La forma

La moderna musicologia, influenzata ovviamente da più generali ricerche e risultati in campo semiologico, tende oggi a travalicare i traguardi raggiunti da eminenti studiosi mozartiani del '900 come il Girdlestone (autore della prima monografia dettagliata sui *Concerti per pianoforte* di Mozart) e l'Einstein. Costoro vedevano nella singola opera del salisburghese, e quindi anche nel singolo concerto per pianoforte, un'entità a sé stante nella quale si realizzava un perfetto connubio tra il linguaggio impiegato e il significato espressivo che l'autore voleva trasmettere ai posteri. Di qui anche le osservazioni relative al significato che certe particolari tonalità di base assumevano nel contesto del linguaggio compositivo di Mozart, osservazioni che del resto ci sembrano ancora oggi più che legittime quando si riferiscono al clima plumbeo dei *Concerti K. 491* e *K. 466*, o all'aspetto solare del *K. 467*, o a quello velato di malinconia del *K. 488*, a identificare il "senso mozartiano" di tonalità come il Do e il Re minore, o il Do e il La maggiore.
Un attento studioso come Irving fa addirittura riferimento a Roland Barthes per introdurre il concetto di riappropriazione dell'opera d'arte da parte dell'ascoltatore, l'elemento finale quindi che è in grado di riassumere tutte le suggestioni più disparate che scaturiscono dal *testo*. E ha ragione Irving nel notare come il concerto mozartiano visto dal Girdlestone (e interpretato, poniamo il caso, da esecutori che in pieno '900 venivano considerati vere e proprie autorità in campo mozartiano come Edwin Fischer, Arthur Schnabel, Walter Gieseking ecc.) è un'opera definitiva e passibile di un solo modello esecutivo, mentre quello proposto oggi dalle nuove generazioni di interpreti è qualcosa di più sfuggente, di meno assoluto "che parla in maniera differente alle diverse generazioni, addirittura a esponenti diversi della medesima generazione".

La forma del Concerto per strumento solista e orchestra e il suo rapporto con le simmetrie che stanno alla base della forma-sonata vengono discusse in maniera molto approfondita dal musicista e teorico H.C. Koch in un paio di trattati redatti tra il 1782 e il 1802, e in questo preceduto da altri tentativi di formalizzazione da parte di Riepel (1752, 1755) e di Sulzer (1771). Qualsiasi riferimento a questioni di simmetria del tessuto musicale era legata –evidentemente- a un ideale di bellezza naturale, in linea con i princìpi dell'Illuminismo e con le conquiste filosofiche e matematiche dell'epoca (Kant, Gauss, Eulero, gli Enciclopedisti, ...). Più in generale, lo scopo della musica, e delle arti in genere, era ad esempio quello "di risvegliare nell'ascoltatore sentimenti tali da ispirargli nobili azioni".
Gli scritti di Koch contengono esempi sia personali, relativi a proprie composizioni, sia riferimenti preziosi innanzitutto alle *Sinfonie* di Haydn, alle *Sonate* e *Concerti* di Carl Philip Emanuel Bach, ai *Quartetti* di Mozart dedicati ad Haydn. Più tardi, Koch farà riferimento anche ai *Concerti per pianoforte* di Mozart, notando che essi "manifestano tutte le caratteristiche di un buon Concerto". Per il Koch il Concerto è una composizione in tre movimenti comprendente un Adagio

centrale e due Allegri laterali ed è possibile comporre un concerto di valore solamente se si è in grado di suonare lo strumento solista al quale è dedicato (cosa che verrà parzialmente smentita in futuro – si pensi al caso di un musicista come Ravel, non eccelso pianista ma creatore di musica pianistica di altissimo pregio).

Il pericolo di abbandonare "i sentimenti che la musica è in grado di esprimere" in favore di un più banale insieme di effetti virtuosistici è già nel '700 sempre all'angolo, ma si espliciterà soprattutto negli anni attorno al 1820-30 nel cosiddetto periodo Biedermeier: l'apoteosi del frivolo, oggi peraltro parzialmente recuperato almeno nella discografia, verrà raggiunto da autori come Herz o Dreyschock e, in parte, da Thalberg e Czerny, solo per fare qualche nome. Ma a parte queste involuzioni, già cinquant'anni prima, quando Beethoven era appena nato, vi era chi come Sulzer considerava riduttivamente il Concerto come " niente più che un esercizio per il compositore e il solista e un piacere per l'orecchio, senza alcun altro scopo". Del resto, la schiera dei detrattori del Concerto arriva almeno fino a Dukas, che, ancora agli inizi del '900, proclamava che "il Concerto, paragonato alla Sinfonia, è un genere inferiore perché il suo unico scopo è quello di mostrare il talento di un esecutore".

Koch, invece, difende il Concerto a spada tratta; sembra qui di assistere a un'ideale descrizione dei più bei Concerti per pianoforte mai scritti, quelli appunto di Wolfgang Amadeus Mozart: "consideriamo un movimento di Concerto ben scritto ... avviene un appassionato dialogo tra il solista e l'orchestra... il solista esprime i propri sentimenti all'orchestra, che gli risponde attraverso piccole frasi, a volta di approvazione, a volte di conforto...In sintesi, in un Concerto io immagino qualcosa di simile all'antica Tragedia, dove l'attore esprime i propri sentimenti non agli ascoltatori ma al Coro. L'ascoltatore è allora un terzo protagonista che può prendere parte all'appassionato dialogo tra solista e orchestra". Come bene riassume l'Irving, forse il Koch vedeva nel Concerto – analogamente a quanto accade per la Tragedia nel contesto sociale e culturale greco – la forma attraverso la quale si esprimono al meglio gli ideali morali, sociali, artistici dell'Illuminismo settecentesco.

La sensibilità degli ascoltatori romantici ha contribuito, come tutti sanno, a perpetuare un ritratto di Mozart non del tutto veritiero, sottolineando in particolare la povertà cronica del compositore (da non confondersi con l'effettiva mancanza di una carica stabile consona al suo valore: ma quale carica ufficiale poteva mai essere all'altezza di un simile Genio?) e la scarsa diffusione delle sue opere, a differenza di quanto avveniva nel caso di compositori ufficialmente più importanti, come ad esempio Salieri. La realtà, è stato dimostrato oramai a sufficienza, era ben diversa e per quanto riguarda la diffusione delle opere mozartiane, basti ricordare le date della prime edizioni a stampa di moltissimi lavori per dimostrare il fatto che molti dei suoi *Concerti per pianoforte e orchestra* del periodo viennese erano già stampati negli anni Novanta del XVIII secolo e che Hummel e Cramer, tra il 1828 e il 1842, pubblicavano riduzioni di gran parte di quei *Concerti* aggiungen-

dovi modifiche tipiche del gusto salottiero dell'epoca, passaggi opzionali di entrata del solista, cadenze ove mancanti quelle originali.

Nell'esame dei Concerti in genere è indispensabile differenziare la successione dei tre movimenti. L'Allegro di apertura è quello che formalmente riveste la maggiore importanza; l'Andante successivo segue in genere il modello del *lied*, a volte variato, ma con numerose, importanti deviazioni, e il Finale quelli del Rondò, con ritornello (*refrain*) ed episodi intercalati (*couplet*). Sin dai tempi di Koch, e a maggior ragione nella musicologia ottocentesca, la forma dell'Allegro iniziale veniva assimilata a quella della forma-sonata con la tripartizione esposizione -sviluppo - ripresa. Si tratta di un approccio che porta a disguidi notevolissimi (si cita come esempio di riferimento che contraddice vistosamente questo schema il primo movimento del *K .503*) e che è stato via via corretto come adesso preciseremo, soprattutto separando il discorso relativo ai *Concerti* che vanno fino al *K. 415* da quello relativo ai successivi grandi *Concerti* del periodo viennese.
Il Koch, a differenza dei colleghi ottocenteschi che lo seguirono, aveva se non altro già intuito un modello ben più importante e veritiero che sta alla base almeno del primo movimento del Concerto: quello dell'Aria dell'opera seria, struttura che aveva raggiunto un grado estremo di perfezione stilistica già in tempi precedenti agli exploit mozartiani e, a sua volta, trovava riscontro nella struttura a ritornello tipica del concerto barocco. Mozart infonderà vitalità se possibile aggiuntiva anche al genere dell'Aria "seria" in lavori irripetibili come *Idomeneo* e *La Clemenza di Tito* (sublimandone il messaggio anche in altri luoghi apparentemente meno "seri" nella trilogia italiana dapontiana, nei Singspiel *Il Ratto dal serraglio* o *Il flauto magico*), ma, soprattutto, sembra tenere conto della massima possibilità inventiva di questo variegato schema formale proprio nei primi tempi di Concerto, con una particolare attenzione al rapporto *solo-tutti* e alle progressioni tonali.

A tutto questo vanno aggiunte altre considerazioni. Innanzitutto, come avviene anche nelle composizioni mozartiane che seguono lo schema della forma-sonata (*Sonate*, *Sinfonie*, *Quartetti*), anche nel caso dei *Concerti* interviene un elemento che rende ancora più complicata l'analisi del testo: la ricchezza, si direbbe la sovrabbondanza, di idee. In una decina dei *Concerti per pianoforte* più importanti la prima entrata del solista non prevede la ripetizione del tema principale esposto dall'orchestra, bensì l'esposizione di un'idea affatto nuova; questo è uno dei tanti elementi che colgono di sorpresa l'ascoltatore e rappresentano il tratto differenziante di tanta musica mozartiana da quella dei contemporanei (e non solo).
Mozart non ha neppure bisogno di sviluppare (nel senso della forma-sonata) tutti i temi principali esposti nel Concerto, tanto variegato è il gioco dialettico tra solista e orchestra, e tanti e tali sono i richiami di brevi frammenti dei temi che vanno ad arricchire in maniera inequivocabile l'aspetto del Concerto mozartiano. L'ultimo *Concerto* della serie (il *K. 595*) è forse il capolavoro assoluto del genere in questo senso, perché sfrutta con abilità inarrivabile piccoli frammenti tematici per inoltrarsi in un percorso tonale che ci porta assai lontano dalle premesse iniziali e insiste sulle simmetrie tra richiami solistici e richiami orchestrali.

Non si può immaginare nulla di più differente tra questi ultimi esempi mozartiani e la pesante costruzione (anche se per altri versi mirabile) dei *Concerti* di Brahms o l'elefantiaca struttura dei *Concerti* di Reger, D'Albert, Busoni.

La musicologia ottocentesca insisterà sul preteso "ordine delle cose" che sarebbe insito anche nel primo movimento del Concerto mozartiano, così come più chiaramente avviene nelle sue *Sonate*, nelle *Sinfonie*, nei *Quartetti*. Ma il paragone sarà sempre stiracchiato e sarà smentito la maggior parte delle volte da esempi che mal si adattano a questa schematizzazione. Un importante musicologo come il Riemann scriverà nel 1882 che "il Concerto è una forma simile a quella della Sonata e della Sinfonia , ma con appropriate modifiche", frase che dice tutto e niente, non chiarendo affatto ciò che si intende per modifiche, né tantomeno perché esse si debbano considerare "appropriate".

Bisognerà attendere il musicologo inglese Tovey, che in un suo saggio del 1903 insisterà sulla struttura *a ritornello* e tra le altre cose chiarirà definitivamente come la prima esposizione orchestrale nel concerto non abbia il valore dell'esposizione nella forma-sonata, ma quello di "introduzione" a un più ampio discorso che verrà condotto dal solista. E tanto più lunga sarà l'introduzione nella tonalità di base, tanto maggiore sarà il senso di attesa che il pubblico maturerà nei confronti dell'entrata del solista. E arrivando a tempi a noi più vicini, non possiamo fare a meno di citare l'acuta osservazione avanzata da Rosen. Secondo il musicologo americano, il Concerto non è la combinazione ingegnosa tra le forme di Concerto tradizionali del periodo barocco e i più moderni "Allegro" di Sonata, ma è una creazione indipendente, fondata sulle aspettative dei contrasti tra solista e orchestra e governata dalle proporzioni e dalle successioni di tensioni e distensioni proprie della forma-sonata. Senza dimenticare, come aveva già individuato il Tovey, che "il fattore più importante della forma del Concerto risiede in ultima analisi nell'attesa trepidante da parte dell'ascoltatore dell'entrata del solista, e quando il solista smette di suonare, si attende con ansia che inizi di nuovo a farlo".

Per ciò che riguarda i *Concerti per pianoforte* di Mozart, è sempre stato il movimento di apertura quello che ha stimolato maggiormente la curiosità degli esegeti; dei tempi lenti si parlerà citando soprattutto gli esempi più profondi e drammatici. I finali sono quasi tutti in forma di Rondò, anche se si tratta di Rondò estremamente inventivi e spesso non riconducibili a forme precostituite, a parte la presenza di un sottogruppo di Rondò in forma di variazione. Anche in questo caso tralasceremo un discorso generale per ritornare sull'argomento di volta in volta. Quando ci si imbatte nella terna dei *Concerti K. 413 - 415* ci si riferisce a una famosa lettera scritta da Wolfgang al padre il 18 dicembre 1782, nella quale, dopo aver stabilito che i nuovi *Concerti* erano "una felice via di mezzo tra il troppo facile e il troppo difficile", Wolfgang cita quello che può essere definito un vademecum d'ascolto per tutta la sua opera: "Vi sono passaggi qua e là che daranno soddisfazione solamente all'esperto; ma questi passaggi sono scritti in maniera tale

che anche gli ascoltatori inesperti li troveranno piacevoli, *anche senza capirne il perché*". Il miracolo di molta musica mozartiana – e i *Concerti per pianoforte* rappresentano in questo caso il simbolo per eccellenza – sta proprio nella doppia chiave di lettura che permette di recepire passivamente un mondo di suoni e di idee geniali e -allo stesso tempo- di cogliere estreme raffinatezze formali (la divisione in frasi, lo sviluppo delle idee, le modulazioni e, soprattutto, la miscela tra il cosiddetto "stile galante" e quello "dotto", ricca dunque di spunti contrappuntistici) che giustificano il perché di tante emozioni: in altre parole, nella musica mozartiana vi è sempre il senso di sconvolgente novità accompagnato da un eloquio rassicurante, estremamente familiare.
Troppo lungo sarebbe il discorso relativo al tipo di borghesia e di nobiltà che costituiva il pubblico elettivo dell'opera mozartiana (ma lo stesso discorso varrà poi per Beethoven): si trattava di persone provviste di una profonda cultura e sensibilità e, soprattutto, in possesso di un'inclinazione musicale che, senza arrivare a livelli professionali, raggiungeva quell'ideale di "dilettantismo" che a quei tempi rappresentava un termine tutt'altro che dispregiativo. Erano questi i cosiddetti "Kenner", che trovavano giustamente nell'ascolto dei lavori di Mozart motivi di particolare soddisfazione. Ma, allo stesso tempo, la musica di Mozart poteva entusiasmare anche il popolino che canticchiava le melodie de *Il flauto magico* o *Don Giovanni*. Queste caratteristiche della musica mozartiana erano già state messe in luce da molti recensori contemporanei, così come grande rilievo era stato dato all'alto virtuosismo richiesto da parecchi *Concerti*, argomento questo che verrà sottolineato più tardi nell'esame di ciascuno di essi e che ci ricorda come il compositore fosse ammirato fin da bambino anche come straordinario virtuoso, nel senso più inventivo del termine.
A questo riguardo sappiamo come Mozart non sopportasse il virtuosismo fine a se stesso, che a quei tempi poteva essere rappresentato dai rapidi passaggi in doppie terze del *mechanicus* Muzio Clementi : il virtuosismo mozartiano è sempre intelligente e al servizio del messaggio musicale e il solo appunto che si può fare a uno specifico luogo del bagaglio pianistico del salisburghese è dato forse dall'uso di un artificio amato dal già citato *mechanicus*, le ottave spezzate che troviamo spesso e volentieri nei *Concerti* (anche nel sublime, esoterico *K. 595*). L'esame degli autografi (ad esempio quello del *Concerto in Do minore K. 491*) svelano del resto che in Mozart la precisa notazione dei passaggi virtuosistici veniva messa a punto solamente dopo avere completato la parte orchestrale, segno questo di un'intima connessione tra i primi e la struttura del discorso musicale.
In nessun caso ci troviamo del tutto d'accordo con chi sottolinea troppo la componente teatrale dei *Concerti* o un preteso sfoggio di virtuosismo da parte di Mozart: troppo alti sono i contenuti di questi lavori per poter pensare una cosa simile. Solo per fare un esempio, le ultime pagine dell'opera di commiato, il *K. 595*, che si colloca in un punto di non ritorno della biografia mozartiana, e tanti altri passaggi dei *Concerti* viennesi nulla hanno a che fare con un semplice messaggio di bravura; al contrario, rappresentano l'espressione di una felicità tutta personale.

Il problema delle cadenze

All'interno di un concerto per solista e orchestra si intende generalmente per "cadenza" (al primo o anche al secondo e terzo movimento) un momento di ricapitolazione finale da parte del solista dei temi ascoltati. Tralasciamo qui nel caso mozartiano un altro momento di una certa importanza che è rappresentato dalle cosiddette "fermate", ossia passaggi riempitivi che connettono sezioni all'interno dei singoli movimenti. Trattasi di improvvisazioni che venivano in genere variate ad ogni esecuzione e che nel caso dei *Concerti* mozartiani ci sono in parte pervenute in forma scritta probabilmente per permetterne l'esecuzione da parte della sorella di Mozart o dei pochi ma scelti allievi. Trentacinque delle trentasei cadenze normalmente considerate oggi vennero già pubblicate da Andrè nel 1804 e poi catalogate dal Koechel con la sigla *K 624*.

Non vogliamo qui ripercorrere una storia piuttosto controversa che vide musicisti più o meno importanti redigere cadenze dei *Concerti per pianoforte* di Mozart, anche nel caso in cui tali cadenze sono di mano dell'autore. Vi sono casi nei quali eseguire altre cadenze ci sembra non solo inutile, ma un atto che genera uno squilibrio nell'insieme e ci priva dell'ascolto di originali importantissimi. Altro è il discorso riguardante il caso in cui le cadenze originali non sono disponibili: ciò avviene per sei *Concerti* di importanza capitale del periodo viennese: *K. 466*, *467*, *482*, *491*, *503* e *537*. Per il primo di questi il problema non si pone perché siamo -notoriamente- in presenza di uno straordinario sostituto, in quanto le due cadenze per il primo e l'ultimo movimento sono state scritte da un esecutore d'eccezione: Ludwig van Beethoven (anche se talora qualcuno riesuma le cadenze -non molto belle- Brahms per il *K. 466*). Sette cadenze e notevoli cambiamenti virtuosistici alla parte pianistica pubblicati da Hummel (già allievo di Mozart) pochi anni dopo la morte del Maestro ci sembrano sovrabbondanti rispetto al pudico stile mozartiano e soltanto in qualche punto possono forse gettare qualche inquietante sguardo sulla possibile qualità delle improvvisazioni dell'autore, tanto lodate dai contemporanei.

Non siamo d'accordo con chi mette al bando cadenze scritte in uno stile posteriore a quello mozartiano, sia perché ne esistono alcune scritte da importanti compositori come Busoni (innanzitutto) o Fauré, che rivestono un interesse e un'importanza tutta particolare, sia perché vi sono cadenze redatte da illustri pianisti come Fischer, Lipatti, Casadesus, Magaloff (solo per citare alcuni nomi), che si inseriscono felicemente nel contesto del discorso mozartiano. Più recentemente, Salvatore Sciarrino ha contribuito alla compilazione di alcune cadenze, soprattutto in vista delle esecuzioni di Maurizio Pollini. Certo è che alla fine del primo movimento di almeno quattro dei *Concerti* sopra citati, al momento fatidico della cadenza si viene assaliti da una sensazione amara di grave perdita: come avrebbe potuto l'autore ricapitolare efficacemente i motivi appena ascoltati, elaborare in maniera gioiosa o drammatica una certa idea, collegare tra loro spunti diversi? E il rimpianto della mancanza degli originali ci viene sopratutto quando ascoltiamo le cadenze, fortunatamente sopravvissute, dell'ultimo esempio della specie, il *K. 595*, per il quale Mozart scrive ciò che nessun altro avrebbe mai potuto immaginare.

La produzione mozartiana nel campo dei *Concerti per pianoforte e orchestra* vede un nucleo importantissimo costituito dai tredici concerti (dal *K. 449 al K. 595*) composti a Vienna tra il febbraio 1784 e il gennaio 1791 e considerati in tutti i sensi opere della piena maturità. Precedentemente, e a ritroso, consideriamo la terna di *Concerti K. 413-415* del 1782, il miracoloso *K. 271* (1777), la coppia costituita dai *Concerti K. 238 e K. 246*, scritti ancora a Salisburgo nel 1776, il *K. 175*, primo concerto composto come grande virtuoso (1773) e i primi sette *Concerti* elaborati come trascrizioni di opere altrui (1767-1772). Nel computo globale dei concerti mozartiani questi ultimi in realtà fanno parte del piano di educazione musicale previsto per il piccolo Wolfgang dall'esigentissimo Leopold Mozart. I primi quattro *Concerti per il clavicembalo* (*K. 37, 39, 40, 41*) risalgono alla primavera-estate del 1767 e non sono altro che trascrizioni di movimenti di sonate per pianoforte con accompagnamento di violino scritte da autori contemporanei. I nomi di Hermann Friedrich Raupach (1728 – 1778), Leontzi Honauer (1737 – 1790), Johann Gottfried Eckard (1735 – 1809), oggi noti quasi solamente agli specialisti, ricorrono in questi concerti accanto alle figure ben più importanti di Johann Schobert (1740 – 1767) e di Carl Philipp Emanuel Bach (1714 - 1788), che ebbero un ruolo fondamentale nello sviluppo del gusto musicale per il giovane e molto ricettivo genio mozartiano.

Si noti che durante l'Ottocento e fino al 1909 -anno di pubblicazione di un articolo rivelatore di Wyzewa e Saint – Foix - l'agiografia romantica che insisteva in modo particolare sulle qualità divine del Mozart fanciullo dava per scontato che questi primi quattro *Concerti* fossero usciti dalla penna del musicista, mentre la pur limitata conoscenza della letteratura barocca aveva già colto nella successiva terna del *K. 107* l'originale di Johann Christian Bach (1735-1782). Ciò spiega l'inserimento di tutti questi "pasticci" nelle edizioni del catalogo Koechel, a partire dal 1862, e nella edizione completa di Breitkopf del 1877.

La paternità del finale del *Concerto K. 40* venne svelata da Brodsky nel 1937, mentre risale al 2000 la definitiva identificazione da parte di Butler dell'identità del secondo movimento del *K. 37*, come lavoro originale mozartiano – ma in realtà scritto congiuntamente (ce lo svela l'analisi degli inchiostri e della grafia) da Leopold e Wolfgang. L'esame dei *Concerti K. 37* e *39-41* ha quindi interesse non tanto per la qualità intrinseca di queste opere bensì per gli elementi relativi al lavoro di correzione di Leopold sulle trascrizioni del figlio e a quelli che testimoniano il "work in progress" di padre e figlio congiuntamente. Altri elementi interessanti sono quelli relativi agli inserimenti aggiunti nel *tutti* orchestrale (che bilanciano il discorso in modo tale da trasformare in Concerto l'originale Sonata) e ai primi accenni all'interesse per un intervento riempitivo dei fiati, che colmano le debolezze strumentali originarie e annunciano i miracolosi inserti di questa categoria di strumenti nel futuro, grande periodo dei concerti viennesi. In tutti i casi il lavoro risultante è quello di trasportare sezioni delle Sonate originali come *assoli* all'in-

terno di ritornelli orchestrali, anch'essi ritagliati dalle Sonate di partenza. Fatto importante, nessuno dei quattro concerti è portato avanti sulla base di un'unica intera sonata; quindi, i prestiti vanno a comporre un mosaico differenziato sulle scelte del quale da parte di Wolfgang e Leopold sarebbe arduo avanzare delle ipotesi.
L'orchestrazione dei *Concerti K. 37-41* include gli archi, i legni e i corni, con l'aggiunta della tromba nel *K. 40.* Per quanto riguarda la destinazione, sembra scontato trattarsi di primi "cavalli di battaglia" per giustificare le esibizioni del prodigioso bimbo di undici anni, soprattutto nel corso del soggiorno viennese di Mozart nel 1767.

Molto più complessa -e a tutt'oggi praticamente irrisolta- è la questione relativa ad altre possibili influenze contemporanee che abbiano suggerito alcunché al giovane Mozart, campione sì di capacità assimilative, ma allo stesso tempo originalissimo inventore di nuove soluzioni. In tal senso poco o nulla è finora venuto alla luce andando a considerare la produzione concertistica di autori operanti nell'ambiente salisburghese, come Anton Cajetan Adlgasser (1729 - 1777), Michael Haydn (1737 - 1806) o dello stesso Leopold Mozart (1719 - 1787), quest'ultimo stimato anche come insegnante, ma probabilmente considerato dal figlio con un poco di ironia come appartenente non solo a una generazione sorpassata di musicisti ma a una tipologia di musicisti appartenenti al cosiddetto "genere galante" che poco aveva a che spartire con i Bach (padre e figli) o con lo stesso ammiratissimo Johann Schobert (1740 - 1767).
Ci troviamo d'accordo quindi con l'affermazione secondo la quale Mozart ha praticamente inventato il genere del Concerto per pianoforte, andando ben al di là degli esempi della famiglia Bach ed esplorando possibilità espressive così diverse tra loro da superare, non solo nel numero, persino il significato dei *Concerti per pianoforte* di Beethoven, colpevole – secondo l'Einstein – di avere scritto concerti nel solo "stile militare" là dove Mozart sconfina nel patetico e nel tragico.

Altrettanto aperta è la questione più allargata concernente i prestiti dei quali si potrebbe trovare traccia nell'opera mozartiana in generale. Si fanno in questo campo – o si credono di fare – sempre nuove scoperte (ne riparleremo ad esempio a proposito del movimento centrale del *K. 414*). Ma attenzione: non esiste un preciso confine tra quello che può essere considerato un piccolo "plagio" e il riferimento a una *koiné* linguistica che ammanta tutta la produzione settecentesca. Una rassegna scientifica di tutte le possibili somiglianze (casuali e non) potrà in ogni caso essere fatta non certo attraverso uno studioso in grado di conoscere e correlare tutta la produzione musicale del secolo dei lumi, bensì tramite un più prosaico ma molto più efficace confronto per mezzo dell'elaborazione elettronica, una volta che verranno digitalizzate tutte le partiture esistenti del repertorio di quell'epoca. Dopo il primo "quaderno di esercizi" del 1767 troviamo tre altri concerti (*K. 107 nn. 1,2,3*) di quattro anni posteriori, ricavati per intero da tempi di *Sonate* (*op. 5 nn. 2,3,4*) di un altro famoso rampollo della numerosa famiglia Bach, quel Johann Christian che Wolfgang aveva conosciuto a Londra nel 1765 e dal

quale aveva attinto preziosissimi insegnamenti.
Bisogna giungere quindi al dicembre del 1773 per trovare la prima creazione mozartiana originale nel campo del concerto pianistico, sintomo questo della particolare importanza che il musicista attribuiva a un genere che obiettivamente non poteva presentare particolari difficoltà per un ragazzo di diciassette anni abituato a ogni tipo di esperienza musicale. Il nuovo e del tutto originale *Concerto K. 175* rimarrà simbolicamente per lungo tempo nel repertorio del Mozart pianista e anticipa per questo motivo la destinazione privata e personale di molti capolavori della maturità. Le tre opere successive (*K. 238*, *242*, per tre pianoforti,e *246*) nascono ancora entro l'ambiente salisburghese, tra il gennaio e l'aprile del 1776, e sembrano tenere soprattutto conto della destinazione ad alcune giovani e ispirate concertiste. Il *Concerto K. 271* è il primo capolavoro isolato che rompe una successione fatta di prodotti di egregia fattura ma ancora non di levatura eccezionale. Tra le novità essenziali vi è l'approfondimento (e quale approfondimento!) del tempo lento centrale, qui un Andantino che apre uno sguardo su un abisso di dolore.

Dei Concerti del grande periodo viennese conviene parlare estesamente in sede di analisi, tanto complesso sarebbe trattarne il carattere cercando degli elementi comuni a pagine che ritengono una loro fisionomia personalissima. Possiamo qui anticipare come con il *Concerto K. 449* si irrobustisca senz'altro la vena contrappuntistica, fatto questo che si rivela, si può dire, in tutta la produzione mozartiana e che coincide con quel famoso periodo nel quale il Barone van Swieten fece conoscere al ventiseienne musicista tutta la grandezza della musica del vecchio Bach (1685 – 1750) e di Händel (1685 – 1759).
A partire dal *K. 450* l'intervento dei fiati, già preconizzato nei primi esempi della fanciullezza, diventa importantissimo e dà luogo ad invenzioni mirabili. Ecco allora che l'apertura del primo movimento del *Concerto* ora ricordato presenta già uno sdoppiamento di protagonismo tra archi e fiati, e naturalmente il pianoforte si inserirà come ulteriore voce a mobilitare un discorso sempre più ricco e appassionato.

Capolavori sotto questo punto di vista saranno poi il *Concerto in Mi bemolle maggiore K. 482* e quello in *Do minore K. 491*, nei quali Mozart sembra sfruttare tutti i meravigliosi raggiungimenti delle precedenti *Serenate per fiati K. 361*, *375* e *388*.

Concerto n. 1 in Fa maggiore K. 37

Tempi:

1. Allegro
2. Andante
3. Rondò

Organico:

2 oboi; 2 corni; archi

Durata:

15' circa

I materiali musicali presi in prestito da Mozart sono:

Primo movimento:	Hermann F. Raupach: *Sonata op. 1 n. 5* (1° tempo)
Secondo movimento:	originale (con Leopold Mozart)
Terzo movimento:	Leontzi Honauer: *Sonata op. 2 n. 3* (1° tempo)

1. Allegro
L'orchestra e il pianoforte espongono a vicenda i due temi principali. Si noti il "rumoroso" sviluppo del pianoforte in accordi ribattuti, che tocca le tonalità di Sol minore e La minore.

2. Andante
Per lungo tempo si è cercato un originale di Schobert che attribuisse con sicurezza la paternità di questo Andante. Dall'analisi del manoscritto Butler ha dedotto che quasi sicuramente l'Andante venne composto dal giovane Mozart; lo dimostrerebbe il fatto che la calligrafia è quasi interamente riferibile alla sua mano e che le correzioni di Leopold sono inerenti al contenuto melodico, il che non sarebbe potuto ovviamente avvenire se la musica fosse stata derivata da quella di un altro compositore.

3. Rondò
E'ancora un esempio dell'intelligente trattamento di un altro spunto tratto dallo stile di Honauer.

Concerto n. 2 in Si bemolle maggiore K. 39

Tempi:

1. Allegro spiritoso
2. Andante
3. Molto Allegro

Organico:

2 oboi; 2 corni; archi

Durata:

15' circa

Il *Concerto* utilizza nel primo e terzo tempo musiche di Hermann F. Raupach (*Sonata op. 1 n. 1*), nel secondo di Johann Schobert (*Sonata op. 17 n. 2*).

1. Allegro spiritoso
Anche qui, come nel *K .41*, la frase principale è distribuita tra archi gravi e acuti. Il secondo tema è assente nell'esposizione orchestrale, ma viene enunciato più avanti dal pianoforte.

2. Andante
E' stato fatto notare come certe idee ascoltate da Mozart fanciullo siano rimaste impresse nella sua mente e ricorrano anche nei capolavori della maturità. Ne è un esempio un frammento in note ribattute dal primo movimento della *Sonata* di Schobert, trascritta qui nel 1767 e ripreso nell'Andante sia del *Concerto K. 467* sia della *Sonata in La minore K. 310.*

3. Molto Allegro
Come nel primo movimento, il secondo tema in Sol minore è presentato solo dal solista, dopo che l'orchestra ha esposto quello principale, assai convenzionale.

Concerto n. 3 in Re maggiore K. 40

Tempi:
1. Allegro maestoso
2. Andante
3. Presto

Organico:
2 oboi; 2 corni, 2 trombe; archi

Durata:
14' circa

Rimandiamo il lettore a quanto scritto nell'Introduzione a proposito dei quattro "esercizi" del giovane Wolfgang che utilizza la trascrizione di opere altrui per confezionare altrettanti concerti "ibridi" perché non seguono nemmeno un'unità di autore nella scelta dei tempi che vanno a formare il singolo numero. Nella fattispecie del *K. 40* i prestiti sono i seguenti :

Primo movimento:	Leontzi Honauer : *Sonata op. 1 n. 1*, Allegro
Secondo movimento:	Johann Gottfried Eckard : *Sonata op. 1 n. 4*
Terzo movimento:	Carl Philipp Emanuel Bach : *Sonata W. 117* "La boema".

L'analisi dettagliata dello spartito, completato nel luglio del 1767, mostra tutt'altro che un pedissequo adattamento degli originali, bensì un interessante studio sulle possibilità espressive degli apporti orchestrali anche ai fini dell'elaborazione tematica.

1. Allegro maestoso
Tre accordi uguali seguiti da una figurazione discendente e una seconda idea in ritmo puntato rappresentano il materiale tematico di questo primo movimento e assicurano una certa importanza all'assieme. Il solista si limita a utilizzare queste idee ed interviene alla fine con una cadenza basata sul frammento melodico discendente.

2. Andante
L'Andante ricalca per intero una *Sonata* di Eckard, musicista di particolare sensibilità che, con Schobert, impressionò moltissimo il giovane Mozart

del periodo parigino e forse ispirò già da allora i fermenti preromantici che troviamo nei grandi tempi lenti dei Concerti della maturità. La presenza dei fiati anticipa come abbiamo già notato in precedenza quel modo tutto particolare di prolungare la melodia del solista, espediente utilizzato alla perfezione nei grandi capolavori futuri.

3. Presto

Tratto da una pagina descrittiva del più famoso e "ortodosso" dei figli di Johann Sebastian, il Finale in tempo ternario conclude degnamente un lavoro al quale Leopold Mozart sicuramente non mancò di apportare un tocco di professionalità.

Concerto n. 4 in Sol maggiore K. 41

Tempi:

1. Allegro
2. Andante
3. Molto Allegro

Organico:

2 flauti; 2 corni; archi

Durata:

15' circa

Rimandiamo il lettore a quanto scritto lo scorso anno a proposito dei quattro primi *Concerti* basati su trascrizioni di lavori altrui. Il *K. 41* è elaborato in base a questi originali :

Primo movimento:	Leontzi Honauer : *Sonata op. 1 n. 1* (1° tempo)
Secondo movimento:	Hermann F. Raupach : *Sonata op. 1 n. 1* (2° tempo)
Terzo movimento:	Leontzi Honauer : *Sonata op. 1 n. 1* (3° tempo)

1. Allegro
La musica di Honauer è preceduta dall'esposizione orchestrale, che contiene anche una nuova idea esposta dai flauti e che suddivide il primo tema (originariamente distribuito tra mano destra e mano sinistra) tra archi acuti e gravi.

2. Andante
Il tempo lento è un notevole primo saggio mozartiano nella tonalità di Sol minore, che diverrà teatro di molte grandi pagine della maturità.

3. Molto Allegro
Il tema originale di Honauer è amplificato tramite un unisono orchestrale, quasi a sottolinearne non senza un certo umorismo il carattere piuttosto paesano.

Concerto n. 5 in Re maggiore K. 175

Tempi:

1. Allegro
2. Andante ma un poco adagio
3. Allegro

Organico:

2 oboi; 2 corni, 2 trombe; timpani; archi

Durata:

22' circa

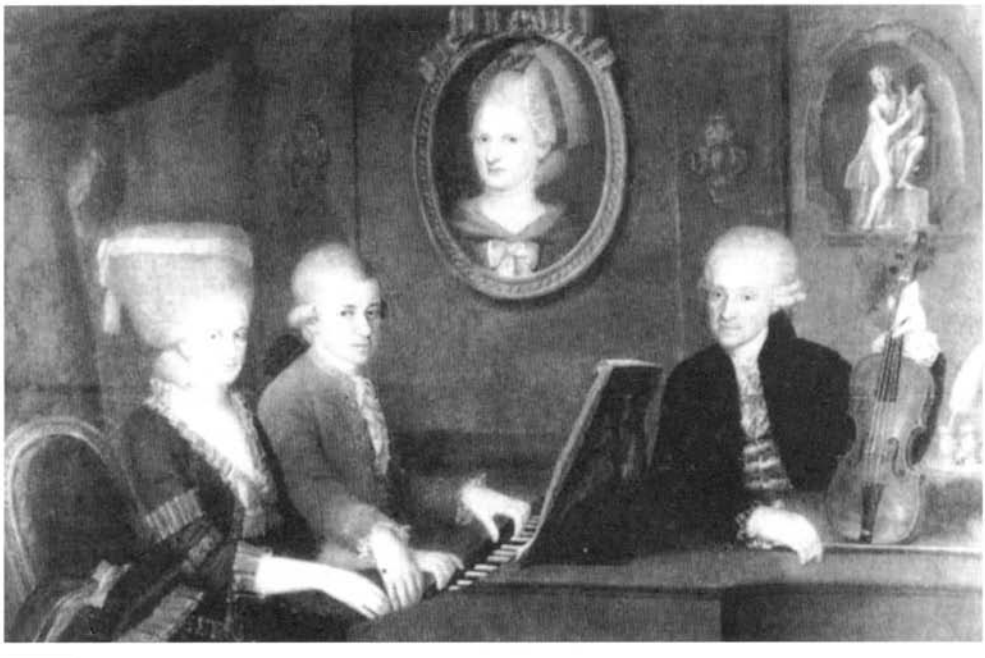
L'importanza di questo lavoro -che data dicembre 1773 - risiede certamente nel fatto che si tratta del primo grande *Concerto* scritto da Mozart in seguito alle sperimentazioni dei concerti-trascrizioni *K. 37–41* e *107*. E' forse per questo motivo, oltre che per considerazioni affettive personali, che l'Autore tenne il *K. 175* per lungo tempo in repertorio, riproponendolo al pubblico viennese addirittura nel marzo del 1782 con la sostituzione del finale originale (originariamente concepito in forma-sonata) con il nuovo e più vario Rondò in *Re maggiore K. 382*. Quest'ultimo ebbe un tale successo alle prime esecuzioni da dovere essere ripetuto. Non era certo consuetudine del musicista eseguire a Vienna lavori risalenti al periodo salisburghese; e questa scelta la dice lunga sul legame che univa questo *Concerto* al suo creatore, all'epoca appena diciottenne. Si tratta di un legame che supera l'ovvia differenza stilistica tra il *K. 175* e i capolavori del periodo viennese e che non è infatti sufficiente a stabilirne una moderna prassi esecutiva; il *Concerto* è tuttora uno dei meno eseguiti tra i lavori mozartiani.
L'autografo è andato perduto nel corso del diciannovesimo secolo, ma sappiamo che l'intestazione originale prevedeva l'uso del clavicembalo, giustificato in effetti dalla non ampia estensione della parte solistica. Non si conosce la data esatta della prima esecuzione, anche se numerosi riferimenti nella corrispondenza mozartiana parlano di un numero assai alto di repliche a partire dal 1774.

1. Allegro
Si può ben capire come l'interesse per la pur efficace entrata marziale dell'orchestra e per la qualità melodica del secondo tema venga un poco smorzato – rispetto alla varietà dei Concerti viennesi – dall'ingresso del solista (che non fa che ripetere l'incipit orchestrale) e dall'uso frequente del cosiddetto "basso albertino" (un accompagnamento per accordi disposti in orizzontale e non in verticale) che contraddistingue gran parte dei passaggi pianistici in questo Allegro.
Né uno sviluppo di carattere piuttosto convenzionale, dove il solista si limita ad eseguire passaggi di bravura, né la cadenza originale dell'Autore modificano molto una certa sensazione di monotonia, dovuta anche alla scarsa deviazione del-

l'intero movimento dalla tonalità di impianto e, soprattutto, all'assenza di quei giochi di luci e ombre, di passaggi improvvisi dal modo maggiore al minore, che caratterizzano tutta la produzione mozartiana della maturità.

2. Andante ma un poco adagio
Si è notato come un elemento tematico presente in questo Andante sia assimilabile allo stile di Johann Christian Bach e sia stato utilizzato da Mozart anche nella grande aria da concerto "Alcandro, lo confesso" (*K. 294*) scritta nel 1778 per la futura cognata Aloysia Weber a Mannheim nel periodo delle esecuzioni pubbliche del *Concerto*. Per quanto riguarda l'assetto formale, l'Andante prevede l'esposizione di due temi da parte dell'orchestra e l'ingresso del solista attraverso la ripetizione del primo tema.

3. Allegro
La maggiore ricchezza di idee e il trattamento polifonico del primo tema fa' di questo finale la parte sicuramente più notevole del brano. Altre due idee affidate all'orchestra e un robusto -anche se breve- sviluppo ravvivano il discorso, che si conclude con un ulteriore trattamento fugato del primo tema e una brillante cadenza del pianoforte. Si capisce comunque come il contrappunto utilizzato da Mozart appartenga a una componente stilistica considerata già antiquata, che precede il ripensamento mozartiano dello stile di Bach e di Händel che avverrà a Vienna negli anni '80. Ciò spiega come mai per le sue esecuzioni del 1782 Mozart abbia preferito offrire al pubblico viennese un nuovo finale in forma di Rondeò, più rispondente al gusto imperante. Ed è in questa nuova veste formale che il *Concerto* ebbe un successo notevolissimo presso il pubblico della capitale dell'Impero asburgico.



Concerto n. 7 per due pianoforti e orchestra in Fa maggiore K. 242

Tempi:

1. Allegro
2. Adagio
3. Rondò. Tempo di Minuetto

Organico:

2 oboi; 2 corni; archi

Durata:

24' circa

I concerti doppi o tripli non sono frequenti nella produzione mozartiana e sono stati composti quasi sempre in vista di esecuzioni pubbliche con la partecipazione di solisti bene individuati. Il *K. 242* "a tre cembali", risalente al febbraio 1776, è soprannominato "Lodron" dal nome della Contessa Antonia, seconda moglie del maresciallo ereditario del Principato di Salisburgo, Ernesto Maria Lodron Laterano, discendente da una antica famiglia tridentina che contava nel proprio ramo genealogico la presenza di Paride Lodron, Arcivescovo-Principe di Salisburgo. Antonia, nata Contessa d'Arco, era anche sorella del Ciambellano di corte a Salisburgo, quel Conte Arco passato alla storia per avere preso a pedate il musicista nel giorno del suo licenziamento dall'odiato servizio presso l'Arcivescovo-Principe Colloredo. Esecutrici del *Concerto* dovevano essere, appunto, la Contessa e le sue due figlie Aloysia e Josephina.

La facilità della terza parte solistica (le parti possono essere ridotte anche a due, secondo una trascrizione operata dallo stesso Mozart e aggiunta all'autografo dell'originale con la dicitura "i soli del *Concerto* a tre Cembali, accomodati a due") e il suo carattere spensierato hanno sempre fatto collocare questo concerto tra i lavori meno riusciti del Maestro. Ciò è vero solamente se si paragona il *K. 242* al doppio *Concerto K. 365* -di ben altra levatura, come vedremo- perché in realtà esso ha un che di sereno e di rassicurante che lo rende più "bello" di quanto possa giustificare l'analisi. Del resto, sappiamo che questo lavoro era particolarmente caro al musicista, che l'eseguì diverse volte; la corrispondenza tra Wolfgang e Leopold ci parla di un'esecuzione del 22 ottobre 1777 ad Augsburg (con l'organista Demmler, Mozart stesso e Andreas Stein, il costruttore dei pianoforti preferiti dal musicista, come solisti)) e del 12 marzo 1778 a Mannheim nella casa di Christian Cannabich (con un trio tutto femminile costituito da Rose Cannabich, Aloysia Weber e l'allieva quindicenne Thérèse Pierron). Il concerto del 1777 ebbe una recensione favorevolissima dal giornale locale, che parlò di "pienezza di

armonie ... melodie deliziose" e del fatto che "l'unico dispiacere dell'uditorio fu che il piacere dell'ascolto non si prolungasse oltre".
Sebbene non si abbiano notizie di esecuzioni del *K. 242* negli anni '80 a Vienna, sappiamo da un annuncio del *Wiener Zeitung* del settembre 1785 che copie manoscritte del lavoro venivano offerte in vendita dall'editore Traeg.
Ovviamente, nel *K. 242*, come del resto anche nel *K. 365*, le cadenze non potevano essere improvvisate; pertanto, l'Autore vi ha provveduto di persona. La prima edizione a stampa, uscita per i tipi di André nel 1802, si riferisce alla versione per due pianoforti.

1. Allegro
Il primo tempo è aperto da un tema semplice e cadenzato, tacciato ingiustamente di convenzionalità da alcuni commentatori; ma è sufficiente a questo riguardo notare la risposta velata di malinconia (brevissima modulazione a Re minore) dei violini primi e secondi. Una seconda idea caratterizzata da una sorta di richiamo di caccia e una serie di ulteriori articolazioni melodiche portano alla riesposizione della parte iniziale del primo tema affidata ai tre pianoforti all'unisono, mentre la seconda parte, ornata da acciaccature ("abbellimento" consistente nella veloce ripetizione di una o più note accessorie), esclude subito il terzo solista. Dopo uno sviluppo, nel quale emerge più la qualità degli effetti di eco tra i solisti, e la ripresa si ascolta una breve cadenza che viene mantenuta su un piano di semplicità nonostante il ricorso all'imitazione, un ritrovato contrappuntistico consistente nella riproposta ravvicinata da parte dei solisti dello stesso disegno musicale.

2. Adagio
E' stato fatto notare l'aspetto sognante di questo Adagio in Si bemolle maggiore, caratterizzato da una prima idea molto dolce, da un secondo tema più frastagliato e da un terzo, meno importante, esposto dal secondo pianoforte. Anche in questo caso sono da notare i meravigliosi effetti di spazialità ottenuti tramite la sovrapposizione delle parti dei solisti (il terzo pianoforte ha anche qui un ruolo molto marginale), il particolarmente elaborato sviluppo e la bella cadenza finale.

3. Rondò. Tempo di Menuetto
Il ritornello, caratterizzato da ondeggianti terzine, viene esposto dal primo pianoforte con l'accompagnamento del secondo e poi ripreso dall'orchestra. Delle tre strofe intercalate al ritornello va segnalato il principio di imitazione applicato alla prima, il serioso andamento della seconda, in Re minore, e l'amabilità discorsiva della terza, in Si bemolle maggiore.

Concerto n. 6 in Si bemolle maggiore K. 238

Tempi:
1. Allegro aperto
2. Andante un poco adagio
3. Rondeau. Allegro

Organico:
2 flauti, 2 oboi; 2 corni; archi

Prima esecuzione:
Monaco, 4 ottobre 1777

Durata:
22' circa

Il *Concerto K. 238*, presentato originariamente dall'autore a Monaco e ad Augusta, è stato interpretato il 13 febbraio del 1778 a Mannheim da Rose Cannabich, la giovane e avvenente figlia del Kapellmeister locale, Christian Cannabich, nonché allieva di Mozart. Rose, in compagnia di Aloysia Weber (l'irraggiungibile sogno d'amore del giovane Wolfgang) e di una certa Mademoiselle Pierron, farà parte del trio pianistico protagonista del *Concerto K. 242,* dedicato alla Contessa Lodron e alle sue due figlie.

La partitura del *K. 238* venne concepita a Salisburgo nel gennaio del 1776 e il manoscritto riporta l'iscrizione "Concerto di cembalo Del Sgr.Cav: Amadeo Wolfg: Mozart Nel gianaro 1776. à Salisburgo". La prima edizione a stampa è del 1793 e le cadenze – tutte originali – provengono da copie manoscritte di Leopold Mozart. Wolfgang aveva programmato di far pubblicare nel 1778 il *Concerto* assieme al *K. 246* e al *K. 271* dall'editore Sieber, ma il progetto non andò poi a buon fine. Come nel caso del precedente *Concerto K. 175*, che ascolteremo nella prossima stagione, anche qui si tratta di un esempio di composizione pensata per le tournée del ventenne musicista, sempre più insofferente nei confronti dell'angusto ambiente salisburghese. Come abbiamo già detto, sappiamo che Mozart suonò il 4 ottobre 1777 il *K. 238* (e anche i *Concerti K. 246* e *271*) nel corso di una serata privata in casa di Franz Joseph Albert, proprietario di una locanda di Monaco e che si servì di "un magnifico fortepiano" di proprietà dell'ospite. Un'esecuzione pubblica di cui si ha notizia è quella del 22 ottobre successivo, ad Augsburg, accanto al *Concerto per 3 pianoforti K. 242*, due Sinfonie e alcune Sonate.

1. Allegro aperto

Il fatto che nel corso della stessa serata del 22 ottobre 1777 venisse eseguita anche una selezione dal *Lucio Silla* ha suggerito all'Irving un indovinato paragone tra la struttura del primo movimento del *K. 238* e quella dell'aria "Ah se il crudel periglio" per dimostrare le affinità tra quel luogo dell'opera seria e il *Concerto*. Il *tutti* d'apertura contiene una grande varietà di spunti tematici (si contano due idee fondamentali) che sarebbero più che sufficienti per caratterizzare un ben costruito primo tempo di Sinfonia. Ma l'entrata del solista ribadisce il tema principale apportando ampie modifiche e introduce poi nuovo materiale melodico in modo tale da allargare il discorso e portarlo verso mete inaspettate. Questa nuova terza idea viene sviluppata con una notevole abilità e costituisce in un certo senso il sigillo pianistico dell'Allegro, dato che non viene mai citata dall'orchestra.

2. Andante un poco adagio

Nel tempo centrale Mozart sostituisce i 2 oboi con 2 flauti che illuminano di una luce più tenue tutto l'insieme. Affermare che questo movimento è in forma-sonata senza sviluppo significa esprimere una contraddizione in termini. Manca qui in effetti qualsiasi tipo di elaborazione delle idee melodiche, che mantengono sempre un carattere di dolcezza così amabile (il tema principale presenta quel tipico andamento per intervalli crescenti che troveremo tante altre volte in Mozart). Il solista arricchisce ancor di più questo clima di abbandono alla melodia "cantata" e prepara il terreno per una lunga sezione in Do minore che mette ancora più in risalto la felicità idilliaca di tutto l'insieme. Come nel caso dei movimenti laterali, Mozart aggiunge anche qui una cadenza autografa di pregevole fattura.

3. Rondeau. Allegro

Il graziosissimo Rondò ricorda lo stile galante di Johann Christian Bach, ma, allo stesso tempo, espone nel ritornello un'idea così tipicamente mozartiana che sarebbe sciocco tacciare di infantilismo o di superficialità. Sempre inventivi i cosiddetti "couplet" che richiamano in un caso la tonalità minore e notevole - come spesso accade in tanti luoghi mozartiani - la chiusura del concerto sottovoce, senza grandi clamori.

Concerto n. 8 in Do maggiore K. 246

Tempi:

1. Allegro aperto
2. Andante
3. Rondò. Tempo di menuetto

Organico :

2 oboi; 2 corni; archi

Prima esecuzione:

Monaco, 4 ottobre 1777

Durata:

24' circa

A proposito del *Concerto K. 238*, scritto nel 1776, avevamo ricordato il nome della giovane Rose Cannabich, figlia del Kapellmeister Christian, nonché allieva del compositore. Un'altra presenza femminile accompagna il *Concerto K. 246*, di poco successivo. La dedicataria del lavoro, Antonia von Lützow, era una pianista dilettante allieva di Leopold Mozart e moglie del comandante della Fortezza di Salisburgo. La parte del solista è quindi mantenuta entro i limiti di una modesta difficoltà, sebbene il compositore dimostri ancora una volta di saper raggiungere con mezzi molto limitati alcuni effetti brillanti che fecero sicuramente presa sul pubblico dell'epoca. Se Girdlestone si permette di tacciare il *K. 246* di "mancanza di personalità", ciò è senza dubbio dovuto a un inevitabile confronto con il successivo grande *Concerto K. 271* ascoltato nella passata stagione.
Nonostante il carattere prettamente didattico del *K. 246*, Mozart l'eseguì a Monaco il 4 ottobre del 1777, insieme con il *K. 238* e il *K. 271*. Un'altra allieva del compositore, Thérèse Pierron, si cimentò con il *K. 246* a Mannheim il 14 gennaio e il 23 febbraio dell'anno successivo. Dall'epistolario mozartiano veniamo anche a conoscenza di un curioso episodio che coinvolse un musicista di una certa notorietà, l'Abbé Vogler, e che ci ragguaglia sull'infallibile gusto del Mozart compositore e pianista. Quello stesso 14 gennaio 1778 Vogler era presente al concerto della Pierron e dopo cena si mise a suonare il pezzo a prima vista: "Iniziò il primo movimento in *prestissimo* – scrive Mozart - continuò con l'Andante suonandolo come Allegro e -lo crediate o no- eseguì *prestissimo* anche il Rondò. Suonò quasi sempre la parte del basso in maniera differente da come era scritta, inventando qua e là armonie e persino melodie diverse. A quella velocità non è possibile fare altro, perché l'occhio non fa a tempo a leggere ciò che è scritto e le mani non possono eseguire le note giuste. E' più facile suonare una cosa velocemente piuttosto che lentamente, perché nei passaggi di bravura si può omettere qualche nota senza che nessuno se ne accorga. Ma tutto ciò è bello? Una buona lettura a prima

vista consiste nel suonare a tempo giusto, con tutte le note, gli abbellimenti e via di seguito, esattamente come sono scritti, e con espressione e gusto ...".

1. Allegro aperto
Il *Concerto* si apre con un Allegro di stampo melodico piuttosto convenzionale e il tema principale di 4 + 4 battute non è soggetto a un trattamento ricco di particolare inventiva. Il discorso, arricchito da altre due idee (una delle quali verrà ripresa con ben più felice creatività nei *Concerti K. 415* e *K. 503* del periodo viennese), scorre tuttavia con una naturalezza tutta mozartiana e approda a una breve cadenza originale (ne esistono in realtà tre versioni, tutte autografe), la cui semplicità è in linea con le premesse anti-virtuosistiche prima ricordate.

2. Andante
Per quel che riguarda il dialogo tra solista e orchestra, l'Andante si colloca su un gradino più elevato rispetto al tempo precedente: un bellissimo tema di lied (da Hutchings paragonato a quello del "Tu Virginum corona" del mottetto *Exultate, Jubilate K. 165*) dà luogo a un intreccio di richiami rivelatore della predilezione mozartiana per la contrapposizione tra pianoforte e fiati, elemento anch'esso portato ad esprimere momenti di pura poesia negli ultimi esempi viennesi. Uno sviluppo in tonalità minore oscura di poco il carattere sereno di questa pagina, che comprende anche una breve cadenza autografa.

3. Rondò. Tempo di menuetto
Dalla rigidità schematica della forma del rondò associata a quella metrica tipica del minuetto il musicista riesce a trarre occasione per una girandola di effetti sempre nuovi che avranno sicuramente soddisfatto le ambizioni concertistiche della giovane dedicataria. L'idea principale, in tempo di minuetto e utilizzata come ritornello, compare quattro volte sempre nella doppia esposizione solista-orchestra. Non manca anche qui un intermezzo (o "couplet") in minore che è già testimone della futura tendenza mozartiana ad alternare continuamente elementi festosi e con elementi introspettivi.

Concerto n. 9 in Mi bemolle maggiore K. 271
Jeunehomme

Tempi:
1. Allegro
2. Andantino
3. Rondò. Presto

Organico :
2 oboi; 2 corni; archi

Prima esecuzione:
gennaio 1777

Durata:
35' circa

L'occasione fortuita che sta alla base di questo nuovo lavoro scaturì dal passaggio in quel di Salisburgo di una giovane e rinomata pianista francese, M.lle Jeunhomme (che Mozart chiama "Jenomy"). La richiesta di un concerto scritto apposta per valorizzarne le doti spiega solo in parte i motivi della creazione di uno dei capolavori assoluti della produzione mozartiana: al di là del virtuosismo che caratterizza la parte del solista, il *Concerto* si innalza talmente al di sopra degli esempi precedenti da rendere naturale il ricorso all'imponderabile ogniqualvolta ci si trova a dover giustificare simili salti qualitativi. Miracoloso è il rapporto tra solista e orchestra lungo tutti e tre i movimenti che compongono l'opera, così come miracolosa è la qualità melodica, che nell'Andantino in Do minore tocca vertici sublimi.

Il *Concerto in Mi bemolle* rappresenta quindi un punto di arrivo irripetibile nell'intera produzione mozartiana e imperdonabile ci sembra a questo proposito la pubblicazione postuma da parte dell'editore André un anno dopo la morte del compositore (copie di una precedente possibile edizione parigina non sono state finora trovate). Non ci sono rimaste cronache relative all'esecuzione della *Jeunhomme*, avvenuta a Salisburgo nell'inverno tra il '76 e il '77, né lettere contenenti commenti da parte della pianista. Tuttavia, l'alto grado di virtuosismo richiesto dal *Concerto* non può lasciare dubbi sull'abilità dell'esecutrice e sulla sua particolare affinità

con il carattere teatrale, declamatorio della grande scena patetica nel secondo movimento.
La prima esecuzione del *K. 271* da parte dell'autore data "4 ottobre del 1777."

1. Allegro

Il primo movimento è rimasto giustamente famoso perché l'entrata del solista segue immediatamente la prima frase esposta dall'orchestra, artificio unico nella produzione mozartiana (bisognerà attendere il Beethoven del *Quinto Concerto* per assistere ancora a questo spregiudicato comportamento che infrange le regole). Ma anche altri dettagli (la seconda entrata del pianoforte, lo sviluppo che acquista dimensioni sinfoniche, il sottile contrappunto che accompagna l'esposizione del terzo tema, sospeso magicamente tra modo maggiore e minore) testimoniano della straordinaria fattura del *Concerto* e difficilmente si ritrovano insieme e con lo stesso significato espressivo anche nelle più importanti opere della maturità. La prima sezione del tema d'apertura esposto all'unisono dall'orchestra è come spesso accade in Mozart semplicissima eppure ricca di possibilità espressive; il pianoforte completa inaspettatamente l'esposizione del tema e la sequenza si ripete immutata una seconda volta. Una seconda graziosa idea in *pianissimo* fa uscire di scena il solista: vi è ancora il posto per una nuova idea di carattere marziale e per il vero e proprio secondo soggetto che ci presenta un mirabile colloquio tra archi e fiati sul filo di un sottile, espressivo contrappunto. Un nuovo passaggio ritmico dell'orchestra preluderebbe alla seconda entrata del solista con la citazione del tema di apertura, ma qui Mozart sorprende ancora l'ascoltatore annunciando l'entrata del pianoforte con un lungo trillo e una frase che commenta (ma non ripete) l'idea di apertura accompagnandoci verso sviluppi inaspettati.

L'analisi di questo primo, complesso movimento prende strade differenti qualora si prenda a modello lo schema della forma - sonata o quello dell'aria con ritornello come già detto in precedenza. Un commento a parte merita l'altrettanto straordinaria cadenza, che inizia con la ripetizione di un frammento tematico e collega in maniera mirabile tutti gli elementi espressivi ascoltati in precedenza.

2. Andantino

In netto contrasto con il primo movimento, l'Andantino apre una parentesi tragica, di una tragicità nobile ma tutt'altro che convenzionale. E' la prima volta che Mozart utilizza la tonalità minore in un Concerto (il Do

minore, che sarà veicolo del tragico per eccellenza in Beethoven) con u veemenza che difficilmente si ripeterà in futuro nei lavori della maturità saggio che più si avvicina a questo esempio è rappresentato dall'Andar della *Sinfonia Concertante K. 364*). In questo caso, alla scelta della tor lità si aggiunge un fraseggio tipico dei grandi recitativi dell'opera seria, cu minante nell'entrata singhiozzante del solista, con un contrappunto mel dico alla frase degli archi, e nella grande cadenza finale che richiama ad rittura nelle figurazioni cromatiche discendenti il clima doloroso c *Crucifixus* bachiano e che nell'uso di lunghi trilli anticipa straordinar mente il significato espressivo di questo espediente tecnico in Beethove Ferruccio Busoni pubblicò nel 1914 una trascrizione per pianoforte sc dell'intero Andantino.

3. Rondò. Presto

Altri elementi di sorpresa ci riserva il Rondò conclusivo che, oltre a rif si al virtuosismo sfrenato dell'Allegro, include nel bel mezzo del discor un minuetto in forma di tema con quattro brevi variazioni, quasi un fre alla irruente dinamica che sta alla base del dialogo tra solista e orchestr L'entrata è tutta condotta dal solista, che espone una tema (ma è diffic definirlo tale) strettamente connesso a un'esplosione di un brio strume tale incontenibile, come se per Mozart alla contrizione dell'Andar dovesse per forza seguire l'espressione di una gioia senza limiti.

Concerto n. 10 per due pianoforti e orchestra in Mi bemolle maggiore K. 365

Tempi:

1. Allegro
2. Andante
3. Rondò. Allegro

Organico:

2 oboi, 2 fagotti; 2 corni; archi

Durata:

25' circa

Si tratta di un lavoro scritto con amore dalla prima all'ultima battuta e destinato a essere eseguito dallo stesso Mozart e dalla sorella Nannerl, valente pianista. Nel suo diario, in data 3 settembre 1780, quest'ultima parla di un'esecuzione da parte sua e del fratello tenuta in un giorno non bene identificato. L'impianto sinfonico, assai più robusto rispetto al precedente esempio scritto per i Lodron, è giustificato anche dall'intervallo di tempo che intercorre tra le due opere: il *K. 365* fu completato, infatti, nel gennaio del 1779 di ritorno da quel viaggio in Francia e Germania che aveva consentito a Mozart di conoscere la famosa orchestra di Mannheim e di assimilare uno stile concertante più elaborato.
La predilezione dell'autore per questo *Concerto* è ulteriormente dimostrata dalla riorchestrazione effettuata a Vienna due anni più tardi, con l'aggiunta di clarinetti e probabilmente di trombe e timpani all'organico originale, nel contesto delle sue esecuzioni pubbliche effettuate a fianco della valente pianista Josepha Auernhammer il 23 novembre 1781 e il 26 maggio del 1782. La sua popolarità rimase comunque costante nel tempo, dato che la vendita di copie manoscritte fu pubblicizzata a Vienna ancora nel 1784 e nel 1792.

1. Allegro
Un'insolita apertura dell'orchestra all'unisono, seguita dall'esposizione di un secondo tema delicato nella tonalità d'impianto, contagia anche l'entrata dei due solisti con un ancora più insolito trillo ("abbellimento" consistente nella rapida ripetizione della nota principale alternata a quella immediatamente superiore). Poi, il continuo e inesauribile gioco di botte e risposte, echi, scambi di accenni melodici che regola il rapporto tra i due pianoforti è reso ancor più affascinante dalla comparsa di altri due elementi tematici importanti e da uno sviluppo nel quale vengono toccate le tonalità minori di Sol e Do. Altrettanto brillante è la cadenza originale, che riprende all'inizio l'artificio del trillo da parte dei solisti.

2. Andante
Ancora le sonorità e i ritmi combinati dei due solisti caratterizzano questo movimento, basato su un unico tema dal sapore arcadico. Un motivo secondario nel quale si nota una rapida scala ascendente è esposto più avanti dal primo pianoforte ed è adombrato da una transizione a Do minore.

3. Rondò. Allegro
Brillante e umoristico (ma a tratti anche tragico), questo Rondò è basato su un ritornello di gusto francese, svolto all'insegna di un gusto strumentale raffinatissimo e di un incessante moto delle parti. L'entrata dei solisti apporta subito una novità, in quanto la loro melodia esposta è simile a quella del ritornello. I solisti si rincorrono quindi in un dialogo di veloci terzine posto prima della riesposizione del ritornello e dell'ingresso della bellissima prima strofa, in un tempestoso Do minore che introduce anche indovinati elementi contrappuntistici.
Con una serie di modulazioni in eco il secondo pianoforte reintroduce il tema del ritornello, innescando poi un contraddittorio con il primo, sempre sull'onda di un piacevole divagare armonico. La sfida sempre più avvincente tra solisti e orchestra approda alla cadenza finale, più breve, ma più virtuosistica, di quella del primo movimento e alla brillante conclusione.

Testi di Luca Chierici

Concerto n. 11 in Fa maggiore K. 413

Tempi:
1. Allegro
2. Larghetto
3. Tempo di Menuetto

Organico:
2 oboi, fagotto (ad libitum); 2 corni; archi

Durata:
23' circa

La rottura definitiva con Salisburgo attraverso le dimissioni datate "9 maggio 1781" ("il 1789 dei musicisti", come spiritosamente lo chiama il Girdlestone), la composizione dell'*Idomeneo*, l'approdo definitivo a Vienna ("la terra del pianoforte"!) preludono a quell'ultimo decennio di straordinaria attività che caratterizza la breve vita di Mozart. Del carattere generale dei tre *Concerti* del 1782 (*K. 413 - K. 414 - K. 415*) si è detto già nell'Introduzione attraverso le parole dell'autore scritte al padre. Il primo numero della serie è a tutt'oggi uno dei concerti mozartiani meno eseguiti, forse proprio perché solisti, direttori, ascoltatori e musicologi non accettano in fondo le dichiarazioni dell'autore a proposito della naturalezza di questa musica (naturale, non insignificante, precisa Mozart). Certamente il *K.413* non contiene quei picchi di interesse che troviamo nei successivi, ma ciò non è sufficiente a decretare il suo bando dalle sale di concerto.
Composto tra l'estate e l'autunno del 1782 il *Concerto* venne offerto assieme agli altri due il 15 gennaio 1783 per una sottoscrizione pubblica sul *Wiener Zeitung*. Come si usava all'epoca, il compositore doveva preoccuparsi della diffusione dei propri lavori attraverso un annuncio che sollecitasse l'interesse del pubblico pagante. Sarebbe impensabile oggi – con l'attuale sistema di editori e agenti musicali – leggere sul giornale quanto segue : "Il Signor Kapellmeister Mozart informa qui l'onorato pubblico della pubblicazione di tre nuovi Concerti per pianoforte appena completati. I Concerti possono essere eseguiti sia con una grande orchestra completa di fiati che semplicemente a quattro, cioè con due violini, una viola e un violoncello; saranno disponibili all'inizio di aprile solo a coloro che parteciperanno alla presente sottoscrizione [...] al costo di quattro ducati." La sottoscrizione non dovette procedere molto bene perché in una lettera del

15 febbraio del 1783 Mozart si lamenta di non poter restituire un prestito e che si aspettava ulteriori entrate proprio da questi lavori, che verranno alla fine pubblicati da Artaria all'inizio del 1785. Tanto per dare un'altra idea della diffusione delle opere mozartiane, si calcola che alla data del 1801 Artaria avesse venduto oltre cinquecento copie dei *Concerti* nel solo territorio austriaco, senza contare i suoi agenti all'estero.

La datazione esatta dei tre *Concerti* in questione è praticamente impossibile perché dall'esame degli inchiostri si capisce come Mozart, seguendo un suo costume abituale, avesse lavorato alle tre opere contemporaneamente.

1. Allegro

E' uno dei pochi esempi di movimento di apertura in tempo ternario e inizia con un tema ritmico di 4 battute seguito da una risposta melodica e da due idee secondarie di carattere simile. Al vero e proprio secondo tema seguono poi numerose altre idee che come al solito disorientano piacevolmente l'ascoltatore, così come poco ortodosso è il primo ingresso del solista con un commento del tutto nuovo. Lo sviluppo, se così si può chiamare, sconfina nelle tonalità minori e regala al solista eufonici ed efficaci passaggi arpeggiati a mani incrociate (forse l'unico appunto che qui si può avanzare è che l'autore utilizza un bagaglio di effetti pianistici rivolto ancora agli esempi delle prime cinque *Sonate per piano K. 279 - 283*).
La cadenza è originale e riassume la gran parte dei temi presentati nel corso del movimento iniziando con una appassionata progressione che ci ricorda quella nell'analoga cadenza del *Concerto K. 459*.

2. Larghetto

Tranquilla e semplice aria in Si bemolle maggiore il cui tema viene esposto dall'orchestra e subito ripresa dal solista. Secondo il Della Croce il tema è tratto dall'aria "Non so donde viene" da *Alessandro nelle Indie* (1762) di J.C.Bach e testimonierebbe quindi l'omaggio – ripetuto poi nel *Concerto K. 414* – al musicista tanto ammirato. Definire "banale dolcezza" le effusioni sentimentali del pianoforte nel seguito di questo movimento (sono le parole del Girdlestone) ci sembra ben più che irriguardoso, ma gli ascoltatori potranno facilmente giudicare secondo il proprio gusto. Ancora un piccolo appunto: l'utilizzo prolungato del "basso albertino" di accompagnamento, artificio questo che peraltro non ci dà alcun fastidio quando lo ascoltiamo nelle immacolate, ancor più semplici melodie dei tempi lenti nei concerti viennesi. Anche a questo Larghetto viene

abbinata prima del termine una bella cadenza che ci è pervenuta in una copia manoscritta effettuata da Leopold Mozart.

3. Tempo di Menuetto

Il finale, un Rondò in tempo di minuetto presenta un'architettura molto originale e viene considerato anche melodicamente la parte più riuscita di tutto il lavoro. Un ritornello grazioso e molto settecentesco ricompare ogni volta in forma leggermente variata ed è intercalato da episodi di natura non molto contrastante. L'entrata del solista sembra introdurre una nuova idea che si rivela peraltro derivata da quella del ritornello, così come amplificazioni di parti dello stesso vengono esposte più avanti in un gioco di richiami che parrebbe non avere fine. Insomma viene rispettato qui un supremo ordine delle cose nel senso mozartiano del termine, senza grandi sconvolgimenti e tuttavia attraverso una naturalezza, una facilità che è propria della sola musica del salisburghese. Il Rondò si chiude sottovoce, come avviene molte volte in Mozart, lasciandoci nelle orecchie ancora l'eco della musica appena ascoltata.

Concerto n. 12 in La maggiore K. 414

Tempi:
1. Allegro
2. Andante
3. Rondeau. Allegretto

Organico :
2 oboi; 2 corni; archi

Durata:
25' circa

Nella terna di *Concerti K. 413-415* quello in La maggiore ha, soprattutto negli ultimi trent'anni, recuperato il favore degli interpreti, che vi hanno ritrovato la seduzione di certe idee e quel clima di estrema melodiosità soffusa di tristezza che è proprio di molti lavori mozartiani concepiti in quella tonalità di base (si pensi alla *Sonata K. 331*, contenente il celebre "Rondò alla turca", al *Concerto K. 488* o al *Quintetto per clarinetto K. 581*). Secondo Girdlestone questo *Concerto* è meno elaborato formalmente del contemporaneo *K.413*, ma molto più personale e ricco di idee.

1. Allegro

Il tema di apertura è tra le cose più belle e allo stesso tempo semplici che possiamo trovare nel Mozart giovanile, che non a caso riprende una figura melodica utilizzata nella *Serenata Haffner* e sette anni più tardi ripresa in uno dei *Quartetti* "Prussiani". Al termine dell'esposizione di 8 + 8 battute i fiati espongono un richiamo quasi marziale, mentre gli archi rispondono preparando la comparsa della seconda idea, un tema di marcia piuttosto ansimante, e di un terzo motivo melodico non dissimile dal secondo. Il pianoforte entra a questo punto senza riservarci grandi sorprese, con la duplice riesposizione del primo tema e la successiva citazione di alcune idee già ascoltate. Lo sviluppo (o forse la drammatizzazione di questo contesto idilliaco) avviene attraverso figurazioni di arpeggi del solista che si spingono nelle tonalità minori e innescano uno di quei mirabili e apparentemente semplici dialoghi con l'orchestra che ritroveremo spesso nel nostro viaggio attraverso i *Concerti* mozartiani e che toccherà il vertice nel primo movimento del *K. 595*. Un clima di tensione tutta romantica aleggia in questa breve sezione che termina con una pausa interrogativa.

Al termine della ripresa è possibile scegliere tra due cadenze autografe di notevole bellezza.

2. Andante

Il tema principale del successivo Andante è assimilato da un'idea tratta dall'Ouverture dell'opera *La calamità dei cuori* di Baldassarre Galuppi (1706 - 1785) composta nel 1763 da Johann Christian Bach appositamente per una nuova produzione del lavoro del musicista italiano.
Johann Christian, apportatore di una "linea galante" nell'austera tradizione musicale di famiglia, nonché amico del piccolo Wolfgang ai tempi della tournée londinese della famiglia Mozart, muore il primo gennaio del 1782 e davvero lo struggente lirismo che si coglie nei modi di questo tempo centrale del *Concerto* ha tutta l'aria di rappresentare l'intimo commiato mozartiano nei confronti di un musicista da lui molto ammirato e verso il quale serbava grande riconoscenza. Un secondo tema sottovoce è affidato agli archi ma l'apporto più coinvolgente è riservato a un'idea conclusiva, un mormorio che viene modulato dal pianoforte in tono minore e getta sull'insieme la consueta ombra d'inquietudine. Anche alla fine di questo movimento due cadenze *ad libitum* permettono all'esecutore una imbarazzante scelta di ricapitolazione del clima tenerissimo dell'Andante.

3. Allegretto

Gioioso e pieno di trovate brillanti nel dialogo tra pianoforte e orchestra, il *Rondò* conclusivo espone un ritornello bipartito caratterizzato da un tema di 8 battute di particolare vivacità ritmica (non è irriguardoso giudicarlo "frivolo" ?) e subito dopo da una breve frase più meditativa che verrà utilizzata spesso nel seguito, soprattutto come *incipit* delle due cadenze alternative finali. Dopo una chiusura affidata al *tutti* orchestrale, il pianoforte solo espone per due volte un *couplet* melodico accompagnato dal "basso albertino" (accompagnamento costituito da accordi le cui note sono eseguite di seguito e non sovrapposte); innesca poi un gioco di botte e risposte con l'orchestra sulla base della seconda parte del motivo del ritornello. Il pianoforte si sbizzarrisce quindi in passaggi virtuosistici senza perdere d'occhio il legame serrato con l'orchestra (si riconosce qui ad esempio un accompagnamento in terzine rapide che ritroviamo nel primo tempo della *Sonata K. 331*). La ripresa del ritornello porta a un ulteriore couplet in Re maggiore esposto dal solista e da qui in avanti il discorso è tutto un intreccio meraviglioso di idee che lascia l'ascoltatore senza fiato, fino al *crescendo* che annuncia la cadenza, al termine della quale Mozart

ci riserva altre sorprese (la modulazione del tema principale a Fa# minore, un colpo di genio tenuto in serbo fino a otto battute dalla chiusura !) e affida la conclusione al *tutti* che aveva siglato all'inizio l'esposizione del ritornello.

Come movimento finale alternativo, forse scritto per l'allieva Barbara von Ployer, si è fin dal primo Ottocento considerato quello che oggi è indicato come *K. 386* nel catalogo Koechel, un bellissimo Rondò nella stessa tonalità. L'ipotesi non è suffragata da particolari evidenze e inoltre l'orchestrazione del *K. 386* non è in linea con i "requisiti ridotti" di quella dei tre *Concerti K. 413-415*.

Concerto n. 17 in Sol maggiore K. 453

Tempi:
1. Allegro
2. Andante
3. Allegretto

Organico:
flauto, 2 oboi, 2 fagotti; 2 corni; archi

Prima esecuzione:
Doebling, 10 giugno 1784

Durata:
30' circa

Il *K. 453* è l'unico *Concerto* scritto nella tonalità di Sol maggiore, ossia in una tonalità che per Mozart evoca atmosfere gioiose e allegre (si pensi alla "Eine kleine Nachtmusik" o alle *Variazioni su un tema di Gluck K. 455*). Il carattere decisamente brillante della sua scrittura pianistica è giustificato in parte dalla dedica del *Concerto* a Babette von Ployer. L'Einstein non nasconde la propria particolare ammirazione per questo *Concerto* : "Le parole non potranno mai descrivere la continua iridescenza di sentimento del primo tempo o l'appassionata tenerezza del secondo [...] Il Finale è formato da variazioni sopra un tema ingenuo, canoro, da Papageno e ha una chiusa grandiosa e polifonica." Ma tutti i commentatori hanno sempre speso parole entusiastiche per quest'opera che occupa un posto davvero particolare nell'ambito dei Concerti mozartiani soprattutto per la grande

bellezza delle idee melodiche.

Terminato il 12 aprile 1784, il *Concerto* venne eseguito per la prima volta da Babette von Ployer nel corso di un'eccezionale serata che sentì risuonare nelle sale del palazzo di Doebling anche il *Quintetto K. 452* e la *Sonata per due pianoforti K. 448*, con l'autore a uno dei due pianoforti.

1. Allegro

Primo tema bellissimo, cordiale, esposto dagli archi e commentato dai fiati; seconda idea subito modulante al minore, raccolta e mesta. Il solista entra ripetendo il tema primo, ma questa volta il cambiamento timbrico ci rivela un aspetto diverso, più discorsivo, come se l'autore avesse ben presente quanto una stessa idea possa apparire cangiante a seconda dello strumento utilizzato per esprimerla. La terza idea, giocosa e saltellante, è affidata al pianoforte, poi il viaggio affronta sviluppi lontani e sempre fantastici, che prevedono anche la comparsa di una nuova, quarta idea in Do minore esposta dal solista. Ripresa e preparazione alla cadenza (ne esistono due originali, di grande levatura).

2. Andante

L'unico motivo di riflessione, nella girandola di idee che affollano i due tempi estremi del *Concerto*, è rappresentato dall'Andante in Do maggiore, dove l'apparente tranquillità agreste è solcata da numerose nubi che, come sempre nel Mozart più maturo, creano una sensazione di continuo ondeggiamento tra atteggiamenti espressivi di natura contrastante.

La forma è quella ibrida di un Lied con sviluppi che fanno pensare alla forma-sonata.

La prima idea è in Do maggiore ma suggerisce pensieri di tristezza, resi ancor più palpabili dalle bellissime figurazioni di risposta dei fiati.

Il pianoforte ripete il primo tema, ma improvvisamente si ferma ed enuncia una straziante melopea in Sol minore (oramai l'autore scavalca ogni impedimento di simmetrie formali per lasciare spazio all'espressione pura).

Il ritorno dopo pochi istanti del tema 1 è nuovamente interrotto da un'altra drammatica confessione del pianoforte (questa volta in Re minore) che modula a tonalità lontane. Un'ulteriore cadenza arricchisce ancora di più questo saggio straordinario di musica.

3. Allegretto

La semplicissima cordialità del tema del Rondò finale è stata suggerita a Mozart dal canto di un uccellino acquistato al mercato per trentaquattro

kreuzer. Dall'alto della sua esperienza condensata nel famoso *Catalogue des oiseaux*, Olivier Messiaen (1908 - 1992) così ci riassume la storia: "Mozart aveva acquistato nel 1784 un delizioso uccellino dalle piume nere, con riflessi verdi e purpurei, dal canto molto differenziato che mescolava strofe fischiettate a dei glissando, quasi suoni da glockenspiel. Si trattava di uno stornello. Nei quaderni di appunti di Mozart si è trovata una breve annotazione del canto dell'uccello [...] seguita da un punto esclamativo. Questo motivo è diventato il tema di cinque variazioni nell'Allegretto ed è ovviamente all'origine del soprannome di *Concerto dello stornello*". Il Rondò è condotto come tema con variazioni (e sono variazioni che davvero tramutano di volta in volta il carattere giocoso del ritornello !) e termina con una lunga sezione marcata Finale dove succede veramente di tutto proiettando l'ascoltatore in un clima da opera buffa che nessuno si sarebbe potuto aspettare.

Concerto n. 13 in Do maggiore K. 415

Tempi:
1. Allegro
2. Andante
3. Allegro

Organico:
2 oboi, 2 fagotti; 2 corni, 2 trombe; timpani, archi

Prima esecuzione:
Vienna, 23 marzo 1783

Durata:
30' circa

La presenza di trombe e timpani dà a questo *Concerto* un assetto "militare" che sembra fatto apposta per stupire il pubblico e che è proprio di una grande sinfonia di carattere celebrativo. Nonostante un'orchestrazione simile diventi normale nei concerti del periodo viennese, è innegabile che in Mozart si trovino almeno altri due Concerti oltre a questo (K. 503 e 537) che assumono una particolare veste celebrativa, solamente nel K. 537 documentata dall'omaggio alla incoronazione di Leopoldo II.
Il predecessore Giuseppe II, grande amante della musica, assistette alla prima esecuzione del *K. 415* a Vienna nella sala Mehlgrube, il 23 marzo del 1783, all'interno di un programma che comprendeva la *Sinfonia K. 385* "Haffner"e il *Concerto in Re maggiore K. 175*. Il *Concerto K. 415* venne eseguito anche una settimana più tardi durante un'Accademia tenuta dalla cantante Thérèse Teyber. Un'esecuzione mozartiana a Salisburgo avvenne probabilmente il primo di ottobre di quell'anno.

Il Girdlestone, dopo avere analizzato erroneamente secondo i criteri della forma-sonata il primo movimento del *K. 415* e avere speso parole francamente riduttive sul valore dell'insieme, pur ammettendo la presenza di numerose "beauties", lamenta nel 1948 il fatto che non era possibile ascoltare il *Concerto* attraverso una registrazione discografica (le esecuzioni pionieristiche dei *Concerti* di Mozart negli anni '30 da parte di Arthur Schnabel erano concentrate sui momenti più "demoniaci" e preromantici della produzione mozartiana). Sarà Arturo Benedetti Michelangeli a far risorgere dalle ceneri il *Concerto* a partire dai primi anni '50 con un'interpretazione rimasta leggendaria.

1. Allegro

Un primo tema puntato viene esposto dai violini innescando un principio di contrappunto con gli altri archi presto spazzato via dall'esultante passaggio ove compaiono trombe e timpani e dove il pedale di Do dà luogo a quel genere di dissonanza mascherata che troveremo spesso in Mozart e che nell'Andante del *Concerto K. 467* porterà a dissonanze ancora più laceranti. Il secondo tema è sempre sussurrato dai violini su un pedale di corni e violoncelli e porta a un micro-sviluppo che rende particolarmente imponente questa introduzione dell'orchestra, arricchita anche dalla comparsa di un caratteristico motivo militare che verrà efficacemente ripreso più volte dal solista nel corso del movimento.

L'entrata del pianoforte è affidata a una terza idea - una di quelle semplicissime e mirabili idee mozartiane - sull'accompagnamento di un basso albertino, ma lascia presto il posto al richiamo del tema I da parte dell'orchestra, a un intermezzo virtuosistico del solista e alla comparsa di un quarto tema anch'esso improntato alla semplicità. Un nuovo gioco pianistico di grande efficacia è stato giustamente fatto derivare da un'idea che risale a Händel e che si ritrova nel fugato dell'*Ouverture della Consacrazione del Teatro op. 124* di Beethoven, segno questo non di un passaggio di consegne tra musicisti celeberrimi bensì di un richiamo involontario a una koiné linguistica che per tutto il barocco - e oltre - si è identificato con un contenuto celebrativo. La parte dell'Allegro riconducibile allo sviluppo si apre con un'entrata del solista su note lunghe in ottava e su intervalli di quarta e quinta, figurazione che dà luogo a un mirabile dialogo con l'orchestra e che porta all'esposizione del I tema in La minore. La ripresa ci permette di riascoltare l'abbondantissimo materiale tematico e di prepararci alla bella cadenza conclusiva autografa, breve ma di straordinaria intensità.

2. Andante

E' in forma di Lied con un bellissimo tema esposto dai violini, ripreso dall'orchestra e finalmente enunciato dal solista. La relativa monotonia dell'insieme, dovuta alle continue ripetizioni della melodia principale, è bilanciata da un eloquio sempre vario, dall'eufonia di certe figurazioni pianistiche e dalla notevolissima cadenza che ci porta attraverso regioni armonicamente lontane.

3. Allegro

Un giocondo movimento in 6/8 è in forma di Rondò intercalato da due

episodi in minore di straordinaria intensità. Il ritornello è esposto dal solista e ripreso dall'orchestra mentre una seconda idea ascendente esposta dai violini getta un'ombra di tristezza sul carattere spensierato della pagina, quasi ad anticipare il seguente Adagio in Do minore (in 2/4), non così drammatico come l'Andantino del *Concerto K. 271* ma situabile nel contesto di tante altre idee mozartiane dove il dolore prende forme più consolatorie e innocenti. Ad enfatizzare la portata espressiva di questa sezione contribuisce fortemente il cambiamento di tempo, il 2/4 contrapponendosi al gioioso movimento di danza del 6/8.

La ricomparsa del ritornello porta alla proposta di una breve cadenza (o fermata) che qui viene ad assumere una posizione centrale e non quella solitamente collocata verso la conclusione del movimento. Uno sviluppo inaspettato verso le tonalità minori contrappone figurazioni virtuosistiche del solista al commento dell'orchestra sul tema del ritornello. Ricompare la sezione patetica in Do minore e di nuovo il ritornello, che porta alla magica conclusione del Rondò in *pianissimo*.

Concerto n. 14 in Mi bemolle maggiore K. 449

Tempi:
1. Allegro vivace
2. Andantino
3. Allegro ma non troppo

Organico:
2 oboi (ad libitum); 2 corni (ad libitum); archi

Prima esecuzione:
Vienna, 17 marzo 1784

Durata:
23' circa

Dedicato all'allieva Barbara (Babette) von Ployer, eccellente concertista che sarà anche la destinataria del *Concerto K. 453*, il *K. 449* può essere eseguito anche da una orchestra di piccole dimensioni (le parti dei fiati sono indicate "ad libitum") e rappresenta il primo dei sei grandi concerti scritti nel 1784 (questo lavoro inaugura l'importantissimo catalogo autografo di Mozart "Verzeichnüss aller meiner Werke" e porta la data 9 febbraio 1784). Taluni ritengono che il *Concerto* sia stato eseguito per la prima volta dalla dedicataria nel palazzo di Doebling di proprietà del padre, consigliere dell'Arcivescovo-Principe di Salisburgo, Colloredo. Il von Ployer era anche rappresentante diplomatico dell'Arcivescovo a Vienna e organizzava spesso concerti nel corso dei quali le abilità della figlia venivano spesso messe in mostra. Da una lettera di Wolfgang al padre sappiamo che il *K. 449* era stato "ben pagato" dal Ployer. Il *Concerto* venne certamente eseguito da Mozart a Vienna nel corso dell'Accademia del 17 marzo 1784 e ripetuto da Babette solamente la settimana successiva sotto la direzione dell'autore; inoltre, probabilmente venne anche eseguito a Salisburgo dalla sorella di Mozart. La vendita di copie manoscritte del *Concerto* fu pubblicizzata dal *Wiener Zeitung* il 10 luglio del 1784 ma la prima edizione a stampa dell'André uscì postuma.

A partire da questo esempio le deviazioni dello stile concertistico mozartiano dai modelli della forma-sonata e del Rondò classico si fanno qui sempre più evidenti e ci riconducono al discorso fatto in apertura relativo alla forma generale di tutte le opere di questo genere.

1. Allegro vivace

Il primo movimento si apre con un tema tutt'altro che giocoso, sia per la presenza di note lunghe che per l'armonizzazione che tende alla relativa tonalità minore di quella di base (Do minore). Una seconda idea più distesa in Si bemolle maggiore ci ricorda la *Sinfonia* "Linz", cronologicamente vicina. Dopo una chiusura orchestrale piuttosto elaborata che cita altri motivi molto importanti nel seguito, il solista fa il suo ingresso riprendendo il tema principale in forma leggermente variata, introducendo un terzo tema molto semplice e passando poi alla citazione del secondo. Lo sviluppo gioca su una delle idee secondarie (caratterizzate da un trillo) e si estende per una cinquantina di misure, testimoniando la particolare complessità dei concerti di questo periodo. La cadenza originale non è particolarmente elaborata ma incastonata con proporzioni esatte nell'insieme.

2. Andantino

E' strutturato come successione di introduzione-esposizione-coda. Un primo tema patetico esposto dagli archi sconfina in uno sconsolato Sol minore e viene ripreso dal pianoforte in forma abbellita; ancora il solista espone un secondo tema pastorale che anche in questo caso coinvolge presto le tonalità minori contribuendo ad effondere quell'atmosfera di pacata tristezza che sarà sempre più prerogativa di tanto melos mozartiano. Attraverso fantastiche modulazioni del pianoforte si giunge a una conclusione piena di pathos dove il tema principale viene ricordato come in un struggente richiamo.

3. Allegro ma non troppo

La presenza di un tema conduttore così caratteristico porrebbe questo finale nella categoria del Rondò, ma oramai il pensiero mozartiano segue regole nuove, imponderabili, e al posto della comparsa di couplet troviamo qui una sempre più complessa dialettica tra solista e orchestra su medesimo tema, variato e sviluppato in senso contrappuntistico fino a cambiare addirittura scansione, passando così dai 4/4 originali a un danzante 6/8 (Messiaen parla qui di "un mélange de rondo, de sonate, de variations et de toccata"). L'idea principale è arricchita dal solista con passaggi di bravura a mani alternate ed altri artifici intimamente legati a un contraddittorio con l'orchestra: tutto ciò rende il discorso estremamente vario, interessante, pieno di sorprese tanto che una nuova idea ne germina subito un'altra in un'invenzione che non sembra avere termine.

Non dimentichiamo che in questo periodo nascono altri capolavori c

ritengono queste stesse caratteristiche (soprattutto il *Quintetto per pianoforte e fiati K. 452*), rendendo praticamente impossibile un'analisi strettamente tecnica anche perché l'ammirazione e lo stupore prendono qui facilmente il posto nei confronti della pura esegesi. La sezione di sviluppo che porta alla comparsa dell'ultima parte in 6/8 raggiunge ad esempio la tonalità lontana di Re bemolle minore in un passaggio meditativo del pianoforte che ritiene tratti assolutamente avveniristici. Attraverso lo spirito dell'opera buffa il *Concerto* si chiude smentendo tutte le premesse iniziale di carattere "dotto".

Concerto n. 15 in Si bemolle maggiore K. 450

Tempi:

1. Allegro
2. [Andante]
3. Allegro

Organico :

flauto, 2 oboi, 2 fagotti; 2 corni; archi

Prima esecuzione:

Vienna, 24 marzo 1784 (?)

Durata:

25' circa

"Non saprei scegliere tra il *Concerto in Si bemolle* o quello *in Re* [*K. 451*]; entrambi faranno sudare l'esecutore e forse il primo è più difficile del secondo". Con questa dichiarazione divertita l'autore introduce in una lettera al padre e alla sorella i due capolavori, sottintendendo ovviamente come il virtuosismo non sia un elemento fine a se stesso, bensì il mezzo per esporre idee strumentali particolarmente impegnative sulla tastiera, anche a causa della velocità di esecuzione. Iscritto nel catalogo personale del compositore in data 15 marzo 1784, il *K. 450* è il primo grande concerto di Mozart di quegli anni composto esclusivamente per le proprie capacità di pianista. Lo stesso compositore affermava di provare un vero e proprio compiacimento nello scrivere le arie vocali da concerto (o certi numeri nei propri melodrammi) pensando espressamente alle qualità dei cantanti coinvolti nell'esecuzione, come se confezionasse "un vestito su misura". Non si può dunque guardare al *K. 450* e ai capolavori che seguiranno se non come a un ritratto perfetto del gusto e delle straordinarie doti di interprete dell'Autore, notando ovviamente che in questi casi non si tratta solamente di eseguire tutte le note nel giusto tempo e con la giusta espressione, ma di far sì che "tutto scorra come l'olio" secondo un'altra felice (e impegnativa) analogia usata da Mozart per indicare un suo ideale di esecuzione pianistica.

1. Allegro

L'esposizione del tema principale è alquanto innovativa, assomigliando più all'entrata di una serenata per fiati che all'incipit di un concerto pianistico. Dopo l'intervento di una seconda idea più lirica, quasi ansimante, e la citazione di un tema che è stato assimilato a quello di una canzone popolare francese, il solista entra da par suo affermando la propria autonomia attraverso una fantastica divagazione che sembra assomigliare a una specie di "passaggio di riscaldamento" per l'esecutore, che subito dopo riprende l'idea principale utilizzando una tecnica di doppie

note (la stessa che Mozart noterà con un certo disprezzo essere la specialità del rivale Muzio Clementi).
Poi, il solista s'impadronisce anche della seconda idea e innesca uno sviluppo in tonalità minore utilizzando la terza breve idea citata nella conclusione dell'introduzione orchestrale. Il discorso procede con una sbalorditiva ricchezza di motivi e di contrasti che sarebbe arduo e inutile imbrigliare in un discorso analitico ricorrendo al concetto di "sviluppo" (nota giustamente Hutchings: "nulla viene sviluppato qui, se non la tecnica del pianista"). La grande cadenza originale anticipa in bellezza e virtuosismo quella ancora più complessa del terzo movimento (non dimentichiamo che il *K. 450* fu uno dei cavalli di battaglia di Arturo Benedetti Michelangeli).

2. [Andante]
E' in forma di tema con due ampie variazioni e coda, con il tema diviso in due strofe con il segno di ritornello (anche se nella seconda esposizione, affidata al pianoforte, si ascolta una forma variata della prima). Questa bellissima idea viene esposta all'inizio rispettando il "piano" indicato sulla partitura e aumenta la propria incontenibile espressività fino allo slancio con il quale il solista intona per accordi le ripetizioni della prima variazione, secondo una disposizione pianistica estremamente avanzata per l'epoca e che tende alla massima eufonia. La seconda variazione viene esposta dal pianoforte con accenti sincopati, introducendo così un'ombra di inquietudine che culminerà al termine del ciclo variato con l'esposizione di quattro accordi in "sforzando". Il movimento si placa con un felice e sommesso conversare di pianoforte e strumenti.

3. Allegro
Il carattere gioioso del tema principale di questo Allegro, esposto dal pianoforte, lo fa collocare nel novero dei cosiddetti "temi di caccia" e lo avvicina all'atmosfera del *Quartetto in Si bemolle K. 458* dello stesso anno. Una seconda idea è ancora espressa nella tonalità di base dal pianoforte e porta poi alla comparsa di figurazioni strumentali di non facile esecuzione, con passaggi a mani incrociate che si amplificano ulteriormente in un nuovo episodio in *Mi bemolle maggiore*.
Il tema principale ritorna mostrando tra le sue potenzialità un lato patetico (modulazioni in Sol minore e Fa minore) e innescando una nuova serie di passaggi estremamente impegnativi per il pianista. Nuove modulazioni portano alla ricomparsa del tema principale da parte del pianoforte e poi dell'orchestra e alla ripetizione dei passaggi veloci a mani alternate fino ad arrivare alla preparazione entusiasmante della cadenza. Ancora più impegnativa di quella del primo movimento, quest'ultima impegna tutta la tastiera con effetti che preannunciano le grandi sonorità del moderno gran coda da concerto e fa approdare il discorso alle maestose battute conclusive, dove si ascoltano ancora gioiosi echi di fanfare di caccia.

Concerto n.16 in Re maggiore K. 451

Tempi:

1. Allegro assai
2. Andante
3. Allegro di molto

Organico:

flauto, 2 oboi, 2 fagotti; 2 corni, 2 trombe; timpani; archi

Prima esecuzione:

Vienna, Sala del Trattnerhof, 31 marzo 1784

Durata:

23' circa

Senza dubbio tra tutti i grandi concerti del periodo viennese il *K. 451* è tuttora il meno eseguito. Sarà forse per il carattere marziale e un poco convenzionale di certe parti? Oppure perché non raggiunge i vertici espressivi delle opere gemelle? Eppure anche qui vi sono momenti di intensa espressività e alcuni punti sono di uno straordinario interesse. Ma, forse, un ulteriore motivo di relativa indifferenza degli interpreti verso il *K. 451* è la sua perfezione stilistica, intesa come rinuncia a un virtuosismo conclamato (anche se, assieme al *K. 450*, questo *Concerto* "fa sudare l'esecutore" come abbiamo già ricordato) in favore di un più intimo discorso con l'orchestra; quasi fossimo in presenza di una Sinfonia con pianoforte obbligato, come ha notato Louis Spohr.
La sua composizione avvenne contemporaneamente al completamento del *K. 450* e di tanti altri capolavori di quel miracoloso inverno 1783-1784 (la *Sinfonia* "Linz" venne scritta in quattro giorni e questo *Concerto* probabilmente in una sola settimana!). L'autografo, terminato il 22 marzo, fu inviato da Mozart al padre il 15 maggio del 1784 insieme a quelli dei *Concerti K. 449, 450* e *453*. Mentre copie manoscritte furono offerte in vendita con un annuncio sul Wiener Zeitung il 10 luglio dello stesso anno, la prima edizione a stampa ebbe luogo solamente nel 1792 da parte dell'editore Bossler (e non nel 1785 a Parigi come si credeva fino a pochi anni fa). Mozart, che non aveva un gran fiuto per gli affari, si era illuso di poter pubblicare "tra qualche anno" i tre *Concerti K. 450, 451* e *453* in un'unica edizione, rifiutando nel 1784 ventiquattro ducati per ciascuno di loro; non poteva certo prevedere né di morire a trentacinque anni né che gli editori dell'epoca potessero essere così miopi. Un anonimo recensore dell'edizione 1792 scrisse del *Concerto*: "Un vero tesoro. Lo stile originale, la pienezza delle armonie, i sorprendenti cambiamenti nelle frasi musicali, l'esperto dosaggio di luce e ombra e molti altri particolari fanno di Mozart un vero modello del nostro tempo e ci fanno rimpiangere la sua recente scomparsa. Questo *Concerto* è tra i più belli e brillanti che ci rimangono del Maestro ...".
Ancora nel 1948 Girldestone scriveva: "Un gran numero di capolavori, e tra questi il *K.*

451, attende ancora una riscoperta e un riconoscimento che, speriamo, non vengano ulteriormente prorogati".

1. Allegro assai

Il motivo solenne d'apertura, con la ripetizione della stessa nota, il ritmo puntato e un effetto di maestoso crescendo ricalcano l'atmosfera dell'Allegro del *K. 415*, con una maggiore enfasi dovuta anche alla scelta della tonalità (Re maggiore) che in Mozart è spesso sinonimo di aulica grandezza. A questo motivo gli archi contrappongono un disegno discendente sempre puntato, che avrà molta importanza nel seguito. La parte più riconoscibile del secondo tema è esposta dai corni e dagli oboi, con una risposta un po' sbarazzina di flauto e archi ed è seguita da un'importante conclusione dell'esposizione tutta, nello stile grandioso che si conviene. L'entrata del pianoforte è stata criticata perché non apporta come in altri casi un nuovo motivo, ma a parer nostro la ripetizione da parte del solista del tema principale è perfettamente calcolata e la scelta "conservativa" non è stata certo pensata per mancanza di idee. Questa entrata è per altro lodata al massimo dal Girldestone, che l'indica come esempio superbo di trascrizione dall'orchestra al pianoforte: "E' Mozart che trascrive se stesso, l'equivalente di Bach che trascrive Vivaldi, o di Liszt e Busoni che trascrivono Bach". Il successivo dialogo tra solista e orchestra è raffinatissimo e porta a una sezione che si muove in zone tonali più lontane su un commento del pianoforte per ottave al basso e per arpeggi su un ritmo misterioso, mentre lo sviluppo -o quel che resta di tale termine- pone l'accento su una nuova idea tipicamente mozartiana fatta di tre note brevi e una lunga. La riesposizione porta alla tradizionale cadenza, fortunatamente originale dell'autore e ricca di appassionati cambiamenti di tonalità, e alla conclusione estremamente concisa.

2. Andante

E' in forma di Romanza, come nel *K. 466*. In questo caso siamo di fronte a un'aria che parrebbe uscita dalla voce della Contessa nelle *Nozze di Figaro* o dalle amorose Fiordiligi e Dorabella nel *Così fan tutte* e che sarebbe sufficiente a consacrare la fama del *K. 451* come uno dei più bei concerti di Mozart. La ripetizione del ritornello è intercalata da episodi secondari (la forma è assimilabile a quella del Rondò con ritornello e "couplet") che, tra le altre cose, mettono in luce una mirabile attenzione agli impasti sonori di pianoforte, archi e fiati.

3. Allegro di molto

Il tema, tutto mozartiano, è diviso in due parti da ripetersi. Il solista entra successivamente con un'idea apparentemente meccanica ma suscettibile di ulteriori sviluppi e citata poi all'inizio della grande cadenza finale. Ulteriori sviluppi virtuosistici del pianoforte di grande qualità musicale portano a un discorso sempre più complesso tra orchestra e solista, secondo una forma mista tra rondò e sonata, dove ritornello e couplet s'intrecciano in una ridda di trovate sempre geniali. Davvero entusiasmanti sono le ultime misure che preparano la grande cadenza, condotta con quella miscela di stile dotto e galante tipica del Mozart di quegli anni. Al termine della cadenza il tema del ritornello viene riproposto in tempo variato (6/8) e il *Concerto* si chiude con una coda festosa.

Concerto n. 18 in Si bemolle maggiore K. 456

Tempi:

1. Allegro vivace
2. Andante, un poco sostenuto
3. Allegro vivace

Organico:

flauto, 2 oboi, 2 fagotti; 2 corni; archi

Durata:

30' circa

Anche questo *Concerto*, che è pur ricco di belle idee alcune delle quali ci portano direttamente al clima de *Le nozze di Figaro*, non è certo tra i più eseguiti tra quelli viennesi. Completato il 30 settembre del 1784, venne quasi sicuramente scritto per la virtuosa non vedente Maria Theresia Paradies (1759-1824), dotatissima musicista (era anche cantante e organista) e allieva, tra gli altri, di Salieri e Kozeluch, che si esibiva in tutta Europa. E' proprio durante una sua tournée del 1783 che la Paradies suonò a Salisburgo e incontrò il compositore; ed è possibile che in tale occasione gli abbia chiesto di scrivere questo lavoro, che effettivamente lei suonò a Parigi nell'ottobre del 1784 e a Londra il mese successivo. Non si conosce invece la data della "prima" mozartiana, ammesso che il compositore l'abbia eseguito nel 1784; per altro, in una lettera del padre Leopold alla figlia Nannerl, si parla con toni entusiastici di un'esecuzione del 13 febbraio 1785 nel corso di un'Accademia della cantante Luisa Laschi. In quella occasione Mozart sarebbe stato oggetto di frenetici applausi e di un "Bravo!" indirizzatogli dall'Imperatore.

1. Allegro vivace
E' aperto da un tema graziosamente ritmico anche se non particolarmente notevole, che offre più possibilità di sviluppo e di commento orchestrale che di inventiva pianistica. A questa prima idea, arricchita da spunti che avranno in seguito particolare importanza, segue un secondo tema esposto dai fiati sull'accompagnamento cullante dei violini. Un ulteriore tema a se stante è rappresentato da una sorta di breve corale in note lunghe affidato agli archi e ai corni, mentre un breve inciso caratterizzato da note ribattute termina l'esposizione finora affidata all'orchestra. Il solista entra senza sorprese con la ripetizione del primo tema e un successivo commento al secondo, accentuando il proprio ruolo solamente poco più tardi con l'enunciazione di una nuova, serena, idea in Fa maggiore.
Il discorso poi si complica con un felice dialogo tra solista e orchestra che spinge il discorso musicale verso tonalità lontane, seguito dalla ripresa del secondo tema

sia dell'orchestra che del solista; quest'ultimo s'impadronisce anche del terzo tema di corale. Passaggi brillanti del pianoforte portano a uno sviluppo ricco di nuovi intrecci, sempre sottinteso dal richiamo alle idee ritmiche fondamentali di questo Allegro e talvolta oscurato dagli inevitabili giochi in chiaroscuro di armonie che passano dal modo minore al modo maggiore, e viceversa. La ripresa ci porta nuovamente ad ascoltare tutte le idee fondamentali e conduce poi alla cadenza, della quale esistono tre versioni (una autografa, nel manoscritto conservato oggi a Mosca, e due pubblicate dagli editori André e Artaria tra il 1801 e il 1804).

2. Andante, un poco sostenuto

E' questo il momento più singolare dell'intero *Concerto*, trattandosi del primo esempio di un movimento centrale in tonalità minore dall'epoca del famoso Andantino del *K. 271*. Sono cinque variazioni di un tema composto da due strofe ripetute e che può essere considerato di origine popolare (con un cambiamento di metrica ci accorgiamo di una somiglianza con l'"aria della spilla" di Barbarina in apertura del quarto atto delle *Nozze di Figaro*); ma ciò che qui importa sono gli accenti drammatici contenuti nelle variazioni, da taluni imputata addirittura a una sorta di compassionevole commento per la menomazione fisica della Paradies.

La prima variazione è affidata a un singhiozzante pianoforte, la seconda è da quest'ultimo commentata attraverso passaggi rapidi, la terza è particolarmente severa, con effetti di contrapposizione tra archi e fiati, la quarta offre come già detto il conforto della tonalità maggiore e la quinta ritorna al clima precedente ancora con un accompagnamento pianistico in trentaduesimi e note ripetute. Una breve coda tutta mozartiana nella sua semplicità termina in rassegnazione l'Andante.

3. Allegro vivace

Con un notevole contrasto irrompe da parte del solista un motivo decisamente gioioso nel quale dominano le note ribattute. Questa idea viene poi ripresa e ampliata dall'orchestra fino all'apparire di due nuovi temi (in Si bemolle maggiore e in Fa maggiore) ancora affidati al pianoforte, che si rende protagonista anche per il carattere virtuosistico dei passaggi di transizione. Uno sviluppo basato su un frammento del tema principale si spinge all'inizio nella tonalità imprevista di Si minore, innescando una burrascosa sezione pianistica nella quale dominano vasti arpeggi e un contraddittorio tra i fiati e il resto dell'orchestra, reso metricamente complesso dalla doppia indicazione di tempo in partitura (2/4 per i fiati e l'originale 6/8 per il resto degli strumenti).

Il pianoforte riprende poi il secondo tema in Si bemolle maggiore e ancora il terzo, seguito dai passaggi brillanti esposti in precedenza, sui quali è basata anche la bella anche se non particolarmente geniale cadenza. Il discorso sembra quasi svanire nella breve coda, conclusa da due accordi perentori, ovviamente nella tonalità di base.

Concerto n. 19 in Fa maggiore K. 459

Tempi:

1. Allegro vivace
2. Allegretto
3. Allegro assai

Organico :

flauto, 2 oboi, 2 fagotti; 2 corni, 2 trombe; timpani; archi

Durata:

28' circa

Il carattere festoso e ottimistico di questo famoso *Concerto*, che eccezionalmente prevede in organico trombe e timpani, l'accomuna al cosiddetto "Concerto dell'incoronazione" *K. 537* in programma lo scorso anno. Ricordiamo che entrambi i lavori vennero eseguiti dall'autore a Francoforte, il 15 ottobre 1790, in occasione dei festeggiamenti per l'incoronazione di Leopoldo II, in realtà avvenuta la settimana prima. L'elemento che distingue tuttavia questo lavoro anche dai precedenti esempi scritti nel prolifico anno 1784 è l'utilizzo di un impianto contrappuntistico di altissimo livello, compiutamente realizzato nell'ultimo movimento che illustra quel meraviglioso raggiungimento di quella completa fusione tra stile dotto e stile galante tipica del Mozart della maturità.
Il *Concerto* fu completato l'11 dicembre 1784 e nella sua veste autografa non comprende trombe e timpani, evidentemente aggiunti per l'esecuzione di Francoforte.

1. Allegro vivace
L'architettura di questo ampio movimento prevede l'esposizione di ben sei temi che innescano un processo di continua varietà e sorpresa nei confronti dell'ascoltatore. Il tema di apertura ricorda da vicino l'incipit del *Concerto K. 415* e da Messiaen è visto addirittura come anticipatore di un "tema di Golaud" nell'opera *Pelléas et Mélisande* di Debussy (1902). L'elaborata cadenza autografa si apre su uno dei temi secondari e poi cita, in maniera quasi commossa, l'idea principale, che qui sembra perdere i suoi contorni marziali. La cadenza prosegue con un terzo richiamo tematico che con alcuni passaggi di bravura porta all'elegante conclusione orchestrale.

2. Allegretto
Una sola idea portante sembra caratterizzare questo movimento, che curiosamente porta una indicazione di tempo insolita per la sezione centrale di un concerto solistico. Il carattere inizialmente sereno di questo tema cullante in 6/8 è posto in dubbio dalla seconda strofa che modula verso tonalità lontane ma la successiva entrata del solista ne ribadisce i contorni iniziali. Un disegno di scale ascendenti,

che avrà un particolare significato di commiato nella *coda*, ci rammenta il clima di una delle più famose arie de *Le nozze di Figaro*: "Deh vieni, non tardar". Se si deve individuare una seconda idea in questo Allegretto si farà riferimento al nuovo tema in Sol minore esposto dai fiati e ripreso in maniera variata dal pianoforte.

3. Allegro assai
Messiaen lo vede come intreccio tra scherzo e fuga all'interno di una architettura da rondò-sonata. Ma come in molti altri casi anche qui diventa riduttivo esplicitare un assetto formale che in realtà si giustifica solamente attraverso il meraviglioso intreccio delle idee. Certo, la parte di sviluppo contrappuntistico e la sua fusione con l'elemento giocoso del tema principale sono qui portate a un livello di integrazione perfetto e sbalorditivo, che verrà superato solamente nel finale della *Sinfonia* "Jupiter". Non è un caso che più di cento anni dopo Ferruccio Busoni abbia trascritto questo rondò per due pianoforti aggiungendovi una propria cadenza.
In seguito all'esposizione della cadenza originale, che è giocata sull'elemento contrappuntistico, Mozart ci sorprende nuovamente con una coda che innesca un contraddittorio da opera buffa tra solista e orchestra, da taluni giustamente indicato come anticipatore delle battute gioiose che si scambiano Papageno e Papagena nella loro apparizione finale del *Flauto magico*.

Concerto n. 20 in Re minore K. 466

Tempi:

1. Allegro
2. Romanze
3. Rondò [Allegro assai]

Organico:

flauto, 2 oboi, 2 fagotti; 2 corni, 2 trombe; timpani; archi

Prima esecuzione:

Vienna (Mehlgrube), 11 febbraio 1785

Durata:

30' circa

Ultimato il 10 febbraio del 1785, questo *Concerto* è diventato ben presto una delle opere più conosciute e amate di Mozart, anche se la sua pubblicazione avvenne solamente nel 1796. Innanzitutto si tratta, come per il *K. 491*, di un lavoro concepito in tonalità minore, in particolare in quel tragico Re minore che ritroviamo nel *Don Giovanni* e nel *Quartetto K. 421*, con l'inserimento nella Romanza centrale di un'appassionata sezione nella tonalità altrettanto tragica di Sol minore. In secondo luogo, si assiste a un dialogo tra solista e orchestra che assume un aspetto conflittuale, riservando alla seconda gli asserti più drammatici e al primo degli interventi di carattere quasi consolatorio che impressionarono moltissimo Beethoven, grande interprete di questo lavoro. Insomma, un'opera d'avanguardia in tutti i sensi, che non teme di porsi di fronte al pubblico viennese attraverso un messaggio che non sembra avere nulla a che fare con il virtuosismo e con la "positività" dei *Concerti* fin qui ascoltati.

La prima esecuzione del *K. 466* avvenne nel corso di una serie di venerdì musicali che l'autore organizzò nella primavera del 1785, periodo durante il quale Leopold, che si trovava a Vienna, ci ha lasciato interessanti commenti alle esecuzioni del figlio: "Abbiamo ascoltato un nuovo e bel Concerto di Wolfgang – scrive tra il 14 e il 16 febbraio – le cui parti non erano ancora state terminate di copiare quando siamo arrivati in teatro; Wolfgang non ha potuto neanche provare il Rondò perché troppo indaffarato a seguire i copisti". Il 15 febbraio ci fu una replica al Burgtheater (una nota giornalistica informa che Mozart "ha eseguito magnificamente il suo nuovo grande *Concerto in Re minore*").

1. Allegro

Con il suo ansimante gruppetto iniziale il primo tema è una di quelle idee che non si dimenticano più, anche perché è la sigla dell'intero lavoro: si tratta di tre-quattro note sull'interpretazione delle quali direttore e solista possono lavorare per ore (si ascolti il recente ritrovamento delle prove di questo *incipit* da parte di Benedetti Michelangeli). Il carattere ansimante del tema, dovuto alla frase sincopata di violini e viole, ci trasporta immediatamente in un clima preromantico, tutto *Sturm und Drang*, rischiarato con mirabile effetto di contrasto dalla prima misura del secondo tema in Fa maggiore, una sorta di micro-corale intonato da oboe e fagotto al quale rispondono interrogativamente i violini. Ma il clima drammatico non viene smentito; anzi, si fa più incalzante con il tremolo dei violini e le fanfare dei fiati.

Dopo quest'imponente introduzione orchestrale, mirabile è l'apertura del pianoforte su una nuova terza idea della quale non si sa se ammirare di più la sconsolata mestizia o l'audace andamento per ampi intervalli. Più avanti una quarta idea in tonalità maggiore esposta dal pianoforte è mirabilmente ripresa dall'oboe in un dialogo che si vorrebbe non avesse mai fine. Lo sviluppo inizia con la riproposta del terzo tema da parte del solista, prima in Fa maggiore, poi in Sol minore e Mi bemolle maggiore fino a quando le minacciose terzine del primo tema non hanno il sopravvento e portano inesorabili alla ripresa. Una perorazione di grande efficacia drammatica prepara la cadenza che, come già detto, non ci è pervenuta nella forma originale ed è di norma sostituita eseguita Vienna da Beethoven durante uno storico intermezzo tra gli atti de *La clemenza di Tito* del 31 marzo 1795. E' questa l'unica cadenza da lui composta per un *Concerto* d'altri; si può ben capire, quindi, in quale considerazione tenesse questo lavoro. Si tratta di un momento di grande intensità, per nulla in linea con lo stile mozartiano (non osiamo immaginare quale tipo di cadenza avrebbe potuto inserire qui l'autore), ma di una levatura talmente alta da eclissare qualsiasi altro tentativo compiuto in questo caso da musicisti di fama indiscussa come Brahms. La chiusura di questo primo movimento avviene sottovoce, sul monito delle inquietanti terzine degli archi.

2. Romanza

E' un genere già utilizzato nel Concerto *K. 451*. Qui il tema del ritornello -intonato dal pianoforte e ripreso dall'orchestra- è di una grazia senza pari, offuscata solamente dalla tenera semplicità di quello del primo couplet, uno dei luoghi mozartiani più belli e allo stesso tempo caratteristici, che inaugura una serie di momenti quali si ritroveranno nei tempi lenti dei *Concerti K. 467*, *491*, *537* e *595*, ma parzialmente già presenti nei lavori del periodo salisburghese. La seconda strofa è come un grido disperato del pianoforte, che sembra invocare tutte le risorse tecniche allora conosciute (soprattutto i passaggi a mani alternate) per comunicare un clima di violenza sonora insolita in Mozart. La ripresa del ritornello (si noti la mirabile transizione che porta alla sua ricomparsa) conclude la Romanza con soave delicatezza.

3. Rondò

Ancora una violenta perorazione del solista ci riporta al clima drammatico dell'inizio del *Concerto*; il tema, incisivo e perentorio, è ripreso subito dall'orchestra ed è sviluppato con altrettanta -se non maggiore- veemenza, caratterizzata dagli ampi intervalli dei violini e da un contrappunto serrato. La forma del rondò classico è stravolta da un approccio più libero: ascoltiamo una prima idea, brevissima, che ricorda la concisione del corale che fungeva da seconda idea nel primo movimento, un secondo tema al pianoforte, stentoreo nella tonalità di Fa minore, e un terzo finalmente gioioso in Fa maggiore. A quest'ultima idea Mozart ricorre dopo la cadenza (anche qui si esegue quella efficacissima di Beethoven), stupendo ancora una volta l'ascoltatore con un militaresco congedo che sembra smentire del tutto le premesse tragiche del *Concerto*.

Concerto n. 21 in Do maggiore K. 467

Tempi:
1. [Allegro maestoso]
2. Andante
3. Allegro vivace assai

Organico:
flauto, 2 oboi, 2 fagotti; 2 corni, 2 trombe; timpani; archi

Prima esecuzione:
Vienna, 12 marzo 1785

Durata:
27' circa

Completato il 9 marzo 1785, il *Concerto in Do maggiore* è rimasto giu stamente tra i più eseguiti e schiere di interpreti si sono cimentati anch nella difficile compilazione delle cadenze mancanti. La scelta della tonalit ha sempre un significato molto profondo in Mozart e in questo caso l'a scoltatore si deve immediatamente porre in sintonia con quello che è i carattere di altri celebri lavori mozartiani in Do maggiore: per esempio l'o limpica *Sinfonia* "Jupiter", un mirabile *Quintetto per archi*, la facile m perfetta *Sonata K. 545*, troppo spesso destinata ai soli dilettanti.
Ma non vi è forse in tutta la produzione mozartiana un luogo dove quest tonalità solare e maestosa trovi la sua rappresentazione ideale come in que sto *Concerto*: ne troviamo conferma soprattutto nella plasticità dei temi nella virtuosistica scrittura strumentale. Il *Concerto* ha goduto presso i pubblico di una particolare notorietà grazie anche allo sfruttament dell'Andante come colonna sonora di un film di discutibile success (*Elvira Madigan*, 1967); ma è ovvio che la bellezza dell'Andante e l'entu siasmante, contagiosa vivacità dei tempi estremi erano ben noti anch senza l'intervento del cinema.

1. [Allegro maestoso]

E' soprattutto nel primo movimento, caratterizzato in apertura da u tema di marcia, che il discorso mozartiano si palesa oramai in tutta la su splendida alternanza di luci e di ombre: l'impianto indiscutibilmente i

tono maggiore è adombrato da improvvisi accenni tematici in minore, il fluire apparentemente gioviale e spensierato del tema principale viene a volte impercettibilmente reso vorticoso e di navigazione tutt'altro che facile per il pianista.

Come spesso accade, anche qui vi è una sovrabbondanza meravigliosa di idee (si contano almeno quattro temi molto significativi nell'esposizione orchestrale) e il solista entra con l'ennesima trovata che stupisce l'ascoltatore: un nuovo passaggio brillante e un lungo trillo che accompagna la riesposizione del misterioso I tema. Poi il pianoforte commenta la seconda parte dello stesso tema ed enuncia un'ulteriore, perentoria frase in Sol minore (le ombre che offuscano la luce), che a propria volta va a sfociare in un'ennesima nuova idea in tonalità maggiore.

E' difficile parlare, a proposito di questo Allegro, di forma-sonata o anche di struttura derivata dall'aria operistica, tante sono le idee che si affollano (con un senso mirabile dell'ordine!). L'orchestra riprende il tema primo, ad esempio, e il pianoforte lo commenta con una serie di arpeggi che modulano ora in minore ora in maggiore, in una girandola di suoni che provoca quasi smarrimento. Poi è la volta di un nuovo tema del solista, in Mi minore (forse è da qui che si può pensare a una sezione di sviluppo?) e ancora di entusiasmanti modulazioni che riportano all'esposizione da parte dell'orchestra del tema principale. Di fronte a questa varietà di idee il compito di sopperire alla cadenza originale mancante è facile e difficile allo stesso tempo: facile perché è sufficiente elaborare anche solamente un sottoinsieme del materiale tematico per costruire una cadenza interessante; difficile perché, come al solito, ci si chiede cosa avrebbe fatto l'Autore

2. Andante

E' la tipica pagina mozartiana che può essere letta a diversi livelli: ci si può semplicemente lasciare trasportare dalla bellezza dei motivi, dalla idealizzazione del canto traslato sulla tastiera, oppure osservare le infinite sottigliezze, le ambiguità armoniche di cui è pieno questo Andante, per rimanere ancora una volta sbalorditi di quanta dottrina sia alla base dell'apparentemente semplice. Certo che le incredibili dissonanze che ascoltiamo alle misure 8-16 tra archi e fiati non sono casuali, come se l'autore volesse dare loro un senso timbrico tale da comunicare l'idea di un caos che sottintende al placido andamento della melodia più pura. L'aveva già compreso Leopold Mozart quando, in risposta alla figlia Nannerl che avanzava dei dubbi sulla correttezza dei copisti che avevano steso la partitura in base al manoscritto del figlio, scriveva: "Non penso che vi siano

errori, perché i copisti hanno fatto numerose verifiche. Molti passaggi sembrano però non armonizzarsi tra loro fino a quando non si ascoltano tutti gli strumenti suonare assieme". In altre parole l'analisi delle singole parti porta alla comparsa di dissonanze inspiegabili, che si dissolvono o meglio smorzano miracolosamente il loro effetto nel momento in cui ascoltiamo la partitura non solo "verticalmente" ma anche con la giusta miscela timbrica dovuta alla mescolanza dei vari strumenti.

3. Allegro vivace assai

Anche questo Rondò ci scorre davanti come meteora abbagliante nell sua perfezione e tuttavia nasconde una complessità di linguaggio che volte stravolge completamente il gioviale impianto del motivetto di base E'sufficiente per esempio soffermare l'attenzione sulle figurazioni di bass albertino che il solista ripete più volte mentre i fiati si passano l'un l'altr il tema del ritornello come in un gioco infantile. E anche qui la mancanz della cadenza originale getta l'ascoltatore nel panico: cosa avremmo potu to ascoltare? Chi si è avvicinato di più alla verità? Forse Busoni ha carpit il segreto di questo finale, e dopo di lui solo un "puro di cuore" come Din Lipatti, insuperato interprete del *K. 467* in una serata di agosto del lont no 1950, a Lucerna, con Karajan sul podio, tre mesi prima di morire di leu cemia, si è gettato a capofitto in questo Rondò come probabilmente avev fatto l'autore a Vienna, più di centocinquant'anni prima.

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto n. 22 in Mi bemolle maggiore K. 482

Tempi:
1. Allegro
2. Andante
3. Allegro

Organico:
flauto, 2 clarinetti, 2 fagotti; 2 corni, 2 trombe; timpani; archi

Prima esecuzione:
Vienna (Burgtheater), 23 dicembre 1785

Durata:
35' circa

Assieme al Do maggiore anche il Mi bemolle maggiore è una tonalità che nel periodo classico (ma non solo, si pensi all'*Ottava* di Mahler) è associata a un messaggio particolarmente celebrativo e a un impianto orchestrale arricchito da ottoni e timpani. E' la tonalità del *Concerto n. 5* "Imperatore" di Beethoven e, tornando a Mozart, si è portati a citare lo splendido *Quintetto K. 452.*

Non a caso il *K. 482* venne concepito in occasione delle manifestazioni ufficiali per la Quaresima del 1786 (la data di completamento è quella del 16 dicembre 1785) e l'orchestrazione prevede per la prima volta l'aggiunta di due clarinetti alla compagine dei fiati, che qui riveste un ruolo importantissimo. E' questa la seconda e ultima volta che Mozart ricorre al Mi bemolle maggiore come tonalità di impianto di un Concerto, e come nel *K. 271*, anche qui vi è l'inserimento di un intermezzo lento nel corso del finale e il ricorso a un introspettivo Do minore per l'Andante al secondo posto.

La vendita di copie manoscritte di questo lavoro venne pubblicizzata sul "Wiener Zeitung" dell'1 agosto 1789; la prima edizione a stampa (André) è del 1800. Non sappiamo se l'esecuzione mozartiana del *Concerto*, la sera del 23 dicembre 1785, fu davvero la prima in assoluto. In quel caso l'autore suonò il nuovo lavoro nell'intermezzo della rappresentazione

dell'Oratorio *Esther* di Karl Ditters von Dittersdorf. Altre fonti (lettere di Leopold) citano esecuzioni avvenute durante tre serate a sottoscrizione sempre alla fine di dicembre. Il *Concerto* piacque moltissimo e il pubblico – cosa del tutto inusuale – chiese il bis dell'Andante.

1. Allegro

Il primo tema dell'Allegro di apertura è ovviamente di natura aulica ed è qui da segnalare dopo il *tutti* la risposta a corale dei fiati, sigillo inconfondibile di questo *Concerto*. Il secondo tema è affidato ancora ai fiati, ai quali si sovrappongono poi i violini; è una melodia serena, luminosa, come quelle che oramai sgorgano in maniera del tutto naturale dalla penna del Maestro. Ancora una terza idea in Mi bemolle maggiore e poi l'entrata del solista ovviamente con due nuovi motivi, ai quali l'orchestra risponde con il I tema. Più in là addirittura una nuova idea, la quinta, è ancora appannaggio del solista. La lunga sezione che può essere assimilata vagamente a uno sviluppo presenta un discorso sempre vario e incantevole attraverso il quale la fusione tra pianoforte e orchestra raggiunge oramai dei livelli di assoluta perfezione. Anche in questo caso manca la cadenza, e quelle normalmente considerate dai solisti (pensiamo alla cadenza scritta da Busoni o a quella che impiegava Edwin Fischer nelle sue esecuzioni pubbliche) non raggiungono a nostro parere l'altezza di quelle che devono essere state le improvvisazioni dell'autore.

2. Andante

Un mesto tema in Do minore, su un cantilenante 3/8, viene esposto dagli archi in sordina e seguìto da una serie di mirabili variazioni. La prima è affidata al pianoforte solo, la seconda – in tonalità maggiore - all'orchestra con mirabili inserti dei fiati; ancora il solista espone la terza, mossa da un sapiente contrappunto della mano sinistra, mentre la quarta vede protagonisti flauto e fagotto in un canto di estrema dolcezza esposto in un rischiarato Do maggiore. Un dialogo più serioso tra pianoforte e orchestra caratterizza infine la quinta e ultima variazione, chiusa da una tenerissima e malinconica coda.

3. Allegro

Richiami silvani echeggiano in tutto il Rondò,condotto su un ritornello tra i più gioiosi scritti dal musicista. Come avevamo accennato, questo movimento è caratterizzato dalla comparsa di una sezione centrale in tempo lento che rompe l'andamento gaio del Rondò e ci ricorda certe

atmosfere raccolte delle *Nozze di Figaro*, composte in quel periodo. Mirabile la coda, dopo la ripresa del tema del ritornello, con l'ultima citazione da parte del pianoforte, tra il serio e il faceto, di un importante frammento tematico.

Testi di *Luca Chierici*

Concerto n. 23 in La maggiore K. 488

Tempi:

1. Allegro
2. Adagio
3. Allegro assai

Organico:

flauto, 2 clarinetti, 2 fagotti; 2 corni; archi

Prima esecuzione:

Vienna, 1786 ?

Durata:

27' circa

Il *K. 488* fu inserito da Mozart nel proprio catalogo il 2 marzo 1786; non si conoscono le date delle prime esecuzioni, ma è lecito pensare che l'autore lo abbia suonato a Vienna nei mesi appena successivi. Sappiamo però che questo *Concerto* venne offerto da Wolfgang assieme ad altri due, nell'agosto 1786, al Principe von Fürstenberg e che l'autore tenne a precisare che i lavori non erano ancora stati ascoltati a Vienna.

Anche in questo caso l'ascoltatore si deve porre in sintonia con quello che è il carattere di altri celebri lavori mozartiani dove si diffonde la particolare luce della tonalità di La maggiore, da Hocquard definita "generalmente felice, talvolta voluttuosa, ma sempre amorosa e nostalgica"; il critico, inoltre, cita giustamente il *Quintetto per clarinetto K. 581* e il *Concerto per clarinetto K. 622*. Nel *Concerto* in programma il lato amoroso e nostalgico è ulteriormente arricchito dall'accostamento della tonalità complementare di Fa diesis minore, rarissima in Mozart, qui utilizzata nel tempo lento centrale, una sorta di siciliana della quale Hocquard sottolinea giustamente la "malinconia iridata".

1. Allegro

Indimenticabile è il primo tema, soave e malinconico allo stesso tempo, intonato dai violini e ripetuto da flauto e clarinetti. Questa idea è seguita da un completamento di carattere più celebrativo con squilli di corni, che forma la seconda parte del primo gruppo tematico e ritornerà diverse volte come intercalare. Il vero e propria secondo tema, sempre ai violini e poi ai fiati, è ancora in La maggiore e ha carattere simile al primo, semmai più raccolto. L'esposizione orchestrale avviene dunque "solamente" con due temi, puntualmente ripetuti dal solista con quella semplicità di mezzi tipica dell'ultima fase creativa mozartiana. Una pausa dell'orchestra porta alla comparsa di una nuova idea di carattere "dotto" (ma quale poesia si cela dietro a quelle note!) presentata attraverso una scrittura di tipo contrappuntistico dal quartetto degli archi, nonché ripresa per imitazione dal pianoforte. Questo nuovo spunto domina l'intero sviluppo, ricco di espedienti tipici dello "stile severo" come il rovesciamento dell'intervallo di apertura del tema e l'aumento della durata delle note (i fiati sono sovrapposti a una filigrana pianistica). La ripresa non presenta particolari novità, se non la citazione da parte del solista del "tema dotto" e la cadenza finale, autografa, che stranamente non cita i temi ascoltati ma sembra piuttosto una libera improvvisazione.

2. Adagio

Pochi sono gli Adagio nella produzione mozartiana; e qui il termine è necessario per sottolineare la desolata malinconia del tema di siciliana, cui rispondono clarinetti e violini e poi l'orchestra tutta con un commento che secondo Koch ricorda i modi della tragedia greca. La forma dell'Adagio è assimilabile a quella del Lied, il cui tema è ancora una volta ripetuto dal solista con un fraseggio ansimante che lo trasforma quasi in un lamento. Il grido di aiuto è accolto da flauto e clarinetti che intonano una melopea consolatoria finalmente in tonalità maggiore, raccolta con rinnovato entusiasmo dal solista. Ma il primo tema incombe nuovamente e conduce il discorso verso una coda di rara bellezza.

3. Allegro assai

Solo l'esplosione di gioia del rondò finale può risollevare l'animo dell'ascoltatore, con una gioia che non sfocia mai nei modi dell'opera buffa, come era accaduto nei finali di alcuni dei concerti precedenti. Sempre entusiasmante è il primo couplet esposto dal solista e commentato da clarinetti e corni, mentre il secondo (annunciato da flauto e fagotto e poi ripreso dal pianoforte) getta un'ombra passeggera sull'insieme per lasciare il posto a un discorso di appassionato virtuosismo del solista, sempre meravigliosamente integrato nel tessuto orchestrale. Un nuovo couplet in Fa diesis minore esposto dal pianoforte e una successiva idea in Re maggiore dei clarinetti arricchiscono ancora di più questo nuovo saggio di straordinaria inventiva, che termina in maniera brillante in linea con le premesse.

Concerto n. 24 in Do minore K. 491

Tempi:
1. Allegro
2. Larghetto
3. [Allegretto]

Organico:
flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti; 2 corni, 2 trombe; timpani; archi

Prima esecuzione:
Vienna, 3 aprile 1786

Durata:
30' circa

Mozart non utilizza molto spesso il Do minore, tonalità che invece trove remo di frequente - e con un significato eroico-drammatico - in Beethover Busoni diceva che Mozart, là dove anticipava Beethoven, era significativ e originale, mentre Beethoven, quando ricordava Mozart, era "insignif cante e plagiario". Giudizio molto severo che possiamo condividere sol in parte. Tanto più che il Do minore mozartiano della grande *Messa K 427*, di questo *Concerto*, della *Sonata K. 457* e della *Fantasia K. 475* pe pianoforte e dell'*Adagio e Fuga K. 456* per archi, copre una sfera di sent menti e di emozioni che non sono direttamente ricollegabili al clim beethoveniano di alcuni celebri lavori come la *Sinfonia n. 5* o la *Sonata o 13* "Patetica", dove il senso del dolore parte da un contesto essenzialme te autobiografico per assume alla fine risonanze universali.

Come in tutti i *Concerti* di questo periodo, anche qui particolare risal è dato alle sonorità dei fiati, che intrecciano meravigliosi dialoghi con solista e con l'orchestra. L'esame dell'autografo della partitura rivela mol correzioni affrettate, sintomo di un lavoro compiuto all'ultimo momen in vista di qualche esecuzione pubblica. Particolarmente abbozzata è parte del pianoforte (il che spiega la causa della mancanza delle cadenz e ancora una volta ci riporta al problema del carattere spesso improvvis tivo delle esecuzioni di Mozart, carattere molto lodato all'inverosimile d "Kenner" (intenditori) dell'epoca e del quale non ci sono rimasti che p lidi indizi.

Il *K. 491* venne registrato in catalogo il 24 marzo 1786 e divenne ben p

sto una delle opere mozartiane più ammirate. Mendelssohn l'eseguì diverse volte negli anni '20 e '30 del nuovo secolo.

1. Allegro

Anche in questo caso il tema principale è indimenticabile e pur nella sua semplicità darà luogo a infinite combinazioni nel dialogo tra le parti. Il discorso si eleva a carattere sinfonico per la robusta affermazione del tema stesso da parte del *tutti* orchestrale dopo un'esposizione sottovoce e per le frequenti parti concertanti affidate ai fiati. Un secondo tema dialogante è affidato al flauto, ma il solista fa la sua comparsa con una nuova, nobile idea, per commentare poi il tema principale. Un terzo tema in tonalità maggiore esposto dai fiati conduce, in seguito, a un bellissimo sviluppo nel quale il pianoforte modula con fantastici arpeggi sul I tema esposto dal flauto nell'inconsueta tonalità di Mi bemolle minore. La ripresa avviene citando il materiale tematico in ordine inverso e giunti ancora una volta al momento della cadenza si deve in qualche maniera sopperire alla mancanza di quella originale. Mirabile la coda, dove il pianoforte non tace ma commenta con misteriosi arpeggi la chiusura preparata dall'orchestra.

2. Larghetto

In forma di Rondò-Lied, espone in 4 + 4 battute un tema di disarmante semplicità, quasi un'implorazione cui risponde subito consolatoria l'orchestra. Il primo e il secondo couplet, di rara bellezza, affidati ai fiati e ripresi dal solista, sono rispettivamente in Do minore e La bemolle maggiore. Dopo l'ultima esposizione del ritornello, chiude un'angelica coda dove pianoforte e fiati sembrano darsi l'addio.

3.[Allegretto]

E' un Rondò in forma di variazioni, su un tema assai pregnante, sempre di carattere molto triste tranne che nella variazione in Do maggiore. Il tema è esposto dall'orchestra, mentre la prima variazione è affidata al solista accompagnato dal quartetto d'archi, la seconda è esposta dai fiati ed è ripresa dal pianoforte, la terza è costituita da un efficace e drammatico tema di marcia scandito dal solista e poi ripreso dal *tutti*. Una dolcissima introdotta dai fiati e ripresa tale e quale dal pianoforte. Un bellissimo passaggio contrappuntistico del solista fa da ponte per la quarta variazione, ancora tempestosa, mentre la quinta è in un luminoso Do maggiore, dialogo meraviglioso tra fiati e pianoforte. Una nuova esposizione del tema nella forma originaria da parte degli archi e commentata dai fiati origina la

penultima variazione nel tempo fondamentale e porta alla cadenza (ma si tratta più di una "fermata"), anche in questo caso andata perduta nella versione autografa. Poi avviene un ulteriore importantissimo cambiamento metrico: il tema viene esposto nuovamente in 6/8 e porta il discorso verso tempestose conclusioni, del tutto in linea con l'impianto drammatico del *Concerto*.

Concerto n.25 in Do maggiore K. 503

Tempi:

1. Allegro maestoso
2. Andante
3. [Allegretto]

Organico:

flauto, 2 oboi, 2 fagotti; 2 corni, 2 trombe; timpani; archi

Prima esecuzione:

Vienna, dicembre 1786 ?

Durata:

34' circa

Terminato il 4 dicembre 1786 (secondo il catalogo vergato dal musicista) il *Concerto in Do maggiore* ha probabilmente avuto una gestazione più complessa del previsto, come testimoniano le analisi compiute sul tipo di carta utilizzata per l'autografo; alcuni schizzi si possono fare risalire addirittura al 1784. Non vi sono neppure notizie certe sulla prima esecuzione, probabilmente avvenuta a Vienna nel dicembre dell'86; una successiva occasione documentata fu quella del 12 maggio 1789, quando l'Autore eseguì il *K. 503* e il *K. 456* a Lipsia nella sala del Gewandhaus durante un concerto di beneficenza.

Il *K. 503* è considerato l'ultimo esempio della grande serie di dodici capolavori scritti durante il periodo viennese, se si guarda al *K. 537* (il *Concerto dell'Incoronazione*) come ulteriore pagina occasionale e al *K. 595* come estremo addio del musicista alla carriera di solista.

1. Allegro maestoso

Nonostante l'incipit sia caratterizzato da un tema accordale semplicissimo (benché solenne) e da un importante inciso di cinque note, siamo qui di fronte al più sviluppato dei movimenti di concerto di Mozart. Sette idee importanti affollano questo Allegro, fatto questo che tra le altre cose rende difficile al solista la cadenza finale, della quale non esiste la versione originale. Possiamo solamente immaginare come Mozart in quel punto potesse riassumere con genialità tutta personale gli spunti tematici e ritmici così numerosi, a partire da quella seconda idea in Do minore che tanto assomiglia a una caricatura de "La Marsigliese", a sua volta una variante della formula di cinque note citata prima. Dopo l'esposizione orchestrale il pianoforte fa la sua entrata quasi timidamente, dialogando prima a lungo (quasi 50 battute) con l'orchestra e permettendosi solamente in seguito di esporre un proprio tema originale: dapprima in Mi bemolle maggiore, poi in Sol maggiore. Il dialogo tra solista e orchestra scorre sempre sui binari di un meraviglioso accordo tra le due parti, elaborando il materiale tematico esposto e utilizzando artifici pianistici di sicuro effetto (come le abbondanti ottave spezzate).

Una vera e propria sezione di sviluppo ha il suo epicentro nel tema della Marsigliese, che viene dapprima ripreso dal solista in Mi minore, ripetuto dall'orchestra in La minore ed è di nuovo esposto dal pianoforte in una alternanza di tonalità maggiori e minori, come a illuminarne di continuo gli ambigui significati. La ripetizione quasi ossessiva da parte del pianoforte di uno spunto tematico particolare nel corso di uno sviluppo è del resto presente nell'ultimo Mozart anche in altri momenti, come ad esempio nel primo movimento del *K. 595*.

Eufonici passaggi di arpeggi ascendenti accompagnano l'orchestra finalmente alla ripresa del tema principale di questo monumentale Allegro. La ripetizione del materiale tematico precedente non è esente da alcune importanti novità di dettaglio (ad esempio il lungo trillo con il quale il solista sostiene l'ennesima citazione del tema della Marsigliese da parte dei fiati), ma tutto il discorso è alla fine portato con crescente veemenza sino alla fatidica, grande, cadenza. Come accennato a proposito del *Concerto K. 467*, questo è uno di quei momenti dove più ci si sente orfani dell'apporto mozartiano: per quanto i pianisti si siano sforzati di sopperire all'autografo mancante, nulla potrà mai più restituirci il senso di pienezza che in questo luogo avrebbe potuto comunicarci il testo che l'Autore improvvisò nell'occasione delle esecuzioni pubbliche del *Concerto*. E' forse anche per questo motivo che la conclusione orchestrale dell'Allegro appare un po' sottotono, di circostanza.

2. Andante

Ancora improntato alla semplicità, e questa volta anche alla relativa brevità, è il secondo movimento, nel quale tuttavia l'arte mozartiana del colloquio tra solista e orchestra si mantiene sempre su livelli elevatissimi. Non conviene quindi tanto fissare l'attenzione sul tema principale di sole quattro note (però, che soluzione geniale quell'accento sull'ultima !), né sulla seconda idea di carattere giocoso, quanto sulle iridescenti sfumature dei passaggi di transizione e su quell' ineffabi-

le nuova idea in Do maggiore esposta dal solista su ampi intervalli, nonché sulla sommessa conclusione del pianoforte per ottave ascendenti.

3. [Allegretto]
Il tema principale del Finale, che qui non ha una esplicita definizione di tempo, è stato utilizzato precedentemente da Mozart nelle musiche di danza dell'opera *Idomeneo*. Si tratta di un tema di Gavotta e ricordando questa provenienza occorre prestare attenzione a non eseguirlo troppo velocemente, pur potendo ipotizzare qui uno scarto di velocità giustificabile dalla diversa destinazione del tema nei due contesti.
Se si vuole interpretare questo movimento come rondò-sonata, quello che diventa il secondo couplet in Fa maggiore è degno di particolare nota, anche se la sua bellezza risulta manifesta a qualunque ascoltatore. Hocquard aveva già assegnato a questo tema la palma della "più bella melodia mozartiana" (difficile scelta davvero !). Messiaen si spinge ancora più in là : "Questo tema è anche troppo bello all'interno del finale del *Concerto*. Quando viene ripreso dall'oboe sull'accompagnamento discreto degli arpeggi del pianoforte e i bassi dolci dei violoncelli l'emozione è tale da non poter trattenere le lacrime ... come se fosse la melodia di un Angelo che ha trasportato San Francesco d'Assisi nelle regioni proibite all'uomo".

Concerto n. 26 in Re maggiore K. 537
Krönungskonzert

Tempi:
1. Allegro
2. [Larghetto]
3. [Allegretto]

Organico:
flauto, 2 oboi, 2 fagotti; 2 corni, 2 trombe (ad libitum); timpani (ad libitum); archi

Prima esecuzione:
Vienna, 1788?

Durata:
32' circa

La composizione del *Don Giovanni* e delle tre ultime *Sinfonie* (solo per citare i capolavori massimi) distrassero l'attenzione di Mozart verso il genere del concerto pianistico: il *K. 537* venne completato il 24 febbraio 1788 e un anno lo separa dal precedente *K. 503* (che ascolteremo nella prossima stagione). Ancor più che nel caso del *K. 491*, l'autografo mostra evidenti segnali di un lavoro affrettato, con la mancanza dei bassi del pianoforte e di altri dettagli (ovviamente anche in questo caso manca la cadenza del primo movimento). Detto per inciso, questo autografo è tra i più studiati proprio per la frammentarietà, l'utilizzo di carte e inchiostri diversi e altri particolari attraverso i quali gli studiosi tentano di analizzare il processo compositivo di Mozart.

L'orchestrazione originaria forse non comprendeva trombe e timpani, aggiunti in occasione delle celebrazioni per l'incoronazione di Leopoldo II a Francoforte, il 15 ottobre 1790 (da cui il titolo di "Concerto per l'incoronazione" con il quale il *K. 537* è noto). Triste particolare: Mozart non venne invitato ufficialmente alle cerimonie, dovette pagarsi la trasferta e organizzare un'Accademia per poter presentare questo *Concerto* e il *K. 459*. Sappiamo che Mozart l'eseguì anche a Dresda il 14 aprile dell'anno precedente ma la data della "prima" (probabilmente a Vienna) non è nota. Copie manoscritte del *K. 537* vennero messe in vendita sul "Wiener Zeitung" del 25 luglio 1792.

1. Allegro

Sottovoce, ma già con caratteristiche "militari", il primo tema viene esposto dagli archi ed esaltato da una fanfara dei fiati; il secondo, staccato, un poco umoristico e soggetto a giochi di imitazione è ai violini, che conducono ancora la terza idea (siamo qui nel caso della grandiosa proliferazione tematica che accompagna molti dei concerti per pianoforte fin qui ascoltati). Dopo una chiusura teatrale di questa bella e complessa esposizione è la volta dell'entrata del solista, che commenta il materiale tematico attraverso passaggi di notevole virtuosismo (soprattutto scale, arpeggi e ottave spezzate) e si concede oltretutto l'onore di un quarto tema in La maggiore. E' difficile formalizzare la fase dello sviluppo, qui più che mai intricata da modulazioni, passaggi virtuosistici del solista e citazioni di frammenti tematici, secondo un'arte che oramai travalica qualsiasi limitazione di tipo accademico. La ripresa è anch'essa fuori dai canoni e conduce alla cadenza che, ripetiamo, non esiste in forma originale.

2. Larghetto

Semplice ma non patetica come nel *K. 491* o nel *K. 595*, l'idea che sta alla base di questo movimento ha contribuito notevolmente alla celebrità del *Concerto* (Friedrich Gulda, ad esempio, lo eseguiva in una sua trascrizione per pianoforte solo, come bis). La forma non è quella semplice del Lied ma bisogna invocare qui la struttura più complessa del Rondò. Il primo e il secondo couplet sono affidati al pianoforte ma con notevoli inserti orchestrali che a volte indirizzano il discorso verso inaspettate evoluzioni tragiche.

3. Allegretto

Complesso dal punto di vista formale, questo Rondò si presenta peraltro con una idea estremamente cordiale del pianoforte: un'ondata di buonumore che non è certo in linea con gli accadimenti degli ultimi anni di vita del musicista. Il primo couplet in Re maggiore e il secondo in Si minore sono affidati al solista, che li conduce attraverso modulazioni lontane innescando un gioco appassionato con gli altri strumenti dell'orchestra, con una fantasia che sembra inesauribile.

Concerto n. 27 in Si bemolle maggiore K. 595

Tempi:
1. Allegro
2. Larghetto
3. Allegro

Organico:
flauto, 2 oboi, 2 fagotti; 2 corni; archi

Prima esecuzione:
Vienna, 4 marzo 1791

Durata:
30' circa

Alfred Einstein cita affettuosamente a proposito di questo *Concerto* una coincidenza che si fatica a non caricare di emozioni che vanno al di là della esegesi musicologica. La prima e unica esecuzione del *K. 595*, undici mesi prima della morte di Mozart, avvenne infatti in una sala di Vienna sita in una via dal nome profetico – Himmelpfortgasse, cioè "Via alla porta del Paradiso". Lasciamo all'ascoltatore il facile accostamento che sorge spontaneo per questa musica davvero celestiale. Limitandoci a considerazioni più tecniche, è sufficiente osservare che qui Mozart conduce il discorso all'interno di un assetto formale e con l'uso di modulazioni avveniristiche, sintomo di uno stile che stava ulteriormente evolvendo verso mete che oggi non possiamo neppure lontanamente immaginare. La rinuncia a trombe e timpani a favore di un'atmosfera più raccolta non significa rinunciare a meravigliosi nuovi effetti nel dialogo tra il solista, gli archi e i fiati: in questo senso il *Concerto in Si bemolle* va oltre i pur grandissimi raggiungimenti delle opere gemelle di qualche anno prima. Una melodiosità a volte serena, a volte rassegnata pervade tutti e tre i movimenti dell'opera, conferendo all'insieme un che di unico e irripetibile.

Il *Concerto* venne completato il 5 gennaio 1791; la prima esecuzione non avvenne all'interno di un'Accademia organizzata da Mozart bensì più modestamente nel corso di una serata dedicata al clarinettista Joseph Baehr. La prima edizione è dell'agosto 1791, presso Artaria.

L'esame del manoscritto ha portato all'ipotesi che i primi due movimenti e l'inizio del terzo fossero già stati abbozzati tempo prima: forse lo stesso

autore si rendeva conto del carattere estremamente personale e profetico dell'opera e ne ritardò il completamento.

1. Allegro

E' sufficiente una battuta di puro accompagnamento su due note a creare un clima di attesa ma anche di tranquilla contemplazione. Il tema principale arriva subito dopo ai violini primi, puro, semplice, nelle classiche 4 + 4 battute intercalate da un brevissimo, solenne richiamo dei fiati. Subito il secondo tema, parimenti aggraziato e sempre coinvolgente, con archi e fiati e il terzo, con le sue improvvise ricadute al minore. Una parentesi concertante prepara l'entrata del solista che, dopo tale abbondanza di idee non può far altro che riprendere il I tema con alcuni semplici florilegi. Il discorso inizia a svilupparsi verso tinte più scure (un nuovo tema del pianoforte in Fa minore) e presenta sempre mirabili fasi di dialogo, di scambio dei temi ora ascoltati tra pianoforte, archi e fiati.

Lo sviluppo – giocato quasi interamente sul I tema e sul richiamo "militare" dei fiati - inizia nella tonalità remotissima di Si minore e si avventura in un viaggio nel quale si prova una sorta di straniamento, come se l'ascoltatore non ritenesse più possibile ritornare alla ripresa nella tonalità d'impianto. Un fantastico motivo che esce quasi spontaneo dal dialogo sempre più intrecciato tra gli archi, gli arpeggi del pianoforte e i fiati porta però magicamente alla risoluzione dell'indovinello musicale: ritornano quindi il I tema e la ripresa delle idee precedentemente ascoltate, fino ad arrivare alla preparazione della cadenza. Assieme a quella del Rondò finale è questa la più bella di tutto il lascito mozartiano. Il movimento si chiude tranquillamente secondo le premesse iniziali.

2. Larghetto

Di una "mitezza francescana" come la chiama il Girdlestone, quest'ultimo tempo lento riassume l'esperienza di una vita chiedendo allo strumento a tastiera una capacità infinita di canto. Il tema conduttore è ancora una volta espresso nel confine delle miracolose 4 + 4 battute ed è ripetuto secondo uno "schema consolatorio" che avevamo già incontrato nel tempo centrale del *K. 491*. Una prima strofa del pianoforte, nuova melodia molto simile al ritornello, porta alla riesposizione dello stesso e alla comparsa di un'inaspettata perorazione dei corni (ventitre note ribattute) che anticipano uno straziante lamento di tutta l'orchestra e una nuova bellissima figurazione ondeggiante dei violini cui si sovrappongono i fiati come in un corale. Il secondo couplet del pianoforte è in Mi bemolle maggiore, sem-

plicissimo come non mai, ma modula presto in minore e attraverso la trasfigurazione di lunghi trilli porta alla nuova esposizione del ritornello e alla tranquilla conclusione.

3. Allegro

Mozart utilizzò il ritornello di questo Rondò poco tempo dopo nel Lied "Sehnsucht nach dem Frühlinge" (che si può tradurre come "Desiderio (o Nostalgia) della Primavera") e anche in questo caso il rimando al titolo suggerisce, come vuole l'Einstein, "quella serenità rassegnata derivante dal fatto che Mozart si rende conto che si tratta della sua ultima primavera". Tema grazioso, infantile, che innesca però un discorso difficile da razionalizzare se non in un contesto di forma mista sonata-Rondò. Meglio a questo punto ascoltare ammirati la frammentazione delle idee nei dialoghi appassionati tra solista, archi e fiati e soprattutto la magnifica cadenza, dove il tema infantile è presto trasfigurato in un contesto di dolore personale e universale. La conclusione è uno sfogo liberatorio del solista attraverso un virtuosismo luminosissimo che sembra voler ribadire una condizione di felicità recuperata, al di là della vita.

Antonio Salieri

(Legnago, 1750 – Vienna, 1825)

Concerto in Do maggiore per pianoforte(fortepiano) e orchestra

(Revisione di Giovanni Carli Ballola)

Tempi:
1. Allegro
2. Larghetto
3. Andantino

Organico:
2 oboi, 2 fagotti; 2 corni; archi

Durata:
20' circa

Nato a Legnago nello stesso anno in cui moriva a Lipsia Johann Sebastian Bach, fortunato contemporaneo di quello sfortunato Mozart cui la vita concesse ben pochi onori, Salieri è rimasto fino a pochi anni fa il rappresentante del compositore settecentesco alla moda, avversario del nuovo e povero di idee sufficienti a mantenere in auge il vecchio stile. Stabilitosi a Vienna nel 1766 e celebrato ben presto per la sua produzione teatrale - lontanissima dai futuri traguardi mozartiani seppure meno convenzionale rispetto alla tradizione dell'opera buffa napoletana allora imperante - Salieri meritò quelle cariche ufficiali di compositore di corte (1774) e Maestro di Cappella presso gli Asburgo (1788) che erano state negate al salisburghese.

Il recupero di alcune opere (*Les Danaïdes* del 1784, *Axur re d'Ormus* del 1787, *Prima la musica e poi le parole*, del 1786 su libretto dell'Abate Casti, e recentemente l'*Europa* riconosciuta, opera inaugurale del nuovo Teatro alla Scala del 1778) nel repertorio di questi ultimi decenni ha dato il via anche a una riscoperta del Salieri strumentale, che offre a dire il vero pochissime sorprese interessanti. Quello in Do maggiore è il secondo di due *Concerti per fortepiano* risalenti al 1773 e conservati nella Biblioteca della Gesellschaft der Musikfreunde a Vienna.

Il revisore Giovanni Carli Ballola fa notare che siamo in presenza di

"opere pianistiche di un compositore non pianista" che rivelano "una corretta conoscenza della natura e della tecnica propria agli strumenti a tastiera" e ne evidenzia la discendenza stilistica dagli esempi di Carl Philipp Emanuel Bach "con la sua scrittura densa ed elaborata, la sua tensione armonica, il gusto per il particolare piccante ed eccentrico, nel contesto di un discorso vario e insieme ampiamente sviluppato". In realtà se si esclude l'amabile e malinconica grazia del Larghetto alla Siciliana in 6/8, ci si può assai facilmente rendere conto, ascoltando i concerti di Mozart, quanto poco vario e sviluppato sia il discorso del musicista italiano e a quali vertiginose altezze si innalzi l'arte del salisburghese.

domenica 14 maggio 2006 ore 11.30

Orchestra Sinfonica di Milano
Giuseppe Verdi

Pianoforte
William Grant Naboré

Antonio Salieri

Concerto in Do maggiore

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto n. 22 in Mi bemolle maggiore K. 482

domenica 23 ottobre 2005 ore 11.30

Orchestra Sinfonica di Milano
Giuseppe Verdi

Pianoforte
Menahem Pressler

Concerto n. 12 in La maggiore K. 414
Concerto n. 17 in Sol maggiore K. 453

domenica 15 gennaio 2006 ore 11.30

Orchestra Sinfonica di Milano
Giuseppe Verdi

Direttore - Pianoforte
Michelangelo Carbonara

Concerto n. 6 in Si bemolle maggiore K. 238
Concerto n. 13 in Do maggiore K. 415

domenica 30 aprile 2006 ore 11.30

Orchestra Sinfonica di Milanc
Giuseppe Verd

Pianofort
Dmitri Bashkiro

Concerto n. 14 in Mi bemolle maggiore K. 449
Concerto n. 24 in Do minore K. 491

Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano
Giuseppe Verdi

Pianoforte

Christian Leotta

Concerto n. 1 in Fa maggiore K. 37

Concerto n. 20 in Re minore K. 466

domenica 3 dicembre 2006 ore 11.00

Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano
Giuseppe Verdi

Pianoforte

Davide Franceschetti

Concerto n. 4 in Sol maggiore K. 41

Concerto n. 15 in Si bemolle maggiore K. 450

domenica 7 gennaio 2007 ore 11.00

Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano
Giuseppe Verdi

Pianoforte
Cédric Pescia

Concerto n. 2 in Si bemolle maggiore K. 39

Concerto n. 25 in Do maggiore K. 503

domenica 25 marzo 2007 ore 11.00

Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano
Giuseppe Verdi

Pianoforte

Enrico Pompili

Concerto n. 5 in Re maggiore K. 175

Concerto n. 18 in Si bemolle maggiore K. 456

domenica 29 aprile 2007 ore 11.00

Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano
Giuseppe Verdi

Pianoforte
Roberto Plano

Concerto n. 16 in Re maggiore K. 451

Concerto n. 23 in La maggiore K. 488

Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano
Giuseppe Verdi

Pianoforte

Michelangelo Carbonara

Cédric Pescia

Concerto n. 7 per due pianoforti e orchestra in Fa maggiore K. 242

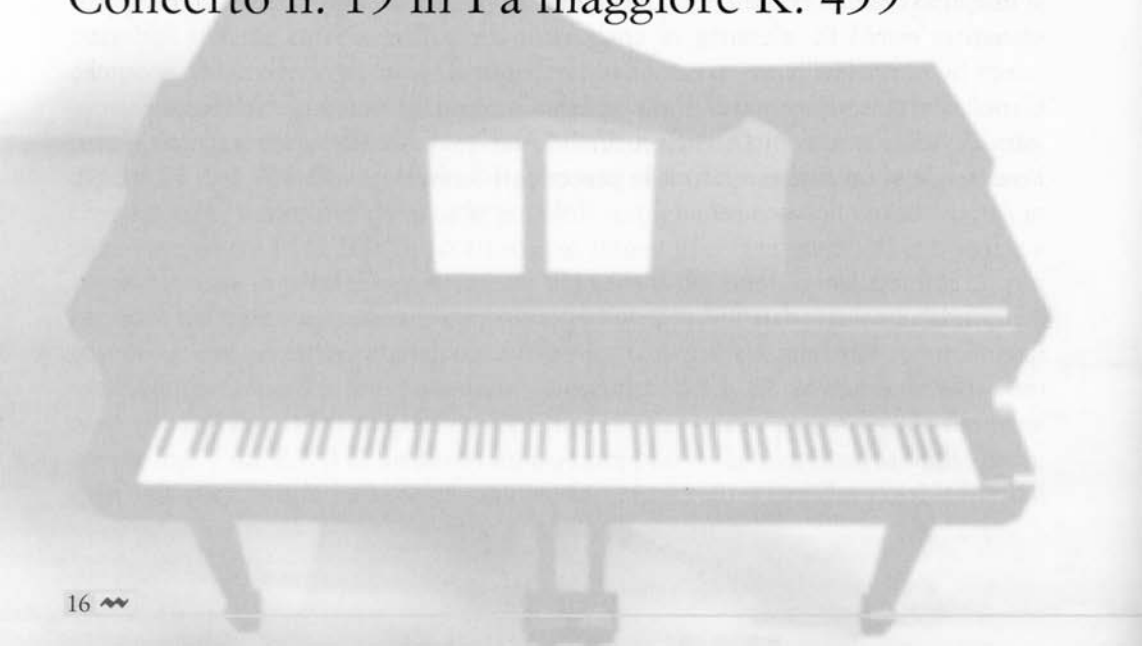
Concerto n. 10 per due pianoforti e orchestra in Mi bemolle maggiore K. 365

domenica 1 ottobre 2006 ore 11.00

Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano
Giuseppe Verdi

Pianoforte

Alessandro Deljavan

Concerto n. 8 in Do maggiore K. 246

Concerto n. 19 in Fa maggiore K. 459