente magistrale travestimento.

Giovanni Carli Ballola

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 9 novembre 1973

QUINTETTO PER ARCHI N. 3 IN DO MAGGIORE, K. 515

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (do maggiore)
2. Minuetto e trio. Allegretto (do maggiore)
3. Andante (fa maggiore)
4. Allegro (do maggiore)

Organico: 2 violini, 2 viole, violoncello
Composizione: Vienna, 19 aprile 1787
Edizione: Artaria, Vienna 1789

Il capitolo dei grandi Quintetti mozartiani s'apre infine tra l'aprile e il maggio del 1787 con due capolavori profondamente affini, nella loro diversità di struttura e di temperie affettiva: li accomuna il prodigioso fiotto d'ispirazione da cui paiono essere sgorgati in uno stato di grazia

artistico e di pienezza espressiva eccezionale per lo stesso Mozart - ed è tutto detto - e non altrimenti paragonabile se non a quello che guidò la mano del compositore nella creazione del coevo *Don Giovanni*.

MUSEO MOZART



La totalità dell'*humanitas* mozartiana si identifica, quindi, nei due volti dell'unica divinità che ha nome fato. Neppur l'ombra della certezza volontaristica beethoveniana, nell'ampia, quasi gestuale affermazione tonale che apre il primo dei due Quintetti gemelli, quello in *do maggiore K. 515*; di già ogni sicurezza viene smentita nell'immediata e imprevedibile riproposta in do minore del tema, che progressivamente sprofonda in un remoto re bemolle maggiore per riemergere, poco dopo, in re maggiore, aprendo la strada alla seconda idea, sinuosa e scorrevole, la cui forza d'espansione melodica risiede più nel respiro e nel movimento che nella configurazione intervallare.

Primo e secondo tema si suddividono la responsabilità dello sviluppo, e la ripresa ha termine con un'imponente ed elaborata coda in forma e con caratteri di «stretto»: non c'era motivo alcuno perché tali cose, tradizionalmente riservate all'aulico Quartetto secondo l'alto esempio Haydn, fossero escluse al Quintetto, il quale, di tutto suo, conserva in Mozart la caratteristica degli elementi concertanti.

Se, infatti, primo violino e violoncello erano stati i protagonisti del dialogo tematico nel primo tempo, primo violino e prima viola - dopo l'intermezzo costituito da un *Minuetto* intriso di ambigua mestizia - intrecciano le loro voci nell'*Andante* aperto alle più soavi lusinghe consolatorie.

La letizia liberatrice effusa dai gruppetti e dalle volate belcantistiche dei due strumenti in amoroso colloquio non passerà inascoltata al Beethoven degli ultimi Quartetti, il quale donerà afflato trascendentale al tutto umano di Mozart.

Ambiguità e mistero stringono da ogni lato le gioie illusorie del Finale, pullulante di mirabili melodie la cui quasi provocatoria innocenza è vanificata dalla profondità degli orizzonti elaborativi che dischiudono immediatamente dietro di sé: come avverrà per la «Jupiter», la neutra superficie del do maggiore mozartiano non promette facili certezze, ma cela grandiose incognite.

Giovanni Carli Ballola

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 24 novembre 1994

QUINTETTO PER ARCHI N. 4 IN SOL MINORE, K. 516

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (sol minore)
2. Minuetto e trio. Allegretto (sol minore)
3. Adagio ma non troppo (mi bemolle maggiore)
4. Adagio (sol minore) - Allegro (sol maggiore)

Organico: 2 violini, 2 viole, violoncello
Composizione: Vienna, 16 maggio 1787
Edizione: Artaria, Vienna 1790

Il *Quintetto K. 516* prende l'avvio da una struttura ritmica ad accordi ribattuti, carica di affermazione tonale e insieme di febbrile dinamismo; la componente cromatica, fin dalla seconda battuta, vela di languori mortali la trepida melodia del primo violino, riproposta regolarmente dalla prima viola; la patetica sesta napoletana di Piccinni, Sacchini e Paisiello vi diviene motto inesorabile.

Con bachiana ostinatezza, Mozart protrae sino all'esasperazione il clima tonale e la tensione insiti nel materiale tematico assunto, scavandone ogni possibile derivazione, compreso il regolamentare secondo tema Sonatistico: il risultato è un conplesso melodico dal lunghissimo e ininterrotto respiro invadente tutta la sezione dello sviluppo e quella della ripresa, sotto lo scandire ininterrotto e implacato dell' imperativo ritmico: «Lo sento, a quel che provo, che l'ora suona... la vita era pur sì bella... ma non si può cambiare il proprio destino», scriverà quattro anni più tardi Wolfgang a Lorenzo Da Ponte.

La tensione cromatica raggiunge il *climax* nella coda dell'*Allegro* e serpeggia più dissimulata ma non meno corrosiva nel successivo *Minuetto*, a ragion veduta - e come già nel *Quintetto in Do* - collocato subito dopo il primo tempo e non, come di consuetudine, dopo l'*Adagio*.

La chiusa desolazione di questo raccolto epicedio (non ci regge il cuore, per dirla col Manzoni, di chiamarlo col suo vero nome di *Minuetto*) è resa più impenetrabile dalla rigorosa unitarietà del materiale melodico impiegatovi: ogni promessa speranza di consolazione è negata nel Trio in

sol maggiore, uno struggente e illusorio maggiore schumanniano, ricavato per di più, nota per nota, dal tema udito nella prima parte.

Il tragico monolito costituito dai primi due tempi del Quintetto, s'incrina, nell'*Adagio ma non troppo*, di un'accorata contemplazione accentuata dall'estrema soggettivazione delle strutture musicali, tese quasi sempre ad un'eloquenza assai vicina a quella «certa espressione parlante» attorno cui si accanì l'ultimo Beethoven.

Figlio del proprio tempo, Mozart aveva sin troppo sentito parlare di imitazione degli effetti e di sentimenti, anche se tali cose preferiva lasciare in preda al culturalismo dello *Sturrn una Drang*, pago, da parte sua, di scrivere della musica non fatta d'altro che di musica.

Ma chi potrebbe escludere che l'insolita eccitazione gestuale che anima il secondo tema, palpitante immagine di un intimo affanno espresso ai limiti della sensorialità, non sia l'eco, sublimata e interiorizzata dal dolore, di quei sospiri dei violini in sordina per mezzo dei quali il compositore, negli anni felici del suo esordio viennese, aveva voluto raffigurati in note gli affanni amorosi di Belmonte?

Con un procedimento insolito, Mozart introduce il finale mediante un *Adagio*, sorta di arioso intonato dal primo violino con accenti vocalistici irrigiditi da iterazioni «parlanti» di impressionante incisività.

L'*ncipit* del Rondò conclusivo, in sol maggiore, giunge di sorpresa, rompendo, come un soffio d'aria pura, ma non dissipando l'opprimente angoscia del preambolo.

E non v'è chi non avverta la sottile disperazione che si cela sotto tanta spensieratezza, troppo eccitata e troppo ossessiva, invero, per le buone maniere mozartiane.

Giovanni Carli Ballola

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 9 novembre 1973

QUINTETTO PER ARCHI N. 5 IN RE MAGGIORE, K 593

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Larghetto (re maggiore)
2. Adagio (sol maggiore)
3. Minuetto e trio. Allegretto (re maggiore)
4. Allegro (re maggiore)

Organico: 2 violini, 2 viole, violoncello
Composizione: Vienna, dicembre 1790
Edizione: Artaria, Vienna 1793

Il *Quintetto in re maggiore* K. 593 è l'unico ad aprirsi con una introduzione lenta, un interlocutorio Larghetto col violoncello opposto agli altri strumenti. Ancorché spesso giudicato «battagliero» (Abert) e «guerresco» (Einstein) il seguente Allegro mostra un semplice motivo di caccia, che imita le melodie dei corni e, trasformato, si pone anche alla base della seconda idea tematica; l'intero movimento si basa su una concezione formale più snella e agile rispetto ai *Quintetti* del 1787, ma mostra in compenso una maggiore complessità polifonica; Mozart fa riapparire inaspettatamente (e inconsuetamente per i suoi usi) il motivo dell'introduzione subito prima dell'ultima conclusiva apparizione del motivo di caccia, attribuendo una logica simmetrica al movimento.

Il seguente Adagio si apre con un'impronta essenzialmente omofona, ma accoglie anche dialoghi a distanza fra violino e violoncello; si tratta nell'insieme di una pagina di intensa espressività, con l'uso del cromatismo e una cupa seconda idea in minore.

Il Minuetto presenta un motivo popolare, elaborato a canone già nella sua seconda apparizione; il Trio ha un carattere dialogante ed è di estrema difficoltà per gli interpreti.

L'uso del contrappunto che figura in tutti i movimenti e apertamente nel terzo, ha la sua massima celebrazione nel tempo finale, aperto da un motivo cromatico discendente (che fu corretto apocrifamente sull'autografo in una figurazione meno ardita ma fino a pochi anni fa ritenuta autentica); con il ritmo di giga, la configurazione giocosa del

materiale, gli intrecci fra gli strumenti, Mozart dissimula magistralmente il carattere sofisticato dell'elaborazione.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 18 gennaio 1996

QUINTETTO PER ARCHI N. 6

IN MI BEMOLLE MAGGIORE, K 614

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro di molto (mi bemolle maggiore)
2. Andante (si bemolle maggiore)
3. Minuetto e trio. Allegretto (mi bemolle maggiore)
4. Allegro (mi bemolle maggiore)

Organico: 2 violini, 2 viole, violoncello
Composizione: Vienna, 12 aprile 1791
Edizione: Artaria, Vienna 1793

Il *Quintetto in mi bemolle maggiore K. 614* datato alla primavera del 1791, ovvero a un periodo in cui Mozart, dopo un silenzio, sembrava aver ripreso la strada della creatività con il Quintetto K. 593, il Concerto per pianoforte K. 595 e due Fantasie, senza dire della *Zauberflöte* quasi pronta al debutto. Ed al più celebre dei *Singspiele* mozartiani lo accomuna non solo la tonalità di impianto di mi bemolle maggiore (tonalità per eccellenza massonica con i suoi tre bemolle in chiave), ma anche certa discorsività, certa leggerezza più apparente che reale (visto che nasce da una consumatissima esperienza compositiva), il piglio popolaresco.

Dopo le confessioni accorate del K. 516 è come se Mozart avesse raggiunto più decantati climi spirituali. Tutto è ormai essenzializzato alla ricerca di una atarassia che schiuda la serenità ed il sorriso. L'*Allegro di*

molto iniziale è tutto intessuto di idee (con un primo tema ritmico ricco di mordenti ed un secondo aggraziato, come da commedia) che subiscono un trattamento elaborativo quasi di spessore sinfonico. Il clima dominante è disteso con qualche lieve ed episodica increspatura drammatica.



L'*Andante* in si bemolle, perno espressivo della partitura, è esemplare di uno stile classico dalle idee chiare e distinte ed è costituito da una serie di saporite variazioni in cui l'assunto iniziale (forse una reminiscenza dell'aria "Wenn der Freude" del *Ratto dal serraglio*) viene arricchito di merlettate trine sonore.

Discorsivo e quasi haydniano il *Minuetto* che include un *Trio* quasi danzante dal sapore di preromantico *Ländler* popolare.

Geniale lo sviluppo del risolutivo *Allegro* (*Rondò*) finale con un tema quasi da *Singspiel*, dal piglio snello e vivace e dalla sapiente orditura contrappuntistica.

Un giudizio esaustivo lo diede in merito Massimo Mila che ebbe così a definirlo "trionfo del gioco puro: il dolore ne è assente, non già l'umanità. Ma questa si è liberata dal suo retaggio di miseria; svincolata dalla servitù della sua condizione, più non conosce le angustie della carne, del sangue, del cuore, e giubila smaterializzata nella purezza luminosa dello spirito".

Una rilevante conquista artistica che solo pochi mesi dopo però Mozart doveva lasciare ai posteri.

Lorenzo Tozzi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 20 febbraio 2003

6 FUGHE A TRE VOCI PER TRII D'ARCHI, K[6] 404A

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. re maggiore - Adagio (Fuga da BWV 853 di Johann Sebastian Bach)
2. sol maggiore - Adagio - (Fuga da BWV 883 di Johann Sebastian Bach)
3. fa maggiore - Adagio - (Fuga da BWV 882 di Johann Sebastian Bach)
4. fa maggiore; re minore - Adagio - (Adagio da BWV 527 e da BWV 1080 n. 8 di Johann Sebastian Bach)
5. mi bemolle maggiore - Largo - (Largo ed Allegro da BWV 526 di Johann Sebastian Bach)
6. fa maggiore - Adagio - (Fuga di Wilhelm Friedeman Bach (F 31/8))

Organico: violino, viola, basso
Composizione: luglio 1782
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1938

L'*Adagio e fuga in re minore* per trio d'archi K. 404a è una delle poche trascrizioni composte nel 1782 da Mozart a Vienna da brani di Johann Sebastian Bach. Per essere più precisi, il lavoro è formato da 6 fughe a tre voci, precedute da 6 adagi, 4 di Mozart e 2 di Bach, trascritte per violino, viola e violoncello.

Le fughe sono ben 5 di Bach, di cui 3 dal *Clavicembalo ben temperato* (N. 8, parte I, n. 13 e n. 14, parte II; una dalla Sonata per organo n. 2 e una dall'*Arte della fuga*, Contrapunctus 8) ,e una di Wilhelm Friedmann Bach È una composizione in cui una volta tanto Mozart si diverte ad elaborare temi altrui in una tessitura armonica e strumentale di elegante fattura, secondo un classicismo di equilibrata fusione tra le parti.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 25 novembre 1983

COMPOSIZIONI PER INSIEME D'ARCHI

DIVERTIMENTO PER ARCHI

N. 1 IN RE MAGGIORE, K[1] 136 (K[6] 125A)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (re maggiore)
2. Andante (sol maggiore)
3. Presto (re maggiore)

Organico: archi
Composizione: Salisburgo, Febbraio 1772

Il contenuto musicale del Divertimento K. 136 rivela chiaramente il travaglio formativo attraversato da Mozart nell'età dell'adolescenza; il tipo di scrittura predominante nel brano è quello sopra descritto, di derivazione tipicamente italiana (e d'altra parte enorme era stato l'arricchimento cognitivo del giovane durante i viaggi in Italia) ; il primo movimento (Allegro) si snoda agile e cordiale sugli schemi riconosciuti della Sinfonia italiana, con il serrato dialogo delle due parti di violino e il discreto accompagnamento di viole e violoncelli; il centrale Andante svolge con partecipata proprietà il contenuto affettuoso e idilliaco, mentre il Presto suggella il breve brano con fare spigliato e divertito; ma proprio in quest'ultimo movimento è sorprendente notare l'improvvisa scrittura contrappuntistica della sezione dello Sviluppo (una chiara influenza dello stile salisburghese di Michael Haydn), mentre già nel primo tempo il vasto uso di modulazioni al modo minore (sempre nello Sviluppo) spostava l'ambientazione espressiva verso traguardi ignoti al disimpegnato gusto italiano.

Nella sua semplicità, insomma, questo Divertimento si rivela risultato di molteplici suggestioni culturali, e quindi un esempio in nuce di quella personale rielaborazione di differenti modelli che porterà l'*enfant prodìge* verso la conquista del proprio superiore linguaggio.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 21 ottobre 1987

DIVERTIMENTO PER ARCHI N. 2

IN SI BEMOLLE MAGGIORE, K[1] 137 (K[6] 125B)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Andante (si bemolle maggiore)
2. Allegro di molto (si bemolle maggiore)
3. Allegro assai (si bemolle maggiore)

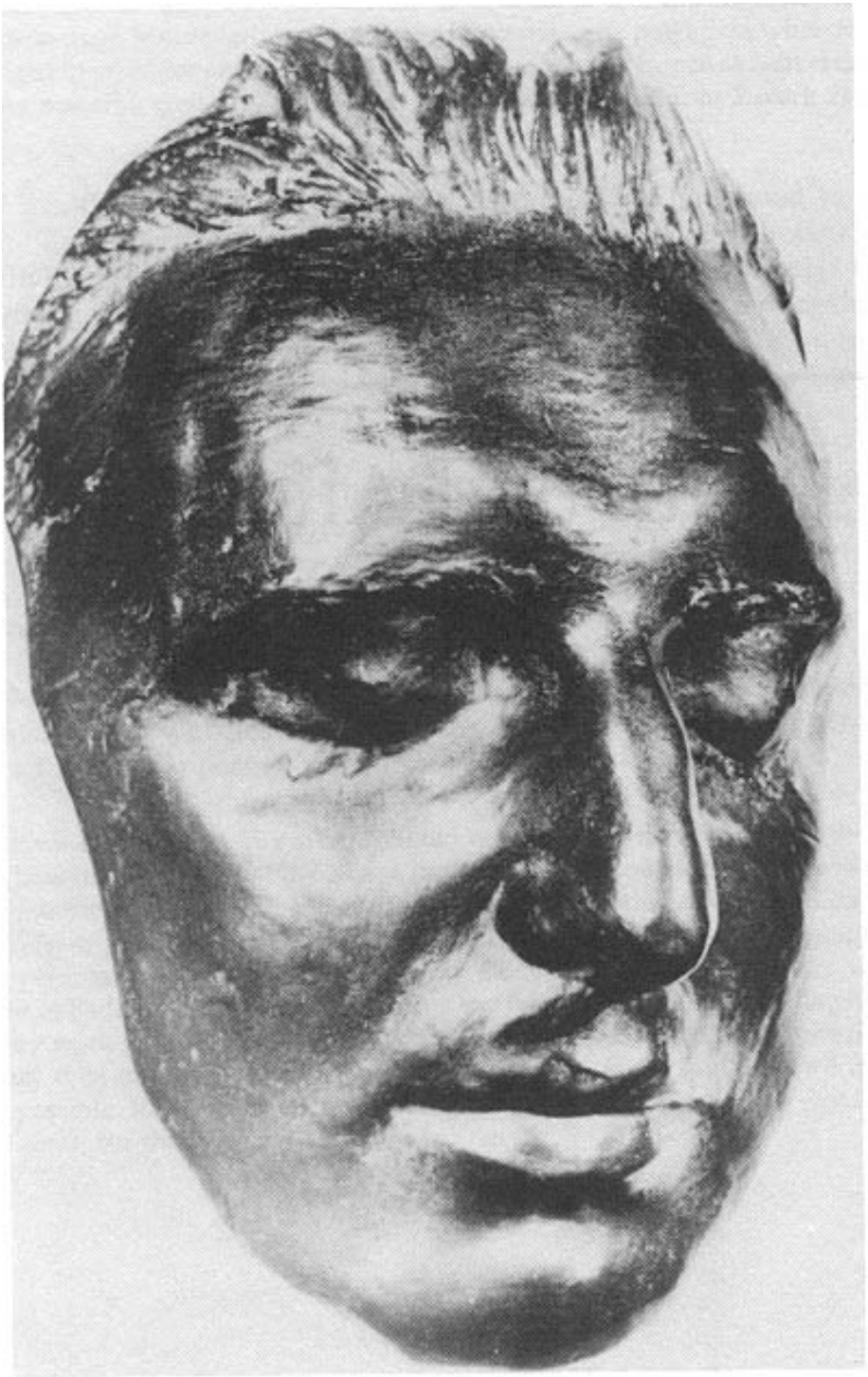
Organico: archi
Composizione: Salisburgo, febbraio 1772

Il *Divertimento K. 137* per soli archi, così come gli altri due Divertimenti che recano i numeri 136 e 138 del catalogo Koechel, fu scritto tra gennaio e marzo del 1772 a Salisburgo (cinque mesi prima della nomina del musicista a Konzertmeister, con 50 fiorini annui di stipendio, alla corte dell'arcivescovo Geronimo di Colloredo) e appartiene quindi alla produzione strumentale di un Mozart sedicenne, che assorbe e assimila esperienze e stili altrui, specialmente della scuola barocca e della Sinfonia d'opera italiana. Si tratta di composizioni articolate in tre tempi con Allegri e Andanti alternati, molto vicine al Quartetto e alle Sinfonie per archi, senza oboi e corni, e destinate ad una esecuzione da tenersi sia all'aria aperta, in un elegante cortile o in un giardino di un palazzo principesco, secondo le abitudini della società feudale e mecenatistica del tempo, e sia in una sala da concerto vera e propria.

I Divertimenti, come del resto le Cassazioni, le Serenate e le cosiddette musiche notturne, sono legati al gusto settecentesco di far musica insieme e riflettono una identica struttura formale, in cui si alternano

movimenti di danza e passaggi solistici e virtuosistici, riservati ad esecutori di talento, ma non necessariamente eccezionali.

MASCHERA MORTUARIA



Per questa ragione i Divertimenti per archi, almeno quelli composti nel 1772, (i Divertimenti mozartiani per strumenti a fiato meriterebbero un discorso a parte per una più libera invenzione e varietà di effetti sonori) sono musiche di piacevole ascolto, dalla scrittura semplice e lineare e dai giochi armonici chiari e precisi, improntati ad un classicismo sereno e molto equilibrato.

Si avverte, è vero, la presenza di uno stile cameristico di solida fattura e di luminosa civiltà, ma si è ancora lontani dai modelli del grande Mozart caratterizzato da una inesauribile capacità inventiva e da una incisiva e personale forza espressiva.

Il dato rilevante di questi Divertimenti è la limpidezza e la trasparenza Quartettistica del suono e l'omogeneità e la fusione del gruppo strumentale, in ubbidienza alle regole di un discorso musicale accessibile a tutti e senza quei tormenti spirituali e quei risvolti drammatici che pur esistono nell'arte mozartiana.

L'*Andante* che apre il *Divertimento in si bemolle maggiore* si mantiene su un piano di scorrevole cantabilità, privo di sviluppi armonici di particolare ricercatezza, così come vuole lo stile galante e di intrattenimento in un incontro musicale di tono familiare.

L'*Andante*, che è un tempo piuttosto raccolto e si colloca abitualmente al centro della composizione, è in questo caso una introduzione vagamente patetica al brillante e brioso *Allegro di molto*, di spigliata e fresca musicalità, e allo spumeggiante *Allegro assai* conclusivo, il cui taglio ritmico si richiama all'Opera buffa e verrà ripreso dal compositore nelle sue Nozze di Figaro.

Il Divertimento ha una durata di poco inferiore ai nove minuti e il sapore della buona musica antica.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 22 maggio 1987

DIVERTIMENTO PER ARCHI N. 3

IN FA MAGGIORE, K^1 138 (K^6 125C)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (fa maggiore)
2. Andante (do maggiore)
3. Presto (fa maggiore)

Organico: archi
Composizione: Salisburgo, febbraio 1772

Il *Divertimento in fa maggiore K. 138* fu composto tra gennaio e marzo del 1772 e risente dell'influenza stilistica sia dei maestri italiani che di Michael Haydn, con una netta preferenza per il discorso melodico chiaro e scorrevole. Il primo *Allegro* si apre con un unisono rievocante i modi dell'Opera buffa per la freschezza e la spigliatezza dell'impianto armonico; due sono i temi che si snodano e si intersecano fra di loro e formano l'intelaiatura dello sviluppo secondo un gioco musicale brillante e piacevole.

L'*Andante* è avviato dalla frase cantabile del primo violino su cui si innestano le altre parti con eleganti e nuove figurazioni; ad un certo punto il violoncello espone il suo tema su un accompagnamento sincopato degli altri archi e successivamente c'è un ritorno imprevisto di gusto italiano non alla prima, ma alla seconda frase musicale, leggermente variata negli accordi e nella disposizione armonica.

Il finale è un delizioso rondò e il tema particolarmente gaio e spensierato viene esposto attraverso la forma della imitazione tra la viola e il violoncello e ripetuto per ben cinque volte, secondo i moduli ad incastro di scuola tedesca. Un sentimento di fresca e gioiosa cantabilità distingue le amabili ultime battute del *Presto* di questo *Divertimento*.

Ennio Melchiorre

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 14 marzo 1993

DIVERTIMENTO "GRAN TRIO", K 563
in mi bemolle maggiore per archi

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (mi bemolle maggiore)
2. Adagio (la bemolle maggiore)
3. Minuetto e trio. Allegro (mi bemolle maggiore)
4. Andante (si bemolle maggiore)
5. Minuetto e trio. Allegretto (mi bemolle maggiore)
6. Allegro (mi bemolle maggiore)

Organico: violino, viola, violoncello
Composizione: Vienna, 27 settembre 1788
Edizione: Artaria, Vienna 1792

Nel genere del Trio d'archi Mozart ha lasciato un'unica opera ed è il *Divertimento in mi bemolle maggiore K. 563*, scritto nel settembre del 1788 e dedicato al suo creditore, Michael Puchberg. Tutti i musicologi sono concordi nel ritenere questo *Divertimento* per trio d'archi un autentico capolavoro per la ricchezza dell'invenzione armonica e contrappuntistica e per varietà espressiva del gioco tematico. Tale è l'opinione del De Saint-Foix, il quale nel suo libro su Mozart parla del *Divertimento K. 563* come «de l'un grands chefs-d'oeuvre de la musique de chambre»; ma anche Aloys Greither e Charles Rosen sono dello stesso avviso e nelle loro monografie mozartiane dedicano parole elogiative alla qualità musicale dei sei tempi del *Divertimento*.

In particolare l'americano Rosen nel suo recente volume sullo «Stile classico», concentrato sulla triade Haydn-Mozart-Beethoven, scrive testualmente: «Questo Trio di Mozart non è paragonabile a nessun'altra opera scritta per lo stesso organico e costituisce invece un interessante precursore degli ultimi Quartetti di Beethoven, particolarmente per il trasferimento della forma del divertimento, con due movimenti di danza e due movimenti lenti uno dei quali è un tema con variazioni), nell'ambito della musica da camera, rendendo estremamente intimo ciò che vi era di più pubblico, e, come farà Beethoven in molti dei brevi

movimenti lenti intermedi delle sue ultime composizioni cameristiche, trasfigurando l'elemento 'popolare' senza perderne di vista le origini. Nel Divertimento mozartiano la sintesi della scrittura 'dotta' a tre parti e la freschezza popolare si fondono senza ambiguità e senza sforzo ».

Il primo *Allegro* inizia sotto voce su un unisono dei tre strumenti; alla terza misura si apre un gioco di imitazioni, prima tra violino e violoncello e poi tra viola e violino, con un brillante ritornello ccncertante, al quale prendono parte tutti e tre gli strumenti. L'intero movimento, quindi, si snoda con ampiezza di sviluppo e tra modulazioni armonicamente e ritmicamente ardite, con cambiamento di tonalità e inserimento anche di un tempo fugato, in attesa che l'*Allegro* si concluda con delicatezza di accenti, su disegni melodici del violino. Segue l'*Adagio* in la bemolle, contrappuntato da passaggi ornamentali di sorprendente gusto armonico, in una visione di equilibrata concertazione tra violino, viola e violoncello e improntato ad un sentimento meditativo, quasi religioso.

Il primo *Minuetto* è un allegro motivo di danza di derivazione popolaresca e contadina; non manca il trio indicato tematicamente dal violino e ripreso dal violoncello, su una scala discendente della viola. Ed eccoci all'*Andante* in si bemolle, considerato il movimento più originale del *Divertimento K. 563* e costruito su un tema con variazioni di magistrale inventiva e di penetrante forza espressiva, tale da aprire la strada all'arte della variazione beethoveniana. Tutta la genialità creatrice di Mozart si rivela pienamente nell'ultima variazione, intesa come un possente cantus firmus della viola; il senso di fiducia che da essa promana è come un saldo promontorio nella risacca dei passaggi del violino e del violoncello.

Il secondo *Minuetto* è in tempo Allegretto e inizia piano nella tonalità di mi bemolle, secondo uno stile delicatamente cameristico. Ci sono poi due *Trii* in la bemolle, un vero e proprio Laendler di carezzevole fattura, e in si bemolle, più semplice e lineare, anche se non privo di eleganza cantabile.

L'*Allegro* finale somiglia ad un rondò e il tema, indicato dal violino e ripreso dalla viola e dal violoncello, è seguito da un refrain o ritornello a mò di soneria di carillon. Non manca il gioco delle imitazioni in una varietà di tonalità e di passaggi di sonorità di pungente e divertente

effetto strumentale, a conferma dell'abilità tecnica e della inesauribile fantasia creatrice del compositore anche in questa difficile specializzazione della musica da camera, sia per Trio che per Quartetto, con gli archi e con i fiati.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 6 maggio 1983

SERENATA N. 13 "EINE KLEINE NACHTMUSIK" IN SOL MAGGIORE PER ORCHESTRA D'ARCHI, K 525

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (sol maggiore)
2. Romanza. Andante (do maggiore)
3. Minuetto e trio. Allegretto (sol maggiore)
4. Rondò. Allegro (sol maggiore)

Organico: orchestra d'archi
Composizione: Vienna, 1 - 10 Agosto 1787
Edizione: Andrè, Offenbach 1827 ca.

Etne kleine Nachtmusik (Una piccola *musica notturna*, o *Serenata notturna*) in sol maggiore K 525 fu composta da Wolfgang Amadeus Mozart nell'estate del 1787, presumibilmente in una breve interruzione del lavoro principale di quell'anno, la stesura del *Don Giovanni*. Infatti la composizione fu inserita dall'autore nel catalogo tematico personale alla data del 10 agosto 1787; il 1° ottobre Mozart partì alla volta di Praga per dare gli ultimi ritocchi e mettere in scena la partitura operistica.

Le vicende della genesi del brano sono del tutto ignote. Si tratta comunque - a parte *Ein musikalisches Spass* K 522, una Serenata satirica pressoché contemporanea - dell'unica Serenata per archi o con archi che Mozart abbia avuto occasione di comporre negli anni viennesi. Il genere della Serenata comprendeva composizioni affidate ad un organico variabile di solisti e con un numero pure variabile di movimenti; fine unificatore di brani anche molto dissimili era quello intrattenitivo, per

circostanze festive o ricorrenze o ancora per allietare la vita di tutti i giorni. Nel corso dei suoi anni salisburghesi Mozart aveva scritto un alto numero di composizioni per simili circostanze, ma il piccolo mecenatismo frequente nell'ambiente provinciale di Salisburgo cedeva il passo a Vienna a rapporti più sofisticati fra committenti e compositori. Possiamo comunque immaginare che anche *Eine kleine Nachtmusik* sia stata pensata per una simile circostanza, di cui ci sfugge il contesto.

SALISBURGO NEL 1750



L'organico della composizione è di cinque strumenti ad arco: due violini, viola, violoncello e contrabbasso, anche se gli ultimi due strumenti suonano all'unisono. Sul catalogo personale Mozart segnò una successione di cinque movimenti, ma ai posteri ne sono giunti solamente quattro, ed è da ritenersi smarrito il minuetto collocato dall'autore in seconda posizione; circostanza che sottrae al brano, per l'ascoltatore moderno, qualcosa del suo carattere di Serenata. Tuttavia è difficile trovare qualcosa di simile nella contemporanea produzione di Mozart.

Sia le grandi Sinfonie viennesi che i Quartetti per archi si avvalgono di una scrittura del tutto specifica - sinfonica o Quartettistica - che non può essere confusa con quella della Serenata, improntata a una essenzialità d'impianto, a una mancanza di sontuose elaborazioni negli sviluppi e di profondità concettuale nel contenuto espressivo.

La maestria di *Eine kleine Nachtmusik* consiste proprio nell'aderire compiutamente alle regole "semplici" della Serenata con un artigianato inappuntabile, rivelando però a tratti la mano inconfondibile dell'autore, che guarda con più matura consapevolezza e quasi con distacco a un genere abbandonato da tempo.

L'Allegro iniziale è un esempio paradigmatico di forma sonata, con la contrapposizione fra due temi (ritmico il primo, melodico il secondo), la loro libera elaborazione in uno sviluppo che Mozart rende espressivamente variato, e la loro compiuta riesposizione.

Troviamo poi (in mancanza del primo minuetto) una Romanza dalla levigatissima linea melodica (con un romantico dialogo in minore fra violino e basso), un garbato minuetto con trio e un finale; quest'ultimo, definito dall'autore come Rondò ma in realtà in una forma molto simile alla forma sonata, è percorso da un irresistibile impulso ritmico e da una ambientazione festosa, temperata appena dalle modulazioni screziate dello sviluppo.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 16 aprile, 1992

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE E ARCHI

QUARTETTO PER PIANOFORTE N. 1

IN SOL MINORE, K 478

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (sol minore)
2. Andante (si bemolle maggiore)
3. Rondò (sol maggiore)

Organico: pianoforte, violino, viola, violoncello
Composizione: Vienna, 16 Ottobre 1785
Edizione: Hoffmeister, Vienna 1785

La letteratura del Quartetto per pianoforte e archi (violino, viola e violoncello), destinata a svilupparsi in una intensa fioritura nel corso del XIX secolo, trova la sua prima e compiuta manifestazione "moderna" nel *Quartetto in sol minore K. 478* di Wolfgang Amadeus Mozart.

Il *Quartetto K. 478*, infatti, propone una sorta di rivoluzione nella concezione della musica da camera con pianoforte; una rivoluzione che investe tre differenti aspetti: la destinazione, la complessità di scrittura, il contenuto.

La musica da camera con pianoforte, nella seconda metà del XVIII secolo, non era destinata - come invece quella per archi soli, più impegnativa sia sotto il profilo strumentale che sotto quello del contenuto - agli esecutori professionisti, ma agli esecutori dilettanti, appartenenti ai ceti alti della società.

In tutta Europa lo studio di uno o più strumenti era parte integrante dell'educazione dell'alta società, e la pratica della *Hausmusik*, della musica domestica, suonata dai volenterosi componenti del circolo familiare, era del pari estremamente diffusa. Direttamente in funzione del fiorentissimo mercato editoriale rivolto ai dilettanti vennero dunque composti quasi tutti i Trii e i Quartetti con pianoforte di Mozart, brani che, non a caso, giunsero alla pubblicazione vivente l'autore, e con maggiore facilità rispetto ad altre composizioni di più alte ambizioni.

COSTANZE MOZART



Eppure già le vicende della pubblicazione del *Quartetto in sol minore* rivelano come, per l'organico di questo brano, Mozart nutrisse ambizioni più alte. Secondo Nissen - primo biografo del compositore e sposo in seconde nozze di Constanze Mozart - il *Quartetto* (la data sull'autografo è quella del 16 ottobre 1785) sarebbe stato scritto come primo di una serie di tre, dietro commissione dell'editore Hoffmeister; ma, dopo la pubblicazione di questo primo brano, nell'inverno 1785-86, il contratto fu rescisso in piena concordia fra le due parti, poiché il K. 478 appariva troppo "difficile" al pubblico. Una cronaca dell'epoca, riportata da Hermann Abert (W A. Mozart. Zweiter Teil, Leipzig 1919-21; ed. it. Milano 1985, p. 173), definisce il *Quartetto* «una composizione che, anche se perfettamente eseguita, può [...] e deve soddisfare in una "musica da camera" solo il limitato gruppo degli intenditori. Altri pezzi reggono anche se mediocremente eseguiti; questa composizione mozartiana però non si può proprio ascoltare suonata da superficiali dilettanti».

Ecco dunque i punti della "rivoluzione". Le composizioni pensate per il mercato dei dilettanti dovevano tenere conto ovviamente dei limiti endemici degli esecutori a cui erano rivolte. I condizionamenti imposti dalla destinazione erano essenzialmente di due tipi: nel contenuto musicale, che non doveva superare dimensioni piuttosto ristrette e doveva essere improntato alla massima cordialità, evitando un impegno concettuale più ardito; nella scrittura strumentale, che doveva rimanere alla portata di strumentisti dotati di una consapevolezza tecnica discreta ma non sviluppata, soprattutto per gli strumenti ad arco; questi si limitavano ad "accompagnare" il pianoforte (strumento di più rapide soddisfazioni), raddoppiandone la melodia e il basso, tanto che gli strumenti ad arco erano spesso considerati "ad libitum", e un Trio o un Quartetto potevano essere eseguiti anche nella veste di una Sonata pianistica.

Il *Quartetto in sol minore*, invece, propone un rapporto assai più dialettico fra pianoforte ed archi. Il modello non è quello della Sonata pianistica o per violino e pianoforte, ma quello del Concerto per pianoforte, il genere compositivo al quale Mozart si dedicò con maggiore insistenza nei primi anni viennesi. Per comprendere l'affinità fra il Quartetto e il Concerto occorre tenere presente che lo stesso Mozart aveva espressamente previsto per i suoi primi tre *Concerti* viennesi (K.

413-415) la possibilità di omettere dall'orchestra le parti dei fiati, onde rendere possibile l'esecuzione delle partiture anche in un salotto, con l'accompagnamento di un semplice Quartetto d'archi. Il *Quartetto in sol minore* è dunque un concerto in miniatura, con un ruolo "solistico" e virtuosistico dello strumento a tastiera; il gruppo degli archi (violino, viola, violoncello) tuttavia non si limita ad accompagnare il solista, ma entra invece in un rapporto concertante e dialettico.

Da ultimo il contenuto. Alla complessità della scrittura corrisponde un netto distacco del *Quartetto* dai canoni d'intrattenimento. Si tratta, non a caso, dell'unica partitura in tonalità minore fra i brani cameristici con pianoforte del compositore; e la tonalità di sol minore è fra le predilette di Mozart, impiegata sempre per il conseguimento di fini di intensa drammaticità.

Una ambientazione nettamente drammatica ha infatti l'*Allegro* iniziale. Già il primo tema presenta immediatamente un brusco contrasto fra un perentorio unisono e una cupa scala discendente del pianoforte, elementi che percorrono insistentemente l'intero movimento; il secondo tema, espressivamente contrastante, è alla base dello Sviluppo; una lunga coda elabora polifonicamente il motivo iniziale, che sigilla con un nuovo unisono il movimento.

Anche l'*Andante* centrale è del tutto distante dagli stilemi intrattenitivi, essendo improntato piuttosto a un rapporto di solidale meditazione fra gli strumenti con la densa scrittura polifonica degli archi e i delicati ricami del pianoforte.

Il Finale - tradizionalmente più "disimpegnato" rispetto al primo movimento - è un *Rondò* di impostazione brillante e nettamente "Concertistica", con una sezione in minore che si richiama tuttavia al più intenso contenuto espressivo del tempo iniziale.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 23 ottobre 1998

QUARTETTO PER PIANOFORTE N. 2

IN MI BEMOLLE MAGGIORE, K 493

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (mi bemolle maggiore)
2. Larghetto (la bemolle maggiore)
3. Allegretto (mi bemolle maggiore)

Organico: pianoforte, violino, viola, violoncello
Composizione: Vienna, 3 giugno 1786
Edizione: Artaria, Vienna 1787

Tra gli organici di musica da camera, quello per pianoforte e archi (violino, viola e violoncello) non è tra i più frequenti neppure nella piena espansione dell'Ottocento, dove si contano pochi pezzi isolati, e ancor meno lo era ai tempi di Mozart, allorché il pianoforte veniva per lo più abbinato all'orchestra (anche da camera) nel genere del Concerto, e gli archi si disponevano in formazioni omogenee, come il Quartetto e il Quintetto, l'una e l'altra variamente ma diffusamente impiegate da Mozart stesso, o tutt'al più al pianoforte si aggiungevano uno (Sonata) o due archi (Trio). Tant'è che nel suo catalogo figurano soltanto due lavori per questa compagine insolita: il primo, in sol minore, reca il numero K. 478 e la data del 16 ottobre 1785; il secondo, il nostro, in mi bemolle maggiore K. 493, è conseguente di poco meno di un anno (Vienna, 3 giugno 1786) e occupa, nel catalogo mozartiano, la posizione successiva alle *Nozze di Figaro* (K. 492).

Alla loro origine vi fu una commissione risalente all'estate del 1785 da parte dell'editore Franz Anton Hoffmeister per la composizione di una serie di tre Quartetti con pianoforte da destinare al pubblico viennese dei più colti amatori e dilettanti: evidentemente, nell'intenzione dell'editore, vi era quella di tentare nuove strade. Ma dopo l'insuccesso commerciale del primo, pubblicato alla fine del 1785, Hoffmeister pregò Mozart di non comporre più gli altri due Quartetti e di considerare annullato il contratto, dichiarandosi però pronto a lasciargli l'acconto versato. In realtà il secondo Quartetto (K. 493) era già in fase di lavorazione e per questo Mozart si rivolse a un altro editore, Artaria, già editore dei *Sei Quartetti* op. X dedicati a Haydn, offrendoglielo in alternativa. E Artaria,

più audace e disponibile del collega, lo acquistò, per pubblicarlo poi nel luglio 1787. Ma evidentemente a questo punto di un terzo Quartetto non si parlò più.

ALEXANDER LONQUICH



Nella loro monografia mozartiana Giovanni Carli Ballola e Roberto Parenti citano un illuminante articolo apparso nel 1788 sul "Journal des Luxus und der Moden", che aiuta a comprendere il contesto in cui simili pezzi (qui il riferimento è in particolare al Quartetto K. 478) vedevano la luce: "Altri pezzi si reggono anche se mediocremente eseguiti; questa composizione mozartiana invece non si può proprio ascoltare suonata da superficiali dilettanti. Ciò è tuttavia accaduto innumerevoli volte durante lo scorso inverno [...] ma non poteva piacere; tutti sbadigliavano di noia per l'incomprensibile chiacchiericcio dei quattro strumenti che non si trovavano insieme nelle solite quattro battute e il cui impossibile concento non rivelava alcuna unità di espressione [...]

"Quale differenza, quando questa lodatissima composizione viene eseguita con la massima precisione da quattro musicisti professionisti e

ben preparati, in un ambiente piccolo, dove neppure le pause tra nota e nota sfuggono all'orecchio attento e davanti a non più di due o tre persone veramente interessate! In questo caso però non c'è davvero da pensare al successo esteriore, al favore della moda o a lodi convenzionali". Sono ancora Carli Ballola e Parenti a commentare, accomunando i due Quartetti con pianoforte al Quintetto per pianoforte e fiati: "Nei Quartetti (K. 478 e K. 493) e nel Quintetto (K. 452), a una parte pianistica ancor più impegnativa e concertante di quanto non sarà nei Trii o nelle Sonate con violino, si contrappongono compagini strumentali trattate con un'autonomia, un'articolazione e talora una difficoltà di scrittura che scoraggiarono editori ed esecutori, disorientati dinanzi a tanta audace novità".

L'impronta innovatrice e la vena sperimentale di Mozart risaltano anzitutto se messa a confronto con le convenzioni dello stile galante. Scrive a questo proposito un altro studioso di Mozart, Alfred Einstein: "Un brano per pianoforte e archi, nelle mani di Johann Christian Bach e di Philipp Emanuel Bach, diventa automaticamente un Concerto per pianoforte; Mozart invece riesce a trattarlo come pura musica da camera, esigendo dal pianista un virtuosismo da Concertista ma intessendo gli archi nello stesso materiale tematico, in una dimensione che non ha più nulla a che vedere con il dilettantismo musicale". La fusione fra la dimensione cameristica del Quartetto d'archi e il virtuosismo del Concerto per pianoforte si realizza dunque per una terza via, assolutamente inedita e personale.

Il pianoforte non si oppone più a violino, viola e violoncello intesi come sostituti di un accompagnamento orchestrale subalterno, ma dialoga con essi su un piano di parità, ora venendo alla ribalta con la sua pronunciata individualità, ora passando sullo sfondo per lasciare ai suoi compagni la possibilità di sviluppare autonomamente, solisticamente, un proprio articolato corso di pensieri: e la scrittura ne riceve una conseguente scioltezza e varietà.

Il Quartetto K. 493 rappresenta perfettamente la sintesi di questi due mondi opposti, quelli del dialogo drammatico e dell'introspezione interiore.

Quest'esito non sarebbe stato così naturale senza la vicinanza delle *Nozze di Figaro*, prima compiuta affermazione del teatro di Mozart, sotto il cui

segno, storico e artistico, questo Quartetto si pone. Tutto vi appare però come decantato.



Nei tre movimenti si respira un'aria di matura consapevolezza, di fluente discorsività, di grazia ornamentale: anche le tensioni drammatiche, gli spunti appassionati e "romantici", sono calati in un'atmosfera di raggiunta armonia espressiva e formale, di equilibrio superiore, in una parola classico.

Il primo movimento (*Allegro*) è il più ricco di sostanza tematica e di espansività, con estese sezioni di calda effusione melodica e cantabile, in un clima di fondo lucido e sereno, senza ombre.

Il pianoforte introduce incisivamente i motivi tematici e li elabora con spiccate volate solistiche, incalzato dagli archi, sempre pronti all'imitazione e alla variazione: gli episodi si connettono così in una piena affermazione dello stile concertante.

Il Larghetto centrale in la bemolle maggiore è, come avviene spesso in Mozart, il centro di gravità dell'opera, il momento introspettivo nel quale il lirismo più delicato si dispiega in modo gravemente serio, pensoso e profondo, senza perdere però il controllo della disciplina formale: di certo questa non è musica per "signorine della buona società" che si possa ascoltare con un sorriso distratto, né seguire con superficiale disattenzione.

Vi domina, fin dal tema esposto per quattro battute dal pianoforte solo e poi concluso dagli archi, un senso di trepida attesa, di ansia quasi drammatica, che si manifesta negli scarti dinamici, nelle pause che spezzano il fraseggio, nei giri tortuosi dell'armonia, sospesa tra ampie aperture intervallari e ripiegamenti in scontrosi cromatismi: solo nella seconda parte il discorso si ricompone in un flusso più disteso e continuo.

Perfino il luminoso Rondò finale (*Allegretto*), la cui melodia sostenuta da semplici accordi sembra l'essenza della purezza e dell'ingenuità, riserva all'ascoltatore, sotto la superficie spensierata, idee contrastanti singolarmente esposte e riprese, sortite solistiche ostentatamente marcate, tratti di spirito ammiccanti, perfino risvolti umoristici insistiti e pungenti.

Da questa apparente dispersione di un gioco sorprendentemente esatto tutto sfocia non in una cadenza, ma in un segnale del pianoforte che, con un lungo trillo sospeso sulla dominante, richiama all'ordine i tre

strumenti ad arco preparando l'ultima ricomparsa del tema principale e destinandolo alla trionfale conclusione.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 12 Aprile 2002,
Alexander Lonquich pianoforte

TRIO IN MI BEMOLLE MAGGIORE PER CLARINETTO "KEGELSTATT-TRIO" (TRIO DEI BIRILLI), K. 498

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Andante (mi bemolle maggiore)
2. Minuetto (si bemolle maggiore)
3. Rondò. Allegretto (mi bemolle maggiore)

Organico: clarinetto, pianoforte, viola
Composizione: Vienna, 5 agosto 1786
Prima esecuzione: Vienna, Großer Redoutensaal del Burgtheater, 5 agosto 1786
Edizione: Artaria, Vienna 1788

Il Trio in mi bemolle maggiore per pianoforte, clarinetto e viola KV. 498, fu incluso da Mozart nel suo catalogo personale il 5 agosto 1786. Secondo un aneddoto non verificabile il brano sarebbe stato composto da Mozart nel corso di una partita a birilli; e da qui nasce appunto il suo soprannome di "Trio dei birilli" ("Kegelstatt-Trio"). Secondo un'altra fonte il Trio era destinato alla pratica della "Hausmusik" (cioè della musica "domestica", esercitata all'interno del circolo familiare da esecutori dilettanti) presso la famiglia Jacquin, intima del compositore; la giovane Franziska, allieva di Mozart, avrebbe suonato il pianoforte, il celebre virtuoso Anton Stadler il clarinetto, e lo stesso autore la viola.

La destinazione a un circolo "familiare" avvicina il Trio K. 498 a un particolare gruppo di opere degli stessi anni, i Trii per pianoforte, violino

e violoncello, caratterizzati da un contenuto brillante e disimpegnato, da un ruolo protagonistico del pianoforte, e da una partecipazione più di messa da parte degli altri due strumenti (soprattutto il violoncello, spesso confinato nel semplice raddoppio della linea del basso pianistico). Tuttavia la particolare destinazione strumentale dona certamente un rilievo di interesse peculiare a K. 498.

Per favorire la diffusione editoriale del lavoro la prima edizione a stampa (Artaria, Vienna, 1788) prevedeva l'impiego di un violino, e recitava testualmente: «La parte del Violino si può eseguire anche con un Clarinetto».

Tuttavia proprio il suono del clarinetto - strumento privilegiato nella tarda produzione mozartiana per la intensa e felicissima collaborazione con Stadler; basti citare il Quintetto K. 581, il Concerto K. 622, gli interventi concertanti in due arie della "Clemenza di Tito" - è elemento imprescindibile dell'economia del brano; la presenza dello strumento a fiato spinge infatti il compositore a donare al Trio una ricchissima abbondanza melodica, temperando la tecnica di elaborazione con il prevalere di una logica paratattica; d'altra parte il ruolo della viola - altro strumento amatissimo da Mozart, che lo suonava nelle sedute di Quartetto - è assai più protagonistico di quello assegnato al violoncello negli altri Trii. La presenza di due strumenti dal timbro "opaco" si trasforma inoltre in una minore brillantezza del contenuto musicale.

Anche la successione dei tre movimenti è in parte anomala rispetto ai brani con violino e violoncello. In prima posizione troviamo un Andante dal carattere di Serenata, formalmente tripartito ma senza Sviluppo (dunque quasi più simile a un Rondò), che si basa sulle trasformazioni espressive attribuite al motivo principale. Seguono un Minuetto - che ha nei giochi di imitazione cromatici del Trio i suoi momenti più seducenti - e un Rondò conclusivo di espansiva eloquenza melodica, con un episodio in minore dominato dalle nervose terzine della viola.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 25 ottobre 1990

TRIO PER PIANOFORTE N. 4

IN SI BEMOLLE MAGGIORE, K. 502

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (si bemolle maggiore)
2. Larghetto (mi bemolle maggiore)
3. Allegretto (si bemolle maggiore)

Organico: pianoforte, violino, violoncello
Composizione: Vienna, 18 novembre 1786
Edizione: Artaria, Vienna 1788

Secondo il catalogo Koechel sei sono i Trii per pianoforte, violino e violoncello composti da Mozart, che ha lasciato anche tre frammenti di un solo tempo di altri Trii, che sono conosciuti soltanto dagli specialisti della immensa produzione del musicista di Salisburgo. Il *Trio K. 502* è considerato uno dei più importanti della serie e fu scritto nel novembre del 1786, dopo l'esecuzione al Burgtheater di Vienna delle *Nozze di Figaro*, che ebbe un esito felicissimo, e la nascita del terzo figlio, Johann Thomas Leopold, morto il 15 novembre dello stesso anno. La composizione si articola in tre tempi caratterizzati da una freschezza inventiva e da una abilità contrappuntistica che si fondono in una sublime unità, secondo il giudizio espresso da Alfred Einstein nel suo prezioso libro su Mozart.

Il tema del primo *Allegro* viene esposto dal pianoforte e poi ripreso dai due strumenti a corda in una visione concertante di elegante e misurata musicalità. Il dialogo sonoro diventa quindi più fitto e articolato con la ripresa variata della prima misura del tema iniziale, affidata prima al canto del violino, accompagnato dal pianoforte, e poi al violoncello con modulazioni armoniche di piacevole effetto. Il successivo *Larghetto* in mi bemolle è un tempo lento di nobile e profonda espressività, che si richiama in gran parte, nel materiale tematico, al *Concerto per pianoforte K. 450*.

La costruzione ubbidisce allo stesso schema del primo tempo: il pianoforte espone la frase, il violino e il violoncello la riprendono e l'arricchiscono con figurazioni e ornamenti contrappuntistici.


Mozarts Geburtshaus

Il *Larghetto* si conclude in un'atmosfera teneramente poetica e suggestiva, dettata dalla tonalità di mi bemolle. L'*Allegretto* finale svolge un ritmo di gavotta e somiglia al rondò di un concerto da camera, nel gioco tra il «solo» del pianoforte e il «tutti» degli altri strumenti, realizzati con brillantezza e vivacità di colori contrastanti. Certo, la componente virtuosistica ha il suo peso rilevante e specialmente il pianoforte assolve un ruolo di primaria importanza, ma non si può negare a questo rondò e all'intero *Trio K. 502* una solidità di impianto e di costruzione e una eccellente trasparenza di suoni, secondo le regole di un discorso musicale accessibile a tutti e senza quei tormenti spirituali e quei risvolti tragici che pur esistono nell'arte mozartiana.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 26 febbraio 1982

TRIO PER PIANOFORTE N. 6 IN DO MAGGIORE, K. 548

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (do maggiore)
2. Andante cantabile (fa maggiore)
3. Allegro (do maggiore)

Organico: pianoforte, violino, violoncello
Composizione: Vienna, 14 luglio 1788
Edizione: Artaria, Vienna 1790

Datato 14 luglio 1788, il Trio in do maggiore fu composto giusto a ridosso delle tre grandi Sinfonie viennesi. Di quelle giungono qui pallidi echi. La forma del Trio è concertante piuttosto che dialettica, e si potrebbero definire i tre Trii composti da Mozart in quell'anno come dei piccoli Concerti per pianoforte e orchestra. La parte del pianoforte è difatti preminente, e il discorso si articola piuttosto quale contrasto tra timbri che come dialettica d'idee. Il primo tempo presenta una rilevante instabilità armonica. Lo sviluppo, ad esempio, predilige il minore, le modulazioni si susseguono senza posa, come è caratteristico del

fantasticare mozartiano, incline alla malinconia nera, ed anche alla ripresa la risposta del violino appare in do minore. L'Andante cantabile espone al pianoforte una melodia atona, resa ancor più tale dall'armonizzazione in accordi tenaci degli archi. Sono le frasi dell'ultimo Mozart, quelle che andrebbero definite rinuncia alle passioni, eppure il tarlo dello Sturm una Drang riappare nell'improvvisa modulazione all'attacco dello sviluppo, e nella chiusa, dove una variazione ritmica prende vita da una terzina della terza battuta del tema.

Il Rondò, quasi pastorale, presenta secondo la tradizione francese un episodio centrale, più lento, in minore. E sarà un Andante dalla cantilena penetrante, lo sbalzo d'umore di una natura fragile e pronta all'immedesimazione con le pene degli uomini, soprattutto le inconfessate, inspiegabili, represse.

Gioacchino Lanza Tomasi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 29 gennaio 1975

TRIO PER PIANOFORTE N. 7 IN SOL MAGGIORE, K564

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (sol maggiore)
2. Tema con 6 variazioni. Andante (do maggiore)
3. Allegretto (sol maggiore)

Organico: pianoforte, violino, violoncello
Composizione: Vienna, 27 ottobre 1788
Edizione: Storace, Londra 1789

Mozart scrisse otto Trii con il pianoforte: in sette di essi vi unì il violino e il violoncello, e precisamente in quello *in si bemolle maggiore K. 254* del 1776, in quello *in re minore K. 442* del 1783, in quelli *in sol maggiore K. 496* e *in si bemolle maggiore K. 502* del 1786, in quello *in mi maggiore K. 542* e negli altri, *in do maggiore K. 548* e *in sol maggiore K. 564*, recante in partitura la data del 27 ottobre 1788. Solo nel *Trio in mi bemolle maggiore K. 498*, che è del 1786, il pianoforte è

accompagnato dal clarinetto e dalla viola; esso assunse il nome di "Kegelstatt-Trio" (Trio del gioco dei birilli), perché fu composto per gli amici Jaquin tra la chiassosa allegria di una partita a birilli.

Il *Trio in sol maggiore* è articolato in tre tempi caratterizzati da una freschezza inventiva e da una abilità nell'arte della variazione, specie nel secondo movimento.

Il primo tema dell'*Allegro* iniziale viene esposto dal pianoforte e sorretto da un disegno melodico degli archi. Ecco quindi un tema più leggero e festoso, affidato al violino con un ritornello del pianoforte e poi ripreso dal primo strumento. A questo punto si snoda lo sviluppo del discorso musicale, condotto elegantemente dal violino su un accompagnamento di biscrome del pianoforte. C'è molta varietà nel gioco armonico, con il passaggio dalla tonalità di mi maggiore al do maggiore, secondo un procedimento spesso utilizzato da Mozart; al pianoforte e al violino si aggiunge con molta evidenza, nelle battute finali del movimento, la voce del violoncello.

L'*Andante* è un tema variato, punteggiato da una straordinaria purezza e nobiltà di espressione, che si richiama allo stesso Andante della *Sonata* per pianoforte e violino *K. 547*. Le variazioni sono sei: la prima è indicata dal violino su una imitazione del violoncello e con l'accompagnamento del pianoforte; la seconda è esposta dal violoncello, su ornamenti del violino e con accordi di accompagnamento del pianoforte; nella terza variazione il violino espone un tema cantabile, mentre il violoncello sottolinea le ultime cadenze; la quarta variazione contiene un magnifico dialogo tra il pianoforte e i due archi; la quinta variazione appartiene al pianoforte e la sesta è un tema molto arabescato, realizzato dal violino, su accompagnamento del violoncello e del pianoforte. La sensazione che si ricava dall'ascolto di questo *Andante* è di una delicata e incantevole atmosfera poetica.

L'*Allegretto* finale in 6/8 comincia con un ritmo di siciliana del pianoforte, cui risponde il violino, sostenuto dal violoncello. Si crea quindi una piacevole tessitura di armonie con un ritorno al tema, che viene ripreso dal violino su accompagnamento del pianoforte e con l'intervento del violoncello. Il tema del rondò si allarga e si intensifica e coinvolge tutti e tre gli strumenti in una inarrestabile cascata di invenzioni armoniche, realizzata con brillantezza e vivacità di colori

contrastanti. Il *Trio K. 564* sembra rispettare le regole di un discorso musicale accessibile a tutti e senza particolari tensioni e tormenti che pure esistono nell'arte mozartiana.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 11 gennaio 1985

SONATE PER VIOLINO E PIANOFORTE

SONATA PER VIOLINO E PIANOFORTE N. 18

IN SOL MAGGIORE, K[1] 301 (K[6] 293A)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro con spirito (sol maggiore)
2. Allegro (sol maggiore)

Organico: violino, pianoforte
Composizione: Mannheim, 14 febbraio 1778
Edizione: Sieber, Parigi 1778

Mozart, oltre al pianoforte e all'organo, suonava il violino (lo strumento di Leopoldo, oggetto del famoso metodo *Gründliche Violinschule*, 1756), e per la sua carica di *Konzertmeister* a Salisburgo gli competeva, con la direzione d'orchestra, la parte di primo violino: «Vostra Grazia ha perduto un grande virtuoso. E' il più grande pianista che abbia mai udito; e anche come violinista ha reso buoni servizi a Vostra Grazia», disse il maggiordomo di corte all'arcivescovo dopo che Mozart si era congedato dal servizio salisburghese, nell'autunno 1777.

Nel catalogo delle composizioni mozartiane, dopo i primi Minuetti e un Allegro per pianoforte, figurano alcune Sonate per pianoforte e violino (K. 6-9) che risalgono agli anni 1763-64.

Ma in questa la parte pianistica (o cembalistica) è preponderante e il violino ha un ruolo secondario: si tratta, in sostanza, di "Sonate con accompagnamento d'un violino", una moda che dominava in Europa in quanto soddisfaceva le esigenze dei sempre più numerosi dilettanti (le

coltivarono, tra gli altri, a Parigi Johann Schobert, tanto ammirato da Mozart, a Londra Johann Christian Bach e Clementi).

MUZIO CLEMENTI



Ma, sempre nell'autunno 1777, a Monaco, Mozart ebbe occasione di conoscere i Duetti per clavicembalo e violino di J. Schuster: «Non sono cattivi», scrive al padre, «se mi fermerò, ne scriverò io stesso nel medesimo stile, dato che essi sono molto popolari quaggiù».

Ed ecco apparire, agli inizi dell'anno seguente, un gruppo di sei Sonate - dette palatine perché dedicate alla moglie di Karl Theodor, principe elettore del Palatinato - che saranno pubblicate a Parigi come op. 1 nello stesso 1778 (K. 301-306): «Così, tanto per cambiare, ho scritto qualcosa di diverso, duetti per pianoforte e violino» (da Mannheim, 14.2.78).

Infatti, in queste Sonate il violino è trattato in stile concertante.

La *Sonata in sol maggiore*, come la maggioranza delle consorelle, è in due movimenti.

Il primo movimento, Allegro con spirito, ha un impianto classico tripartito. Ai due temi principali (tonica e dominante) si accostano spunti secondari. Lo sviluppo, di tipo tematico, è animato da inversioni e cromatismi.

Il secondo movimento, un Allegro in 3/8, ha la forma di rondò variato: motivi vivaci e popolari incorniciano l'episodio centrale in minore, di delicata poesia. Il dialogo equilibrato tra i due strumenti che si alternano il canto, e il sapiente contrappunto che regola le sovrapposizioni delle loro voci, costituiscono l'essenza della Sonata classica per violino e pianoforte.

Ala Botti Caselli

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 25 febbraio 1993

SONATA PER VIOLINO E PIANOFORTE

N. 21 IN MI MINORE, K[1] 304 (K[6] 300C)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (mi minore)
2. Tempo di Minuetto (mi minore)

Organico: violino, pianoforte
Composizione: Parigi, giugno - luglio 1778
Edizione: Sieber, Parigi 1778

Nella storia della Sonata per violino e strumento a tastiera si possono individuare due fasi distinte. La prima risale all'inizio del Settecento, l'epoca nella quale questo tipo di Sonata si affermò come genere musicale autonomo, parallelamente al consolidarsi della moderna tecnica violinistica e all'affermarsi, su scala europea, di uno stile cantabile di derivazione italiana che aveva proprio nel violino il suo strumento d'elezione. In questa fase allo strumento a tastiera spettava appena il compito di realizzare un basso continuo, ovvero la base armonica che sosteneva lo sviluppo di un materiale musicale affidato, invece, praticamente per intero al violino. Le *Sonate per violino e clavicembalo op. V* di Arcangelo Gorelli, pubblicate nel 1700 e ristampate più di cinquanta volte nell'arco di soli dieci anni, sono un esempio perfetto di questo tipo di rapporto fra violino e tastiera, e d'altra parte l'ulteriore perfezionamento della tecnica violinistica finì per approfondire in modo ancora più netto questa ripartizione di ruoli: da Tartini a Geminiani, da Leclair a Locatelli, la Sonata per violino diventa un genere sempre più ardito e virtuosistico, con poche concessioni all'idea di un trattamento paritario dei due strumenti in gioco.

Questa proporzione era destinata a cambiare alla metà del secolo, cioè all'inizio di quella che viene definita l'età classica, quando il ruolo portante del violino nello sviluppo del linguaggio storico della musica venne sostituito dal protagonismo dei nuovi strumenti a tastiera, fortepiano e, subito dopo, pianoforte. Nel campo della Sonata per violino e strumento a tastiera, questo ribaltamento si rispecchiò dapprima nel diffondersi di un tipo di "Sonata per pianoforte con accompagnamento", come si chiamava allora, nella quale il violino si limitava a raddoppiare

la melodia pronunciata dallo strumento a tastiera e limitava drasticamente tutto il corredo tecnico e virtuosistico dell'esecuzione. Subito dopo venne affermandosi un tipo più equilibrato di composizione Sonatistica, nella quale entrambi gli strumenti venivano trattati con pari dignità, ovvero ripartendo equamente il materiale melodico, integrando maggiormente la scrittura e dando vita a veri e propri dialoghi strumentali, non più a monologhi con l'assistenza di un partner.



Le Sonate per violino e pianoforte di Mozart appartengono senz'altro a quest'ultima categoria e sono, anzi, l'esempio canonico di un linguaggio ormai approdato a un livello di equilibrio e di integrazione fra le parti tale da superare ogni residuo problema stilistico e formale per approdare a una ricerca espressiva più densa di riflessione e di esperienza.

Il caso della *Sonata in mi minore K. 304* è, da questo punto di vista, emblematico. Mozart la scrisse nel 1778, a Parigi, in un periodo nel quale, giunto all'età di ventidue anni, egli aveva per la prima volta percorso fino in fondo le più acute tonalità emotive del dolore, quelle legate all'amore per la giovane cantante Aloysia Weber, naufragato poco prima che egli giungesse in Francia, e all'improvvisa morte della madre, che lo aveva accompagnato in quella città.

Non è mai agevole stabilire quale rapporto intercorra tra le esperienze vissute da un autore e il carattere della sua opera, tanto che insistendo su questo aspetto si corre spesso il rischio di una inutile caccia al pettegolezzo.

E tuttavia, pur non volendo tracciare nessuna linea di dipendenza diretta fra quegli eventi e la *Sonata K. 304*, è altrettanto difficile non osservare con sorpresa la distanza di questa composizione dai modelli di puro intrattimento ai quali con tutta evidenza, si ispira.

L'impressione è che Mozart abbia mantenuto l'involucro per cambiare radicalmente il contenuto.

L'idea di tagliare il secondo movimento della Sonata in "tempo di minuetto" corrisponde, per esempio, alla moda parigina di quegli anni, ma il tono introverso con il quale procede, anzi gli accenti persino acutamente drammatici con cui si chiude, dopo la pausa beffardamente luminosa del Trio che modula in mi maggiore, sono lontanissimi dalle galanterie di quella forma di danza e rinviano a esperienze più incisive e taglienti, quali mai prima avevano trovato posto in una forma "leggera" come quella del minuetto, appunto.

I tempi della Sonata K. 304 sono due, conformemente a un modulo piuttosto diffuso allora e al quale Mozart si attiene in tutte le sue prime Sonate per violino e pianoforte.

ARCANGELO CORELLI



Ma, se il secondo movimento possiede una sensibile piega drammatica, quello di apertura è, da questo punto di vista, addirittura esasperato: «è una continua lotta», ha scritto Hermann Abert, «tra stanca rassegnazione e incontenibile ribellione», un conflitto che si traduce in sonorità estremamente tese e in una concentrazione del materiale che non concede nulla al proverbiale accumulo della scrittura mozartiana, ma segue rigorosamente il principio della forna-sonata con un solo tema di riferimento.

Stefano Catucci

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 9 dicembre 2004

SONATA N. 22 IN LA MAGGIORE

PER VIOLINO E PIANOFORTE, K[1] 305 , K[6] 293D

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro molto (la maggiore)
2. Tema con Variazioni. Andante grazioso (la maggiore)

Organico: violino, pianoforte
Composizione: Mannheim, febbraio 1778
Edizione: Sieber, Parigi 1778

La *Sonata K. 305* per violino e pianoforte è inclusa nel gruppo delle sei Sonate composte nel 1778 "pour clavecin ou forte-piano avec accompagnement d'un violon" in cui si rivela la particolare freschezza inventiva del compositore, ormai perfettamente padrone di questa forma musicale dedicata all'incontro e alla fusione fra due strumenti così ricchi ed espressivi nel loro linguaggio armonico.

Durante il soggiorno a Mannheim Mozart prese conoscenza dei Duetti per violino e pianoforte del maestro alla corte di Dresda, Johann Schuster (1748-1812) e li trovò interessanti, tanto da scrivere alla sorella Nannerl di avere intenzione di comporre un tipo di musica adatta a valorizzare le qualità del violino e del pianoforte, nel rispetto delle caratteristiche

tecniche dell'uno e dell'altro strumento. Nacque così tra l'altro la *Sonata K. 305* costituita di soli due tempi e improntata ad una festosa allegrezza giovanile, che, a detta di alcuni esegeti mozartiani, rispecchierebbe il nascente idillio amoroso tra il giovane Mozart e Aloysia Weber. L'*Allegro di molto* si apre con un tema brillante e gioioso, ripetuto due volte; subentra poi un secondo tema esposto dal pianoforte e poi ripreso alternativamente dai due strumenti in una combinazione ritmica in tempo di 6/8. Sia il violino che il pianoforte hanno la stessa importanza e non manca qualche breve sortita solistica sia del primo che del secondo strumento.

NANNERL MOZART



Nell'*Andante grazioso*, comprendente sei variazioni di purissima eleganza inventiva, Mozart riesce a toccare effetti di piacevole gusto musicale, nell'ambito di quello stile concertante che gli era congeniale.

La prima variazione è indicata dal pianoforte, mentre la seconda tocca al violino; quindi il disegno tematico viene affidato ai due esecutori che si alternano nella esposizione della quarta e della quinta variazione. Un rapido movimento allegro conclude felicemente e con leggerezza la *Sonata K. 305*, dove il violino e il pianoforte hanno un ruolo uguale e distinto, secondo quell'unità di concezione artistica che appartiene alla versatilità creatrice di Mozart.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 30 novembre 1990

SONATA PER VIOLINO E PIANOFORTE

N. 23 IN RE MAGGIORE, K[1] 306 (K[6] 300L)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro con spirito (re maggiore)
2. Andante cantabile (sol maggiore)
3. Allegretto (re maggiore)

Organico: violino, pianoforte
Composizione: Parigi, luglio 1778
Edizione: Sieber, Parigi, 1778
Dedica: Maria Elisabeth, consorte dell'Elettore del Palatinato

Nel 1777 Mozart rinunciò al mal retribuito ufficio di Konzertmeister del principe di Salisburgo e decise di «andare a cercare fortuna altrove».

Partì insieme alla madre per Monaco e, dopo una permanenza di quattro mesi a Mannheim, centro di uno stile strumentale e sinfonico ch'ebbe grande influenza sugli sviluppi della scuola viennese, giunse nella capitale francese dove si trattenne gran parte del 1778.

La morte della madre dopo una breve malattia e l'annuncio da parte del padre che a Salisburgo l'attendeva un buon contratto, lo indussero, seppure a malincuore, a riprendere la via del ritorno.

Sette sono le Sonate per violino che Mozart compose in parte a Mannheim, in parte a Parigi; tra queste ultime figura la *Sonata in re maggiore* K. 306.

Non entrando nei dettagli strutturali e formali che dimostrerebbero ora il prevalere dello stile tedesco ora di quello parigino, qua la geniale fusione dell'uno e dell'altro, altrove le soluzioni del tutto originali, basti accennare che l'*Andante cantabile*, assai vicino a quello della Sinfonia detta «la parigina», presenta una condotta più libera e uno sviluppo più ampio delle Sonate di Mannheim, non senza accenti drammatici che ci richiamano alla caratterizzazione espressiva, quasi teatrale, di gusto francese.

Come pure, nel Finale, si fanno risalire all'influsso del soggiorno parigino l'elegante rifinitura delle idee e il brioso scintillio ch'esse producono nel vivace congiungersi e disgiungersi dei due strumenti,

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Geci, 24 marzo 1961

SONATA PER VIOLINO E PIANOFORTE

N. 24 IN FA MAGGIORE, K[1] 376 (K[6] 374D)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (fa maggiore)
2. Andante (si bemolle maggiore)
3. Rondò. Allegro grazioso (fa maggiore)

Organico: violino, pianoforte
Composizione: Vienna, aprile - luglio 1781
Edizione: Artaria, Vienna 1781
Dedica: Josepha Auernhammer

Nel novembre 1781 l'editore Artaria pubblicò per sottoscrizione sei Sonate per violino e pianoforte di Mozart, due delle quali erano state composte a Mannheim (*K. 298* e *K. 378*) e le altre a Vienna (*K. 376, K. 377, K. 379* e *K. 380*). Esse apparvero sotto l'unico titolo «Six Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, avec l'aceompagnement d'un Violon» e il loro valore non sfuggì all'ambiente musicale, tanto è vero che sull'autorevole periodico «Magazin der Musik» di quel periodo apparve il seguente commento: «Queste Sonate sono uniche nel loro genere. Sono ricche di nuove idee e mettono in evidenza il grande genio musicale del suo autore. Sono assai brillanti e adatte al pianoforte e nello stesso tempo l'accompagnamento del violino è così abilmente combinato con la parte pianistica, che entrambi gli strumenti mantengono viva la nostra attenzione. Queste Sonate richiedono un violinista esperto quanto il pianista. Non è possibile in questa occasione compiere una descrizione dettagliata di queste composizioni originali. Gli amatori e i conoscitori di musica potranno eseguirle per il proprio piacere e si renderanno conto che il nostro giudizio non è esagerato».

Sin dall'*Allegro* iniziale si avverte come la *Sonata K. 376* rifletta lo stile brillante e ingegnoso del musicista salisburghese, che mirava a dare una buona reputazione di sé presso nei circoli artistici viennesi. Il pianoforte espone per due volte il tema, cui risponde il violino, accompagnato dalle biscrome dello strumento a tastiera. Subentra un secondo tema in chiave di sol maggiore del pianoforte, seguito da un ritornello coinvolgente i due strumenti e sfociante in un terzo tema, ripreso dal violino.



Lo sviluppo segue una linea melodica del tutto nuova, annunciata dal pianoforte nella tonalità di do maggiore e ampliata da una serie di imitazioni cui partecipano sia il pianoforte che il violino.

Il discorso musicale scorre con molta naturalezza e morbidezza di fraseggio.

L'*Andante* in si bemolle maggiore ha un andamento cantabile nel dialogo fra i due strumenti, fino a quando il tema sul tono della dominante viene rilanciato dal violino su un trillo persistente del pianoforte. Non manca la cadenza violinistica, ma tutto procede sino alla fine senza novità particolari e con la consueta abilità espositiva, tipica dell'invenzione mozartiana.

Il tema del *Rondò* si richiama ad una di quelle marce tanto care al Settecento e utilizzate in più di un'occasione da Mozart.

Il tema è annunciato prima dal pianoforte e passa poi al violino con un ritornello ricco di trilli e su armonie di segno contrastante.

C'è una interruzione brusca in re minore, cui segue una frase più distesa in do maggiore, che, secondo il De Foix, riproduce testualmente il frammento di una *Sonata per pianoforte in fa maggiore* scritta da Mozart a Milano nel 1773.

Il violino, quindi, sviluppa una cadenza sul tema del Rondò e si apre il sipario su un intermezzo in si bemolle maggiore, che si snoda con accenti variamente espressivi.

La Sonata si conclude inaspettatamente, dopo tanta brillantezza di effetti, in un'atmosfera di delicata tenerezza poetica, nella linea della catarsi di derivazione aristotelica.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 19 aprile, 1989

SONATA N. 26 IN SI BEMOLLE MAGGIORE

PER VIOLINO E PIANOFORTE, K[1] 378 (K[6] 317D)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro moderato (si bemolle maggiore)
2. Andantino sostenuto e cantabile (mi bemolle maggiore)
3. Rondò. Allegro (si bemolle maggiore)

Organico: violino, pianoforte
Composizione: Salisburgo, 15 gennaio - 23 marzo 1779
Edizione: Artaria, Vienna 1781
Dedica: Josepha Auernhammer

La *Sonata K. 378* fu composta da Mozart a Salisburgo tra il 15 gennaio e il 23 marzo 1779 e, insieme a quella in *do* elaborata a Mannheim, fu pubblicata nel novembre 1781, unitamente ad un gruppo di quattro Sonate scritte a Vienna in quello stesso anno, dall'editore Artaria con il titolo *Six Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, avec Vaccompagnement d'un Violon* e dedicata alla pianista Josepha von Aurnhammer. Il valore di queste pagine non sfuggì ai contemporanei, tanto è vero che sull'autorevole «Magazin der Musik» di quel periodo apparve il seguente commento: «Queste Sonate sono uniche nel loro genere. Sono ricche di nuove idee e mettono in evidenza il grande genio musicale del suo autore. Sono assai brillanti e adatte al pianoforte e nello stesso tempo l'accompagnamento del violino è così abilmente combinato con la parte pianistica, che entrambi gli strumenti mantengono viva la nostra attenzione. Queste Sonate richiedono un violinista esperto quanto il pianista. Non è possibile in questa occasione compiere una descrizione dettagliata di queste composizioni originali. Gli amatori e i conoscitori di musica potranno eseguirle per il proprio piacere e si renderanno conto che il nostro giudizio non è esagerato».

Sin dall'*Allegro moderato* iniziale è possibile un'idea dell'ampiezza e della varietà di sviluppo di questo componimento, costruito su quattro temi nella doppia proposta affidata sia al pianoforte che al violino. La musica scorre con naturalezza e punteggiata da una morbidezza di fraseggio, appena leggermente velata da una delicata malinconia.

L'*Andantino* sostenuto e cantabile si avvicina formalmente alla romanza per la tenerezza sentimentale che lo pervade. Lo scambio delle idee fra i due strumenti avviene secondo un gioco alternativo, identico ed equidistante, finché il dialogo si scioglie in una lunga coda in cui Mozart dispiega la sua abilità inventiva, dimostrando di non essersi dimenticato delle eleganti movenze della musica francese da lui conosciuta durante la permanenza a Parigi nel 1778. Il *Rondò* fa pensare allo stile di Haydn per la inesauribile vivacità e freschezza ritmica. Violino e pianoforte si rincorrono fra di loro con brillantezza di accenti, finché si distendono e si riposano all'ombra del tema principale, salutato con i pizzicati e i bicordi dello strumento ad arco.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 23 febbraio 1985

SONATA N. 27 IN SOL MAGGIORE

PER VIOLINO E PIANOFORTE, K[1] 379 , K[6] 373A

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Adagio (sol maggiore) e Allegro (mi bemolle maggiore)
2. Tema con 6 variazioni. Andantino cantabile (sol maggiore)

Organico: violino, pianoforte
Composizione: Salisburgo, 7 Aprile 1781
Prima esecuzione: Vienna, Kärntnertor Theater, 29 Aprile 1784
Edizione: Artaria, Vienna 1781
Dedica: Josepha Auernhammer

La *Sonata in sol maggiore K. 379* si apre con un *Adagio* in 2/4 dall'espressione nobile e grandiosa, indicata prima dal pianoforte e poi ripresa dal violino. Ha il tono di un preludio introduttivo quanto mai vario nel gioco delle modulazioni fra i due strumenti, che passano dal do maggiore al sol minore. Ed ecco il tema dell'*Allegro* in 3/4 esposto dal pianoforte e rilanciato dal violino. Lo strumento a tastiera disegna una linea energica e volitiva e intreccia un dialogo sostenuto e robusto con il violino, tra imitazioni e figurazioni brillanti e di piacevole effetto.

L'*Andantino cantabile* è formato da cinque variazioni, più la ripetizione del tema in tempo *Allegretto* e la chiusura con una coda dalle sonorità dolcemente sfumate.

BRUNO CANINO



La prima variazione è affidata al pianoforte; la seconda al violino, che dispiega particolare energia nella terza; la quarta variazione in sol minore è molto appassionata, mentre l'*Adagio* della quinta, sorretta dai pizzicati del violino, si richiama allo stile iniziale della *Sonata*, secondo quel virtuosismo espressivo che è tipico della fantasia creatrice di Mozart.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 21 aprile 1989, Viktorija Mullova violino, Bruno Canino pianoforte

SONATA N. 28 IN MI BEMOLLE MAGGIORE

PER VIOLINO E PIANOFORTE, K[1] 380 , K[6] 374F

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (mi bemolle maggiore)
2. Andante con moto (sol minore)
3. Rondò. Allegro (mi bemolle maggiore)

Organico: violino, pianoforte
Composizione: Salisburgo, Aprile - Luglio 1781
Edizione: Artaria, Vienna 1781
Dedica: Josepha Auernhammer

La *Sonata in mi bemolle maggiore K. 380* fu composta da Mozart nel periodo compreso tra aprile e luglio 1781 e l'editore Artaria di Vienna la pubblicò nel novembre dello stesso anno, insieme alle altre indicate nel catalogo Koechel con i numeri *376, 377, 379*, alle quali si aggiunsero le *Sonate K. 296* e *375*, scritte in precedenza a Mannheim e a Salisburgo. La rivista "Magazin der Musik" diede l'annuncio della pubblicazione, sottolineando come queste composizioni racchiudessero sia gli aspetti strettamente musicali che quelli virtuosistici. «Le Sonate - diceva la rivista - sono uniche nel loro genere e recano il segno dell'inventiva creatrice dell'autore. Le voci del violino e del pianoforte si intrecciano artisticamente fra di loro, così da suscitare continuamente l'attenzione del pubblico. Esse richiedono pari grado di abilità da parte dei due esecutori».

Gli accordi iniziali dell'*Allegro* sono caratterizzati da un sentimento di spigliata serenità, con modulazioni e imitazioni nel dialogo fra i due strumenti. Mentre il secondo tema viene esposto dal pianoforte su accompagnamento del violino, il terzo tema è affidato prima al violino e poi al pianoforte.

Su questo impianto si snoda uno sviluppo armonico molto espressivo, sino a giungere ad un accordo di dominante in do minore, da cui si ritorna al primo ritornello dell'*Allegro*, contrassegnato ancora da modulazioni di piacevole effetto.

SALVATORE ACCARDO



Una nuova cadenza fa seguito al terzo tema e il ritornello conclusivo si presenta leggermente modificato e variato.

Un tema cantabile in sol minore viene indicato dal pianoforte nell'*Andante con moto*; interviene il violino, questa volta nella tonalità di si bemolle e con accenti delicatamente elegiaci.

Sia il pianoforte che il violino intessono un discorso punteggiato da modulazioni e passaggi cromatici, che rendono più incisiva e penetrante la linea del fraseggio musicale, secondo la tonalità di base di sol minore.

È il pianoforte ad avviare il tema brillante del *Rondò*, ripreso subito dal violino e intrecciato con variazioni e domande e risposte fra i due strumenti.

Dopo un intermèzzo in do minore del violino tocca al pianoforte assumere il ruolo di guida, fino a quando riappare il tema già annunciato nell'intermezzo.

Una coda frizzante e un ritornello non meno vivace concludono la *Sonata in mi bemolle maggiore*, considerata tra le più esemplari nel suo classicismo musicale.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 13 Gennaio 1989,
Salvatore Accardo violino, Bruno Canino pianoforte

SONATA N. 33 IN MI BEMOLLE MAGGIORE

PER VIOLINO E PIANOFORTE, K 481

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Molto allegro (mi bemolle maggiore)
2. Adagio (la bemolle maggiore)
3. Allegretto con 6 variazioni (mi bemolle maggiore)

Organico: violino, pianoforte
Composizione: Vienna, 12 dicembre 1785
Edizione: Hoffmeister, Vienna 1787

Mozart scrisse negli ultimi anni della sua vita tre importanti e significative Sonate per violino e pianoforte: la *Sonata in mi bemolle K. 454* composta nell'aprile del 1784, la *Sonata in mi bemolle maggiore* apparsa nel dicembre del 1785 e la *Sonata in la maggiore K. 526* che reca la data del 24 agosto 1787 ed è la più brillante e geniale opera del gruppo.

Egli stesso parlò della prima di queste Sonate in una lettera al padre del 24 aprile 1784, in cui diceva: «Abbiamo ora con noi la famosa Strinasacchi di Mantova, ottima violinista. Suona con molto gusto e sentimento. Al momento sto componendo una Sonata che eseguiremo insieme giovedì al concerto che la violinista darà a teatro (29 aprile)».

Ma il giorno prima del concerto Mozart aveva scritto soltanto la parte del violino, tanto che al momento della esecuzione in pubblico egli suonò a memoria, con un foglio di carta bianca davanti agli occhi: una curiosità che non sfuggì allo stesso imperatore Giuseppe II, conquistato dalle eleganti fioriture del rondò finale in questa serata musicale viennese.

La *Sonata in mi bemolle maggiore* apparve un anno e mezzo dopo (dicembre 1785) e il pubblico rimase conquistato dal fervore lirico dell'*Adagio* e dal tempo finale articolato in sei variazioni, in cui il compositore rivelò tra l'altro, la sua straordinaria abilità nel fondere e amalgamare il suono del violino con quello del pianoforte.

Nell'ultima delle tre Sonate, quella in la maggiore K. 526, gli studiosi dell'opera mozartiana hanno voluto cogliere un preannuncio e

un'anticipazione della *Sonata «a Kreutzer»* di Beethoven, più per la vivacità dello stile dialettico che non per il sentimento drammatico che la pervade.

Probabilmente la ragione di questa osservazione va spiegata nel senso che tale Sonata fu elaborata durante la composizione del *Don Giovanni* e risente quindi di una spigliata scrittura contrappuntistica.

La *Sonata in mi bemolle* maggiore rispecchia un perfetto equilibrio formale nei tre movimenti e per questo motivo si iscrive tra i componimenti della piena maturità mozartiana.

L'esposizione del *Molto allegro* iniziale contiene tre temi, presentati con chiarezza armonica e poi riproposti nel riepilogo conclusivo.

Lavoro tematico e gioco di fantasia sono bene integrati fra di loro; uno dei soggetti tematici riaffiora nella coda ed è costruito su uno dei motivi della Sinfonia «*Jupiter*».

L'*Adagio* in la bemolle maggiore è un tema variato con varie modulazioni e due ritornelli ed è contraddistinto da un sentimento di assorta contemplazione, secondo un procedimento tipico della creatività di Mozart.

Il violino svolge con straordinaria purezza espressiva la sua linea di canto, proiettata verso un mondo di intensa spiritualità.

L'*Allegretto* si basa su sei eleganti variazioni di un tema di venti misure di piacevole musicalità; la variazione finale passa dall'allegretto all'allegro e cambia brillantemente di tempo, dal 2/4 al 6/8, in un clima di serena distensione.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 8 maggio 1981

SONATA PER VIOLINO E PIANOFORTE

N. 34 IN LA MAGGIORE, K 526

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Molto Allegro (la maggiore)
2. Andante (re maggiore)
3. Presto (la maggiore)

Organico: violino, pianoforte
Composizione: Vienna, 24 agosto 1787
Edizione: Hoffmeister, Vienna 1787

La *Sonata* inizia con un *Allegro* in 6/8 di tono deciso e perentorio, seguito da una frase ad imitazione fra i due strumenti. Dopo il ritornello appare il secondo tema, indicato con dolcezza dal violino, su accompagnamento del pianoforte, il quale poi riespone il motivo principale. Ancora un ritornello e quindi si riascolta un frammento del tempo iniziale, arricchito da vivaci modulazioni nel gioco delle imitazioni, secondo un discorso musicale estremamente vario e mutevole, non privo di accenti un pò inquieti e nervosi.

L'*Andante* è contrassegnato da una espressione meditativa, avviata all'unisono dai due strumenti e poi ripresa dal violino e successivamente dal pianoforte, il cui canto sfocia in un accordo in fa diesis minore. Il tema del violino nella tonalità di la minore esprime un sentimento di tristezza, leggermente spezzato da accordi all'unisono e in sincope di straordinario effetto emotivo. Lo sviluppo non aggiunge niente di nuovo all'intonazione meditativa dell'intero movimento, all'infuori del fatto che l'impostazione musicale lascia pensare ad un richiamo allo spirito misuratamente razionalistico dello stile bachiano.

Il tema del *Presto* finale è una specie di moto perpetuo in forma di rondò, alla maniera degli antichi maestri del sonatismo, fra cui Pietro Domenico Paradisi, che Mozart deve aver certamente conosciuto in uno dei suoi viaggi europei. La struttura dell'ultimo tempo è molto chiara e si svolge con varietà di interventi da parte del pianoforte e del violino, in un impasto di modulazioni e di giochi contrappuntistici di estrema eleganza,

con passaggi più diversi da una tonalità all'altra, dal fa diesis minore al re maggiore e al do maggiore.

Alla fine ritorna anche il la maggiore con un richiamo al tema iniziale della *Sonata* e prima che si giunga alla stretta conclusiva, tra accenti ora piani e ora forti, nello spirito brillante del rondò, riecheggiante in un certo senso il finale del *Concerto* per pianoforte e orchestra *in la maggiore K.488*, scritto un anno prima di questa *Sonata*, di cui non si sa a quale virtuoso di violino Mozart l'avesse destinato, secondo l'opinione del celebre biografo e musicologo De Saint Foix.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 9 marzo 1984

SONATA N. 40 IN SI BEMOLLE MAGGIORE

PER VIOLINO E PIANOFORTE, K 454

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Largo (si bemolle maggiore)
2. Andante (mi bemolle maggiore)
3. Rondò. Allegretto (si bemolle maggiore)

Organico: pianoforte, violino
Composizione: Vienna, 21 Aprile 1784
Prima esecuzione: Vienna, Kärntnertor Theater, 29 Aprile 1784
Edizione: Torricella, Vienna 1784
Dedica: contessa Kobenzl, ma scritta per la violinista Regina Strinasacchi

L'introduzione lenta, abbastanza rara nelle Sonate mozartiane, è una sorta di maestosa preparazione allo scatto ritmico dell'*Allegro* col suo tema di note staccate all'unisono fra i due strumenti e il brillantissimo rincorrersi delle frasi sincopate.

Il tono festoso non si dissolve nemmeno nel breve sviluppo, che pure comporta l'attraversamento di tonalità minori.

Nell'*Andante* invece Mozart scava in profondità e, come in tanti altri capolavori del periodo maturo, crea un sublime "angolo di meditazione", dove le inflessioni raffinatissime di melodia e armonia sono profuse senza risparmio.

LA VIOLINISTA REGINA STRINASACCHI



Si ascolti, ad esempio, il senso di smarrimento del percorso armonico nella parte centrale, non lontano da quello eccelso della vicina *Fantasia in do minore K. 475*.

L'*Allegretto* finale, nella consueta forma del Rondò, proietta di nuovo all'esterno l'anima mozartiana non tralasciando di concederci ancora un tema principale particolarmente affascinante ed altri secondari scherzosi e da Opera buffa, un gentile omaggio al virtuosismo della Strinasacchi.

Giulio D'Amore

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 16 maggio 1973

DODICI VARIAZIONI IN SOL MAGGIORE, K[1] 359 (K[6] 374A)

sul tema del Lied "La bergère Célimène" per pianoforte e violino

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Allegretto (sol maggiore)

Organico: violino, pianoforte
Composizione: Vienna, giugno - 4 luglio 1781
Edizione: Artaria, Vienna 1786

Al duo pianoforte-violino, caratteristico del salotto settecentesco, adatto agli «amateurs» e quindi considerato minore nell'estetica dei generi musicali, Mozart ha dedicato due serie di variazioni, diciotto complessivamente, indicate nel catalogo di Ludwig Alois Friedrich von Köchel con i numeri 359 e 360, diventati 374a e 374b nella sesta edizione del catalogo, edita nel 1964 a cura di Franz Giegling, Alexander Weinmann e Gerd Sievers. Le variazioni furono composte nel giugno 1781, dopo il distacco definitivo del maestro da Salisburgo e il trasferimento a Vienna, come pigionante in casa Weber. Nacquero in un periodo della vita di Mozart compreso fra *Idomeneo* e *Il ratto dal serraglio*, prima delle nozze con Costanza.

Il tema, per questo genere di composizioni, spesso era tratto dai «morceaux favoris» dell'epoca; nel caso particolare, alle *Dodici*

variazioni K. 359 lo spunto è stato offerto dal Lied «La bergère Celimene» (indicata anche come «Silimène»), formato da sedici battute in sol maggiore, una melodia per gradi congiunti, con due fuggevoli inflessioni modulanti a do maggiore e al passaggio obbligato del re maggiore (la dominante); le ultime quattro battute riproducono le quattro iniziali, con qualche abbellimento pianistico: uno schema consueto, che annuncia la preminenza del pianoforte, abituale nella letteratura cameristica del tardo Settecento.

La melodia è piana, ovvia, a differenza di quella delle gemelle *Sei variazioni K. 360*, più suggestiva se non altro grazie alla tonalità di sol minore.



Quasi tutte le variazioni sono ligie alla tonalità (salvo la settima, in sol minore), alla melodia e alla concatenazione armonica esposte nel tema; le mutazioni hanno carattere ritmico, benché il passaggio dal ritmo binario al ternario avvenga soltanto nelle variazioni quarta e dodicesima.

Per il resto, il trattamento è improntato allo stile «galante», imperniato soprattutto sugli abbellimenti, ed illustrato dalle composizioni di un maestro riconosciuto come Johann Christian Bach.

Qualche trovata rivela la mano del maestro, ad esempio il piccolo monologo pianistico con la variazione del basso affidata alla mano sinistra (var. III); una pastorale contrassegnata dall'entrata canonica degli strumenti nella seconda parte della variazione (var. IV); la degradazione del tema ad accompagnamento pianistico delle «broderies» del violino (var. VII); il contrappunto a quattro parti (var. X) fra l'acuto e il grave della tastiera, con un basso albertino intermedio e il tema originale affidato al violino; un breve notturno, *adagio*, sul ritmo cullante del pizzicato violinistico sincopato; infine, *allegro, con l'arco*, il violino abbozza un finale da protagonista brillante.

La pubblicità sul «Magazin der Musik» delle Sonate per pianoforte e violino di Mozart edite nel novembre 1781, avvertiva: «l'accompagnamento del violino è così artisticamente intrecciato con la parte pianistica che entrambi gli strumenti attrarranno continuamente l'attenzione dell'uditorio».

L'annunzio è opportuna epigrafe anche per queste variazioni.

Claudio Casini

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 7 maggio 1971

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE A QUATTRO MANI

ANDANTE E 5 VARIAZIONI, K 501

in sol maggiore per pianoforte a quattro mani

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, 4 novembre 1786
Edizione: Hoffmeister, Vienna 1787

L'arte della variazione fu per circa due secoli il cavallo di battaglia del virtuoso improvvisatore.

E fra i grandi successi pubblici di Mozart si contano alcune improvvisazioni su temi propri e altrui davanti ai pubblici di Praga e di Vienna.

Le Variazioni in sol maggiore su un tema originale sono datate 4 novembre 1786.

Esse fissano l'estro di Mozart improvvisatore di variazioni ornamentali, dove il tema torna avvolto in figurazioni sempre più fitte, e del pari sono un capolavoro di grazia concertante nel succedersi e rincorrersi dei canti fra i due pianoforti.

Gioacchino Lanza Tomasi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 15 maggio 1974

FUGA IN DO MINORE PER DUE PIANOFORTI, K 426

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Allegro moderato (do minore)

Organico: 2 pianoforti
Composizione: Vienna, 29 dicembre 1783
Edizione: Hoffmeister, Vienna 1788

Nel 1788 Mozart ne ha fatto una trascrizione per Quartetto d'archi K 546

La Fuga in do minore fu completata il 29 dicembre 1783.

Essa viene alla conclusione di un periodo di infatuazione contrappuntistica dovuto all'incontro del musicista con le opere di J. S. Bach.

La Fuga è a quattro voci, ricca di artifici contrappuntistici, stretti ed inversioni del tema.

Il do minore, secondo la tradizione viennese, è una tonalità drammatica.

Il tema ha difatti carattere di affermazione contrastata, carattere sottolineato dall'esordio volitivo e dalla conclusione cromatica.

Questi due principi, ed il controsoggetto aperto da tre crome ribattute e concluso da un trillo, dominano l'intero pezzo, sottolineano la supremazia dell'emotività sulla scrittura rigorosa, e inducono Mozart ad un contrappunto selvaggio.

L'immagine è quella di un turbine che travolga, in nome della passione, i generi e la loro codificazione storica.

Gioacchino Lanza Tomasi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 15 maggio 1974

SONATA IN RE MAGGIORE

PER DUE PIANOFORTI, K[1] 448 (K[6] 375A)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro con spirito (re maggiore)
2. Andante (sol maggiore)
3. Allegro molto (re maggiore)

Organico: 2 pianoforti
Composizione: Vienna, Novembre 1781
Prima esecuzione privata: Vienna, casa Auernhammer, 23 Novembre 1781
Edizione: Artaria, Vienna 1795

«*Presso gli Aurnhammer abbiamo suonato il Concerto a due* [K. 365] *e anche una Sonata a due* [pianoforti] [K. 448] *che avevo composto espressamente per la circostanza e che riportò un vivo successo*».

È questo il testo di una lettera di Wolfgang Amadeus Mozart sull'accademia del 24 novembre 1781 a casa Aurnhammer: in repertorio il concerto che aveva appena scritto per *Fraulein* Josephine Aurnhammer, una delle sue prime allieve viennesi e, secondo il compositore stesso, ottima pianista.

La scelta dei due pianoforti usciva dalla normale amministrazione e permetteva a Mozart di giocare al meglio le sue carte per ricavare maggiore pienezza sonora, ma soprattutto per sviluppare un dialogo concertante; colpisce, infatti, l'arte con cui ha saputo equilibrare le due parti pianistiche, nell'alternanza o nella simultaneità dei due esecutori che intrecciano le sezioni, nella capacità di sfruttare appieno le sonorità e le varie regioni della tastiera, garantendo equilibrio anche nelle sezioni virtuosistiche.

E questo, naturalmente, salvaguardando la «buona forma» dal punto di vista architettonico. È l'ambiente di festa a fare da sfondo dominante alla Sonata, ispirata inizialmente a un concerto di Johann Christian Bach: sin dal primo movimento, un diffuso sentimento di gaia leggerezza accoglie l'ascoltatore.

Levità, brillantezza, sono i caratteri precipui dell'*Allegro con spirito* iniziale, già dal primo gruppo tematico, tutto concentrato su energiche asserzioni, volate, mulinanti arpeggi su figure di semicrome.



Per un attimo il secondo tema allenta la presa ritmica, con il suo arco confidenziale di tipico gusto galante, ma già sopraggiunge il travolgente Epilogo e un agile Sviluppo che, con l'inaspettato apparire di un nuovo tema, mette in mostra la sublime maestria mozartiana nell'ordire la trama complessa delle parti, ma senza sforzo apparente.

L'*Andante* è un tipico tempo di mezzo mozartiano, raffinato e discreto, con un primo tema di Serenata e un secondo tema in continuità di carattere con il primo.

Articolato in tre parti, spicca per quel suo stile cantabile e commuove per i delicati colori armonici ed espressivi.

Un senso generale di pace si impadronisce della scena, inducendo a un momento di calma e di meditazione dopo tanto spensierato correre. Ma per poco: con il *Molto Allegro*, infatti, riprendono i giochi spensierati.

Formalmente si tratta di un assai esteso rondò, che richiama, almeno nel carattere, alcuni passi del *Ratto dal serraglio* (risalente alla stessa epoca) o persino, nel profilo tematico del *refrain* principale, il rivolto del tema della *Marcia alla turca K. 331*.

Lo domina, anche nella sequenza degli episodi, degli interludi, delle frasi di collegamento che Mozart, con la tipica perizia, accosta e giustappone come segmenti a incastro, una sorta di mobilità ritmica continua senza requie, fatta di corse impetuose, e di volate brillanti di carattere virtuoslstico.

Tempus fugit, così in un baleno, la Ripresa del *refrain* principale per la terza volta giunge a spazzare ogni indugio, concludendo in modo smagliante l'intero movimento.

Marino Mora

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 172 della rivista Amadeus

SONATA IN RE MAGGIORE

PER PIANOFORTE A QUATTRO MANI, K[1] 381 (K[6] 123A)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (re maggiore)
2. Rondò alla polacca. Andante (la maggiore)
3. Tema e 12 Variazioni (re maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Monaco, 28 febbraio - marzo 1775
Prima esecuzione: Augsburg, Konzertsaal, 22 ottobre 1777
Edizione: Torricella, Vienna 1784

Gli studi più recenti dicono che Mozart compose questa Sonata a Salisburgo, nel gennaio 1772, dopo il ritorno dal secondo viaggio in Italia, che si era svolto tra l'agosto e il dicembre dell'anno precedente. Aveva dunque in testa gli esempi di Niccolò Jommelli, oltre a quelli, già ascoltati, di Johann Christian Bach, nel mettersi a scrivere una Sonata per pianoforte a quattro mani, un genere, che, per l'epoca, era sostanzialmente inedito, moderno.

E infatti un musicologo attento come Abert ha subito notato che si tratta dell'avvicinamento a un campo nuovo e che "la distribuzione delle idee musicali tra i due esecutori è ancora piuttosto semplicistica, limitandosi per lo più a effetti d'eco o alla pura e semplice divisione tra melodia e accompagnamento".

In effetti ci si trova davanti a un piccolo brano, che un Wolfgang sedicenne aveva composto per sé e per la sorella Nannerl - che pare conservasse gelosamente il manoscritto.

L'aspetto forse più curioso è una sorta di magniloquenza della scrittura, l'avvicendarsi di temi grandiosi per una forma, in fondo, raccolta e intima come era all'epoca quella del pianoforte a quattro mani: lo si lega generalmente al fatto che Mozart in quel periodo stava entrando nel cuore della composizione sinfonica - questa Sonata è nata tra la Sinfonìa K. 114 e la K. 124 - e che dunque gli fosse rimasto nella penna qualcosa del procedere "per masse" che è tipico della musica orchestrale.

Nicola Campogrande

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 22 febbraio 2008

NICOLÒ JOMMELLI



SONATA IN DO MAGGIORE

PER PIANOFORTE A QUATTRO MANI, K 521

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (do maggiore)
2. Andante (fa maggiore)
3. Allegretto (do maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, 29 maggio 1787
Dedica: Babette e Nanette Natrop

«A Londra Wolfgang ha fatto il suo primo pezzo per 4 mani. Fino ad oggi non era ancora stata fatta in nessun luogo una Sonata a quattro mani» Leopold Mozart in una frase di discussa autenticità riportata dal Nissen in un contesto sicuramente diverso da quello originario di cui non c'è più fonte diretta.
Siamo nel 1765 presso "Hickford's Great Room in Brewer Street" di Londra, concerto in cui Wolfgang e la sorella Nannerl suonarono separatamente ma anche insieme grazie alla Sonata in do maggiore K19d che sembra sia stata composta appositamente per quel concerto.

Se la testimonianza fosse autentica si potrebbe pensare che Leopold rivendicasse questo "primato" al figlio in buona fede in quanto all'epoca non era molto diffuso l'interesse per questo genere (molto meno, certamente, che nel secolo XIX, quando il pianoforte a quattro mani divenne, fra l'altro, il mezzo più usato per la trascrizione di Sinfonie e molta altra musica) e, nonostante i primi che scrissero per pianoforte a quattro mani furono Sammartini, Johann Christian Bach e Jommelli (non si hanno notizie precise sulla datazione dei loro più antichi lavori del genere), non si sa se Mozart poteva conoscerli e verosimilmente le loro opere non dovevano essere molto anteriori a quel 1765 in cui certamente Wolfgang affrontò il nuovo genere e mostrò, anche in questo campo, una notevole precocità.

Le edizioni a stampa di composizioni pianistiche a quattro mani non sono molto numerose, ne molto antiche; le Sonate di J. Chr. Bach rimasero manoscritte, Clementi cominciò abbastanza tardi a occuparsi del genere e Mozart fece stampare i propri pezzi a partire dal 1783.

LEOPOLD MOZART



Wolfgang scrisse Sonate a quattro mani nel decennio 1765-1774 e nel biennio 1786-1787 raggiungendo anche in questo ambito risultati assolutamente senza precedenti, capolavori che ammettono ben pochi confronti in tutta la letteratura pianistica e che definiscono con perfetta compitezza una scrittura capace di valorizzare pienamente le peculiarità del duo.

Il forte dislivello qualitativo tra le prime Sonate e il gruppo delle composizioni successive non dipende solo dalla distanza cronologica; tra il 1772 e il 1774 Mozart aveva scritto pagine ricche di un pensiero musicale assai più profondo di quello rivelato dalla pur scorrevole eleganza delle sue Sonate di quegli anni.

Il dislivello rivela proprio un atteggiamento diverso nei confronti del genere (forse grazie anche a qualche suggestione di Clementi), una volontà di affrontarlo con un impegno nuovo, prima evidentemente ritenuto non necessario: come se il gusto della "novità", il piacere delle alternanze, dei giochi d'eco tra i due esecutori fosse di per se sufficiente nel clima di piacevole "divertimento" mondano cui prevalentemente le prime Sonate si attengono, come se esse risentissero proprio della loro posizione di genere ancora "minore" e poco definito.

Queste considerazioni però non devono affatto indurre ad una frettolosa liquidazione delle Sonate giovanili, che rivelano pur sempre la mano di Mozart (soprattutto la notevole Sonata del 1774); ma sono inevitabilmente suggerite dal confronto con un capolavoro come la Sonata in fa maggiore k 497, che si colloca davvero molto più in alto.

Alla fine di maggio 1787 Mozart scrisse a Gottfried von Jacquin:

«Carissimo amico! – La prego di dire al signor Exner di venire domani alle 9 per fare un salasso a mia moglie. Le accludo qui il suo Amynt e il Kirchenlied. – Abbia la bontà di consegnare alla signorina sua sorella la Sonata insieme ai miei omaggi; - le dica di applicarvisi subito perché è un po' difficile. – adieu.

Il suo amico sincero

Le comunico che oggi appena giunto a casa ho appreso la triste notizia della morte del mio ottimo padre. – Si può immaginare il mio stato! -»

Difficile immaginarsi lo stato d'animo di Mozart ma che la morte del padre appaia solo come un post scriptum, dopo una serie di notizie spicciole, è forse dovuto al fatto che Mozart non si era ancora reso veramente conto del significato di ciò che aveva appreso; ad ogni modo la banale routine non viene trascurata. La Sonata per la «*signorina sua sorella*» era la Sonata in do maggiore per pianoforte a quattro mani (K 521) scritta il 29 maggio e cioè un giorno dopo la morte del padre.

Questa Sonata è l'ultima composizione di Mozart per pianoforte a quattro mani che fu pubblicata pochi mesi dopo con dedica alle sorelle Nanette e Babette Natorp, figlie di un ricco mercante che faceva parte di una cerchia di amici di Mozart comprendente anche il fratello della sua allieva Franziska von Jacquin, Gottfried, alla quale la Sonata fu inviata appena composta.

La dedica e la lettera citata fanno pensare che tra gli scopi della Sonata fosse preminente quello di fornire ad una cerchia di amici "dilettanti" di notevoli capacità un pezzo brillante, che ne mettesse bene in luce le capacità e in effetti Mozart nella sua lettera a Gottfried von Jacquin raccomanda "*di applicarvisi subito perché è un po' difficile*".

Rispetto alla Sonata K 497, o al mirabile Quintetto in sol minore K 516 (finito un paio di settimane prima), o al Don Giovanni (che andò in scena il 29 ottobre 1787) la Sonata in do maggiore si colloca in una sfera più serena e "leggera", sembra segnare un ritorno al gusto dell'intrattenimento, del "divertimento" delle Sonate giovanili, ma con ben altra consapevolezza ed eleganza: basta osservare in quale nuovo contesto si inseriscano i giochi d'eco e di alternanza tra i due esecutori.

In effetti le composizioni dell'ultimo decennio di vita di Mozart, trascorso a Vienna come libero professionista, erano tipicamente scritte per essere destinate al fiorente mercato dei dilettanti, i facoltosi esponenti dell'alta società che avevano nel loro programma educativo lo studio della musica e del pianoforte, strumento di rapide soddisfazioni e nato dalla felice intuizione di un artigiano italiano, Bartolomeo Cristofori, che nel 1726 creò una meccanica di produzione del suono non più basata sul pizzico delle corde come avveniva nel clavicembalo, ma sulla percussione con martelletti. In questo modo si superarono i limiti del cembalo, che erano rappresentati soprattutto dalla mancanza di suoni dinamici e prolungati nel tempo. Come tutte le grandi invenzioni, però, il

nuovo strumento non fu da tutti considerato subito come un'ovvia evoluzione, ma trovò i suoi accaniti oppositori, nell'aristocrazia in particolare: l'antitesi clavicembalo - pianoforte sembrò infatti rispecchiare la contrapposizione aristocrazia – borghesia che negli ultimi decenni del secolo sfociò in un drammatico conflitto.

MUZIO CLEMENTI



La vittoria della borghesia sembrò sottolineare anche la vittoria e affermazione del pianoforte, strumento scelto per l'educazione musicale dalle famiglie borghesi d'Austria, Germania, Inghilterra e Francia. Avere un pianoforte in casa soddisfaceva molteplici aspetti della cultura borghese: l'amore per l'innovazione tecnica, il raggiungimento di uno status sociale, il poter eseguire senza limitazioni strumentali le arie ed i ballabili in voga (grazie anche ad un incremento notevole della musica a stampa) e quindi (ma non meno importante) l'amore per l'Hausmusik.

La Hausmusik è la pratica strumentale ad uso casalingo e quindi dilettantistico, nel significato originario del termine (cioè colui che si diletta) e non nell'accezione negativa cui oggi siamo destinati a pensare. In questo vastissimo repertorio troviamo innanzi tutto opere didattiche, poi trascrizioni per pianoforte di brani famosi, ballabili, canzoni e brani in cui il pianoforte era utilizzato come strumento accompagnatore di voci od altri strumenti.

Ad affiancare questa realtà musicale, per poi fondersi con essa, troviamo quella che è la letteratura per gruppi strumentali che invece non privilegia la linea melodica di un solo strumento, ma che si sviluppa nelle cosiddette parti reali, quindi parti con una precisa identità musicale e non solo di accompagnamento.

Stiamo parlando della Kammermusik o musica da camera, che nel Settecento segue due tendenze diverse. Da una parte quella d'intrattenimento, mirata ad una scrittura prettamente "dialogata": i diversi strumenti sostengono a turno la parte melodica o d'abilità; dall'altra compie una ricerca più ardita e profonda rivolta ad un pubblico maggiormente colto. I risultati musicali sono caratterizzati da una maggiore libertà nelle forme musicali utilizzate e nell'uso meno convenzionale dell'armonia.

Piacevolezza e arduo intellettualismo convivono quindi negli stessi autori e negli stessi generi, coprendo tutto l'arco delle esigenze di un pubblico di dilettanti che andava da aristocratici musicofili fino al più umile dilettantismo del salotto borghese e dell'intrattenimento domestico della Hausmusik.

Da questo panorama trae origine il pianoforte suonato da due esecutori, vale dire a quattro mani. Infatti la formazione pianistica a quattro mani

era all'inizio pensata prettamente per esecuzioni casalinghe con trascrizioni facilitate di brani più complessi oppure semplici duettini e ballabili. Come abbiamo detto prima, però, in ogni situazione convivono aspetti anche opposti, quindi con compositori come Haydn e soprattutto Mozart arriviamo ad avere una letteratura per pianoforte a quattro mani in cui convivono piacevolezza amatoriale ed applicazione della ricerca, in particolare nell'uso delle nuove forme musicali del momento.

La Sonata K521 in Do maggiore rientra a pieno titolo nella mescolanza d'intenti culturali e musicali di cui sopra: abbiamo sia la presenza della scrittura dialogata, quindi l'alternarsi di frasi melodiche o virtuosistiche tra i due esecutori, sia la ricerca applicata a quella che è la forma più importante della seconda metà del XVIII secolo: la Forna-sonata.

La Forna-sonata è bitematica e tripartita, ossia si compone di due temi principali che sono articolati in tre sezioni; nella letteratura del Classicismo e poi del Romanticismo in questa forma sono composti i primi movimenti delle Sonate e delle sinfonie.

L'Allegro

Nell'incantevole freschezza del primo movimento va notata la tendenza a ricondurre tutto il materiale tematico al tema iniziale.

Anche nella felicità luminosa di questa pagina con mancano tocchi chiaroscurali, presenti soprattutto nello sviluppo.

Il primo movimento scritto in forma di sonata si articola in tre momenti fondamentali: esposizione, sviluppo e ripresa.

Nell'esposizione vengono esposti appunto quelli che sono i temi principali, denominati primo e secondo tema, ed hanno tonalità e caratteri completamente differenti (incisivo e forte il primo, cantabile il secondo).

Lo sviluppo è la parte in cui il materiale tematico viene elaborato con scambi melodici e virtuosistici tra i due esecutori.

Infine nella ripresa si ritorna ai temi dell'inizio della composizione, ora riesposti entrambi nella tonalità principale.

L’Andante

Il secondo movimento è un Andante, costruito in una forma A-B-A. La prima sezione A é molto cantabile in una tonalità maggiore orientata verso le sonorità e il carattere di una Serenata per fiati o di un duetto fra innamorati.

GOTTFRIED VON JACQUIN



La seconda sezione B é in tonalità minore e di carattere drammatico, in cui gli esecutori sono alle prese con una serie di arpeggi di accompagnamento che enfatizzano il carattere agitato. La voce di Zerlina si insinua nelle pieghe del discorso melodico; c'è quasi una citazione dell'aria "Vedrai carino" sulle parole "E' naturale". La sezione centrale del brano, in contrasto a quelle esterne, racchiude un episodio turbolento e appassionato (in re minore) e una scrittura molto più tesa e frantumata (sfogo tipico di Mozart, sortita sempre improvvisa, se pur prevedibile, usata come mezzo stilistico) che se da un lato si avverte la vicinanza dell'opera coeva, all'epoca ancora in corso di composizione, dall'altro ricorda lontanamente il Concerto K466 (composto un paio d'anni prima).

La terza sezione conclude il movimento con il ritorno alla parte A, alla quale segue una piccola coda conclusiva e chiaramente affermativa.

L'Allegretto

L'Allegretto conclusivo combina secondo uno schema consueto il rondò con la forma sonata, alternando il semplice, affascinante refrain a due episodi (il primo dei quali viene ripreso come un secondo tema).

Il Rondò si rifà ad antiche forme poetico-musicali di struttura circolare, in cui una strofa o un tema musicale ritorna costante, spesso intercalato da elementi secondari mai ripetuti ma ogni volta nuovi. Nell'età della Sonata il Rondò divenne molto comune come finale, sfruttando la vivacità dei temi popolareschi a cui spesso si ispirava, l'estrosità delle diversioni e il forte senso di gioco che è insito nelle periodiche riapparizioni del tema di base.

Stupisce la calma assoluta (ma anche in questo caso apparente) del Finale (Allegretto), il cui tema innocuo non lascia presagire la metamorfosi seguente, non improntata a una svolta demoniaca, o almeno non subito, ma che di certo é molto più vivace. Così abbiamo una serie di episodi caleidoscopici come nell'ultimo movimento della K 448, illustre precedente di questo lavoro.

Le ombre del secondo movimento, o meglio di quella zona centrale, tornano man mano che il tempo si sviluppa, con foschi arpeggi in minore che intervengono di colpo, o vengono di colpo interrotti dal ritorno del tema iniziale molto tranquillo.

Si può notare che l'inizio di questo movimento è comparabile con l'inizio dell'allegretto che chiude la k330 in quanto condividono la stessa figura ritmico-melodica di apertura: un Mi da un ottavo puntato seguito da due trentaduesimi e un salto di quinta alla tonica Do.

Questa Sonata raccoglie "valutazioni" molto variegate, di seguito riporto una scala graduata delle stesse: Albert la trova "meno significativa", Einstein "splendida", Paumgartner "un gioiello": il francese Saint-Foix trova il movimento con l'accenno a Zerlina "liederistico", cioè tedesco, e il tedesco Albert lo trova "in forma di rondò alla francese"; Dennerlein lo definisce "un tranquillo canto". Nessuno pensa a Zerlina, eppure questa è l'unica ipotesi che si riesca a provare – senza che a ciò però si possa collegare alcun significato. Mozart non ha amministrato consciamente il suo patrimonio di idee, non gli era necessario memorizzare.

Francesco Trocchia

Il maesto Francesco Trocchia ha scritto due cadenze per il terzo tempo (Allegretto) della Sonata K 521 dedicandole al duo Simone Renzi e Paolo Ferrarelli, che sono state commentate da Claudio Grasso

Il problema non è cadenzare ma sapersi rialzare

Abbiamo un po' stravolto il detto per entrare immediatamente al centro della questione: cos'è una cadenza e a cosa serve? La cadenza è una breve "fermata" in cui un solista fa sfoggio delle proprie capacità virtuosistiche. Ha una storia secolare la cadenza e ha visto in campo veri scontri tra solisti e compositori. Pur essendo tradizionalmente un momento di improvvisazione, infatti, la prima cadenza importante nella storia è stata scritta da un compositore, Bach padre, che nel quinto concerto Brandeburghese ha in un certo senso messo la firma sul genere meno tedesco della storia musicale (il Concerto, per l'appunto). La voglia di essere il primo interprete di se stesso è tipica dei compositori-virtuosi, e anche Mozart ha fatto la sua parte. Nel catalogo Koechel, al numero 624, abbiamo 36 cadenze originali, che non sono neppure le uniche esistenti.

Ma cosa fare quando non c'è una cadenza originale? Lo spettro della filologia musicale ci direbbe di non fare nulla, di stare zitti e calmi in

corrispondenza di quelle sospensioni che sullo spartito ci gridano di cadenzare.

Per fortuna a volte c'è anche chi rischia di fare cose belle.



Le due belle cadenze scritte dal M° Trocchia e dedicate al duo Renzi-Ferrarelli colgono, in poche battute, il senso della Sonata K521 e del terzo movimento in cui si trovano.

Di norma i pezzi a 4 mani instaurano, volenti o nolenti, gerarchie tra i due pianisti.

Mozart era abituato a piegare queste gerarchie, a orchestrarle senza stravolgerle: avete presente quei momenti stupendi in cui dal nulla appare un corno inglese con la melodia mentre i violini fanno l'accompagnamento?

Ecco, il canto accompagnato è presente anche in questa Sonata, ma non c'è uno solo che canta e uno solo che accompagna.

In questa passeggiata a due, le cadenze sono momenti di riflessione, non di rivalsa.

Per riflettere, i due pianisti rielaborano i temi unendoli a un movimento cromatico.

E quello che ne esce fuori sono attimi di inganno, armonico e anacronistico, che sono un po' la metafora dell'ascolto musicale: a cosa penso quando ascolto Mozart?

E perché non esprimere i miei pensieri durante la cadenza?

Il bello di questo Rondò è che il pensiero non dura molto, non quanto la musica.

E' anche un po' il bello di Mozart, che ci insinua dubbi senza chiarirli, che mentre siamo ancora fermi a pensare ci chiede di ballare e cantare.

L'importante non è cadenzare, lo abbiamo già detto, ma rialzarsi e riprendere da dove ci eravamo fermati.

SONATA IN SI BEMOLLE MAGGIORE

PER DUE PIANOFORTI, K[1] ANH 42, K[6] 375B

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Grave (si bemolle maggiore)
2. Presto (si bemolle maggiore)

Organico: 2 pianoforti
Composizione: Vienna, inizio 1782

Il Grave in si bemolle maggiore è il frammento di una Sonata per due pianoforti rimasta incompiuta.

Esso segue la composizione della Sonata in re maggiore K. 448.

E' probabile che Mozart avesse intenzione di ampliare il suo repertorio per due tastiere, lieto del successo ottenuto nel novembre 1781 con la presentazione pubblica a Vienna della Sonata in re maggiore, interpretata da lui stesso e dalla signorina Josephine von Aurnhammer.

In una lettera dell'agosto 1781 Mozart lascia intendere che Josephine è innamorata di lui, ma egli infierisce contro la sua bruttezza e le sue pene.

Ed è forse ad una rottura definitiva che va imputata l'interruzione della Sonata in si bemolle, rimasta al Grave e a poche battute di un Presto.

Gioacchino Lanza Tomasi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 15 maggio 1974

SONATE, FANTASIE E RONDÒ PER PIANOFORTE

FANTASIA IN DO MINORE

PER PIANOFORTE, K[1] 396, K[6] 385F

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Adagio (do minore)

Organico: pianoforte, violino
Composizione: Vienna, agosto - settembre 1782
Edizione: Cappi, Vienna 1802 (Come Fantasia per pianoforte)

Incompiuta, è stata completata dall'abate Maximilian Stadler come "Fantasia per pianoforte solo" e come tale oggi conosciuta

La *Fantasia in do minore KV396* è del 1782, come quella in re minore, ed è anch'essa incompiuta e fu completata probabilmente da Maximilian Stadler.

Il manoscritto ha anche un pentagramma per una parte di violino, che però compare solo per alcune battute.

Ma questa incompiutezza non ne sminuisce assolutamente la potenza, simile alle sculture lasciate da Michelangelo appena sbozzate in alcune loro parti. Inizia con una sezione preludiante percorsa da arpeggi e da scale, che man mano si dilatano e si gonfiano in grandi ondate, che poi s'infrangono tra ardite dissonanze.

Dopo una pausa, scoppia un folgorante accordo di mi bemolle maggiore, seguito da veloci scale e da una cadenza, in cui Mozart mette a frutto una tecnica pianistica derivata da Muzio Clementi, sebbene proprio in quel tempo mettesse in guardia la sorella dal praticarla, perché avrebbe rischiato "di guastare la sua mano calma e ben impostata e di farle perdere la leggerezza naturale e l'agilità".

Tutta la seconda parte è di mano di Stadler, il cui completamento ha il merito di non naufragare miseramente al confronto con la parte autentica, ma resta estraneo alle tensioni espressive e alle novità formali della prima parte e trasforma l'intensa e interiore tragicità mozartiana in una drammaticità un po' esteriore.

Mauro Mariani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorium Parco della Musica, 23 gennaio 2004

FANTASIA PER PIANOFORTE IN DO MINORE, K 475

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Adagio. Allegro (do minore). Andantino. Più Allegro. Tempo primo

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, 20 Maggio 1785
Edizione: Artaria, Vienna 1785
Dedica: Therese von Trattner

In continuità con il filone della *Toccata* bachiana per l'immediatezza di scrittura, la spontaneità improvvisativa e la limpidezza del processo stilistico, la *Fantasia in do minore K. 475* di Mozart rivela anche caratteristiche diverse se la si osserva dal punto di vista temperamentale. Molti osservatori l'hanno considerata quasi «beethoveniana» per il clima cupo e turbinoso, per la forte personalità e frontalità dei temi, per l'estrema variabilità e l'intenso contrasto delle idee.

La *Fantasia K. 475* rivela una trasparente organizzazione formale: un *Adagio* ai due poli estremi che funziona da Preludio introduttivo e Postludio finale, quasi a perimetrarne il territorio dei contenuti espressivi; al suo interno un *Allegro* a due temi richiama un'esposizione di Sonata ed è seguito da un *Andantino* tripartito (ABA').

La *Fantasia* - scritta in un sol giorno il 20 maggio 1785 - fu pubblicata da Mozart insieme alla *Sonata K. 457*. Il compositore aveva intenzionalmente avvicinato i due brani giudicandoli in forte affinità, avendo probabilmente sentito l'esigenza di creare una solida base alle qualità prorompenti della Sonata.

La *Fantasia* ne sarebbe stata infatti il suo splendido ed enigmatico preludio. Aveva però contemporaneamente voluto salvaguardare il valore

di autonomia della *Fantasia* stessa (quindi di sua eseguibilità «a parte») costruendola come un congegno del tutto completo sotto l'aspetto architettonico e compiuto sotto quello puramente espressivo.

THERESE VON TRATTNER



Sin dall'inizio quel tema misterioso e interrogante, unito all'inquieta risposta all'acuto, sembra un minaccioso addensarsi di nubi. Si tratta di una sorprendente concezione sinfonica della scrittura pianistica: il tema, presentato in *forte* e unissono, pare ricalcare un partecipato inciso degli archi, mentre la risposta, in pianissimo, simula la voce dei fiati con un'opposizione marcata di timbri sottolineata dai contrastanti *f-pp*

ripetuti, elemento che fra l'altro conferisce a queste prime battute un andamento solenne e teatrale.

Il tema si trasforma presto in una melodia lunga sull'ondulato sostegno del grave e ancora passa alla mano sinistra, come fosse intonato dalla tenera voce di celli e contrabbassi. Il secondo elemento è invece di spirito totalmente opposto: stabile tonalmente, tenero e affettuoso, inconfondibilmente mozartiano. È un momento di calma e tranquilla cantabilità che pare voler far superare il dramma iniziale.

Tutto però si prepara a cambiare: d'improvviso irrompe l'*Allegro* con il suo tema agitato, fratto, disperso in piccoli incisi su registri diversi. Si scatena una sorta di violenta tempesta: nei flessuosi appoggi semitonali della mano sinistra, nelle veementi quartine di semicrome della destra, nei ritmi incalzanti e nelle cadenze evitate. Come era avvenuto nell'*Adagio*, va ora profilandosi un secondo tema di stampo più moderato; richiama un ambiente galante, costruito com'è su deliziosi arpeggi, morbidi appoggi discendenti, piccole e deliziose ornamentazioni. Poi il basso prende a scivolare progressivamente per semitoni, e così facendo unisce il suo movimento alle mobili e avvolgenti terzine della mano destra. Si apre un grande recitativo declamato che enfaticamente prepara il mutamento di tempo.

È infatti il momento dell'*Andantino*, aperto da un'idea semplice e graziosa. Proprio da questo movimento in poi Mozart innesca un fitto reticolo di rimandi - espliciti o meno - alle sezioni precedenti, intensificando il ricorso all'artificio della variazione: l'idea graziosa sopra citata, ad esempio, è tratta da un piccolo inciso cadenzale della sezione di collegamento e più volte è sottoposta a vari livelli di mutazione. I ritorni tematici sono ogni volta collegati da un breve interludio, il cui tranquillo procedere per doppie terze - sul regolare e docile accompagnamento del basso - ricorda una dolce frase intonata dai legni. Nel finale l'idea graziosa compare in una forma molto particolare: via via sfaldata e sfrangiata su cadenze irrisolte; ripetuta a oltranza si autodis\solve nelle sue stesse ripetizioni.

Brucianti e improvvise, irrompono le velocissime quartine in biscrome del *Più Allegro*. Richiamano toni e movenze del precedente *Allegro* e presto si esauriscono in un arpeggio dai toni preludianti, con alcune figurazioni tratte da un'altra sezione dell'*Allegro* (il moto per terze

discendenti). Come si vede il materiale ritorna ancora, ogni volta trasformato, in un fitto e imprevedibile intreccio di richiami. Mozart ci ha così preparati all'avvento dell'epilogo, ovvero il ritorno a specchio dell'*Adagio* iniziale. Ma si guarda bene dal riproporlo con lo stesso percorso e con le stesse dimensioni. Pochi istanti e una digressione armonica interviene a modificarlo radicalmente: le comparse tematiche e i motivi si presentano ravvicinati, ridotti, come espunti dalla pagina iniziale per essere ora riproposti in termini diversi: un procedimento di sintesi teso a concentrare e addensare le idee, per poterle cogliere in profondità.

Marino Mora

Roma, Teatro Olimpico, 12 gennaio 1967 Testo tratto dal n. 66 della rivista Amadeus

FANTASIA PER PIANOFORTE

IN RE MAGGIORE, K[1] 397, K[6] 385G

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Andante (re maggiore). Adagio (la minore). Presto. Tempo primo. Allegretto (re maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, Agosto - Settembre 1782
Edizione: Bureau d'Art et d'Industrie, Vienna 1804

Incompiuta, è stata completata da A. E. Müller

La composizione della *Fantasia in re minore* per pianoforte va collocata tra gennaio e dicembre del 1782, anche se il manoscritto originale del pezzo è andato perduto e di esso non c'è alcun riferimento negli scritti e nella corrispondenza dell'autore.

Secondo gli studiosi mozartiani la *Fantasia* risente, almeno dal punto di vista formale, dell'influenza di Philipp Emanuel Bach e di Haendel, che avevano trattato più volte questo tipo di composizione un po' rapsodica e senza gli schemi prestabiliti.

Infatti il brano rientra nel genere delle improvvisazioni, realizzate dal musicista salisburghese nel corso dei suoi innumerevoli Concerti pianistici, dove si dispiegavano congiuntamente l'estro inventivo e il talento virtuosistico dell'artista.

L'*Andante* iniziale è immerso in un clima sospeso e sembra svolgersi senza un tema preciso, quasi a preparare meglio il clima espressivo dell'*Adagio*, così intimamente cantabile nel suo recitativo patetico, seguito da un ritornello vivace e brillante, fatto di modulazioni morbide e delicate.

Ritorna quindi la frase dell'*Adagio* in la minore, nucleo centrale del pezzo, dove si respira un sentimento di malinconica poesia da Lied.

Con il tema dell'*Allegretto* (un Rondò in re maggiore) muta l'atmosfera psicologica e tutto diventa più lieto e gioioso, in una varietà di brevi punteggiature ritmiche e timbriche che appartengono alla fantasia creatrice mozartiana.

Certamente il brano è estremamente conciso (poco più di sei minuti di musica) e non offre spazio ad un'analisi molto ampia e dettagliata, ma è rivelatore del temperamento di inesauribile freschezza pianistica di un autore che anche nelle improvvisazioni ha lasciato il segno della sua genialità.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 6 Dicembre 1985

RONDÒ PER PIANOFORTE IN RE MAGGIORE, K 485

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Rondò. Allegro (re maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, 10 Gennaio 1786
Edizione: Hoffmeister, Vienna 1786

Scritto per Charlotte Würben

Poche notizie si hanno in genere sulla genesi dei molti brevi brani pianistici del catalogo di Mozart, la cui nascita è legata a circostanze che rimangono nell'ombra. È questo anche il caso del *Rondò in re maggiore K. 485* e dell'*Adagio in si minore K. 540*.

ANDRAS SCHIFF



Il Rondò K. 485, ad esempio, non venne inserito da Mozart nel proprio catalogo personale e la datazione del 10 gennaio 1786 risulta dall'autografo; forse fu pensato in vista di una pubblicazione.

Si tratta di un Rondò piuttosto articolato e brillante basato, con poche deviazioni, sulle varie fortune del capriccioso tema di base. Tuttavia il fine ricreativo è raggiunto con il ricorso a una tecnica non particolarmente impegnativa, il che lascia pensare che la pagina fosse destinata a qualche allieva o a qualche nobile "dilettante".

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorium Parco della Musica, 20 Febbraio 2009, Andras Schiff pianoforte

RONDÒ IN FA MAGGIORE PER PIANOFORTE, K 494

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Andante (fa maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, 10 giugno 1786

In seguito confluito nella Sonata per pianoforte K 533

Il *Rondò in fa maggiore K. 494*, datato 10 giugno 1786, fu scritto per qualche allievo o allieva, come quello precedente in re maggiore, e segue la forma standard del Rondò, con un *refrain* dal terna melodico e cantabile inframezzato da episodi contrastanti.

Nel 1788 Mozart si servì di questo Rondò come ultimo movimento della *Sonata in fa maggiore K. 533* e in tale occasione, per attenuare lo scarto tra questo pezzo così scorrevole e vivace e i due precedenti movimenti, più intensi e complessi, lo irrobustì con l'aggiunta di un'elaborata cadenza contrappuntistica e di una coda che scende nelle profondità del registro grave e svanisce in un *pianissimo*.

Mauro Mariani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorium Parco della Musica, 23 gennaio 2004

RONDÒ PER PIANOFORTE IN LA MINORE, K 511

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Andante (la minore)

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, 11 Marzo 1787
Edizione: Hoffmeister, Vienna 1787

ANDRAS SCHIFF



Fra i singoli movimenti di Sonata spicca decisamente il *Rondò in la minore K. 511*, terminato l'11 marzo 1787.

Nato dunque all'ombra del *Don Giovanni*, si mostra lontanissimo da quel virtuosismo brillante e alla moda che, appena pochi mesi prima, affascinava l'aristocrazia viennese.

Si tratta di una pagina sorprendente, un *Andante* di dimensioni inconsuete e di contenuto quasi improprio rispetto alla giocosa forma del *Rondò*; sobria nella scrittura, si apre con un tema dal sapore vagamente esotico e dal carattere malinconico, che puntualmente si ripresenta nel corso del pezzo, alternandosi con delle sezioni di ambientazione analoga e coerente.

Soprattutto, l'elemento più innovativo è quello del cromatismo, che pervade tutta l'invenzione tematica del pezzo; così l'intero brano è pervaso da un *pathos* che si qualifica come un risultato espressivo inedito e conferisce alla pagina la statura del piccolo capolavoro.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 6 Marzo 2009, Andras Schiff pianoforte

SONATA PER PIANOFORTE N. 2

IN FA MAGGIORE, K[1] 280 (K[6] 189E)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro assai (fa maggiore)
2. Adagio (fa minore)
3. Presto (fa maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Salisburgo, autunno,1774
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1799

La celebre precocità creativa di Mozart non riguarda le Sonate per pianoforte la cui prima serie (K. 279-284) venne composta a Salisburgo 'solo' intorno al 1774.

Quello della Sonata per tastiera era un genere delicato da trattare, in parte perché aveva già recenti modelli con cui confrontarsi, prima di tutto Haydn e C. Ph. Emanuel Bach, in parte per il motivo contrario: gli strumenti a tastiera stavano subendo all'epoca una veloce evoluzione e la tradizione esecutiva del vecchio clavicembalo, in virtù delle sue caratteristiche di strumento a pizzico, non poteva offrire un repertorio all'interno del quale scegliere soluzioni molto adatte alle caratteristiche del fortepiano. Ciò non significa che il linguaggio del clavicembalo venisse dimenticato di colpo; anzi, molte sue eredità vengono interpretate alla luce della caratteristica più evidente del nuovo strumento, quella di poter evidenziare alcune linee e lasciarne altre in ombra.

Mediare fra tradizione e nuovi modelli è così per la *Sonata in fa maggiore K. 280* inevitabile e opportuno. Vi si registra l'influenza della scrittura per tastiera di Haydn, in particolare quella della *Sonata in fa maggiore n. 23*, nonché la presenza della tradizione esecutiva precedente, da quella 'galante' in stile italiano (in primis nell'elaborazione di J. Christian Bach) a quella ancor più antica legata alla Suite con le sue danze idealizzate. Il sincretismo degli stili è infatti una delle componenti più affascinanti della creatività di Mozart.

Così il motto iniziale della *Sonata K. 280* funziona da incipit solenne che può ricordare l'esordio di un compito Minuetto. Ma la situazione evolve

subito in una melodia cromatica discendente la cui frammentazione porta poi a una serie di quartine. Questo processo dura pochi secondi e ci appare del tutto 'naturale': ma è il sapiente aumento dell'agogica ritmica (motto solenne, linea melodica, veloci quartine con gioco cadenzale) a costruire un percorso musicale che mira a tenere desta la nostra attenzione. Mozart non trascura mai l'ascoltatore, nel senso che la sua musica possiede ritmi vitali che risultano dal perfetto dominio del 'movimento' della tessitura sonora. In una dialettica di sezioni differenziate ma unificate da logiche di espansione e contrazione, l'omogeneo flusso di terzine seguente funziona così da zona ritmica costante che compensa l'agogica crescente dell'inizio.

MOZART A 4 ANNI



Questa nuova sezione acquista rifrangenze tipiche del futuro diteggiare pianistico e porta a una zona successiva, quella del secondo tema, annunciato da un motto di tre note ascendenti al basso. Essa si apre alternando il motto di tre note in questione a flussi di quartine, giocando quindi su un contrasto di figure (lenta ascesa di note dal basso in alternanza a grappoli di suoni discendenti all'acuto) che sarà tipico anche dello 'sviluppo' (la parte 'centrale' di un tempo in forna-sonata, termine che designa la struttura ricorrente di questi brani classici) in cui si combinano o si approfondiscono elementi precedenti.

Questi pochi cenni sono sufficienti a chiarire come sia sottile la strategia musicale che guida le scelte del nostro compositore. Scelte che guardano anche al futuro: la chiarezza strutturale che caratterizza il primo movimento, l'equilibrio sapiente delle sezioni contrastanti che sublima un linguaggio formale generalmente accettato, si arricchisce già di sfumature cromatiche, anche se ancora temperate dal solare stile dell'epoca.

Più ombrosi appaiono invece alcuni momenti del brano centrale, *Adagio*, l'unico in modo minore di tutte le Sonate mozartiane, costruito sopra un ritmo trasfigurato di Siciliana, danza dall'andamento cantabile e cullante di cui Mozart accentua la natura malinconica collocandone la tipologia ritmica nell'indicazione dinamica, appunto, di 'Adagio'. Magnifici i chiaroscuri tra modo maggiore e modo minore che egli riesce a creare nel brano, quasi comparissero a tratti dei raggi di luce sul tessuto sonoro.

Si torna alla solarità nel *Presto* finale che porta in campo una miscela di partenze, fermate, sezioni brillanti, soluzioni estrose, tra le quali spicca una formula ritmica dal carattere 'ornitologico' (sembra il verso di un volatile, lo si sente alla sola mano destra pochi secondi dopo l'inizio del brano), il cui lieve tratto ironico dà al pezzo un carattere molto particolare.

Simone Ciolfi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 12 giugno 2008

SONATA PER PIANOFORTE N. 3

IN SI BEMOLLE MAGGIORE, K[1] 281 (K[6] 189F)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (si bemolle maggiore)
2. Andante amoroso (mi bemolle maggiore)
3. Rondò. Allegro (si bemolle maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Salisburgo, autunno,1774
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1799

Il primo *Allegro* comprende due temi, nettamente distinti fra di loro, e seguiti da una piccola cadenza, secondo un procedimento già utilizzato da Haydn, che amava spezzare l'effetto provocato dalla successione di due frasi musicali diverse. Non mancano ripetizioni e ritorni ai due temi, senza alcuna novità ornamentale, anche se il brano resta sostanzialmente brillante sino al ritornello finale.

L'*Andante*, indicato sull'autografo mozartiano come *Andante amoroso*, presenta un carattere galante e dolcemente cantabile, nella tonalità di mi bemolle. Il gioco e lo sviluppo fra i due temi si svolgono con piacevolezza di modulazioni ed estrema varietà di accenti, puntati su cambiamenti di tonalità.

Il movimento finale è un *Rondò*, concepito secondo la consuetudine delle Sonate pianistiche italiane. Certo, il discorso se e fino a che punto Mozart costruisca un rondò nella forma italiana o in quella francese è difficile poterlo stabilire, ma è evidente che il rondò all'italiana contiene una maggiore estensione nello svolgimento tematico e si distingue per la sua accentuata spigliatezza nel rapporto tra la frase principale e il ritornello.

Del resto questo *Rondò* della *Sonata K. 281* è particolarmente fosforescente e leggero, di una linea espressiva presumibilmente italiana, e contiene anche una piccola cadenza ad libitum, prima della ripresa del tema con l'accompagnamento di un trillo che passa egualmente da una mano all'altra.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 13 marzo 1987

SONATA N. 5 IN SOL MAGGIORE

PER PIANOFORTE, K[1] 283 (K[6] 189H)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (sol maggiore)
2. Andante (do maggiore)
3. Presto (sol maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Salisburgo, fine 1774
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1799

La *Sonata in sol maggiore K. 283* è, tra le sei, la più "normale" e la più vicina allo stile di un autore di grande fama come Johann Christian Bach.

Un primo movimento cantabile, dolcissimo di tono, con uno sviluppo semplice e di proporzioni minime, un secondo movimento che è tutto un incastro di temi brevi e graziosi, un po' infantili, un terzo movimento vivacissimo e danzante, con una burlesca conclusione.

Una Sonata piana, discorsiva, disimpegnata; tuttavia non solo il primo movimento, ma anche gli altri due sono inconsuetamente tagliati nella forma bitematica e tripartita, la più complessa delle forme musicali.

Il desiderio di piacere, di rendersi bene accetto ai dilettanti viene dunque perseguito, e raggiunto, senza impoverire le strutture; ed è tipico di Mozart il riuscire a "nascondere" il sapere dietro l'apparente ovvietà.

Piero Rattalino

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 1 dicembre 1995

SONATA PER PIANOFORTE N. 6

IN RE MAGGIORE "DÜRNITZ", K[1] 284 (K[6] 205B)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (re maggiore)
2. Rondò alla polacca. Andante (la maggiore)
3. Tema e 12 Variazioni (re maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Monaco, 28 febbraio - marzo 1775
Prima esecuzione: Augsburg, Konzertsaal, 22 ottobre 1777
Edizione: Torricella, Vienna 1784

Un equivoco clamoroso, seppur condiviso da pochi, è riuscito spesso a circolare riguardo l'opera pianistica di Wolfgang Amadeus Mozart: che si tratti cioè di musica facile, scritta così chiaramente e simmetricamente da poter essere suonata anche dai bambini o che riesca bene eseguita da un computer. Ovviamente la giusta osservazione di una chiarezza semantica del pentagramma mozartiano non può tradursi in uno speculare esito esecutivo.

Se è vero che agli occhi del lettore la scrittura sia rigorosa e inequivocabile, altrettanto esatto deve essere il frutto sonoro alle orecchie dell'ascoltatore. E il fatto che molti bambini suonino la musica di Mozart non garantisce tale risultato. La *Sonata K. 284*, composta nel 1775 (all'età di diciannove anni) per il barone Thaddäus von Dürnitz, è un esempio - in tutte le sue pagine, in ogni singolo momento - di questa grafia limpida che cela però insidie interpretative.

A partire dal brillante e rapido *Allegro* di apertura, notiamo che l'approccio compositivo pare scaturire dall'esecuzione, dal movimento scherzoso e felice delle mani sui tasti. Anche nel particolare movimento centrale, *Polonaise en rondeau*, sembra di essere al cospetto di una musica che si compone mentre la si esegue, come se il pensiero e la scrittura venissero ben dopo il gesto.

Le dodici Variazioni, che costituiscono la parte più corposa della Sonata, sono state oggetto di apprezzamento da parte di uno dei musicisti più critici nei confronti di Mozart, Glenn Gould: «È una gioia per me

suonare la *Sonata K. 284*. Il suo ultimo movimento, una specie di Rondò rivisto e corretto, è una serie di Variazioni piene di fantasia, le migliori che [Mozart] abbia mai scritto del genere. Credo che nessuna serie di Variazioni di Beethoven (comprese le Diabelli) presenti mutamenti di umore così frequenti e così sottili come queste, dove si realizza una straordinaria sintesi».

GLEN GOULD



In effetti Mozart nel terzo movimento riesce a creare una diversificazione assoluta e insieme una coerenza totale attraverso pochissimi espedienti tecnici, giocando con terzine e quartine, ottave parallele e spezzate, distribuendole poi tra mano destra e sinistra, con soventi incroci.

Ancora, nel meraviglioso cantabile della *Variazione XI*, alterna *forte* e *piano* a ogni singola nota della scala cromatica.

Questo pezzo è nato suonandolo; tutto in queste Variazioni sa di divertimento.

Federico Capitoni

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 26 novembre 2009

SONATA N. 8 IN LA MINORE

PER PIANOFORTE "PARIGINA 1", K[1] 310 (K[6] 300D)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro maestoso (la minore)
2. Andante cantabile con espressione (fa maggiore)
3. Presto (la minore)

Organico: pianoforte
Composizione: Parigi, 6 Luglio 1778
Edizione: Heina, Parigi 1782

L'unica pagina che non appartiene agli anni viennesi del compositore, e che ciò nondimeno assume un rilievo d'eccezione nel suo catalogo pianistico è la *Sonata in la minore K. 310*. Si tratta - insieme a K. 309 e 311 - di una delle tre Sonate scritte nel corso del lungo e sventurato viaggio compiuto a Mannheim e Parigi nel 1777-1778, alla ricerca di fortuna e, possibilmente, di un impiego nella capitale francese. In particolare, sulla nascita della *Sonata in la minore* non abbiamo alcuna indicazione, al di fuori della datazione sull'autografo "Paris 1778"; il brano venne però pubblicato già a Parigi, ad opera dell'editore Heina, primo caso di una Sonata pianistica di Mozart a trovare la strada della pubblicazione a immediata distanza dalla nascita.

Nella prima tappa del viaggio verso Parigi - Augusta, città da cui proveniva la famiglia del padre - Mozart aveva potuto suonare i pianoforti di Johann Andreas Stein, apprezzandone, tutte le qualità che rendevano questi prototipi fra i più avanzati in Europa. Le tre Sonate scritte nei mesi seguenti vedono dunque l'autore ormai consapevole delle potenzialità dello strumento a martelli, e proiettato a definire una scrittura tastieristica effettivamente studiata per sfruttare queste

potenzialità La *Sonata in la minore* è forse l'esempio più evidente di questo nuovo atteggiamento. Non a caso si tratta della prima e - con la *Sonata in do minore K. 457* - di una delle due uniche Sonate per pianoforte scritte da Mozart in una tonalità minore, scelta che si riflette in un contenuto musicale di impronta altamente drammatica.

È verosimile che dietro questa scelta ci sia il desiderio di conquistare il pubblico dei salotti parigini richiamandosi allo stile concitato e tempestoso di Johann Schobert, compositore tedesco nato intorno al 1735 e morto prematuramente nel 1767, che aveva abbandonato la Germania per Parigi, dove si era imposto proprio per il suo precoce interesse verso le risorse del nuovo strumento a tastiera.



Mozart conosceva e ammirava Schobert fin dall'infanzia, e proprio su una Sonata di Schobert, *op. 17 n. 2*, si era basato, nel 1767, dietro indicazione del padre, per costruire il movimento centrale di uno dei suoi primi Concerti per pianoforte, K. 39. Non a caso, come risulta dalle lettere, Mozart caldeggiava ai suoi allievi lo studio dei lavori di Schobert, ed è probabile che nei lavori di questo maestro trovasse interessante principalmente la sensibilità *Sturm und Drang*, che donava nuova animazione ai contenuti decorativi della produzione tastieristica.

La *Sonata K. 310* è dunque il frutto dell'incontro di due esigenze, la scelta di un nuovo *pathos* espressivo, legato alla tonalità minore, e la ricerca sulle risorse dello strumento a martelli. La pienezza armonica delle figurazioni insistite di accompagnamento, l'inversione delle funzioni melodiche e di accompagnamento fra le due mani, gli ampi arpeggi della destra sugli accordi tenuti della sinistra, che mettono in vibrazione tutti i suoni armonici del telaio, sono esempi di un dominio ormai completo degli effetti timbrici del nuovo strumento, che trovano nella *Sonata in la minore* una folgorante affermazione.

Il tempo iniziale, segnato dalle dissonanze armoniche e dal ritmo di marcia dell'*incipit*, è in una ampia forna-sonata, con una pronunciata contrapposizione tematica (marcia contro nervosa scorrevolezza di semicrome), uno sviluppo animato dalle figurazioni insistite della mano sinistra e dalle suggestive progressioni polifoniche della destra, una ripresa che converte nel modo minore il secondo tema, riconducendolo alla prevalente ambientazione espressiva del movimento.

L'*Andante cantabile con espressione* si richiama invece allo schema galante della melodia ornata su basso albertino, ma mostra nella sezione centrale prospettive più complesse, con l'apparizione di un nuovo motivo, presentato nei diversi registri della tastiera con figurazioni di accompagnamento cangianti e dissonanti.

Il *Presto* conclusivo torna all'ambientazione iniziale; si tratta di una pagina in forma di Rondò, in cui i diversi episodi hanno origine dalla stessa figura ritmica del *refrain*; questa caratteristica, insieme alla ricchezza del contenuto armonico, garantisce all'intero movimento una varietà espressiva continuamente rinnovata e insieme una ineluttabile coerenza.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 20 Febbraio 2009

SONATA PER PIANOFORTE N. 9

IN RE MAGGIORE, K[1] 311 (K[6] 284C)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro con spirito (re maggiore)
2. Andante con espressione (sol maggiore)
3. Rondò. Allegro (re maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Mannheim, inizio novembre 1777
Prima esecuzione: Parigi, Salle des Machines du Palais des Tuileries, 8 settembre 1778

Il corpus delle Sonate per pianoforte di Mozart, una ventina in tutto, si presenta diviso in alcuni gruppi, evidentemente per un'esigenza Concertistica pratica del compositore, ad eccezione degli ultimi lavori, che appaiono più meditati.

Dopo il primo gruppo giovanile di quattro Sonate nel 1766, più consistente risulta il secondo, che si compone di cinque Sonate scritte a Salisburgo nella seconda metà del 1774; ad esse si può collegare la *Dürnitz-Sonate*, stesa a Monaco nei primi mesi dell'anno successivo.

Un capitolo a parte, anche per le caratteristiche compositive, è quello delle due Sonate scritte a Mannheim nel 1777, la seconda delle quali (in re magg. K. 311) apre il programma di questo concerto. Seguono quindi le cinque Sonate di Parigi (1778), il caso isolato della K. 437 (Vienna, 1784) e le ultime quattro (fra il 1788 e il 1789).

L'importanza di questo settore mozartiano è più forte di quanto possa sembrare, sia per la parabola creativa del Salisburghese, sia per la definizione architettonica della Sonata per pianoforte, che per la prima volta risulta strutturata con grande equilibrio formale ma anche con eccezionale libertà interna; rapporti empatici e dialettici vivono in perfette simmetrie che disdegnano ogni soluzione scolastica troppo scontata e che ancora non conoscono l'urgenza del contrasto romantico e degli schematismi ad esso collegati.

La transizione da un tema all'altro, come quella da un tempo all'altro, avviene spesso nella maniera più spontanea, senza timori di rimanere in un sostanziale monotematismo, con un gioco di richiami che potrebbe anche far pensare in qualche caso ad una impostazione ciclica.

Nella Sonata (K. 309) si ritrova un po' tutta l'esperienza di Mannheim: la dinamica è molto ricca, i contrasti espressivi sono sempre molto evidenti, la forma è ampia e complessa.

Dedicata all'allieva Rose Cannabich, è stata considerata quasi un ritratto della ragazza, ma la finalità didattica potrebbe anche non essere avvertita dall'ascoltatore e in ogni caso essa non è certo un elemento pregiudiziale per uno dei lavori più freschi e ispirati del catalogo mozartiano.

L'Allegro con spirito, con il quale inizia la Sonata in re maggiore, è una pagina di intensa evidenza melodica: i due temi sono bene evidenziati ma quello che più attrae è il tessuto nel quale si inseriscono, una fluida materia di suture e di codette, già nella zona espositiva.

La parte elaborativa si divide in due sezioni: la prima, derivata tematicamente dal capo del tema iniziale, è quasi una parentesi sinfonica giocata tutta sull'appoggiatura, mentre l'altra si rifà al secondo tema.

La ripresa è anomala, imprevedibile: compare dapprima il secondo tema (questa volta nella tonalità d'imposto) e la conclusione, breve e priva di una vera coda, consiste semplicemente nella ripresa del primo tema. Accattivante, forse un po' lezioso, è l'Andantino con espressione, la cui forma sta fra il tema variato e il rondò.

Un Rondò dichiarato è il tempo conclusivo, brillante e vistoso, con certe pretese virtuosistiche in primo piano.

La ripresa, del tutto regolare, è preceduta da una breve cadenza e da una misura esitante che è quasi un riflesso di memoria del tempo centrale.

Renato Chiesa

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 6 febbraio 1992

SONATA N. 10 IN DO MAGGIORE PER PIANOFORTE "PARIGINA", K[1] 330 (K[6] 300H)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro moderato (do maggiore)
2. Andante cantabile (fa maggiore)
3. Allegretto (do maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Parigi, 4 - 20 luglio 1778
Edizione: Artaria, Vienna 1784

Decima tra le Sonate pianistiche di Mozart, la *Sonata in do maggiore K. 330* è anche la prima ad essere scritta dal compositore dopo l'abbandono del servizio alla corte salisburghese e il trasferimento a Vienna. A partire dal 1781, infatti, Mozart tenta la fortuna come libero professionista nella capitale dell'impero, e proprio grazie al pianoforte, costruisce gran parte del proprio successo nella metropoli.

Le nove Sonate scritte nel decennio viennese - K. 330, 331, 332, 333, 475, 533-494, 545, 570, 576 - vengono create dal compositore con molteplici finalità; talvolta per fini didattici, talaltra per il proprio uso Concertistico, più frequentemente in vista di una pubblicazione, dunque tenendo presenti le esigenze degli acquirenti, appartenenti a quel ceto di strumentisti "dilettanti", aristocratici o alto-borghesi, che erano il tessuto connettivo dell'alta società viennese. Non è un caso che ben sei di queste Sonate, eccettuate le ultime tre, siano state pubblicate vivente l'autore, né che esse mostrino, per la maggior parte, una grande piacevolezza melodica unita a un impegno tecnico non eccessivo, come si conveniva agli esecutori non professionisti. Il che non impedisce a Mozart di sperimentare tutte le potenzialità offerte dagli strumenti del tempo; in particolare la rapida scorrevolezza, la diseguaglianza dei vari registri della tastiera, i vari effetti di risonanza offerti dalla pedalizzazione.

Le prime tre Sonate viennesi - in do maggiore K. 330, in la maggiore K. 331 e in fa maggiore K. 332 - vennero pubblicate dall'editore Artaria nel 1784, con il numero d'opera 6. Ciò nonostante, per lungo tempo queste pagine vennero retrodatate al periodo del soggiorno parigino del 1778; oggi, anche grazie all'analisi della carta degli autografi, è possibile

indicare con certezza la datazione ai primi anni viennesi, e forse al periodo trascorso da Mozart a Salisburgo nell'estate 1783, come lascia pensare una lettera al padre del 12 giugno 1784, nella quale Mozart annuncia appunto la pubblicazione dei tre lavori, definendoli quelli "che ho regalato a mia sorella", forse appunto nel corso del soggiorno salisburghese. Mozart scrisse queste tre Sonate verosimilmente per il proprio uso Concertistico e didattico, e si può essere certi che il loro contenuto non mancò di destare la giusta attenzione della sorella Nannerl, eccellente pianista anch'essa; forse - si può supporre - il dono delle tre Sonate aveva anche un significato di riconciliazione verso la famiglia d'origine, dopo lo strappo rappresentato dal matrimonio con una donna, Constanze Weber, che, a torto o a ragione, non risultò mai gradita al padre e alla sorella del compositore.

Al di là di queste circostanze, è probabile che la *Sonata in do maggiore K. 330* sia stata scritta per qualche allieva; non presenta infatti un contenuto tecnicamente di alto impegno. Ciò nonostante, è scritta con sapienza in modo da offrire una immagine di brillantezza. L'*Allegro moderato* iniziale presenta tre temi ben distinti ma correlati fra loro, basati principalmente su scale e arpeggi; lo sviluppo si basa però su un materiale tematico interamente nuovo, circostanza che si riallaccia a una prassi stilisticamente più antica, svolta però in questo caso in modo da non compromettere la coerenza della pagina. Segue un *Andante cantabile*, basato su una melodia estremamente levigata, che si avvale di una sezione centrale in minore, in doppie seste e doppie terze; dopo la ripresa Mozart aggiunse, per l'edizione a stampa, una coda basata sul tema in seste e terze, ma virato al maggiore. In conclusione troviamo ancora un *Allegretto* in forna-sonata, animato però da un tema di *Rondò* - l'attacco è doppio, come nei Rondò da concerto, col contrasto *piano/forte* che indica prima "solo" e poi "tutti" - e innervato da una giocosa tecnica di scale ed arpeggi.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 10 marzo 2006

SONATA N. 11 IN LA MAGGIORE PER PIANOFORTE "MARCIA TURCA", K[1] 331 (K[6] 300I)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Tema. Andante grazioso (la maggiore)
2. Minuetto (la maggiore)
3. Alla Turca. Allegretto (la minore)

Organico: pianoforte
Composizione: Parigi, Maggio - Luglio 1778
Edizione: Artaria, Vienna 1784

La *Sonata in la maggiore K. 331*, pubblicata nel 1784 dall'editore Artaria con il numero d'opera 6 è in un gruppo di tre Sonate che comprendeva anche gli spartiti K. 330 e 332. Si tratta delle prime tre Sonate scritte da Mozart negli anni viennesi, anzi probabilmente i tre lavori vennero concepiti nel corso del periodo trascorso da Mozart a Salisburgo nell'estate 1783 - il compositore era tornato nella città natale per presentare alla famiglia d'origine la moglie Constanze Weber - come lascia pensare una lettera del 12 giugno 1784 al padre, in cui Mozart annuncia appunto la pubblicazione delle tre Sonate, definendole quelle "che ho regalato a mia sorella". Mozart scrisse questi tre spartiti verosimilmente per il proprio uso Concertistico e didattico, e si può essere certi che il loro contenuto non mancò di destare la giusta attenzione.

In particolare, la *Sonata in la maggiore K. 331* era destinata ad imporsi come la più celebre fra tutte le Sonate di Mozart, a causa dell'ultimo movimento, il cosiddetto Rondò "Alla turca", ben noto anche al di fuori degli ambienti della musica colta. Sulla scia della moda della *turquerie*, che aveva avuto vastissima diffusione in tutta l'Europa nel corso del Settecento, Mozart aveva scritto, nel 1782, l'Opera *Die Entführung aus dem Serail* (*Il ratto dal serraglio*) che aveva colto una piena affermazione presso il pubblico viennese.

Nella *Sonata K. 331* troviamo dunque il desiderio di riallacciarsi a quel successo, di inserirsi sulla scia della *turquerie* teatrale per riproporre, nei salotti dell'aristocrazia, quegli stessi stilemi che dovevano attribuire alla musica un sapore "turchesco". Altro esempio di *turquerie* è il Rondò

finale della *Serenata per fiatti K. 361*, eseguita nel marzo 1784, pagina per molti aspetti gemella del Rondò pianistico.



Ciò che rende singolare questa Sonata, tuttavia, non è solamente la presenza del movimento "Alla turca", ma il fatto che, inserendo nello spartito un movimento così fortemente caratterizzato, Mozart decise di costruire una Sonata complessivamente anomala. È infatti questa l'unica Sonata di Mozart - a parte la giovanile *Sonata in mi bemolle maggiore K. 282* - il cui primo movimento non si articola in forna-sonata. Il modello della *Sonata K. 331* è invece piuttosto quello della *Suite*, formato da movimenti contrastanti e di danza.

Ecco dunque che l'iniziale *Andante grazioso* è un tema ingenuo con sei variazioni, che raggiungono progressivamente una eclatante brillantezza tecnica. Purissima è l'idea iniziale, che si arricchisce di fioriture (Variazione I), di intensificazioni nell'accompagnamento (II), trova la strada misteriosa del modo minore (III), sfrutta le contrapposizioni fra diversi registri della tastiera, con la mano sinistra che suona sopra la destra nel registro acuto (IV), si arresta nella pausa contemplativa dell'*Adagio* fortemente fiorito (V) e cambia infine metro, da 6/8 a tempo quaternario, per chiudere brillantemente il movimento (VI).

In posizione centrale troviamo un *Minuetto* di intonazione nobile e di mirabili risorse timbriche, che fa ancora ricorso, nel Trio, all'inversione delle mani.

Ma la Sonata gravita, ovviamente, verso il movimento conclusivo, l'*Allegretto* "Alla turca", in forma di Rondò francese. Questo carattere francese deriva dalla presenza di un tema principale in minore - ricco di acciaccature o appoggiature e gruppetti, nella dinamica "piano" - e di un *refrain* in maggiore e in *forte*; si inserisce anche una nuova sezione in minore, basata sulla misteriosa scorrevolezza di quartine e di scale.

Ad attirare l'attenzione è soprattutto la particolare scrittura del *refrain*, che viene ripresa e potenziata nella coda: vi troviamo infatti una sonora melodia in ottava, accompagnata in modo insistito; gli arpeggi della mano sinistra ottengono l'effetto di far entrare in vibrazione tutti i suoni armonici dello strumento e Mozart aggiunge, alla destra, degli accordi preceduti da acciaccature; ecco dunque che questa particolare scrittura si propone di ricreare sulla tastiera il suono esotico, misterioso e "selvaggio" delle bande militari turche che si avvalevano di tamburo, triangoli e campanelli. Tanto efficace è questa invenzione - che appariva

ancor più efficace con i pianoforti dell'epoca, dal suono più aspro di quelli moderni - che il brano ha acquisito fama imperitura.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 20 Febbraio 2009

SONATA N. 12 IN FA MAGGIORE

PER PIANOFORTE "PARIGINA 4", K[1] 332 , K[6] 300K

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (fa maggiore)
2. Adagio (si bemolle maggiore)
3. Allegro assai (fa maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Parigi, Agosto - Settembre 1778
Edizione: Torricella, Vienna 1784

L'opera pianistica di Mozart è alla base di quella nuova corrente musicale che, superando le frivolezze del Rococò, attraverso la grande stagione del classicismo viennese, porta alla fioritura romantica e a quella che è stata giustamente definita "l'età del pianoforte".

Le possibilità del nuovo strumento, che solo intorno al 1770 si stava faticosamente affrancando dal clavicembalo, sono prontamente intuite da Mozart; in una lettera al padre del 17 ottobre 1777 egli riferisce di aver suonato sui pianoforti costruiti ad Augsburg da Johann Andreas Stein e di averne apprezzato l'alta qualità meccanica, la duttilità dinamica, nonché la preziosa risorsa del pedale di risonanza, che in quegli strumenti si suonava allora col ginocchio.

Mozart abbandona il clavicembalo e sceglie il pianoforte per gli stessi motivi per cui rimane folgorato dall'orchestra di Mannheim: qualità espressive, disponibilità al suono *cantabile*, capacità di variare le dinamiche - il piano e il forte appunto - con le relative gradazioni intermedie.

Per Mozart lo strumento va suonato con naturalezza e morbidezza di tocco, sottolineando le sfumature dinamiche ed espressive e senza indulgere ai virtuosismi tecnici di un Muzio Clementi definito - a dire il vero con eccessiva severità - «un ciarlatano come tutti gli italiani, abile nei passaggi di terze, ma privo di espressione, gusto e sentimento».

SALZBURG MOZART EUM SAAL



L'incontro-scontro con Clementi risale al dicembre 1781 in una celebre sfida viennese alla presenza dell'imperatore Giuseppe II.

Qualche anno prima, nel 1777-78, Mozart affronta il grande "viaggio" della sua vita, quello che ha come tappe principali Mannheim e Parigi, ma che è anche un viaggio dentro di sé alla scoperta della sua personalità.

Il bambino prodigio soggiogato dalla figura paterna lascia il posto a un uomo maturo, consapevole delle difficoltà della vita e dell'ambiente artistico, che, attraverso il dolore e le delusioni - il mancato fidanzamento

con Aloysia Weber e la morte della madre - giunge a una sofferta maturità.

Parigi, dominata dalla *querelle* fra i seguaci di Gluck e gli aderenti al partito italiano di Piccinni, è quasi un incubo per il ventiduenne Mozart. «Se qui la gente avesse orecchie e cuore per sentire, se capisse soltanto un pochino di musica e avesse un minimo di gusto, di tutto il resto riderei di cuore. Ma per quanto riguarda la musica mi trovo fra bruti, fra bestie».

L'umor nero mozartiano è splendidamente rappresentato proprio da una Sonata per pianoforte - la grande e tragica *Sonata in la minore K. 310* - che, insieme con altre quattro Sonate parigine fra cui la *K. 332* in fa maggiore, costituisce una tappa importantissima nel percorso di liberazione definitiva dall'estetica galante affrontato da Mozart.

Nel primo movimento *Allegro* lo stile è asciutto, essenziale. Il gioco fra elementi propositivi statici e quasi neutri - i due temi principali - e le innervature espressive e drammatiche dei passaggi modulanti - memorabile quello della sezione di sviluppo - è condotto con singolare maestria.

L'*Adagio* sviluppa un'idea di cantabile di ascendenza cembalistico-galante fin nell'accompagnamento in caratteristico basso albertino, senza rinunciare però ad un impianto schiettamente sonatistico.

Anche il finale *Allegro assai* è in forma sonata.

Lo scorrevole ritmo di 6/8, non meno delle guizzanti figurazioni di semicrome, gli conferisce una particolare leggerezza velata talvolta da momenti di intensa malinconia o di più energica drammaticità, fino alla conclusione sottovoce, teneramente sfumata.

Giulio D'Amore

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 11 Novembre 1994

SONATA N. 13 IN SI BEMOLLE MAGGIORE PER PIANOFORTE "PARIGINA 5", K[1] 333, K[6] 315C

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (si bemolle maggiore)
2. Andante cantabile (mi bemolle maggiore)
3. Allegretto grazioso (si bemolle maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Parigi, Agosto – Settembre 1778
Edizione: Torricella, Vienna 1784
Dedica: contessa Therese Koblenzl

La Sonata in si bemolle maggiore fa parte di un gruppo di Sonate per pianoforte composto da Mozart durante il terzo soggiorno parigino nel 1778, o forse in un momento leggermente posteriore. Nel gruppo di cui si diceva, comprendente le Sonate K. 330, 331, 332, infatti la Sonata in si bemolle maggiore è quella più diversamente caratterizzata. In essa emerge più che nelle altre un tono pacato, meno festoso, quasi scorresse al suo interno una sottile linea di malinconia.

Altro sintomo di un qualche travaglio interiore di Mozart può essere suggerito dalle forme interne dei singoli movimenti, in cui, specie nell'Allegro iniziale e nel seguente Andante cantabile, lo sviluppo assume procedimenti inconsueti di singolare forza espressiva.

In effetti è tutta la Sonata ad essere caratterizzata da una rigogliosa abbondanza di idee seppure queste siano inserite con la più assoluta perfezione in un impianto formale rigidamente classico. Inoltre per le difficoltà tecniche e per il contrastante clima delle idee melodiche si è voluto accostare lo stile di questa Sonata a quello del Concerto. Emerge sull'Allegro dalla moderata espressività, l'Andante cantabile intriso di intensa riflessione, mentre l'Allegretto grazioso sembra, nonostante l'indicazione, abbandonare per una volta le leziosità galanti così tipiche dei tempi finali.

Pur appartenendo ad un periodo in cui l'arte di Mozart era in fase di maturazione, una maturazione beninteso geniale, la Sonata K. 333 già rivela i germi della futura musica per pianoforte del compositore di

Salisburgo e anzi per quel suo particolare clima espressivo già indica i tratti fondamentali in cui si configurerà la sua più alta produzione.

Umberto Nicoletti Altimari

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 24 ottobre 1984

SONATA N. 14 IN DO MINORE PER PIANOFORTE, K 457

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (do minore)
2. Adagio (mi bemolle maggiore)
3. Molto allegro (do minore)

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, 14 Ottobre 1784
Edizione: Artaria, Vienna 1785
Dedica: Therese von Trattner

La drammatica Sonata in do minore K457 è un episodio emotivamente isolato scritto il 14 Ottobre 1784 mentre Mozart è preso dalla febbrile produzione dei grandi Concerti viennesi per pianoforte, e rappresenta la testimonianza di un'ansia creativa, dolorosa e profonda, al di fuori degli esibizionismi legati alla struttura dei Concerti.

La famiglia Mozart abita da qualche tempo al terzo piano del palazzo di Johann Thomas Edler von Trattner, ricco libraio-editore la cui giovane moglie Thérèse era diventata una delle allieve predilette di Wolfgang Amadeus. Il 21 Settembre Constanze Mozart dà alla luce il figlio Carl Thomas che viene battezzato lo stesso giorno avendo per padrino il von Trattner. Il 29 i Mozart traslocano precipitosamente. Non è normale che una puerpera traslochi otto giorni dopo il parto. I Mozart traslocano o sono cacciati da Johann Thomas von Trattner? E per quale ragione? Il 14 Ottobre Mozart compone la Sonata in do minore con la dedica in italiano, "per la Sig.ra Teresa de Trattner dal suo umilissimo servo Volfango Amadeo Mozart". Le informazioni su questa composizione pare fossero contenute in una lettera (la cui esistenza è confermata da

Constanze in una nota del 1799 all'editore Artaria) mai ritrovata in quanto, affermano alcuni biografi, ritenuta compromettente.



La Sonata in do minore viene pubblicata nel 1785 dall'editore Artaria mentre l'autografo prende una strada misteriosa mai completamente chiarita. I primi esegeti di Mozart lo danno per perduto mentre in realtà era finito, non si sa bene quando, negli Stati Uniti rilegato in un fascio di musiche di altri compositori. Il suo ultimo proprietario, un dilettante che amava far musica in chiesa, lo lasciò in eredità alla sua congregazione che lo rinchiuse in una cassetta di sicuezza in banca. Nel 1990 il fascio di manoscritti settecenteschi viene ispezionato e di punto in bianco salta fuori il tesoro che esitato in un'asta viene poi acquistato dal Mozarteum di Salisburgo per una cifra di circa un miliardo e seicento milioni di lire dell'epoca.

Il primo movimento (**Molto allegro**) si apre con un primo tema contrassegnato dal forte contrasto tra le forti ottave ascendenti nel registro medio-grave che si contrappongono ad una risposta in piano nel registro medio-acuto. Una transizione conduce ad un tema intemedio e quindi al secondo tema presentato in maggiore, dal carattere cantabile che viene sviluppato attraverso un dialogo di "domande" nel registro acuto e di "risposte" nel registro grave. Una sezione di sviluppo rielabora elementi della transizione, del tema intermedio e soprattutto del primo tema attraverso varie peregrinazioni tonali. Nella riesposizione Mozart presenta nuovamente tutto il materiale dando unità e coerenza ai conflitti che animano tutto questo movimento. Il secondo tema si ripresenta in minore e la coda porta il movimento a spegnersi in pianissimo.

Il movimento lento centrale (**Adagio**) è una parentesi meditativa, necessaria per allentare la tensione dei due vitali tempi estremi. Caratterizzato dalla varietà e dal virtuosismo dell'ornamentazione, il movimento espone subito il primo tema "sotto voce" e lo sviluppa in forte ripresentandolo una seconda e terza volta sempre più arricchito di fioriture. Il secondo tema è il cuore contemplativo e malinconico dell'Adagio. Proposto in la bemolle maggiore e ripetuto in sol bemolle maggiore si intreccia poi con il primo tema sviluppando una ripresa caratterizzata dal frastagliarsi del canto, da ornamentazioni, escursioni di registro, cadenze che rendono sottilmente inquieto il percorso del movimento.

Nel finale (**Allegro assai**) ritorna lo stato d'animo agitato fin dal tema iniziale tutto basato su sincopi, ovvero accenti spostati, che stabiliscono

una forte tensione armonica. Il secondo tema dal ritmo martellato è seguito da una serie di cadenze inframmezzate da sospensioni che contribuiscono a creare la forte tensione di questo movimento. La ripresa, esposti nuovamente i due temi, si tramuta in un'ampia sezione di sviluppo fino alla ricomparsa della tonalità d'impianto in do minore che chiude solennemente il brano.

Terenzio Sacchi Lodispoto

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 6 Marzo 2009

SONATA N. 15 IN DO MAGGIORE PER PIANOFORTE, K 545

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (do maggiore)
2. Andante (sol maggiore)
3. Rondò. Allegretto (do maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, 26 Giugno 1788
Edizione: Bureau d'Art et d'Industrie, Vienna 1805

Al 26 giugno 1788 risale la *Sonata in do maggiore K. 545*, definita da Mozart nel suo catalogo personale come "Piccola Sonata per dilettanti". Si tratta infatti di uno dei pochissimi brani espressamente concepiti da Mozart per una finalità didattica, anche se non ne è noto il destinatario, ed è improbabile che l'obiettivo fosse editoriale, poiché lo spartito giunse alla pubblicazione solo dopo la morte dell'autore.

Il fine didattico si riflette sia nella spensieratezza concettuale, sia nella scelta della tonalità - do maggiore è infatti la tonalità che usa solamente i tasti bianchi della tastiera ed è quindi più facile per i dilettanti - sia nell'attenzione mostrata a specifici aspetti della tecnica pianistica; il primo tempo si sofferma in modo particolare su scale e arpeggi, il secondo sulla tecnica del "legato", il terzo sulle doppie note.

ANDRAS SCHIFF



Al di là della sua funzione primaria, la Sonata si segnala per la freschezza delle idee: dal minimo sforzo emerge il massimo risultato, quello di una piacevolezza immediata di ascolto, come nel garbato *Allegro* iniziale; qui troviamo delineata una nitidissima forna-sonata, con due temi fra loro connessi (il secondo è il rivolto del primo) eppure ben distinti, uno sviluppo che prende le mosse dalla coda dell'esposizione, e una riesposizione che parte - secondo un modello più semplice - dalla tonalità della sottodominante.

Giustamente celebre è poi il tempo centrale, un *Andante* in cui la sinistra si limita ad accompagnare, con un basso albertino, la levigatissima melodia, che si ripresenta più volte, intercalata ad idee secondarie; circostanza che dona alla pagina un carattere incantatorio ma non monotono.

Quanto al finale, un *Rondò* in *Allegretto*, il suo *refrain* propone un gustoso "inseguimento" fra le due mani, che si ripresenta ogni volta con piccole modifiche nella scrittura strumentale e il movimento si mantiene sempre brillante e scorrevole.

In definitiva pochi brani pianistici possono dirsi tanto idonei per i principianti quanto densi di contenuto musicale.

Arrigo Quattrocchi

Testo prelevato dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 20 febbraio 2009, Andras Schiff pianoforte

SONATA N. 16 IN SI BEMOLLE MAGGIORE

PER PIANOFORTE, K 570

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (si bemolle maggiore)
2. Adagio (mi bemolle maggiore)
3. Allegretto (si bemolle maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, Febbraio 1789
Edizione: Bureau d'Art et d'Industie, Vienna 1805

ANDRAS SCHIFF



Del febbraio 1789 - dunque precedente di pochi mesi - è la *Sonata in si bemolle maggiore K. 570*. Anche in questo, come in molti altri casi, è ignota la destinazione dello spartito che comunque ha quali caratteristiche di base una estrema piacevolezza e un contenuto tecnico non particolarmente complesso; non si tratta insomma di una Sonata "da concerto", ma piuttosto di un brano pensato per qualche illustre committente o per un'allieva non principiante.

C'è comunque, rispetto alle Sonate degli anni precedenti, un uso quasi parsimonioso del materiale che va in direzione di una semplicità espressiva tipica degli ultimi anni di Mozart.

L'*Allegro* iniziale si basa su un unico tema principale che viene presentato in due vesti differenti ma non contrastanti fra di loro; infatti, quando torna come seconda idea, viene ad esso sovrapposta una melodia diversiva.

La scorrevolezza brillante della pagina è incrinata, nella sezione dello sviluppo, da quelle implicazioni malinconiche che sono ricorrenti nell'ultimo Mozart.

L'*Adagio* centrale è invece un movimento di grande nobiltà espressiva; si apre con un tema ad accordi e si anima poi con un tema elegiaco dall'accompagnamento ribattuto; ma tutto questo lungo tempo centrale presenta una alternanza di situazioni che non contraddicono mai la sua profondità concettuale.

Quanto all'*Allegretto* finale, si tratta di un movimento breve e brillante, il cui tema principale ha quasi il carattere di Gavotta, mentre gli episodi secondari costituiscono dei diversivi gustosi e quasi giocosi, in perfetta coerenza con l'assunto di base della pagina.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 27 Febbraio 2009, Andras Schiff pianoforte

SONATA N. 17 IN RE MAGGIORE PER PIANOFORTE, K 576

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (re maggiore)
2. Adagio (la maggiore)
3. Allegretto (re maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, Luglio 1789
Edizione: Bureau d'Art et d'Industie, Vienna 1805

Scritta per Fiederike Charlotte Ulrike di Prussia

Ultima Sonata pianistica scritta da Mozart è la *Sonata in re maggiore K. 576*; e si è creduto di identificare questo spartito come il primo di un gruppo di sei composizioni alle quali Mozart fa riferimento in una lettera all'amico Puchberg del 12 luglio 1789, accennando a "sei Sonate facili per pianoforte per la principessa Friederika".

Reduce dal viaggio a Berlino della primavera 1789, Mozart ricevette forse questa commissione da parte della principessa prussiana, parallelamente a quella di alcuni Quartetti per il sovrano.

E tuttavia, l'una come l'altra commissione, se vi furono effettivamente - Mozart potrebbe solamente aver pensato di dedicare questi lavori ai membri della famiglia reale - non furono portate a termine, e il gruppo di sei Sonate si arrestò dopo questa prima prova.

Ad ogni modo, il contenuto della *Sonata K. 576* non è propriamente "facile"; la tecnica risulta brillante senza essere di impegno trascendentale, e si rivolge forse a una dilettante di talento. Sotto altri aspetti lo spartito reca nettissimo il segno dell'ultimo Mozart, soprattutto per l'impiego del contrappunto, così tipico degli ultimi anni del maestro.

Ecco dunque che l'*Allegro* iniziale parte da un tema di "caccia" all'unisono, che rimane alla base di quasi tutto il movimento con pochissimi diversivi; e anche il secondo tema altro non è se non una variazione contrappuntistica del primo; solo nella coda dell'esposizione appare un terzo tema più disteso.

Lo sviluppo consiste quasi interamente in una vera e propria invenzione a due voci sul tema di base, e la riesposizione non è affatto testuale; per evitare monotonia Mozart sopprime il secondo tema, passando direttamente al terzo, e aggiunge poi una lunga coda.

MOZART CON LA SORELLA NANNERL



L'*Adagio* è un movimento tripartito, con due sezioni gemelle - basate su una melodia nobile e pensosa, riesposta poi con varianti armoniche - che incorniciano una centrale sezione in fa diesis minore, ricca di un *pathos* che deriva dalle continue modulazioni e dai passaggi cromatici.

Gli stessi principi del tempo iniziale - con una minore attenzione verso il contrappunto - si riscontrano anche nell'*Allegretto* conclusivo, che è un *Rondò* estremamente complesso; sue caratteristiche sono l'unità tematica, posto che anche il primo episodio si basa sul tema del *refrain*, e il dinamismo ritmico delle terzine che pervadono quasi interamente la pagina, ultima straordinaria invenzione del sonatismo di Mozart.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 6 Marzo 2009, Andras Schiff pianoforte

SONATA N. 18 IN FA MAGGIORE PER PIANOFORTE, K 533

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (fa maggiore)
2. Andante (si bemolle maggiore)
3. Rondò. Andante (fa maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, 3 Gennaio 1788

Il terzo tempo utilizza il Rondò K. 494

Il 10 giugno 1786 Mozart inseriva nel suo catalogo personale "Un piccolo Rondò per pianoforte solo", in fa maggiore. Questo *Rondò K. 494* era nato forse per far parte di un ciclo di tre Rondò destinati, in origine, a una pubblicazione congiunta - gli altri due erano il *Rondò in re maggiore K. 485*, e il *Rondò in la minore K. 511*.

Questo progetto doveva però essere modificato. Il 3 gennaio 1788 il catalogo del compositore si arricchiva di *Un Allegro e Andante per pianoforte solo K. 533*, movimenti concepiti per essere aggiunti al preesistente *Rondò K. 494*, e definire così una intera nuova Sonata, pubblicata poi nel corso dell'anno dall'editore Hoffmeister.

Il risultato è quello di uno spartito perfettamente organico, che aderisce in pieno al gusto intrattenitivo, facendo ricorso però a una scrittura sofisticata, che rivela insistentemente l'interesse del compositore verso le tecniche contrappuntistiche, assimilate con lo studio dei lavori di Bach e Händel compiuto negli anni viennesi.

Non a caso nel primo movimento, *Allegro*, il materiale tematico è estremamente sobrio; ciascuno dei due temi principali viene presentato dalla sola mano destra, e viene poi ripetuto in combinazioni polifoniche di vario tipo; un terzo tema che appare nella coda si impone nello sviluppo, dando luogo a ingegnose combinazioni con la prima idea.

Il centrale *Andante*, in forna-sonata, è un movimento di estrema concentrazione espressiva, ispirato a Carl Philipp Emanuel Bach nel suo stile sentimentale ma ricco di elementi inconfondibili dell'autore, come il cromatismo e la vastità del piano tonale; notevole è soprattutto il

procedimento meticoloso con cui Mozart riesce a conferire al discorso un'animazione progressiva, basata su una intensificazione della lunghezza delle frasi, della pienezza della scrittura e della ritmica.

ANDRAS SCHIFF



Il finale non è solo "Un piccolo Rondò", come lo definì l'autore, ma un movimento di vasto impianto e di perfetto equilibrio; nell'aggiungerlo agli altri due movimenti Mozart vi inserì una vasta cadenza prima della fine, avviata da progressive imitazioni che salgono dal basso agli acuti della tastiera, richiamando, con coerenza, l'assunto polifonico del movimento iniziale.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 6 Marzo 2009, Andras Schiff pianoforte

VARIAZIONI PER PIANOFORTE

SEI VARIAZIONI IN FA MAGGIORE

PER PIANOFORTE, K[1] 398 (K[6] 416E)

sull'aria "Salve tu, Domine" dall'Opera "I filosofi immaginari" di Giovanni Paisiello

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, marzo 1783
Prima esecuzione: Vienna, Burgtheater, 23 marzo 1783
Edizione: Artaria, Vienna 1786

In un concerto tutto di sue musiche (un'«Accademia»), comprendente ben dieci «pezzi» (vi figuravano, tra l'altro, la *Haffner-Symphonie*, il *Concerto* K. 425 e quello K. 175), Mozart suonò (Vienna, 23 marzo 1783) queste *Variazioni* sul tema di Paisiello e, poi, aumentando le richieste di *bis*, anche quelle sull'aria di Gluck.

Le *Variazioni* K. 398 nascono da un frammento dell'Opera di Paisiello *I filosofi immaginari* - su libretto del Bertati - rappresentata nel 1777 a Pietroburgo dove Paisiello, l'anno prima, era stato chiamato da Caterina II, con l'incarico di direttore di corte e di supervisore dell'Opera italiana, e dove il nostro compositore soggiornò fino al 1784.

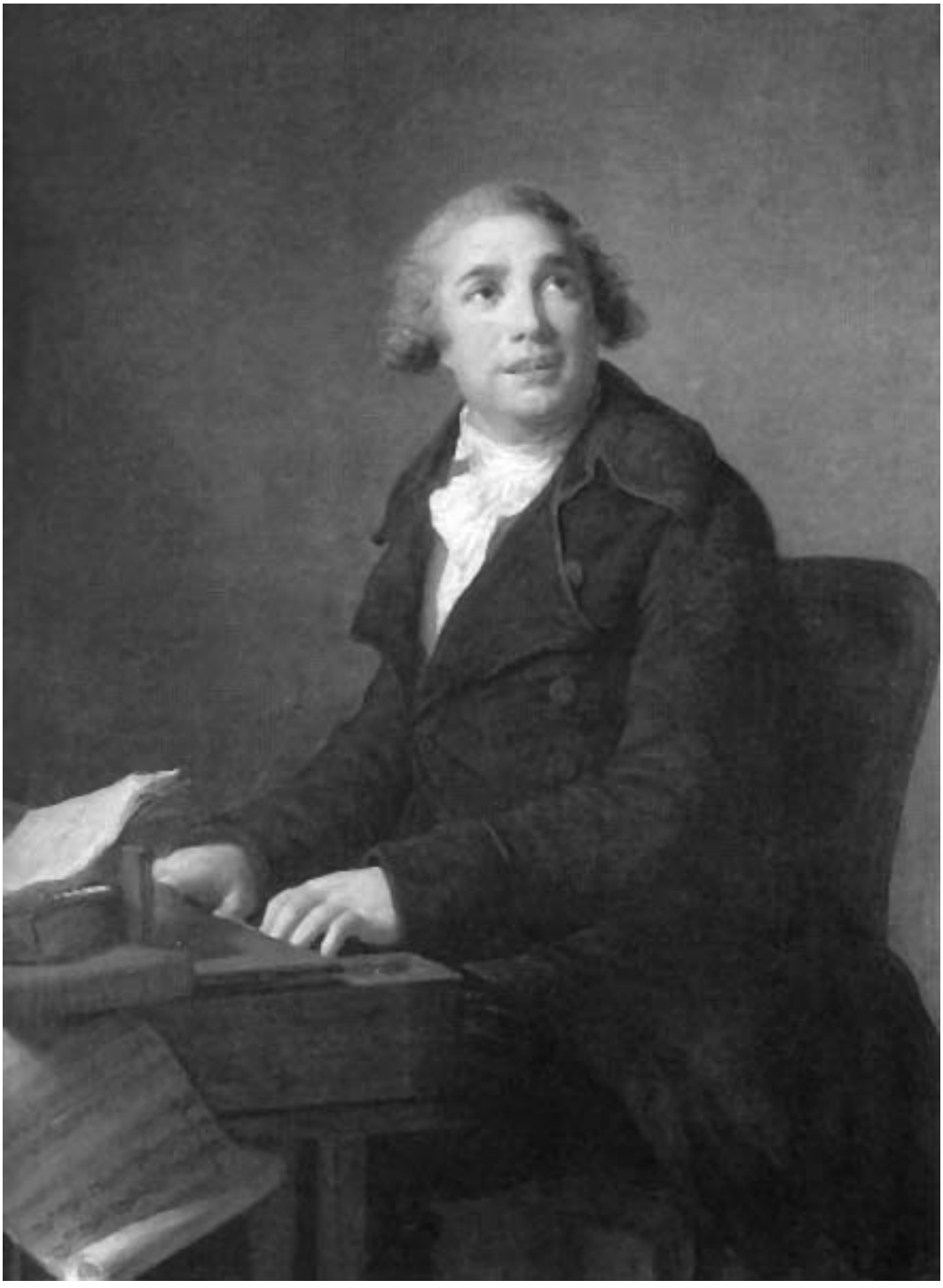
Tornando in Europa, Paisiello incontrò a Vienna Mozart il quale gli fece ascoltare le *Variazioni*. L'episodio è ricordato da Mozart stesso in una delle lettere che completano questo programma.

Il tema e le variazioni si susseguono senza soluzione di continuità e con la caratteristica di non presentare mai alcun segno di ripetizione, di «daccapo». L'impegno tenuto nelle prime tre è anche quello di far germogliare la variazione nello stesso spazio ocupato dal tema (ventidue battute).

Le prime tre variazioni, cioè, non variano il numero iniziale delle battute, ma costituiscono, pur nel rigore formale, un diverso riverbero fonico dato al tema. La prima variazione punta sulla mano destra e in un veloce

«legato»; la seconda, prevalentemente su un rapido «staccato» di biscrome, dissolvente in una assorta rievocazione della seconda parte del tema. La terza mette in risalto la presenza della mano sinistra.

GIOVANNI PAISIELLO



Dalla quarta variazione, il discorso si fa più movimentato e più elaborato.

Al carattere quasi d'improvvisazione che emerge dalle prime tre, si sostituisce un lavorìo più minuzioso, e più ricco anche di soluzioni armoniche.

Lo spazio si allarga e la musica spesso indugia in «cadenze» o è affidata (come nella quinta variazione) ai «trilli» i quali ripropongono soluzioni già sperimentate nel *Rondò* della *Sonata* K. 281.

Un impeto di più deciso virtuosismo sostiene l'ultima variazione, che è la più ampia, e che porta, attraverso il clima fantastico di una imprevedibile «cadenza», alla ripresa del tema.

Nelle ultime battute, è di straordinaria ricchezza espressiva il ribaltamento della struttura ritmica, la diversa accentuazione data da Mozart al tema di Paisiello.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 17 aprile 1970

10 VARIAZIONI IN SOL MAGGIORE

PER PIANOFORTE, K 455

sull'Arietta "Unser dummer Pöbel mein"

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Allegretto (sol maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, 25 Agosto 1784
Edizione: Torricella, Vienna 1785

Le *dieci Variazioni in sol maggiore sull'Arietta* "Unser dummer Pöbel meint" dal Singspiel *Die Pilger von Mekka* di Gluck K. 455 costituiscono uno degli esempi più perfetti e assiomatici di Variazioni pianistiche scritte da Mozart. Una lettera al padre del 29 marzo 1783 testimonia che questo ciclo (come anche un altro ciclo, su un tema da *I filosofi immaginarii* di Paisiello K. 398) nacque come improvvisazione, nel corso di un concerto tenuto di fronte all'imperatore Giuseppe II.

È possibile che in sala fosse presente il compositore di corte Christoph Willibald Cluck e che Mozart, come omaggio al grande autore di *Orfeo ed Euridice* e *Alceste*, scegliesse, per le sue Variazioni, un tema da una sua Opera di grande successo: *La rencontre ìmprévue* o *Les Pèlerins de la Mecque, opéra-comique* del 1764, tornata in scena a Vienna in versione tedesca nel luglio 1780 con accoglienza trionfale. Mozart si accinse in seguito a stendere su carta le *Variazioni sul tema di Gluck*, come testimonia un abbozzo incompiuto di una primitiva versione. Tuttavia è solo alla data del 25 agosto 1784, oltre un anno più tardi, che inserì la composizione nel suo catalogo personale.

Le *Variazioni sul tema di Gluck*, nel loro lungo percorso dall'improvvisazione in concerto alla carta da musica, vedono Mozart mettere a fuoco in modo estremamente rifinito tutti i dettagli della scrittura pianistica, sempre sulla base di quegli schemi priori di cui il compositore si serviva nello svolgere le sue improvvisazioni. Il tema di Gluck ha un carattere di marcia, che, nel corso delle dieci Variazioni, mantiene quasi sempre immutato lo schema armonico.

ANDRAS SCHIFF



Gemelle sono le prime due Variazioni, con le semicrome della mano destra che si contrappongono agli accordi della sinistra, e viceversa.

Seguono poi la terza Variazione in terzine, la quarta con le "domande" della mano sinistra e le "risposte" della destra, la quinta che propone il tema variato nel modo minore, con una transizione espressiva.

La sesta Variazione offre i trilli alternati fra le due mani, con un suggestivo effetto coloristico, la settima delle imitazioni, l'ottava l'incrocio fra le due mani.

Una lunga cadenza conduce alla nona Variazione, un movimento lento, con un arioso fraseggiare della destra, che ha un carattere di Fantasia.

Si giunge così alla decima e ultima Variazione, più lunga e complessa, avviata col cambio del metro di base, da binario a ternario (3/8), e dunque più capriccioso e brillante. Questa Variazione virtuosistica è anche interrotta da una lunga cadenza, gioca poi col passaggio della mano destra sulla sinistra, infine approda a una coda che riespone il tema originario di Gluck, e conclude con estro e grazia tutto il percorso delle Variazioni, che per il loro arco elaborato e impegnativo sono un vero pezzo da concerto.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 27 febbraio 2009, Andras Schiff pianoforte

12 VARIAZIONI PER PIANOFORTE IN SI BEMOLLE MAGGIORE SU UN ALLEGRETTO, K 500

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Allegretto (si bemolle maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, 12 Settembre 1786
Edizione: Hoffmeister, Vienna 1786

Le dodici *Variazioni in si bemolle su un Allegretto K. 500* sono il terzultimo ciclo di Variazioni di Mozart, risalente al 12 settembre 1786.

La raccolta venne scritta, secondo la testimonianza della vedova Constanze, dietro sollecitazione dell'editore Franz Anton Hoffmeister, per una destinazione editoriale che poi non ebbe luogo, ma che certamente condizionò il carattere estremamente semplice della raccolta; è questo peraltro l'unico ciclo di cui non si conosca l'autore del tema; forse lo stesso Mozart, anche se in genere questi cicli pianistici prendevano spunto da una melodia celebre.

La brevità del tema viene rispettata in tutte le Variazioni, che seguono schemi consolidati.

Il tema, in stile di Gavotta, o di Contraddanza, viene modificato nelle prime due Variazioni in modo parallelo, con le terzine alla mano destra, e poi alla sinistra.

ANDRAS SCHIFF



Parallele sono anche la terza e la quarta Variazione, con le scorrevoli quartine alla destra e poi alla sinistra.

La quinta Variazione offre cromatismi e screziature armoniche, la sesta si fonda su arpeggi spezzati.

La settima Variazione passa dal maggiore al minore, con una netta transizione espressiva.

L'ottava Variazione si basa su note ribattute, la nona su scale e spostamento d'accenti, la decima sull'inversione della mano destra sopra la sinistra.

Una cadenza conduce all'undicesima variazione, un *Adagio* dalla melodia fiorita, che è una vera pausa contemplativa prima dell'ultima Variazione.

ANDRAS SCHIFF



La dodicesima offre infatti una repentina conversione verso lo Scherzo, con un cambio di metro da binario a ternario.

Infine, una breve cadenza porta alla riesposizione del tema, nella sua veste originale, approdo circolare delle dodici Variazioni.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorium Parco della Musica, 20 Febbraio 2009, Andras Schiff pianoforte

VARIAZIONI IN RE MAGGIORE PER PIANOFORTE, K 573

sul tema di un minuetto di Jean-Pierre Duport

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

Organico: pianoforte
Composizione: Potsdam, 29 Aprile 1789
Edizione: Artaria, Vienna 1792

JEAN-PIERRE DUPORT



Al 1789 appartengono le nove *Variazioni in re maggiore su un Minuetto di Jean-Pierre Duport K. 573*. Si tratta di una pagina composta durante il viaggio compiuto a Berlino nella primavera 1789 al seguito del principe Karl Lichnowsky.

Mozart arrivò a Potsdam, dove il Re Federico Guglielmo II di Prussia manteneva la propria residenza principale, il 25 aprile.

Chiese di essere ricevuto dal Sovrano ma si trovò di fronte, come intermediario, Jean-Pierre Duport (1741-1818), importante figura di violoncellista che ricopriva il ruolo di direttore della musica da camera del Re.

Come tentativo di ingraziarsi l'arcigno e diffidente Duport - un tentativo che non sembra essere stato molto proficuo - Mozart scrisse dunque, appena tre giorni più tardi, il 29 aprile, un ciclo di Variazioni pianistiche, basato sul Minuetto tratto dalla *Sonata op. 4 n. 6* per violoncello e basso continuo di Duport.

A differenza di numerosi cicli di Variazioni pianistiche di Mozart, le *Variazioni K. 573* non nacquero dunque come perfezionamento su carta di una precedente improvvisazione.

Il semplice ed elegante Minuetto di Duport viene sottoposto tuttavia a una serie di trasformazioni che si succedono secondo schemi prestabiliti, gli stessi che Mozart teneva presenti quando si trovava ad improvvisare.

Le prime due variazioni offrono così le fitte semicrome della mano destra accompagnate da accordi della sinistra, e poi viceversa.

La terza sfrutta gli arpeggi spezzati fra le due mani.

La quarta sviluppa, a mani alternate, delle terzine per terze e seste.

La quinta parte dal tema in note ribattute.

La sesta converte il tema nel modo minore.

La settima sfrutta le ottave spezzate, a mani alternate.

L'ottava è una pausa contemplativa, un *Adagio* fiorito e dal fraseggio libero che prepara sapientemente la sorpresa dell'ultima Variazione, con il mutamento del metro da ternario a binario.

Il ciclo delle Variazioni si conclude poi con il ritorno del tema, sottilmente fiorito.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorium Parco della Musica, 20 febbraio 2009

COMPOSIZIONI ISOLATE PER PIANOFORTE

ADAGIO IN SI MINORE PER PIANOFORTE, K 540

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Adagio (si minore)

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, 19 Marzo 1788
Edizione: Hoffmeister, Vienna 1788

Questo breve movimento lento rimasto isolato per ragioni ignote, pubblicato da Hoffmeister senza alcuna ulteriore indicazione, reca la data del 19 marzo 1788 e appartiene dunque al periodo dell'ultimo Mozart (cronologicamente si situa a cavallo delle due versioni, praghese e viennese, del Don Giovanni).

E del Mozart maturo ha tutta l'ineffabile, poetica inafferrabilità, la valenza espressiva tragica e la tendenza a risolvere la musica, quasi nella sua essenza, in termini metafisici.

Il carattere libero e rapsodico del suo andamento riposa su un equilibrio instabile ma perfettamente disegnato, nel quale l'accesa passionalità, con tratti quasi disperati, si placa in una progressiva decantazione che trova il suo punto di destinazione finale nella trasfigurante coda in maggiore.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 12 Aprile 2002,
Alexander Lonquich pianoforte

ALEXANDER LONQUICH



MARCIA IN DO MINORE PER PIANOFORTE, K 453A "PICCOLA MARCIA FUNEBRE DEL SIGNOR MAESTRO CONTRAPPUNTO"

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Lento (do minore)

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, marzo - maggio 1784

Un *unicum* nella produzione di Mozart è la *Kleiner Trauermarsch in do minore K. 453a*, rimasta a lungo esclusa dal catalogo mozartiano ma indubitabilmente autentica.

Fu scritta nel 1784 per una allieva, Fräulein Ployer, che la conservò nel suo album.

Nonostante abbia il sottotitolo scherzoso di "Marcia funebre del Sigr Maestro Contrappunto", è una musica raccolta e grave, in cui alberga un dolore intenso ma senza disperazione, simile in questo alla *Musica funebre massonica* K. 477, nella stessa tonalità di do minore.

Mauro Mariani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 23 gennaio 2004

PICCOLA GIGA IN SOL MAGGIORE

PER PIANOFORTE, K 574

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

- Allegro (sol maggiore)

Organico: pianoforte
Composizione: Lipsia, 16 Maggio 1789
Edizione: Artaria, Vienna 1792

Di gran lunga più importante, nella sua brevità, la *Piccola Giga in sol maggiore K. 574*, pagina che si riallaccia al grande interesse di Mozart, nei suoi ultimi anni, verso lo stile "antico" di Sebastian Bach e di Händel.

Mozart aveva imparato a conoscere e ad ammirare la musica di questi autori grazie alla frequentazione del salotto del barone Gottfried van Swieten che, come diplomatico, aveva risieduto lungamente a Berlino, dove la musica di Bach era conosciuta e diffusa nei circoli legati al figlio Carl Philipp Emanuel.

Al suo ritorno a Vienna, nel 1777, van Swieten doveva diventare un autentico mecenate, volto al culto di quella che era considerata la "musica antica", attraverso un circolo intellettuale che promuoveva molte esecuzioni.

È per i Concerti promossi da van Swieten che a Mozart venne richiesto di trascrivere quattro Oratori di Händel. All'ombra degli studi di questo stile "antico" nascono anche parecchi lavori pianistici segnati dal gusto arcaicizzante per il contrappunto.

La *Piccola Giga K. 574* venne scritta a Lipsia, tappa del già citato viaggio compiuto a Berlino nella primavera 1789 insieme al principe Karl Lichnowsky.

La composizione rappresenta un piccolo dono vergato da Mozart, con la data del 16 maggio 1789, insieme a una sincera dedica, sul quaderno personale dell'organista della corte lipsiense, Karl Immanuel Engel. Insomma un omaggio musicale a uno stimato collega.

ANDRAS SCHIFF



Nonostante Lipsia fosse la città nella quale aveva svolto il proprio magistero Sebastian Bach, la *Piccola Giga* ha un modello diverso, quello di Händel, e precisamente della *Suite n. 8 in fa minore*, tratta dalla raccolta del 1722.

Il contrappunto impeccabile delle tre voci della *Giga* ricalca da vicino quello händeliano, seguendo però un percorso armonico non prevedibile, che rivela molto nitidamente la mano di Mozart.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 20 Febbraio 2009, Andras Schiff pianoforte

COMPOSIZIONI PER ORGANO

ANDANTE IN FA MAGGIORE

PER ORGANO MECCANICO, K 616

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart
Composizione: Vienna, 4 maggio 1791
Edizione: Artaria, Vienna 1791

Nella vasta e multiforme attività musicale mozartiana non potevano mancare i pezzi per organo, o strumenti consimili, anche se queste composizioni, che sono soltanto tre non considerando il frammento dell'*Adagio K. 617*, non presentano elementi di grande importanza sotto il profilo dell'originalità creatrice.

Infatti la *Fantasia in fa minore K. 594*, l'*Andante in fa maggiore K. 616* e la *Fantasia in fa minore K. 608*, sono dettate da motivi contingenti e considerate dallo stesso Paumgartner, studioso e ammiratore di Mozart, come testimonianze drammatiche dello stato di miseria in cui versava tra la fine del 1790 e i primi mesi del 1791 il grande musicista, sempre più solo ed emarginato dalla società detentrice del potere.

Oberato di debiti e in mezzo a difficoltà economiche di ogni genere (nell'ottobre del 1790 Mozart vendette tutta l'argenteria che gli era rimasta in casa per recarsi a Francoforte sul Meno in occasione della festa di incoronazione di Leopoldo II, il quale aveva invitato ufficialmente solo i musicisti Salieri e Umlauf) l'artista fu incaricato da un certo conte Deym, collezionista di oggetti preziosi e rari, di scrivere una serie di pezzi per organo meccanico, detto anche ad orologeria, che richiamava in quel tempo la curiosità della ricca borghesia viennese.

Il musicista, che proprio in quel periodo era stato invitato dal direttore dell'Opera italiana di Londra, O' Reilly a recarsi per sei mesi in Inghilterra e a scrivere due Opere con un compenso di 300 sterline (il viaggio e il progetto andarono in fumo), non ebbe difficoltà a soddisfare la bizzarra ordinazione di Deym.

Sono pezzi scritti per necessità, ma vale la pena di ricordare che essi appaiono in un momento inventivo tutt' altro che in via di esaurimento, se si considera che il 1791 è l'anno di due Opere teatrali, *Il flauto magico*

e *La clemenza di Tito*, dei due Quintetti per archi *K. 613* e *K. 614*, del Concerto per clarinetto *K. 622*, del Mottetto *Ave verum corpus* per voci soliste, archi e organo e dell'ultima pagina della partitura del *Requiem* con le otto misteriose battute del "Lacrymosa", che troncano il respiro affannoso del musicista morente.



L'*Andante K. 616*, noto anche come Rondò, presenta un virtuosismo adatto ad uno strumento meccanico e si basa su un tema unico modulato nelle tonalità di si bemolle, la minore, fa minore, la bemolle, secondo una serie di variazioni che conferiscono una impronta patetica alla linea espressiva.

Il pezzo si conclude con una stretta brillante, in cui il tema viene riesposto depurato di ogni suo ornamento e abbellimento, in un clima di dolcezza accordale.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 22 gennaio 1988

FANTASIA PER ORGANO MECCANICO, K 594

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Adagio (fa maggiore)
2. Allegro (fa maggiore)

Organico: orologio meccanico del conte Deym
Composizione: Vienna, ottobre - dicembre 1790
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1800

Definita da Mozart come "Adagio pour l'horloger" la *Fantasia K. 594* inizia con un tempo in tre quarti di tono meditativo e di stile severo in un gioco di armonie e di modulazioni man mano sempre più audaci.

Il successivo *Allegro* in fa maggiore ha l'andamento di un fugato dal ritmo nervoso e spigliato, di impianto sonatistico, che apre poi la strada al clima espressivo già ascoltato nel discorso sonoro introduttivo.

Esiste anche una trascrizione per orchestra di questa *Fantasia* ma non c'è dubbio che l'edizione per organo sia particolarmente efficace e riesca a comunicare meglio il carattere di improvvisazione impresso dalla fantasia di Mozart.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorio di Via della Conciliazione, 22 gennaio 1988

MONUMENTO FUNEBRE



FANTASIA IN FA MINORE

PER ORGANO MECCANICO, K 608

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

1. Allegro (fa minore)
2. Andante (la bemolle maggiore)
3. Allegro

Organico: Organo meccanico
Composizione: Vienna, 3 marzo 1791
Edizione: Traeg, Vienna 1799

La *Fantasia in fa minore* è la seconda di tre composizioni scritte da Wolfgang Amadeus Mozart per un organo meccanico, su commissione del conte Deym.

La prima è l'*Adagio e Allegro in fa minore* (K. 594), scritto tra l'ottobre e il dicembre del 1790; la terza è l'*Andante in fa maggiore* (K. 616), che porta la data 4 maggio 1791. Il 3 marzo dello stesso anno era stata terminata la *Fantasia in fa minore*. Il lavoro, che interessò a fondo Beethoven, che se ne fece una copia, è assai superiore alla sua destinazione.

Carl De Nys ne rileva il carattere funebre, che l'apparenta strettamente all'analogo lavoro del 1790, scritto per la morte del maresciallo Laudon.

La struttura è tripartita: *Allegro, Andante, Allegro*. I due movimenti laterali, anch'essi tripartiti, hanno il loro punto focale nella fuga (che diviene doppia nel secondo *Allegro*). L'*Andante* centrale è una pagina d'intensa commozione, «una delle più avvincenti che Mozart abbia immaginato, fusione sorprendente delle forme del Lied, della Variazione, del Rondò» (De Nys).

Carlo Marinelli

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 9 febbraio 1968

DANZE PER PIANOFORTE

MINUETTO PER PIANOFORTE

IN RE MAGGIORE, K[1] 355 (K[6] 376B)

Musica: Wolfgang Amadeus Mozart

Organico: pianoforte
Composizione: Vienna, 1789
Edizione: Mollo, Vienna 1801

ANDRAS SCHIFF



Anche il *Minuetto K. 355/576b* è un pezzo piuttosto misterioso.

Come nel caso della *Fantasia K. 397* non ne esiste un autografo e l'unica fonte è una edizione a stampa pubblicata da Mollo & Co. a Vienna nel 1801 con il titolo *Menuetto avec Trio pour le Piano-Forte par W.A. Mozart, et M. Stadler*.

L'abate Maximilian Stadler, amico di famiglia dei Mozart e musicista egli stesso, aiutò la vedova Constanze nella sistemazione e vendita del patrimonio musicale del marito, talvolta portando a conclusione alcune pagine incompiute.

Nel caso specifico aggiunse un Trio di propria invenzione al Minuetto di Mozart, a proposito del quale non si può avanzare una datazione più precisa degli ultimi tre anni di vita del compositore, e che forse non era neanche destinato in origine alla tastiera.

Presenta infatti una nitida scrittura a tre voci (forse un trio d'archi?), che anima le movenze stilizzate ed eleganti della danza.

Il Trio di Stadler viene spesso omesso nelle esecuzioni moderne.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma Auditorium Parco della Musica, 20 febbraio 2009, Andras Schiff pianoforte