

Università degli studi di Roma “La Sapienza”

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea in Letteratura Musica e Spettacolo

- Classe delle Lauree in Lettere -



La drammaturgia nei concerti per pianoforte e orchestra di W. A. Mozart

Candidato

Daniele Camiz

N. matr. : 20116077

Relatore

Prof. Pierluigi Petrobelli

Anno Accademico 2003-2004

SOMMARIO

SOMMARIO	2
1. INTRODUZIONE	4
1.1 Una “pre-struttura” drammatica	4
1.2 La nuova drammaturgia mozartiana	5
1.3 Opera e concerto	7
1.4 Esibizioni del virtuoso	9
1.5 Metodologia e fonti	11
2. CONCERTO KV 449 IN MI BEMOLLE MAGGIORE	14
2.1 Primo Movimento	14
2.1.1 Ritornello d’apertura o esposizione orchestrale	14
2.1.2 Sezione A o Esposizione solistica	30
2.1.3 Ritornello intermedio	36
2.1.4 Sezione B o Sviluppo	37
2.1.5 Sezione A' o Ripresa	42
2.1.6 Ritornello conclusivo	47
2.2 Secondo movimento	49
2.2.1 Ritornello iniziale.	49
2.2.2 Prima Strofa	55
2.2.3 Seconda strofa	57
2.2.4 Terza strofa o Ripresa	58
2.2.5 Ritornello conclusivo	60
2.3 Terzo movimento	62
2.3.1 Ritornello iniziale	62
2.3.2 Esposizione solistica	64
2.3.3 Sviluppo	69
2.3.4 Ripresa	73
2.3.5 Finale	75
2.4 Considerazioni conclusive	80
3. CONCERTO KV 450 IN SI BEMOLLE MAGGIORE	82
3.1 Primo movimento	83
3.1.1 Ritornello d’apertura	83
3.1.2 Sezione A o Esposizione solistica.	90
3.1.3 Ritornello intermedio	94
3.1.4 Sezione B o Sviluppo	95
3.1.5 Sezione A' o Ripresa	98

3.2 Secondo movimento	103
3.2.1 Tema	103
3.2.2 Variazione I	105
3.2.3 Variazione II	106
3.2.4 Coda	108
3.3 Terzo movimento	110
3.3.1 Ritornello d'apertura	110
3.3.2 Sezione A o Esposizione solistica	112
3.3.3 Sezione B o Sviluppo	115
3.3.4 Sezione A' o Ripresa	118
3.4 Considerazioni conclusive	122
BIBLIOGRAFIA	123
Libri	123
Articoli - Saggi	124
Partiture	125
INDICE DELLE TABELLE	126
INDICE DEGLI ESEMPI MUSICALI	127

1. INTRODUZIONE

Questo lavoro ha come punto di partenza una considerazione tanto ovvia quanto intuitiva: la musica strumentale pura è più astratta e meno significativa se confrontata con la musica che accompagna la parola e il gesto. Questa considerazione tuttavia non ha lo scopo di stabilire una scala di valori (come è stato fatto in altre epoche); al contrario spinge ad una verifica necessaria quanto interessante del rapporto fra diversi “generi” musicali.

1.1 Una “pre-struttura” drammatica

Mozart è un compositore per il quale le distinzioni tra i generi non sono così nette e definite; il suo pensiero musicale è unico, “unificato”, e precede per così dire qualsiasi differenziazione. È come se ci fosse per lui una matrice, una “pre - struttura”, che poi si materializza nella singola espressione, musicale e non. Gianfranco Folena ad esempio ha analizzato la struttura delle lettere di Mozart¹ e ha osservato che l'uso di differenti lingue e registri linguistici segue spesso una precisa forma musicale, trasformando la scrittura in un vero e proprio gioco linguistico regolato da strutture geometriche: “[...] in Mozart istinto e geometria convivono anche nelle minime cose in una sorta di sintesi a priori, e al suo slancio vitale è immanente una geometria naturale. Egli aveva non solo la passione per la geometria, ma una mente *geometrico more* formata”². I principi ordinatori di questa geometria innata sono quelli dell'alternanza e della variazione: le lingue si alternano, si compenetrano l'una dentro l'altra, uno stesso termine viene riproposto in lingue differenti, vere e proprie variazioni fonetiche distorcono i termini originali e così di

¹ G.FOLENA, *L'italiano di Mozart nel concetto europeo del suo Epistolario*, in *L'italiano in Europa- Esperienze linguistiche del Settecento*, Einaudi, Torino 1983

² *Ibid.*, pag.449

seguito. Wolfgang Hildesheimer osserva a proposito di una delle famose lettere³ alla Bäsle (la cugina Anna Maria Thekla) che essa “[...] riproduce l’atto del comporre, allineando l’uno accanto all’altro per via di associazione brevi valori musicali. Vi compaiono anche *invocazioni nello stile del recitativo*.”⁴; le digressioni scurrili sembrano addirittura seguire una “forma di rondò”⁵. La stessa pre-struttura dunque dà esiti simili in campi differenti, così nella redazione delle lettere come nella composizione di opere, di sinfonie o di concerti. Lo scopo di questa pre-struttura è sempre quello di comunicare e la cosa interessante è che Mozart ha sempre molto chiaro il destinatario del messaggio e l’effetto che vuole produrre in lui e adatta lo stile allo scopo. Si riscontra perciò sempre una “[...] *dimensione teatrale, comica e farsesca*[...] talora tragica, il gusto giocoso del travestimento linguistico e dello *spettacolo*”⁶. Ed è proprio questa dimensione teatrale, drammatica che precede a mio avviso qualsiasi creazione mozartiana: in una parola la consapevolezza dell’effetto prodotto sullo spettatore-ascoltatore-lettore.

1.2 La nuova drammaturgia mozartiana

Conosciamo dalle lettere la grande passione che Mozart aveva per il teatro, sia come spettatore, sia come drammaturgo sia anche come attore⁷; “ Il mio unico divertimento è il teatro. Mi piacerebbe se tu potessi veder qui una tragedia! [...] non conosco nessun teatro dove non si rappresentino in modo eccellente tutti i tipi di opere.”⁸ scrive alla sorella da Vienna, e questo ci informa anche dell’intensa attività

³ 28 febbraio 1778

⁴ W.HILDESHEIMER, *Mozart*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977 (trad. it. *Mozart*, RCS Libri S.p.A., Milano 1998³), pag. 127 (i corsivi sono miei)

⁵ *Ibid.*, pag. 125

⁶ FOLENA 1983, pag. 433 (i corsivi sono miei)

⁷ Cfr. GEORG KNEPLER, *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, Berlin 1991 (nella trad. it. *Wolfgang Amadé Mozart. Nuovi percorsi*, Ricordi LIM, Lucca 1995), pag. 131. Knepler cita due frammenti di farse scritte da Mozart, uno del 1787 in cui compare Arlecchino, l’altro dal titolo *Der Salzburger Lump in Wien* [Un briccone salisburghese a Vienna]. Con ogni probabilità egli vi ha partecipato non solo come autore a anche come attore.

⁸ Lettera alla sorella da Vienna 4 luglio 1781. In *Mozart. Epistolario*, a cura di E. Castiglione, Editoriale Pantheon, Roma 2001, pag. 216

teatrale che si svolgeva nella città⁹; sappiamo inoltre che nel periodo della sua vita del quale ci stiamo occupando egli era completamente rapito dall'idea di scrivere per il teatro. La stesura di *Idomeneo* e di *Die Entführung aus dem Serail* gli aveva permesso di cominciare a sperimentare una drammaturgia nuova, per mezzo della quale poteva rappresentare la realtà psicologica dei personaggi nel suo divenire¹⁰. Questa nuova drammaturgia era molto vicina a quella descritta da Lessing nella sua *Hamburgische Dramaturgie*: fatta di “alternanza (*Abwechslung*), gradualità e sfumato (*Staffel, Schattierung*), collegamento (*Verbindung*), contrasto (*Kontrast*)”¹¹ tutto organizzato da una precisa architettura. Una frase di Lessing a proposito della naturalezza sembra descrivere perfettamente la concezione drammaturgica di Mozart: “[...] nella natura ogni cosa è legata con l'altra: ogni cosa s'intreccia con l'altra, si scambia con l'altra, muta nell'altra”¹², e sembra adattarsi ad ogni sua produzione, strumentale, “letteraria” o drammatica.

Accettando questo presupposto diventa chiaro che il confronto tra musica strumentale e teatro, operato attraverso prestiti, rimandi, riflessioni sulla natura del linguaggio musicale nascoste all'interno della struttura delle composizioni mozartiane, è continuo e fecondo. In generale possiamo constatare che la struttura “forte” della forma sonata si presta ad organizzare architettonicamente il materiale musicale usato per la scena. Già durante la composizione di *Idomeneo*, Mozart scopre che può gestire delle grandi campate di tensione drammatica e ridurre la soluzione di continuità che era propria dell'opera seria settecentesca, fatta di numeri chiusi e recitativi. Viceversa le convenzioni del linguaggio teatrale dell'opera buffa, alcune forme proprie dell'opera seria, i gesti drammatici, una gran sensibilità comunicativa e una fine conoscenza della psicologia umana alimentano la fantasia creativa del

⁹KNEPLER 1991., Cap. 10, pag. 128 e sg.

¹⁰ Cfr. PAOLO GALLARATI, *La forza delle parole. Mozart drammaturgo*, Einaudi, Torino 1993

¹¹ *Ibid.*, pag. 23

¹² LESSING [1769], pezzo n. LXX, 1° gennaio 1768. Cit. in GALLARATI 1993, pag. 26

compositore lasciando diverse tracce più o meno consapevoli nella musica strumentale.

1.3 Opera e concerto

Questo scambio alla pari avviene in particolare tra opere teatrali e concerti solistici, in particolare quelli per pianoforte. Già un primo esame della cronologia relativa ai due generi ci rivela qualcosa di interessante: tra il 1768 e il 1772 Mozart scrisse sei opere, dalla metà del 1779 alla metà del 1782 cinque, durante lo stesso periodo nessun concerto per pianoforte; viceversa dal 1776 al 1777, e dal 1784 al 1785 compose rispettivamente 4 e 9 concerti per pianoforte e nessuna opera¹³. Opera e concerto per pianoforte sembrano quasi essere alternativi, due facce di una stessa medaglia, o forse due espressioni della stessa pre-struttura. La stessa natura del concerto per pianoforte e orchestra lo conferma: un solista, come fosse un attore sul palco, si trova a dialogare, competere, scherzare, insomma agire insieme ad altri personaggi, costituiti dall'orchestra in generale e dai gruppi strumentali in particolare; queste azioni si susseguono nel tempo con il preciso fine di suscitare una reazione nel pubblico, per mantenerne viva l'attenzione. Per ottenere questo risultato Mozart applica il principio del contrasto a diversi elementi e livelli del linguaggio musicale. L'aspetto più interessante è il processo di "semantizzazione"¹⁴ di questi elementi, che li rende significanti dal punto di vista drammatico e ne permette il confronto. Mi spiegherò anticipando qualche esempio che sarà trattato più estesamente nella sezione dell'analisi.

All'inizio del primo movimento del *Concerto in mi b maggiore KV 449*

l'orchestra espone il primo tema nella tonalità d'impianto per 16 battute, poi improvvisamente un nuovo episodio in *do minore* irrompe letteralmente a disturbare

¹³ I. KECSKEMÉTI, *Opernelemente in den Klavierkonzerten Mozarts*, in Mozart – Jahrbuch (1968 – 1970), Kassel 1970, pag. 111: "Die Klavierkonzerte und Opern wechseln sich zumeist ab: in demselben Jahr oder Jahrkreis erscheinen sie selten auf einmal: Mozart vertraut seine innigsten Gedanken einmal der einen, andersmal der anderen dieser Gattungen an.". Seguono poi gli esempi riportati.

la stabilità tonale del tema¹⁵ con un “gesto” drammaticamente assai efficace. Questo elemento non tornerà più nel corso dell’esposizione né nello sviluppo, ma si ripresenterà per introdurre la cadenza del solista. La cadenza è un momento, nel concerto, drammaturgicamente importante, poiché è l’attesa esibizione del solista – istrione, ed è palesemente annunciata dall’accordo dell’orchestra di quarta e sesta sulla dominante che la precede. Come dire che tutti sanno esattamente quando è il momento in cui devono prestare attenzione all’esibizione di bravura¹⁶. Dunque quell’episodio in do minore che all’inizio dell’esposizione aveva indotto una sorpresa e che avevamo forse anche dimenticato, ritorna così all’improvviso e annuncia la cadenza del solista. Non abbiamo a disposizione dei contenuti definiti in una musica priva di testo, tuttavia all’ascolto si percepisce che questa scelta attribuisce a quel gesto musicale un significato drammatico che ha qualcosa a che fare con la relazione fra solo e tutti.

Un altro elemento significativo che mette in relazione il teatro con il concerto è la struttura metrica dei temi. Reinhard Strohm ha analizzato in un articolo¹⁷ la struttura metrica di molti temi di concerti mozartiani e ha notato che essa coincide spesso con i versi italiani usati nel teatro musicale. In una lettera indirizzata al padre il 13 ottobre 1781 a proposito della *Entführung aus dem Serail* Wolfgang scrive: “Verse sind wohl für die Musik da Unentbehrlichste”¹⁸. Osservando che non si parla del teatro, delle opere, o delle arie ma della “Musik” in generale Strohm ha esteso il significato di questa affermazione alla musica strumentale e ha fornito una spiegazione ritmico-metrica della “*Sprachähnlichkeit*”¹⁹

¹⁴ KNEPLER 1991, Cap. 20

¹⁵ Cfr. CAPITOLO 2 del presente lavoro

¹⁶ Non sfuggirà neanche il fatto che la cadenza solistica è un dei momenti culminanti anche nell’aria dell’opera seria contemporanea, e che è anche in questo caso preceduta dall’accordo di quarta e sesta.

¹⁷ R. STROHM, *Merkmale italienischer Versvertonung in Mozarts Klavierkonzerte*, in *Analecta Musicologica* 18 (1978) pp. 219-236.

¹⁸ “I versi sono per la musica la cosa più importante”.

¹⁹ *Ibid.*, pag. 219. Potremmo tradurre con “Parlabilità”.

della musica strumentale mozartiana. Come da lui suggerito ho notato che nel *Concerto in si b maggiore KV 450* l'uso di differenti metri nel passare da un tema all'altro garantisce vivacità ritmica, in modo molto simile a quanto Mozart farà poco tempo dopo nel finale II delle *Nozze di Figaro*, dove la variazione del metro nel testo e nella musica gli consentirà di mantenere una tensione drammatica di lunga durata²⁰.

Interessanti sono anche la gestione del ritmo armonico e l'uso degli strumenti a fiato. I due aspetti sono strettamente legati: quando i fiati non hanno un ruolo concertante vengono spesso usati per mantenere delle note assai lunghe, dei pedali armonici che sostengono degli episodi anche piuttosto movimentati²¹. Da un lato l'attenzione dell'ascoltatore viene tenuta ferma proprio da queste note lunghe, come se rallentando improvvisamente il ritmo armonico di base rallentasse anche il tempo drammatico della rappresentazione e quindi diventa possibile percepire più particolari all'interno di un momento unitario; dall'altro lato anche questa variazione del ritmo armonico rientra in un progetto drammaturgico che attraverso i contrasti vuole mantenere vivo il nostro interesse. Anche la scrittura concertante degli strumenti a fiato, a partire dal *Concerto KV 450*, tra la sua origine probabilmente dalla maggiore libertà timbrica che Mozart aveva conosciuto a Milano con il padre dove le orchestre avevano i fiati obbligati²².

1.4 Esibizioni del virtuoso

Un altro aspetto da considerare è il fatto che quasi sempre (sono poche le eccezioni) è Mozart stesso il virtuoso che si esibisce in questi concerti, e che, per quanto riguarda quelli presi qui in esame, queste esibizioni avvengono nel periodo della quaresima (febbraio – marzo 1784), ossia quando i teatri erano chiusi e le

²⁰ Cfr. CAPITOLO 3 del presente lavoro

²¹ Cfr. ad esempio il III movimento del *KV 450*.

²² Cit. in FELDMAN 1993, pag. 259.

rappresentazioni proibite. Forse è questo un altro motivo alla base della curiosa alternanza notata da Kecskeméti. Non è da escludere che egli intenzionalmente abbia inserito questi elementi teatrali, questo “operatic flavour”²³, per farsi conoscere come autore di possibili future opere. È un dato il fatto che fosse alla ricerca disperata di un buon libretto proprio in quel periodo²⁴ e che scalpitasse per scrivere un’opera comica (dell’anno prima 1783 sono i due tentativi de *L’Oca del Cairo* e *Lo Sposo deluso*).

Già negli anni settanta Mozart si esibiva in concerti per presentare se stesso e la straordinaria cantante Aloysa Weber, sua futura cognata ma al momento vagheggiata amante; lei cantava arie assai impegnative tratte per esempio dal *Lucio Silla*²⁵, con estesi ritornelli in cui mostrava le sue eccezionali doti di interprete e lui faceva altrettanto con il fortepiano. Martha Feldman²⁶ ha osservato che la struttura dei primi concerti, in particolare il KV 238, ricalca la struttura delle arie tripartite con ritornello cantate da Aloysa, non sembra quindi essere una novità questo continuo interscambio con il mondo del teatro. La Feldman osserva che l’aria seria ha una “[...]fondamentale affinità con il concerto – in particolare la capacità di manifestare un dramma astratto che non dipenda direttamente da eventi esterni.”²⁷ E aggiunge che è “[...]proprio questa caratteristica di astrattezza a rendere le pratiche dell’inserzione, del prestito e della sostituzione tanto diffuse nell’aria seria e a far sì che la continua vitalità nella sala da concerto divenisse tanto naturale

²³ Cfr. D. FORMAN, *Mozart’s concerto’s form: the first movements of the piano concertos*, Rupert Hart-Davis, London 1971, pag.171, a proposito del primo movimento del concerto KV 449.

²⁴ Al padre da Vienna, 22 gennaio 1783 :”[...] La prego di sollecitare per i libretti il Gatti, questo compositore d’opere sempre disponibile.”; 5 febbraio 1783 :”[...] Nella mia ultima lettera l’ho pregata di insistere con forza con Gatti per il libretti d’opera italiani e lo ripeto ancora.”; 7 maggio 1783 :”[...] Avrò visto 100 libretti e forse di più, ma non ne ho trovato quasi nessuno che mi soddisfacesse.”; 21 giugno 1783 :”[...] Inoltre sono in attesa, per oggi, di 4 dei migliori e più recenti librettisti italiani, tra cui ce ne sarà pure uno buono.”. In *Mozart. Epistolario*, cit.

²⁵ Come ad es. *Ah, se il crudel periglio* di Giunia

²⁶ MARTHA FELDMAN, *Il virtuoso in scena. Mozart, l’aria, il concerto*. In *Rivista Italiana di Musicologia* Vol. XXVIII 1993 n° 2, pp. 255-298. Trad. it. di R. Cafiero.

²⁷ *Ibid.*, pag. 258

quando Mozart ricercava dei tipi più flessibili di aria seria per le scene teatrali”²⁸. Effettivamente il modello dell’aria seria viene presto abbandonato da Mozart e utilizzato solo per le arie da concerto e, continua la Feldman, all’interno della struttura del concerto solistico. Tuttavia, ed è proprio l’intenzione del mio lavoro, lo scambio fra i generi sembra proseguire, e nuovi elementi, nuove concezioni organizzative proprie della “nuova” drammaturgia mozartiana penetrano anche nella musica strumentale, anche se la forma del concerto, a livello macro strutturale, non viene mai intaccata, cosa che invece avviene di continuo nella forma dell’aria.

1.5 Metodologia e fonti

Ho dovuto naturalmente operare una scelta e restringere il campo di indagine a soli due concerti, dati i limiti relativi alla natura di questo elaborato.

Ho scelto i concerti *KV 449* e *KV 450*. Il concerto *KV 449* in *Mi bemolle maggiore* fu composto all’inizio del 1784 a Vienna per l’allieva Barbara Ployer. Quell’anno Mozart iniziò a redigere un catalogo manoscritto delle proprie opere e questo concerto figura al primo posto con la data del 9 febbraio. Probabilmente anche a causa di questo fatto viene considerato da molti il primo della serie dei “grandi concerti viennesi”²⁹. In realtà a Vienna ne aveva già composti altri tre, eseguiti in accademie private a sottoscrizione tra il 1782 e il 1783: il *KV 413*, il *KV 414* e il *KV 415*. Tuttavia è proprio con il Concerto *KV 449* che ha inizio una nuova sperimentazione che coinvolge la relazione fra solista e orchestra, l’uso degli strumenti a fiato, l’uso drammaturgico della forma. Il fatto che Mozart stesso abbia iniziato il suo catalogo personale proprio con questo concerto è prova del fatto che egli fosse completamente consapevole di questa svolta, e la considerasse l’inizio della propria maturità artistica. Il Concerto *KV 450* in *Si bemolle maggiore* fu invece

²⁸ *Ibid.*, pag. 259

²⁹ In una recente rassegna concertistica dedicata dall’Accademia di S. Cecilia ai concerti di Mozart per pianoforte e orchestra, il pianista Alexander Lonquich ha scelto proprio il *Concerto KV 449* come primo concerto della maturità mozartiana

composto a proprio uso e consumo e completato poche settimane dopo, il 15 marzo. L'ho scelto perché nonostante sia vicinissimo al precedente differisce da esso profondamente. Entrambi sono citati in due lettere al padre³⁰ assieme ai Concerti KV 451 in *Re maggiore* e KV 453 in *Sol maggiore*. Il periodo della Quaresima del 1784 fu particolarmente ricco di impegni per Mozart, che fra il 20 febbraio e il 3 aprile partecipa a ben 22 accademie in qualità di pianista, presentando proprio questi concerti appena composti. Durante il periodo della Quaresima, lo ricordiamo i teatri rimanevano chiusi e ciò suggerisce delle considerazioni sulla concezione “teatrale” di questi concerti; sono assai diversi l'uno dall'altro pur avendo in comune proprio una concezione nuova, drammaturgica, rispetto ai precedenti concerti che nascono da una concezione più cameristica.

Dopo un'attenta ricerca bibliografica svolta in parte anche attraverso l'uso di Internet, una consistente parte del lavoro è stata da me dedicata all'analisi delle partiture e soprattutto all'ascolto, poiché ritengo essenziale la verifica percettiva delle intuizioni suggerite dal lavoro a tavolino. Dapprima ho cercato di applicare ai concerti scelti da me le osservazioni fatte da altri autori su altri concerti in relazione allo stesso tema, poi ho analizzato la forma dei concerti, riflettendo ove possibile sul possibile significato drammatico che essa suggeriva. Ho cercato nei concerti stilemi, gesti provenienti dal vocabolario operistico mozartiano e anche in questo caso mi sono chiesto se essi svolgono un ruolo drammaturgico o se sembrano

³⁰ Al padre da Vienna, 15 maggio 1784.

“[...] Oggi mi è giunta con la carrozza della posta la sinfonia che ho composta a Linz[...] insieme con 4 concerti.[...] la prego di far copiare i concerti (in casa).[...] tranne il concerto in mi bemolle, che può esser arrangiato à quattro senza strumenti a fiato, per i 3 restanti non si può fare a meno degli strumenti a fiato, e raramente presentano la stessa musica”. In *Mozart. Epistolario*, cit., pag. 268.

Al padre da Vienna 26 maggio 1784. “Fra questi due [KV 450 e KV 451] concerti io non saprei quale preferire. Sono entrambi tali da *far sudare*, ma quanto a difficoltà, quello in si bemolle supera ancora quello in re. Sono molto curioso di conoscere quale piaccia di più a Voi e a mia sorella fra i tre, in si bemolle, re e sol maggiore... Quello in mi bemolle sta a sé. È un concerto tutto speciale, pensato piuttosto per piccola che per grande orchestra.”. Cit. in G. P. MINARDI, *I concerti per pianoforte e orchestra*, Pordenone 1990, pag. 68

suggerire qualche significato. Oltre ai tre concerti scelti ho ascoltato con attenzione ed esaminato gli altri concerti per pianoforte, alcuni aspetti delle opere composte da Mozart subito prima (*Idomeneo*, *die Entführung aus dem Serail*, *L'oca del Cairo* e *Lo sposo deluso*) che segnano anch'esse una svolta nella concezione drammaturgica dell'autore, e in alcuni casi anche delle successive per individuare continuità e somiglianze. Ho inoltre ripetutamente consultato l'epistolario di Mozart per verificare attraverso le sue parole la pertinenza delle mie osservazioni.

I numeri delle battute si riferiscono alle partiture da me impiegate e segnalate nella Bibliografia. Al termine della sezione relativa ad ogni movimento sono state aggiunte delle tabelle in cui è sintetizzata graficamente l'analisi. Il criterio nella scelta della veste grafica è quello, ove possibile, di mettere in evidenza le peculiarità strutturali spiegate nelle rispettive sezioni, fatta salva la necessità della sintesi e le esigenze grafiche di impaginazione. L'uso di lettere per indicare sezioni più o meno estese della partitura ha lo scopo pratico di indicarle senza avere la pretesa di esattezza scientifica, ed è sempre dettata da esigenze analitiche.

2. CONCERTO KV 449 IN MI BEMOLLE MAGGIORE

La principale caratteristica di questo concerto è l'equilibrio architettonico (ovvero drammaturgico) con il quale è costruito. Mozart sembra voler drammatizzare una vicenda astratta davanti agli occhi dello spettatore, mantenendo viva la sua attenzione a diversi livelli strutturali, nella microstruttura come nella macrostruttura. Il principio della varietà e del contrasto è alla base della sua costruzione, ma è temperato da una chiara coscienza dell'unità non solo strutturale ma anche drammatica dell'intero concerto. Cercherò di spiegare questa affermazione con degli esempi nel corso dell'analisi.

2.1 Primo Movimento

2.1.1 Ritornello d'apertura o esposizione orchestrale

Il I° movimento, *Allegro vivace* in $\frac{3}{4}$, si apre con una idea esposta da tutta l'orchestra all'unisono, forte, armonicamente ambigua, una specie di "sigla tematica"³¹ di quattro battute che si conclude con una sospensione sulla dominante preceduta da un caratteristico trillo, sempre a piena orchestra, sul IV grado innalzato. (Es. 1)

³¹MINARDI 1990, cit., pag. 62

Allegro vivace

Oboe I, II^{*)}

Corno I, II^{*)}
in Mi^b/Es

Pianoforte
unisono

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso^{**)}

Es. 1 K 449-1 Episodio a, "Motto iniziale".

Non è la prima volta né l'ultima, nei concerti per pianoforte, che Mozart usa un motto iniziale esposto all'unisono: il concerto KV 271 (in *mi bemolle maggiore*) ha una brevissima sigla che precede l'ingresso del solista; il KV 413 (in *fa maggiore*) ha una sigla di quattro battute che precedono il tema iniziale; il KV 467 (in *do maggiore*) non ha una sigla ma inizia con gli archi all'unisono; il KV 482 (di nuovo in *mi bemolle maggiore*) ha una sigla di due battute e mezzo e un trillo a piena orchestra molto simile a quello del nostro KV 449. L'ambiguità tonale è invece peculiare di questo concerto.

Nelle convenzioni del teatro settecentesco un trattamento simile dell'orchestra accompagnava le sentenze di personaggi negativi nelle farse; lo stesso Mozart usa questo procedimento ad esempio all'inizio dell'aria *Solche bergelaufne Laffen* nella *Entführung aus dem Serail*³², dove gli archi all'unisono accompagnano la prima sentenza di Osmino, il "cattivo" della situazione, e un trillo sempre

³² W. A. MOZART, *Die Entführung aus dem Serail* KV 384, Kassel 1982, pag. 73, n°3 Arie.

all'unisono amplifica e allo stesso tempo ironizza il moto di rabbia del personaggio.

(Es. 2)

73

Nº 3 Aria
Allegro con brio

Oboe I, II

Corno I, II
in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola I, II

OSMIN

Violoncello e
Basso

7

Ob.

V. I

V. II

Vc.

Osmin

Vc. e B.

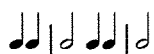
Es. 2 K 449-1 Aria di Osmينو “*Solche hergelaufne Laffen*”

Nel motto iniziale del concerto non ci sono personaggi, ovviamente, tuttavia l'attenzione dell'ascoltatore è senz'altro catturata da questo “ingresso”. Nelle quattro battute successive il primo contrasto dinamico: la risposta, *piano*, dei soli archi riprende dapprima il trillo precedente, stavolta sulla dominante del II grado e non più all'unisono, per poi confermare finalmente la tonalità di *mi* ♭ maggiore con

un'elegante cadenza³³. La risposta viene quindi ripetuta con l'aggiunta di un disegno di crome dei violini primi che ammorbidisce e mette in secondo piano la terza ripetizione del trillo iniziale. Questo disegno prima ascendente poi discendente passa dai violini primi (batt. 8-13) ai violini secondi e poi ai violoncelli (batt. 13-15) ed estende per così dire la conclusione del periodo di altre 9 battute (**Episodio a**). L'effetto che ne risulta all'ascolto ha qualcosa di ironico, come se il personaggio negativo (o per lo meno ambiguo) del motto iniziale venisse dapprima bonariamente preso in giro con la ripetizione sommessa del suo scatto di rabbia e poi progressivamente sedato dal disegno discendente dei violini.

Se esaminiamo dal punto di vista dell'equilibrio armonico questo primo periodo ritornello d'apertura, notiamo che il prolungamento della risposta ha la funzione di ristabilire la percezione della tonalità d'impianto che era rimasta ambigua nelle prime battute. Tuttavia l'uso della dinamica, *forte* - *piano*, e l'orchestrazione, *tutti* - *archi*, delinea un contrasto di carattere drammatico, apparentemente risolto alla fine del periodo con la conferma della tonalità e la sottomissione del *personaggio* - *motto* iniziale.

Ma un'improvvisa irruzione di una nuova idea esposta dall'intera orchestra nella tonalità di *do minore* genera un nuovo contrasto inaspettato. Mentre oboi e corni armonizzano con note tenute un lento ritmo anapestico:



I violini primi, accompagnati dagli accordi ribattuti degli archi espongono un motivo arpeggiato dal carattere estremamente aggressivo che con ampi intervalli si spinge da un estremo all'altro del registro. (**Es. 3**)

³³ W. A. MOZART, *Konzert in Es KV 449*, Kassel 1975, pag.1 batt.6-7.

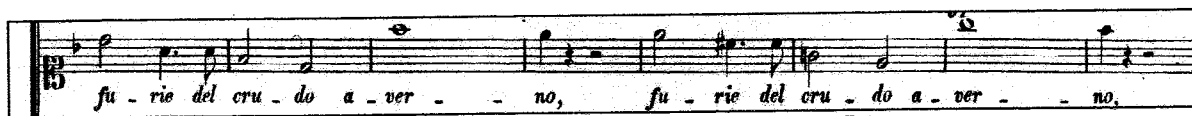
Es. 3 K 449-1 Episodio b in do minore

È un profilo melodico molto simile a quello usato nella prima aria di Elettra nell'*Idomeneo*, sulle parole “[...] furie del crudo averno”³⁴, dove denota uno stato d’animo fatto di rabbia lacerante, secondo lo stile dell’aria “di collera” settecentesca³⁵. Anche il *piano* improvviso della battuta 24, in corrispondenza della modulazione, e il successivo *forte* delle battute seguenti rientrano nel vocabolario convenzionale dei contrasti delle arie “agitate” (**Episodio b**)³⁶.

³⁴ W. A. MOZART, *Idomeneo, re di Creta* KV 366, New York 1992, n°4 Aria *Tutte nel cor vi sento*, pag.50 batt.23-30.

³⁵ Cfr. GALLARATI 1993, cit., pag. 108

³⁶ *Konzert in Es*, cit. batt. 17 e sg.



Es. 4 K449-1 Aria di Elettra “*Tutte nel cor vi sento*” dall’*Idomeneo*

È ancora ironico il modo in cui Mozart chiude questo episodio interrompendolo bruscamente con una nuova idea in *piano*, dei soli archi, fatta di crome ribattute che accompagnano una figurazione caratteristica di crome discendenti legate a due a due: la rappresentazione musicale dei sospiri. Sempre nell’aria citata, Elettra canta con questa figurazione le parole “[...]lunge a sì gran tormento | amor, mercè, pietà”³⁷; mentre tuttavia nell’aria si tratta di veri e propri sospiri in tonalità minore (*re*), nel concerto essi sono in tonalità maggiore (*si b*) e interrotti da improvvisi guizzi (*coulé*) di biscrome³⁸, che ripropongono l’atmosfera canzonatoria dell’inizio(Episodio c). (Es. 5)

The image shows two parts of a musical score. The top part is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics: lunghe a sì gran tor-mento a - mor, mer-cè, pie - tà, a - mor, mer-cè, pie-tà. The bottom part is a piano accompaniment consisting of four staves. The first three staves (treble and two bass) feature repeated eighth notes, each marked with a 'p' (piano). The fourth staff (bass) has a more active line with eighth and sixteenth notes.

Es. 5 K 449-1 “Sospiri” dell’Aria di Elettra e “sospiri” dell’Episodio c

³⁷ *Idomeneo*, cit. pag.51 batt 31 e sg.

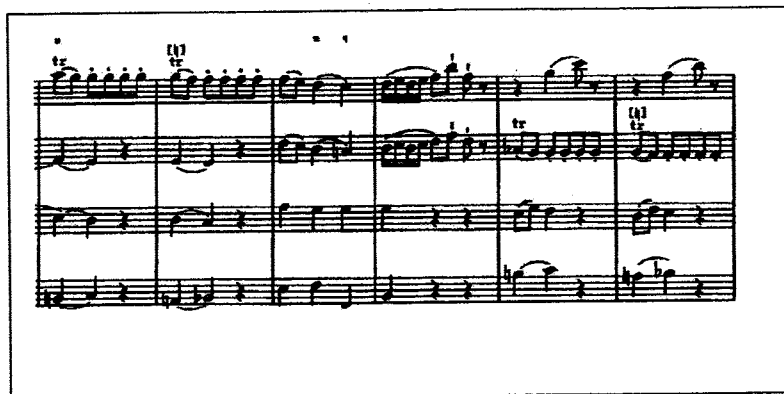
³⁸ *Konzert in Es*, cit. batt. 31 - 35

Un breve collegamento dei violini primi introduce la prima idea del secondo gruppo tematico dal profilo più lirico: una melodia dei primi e dei secondi violini a distanza di sesta, che prima ascende per gradi congiunti e poi si ripiega su se stessa con appoggiature cromatiche, caratterizzata da un tranquillo ritmo dattilico - ♩ e accompagnata da una pulsazione di crome del basso (**Episodio d**). (**Es. 6**)



Es. 6 K 449-1 Episodio d

Tuttavia dopo solo tre battute viene interrotta bruscamente e nel silenzio le sole viole con una figurazione puntata sembrano voler cominciare un'idea nuova, subito fermata dalla ripetizione della melodia precedente stavolta per terze e a partire da una terza sopra; ancora 3 battute e la figurazione puntata prende il sopravvento passando da viole e secondi, ai primi e poi al basso ma viene a sua volta fermata da una risposta (**Episodio e**) in cui compaiono un trillo (cfr. **Episodio a**) e le crome ribattute (cfr. **Episodio c**), che viene ripetuta con l'aggiunta dei fiati e porta ad una stabile conferma della tonalità di *si* ♭. (**Es. 7**)



Es. 7 K 449-1 Episodio e

In poche battute quindi si sono susseguite, o meglio scontrate, diverse idee che hanno creato un'intensificazione del ritmo degli eventi melodici e armonici, in una parola una situazione di grande varietà, unificata tuttavia dalla continua pulsazione delle crome ribattute che a partire già dalla battuta 12 hanno accompagnato e sostenuto il flusso del discorso musicale. Questa pulsazione unificante viene interrotta in punti strategici per far sì che l'attenzione dell'ascoltatore percepisca una cesura netta. Ad esempio la figurazione puntata delle viole che interrompe il **Episodio d** (batt. 40 e poi 44-46), o la pausa che interrompe prima della ripetizione l'**Episodio e** di chiusura (batt.50).

A questo punto dopo tanta varietà Mozart sente la necessità di fermare il tempo drammatico, creare una pausa nel corso degli avvenimenti. A questo fine si avvale di un lungo pedale di *si*, tenuto dai fiati e dalle crome ribattute del basso per ben 9 battute ³⁹(**Episodio f**) . (**Es. 8**)

³⁹ *Konzert in Es*, cit. batt.54 e sg.



Es. 8 K 449-1 Episodio f

L'armonia si ferma, il suono prolungato dei corni mantiene l'attenzione ferma su un punto, mentre gli archi si inseguono con disegni imitativi e i violini primi decorano il tutto con scale ascendenti e discendenti.

È un procedimento usato da Mozart molto spesso nei brani concertati delle opere, quando vuole inserire una pausa di riflessione in cui ogni personaggio esprime il suo sentimento, diverso oppure simile a quello degli altri. Il suono prolungato degli strumenti a fiato mantiene l'attenzione per così dire su di un punto di fuga, una nota ferma tenuta molto a lungo che dà la sensazione di stasi, e le figurazioni imitative consentono alle voci di esprimere testi anche diversi (non necessariamente) pur rimanendo comprensibili.

Un esempio di questo procedimento si trova nel quartetto del III Atto di *Idomeneo*⁴⁰ sulle parole “[...] soffrir più non si può” pronunciate da tutti e quattro i personaggi in scena. Anche qui sono i corni a tenere un lungo *si* accompagnati dal tremolo del basso. Il disegno polifonico imitativo rende percepibile la ripetizione

⁴⁰ *Idomeneo*, cit., n°21 Quartetto, pag. 234 batt. 104 e sg.

cor mi si di - vi - de, *sof - frir più non si può, sof - frir, sof -*
 Herz, mein Herzer - bebet, *kein Schmerz kann grösser sein, kein Schmerz, kein*

sof - frir più non si può non si può, sof - frir, sof -
 Kein Schmerz kann grösser sein, grösser sein, kein Schmerz, kein

cor mi si di - vi - de, *sof - frir più non si può sof - frir più non si può, sof - frir, sof -*
 Herz, mein Herzer - bebet, *kein Schmerz kann grösser sein, kein Schmerz kann grösser sein, kein Schmerz, kein*

sof - frir più non si può, sof - frir, sof -
 Herz, mein Herzer - bebet, *kein Schmerz kann grösser sein, kein Schmerz kann grösser sein, kein Schmerz, kein*

sof - frir più non si può, sof - frir, sof -
 Herz, mein Herzer - bebet, *kein Schmerz kann grösser sein, kein Schmerz kann grösser sein, kein Schmerz, kein*

Bass

Anche nel terzetto del II Atto sempre di *Idomeneo*⁴¹ le parole “[...] seconda i voti o ciel” sono accompagnate da un *fa* dei corni e dal ribattuto del basso, mentre gli archi raddoppiano le voci che entrano in canone una dopo l’altra.

23

Es. 10 K 449-1 Dal Terzetto, n° 16 di *Idomeneo*

24

ritmo puntato⁴² in *forte* a piena orchestra ripetuta due volte e sempre seguita da una pausa. (Es. 11)



Es. 11 K449-1 Episodio g

Le pause di semiminima delle batt. 64 e 66 sono molto importanti perché oppongono un significativo silenzio ad un continuum di suono che dura praticamente dall'inizio del brano⁴³, e mettono chiaramente in risalto nella percezione dell'ascoltatore la fanfara del ritorno della tonalità. La risposta in *piano* e marcatamente melodica conferma con una cadenza la tonalità di *mi_b maggiore*.

A questo punto ritorna la figurazione iniziale con il trillo, stavolta per moto contrario e al basso, accompagnato da violini e oboi che riprendono le crome

⁴² Lo stesso ritmo puntato che alle batt. 40 e 44 – 46 sembrava voler cominciare qualcosa di nuovo.

⁴³ La pausa di croma della battuta 50 è a mio avviso strutturalmente meno rilevante poiché più breve e ha il solo scopo di fornire un "respiro" necessario per la ripetizione dell' **Episodio e**. Qui

ribattute *staccato* e l'appoggiatura dei sospiri⁴⁴; gli elementi sono sovrapposti e sintetizzati per così dire in una nuova unità (**Episodio h**) che ha la funzione di elemento di chiusura del discorso. (Es. 12)



Es. 12 K 449-1 Episodio h

Il senso di chiusura è dato dalla prevalenza della direzione discendente, sia nelle risoluzioni e nella progressione dei trilli, sia nelle scale discendenti dei violini alla fine della frase. La ripetizione in *piano* dell' **Episodio h** e una breve progressione cromatica ascendente alla fine sembrano riaprire il discorso, ma servono solo a preparare la *coda*, fatta di un motivo cadenzale di 2 battute ripetuto 2 volte, che richiama da lontano il **Episodio b**, ma stavolta in *maggiore* e con ritmo leggermente dilatato (**Episodio i**). (Es. 13)

invece le pause sono di semiminima, ravvicinate e dopo incisi brevi, se ne percepisce chiaramente lo scopo di interruzione.

⁴⁴ Cfr. **Episodio c**



Es. 13 K 449-1 Coda i

La chiusa lascia una pausa di semiminima che permette l'ingresso del *solo* nel silenzio.

Dall'analisi di questo primo ritornello orchestrale risulta chiara l'idea costruttiva di fondo: il principio del contrasto, dato dall'alternanza di piani sonori (*piano – forte, tutti – archi soli*), elementi ritmici (*pulsazione regolare – assenza o irregolarità della pulsazione*), zone tonali (*tonica – dominante*), elementi fraseologici (*frasi prolungate – frasi brevi*), caratteri espressivi (*maggiore – minore, staccato – legato*) e così di seguito.

Mozart aveva le idee molto chiare su come tenere desta l'attenzione dei suoi ascoltatori, egli stesso in una sua lettera a proposito dell'ouverture della *Entführung*

spiega al padre che con questa alternanza dinamica e armonica “[...]sarà impossibile addormentarsi, anche se si fosse passata un’intera notte in bianco.”⁴⁵.

L’effetto che ne risulta è proprio di estrema mobilità, grande dinamismo, si ha la sensazione di trovarsi di fronte a delle azioni, in una parola ad un “dramma”, nel senso etimologico del termine (da δράω, agisco).

Può essere interessante a questo punto stabilire un confronto fra la funzione dell’Ouverture e quella del primo ritornello orchestrale del concerto. Martha Feldman, nel citato articolo⁴⁶, confronta la struttura delle arie con ritornelli con la struttura dei primi concerti per pianoforte di Mozart. In particolare analizza la funzione dei ritornelli orchestrali e attribuisce a quello di apertura la funzione di “[...] mettere in mostra le risorse sintattiche e retoriche disponibili.”, e a quelli intermedi e finali la funzione di “punteggiatura al livello più alto”⁴⁷. Nell’intento di stabilire un legame non casuale fra la parte strumentale e la parte cantata il compositore getta un ponte tra i generi. Questo ponte si manifesta anche nella composizione delle Ouverture delle opere. Ecco qualche esempio:

- nell’Ouverture della *Entführung*, l’*Andante* centrale è la versione in *minore* della prima Aria di Belmonte; laddove nell’aria Belmonte gioisce perché è quasi sul punto di rivedere l’amata Konstanze (così crede), nell’Ouverture sembra quasi essere rappresentata la triste attesa che precede quel momento;
- nell’Ouverture de *Lo sposo deluso*, la ripresa dopo l’*Andante* dell’*Allegro* iniziale si fonde direttamente con la scena iniziale, un Quartetto in cui la parte orchestrale “[...] sviluppa il materiale musicale dell’Allegro

⁴⁵ 26 Settembre 1781, al padre da Vienna: ” Dell’ouverture troverà solo 14 battute. È molto breve, con una *alternanza di forte e di piano* e ad ogni forte inizia sempre la musica turca. *Cambia così da un tono all’altro* e credo che sarà impossibile addormentarsi, anche se si fosse passata un’intera notte in bianco.”(I corsivi sono miei). In Mozart, *Epistolario*, a cura di E. Castiglione, Roma 2001.

⁴⁶ Cfr. FELDMAN 1993, cit.

⁴⁷ *Ibid.*, pag. 291

ampliandolo e modulandolo, proprio come se fosse un movimento sinfonico”⁴⁸;

- nell’Ouverture del *Don Giovanni* l’introduzione lenta è ripresa dal finale del II Atto, una versione ridotta dello scontro finale tra il protagonista e il Commendatore;
- nell’Ouverture di *Così fan tutte* è inserito il motto che dà il titolo all’opera, che compare nel Finale dell’Ultimo Atto⁴⁹.

La funzione dell’Ouverture diventa così per Mozart quella di preparare in qualche modo l’ascoltatore alla vicenda che sta per svolgersi davanti ai suoi occhi. All’epoca era usuale invece anteporre un qualsiasi brano tripartito, privo di legami con il resto dell’opera, e spesso intercambiabile. C’è dunque uno sforzo di “semantizzazione” del linguaggio musicale strumentale: considerando che l’Ouverture era solitamente l’ultimo pezzo composto dopo il completamento dell’intera opera, si comprende come i “gesti” musicali, i richiami scelti avessero nella mente dell’autore un significato in relazione agli eventi o alle situazioni emotive presenti all’interno del dramma. Lo stesso meccanismo, ad un livello architettonico inferiore, è alla base della composizione dei ritornelli orchestrali iniziali delle arie con struttura bitematica tripartita (o in forma sonata)⁵⁰ composte intorno agli anni ’70 del Settecento: la presentazione dei due temi da parte dell’orchestra anticipa il materiale che sarà poi usato nell’esposizione dal solista.

È proprio nel confronto tra il primo ritornello orchestrale e l’esposizione del solista che si gioca la tensione drammatica dell’aria come del concerto. Solitamente la struttura del concerto classico viene descritta sommariamente come “modificazione della forma sonata”⁵¹; tuttavia il termine “esposizione orchestrale”,

⁴⁸ KNEPLER 1991 (1995), cit., pag.284

⁴⁹ Tutti questi esempi sono in KNEPLER 1991 (1995), cit., pp. 284 - 285

⁵⁰ Cfr. FELDMAN 1993, cit., pag. 263

⁵¹ J. A. Meyer, *The operatic basis of Mozart’s keyboard concertos*, in *Musicology*, Australia, Vol. VI (1980), pag.63

che deriva da tale definizione non rende pienamente giustizia alla funzione svolta da questa sezione. Il termine “ritornello”, che implica un riferimento sia alla struttura del concerto barocco, sia a quella dell’aria con ritornelli, è sicuramente da preferirsi⁵². Aggiungiamo inoltre, come osserva Malcolm Bilson⁵³, che il ritornello iniziale era all’epoca eseguito non dalla sola orchestra, ma era accompagnato dal basso continuo realizzato dal solista: anche visivamente, quindi, si trattava di un vero e proprio *tutti* dal quale si separava poi il solista.

2.1.2 Sezione A o Esposizione solistica

A partire quindi da quel piccolo silenzio strategico alla fine del primo ritornello⁵⁴ si apre il confronto dialettico tra il due attori principali del dramma. (Es. 14)

⁵² *Ibid.*, pag. 63

⁵³ M. BILSON, *The Mozart Piano Concertos Rediscovered*, in *Mozart – Jahrbuch* (1986), Kassel 1986, pp. 58-61

⁵⁴ batt. 88



Es. 14 K 449-1 Pausa prima dell'ingresso del solista

Questo confronto si manifesta immediatamente sul piano timbrico con il silenzio dell'orchestra e l'esposizione dell'intero primo periodo (**Episodio a¹**) da parte del pianoforte solo⁵⁵; l'unica differenza con il primo ritornello orchestrale sta nelle contenute fioriture delle prime due battute (necessarie per prolungare i suoni di uno strumento che non li può tenere molto a lungo⁵⁶). Il solista quindi inizia l'esposizione del *suo punto di vista* confermando il punto di vista collettivo. Ma subito la prima novità ci fa intendere con quali strumenti verrà gestito il confronto dialettico. Al posto dell'**Episodio b** in *do minore*, che aveva captato la nostra attenzione proprio per la sua irruenza, il pianoforte comincia la sua esibizione di

⁵⁵ batt. 89-104. L'intervento dell'orchestra nelle ultime 3 battute ha una funzione di mero accompagnamento.

⁵⁶ Ricordiamo che il fortepiano del tipo usato da Mozart "[...] era di costruzione più leggera, le corde più sottili e ciò rendeva il suono relativamente debole." [da BADURA-SKODA, E. e P., *Mozart Interpretation*, Wien-Stuttgart 1957 (trad. it. *L'interpretazione di Mozart al pianoforte*, G. Zanibon, Padova 1980)]

bravura con una serie di scale di semicrome, nell'intento di stabilire con decisione la tonalità di *mi $\flat$ maggiore*, prima solo accompagnato dall'orchestra poi alternandosi ad essa fino ad una cadenza che ferma il discorso nella tonalità della *dominante* (*si $\flat$*)⁵⁷ (**Episodio j**). (Es. 15)

The image displays two systems of musical notation for a piano concerto. The first system begins at measure 101 and the second at measure 106. Each system consists of five staves: two for the violin and viola, two for the piano, and one for the cello and double bass. The piano part is characterized by a series of half-note scales, which are a key feature of this episode. The orchestral accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation for the piano's solo.

Es. 15 K 449-1 Episodio j

È importante notare che la durata di questo episodio è paragonabile e di poco superiore alla durata del precedente **Episodio b** in *do minore* (17 battute contro 15). Questo ha un preciso scopo, cioè quello di far dimenticare all'ascoltatore quello scatto di rabbia e di sostituirlo con l'affermazione solistica

⁵⁷ batt. 104-120.

della tonalità d'impianto. La reiterazione delle scale prolunga la percezione del *mi*_b, senza aggiungere alcun motivo nuovo riconoscibile e permette un primo sfoggio delle qualità virtuosistiche del solista. La seconda sorpresa è l'introduzione di un tema nuovo (**Episodio k**), di carattere cantabile, nella tonalità della dominante (*si*_b maggiore) esposto dal solo pianoforte (**Es. 16**):

The image shows a musical score for Example 16, K 449-1, Episodio k. The score is for piano and orchestra. It shows measures 121 to 126. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The orchestra part is mostly silent, with some woodwind and string entries. The key signature is one flat (B-flat major/C minor).

Es. 16 K 449-1 Episodio k

è il tema *del* solista, appartiene a lui e l'orchestra non lo ripeterà mai, così come l'**Episodio b** in *do minore* è dell'orchestra e non sarà mai ripetuto dal pianoforte: questo divario tematico non fa che accentuare la contrapposizione drammatica fra solista e orchestra. Bisogna comunque osservare che questa contrapposizione non ha il carattere eroico beethoveniano, non è la rappresentazione della lotta di un individuo contro forze più grandi di lui, piuttosto sembra mettere in gioco diverse energie con caratterizzazioni diverse, ma tutte alla

pari perché nate dagli stessi elementi originari. Questo nuovo tema cantabile di 4+4+2 battute contiene al suo interno la già citata rappresentazione del sospiro (cfr. **Episodio c**), stavolta addirittura ripetuta “*in eco*” alla fine delle prime due semifrasi, e accompagnata da un sospiro di diverso tipo dei violini primi e secondi all’ottava⁵⁸. Il ritorno improvviso dell’Episodio c stavolta con la partecipazione del pianoforte insieme agli archi interrompe quella atmosfera elegiaca e riprende il filo logico seguito dall’esposizione orchestrale: la successione degli **Episodi c, d**, e tutti ripresentati nella tonalità della dominante dal pianoforte con un diradato accompagnamento degli archi.

La sospensione statica dell’**Episodio f** viene stavolta sostituita da una sospensione dinamica di natura virtuosistica del solista, lunga quasi il doppio (15 battute contro 9), costituita da due periodi rispettivamente di 9 e 8 battute (**Episodio l**). (**Es. 17**)

⁵⁸ Batt. 123 -125 e poi 127-129

The image displays two systems of musical notation from Mozart's Piano Concerto KV 449, first movement. The first system, labeled '153', shows the piano part on the left and the orchestra on the right. The piano part features a prominent trill in the right hand. The second system, labeled '158', continues the piano part and the orchestra. The piano part features a trill in the right hand, which is the subject of the analysis in the text.

Es. 17 K 449-1 Episodio 1

Il primo dei due periodi ha un qualche legame con l'**Episodio f** nel profilo ascendente e discendente delle scale, mentre il secondo, costituito da blocchi di arpeggi ascendenti, prepara la conclusione cadenzale dell'episodio annunciata da un importante trillo del pianoforte⁵⁹.

Riassumendo il contenuto di questa doppia esposizione (cfr. Tabella 1) si nota subito che le due ripetizioni hanno essenzialmente due punti di divergenza:

⁵⁹ Nel già citato articolo il pianista Malcolm Bilson, riflettendo sul volume di suono prodotto dalle orchestre dell'epoca in relazione a quello prodotto dal fortepiano (cfr. nota 40) osserva proprio a proposito di questo trillo: "Actually, I believe that the real significance of the tonic 6/4 – dominant trill at the end of every exposition and reprise is the reentrance of the whole band: "Here comes the big noise once again" – a thrilling moment each time it happens".[da BILSON 1986, cit., pag. 59]

- il secondo episodio (**b**) viene esposto solo dall'orchestra e viene sostituito nella seconda esposizione da altri due episodi solistici, il primo (**j**) di natura virtuosistica, il secondo (**k**) di natura cantabile;
- il lungo pedale di dominante (**f**) che determinava una stasi armonica e drammatica viene sostituito da un episodio virtuosistico del solo (**l**) caratterizzato dall'importante trillo conclusivo

Queste modifiche si avvalgono sempre del già citato principio del contrasto⁶⁰ espressivo e momenti dinamici vengono sostituiti da momenti statici dal punto di vista armonico o dal punto di vista espressivo.

2.1.3 Ritornello intermedio

Nell'ottica della forma dell'aria tripartita, come osservato da Martha Feldman⁶¹, il Ritornello intermedio corrisponde all'intervento dell'orchestra dopo la conclusione della prima strofa dell'aria. Esso ripropone del materiale già usato come conclusione del ritornello d'apertura, ossia la fanfara puntata (**Episodio g**) e l'episodio conclusivo **h** stavolta nella tonalità della dominante (**Episodio h¹**). Nel ritornello d'apertura la fanfara **g** era nettamente individuata sia dal caratteristico ritmo puntato, sia dalle pause di semiminima (cfr nota 27); il suo riapparire annunciato dal trillo - segnale risulta ora estremamente riconoscibile proprio a causa delle sue peculiarità ritmiche. In questo modo l'esposizione solistica, o prima strofa dell'aria, viene per così dire "inglobata" all'interno della struttura del ritornello d'apertura.

Possiamo definire *centrifuga* la tendenza del solo a modificare la struttura del ritornello d'apertura, aggiungendo nuovi elementi o tralasciandone altri, e *centripeta*

⁶⁰ Cfr. Cap. 1

⁶¹ FELDMAN 1993, cit.

la tendenza dell'orchestra a recuperare la forma originaria. In questo senso le parole di M. Bilson a proposito del trillo citate sopra acquisiscono uno speciale senso drammaturgico: il “big noise” rappresenta il punto cruciale in cui l'aspetto collettivo riprende il controllo della situazione e il dominio della scena. La prova di quanto affermato sta nell'assenza della coda *i* e nell'inizio dello sviluppo da parte del solo proprio a partire da *h*¹.

2.1.4 Sezione B o Sviluppo

L'assenza della coda ottiene l'effetto di rinviare la conclusione e di proiettare l'ascoltatore direttamente nella nuova sezione, in cui la tensione drammatica è al culmine. I due aspetti, il collettivo e l'individuale, sono contrapposti da subito in un dialogo che si fa sempre più serrato. Se prendiamo in considerazione la funzione che gli episodi *g* ed *h* hanno finora svolto, l'avvio dello sviluppo da parte del solo acquista un significato particolare: la fanfara *g* (e con essa gli episodi conclusivi *h* ed *i*) sia nel ritornello di apertura sia nel ritornello intermedio richiamava l'attenzione sull'aspetto collettivo e stabiliva una punteggiatura di livello strutturale (cfr. FELDMAN 1993). L'iniziativa presa dal solo di interrompere l'attesa sequenza, “impossessandosi” dell'episodio *h*, proprio dell'orchestra, e rendendolo armonicamente instabile attraverso l'uso di una progressione modulante, suona qui come una sfida (batt. 182 -186). Segue un primo episodio in cui si alternano il solo con degli arpeggi (materiale tratto dall'episodio *l*) e l'orchestra piena all'unisono con gli stessi trilli che caratterizzavano l'episodio *h* (a loro volta l'inversione di quelli del motto iniziale in *a*). (Es. 18)

Es. 18 K 449-1 Primo episodio dello sviluppo

Una vera e propria *stychomitia* che reitera la contrapposizione 4 volte attraverso una progressione modulante (batt. 186 - 204). Poi la contrapposizione si accentua, gli interventi si fanno più serrati e si sovrappongono: il solo si appropria dei trilli e l'orchestra recupera il "motivo dei sospiri" (dall'episodio c), e in entrambi la contrapposizione di registro auto e registro grave accentua ancora di più la tensione. Non c'è alcun dubbio su quale dei due elementi sia alla fine predominante in questo confronto, ma il modo in cui viene risolta la tensione è sorprendente e conferma ancora una volta la concezione drammatica di tutto il

movimento. Raggiunta la tonalità di *la_b maggiore* è il solo a calmare la situazione con una serie di tranquilli arpeggi di crome ascendenti e discendenti a mani alternate accompagnato da una progressione discendente imitativa degli archi divisi in due blocchi. La stessa gestualità del solista nel passare l'arpeggio per così dire da una mano all'altra, caratterizza l'atmosfera espressiva di questo momento. È una sorpresa che contraddice l'aspettativa dell'ascoltatore, che dopo un climax tensivo di 30 battute (da 182 a 212) avrebbe la necessità di una conclusione più energica. Minardi descrive questo episodio come “un'espansione ariosa di rara bellezza”⁶² e ritengo che abbia ragione a patto di inserirla al termine di quel climax, altrimenti risulta solo una successione di arpeggi. Da uomo di teatro Mozart è cosciente delle energie messe in moto da ogni situazione e le gestisce senza sprecare neanche un'occasione: la mancanza della conclusione “energica” a battuta 212 e seguenti crea una sorta di frustrazione che viene soddisfatta poco dopo, a partire dalla battuta 219, quando su accordi *sforzati*⁶³ dell'orchestra il solo risale verso il registro acuto, accumulando di nuovo tensione con note accentate su tempi deboli. (Es. 19)

⁶² MINARDI 1990, pag. 63

⁶³ *fp* nella partitura. “In Mozart la notazione “forte – piano”, *fp*, è, in qualche caso sinonimo di “sforzato”, cioè accentato.” In BADURA – SKODA 1957, op. cit., pag. 33.

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's Piano Concerto KV 449. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano solo with a dominant pedal point. Measures 211-218 show a series of chords with a sustained G in the bass, while the upper voices play a descending melodic line. Measure 219 concludes the sequence with a final chord.

Es. 19 K 449-1 Episodio distensivo in *la*, maggiore

È il momento del pedale di dominante che prepara il ritorno della tonalità d'impianto: il prolungamento del V grado assieme alla tensione dinamica offerta dagli *sforzato* e alla ripetizione della stessa figurazione progressivamente spostata verso il registro acuto, producono un'altra aspettativa stavolta tonale. La ripetizione abbellita della stessa progressione enfatizza questo senso di attesa.

Tuttavia l'attesa viene ancora delusa poiché la tonalità di *mi*, non viene raggiunta al termine di questa progressione che si conclude invece ancora in *si*. Il

ritorno viene differito e un nuovo brevissimo episodio di collegamento caratterizzato da un lenta (se paragonata alla pulsazione ritmica che ha dominato per tutto lo sviluppo) progressione cromatica ascendente del solo pianoforte che tranquillamente torna al *mi*_b. Ricordiamo ancora una volta la lettera in cui viene descritta l'Ouverture della *Entführung aus dem Serail*⁶⁴ e quanto già detto a proposito del “disegno comunicativo” di Mozart.

Lo sviluppo è quindi il luogo in cui si svolge l'azione, il dramma vero e proprio. Nella presentazione del materiale musicale, nel ritornello d'apertura e nella esposizione orchestrale, gli elementi vengono caratterizzati, “semantizzati”⁶⁵ nel loro rapporto reciproco e contribuiscono a delineare il ruolo dei personaggi. Ovviamente, come abbiamo già osservato, non si tratta semplicemente della contrapposizione solo – orchestra, ma del prevalere di volta in volta del punto di vista individuale oppure di quello collettivo⁶⁶. In particolare è quel personaggio un po' negativo, brontolone, caratterizzato dall'unisono orchestrale e dai trilli, presentato per la prima volta proprio all'inizio del concerto, che in tutto lo sviluppo viene preso di mira, quasi messo in discussione; autore di questa critica serrata è il solo che se prima prova a discutere animatamente (fino a battuta 212) poi mostra il suo aspetto pacificatore. Se consideriamo che nel primo ritornello lo “scatto d'ira” in *do minore* era peculiare dell'orchestra e che nell'esposizione solistica esso veniva sostituito da un episodio *cantabile* dal carattere opposto ci possiamo fare un'idea del ruolo attribuito dal compositore ai due poli contrapposti.

⁶⁴ Cfr. pag. 28 e nota 45.

⁶⁵ Cfr. Cap. 1.3 e nota 14

⁶⁶ Cfr. nota 53 pag. 30. L'elemento collettivo comprende in sé anche quello individuale.

2.1.5 Sezione A¹ o Ripresa

Nelle arie con struttura bitematica tripartita, la ripresa coincide con la ripetizione della prima strofa del testo e del materiale musicale, i due temi, così come presentati nell'esposizione solistica, con la variante della tonalità del secondo tema, stavolta nella tonalità d'impianto. È opportuno sottolineare che si tratta della ripetizione dell'esposizione solistica e *non* del ritornello d'apertura; la descrizione formale classica che prevede una doppia esposizione in realtà, come abbiamo già osservato⁶⁷ qui mostra il suo punto debole: determinata da un pre-giudizio sonatistico, dà per scontato il fatto che il ritornello d'apertura sia equivalente all'esposizione prima del segno di ritornello della forma sonata, senza forse tener presente il fatto che le due esposizioni possono essere sostanzialmente differenti quanto a percorso tonale, distribuzione dei temi ecc. La ripresa è comunque il luogo in cui viene chiarita la struttura definitiva della forma. In questo concerto abbiamo già notato la polarizzazione tutti/solo operata attraverso una differenziazione motivica⁶⁸ e una opposizione drammatica⁶⁹ e adesso verifichiamo la "semantizzazione" di questi elementi, come già accennato nel capitolo introduttivo.

La disposizione formale attribuisce dei ruoli specifici ai singoli elementi, in relazione alla loro presentazione durante l'Esposizione e a quanto "accaduto" durante lo Sviluppo.

La **Tabella 1** mostra la struttura di tutto il movimento. Già a colpo d'occhio si nota l'identità formale tra **Sezione A** e **Sezione A¹**, tuttavia è opportuno osservare le principali differenze:

⁶⁷ Cfr. pag. 30 e note 52-53.

⁶⁸ Cfr. Episodi **b** ed **f** propri della sola orchestra e presenti solo nel ritornello d'apertura, ed episodio **k** proprio del solo pianoforte ed assente dal primo ritornello.

⁶⁹ Cfr. **Sviluppo**

- Il motto iniziale all'unisono è esposto dall'orchestra come nel **Ritornello d'apertura**, mentre la risposta, quella che avevamo definito "distensione" è affidata al solo (**Episodio a²**);
- La transizione al secondo tema, l'episodio virtuosistico del solo, è uguale, fatta eccezione per il diverso percorso armonico (**Episodio j¹**);
- Il secondo tema, che rimane esclusivo del solo, è esposto nella tonalità d'impianto (**Episodio k¹**);
- I successivi 3 episodi sono quasi identici alla **Sezione A**, salvo la tonalità e qualche piccola variazione (cambi di registro, inversione di intervalli ecc.) (**Episodi c², d², e²**);
- Nell'**Episodio** virtuosistico l¹ manca la seconda figurazione degli arpeggi ed è sostituita dalla ripetizione del primo elemento (le scale), ma si conclude sempre con un trillo e l'ingresso di tutta l'orchestra. Stavolta però non c'è il crescendo: l'orchestra entra improvvisamente, in levare, sulla chiusura del trillo del solo introducendo di nuovo la tonalità di *do minore* ;
- Al posto dell'**Episodio g**, che ci si aspetterebbe, compare invece all'improvviso ed inaspettato l'**Episodio b¹**, quasi identico a quel **b** che avevamo ascoltato solo nel **Ritornello d'apertura** ed era poi sparito. È più breve, dura la metà e modula. Si conclude sull'accordo di quarta e sesta che introduce la cadenza del solista.

Come avevo già accennato nell'introduzione, qui avviene qualcosa che ha a che fare con la drammaturgia, con la gestione delle tensioni emotive dell'ascoltatore e che fornisce un significato (sebbene astratto). Ripetere nella stessa successione gli episodi della **Sezione A**, conferendogli unità tonale, ha un effetto tranquillizzante, soprattutto dopo la tensione armonica dello **Sviluppo**. Ma proprio a questo punto il drammaturgo piazza il colpo di scena, una cadenza evitata, l'improvvisa

modulazione e il disegno “collerico”. La sequenza è la stessa del **Ritornello d’apertura** e in più stavolta l’ingresso viene anticipato e sovrapposto alla fine della frase precedente. (Es. 20)

The image shows a musical score for Mozart's Piano Concerto KV 449, first movement. The score is in G major and 4/4 time. It shows the piano and orchestra parts. Measures 317-322 are highlighted. Measure 322 is marked 'Cadenza'.

Es. 20 K 449-1 “Colpo di scena”. Ritorno di *b*.

Un vero e proprio colpo di scena. Continuando la drammatizzazione che avevamo iniziato potremmo affermare che il personaggio collerico e buffo (Osmino?) che aveva aperto la rappresentazione mostrando più volte la sua natura rabbiosa, che aveva bisticciato durante tutto lo sviluppo e che sembrava essersi calmato ha qui un ultimo guizzo, tenta per l’ultima volta di riprendere il contrasto,

ma senza successo. Si può essere tentati di attribuire un personaggio all'orchestra e l'altro al pianoforte, ma non credo sia così superficiale la distinzione. Così come nella drammaturgia mozartiana della maturità, non c'è identificazione tra temi e personaggi, così in questo caso ci sono diverse situazioni drammatiche e diversi elementi che le evocano.

La **cadenza solistica** scritta da Mozart stesso svolge una funzione importantissima nello svolgimento di quest'ultimo contrasto drammatico. Oltre alla ovvia natura virtuosistica, il pianoforte per la prima volta si impossessa di elementi fino ad ora esposti solo dall'orchestra, primo fra tutti proprio l'**Episodio b**. L'episodio viene citato e allo stesso tempo trasformato attraverso l'uso delle corone dopo ogni inciso, che fermano la tensione drammatica, e attraverso la discesa cromatica del basso. (Es. 21)



Es. 21 K449-1 Ripresa di *b* nella Cadenza solistica

Aggiunte all'**Episodio b**¹ che le ha precedute, queste battute del solo garantiscono sul piano strutturale una sostanziale equivalenza di durata con **b** nel **Ritornello d'apertura**, ma sul piano drammatico il loro effetto è decisamente opposto. Dopo alcune battute di natura squisitamente virtuosistica (6-13 della cadenza) ecco un'altra citazione: la fanfara con ritmo puntato dell'**Episodio g**. (Es. 22)



Es. 22 K 449-1 Fanfara **g** nella Cadenza solistica.

Si è già parlato di equilibrio architettonico di tutto il movimento⁷⁰ e di nuovo la mancanza dell'elemento **g** nella **Ripresa** viene compensata dalla sua citazione nel corso della cadenza. Lo spostamento di elementi chiaramente riconoscibili in contesti diversi dal previsto è un procedimento di “ri-semantizzazione”⁷¹; l'elemento **g** aveva avuto la funzione di avviare la conclusione del discorso sia nel **Ritornello d'apertura**, sia nella **Sezione A** dove introduceva il **Ritornello intermedio**: è uno degli elementi della “punteggiatura” di cui parla la Feldman⁷² e durante la cadenza viene invece interrotto dalle esibizioni virtuosistiche che si concludono con l'importante trillo finale che annuncia il ritorno del *tutti*⁷³.

Trovo che la scelta di questi due elementi tematici “secondari” per la cadenza non sia soltanto una curiosità, ma il frutto di un piano architettonico preciso e che allo stesso tempo fornisca una chiave drammaturgica per l'interpretazione dell'intero movimento. Al pianoforte sembra sempre affidato il compito di smorzare i toni un po' impulsivi dell'orchestra, di prendere bonariamente le distanze dalle sue tendenze “colleriche”⁷⁴, lo si era già visto nell'**Esposizione**

⁷⁰ Cfr. pag. 14.

⁷¹ Cfr. Introduzione, nota 14.

⁷² Cfr. pag. 28.

⁷³ In aggiunta alle citate osservazioni di BILSON (cfr. nota 59) vogliamo ricordare quanto affermato da FORMAN: “The piano ends its climax with all the panache of a prima donna and in the thump of the tutti there are overtones of applause”. [FORMAN, 1971, pag.43]

⁷⁴ Come si è detto, la funzione delle corone che separano gli incisi di **b**¹ all'inizio della cadenza sembra proprio quella di smorzare, di prendere le distanze dai toni troppo bruschi.

solistica, in cui la conferma del *mi*, *maggiore* (j) e un bel tema cantabile (k) sostituivano lo scatto **b**, e nello **Sviluppo**, dove è il solo a prendere l'iniziativa di spegnere la tensione (**Episodio distensivo** batt. 212-219).

2.1.6 Ritornello conclusivo

La conclusione del movimento è priva di sorprese, riprende la conclusione sia del **Ritornello d'apertura** sia della **Sezione A**, nella tonalità d'impianto, senza l'**Episodio g** che, come abbiamo notato è stato assorbito dalla cadenza solistica. La "punteggiatura" è quindi completamente rispettata e l'intero movimento è così incorniciato in una struttura ben definita, che ricalca quella dell'aria dell'opera seria.

Tabella 1 *Concerto KV 449* Primo movimento – *Allegro vivace*

Ritornello d’apertura 88 battute (1-88)	Sezione A (Esposizione solistica) 80 battute (89-169)	Sezione B (Sviluppo) 52 battute (182-234)	Sezione A¹ (Ripresa) 113 battute (234-347)
<i>a</i> (1-16) <i>mi♯</i> maggiore Motto iniziale all’unisono con trillo poi “distensione”	<i>a'</i> (89-104) <i>mi♯</i> maggiore Motto iniziale e primo tema <u>Pianoforte solo</u>	<i>I Episodio dialogico</i> (182-204) progressione modulante <i>si♯</i> magg. /min. →fa min. →do min. L’episodio parte da <i>b</i> esposto dal solo poi si alternano il trillo di <i>a</i> in orchestra e gli arpeggi di <i>l</i> nel solo. <u>Pianoforte in dialogo serrato con l’orchestra</u> <i>II Episodio dialogico</i> (204-212) Progressione Modulante Do min. → fa min. → <i>si♯</i> magg. → <i>mi♯</i> magg. → <i>la♯</i> magg. Trilli serrati del solo. Contrappunto degli archi in dialogo sull’elemento del sospiro <i>c.</i>. <u>Pianoforte e orchestra sovrapposti</u> <i>Episodio distensivo</i> (212-219) <i>la♯</i> magg. Progressione discendente Arpeggi ascendenti e discendenti di crome del solo. <u>Pianoforte accomp. dall’orchestra</u> <i>Sospensione sulla dominante</i> (219-226) Oscillazione intorno all’armonia della dominante con accordi sforzati (<i>fp</i>). <u>Pianoforte accompagnato dall’orchestra</u> <i>Episodio di collegamento</i> (226-234) Ascesa cromatica verso il <i>mi♯</i>. <u>Pianoforte solo</u>	<i>Episodio a²</i> (234-249) <i>mi♯</i> magg. Come Rit. D’apertura + <u>Pianoforte</u>
<i>b</i> (17-30) do minore Episodio drammatico, “di collera”	<i>j</i> (104-121) <i>mi♯</i> magg. → <i>si♯</i> magg. Episodio virtuosistico <u>Piano + Orch. Poi in dialogo</u>		<i>Episodio j'</i> (249-267) modulante <i>mi♯</i> magg. → <i>mi♯</i> magg. Come <i>j</i> ma armonia diversa <u>Piano + Orch., Piano vs Orch., Piano + Orch.</u>
<i>c</i> (31-36) dominante di <i>si♯</i> Motivo del sospiro	<i>k</i> (121-131) <i>si♯</i> maggiore Tema cantabile con sospiri <i>in eco.</i> <u>Piano solo</u>		<i>Episodio k'</i> (268-278) <i>mi♯</i> magg. Come Sez. A. <u>Pianoforte solo</u>
<i>d</i> (37-46) <i>si♯</i> maggiore Secondo gruppo tematico	<i>c'</i> (131-136) dominante di <i>si♯</i> Motivo del sospiro <u>Pianoforte e orchestra</u>		<i>Episodio c²</i> (278-283) dominante di <i>mi♯</i> magg. Quasi come Sez. A <u>Pianoforte e orchestra</u>
<i>e</i> (46-53) <i>si♯</i> maggiore Risposta a <i>d</i>	<i>d'</i> (137-146) <i>si♯</i> maggiore Secondo gruppo tematico <u>Pianoforte + collegamenti dell’orchestra</u>		<i>Episodio d²</i> (284-293) <i>mi♯</i> magg. Come Sez. A <u>Piano + collegamento Orchestrale</u>
<i>f</i> (54-62) <i>si♯</i> magg. → <i>mi♯</i> magg. Pedale di dominante, stasi dell’azione	<i>e'</i> (147-154) <i>si♯</i> maggiore Risposta a <i>d</i> . <u>Pianoforte e orchestra</u>		<i>Episodio e²</i> (294-301) <i>mi♯</i> magg. Come Sez. A <u>Pianoforte e orchestra</u>
	<i>l</i> (154-169) <i>si♯</i> maggiore Episodio virtuosistico. <u>Pianoforte solo poi accompagnato</u>		
			<i>Episodio l'</i> (301-320) <i>mi♯</i> magg. Come Sez. A <u>Piano solo poi accompagnato</u>
	Ritornello intermedio 13 battute (169-182)		<i>Episodio b'</i> (320-328) do min. → dominante di <i>mi♯</i> magg. Come nell’esposizione Orchestrale ma diverso percorso armonico. Prepara l’accordo di V ⁴⁶ . <u>Orchestra sola</u>
<i>g</i> (63-70) <i>mi♯</i> maggiore Fanfara con ritmo puntato	<i>Episodio g'</i> (169-176) <i>si♯</i> magg. Fanfara con ritmo puntato. <u>Orchestra sola</u>		<i>Cadenza solistica</i> Costruita a partire da <i>b</i> , esposto per la prima volta dal solo, presenta anche <i>g</i> sempre per la prima volta esposto dal solo. Ritornello conclusivo (329-347)
<i>h</i> (70-84) <i>mi♯</i> maggiore Elemento di chiusura	<i>Episodio h'</i> (176-182) <i>si♯</i> magg. <u>Orchestra sola</u>		
<i>i</i> (84-88) <i>mi♯</i> maggiore Coda tratta da <i>a</i> ma stavolta in maggiore			<i>Episodio h</i> (329-343) <i>mi♯</i> magg. Come Sez. A <u>Orchestra sola</u>
			<i>Episodio i</i> (343-347) <i>mi♯</i> magg. Come Sez. A <u>Orchestra sola</u>

2.2 Secondo movimento

Il confronto fra i movimenti centrali dei concerti e le arie d'opera è stato tra i primi ad essere formulato, ed è anche il più ovvio⁷⁵. Come nell'aria dell'opera seria settecentesca, il movimento centrale dei concerti è solitamente improntato ad un unico clima espressivo e generalmente la *cantabilità* propria di questi movimenti avvicina molto lo strumento solista alla voce umana. Dal punto di vista drammaturgico è evidente la necessità di creare un momento di quiete dopo l'estremo dinamismo del primo movimento. Il principio conduttore è sempre quello della varietà, del contrasto, applicato ora alla macrostruttura.

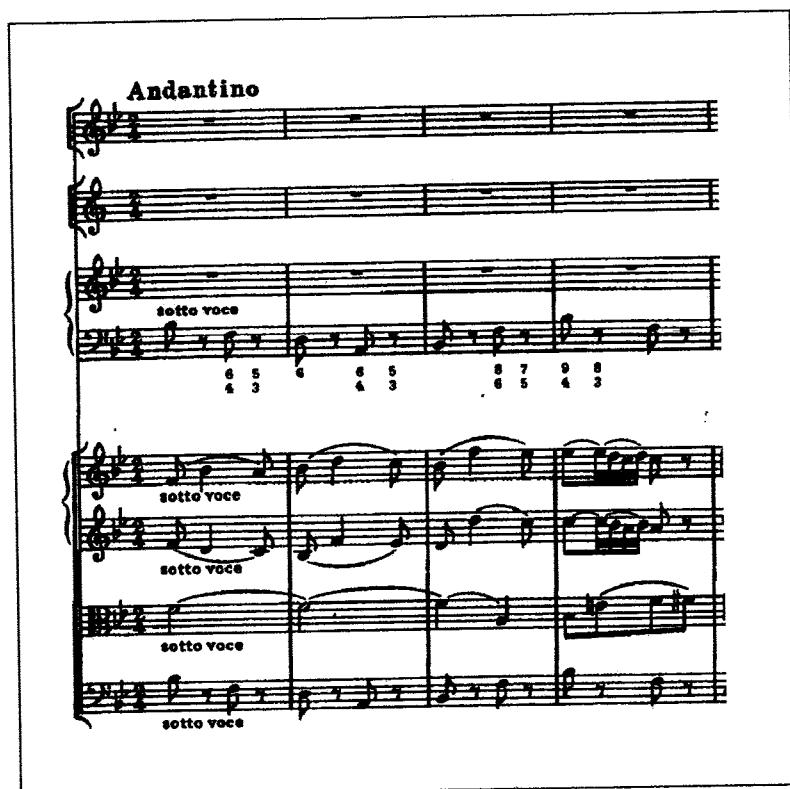
La forma usata da Mozart per questo movimento è particolare e risponde proprio all'esigenza di fermare l'azione: una forma *strofica*, la ripetizione al posto della contrapposizione. Se si osserva la **Tabella 2** si nota subito questa reiterazione: il ritornello e le tre strofe di cui il movimento è composto iniziano tutte con lo stesso **Elemento a** (salvo ornamentazioni e modulazioni). Anche nella microstruttura la reiterazione dell'elemento ritmico  pervade quasi tutto il movimento, creando una atmosfera di tranquilla serenità.

2.2.1 Ritornello iniziale.

Il movimento, *Andantino* 2/4 in *si_b maggiore*, si apre con l'esposizione da parte dell'orchestra di una sorta di ritornello iniziale, che ha la funzione di incorniciare tutto il movimento. Il ritornello stabilisce da subito il clima espressivo di tranquilla

⁷⁵ Cfr. MEYER 1980, cit., pag. 63

riflessione; esso è costituito da 4 frasi di diversa lunghezza (4+6+4+(4+4) battute) tutte caratterizzate dall'elemento ritmico . (Es. 23)



Es. 23 K 449-2 Frase a

Strohm⁷⁶ paragona questa struttura ritmica a quella usata per l'aria di Ilia *Se il padre perdei* nell'*Idomeneo*⁷⁷, dove accompagna 2 strofe di *senari*. In effetti in entrambi i casi la sincope è l'elemento ritmico portante, un elemento "biogenico"⁷⁸ che ricorda la pulsazione del battito cardiaco. (Es. 24)

⁷⁶ "Der Synkopenrhythmus im 2/4 – Takt ist ein der Modell für die Vertonung des *Senario*. Es besteht in zwei gleichartig rhythmisierten Takten, weil die zweite Silbe einen ebenso festen Akzent hat wie der fünfte Silbe." In STROHM, 1978, cit., pag.223-334.

⁷⁷ *Idomeneo*, cit., n°11 Aria, pag. 134.

⁷⁸ Cfr. KNEPLER 1991, cit., pp. 229 e sg.

134

Nº 11. Aria.
Andante ma sostenuto.

Flauto.
Oboe.
Fagotto.
Corno in Es.
Violino I.
Violino II.
Viola.
ILIA.
ILIA.
Violoncello e Basso.

mezza voce
mezza voce
mezza voce
mezza voce

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Se il padre per-de-i, la patria il ri-po-so, tu pa-dre mi se-i,

Es. 24 K 449-2 Aria di Ilia "Se il padre perdei" dall'Idomeneo.

Nell'aria di Ilia essa è collegata ad un sentimento di serena tranquillità, alla considerazione della benevolenza della sorte dopo un periodo di infelicità dovuto alla prigionia, ed è pervasa da un sottile senso di malinconia proprio nelle parole iniziali "Se il padre perdei....". Questa malinconia è soltanto evocata attraverso la reiterazione della sincope che induce un senso di lieve accelerazione, come una emozione delicata, ma presente, che altera un poco la pulsazione cardiaca.

Nel concerto l'atmosfera evocata è assai simile; vengono infatti impiegati gli stessi mezzi musicali. Lo slancio ascendente è comune ad entrambi i motivi e nel concerto viene enfatizzato attraverso la ripetizione, inoltre la terza frase (Elemento c batt. 11-14) ripropone la stessa anacrusi presente nell'aria. Anche un altro elemento contribuisce a determinare l'atmosfera di questa introduzione: la

comparsa, proprio in concomitanza con la citata anacrusi, di un particolare accompagnamento di secondi e viole, fatto di quartine di semicrome dal disegno caratteristico che evocano uno “scorrere tranquillo”, per esempio dell’acqua o del tempo. (Es. 25)



Es. 25 K 449-2 Accompagnamento che evoca lo “scorrere tranquillo”.

Lo stesso elemento è presente nell’ultima aria di Idomeneo *Torna la pace al cor*⁷⁹ nell’introduzione e ogni volta che compare la parola “pace”. (Es. 26)

⁷⁹ *Idomeneo*, cit., n°31 Aria, pag. 312.

314

fa; tor-na la pa - - ce al co - re, tor-na lo
Macht, end lich kehrt Ru - - he wie - der, end lich steigt

Es. 26 K 449-2 Aria di Idomeneo “*Torna la pace al core*”.

Lo stesso elemento anni dopo accompagnerà il famoso *Terzettino*⁸⁰ in *Così fan tutte*, dove accompagna le parole “Soave sia il vento, tranquilla sia l’onda...”, curiosamente ancora dei *senari*. (Es. 27)

⁸⁰ W. A. MOZART, *Così fan tutte* KV 588, Bärenreiter, Kassel 1999 , n°10 *Terzettino* , pag. 108.

N° 10 Terzettino
Andante

Es. 27 K 449-2 Terzettino da *Così fan tutte*.

Un altro caso di “semantizzazione” che trascende i limiti della singola composizione e sembra diventare quasi una convenzione.

Da osservare ancora l'intensificazione progressiva delle 4 frasi, ottenuta prima attraverso l'accelerazione ritmica (**Elemento c**) e poi con l'aggiunta dei fiati e la spinta verso il registro acuto (prima metà dell'**Elemento dd**), e il successivo ripiegamento come *in eco* (seconda metà dell'**Elemento dd**); l'intera sezione sembra essere strutturata come un unico arco espressivo, quasi un unico respiro⁸¹. Un ultimo elemento eseguito dai soli violini, caratterizzato da un piccolo arpeggio di

⁸¹ A proposito di elementi “biogenici” non sfuggirà il fatto che proprio nel momento del culmine di questa sezione la presenza degli strumenti a fiato sembra quasi suggerire la sensazione “fisiologica” di un respiro.

semicrome ribattute a due a due, introduce la Prima strofa e l'ingresso del solista. Questo disegno è la “punteggiatura” delle prime due strofe, e compare nuovamente nella **Coda**.

2.2.2 Prima Strofa

L'ingresso del solista si sviluppa sempre in quattro frasi, distribuite però in modo diverso (4+4+4+6). Riprende l'iniziale **Elemento a** arricchendolo con ornamentazioni (**Elemento a¹**), ma la risposta presenta un motivo leggermente diverso e più breve, solo 4 battute invece di 6, costruito sempre con la stessa cellula ritmica (**Elemento e**). La terza frase è costituita dalla ripetizione di un nuovo inciso, in dialogo con l'elemento di “punteggiatura” orchestrale, che sfrutta ancora l'elemento della sincope (**Elemento f**). La quarta frase, più lunga delle precedenti, aggiunge tensione armonica attraverso l'oscillazione cromatica del basso in orchestra e una modulazione, e tensione ritmica con la ripetizione ravvicinata di incisi di semicrome e la successiva ornamentazione di biscrome nella parte del pianoforte (**Elemento g**).

Un breve raccordo cromatico discendente introduce il secondo tema, o seconda idea nella tonalità della dominante *fa maggiore*. In realtà la seconda idea non ha carattere contrastante con la prima, ed è questo il motivo per il quale preferisco denominarla *idea* e non *tema*; il carattere espressivo è quello che domina tutto il movimento: le quartine di semicrome si trasformano in quartine di biscrome, rendendo lo scorrere del tempo ancora più fluido, un lungo pedale di *fa* tenuto da violoncelli e corni ferma l'armonia e consente un dialogo fra il solo e i violini *in eco* (prima metà dell'**Elemento hh**). Il profilo melodico è caratterizzato dai *gruppetti* iniziale e finale e da appoggiature doppie simili al motivo *dei sospiri*⁸². (**Es. 28**)

⁸² Cfr. pag. 19.

Es. 28 K 449-2 Elemento hh.

Nella seconda metà di questo episodio, le quartine passano al solo, scompare l'eco dei violini e l'orchestra accentua la figura della sincopa⁸³ e per qualche momento l'armonia piega verso il *do minore* senza tuttavia mai confermarlo⁸⁴. La tensione di breve durata viene risolta da un'elegante modulazione in *la_b maggiore* che con la conferma della tonalità chiude la prima strofa.

⁸³Sempre la cellula ritmica  stavolta con pausa iniziale. In partitura compaiono dei segni dinamici che accentuano questi piccoli colpi: *mf* sulla sincopa e *p* sul resto, ripetuto per ben quattro volte.

⁸⁴ Si tratta di un'oscillazione sul *sol*, dominante di *do minore*.

2.2.3 Seconda strofa

Proprio come in un'aria strofica, la seconda strofa viene presentata con la stessa musica, quasi esattamente identica. L'unica importante differenza è costituita dalla tonalità: *la_b maggiore* al posto di *si_b maggiore*. I rapporti tonali rimangono invariati, quindi tutta la seconda strofa risulta un tono sotto rispetto alla prima.

Eccone uno schema:

Tabella 2 Concerto KV 449- Secondo movimento-Percorso armonico strofe 1 e 2.

Percorso armonico		
1° Strofa	Si _b maggiore	Do maggiore
	Sol minore	Fa maggiore
		(→Do minore→La _b maggiore)
2° Strofa		Si _b maggiore
	La _b maggiore	
	Fa minore	Mi _b maggiore
		(→Si _b minore→Si minore→Si _b maggiore)

La prima frase è presentata dagli archi, il resto segue come nella prima strofa, fatta eccezione per la conclusione (**Elemento hh¹**) che presenta una maggiore tensione armonica dovuta alla presenza di una modulazione inaspettata in *Si minore*, e che non ha l'elegante conclusione di **hh**, ma con un semplice arpeggio riconduce alla **Ripresa** o **Terza strofa**.

2.2.4 Terza strofa o Ripresa

Nella prima e nella seconda strofa il solista ha un peso determinante nei confronti dell'orchestra, che si limita a sostenerlo o in qualche caso a dialogare con esso per poche battute. Anche in virtù di questa caratteristica il paragone con l'aria è particolarmente azzeccato: una volta che l'orchestra ha esposto il materiale e il contenuto generale, il suo ruolo passa assolutamente in secondo piano. Ma il senso dell'equilibrio architettonico, dominante in tutto il concerto, impone di ristabilire la giusta proporzione fra *solo* e *tutti*.

La ripresa rispone il **Ritornello iniziale** variato, ornato e distribuito equamente fra pianoforte e orchestra. Le principali differenze con la prima sezione sono di seguito elencate:

- l'**Elemento b** è esposto dal solo pianoforte, ornato (**b¹**);
- l'**Elemento c** è affidato al pianoforte con l'accompagnamento dell'orchestra (le quartine di semicrome) e viene aggiunta l'*eco* dei violini primi in risposta alla fine di ogni frase (**c¹**).

La ripresa anche della seconda idea (**h²**), non contenuta nel **Ritornello iniziale**, salda in una nuova unità i due poli prima contrapposti. Fatta eccezione per la prima frase (**a**), che abbiamo ascoltato come apertura di ogni sezione, il materiale impiegato dal solista si distingue nettamente da quello impiegato dall'orchestra; in modo analogo a quanto avvenuto nel primo movimento la ripresa è il luogo in cui i due aspetti vengono avvicinati e riuniti: il materiale dell'uno passa nelle mani dell'altro. In questo caso il materiale del *solo* scompare, rimane solo soltanto l'episodio dialogico, la seconda idea appunto. Come se il *solo* rinunciassse a rimanere "da solo" e accettasse di essere inserito nel dialogo con la collettività.

L'Elemento h^2 si presenta come semplificazione dell' Elemento hh^1 e a parti invertite; il pianoforte cioè accompagna l'orchestra piena e risponde *in eco*.
(Es. 29)

Es. 29 K 449-2 Elemento h^2 .

L'equilibrio è riconquistato da questo scambio alla pari e al solista viene concesso uno spazio virtuosistico (**Elemento i**) per mostrare arpeggi di biscrome e per ripetere insistentemente proprio l'ultima figurazione *in eco* (batt. 107-108).

La conclusione è come sempre affidata ad un importante trillo sostenuto da una cadenza perfetta.

2.2.5 Ritornello conclusivo

Il ritornello conclusivo suggella la forma definitiva: la sua funzione strutturale è quella di “richiudere il contenitore”. Si tratta della ripetizione di **dd**, ma con la seconda frase affidata al pianoforte e accompagnata dall’orchestra (**Elemento dd¹**). La breve coda (**Elemento j**) è un divertimento costruito sull’inciso che nelle prime due strofe fungeva da “punteggiatura”. Il pianoforte e l’orchestra dialogano usando questo elemento, sostenuti da un pedale prima dei corni prima e poi degli oboi, che sembra quasi un segnale, una sigla, o un invito a chiudere. (**Es. 30**)



Es. 30 K 449-2 Coda j.

Tabella 3 *Concerto KV 449* Secondo movimento - *Andantino*

Ritornello iniziale 22 batt.	1° strofa Esposizione solistica 29 battute	2° strofa 28 battute	3° strofa Ripresa 33 battute
<i>a</i> (1-4) <i>si</i> <i>B</i> maggiore  . <u>Archi soli.</u>	<i>a'</i> (23-26) <i>si</i> <i>B</i> maggiore <i>a</i> ornato <u>Pianoforte solo.</u>	<i>Elemento a'</i> (52-55) <i>la</i> <i>B</i> magg. Frase <i>a</i> in diversa tonalità. <u>Archi soli.</u>	<i>Elemento a</i> (80-83) <i>si</i> <i>B</i> magg. Ripresa letterale. <u>Archi soli.</u>
<i>b</i> (5-10) modulante → <i>fa</i> maggiore Risposta ad <i>a</i> . Stessa cellula ritmica. <u>Soli archi</u>			<i>Elemento b'</i> (84-89) modulante → <i>fa</i> magg. Come <i>b</i> ornato. <u>Pianoforte solo.</u>
<i>c</i> (11-14) <i>si</i> <i>B</i> maggiore Quartine di semicrome. <u>Soli archi.</u>			<i>Elemento c'</i> (90-93) <i>si</i> <i>B</i> magg. Come <i>c</i> ornato. Quartine di semicrome e ripetizioni <i>in eco</i> da parte dell'orchestra. <u>Pianoforte e orchestra.</u>
<i>dd</i> (15-22) <i>si</i> <i>B</i> maggiore Prima risposta <i>forte</i> a <i>c</i> con cadenza sospesa. <u>Piena orchestra.</u> Seconda risposta <i>piano</i> con cadenza perfetta. <u>Soli archi.</u>	<i>e</i> (27-30) <i>si</i> <i>B</i> maggiore Risposta ad <i>a'</i> . Stessa cellula ritmica . <u>Pianoforte solo.</u>	<i>Elemento e'</i> (56-59) <i>la</i> <i>B</i> magg. Come <i>e</i> ma in diversa tonalità. <u>Pianoforte solo.</u>	<i>Elemento d'</i> (94-97) <i>si</i> <i>B</i> magg. → <i>fa</i> magg. Come <i>dd</i> ma ornato con una sola ripetizione e modulante. <u>Pianoforte accompagnato.</u>
	<i>f</i> (31-34) modulante → <i>sol</i> minore Struttura di <i>c</i> ma diverso profilo melodico e armonico. <u>Piano solo con punteggiatura orch.</u>	<i>Elemento f'</i> (60-63) modulante → <i>fa</i> min. Come <i>f</i> ma diversa tonalità. <u>Pianoforte solo con punteggiatura orchestrale.</u>	
	<i>g</i> (35-40) <i>sol</i> min. → <i>do</i> magg. Risposta con ornamentazioni che oscilla intorno all'armonia della dominante di <i>sol</i> min. <u>Pianoforte accompagnato dall'orchestra.</u>	<i>Elemento g'</i> (64-69) <i>fa</i> min. → <i>si</i> <i>B</i> magg. Come <i>g</i> ma diversa tonalità. <u>Pianoforte accompagnato dall'orchestra.</u>	
	<i>hh</i> (41-52) <i>fa</i> magg. Armonia ferma, pedale di <i>fa</i> . Tappeto di biscrome delle viole. Frase del pianoforte con risposte <i>in eco</i> dei violini. <u>Pianoforte in dialogo con l'orchestra.</u> <u>Poi pianoforte solo con accompagnamento orchestrale.</u>	<i>Elemento hh'</i> (70-80) <i>mi</i> <i>B</i> magg. Come <i>h</i> ma in diversa tonalità. <u>Pianoforte in dialogo con l'orchestra.</u> <u>Poi pianoforte solo con accompagnamento orchestrale.</u>	<i>Elemento b²</i> (98-102) <i>si</i> <i>B</i> magg. Come <i>hh</i> ma una sola frase e a parti invertite: il pianoforte accompagna e risponde <i>in eco</i> all'orchestra. <u>Piena orchestra accompagnata dal pianoforte.</u>
			<i>Elemento i</i> (103-112) progressione che prepara la dominante di <i>si</i> <i>B</i> magg. Episodio virtuosistico. Arpeggi ascendenti e discendenti del pianoforte mentre l'orchestra ripete un frammento di <i>f</i> . Poi frammento melodico ornato che conduce ad un lungo trillo sulla dominante. <u>Orchestra accompagnata dal pianoforte e viceversa.</u>
			Ritornello conclusivo 13 battute
			<i>Elemento dd'</i> (112-119) <i>si</i> <i>B</i> magg. Come <i>dd</i> ma la seconda frase arricchita dal pianoforte. <u>Orchestra sola poi pianoforte e orchestra.</u>
			<i>Elemento j</i> (119-124) <i>si</i> <i>B</i> magg. Coda costruita sull'elemento di punteggiatura orchestrale ripetuto diverse volte in tutto il movimento. <u>Orchestra in dialogo col pianoforte.</u>

2.3 Terzo movimento

Il terzo movimento ha caratteristiche completamente differenti dagli altri due: nel primo avevamo sperimentato un estrema varietà di situazioni spesso contrastanti, con conflitti drammatici e tonali (ad es. la contrapposizione *mi₆ maggiore/do minore*); nel secondo una certa unità di affetti, la tranquilla atmosfera del evocata dal leggero movimento delle quartine di semicrome e poi di biscrome, avevano comunicato all'ascoltatore un senso di pace, di stasi drammatica; nel terzo invece la caratteristica è il moto continuo, il dinamismo.

Nell'equilibrio drammatico complessivo il finale è il momento che deve far dimenticare tutto ciò che è accaduto prima; qui si devono superare tutti gli intrecci e la situazione “corre” verso la festa finale, dove è il ritmo che conduce le danze.

Il movimento è organizzato in forma di rondò-sonata, ma è pervaso da una sorta di “andamento continuo”⁸⁵ dovuto anche al particolare “taglio contrappuntistico”⁸⁶ che attraverso l'imitazione dà luogo ad un continuo inseguimento del tema principale.

2.3.1 Ritornello iniziale

L'apertura del movimento, *Allegro ma non troppo* in tempo tagliato, è affidata all'orchestra che espone la prima idea dall'apparenza scolastica, strutturata in due regolari periodi di 8 battute e caratterizzata da una scrittura contrappuntistica. (Es. 31)

⁸⁵MINARDI 1990, cit., pag. 65

⁸⁶*Ibid.*, pag. 65

The image displays a musical score for the beginning of the third movement of Mozart's Piano Concerto KV 449. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The score is written for piano and orchestra. The first system shows the treble clef and a key signature of one flat. The second system shows the piano part with a bass clef and a key signature of one flat. The third system shows the piano part with a bass clef and a key signature of one flat. The fourth system shows the piano part with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings like 'f' and 'tr'.

Es. 31 K 449-3 Testa del tema a.

Evoca una atmosfera seriosa, piuttosto strumentale che drammatica, ma è subito interrotta nelle ultime quattro battute dalla vivacità della pulsazione delle crome ribattute (a batt. 1-16)⁸⁷. La seconda idea eredita proprio questa pulsazione che sarà dominante in tutto il movimento e con la sua irregolarità fraseologica (10+6 battute) dà una sensazione di movimento. È costruita a partire da un inciso caratterizzato dall'anacrusi iniziale e da una elegante appoggiatura finale che viene ripetuto tre volte in progressione ascendente, seguito poi da una breve sospensione sull'armonia del II grado ottenuta con una spiritosa oscillazione e da una conclusione cadenzale (batt. 17-27). (Es. 32)

⁸⁷ Cfr. Tabella 4

Es. 32 K 449-3 Elemento b.

La seconda parte è una breve coda che riprende il motivo iniziale (batt. 17-32) (b). In questo **ritornello iniziale**, dunque, vengono presentati i due poli espressivi di tutto il movimento: l'elemento serio-contrappuntistico e quello galante spiritoso. L'intenzione dell'autore sembra, nel resto del movimento, quella di avvicinare così tanto questi due elementi da non poterli più veramente separare.

2.3.2 Esposizione solistica

Il pianoforte attacca da solo dopo una breve pausa riprendendo l'idea **a** ornata (batt. 33-40); subito dopo i violini espongono di nuovo il tema e il solo li accompagna con un contrappunto che è anche una variazione del tema (batt. 41-54), caratterizzata dal moto perpetuo delle crome che si susseguono senza mai fermarsi. Su questo elemento, con l'accompagnamento dell'orchestra, viene improvvisato un piccolo divertimento che attraverso una progressione modula nella tonalità della dominante (batt. 54-62). L'idea **b¹** è esposta nella tonalità della dominante, prima dal solo pianoforte poi con il sostegno degli archi (batt. 63-71),

ma questa volta viene modificata dall'aggiunta di un nuovo divertimento, una progressione in cui il pianista "gioca" con l'incrocio delle mani (batt. 71-76). (Es. 33)

The image displays a musical score for a piano and orchestra. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 68 and includes a 'simile' marking. The second system starts at measure 74. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs), and the orchestra part is written on a single staff (treble clef). The score shows a complex interplay of notes and rests, with the piano part featuring a 'simile' marking indicating a similar pattern to the previous section.

Es. 33 K 449-3 Divertimento con incrocio di mani.

La piccola sospensione con oscillazione del ritornello iniziale viene ora dilatata e spostata nel basso, tramite un lungo pedale di *fa/sol $\flat$* , mentre nella parte del solo l'inciso finale della progressione precedente si alterna con un'oscillazione intorno al *fa* basso, sempre attraverso il gioco dell'incrocio di mani, e finisce

accorciando gli incisi e aumentando la frequenza della loro presentazione (batt. 76-90).

Dopo la partenza spedita dell'inizio, che pareva dare il via ad un moto assolutamente inarrestabile, questa fermata ha un effetto quasi comico: per orecchie moderne ha l'effetto del disco che si incanta, all'epoca doveva sicuramente suscitare un sorriso l'interrompere così un meccanismo contrappuntistico dal sapore antico e serio. (Es. 34)

The image displays a musical score for the third movement of Mozart's Concerto KV 449. The score is written for piano and orchestra. It features a complex contrapuntal texture with multiple voices. The piano part has a prominent bass line with a pedal point on F. The orchestral parts include strings and woodwinds. The notation is in G major, 3/4 time. Measures 80-86 are shown, with a repeat sign at the beginning of measure 86.

Es. 34 K 449-3 Sospensione sul pedale di fa.

Sappiamo che Mozart aveva scoperto in quegli anni la musica di Johann Sebastian Bach e di Georg Friedrich Händel in esecuzioni private a casa del

barone van Swieten e che ne era rimasto particolarmente colpito⁸⁸. Inoltre va detto che la moglie Constanze ne fu ancora più colpita di lui, tanto da chiedergli insistentemente di scriverne⁸⁹. Non vi è alcun dubbio sulla serietà e sulla profondità della sua ammirazione per questo stile di scrittura e prova ne è il fatto che nelle sue composizioni ne fa sempre più largo uso, tuttavia in questo caso sembra bonariamente prendere in giro proprio lo stile, come se volesse dimostrare che lo può rendere molto più divertente se ogni tanto ci infila dentro delle vere e proprie sorprese. Mi piace ricordare ancora una volta che all'epoca quello stile serio e contrappuntistico era molto recente nella memoria dell'ascoltatore di questo concerto, e che il richiamo era per lui molto chiaro e immediato.

A risolvere la situazione sono i violini primi che ripropongono il tema principale (a²), reso ancora più rigoroso dalle entrate in canone delle viole dei violoncelli e accompagnato sempre dal contrappunto del solista, anch'esso con entrate ad imitazione canonica (batt. 91-108). La pulsazione ritmica è mantenuta sempre costante dalla continuità delle crome che non si fermano neanche un istante nella parte del pianoforte. Un nuovo episodio (c) rompe questa continuità con una progressione in cui gli accenti dinamici⁹⁰ posti sul primo tempo di ogni battuta hanno l'effetto di spostare l'attenzione su di una pulsazione ritmica di livello gerarchico superiore, quella della battuta, imprimendo un senso di accelerazione, dovuto anche alla figurazione di arpeggi discendenti nella parte del pianoforte, che sembrano "precipitare" in balia della forza di gravità verso il basso. L'attesa viene

⁸⁸ Al Padre da Vienna, 10 aprile 1782: "[...] Alle 12 ogni domenica, mi reco dal barone van Swieten e là si suona solo Händel e Bach. Sto infatti facendo collezione di fughe dei Bach, sia di Sebastian che di Emanuel e di Friedemann e anche di Händel[...]" ; alla sorella da Vienna, 20 aprile 1782: "[...] Il barone van Swieten, da cui mi reco ogni domenica, mi ha dato da portare a casa tutte le opere di Händel e di Sebastian Bach (dopo avergliele suonate tutte)". In *Mozart, Epistolario*, cit., pp. 242 e 243.

⁸⁹ Alla sorella da Vienna, 20 aprile 1782: "[...] Non appena Constanze ha sentito le fughe, se ne è innamorata immediatamente. Vuol sentire solo fughe e, in questo genere, nient'altro che Händel e Bach. E dato che qualche volta mi ha sentito improvvisare fughe, mi ha chiesto se non ne avessi scritta qualcuna. E non appena le detto di no, mi ha rimproverato molto di non voler comporre nella forma musicale più bella e che richiede più arte. E non mi ha dato pace con le sue preghiere, finché non gliene ho scritta una." *Ibid.*, pag. 243.

frustrata da un improvvisa sospensione prima dell'orchestra poi dei pianoforte *in eco*: un oscillazione intorno alla nota *si $\flat$* e l'interruzione della pulsazione ritmica delle crome sostituita da quella di semiminime sono una vera sorpresa che non viene però portata a termine, bensì interrotta dalla stessa progressione di prima stavolta variata. (Es. 35)

Es. 35 K 449-3 Sospensione con *eco*.

Nuovamente la sospensione, ripetuta due volte (un'altra inaspettata asimmetria), e una conclusione articolata su una cadenza perfetta (batt. 109-124). Segue una breve coda (batt. 124-128) di quattro battute in cui violini primi e pianoforte si scambiano un inciso (una variante di quello tratto dalla conclusione della precedente *sospensione* sul *fa*) sostenuti da un pedale di *si $\flat$* . Senza abbandonare

⁹⁰ In partitura *f* sul primo tempo seguito da *p* sul secondo.

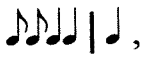
il pedale armonico la coda si trasforma in un elemento di collegamento prima del solo pianoforte, poi accompagnato dalla solita oscillazione al basso (stavolta *si_b/do_b*), che riconduce al tema principale (batt. 128-135).

2.3.3 Sviluppo

Lo sviluppo si apre con il primo tema esposto dai violini primi e dal contrappunto variato del pianoforte (batt. 136-143). La forma *rondò-sonata* presenta la ripetizione del ritornello come nel *rondò* ma anche una sezione di sviluppo dal carattere armonicamente più dinamico come nella sonata. In questo caso la variazione del tema principale segna l'inizio della nuova sezione (*a*²); nella ripetizione l'orchestra a pieni ranghi abbandona il modello originale e propone il contrappunto finora affidato al solo pianoforte (batt. 144-151). Un effetto di scambio tra parti proprie del *solo* e parti proprie del *tutti* come ne abbiamo già incontrate nel primo movimento⁹¹ introduce la nuova situazione. (Es. 36)

Es. 36 K 449-3 Contrappunto affidato all'orchestra.

⁹¹ Cfr. **Cadenza** del primo movimento pag. 45. Lì era il pianoforte a impossessarsi dei motivi dell'orchestra, qui è l'orchestra a fare proprio il disegno contrappuntistico del pianoforte.

Mozart usa l'effetto drammatico ottenuto da questo scambio per “cambiare la scena” e così avere l'attenzione desta per far apprezzare l'elemento nuovo. L'episodio che segue (d) è interamente nuovo e inaspettato su diversi piani. Per cominciare è introdotto da un improvviso “scarto di tonalità”⁹² in *do minore* operato dall'orchestra con un inciso dal ritmo molto marcato , una sorta segnale o un richiamo che compare solo due volte, qui e nella ripresa dove cambierà di significato e di forma. (Es. 37)



Es. 37 K 449-3 Episodio d.

A questo richiamo il pianoforte risponde con un accordo arpeggiato su di una sincope e poi si lancia sostenuto dall'orchestra in una lunga progressione dove fa sfoggio di virtuosismo attraverso scale di terzine di crome che hanno anche l'effetto di accelerare la pulsazione ritmica percepita e di creare un contrasto molto forte con la suddivisione binaria ascoltata fino a poche battute prima. (batt. 152-

⁹² MINARDI 1990, cit., pag. 66.

166). Il solista sembra prendere una direzione tutta individuale, fondata su questa nuova scansione ritmica.

Il ritorno del tema principale (*a*⁴) in *do minore* con il suo contrappunto e della suddivisione binaria è percepito come un ritorno all'ordine, anche se il pianoforte non rinuncia subito al tentativo di continuare la sua suddivisione ternaria. La lunga progressione modulante alterna il movimento delle terzine al noto contrappunto, mentre l'orchestra insiste con la testa del tema *a*, ripresentandolo a intervalli di quarta ascendente. È una vera e propria lotta sul piano ritmico (batt. 166-190) che vede vincitore la regolarità della suddivisione binaria e l'austerità del disegno imitativo del contrappunto al tema. Il pianoforte cede e riprende la stessa rigorosa progressione che caratterizzava la fine di *a*¹ durante l'esposizione solistica del tema stavolta in *si_b maggiore*. Una nuova oscillazione sul *si_b* riprende il gioco dell'incrocio delle mani già visto in precedenza⁹³ (batt. 190-198) e sfocia in una lunga sospensione di ben 21 battute, con un pedale di *si_b* al quale partecipa progressivamente tutta l'orchestra all'unisono. (Es. 38)

⁹³ Cfr. batt. 79-89

Es. 38 K 449-3 Oscillazione sul si_b .

Prima la sola viola (batt. 199-202), poi i violini (batt. 203-207), poi il basso (208-212) tengono questo pedale sul quale il pianoforte ricama frammenti di a in ottave spezzate alla mano destra, mentre la sinistra accompagna con un basso albertino che enfatizza sempre il si_b ; poi ancora si aggiungono i fiati e gli archi alternano il si_b e il la in un lento e regolare trillo (batt. 213-218). L'effetto è davvero

sorprendente, il *crescendo* per accumulazione che ne risulta crea una tensione dinamica e timbrica che dà veramente entusiasmo all'ascolto. Da osservare che la pulsazione fondamentale di croma rimane presente per tutto l'episodio senza mai cambiare. La stabilità armonica data dal pedale e quella ritmica data dalla pulsazione contraddicono i continui tentativi del pianoforte di riprendere il tema principale; i suoi incisi si fanno più brevi: se dovessi rendere la situazione con un'immagine penserei ad qualcuno che corre sul posto per mantenere il ritmo, fa qualche passo in avanti ma torna subito indietro, senza mai avere il coraggio di partire davvero. Siamo di fronte a un principio organizzativo delle durate che è drammatico, non strumentale, che prevede che l'ascoltatore percepisca chiaramente l'attesa, lo scorrere del tempo reale al posto di quello della finzione scenica. L'interruzione di questo modulo di ascolto è ovviamente improvvisa e riconduce al tema principale esposto ancora una volta dai violini. Dal punto di vista armonico questa lunga sospensione sul *si_b* (dominante di *mi_b*) prepara il ritorno della tonalità d'impianto e con essa si ha la ripresa.

2.3.4 Ripresa

Il tema principale *a*⁵ esposto dai violini è accompagnato dal pianoforte che lo raddoppia con ottave spezzate (batt. 219-226), mentre la risposta dell'orchestra presenta il disegno contrappuntistico di crome nel basso (ormai lo scambio è avvenuto) e la struttura fraseologica è di nuovo quella regolare dell'inizio (batt. 227-234). A questo punto il richiamo che avevamo sentito nello *sviluppo*⁹⁴ compare nella tonalità d'impianto colora diversamente tutto l'episodio *d*¹. Lo spostamento di significato avviene quando lo stesso inciso viene ripreso dal pianoforte con l'aggiunta in un'elegante appoggiatura. (Es. 39)

⁹⁴ Cfr. pag. 70.

Es. 39 K 449-3 Episodio d¹.

Anche l'orchestra muta la sincope del pianoforte ammorbidendone la risoluzione con crome al posto delle semicrome (batt. 234-242). Segue la progressione che caratterizzava l'episodio c, ripresa solo una volta (c¹) e in *mi_b* (batt. 242-246), e poi la stessa oscillazione armonica (*mi_b/re*) ampliata e ripetuta più volte fino a formare un intero breve episodio (batt. 246-268). La ripetizione dell'oscillazione si avvale di nuove armonie, anche accordi di tonalità lontane (*re_b minore*), parte dal solo pianoforte poi si aggiungono gli archi, gli oboi, poi i corni e si costruisce a poco a poco l'accordo di *si_b*⁷ ovvero di nuovo la dominante di *mi_b*. La corona su questo accordo prevede una transizione, ossia un intervento improvvisato dal pianista che funga da raccordo con la sezione successiva.

2.3.5 Finale

Fino a questo momento si sono alternati momenti di azione (basati essenzialmente sul tema **a**, sul suo contrappunto e progressioni varie) e momenti di stasi costituiti essenzialmente da oscillazioni intorno ad una altezza definita (*fa* oppure *si_b*) e da lunghi pedali. Nella sezione dello sviluppo un nuovo elemento ritmico proposto dal solista (le terzine di crome) ha provato a competere con la pulsazione regolare delle crome, e ne è uscito apparentemente sconfitto. Mozart ama i ribaltamenti di situazione, ama la commedia, in cui le situazioni possono improvvisamente rovesciarsi; per il finale attua uno di questi rovesciamenti: il metro cambia in 6/8 e la suddivisione dominante, la pulsazione diventa quella delle terzine. L'iniziativa è ovviamente presa dal solista, autore del primo tentativo di sovvertire l'ordine metrico nello sviluppo, ma l'orchestra risponde entusiasta senza il minimo ripensamento. (Es. 40)

Es. 40 K 449-3 Finale. Tema a⁶

Il tema a⁶ è sempre quello dell'inizio, soltanto trasformato ritmicamente, la regolarità fraseologica è quella dell'inizio (batt. 269-284); ricompare anche l'elemento b² (batt. 285-300 anch'esso trasformato ritmicamente e reso ancora più regolare (4+4 battute). Entrambi i periodi sono esposti prima dal solo poi dall'orchestra con una struttura simmetrica, strumentale: è il senso del ritmo, della simmetria che trionfa alla fine, dopo un lungo percorso fatto di sorprese, irregolarità, asimmetrie. Puramente strumentale è la scrittura del successivo breve episodio virtuosistico del solo (batt. 308-322): arpeggi di semicrome che passano da una mano all'altra e piccoli incisi di terzine di semicrome, come dei guizzi di soddisfazione per il trionfo del nuovo ritmo.

L'uscita da questa festa è estremamente composta, ma assume un carattere più spiccatamente teatrale rispetto alla prorompente strumentalità dell'ultimo episodio. Un pedale di *mi*₂ accompagna uno "scambio di opinioni" fra viole e violini, suggellato dalla risposta del pianoforte; si ripete con qualche piccola variazione, poi un segnale, quasi l'avvertimento che è il momento di chiudere: un lungo *si*₂ degli oboi e sostenuto da questo il pianoforte ripete altre due volte il suo inciso conclusivo opportunamente ornato e, rimasto solo, tenta una semplice conclusione con due brevi accordi, ai quali risponde l'intera orchestra con altri due accordi in *forte* (batt. 308-322). (Es. 41)

Es. 41 K 449-3 Conclusione del movimento.

È universalmente nota la capacità eccezionale di Mozart di chiudere una situazione anche molto complicata con mezzi semplici ed efficaci (pensiamo alle ultime battute del finale del *Don Giovanni* ad esempio) e vedo in questo finale una palestra, un luogo per sperimentare possibilità utili in campo drammatico.

Tabella 4 *Concerto KV 449* Terzo movimento – *Allegro ma non troppo*

Ritornello iniziale 32 battute	Esposizione solistica 103 battute	Sviluppo 82battute
<i>Episodio a</i> (1-16) <i>mi_b maggiore</i>	<i>Episodio a¹</i> (33-54) <i>mi_b maggiore</i>	<i>Episodio a³</i> (136-151) <i>mi_b maggiore</i>
Tema contrappuntisco	Ornato variato e dilatato	variato
<i>Episodio b</i> (16-32) <i>m_b maggiorei</i> Tema galante	<i>Episodio di collegamento</i> (54-62) <i>mi_b maggiore</i> → <i>si_b maggiore</i> modulazione, progressione	<i>Episodio d</i> (152-166) <i>do minore</i> terzine progressione
	<i>Episodio b¹</i> (63-91) <i>si_b maggiore</i> Dilatato + progressione con incrocio di mani	<i>Episodio a⁴</i> (166-190) <i>do minore</i> → <i>si_b maggiore</i> progressione “lotta ritmica”
	<i>Sospensione sul fa</i> (76-90) Oscillazione e incrocio di mani	<i>Sospensione sul si_b</i> (190-218)
	<i>Episodio a²</i> (91-108) <i>si_b maggiore</i> Entrate in canone	<i>Episodio a⁵</i> (219-234) <i>mi_b maggiore</i>
	<i>Episodio c</i> (109-124) <i>si_b maggiore</i> Progressione, oscillazione	<i>Episodio d¹</i> (234-242) <i>mi_b maggiore</i>
	<i>Coda</i> (124-128) Pedale di <i>si_b</i>	<i>Episodio c¹</i> (242-257) <i>mi_b maggiore</i>
	<i>Riconduzione</i> (128-135) oscillazione	<i>Oscillazione e sospensione</i> <i>sulla dominante</i> (258-268)
	Ripresa 49 battute	
Finale 64 battute 6/8 <i>mi_b maggiore</i>		
<i>Episodio a⁶</i> (269-284) Cambio di metro regolarità fraseologica		
<i>Episodio b²</i> (285-300) Regolarità fraseologica, simmetria		
<i>Episodio virtuosistico</i> (300-308) Arpeggi di semicrome		
<i>Coda</i> (308-322) Uscita di scena		

2.4 Considerazioni conclusive

La caratteristica di fondo che guida Mozart durante la composizione di questo concerto è la sperimentazione: Egli si serve del contenitore del concerto solistico così come l'aveva usato fino a quel momento per azzardare nuove strategie di comunicazione, il cui fine è quello di gestire la tensione drammatica nel corso del tempo della rappresentazione-esecuzione. Trovo questo "laboratorio" molto simile a quello che dell'*Idomeneo* e non credo sia un caso che molti dei gesti drammatici presenti nel concerto siano assai vicini a quelli presenti in quell'opera. Tre anni separano la prima rappresentazione di *Idomeneo*⁹⁵ dalla prima esecuzione di questo concerto⁹⁶ tuttavia ci sono esperimenti armonici, fraseologici, strutturali, timbrici che nei precedenti concerti non figuravano e che invece erano già presenti nell'opera scritta per il libretto di Varesco. Con questo concerto ad esempio, gli strumenti a fiato iniziano essere dei veri protagonisti accanto al pianoforte⁹⁷. Nei concerti precedenti gli strumenti a fiato servono soprattutto a riempire le armonie, da adesso in poi invece hanno un ruolo decisivo all'interno della concertazione: diventano un gruppo più ristretto all'interno della collettività del *tutti* che può facilmente dialogare con l'individualità del *solo*. Nell'*Idomeneo* invece, come anche nella *Entführung aus dem Serail* questa libertà è già sfruttata: si pensi ad esempio all'aria di Konstanze *Marter aller Arten*⁹⁸ con flauto e oboe obbligati accanto a violino e violoncello. In pratica lo strumento solista concertante si avvicina per

⁹⁵ Monaco, 29 gennaio 1781

⁹⁶ Vienna 17 marzo 1784? L'autografo porta la data del 9 febbraio 1784.

⁹⁷ La dicitura "ad libitum" riferita ai fiati nel catalogo originale di Mozart è dovuta probabilmente al fatto che un concerto senza strumenti a fiato si poteva vendere più facilmente perché più facile da eseguire.

⁹⁸ W. A. MOZART, *Die Entführung aus dem Serail* KV 384, n°11 Aria.

Mozart al personaggio in scena, con il suo carattere ben definito e la sua evoluzione attraverso il tempo.

3. CONCERTO KV 450 IN SI BEMOLLE MAGGIORE

La prima importante caratteristica che diversifica questo concerto dal precedente è il fatto che Mozart l'ha scritto per sé, per eseguirlo in concerto come solista (e direttore, come si usava all'epoca). Questo fatto ha conseguenze importanti sulla struttura e sulla scrittura: il rilievo dato al solista è qui decisamente maggiore, e le difficoltà tecniche sono degne della fama del pianista Mozart. Nelle lettere molte volte viene descritta la maniera in cui le parti vengono ritagliate *ad hoc* in funzione degli interpreti a disposizione, siano essi cantanti oppure strumentisti, e molti dei più grandi capolavori mozartiani furono composti anche grazie alla presenza di interpreti eccezionali, che con le loro qualità e la loro personalità in qualche modo ispiravano l'autore⁹⁹. Possiamo facilmente immaginare che questo avvenisse anche nei confronti di sé stesso. Il concerto *KV 449* era stato pensato per una sua allieva (peraltro molto dotata), anche se deve averlo lui stesso eseguito più volte, e perciò il pianoforte sembra essere un poco meno virtuosistico. La struttura del concerto *KV 450* invece risente della predominanza del solista, ed è in qualche modo più semplice rispetto al precedente.

Finito di comporre a poche settimane di distanza dal precedente, compare insieme al concerto *KV 451* come secondo numero del catalogo manoscritto compilato dallo stesso compositore e reca la data del 15 marzo 1784. Fu eseguito per la prima volta il 24 dello stesso mese a Vienna.

⁹⁹ Al padre del 28 febbraio 1778: “[...] e qui lei avrà trovato l'aria che ho fatto per M.lle Weber [...] è stata scritta apposta per lei e le si adatta come una veste al corpo”. Cit. in CRISE, *Come una veste al corpo*, Milano 1995

3.1 Primo movimento

3.1.1 Ritornello d'apertura

Il primo movimento, *Allegro* in 4/4, si apre subito con la vera novità di questo concerto: gli strumenti a fiato. Proprio l'attacco del movimento è affidato al concertino dei fiati, oboi, fagotti e corni, che si contrappone al concerto degli archi formando due blocchi nettamente distinti. La trovo una scelta drammatica, prima che stilistica; la collettività è caratterizzata subito da sottogruppi con le loro interazioni reciproche, i dialoghi o le discussioni, gli accordi e i disaccordi. La nuova drammaturgia mozartiana tende ad investigare l'individuo nella sua psicologia e nelle sue relazioni con gli altri, e la divisione dei gruppi strumentali ne è la rappresentazione diretta. Nella *Sinfonia* delle *Nozze di Figaro*¹⁰⁰ la medesima distinzione timbrica fra fiati e archi già dalle prime frasi evoca la molteplicità dei punti di vista presenti nella "folle giornata". (Es. 42)

¹⁰⁰ W. A. MOZART, *Le nozze di Figaro*, Dover Publications, New York 1979, *Sinfonia*, pag. 1 batt. 1-18.

Sinfonia W. A. Mozart
(1756 - 1791)

Presto

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in A
2 Fagotti
2 Corni in D
2 Trombe in D
Timpani in D[und A]

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

Fl.
Ob.
Clar. in A
Fag.
Corno in D
Tr. in D
Timp.
Viol. I
Viol. II
Viola
Vc.
Cb.

Es. 42 K 450-1 Gruppi strumentali nella Sinfonia delle *Nozze di Figaro*.

La contrapposizione è netta e ravvicinata, tanto che l'intero primo tema (a)¹⁰¹ è diviso tra i due gruppi dapprima in semifrase alternate (batt. 1-8), poi in incisi

¹⁰¹ Cfr. Tabella 5

ancora più brevi e ravvicinati (batt. 9-10), finché non si sovrappongono e concludono riuniti in una cadenza perfetta (batt. 11-14). (Es. 43)

Es. 43 K450-1 Tema a.

La struttura ritmica di questo tema, già notata da Strohm¹⁰² è quella del decasillabo, caratterizzato dal ritmo anapestico, che corrisponde all'anacrusi di due crome con cui comincia l'inciso iniziale. Nel suo articolo Strohm aggiunge un testo metrico sotto ogni esempio strumentale e in questo caso si tratta delle parole della

¹⁰² STROHM 1978, cit., pag. 231.

famosa aria di Figaro “Non più andrai farfallone amoroso”, un decasillabo appunto. La corrispondenza della matrice ritmica di questi temi con le matrici dei versi italiani suggerisce un legame stretto con il pensiero drammatico; se versi, ovvero parole, e motivi musicali hanno la stessa struttura si può affermare che derivino dalla stessa origine, ovvero dallo stesso pensiero, non tuttavia dal punto di vista del contenuto quanto piuttosto proprio quello dell’organizzazione formale, sintattica. Come già osservato nell’introduzione sembra esserci una forma nella mente di Mozart che funge da modello per la realizzazione di qualsiasi fenomeno comunicativo.

L’elemento **b** di questa presentazione ha una struttura ritmica completamente differente che ricalca piuttosto quella del settenario, con accenti sulla 1^a, 4^a e 6^a sillaba¹⁰³, esposto dagli archi accompagnati da una specie di punteggiatura ritmica dei fiati (batt. 14-21) e che si conclude sulla dominante *fa*, prolungata per 5 battute (batt. 21-25). (Es. 44)

¹⁰³ Per i problemi relativi alla metrica cfr. P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, 2002⁴.

The image displays a page of a musical score for the first movement of Mozart's Piano Concerto No. 25, K. 450. The score is written for piano and orchestra. The piano part is on the left, and the orchestra is on the right. The score shows measures 11 to 13. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The orchestra includes woodwinds (oboes, bassoons), strings, and a section of basses (Tutti Bassi). The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor) and the time signature is common time (C).

Es. 44 K 450-1 Elemento b

Una breve pausa separa e mette in evidenza l'ingresso del terzo elemento **c**, esposto dagli archi, caratterizzato da una nuova struttura ritmica simile ad un quadrisillabo con accento sulla 3^a sillaba. La pulsazione ritmica regolare delle crome ribattute di tutto l'episodio precedente viene sostituita dalla più lenta scansione delle semiminime. L'effetto di sfasamento ritmico viene accentuato dalla presenza delle sincopi (batt. 26-33). (**Es. 45**)

Es. 45 K 450-1 Elemento c

Il periodo viene ripetuto dai fiati con un contrappunto dei violini che aggiunge del movimento con delle scale di crome (batt. 34-41). È da osservare il particolare che le scale decorative non alterano la percezione della pulsazione delle semiminime come base poiché hanno un carattere marcatamente melodico.

Il ritorno della pulsazione delle crome ribattute su di un pedale di *si_b* segna un altro contrasto ritmico, accentuato dal fatto che adesso non è più chiaramente riconoscibile un metro definito (batt. 41-45). Questo pedale, in *crescendo*, è la preparazione dell'elemento successivo *d* che avvia la conclusione della sezione. Il *crescendo*, la pulsazione delle crome, la reiterazione dello stesso inciso in progressione ascendente, sono tutti elementi che concorrono a preparare l'"esplosione" a piena

orchestra del motivo conclusivo. L'elemento **d**, una frase di 4 battute ripetuta due volte a piena orchestra, conclude con una cadenza perfetta (batt. 45-53). L'aggiunta di una ulteriore breve coda riapre la divisione all'interno del *tutti* fra archi e fiati: una sorta di "botta e risposta" in cui si alternano degli arpeggi dei fiati (quasi un segnale da caccia) e un elegante inciso dei violini. (**Es. 46**)

Es. 46 K 450-1 Coda dialogica

Dopo il secondo segnale di fagotti e corni i violini cominciano di nuovo il loro inciso stavolta ripetuto tre volte senza mai fermare, con l'aggiunta prima di fagotti poi dei corni; sembra quasi che il disco si sia incantato e che non sia in grado

di fermarsi (batt. 53-59). È il solista che impone il silenzio con il suo ingresso inaspettato ed eclatante.

Il principio costruttivo è quindi quello dell'alternanza delle strutture ritmiche e metriche e il fine è sempre quello di mantenere desta l'attenzione. L'esperimento che Mozart compie qui riguarda la lingua ed è una palestra per le opere future, in primo luogo *Le nozze di Figaro*; egli sembra voler sperimentare le possibilità costruttive del ritmo poetico. Molta della apparente naturalezza della musica di Mozart è fondata a mio avviso proprio su questo legame con la variabilità ritmica della lingua.

3.1.2 Sezione A o Esposizione solistica.

L'ingresso del pianoforte è decisamente teatrale, arriva a interrompere quel "meccanismo" che sembrava doversi ripetere senza sosta delle battute 56-58, e lo fa con un gesto drammatico, improvviso: un *sfz* preceduto da un rapido arpeggio *coulé*, seguito da un altro *sfz* in controtempo. (Es. 47)

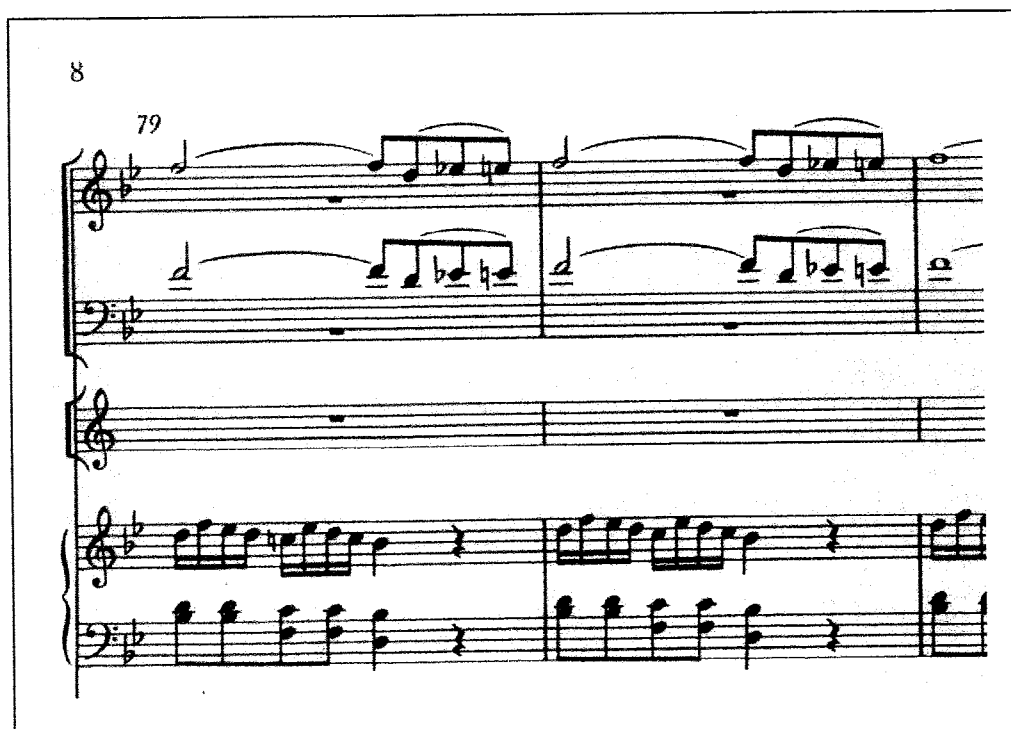
The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Piano Concerto KV 450. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano introduction (measures 59-70) with a rapid scale in the right hand. The soloist enters at measure 60 with a melodic line. The score is divided into two systems, each with five staves: two for the piano introduction and three for the soloist's entrance.

Es. 47 K 450-1 Ingresso del solista

Tanto basta per azzittire l'orchestra e avere lo spazio sufficiente per un lunga cadenza introduttiva (batt. 59-70) che con rapide scale di semicrome ascendenti e discendenti esplora tutti i registri della tastiera. Praticamente tutte le risorse a disposizione vengono subito messe in campo. La specificità di questo concerto è proprio questa presenza virtuosistica del solista in ogni momento; lo stesso Mozart riconosceva che era il più difficile concerto che avesse scritto, e che era tale da "far

sudare”¹⁰⁴. Questa lunga cadenza ha l’effetto di farci dimenticare la sonorità della piena orchestra per un periodo sufficientemente lungo e farci immergere nella sonorità del pianoforte¹⁰⁵; nel concerto *KV 449* c’era una pausa prima dell’ingresso del *solo*, che forniva un sufficiente silenzio; qui il meccanismo è lo stesso ma i mezzi adoperati sono più estroversi e vistosi.

Dopo la fermata sull’ultimo *si* con trillo della cadenza (la corona dava la possibilità di aggiungere una eventuale ulteriore transizione, cosa che il virtuoso Mozart sicuramente faceva) il pianoforte presenta da solo l’intero primo periodo del tema *a* (batt. 71-78) e poi anche il secondo, stavolta dialogando con i fiati come era accaduto nel **ritornello d’apertura** (batt. 81-86). La presenza di questo dialogo con i fiati stabilisce subito una relazione che durerà a lungo in tutto il movimento; essi diventano una sorta di interlocutore privilegiato del solista. (Es. 48)



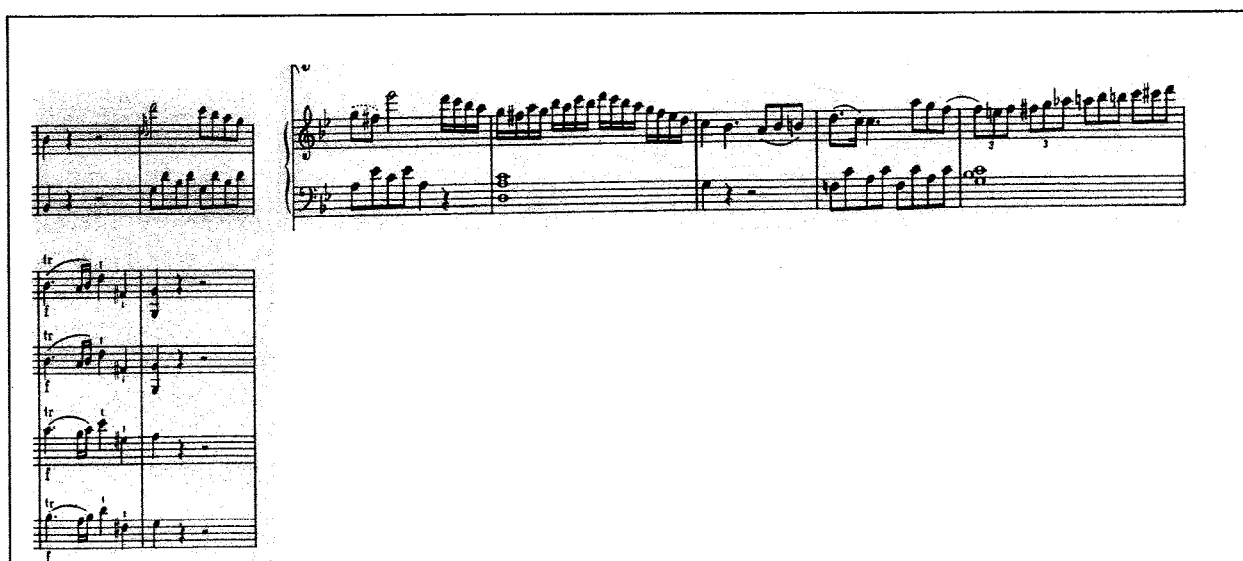
Es. 48 K 450-1 dialogo con gli strumenti a fiato

¹⁰⁴ Al padre 26 maggio 1784, cit. in Minardi, op. cit., pag. 68.

¹⁰⁵ È sempre da tener presente la debolezza del suono degli strumenti dell’epoca. Cfr. nota 56.

L'orchestra come elemento complessivo ha in questo movimento un ruolo quasi secondario, e si limita a interventi di punteggiatura, oltre alle ovvie riprese dei ritornelli.

Il primo breve intervento di punteggiatura degli archi serve a modulare in una nuova tonalità, *sol minore*, nella quale il pianoforte espone l'idea nuova *f* dal carattere melodico che subito modula in *fa maggiore* e si conclude sulla dominante (batt. 87-100). (Es. 49)



Es. 49 K 450-1 Idea *f*

La scrittura pianistica è virtuosistica, con scale di semicrome, scale cromatiche di terzine di crome, ottave spezzate. Un breve raccordo prima del solo e poi degli archi (batt. 100-103) introduce un'altra idea nuova *g*, una frase interrotta a metà da due piccoli trilli nel registro acuto che creano una deliziosa sospensione, e che viene poi ripetuta trasportata e arricchita di scale i semicrome (batt. 103-112). (Es. 50)

Es. 50 K 450-1 Idea *g*.

La risposta a queste due semplici frasi è negli archi che finalmente hanno una frase tutta per loro (**h**), mentre il pianoforte si lancia in una serie di arpeggi ascendenti e discendenti di semicrome. La conclusione di questo periodo non ferma il solista che senza mai smettere di suonare prosegue con una serie di progressioni che esplorano vari tipi di gesti tecnici pianistici (scale, arpeggi, gruppetti, arpeggi di terzine) fino a concludersi sull'importante trillo che annuncia il **ritornello intermedio** (batt. 119-137).

3.1.3 Ritornello intermedio

Il ritornello intermedio è costituito dall'elemento **b**¹, con metro settenario, in *fa maggiore* (batt. 137-141) e dai successivi **d**¹ ed **e**¹ sempre in *fa maggiore* nello stesso ordine in cui si presentavano nel **ritornello d'apertura** (batt. 141-154). L'unica differenza, a parte la tonalità, è proprio all'ultimo, nel disegno conclusivo dei violini primi che viene ripetuto una volta di meno. Ovviamente non si può riottenere lo stesso effetto due volte usando gli stessi mezzi, è una legge drammaturgica; inoltre, come vedremo, lo sviluppo parte proprio da questo disegno e lo ripeterà ancora parecchie volte.

In tutta questa sezione il solista ha avuto il ruolo di protagonista, esibendosi quasi senza interruzione dal momento del suo ingresso fino al ritornello intermedio, concedendo ben pochi spazi all'orchestra, ma dialogando volentieri con i fiati.

3.1.4 Sezione B o Sviluppo

L'ultimo disegno dei violini primi diventa l'elemento che apre lo sviluppo: viene velocizzato e abbellito con un gruppetto e una scala cromatica e diventa una sorta di tormentone per 16 battute (batt. 154-169). Alla fine del **ritornello d'apertura** già si era manifestata questa tendenza alla ripetizione circolare di questo frammento; ora questo viene esplorato in tutte le possibilità dal pianoforte, in *fa minore*, in *do minore*, in *sol minore*, alla mano destra, alla mano sinistra, intero o per frammenti, una vera e propria analisi dettagliata. Se nella memoria ci è rimasto (come credo) l'effetto che aveva prodotto l'ingresso del solista proprio per interrompere la tendenza alla ripetizione di quel frammento, questa insistenza proprio su quel frammento ha ora qualcosa di insolito. Mi sembra che Mozart giochi ancora una volta a spostare i significati (per quanto essi siano indefiniti) e a spiazzare le aspettative.

Un nuovo scarto ritmico introduce il successivo episodio dialogico, in cui il pianoforte si pone al centro dell'orchestra e dà la possibilità ai due gruppi strumentali di dialogare fra loro (batt. 170-182). (**Es. 51**)

The image displays a musical score for a dialogic episode in the first movement of Mozart's Concerto KV 450. It is divided into two systems, starting at measures 168 and 172. Each system includes staves for the piano (right and left hands) and the orchestra (strings and woodwinds). The piano part features a prominent triplet rhythm, while the orchestra provides a harmonic and rhythmic counterpoint.

Es. 51 K 450-1 Episodio dialogico

Lo scarto ritmico avviene con l'introduzione della pulsazione delle terzine di crome nella parte del pianoforte, con una figurazione ascendente e discendente che tocca diversi registri della tastiera. Questa pulsazione funge da base ritmica e armonica per il dialogo fra i due gruppi strumentali. Si tratta di una progressione discendente la cui cellula viene presentata ora dai fiati ora dagli archi. La ripetitività della parte del pianoforte, il rallentamento della pulsazione dovuto alle terzine, la relativa lentezza del ritmo armonico creano un effetto simile a quello dei pedali già incontrati nel concerto *KV 449*: l'attenzione è mantenuta ferma dal continuum sonoro del pianoforte e si percepisce perfettamente il dialogo sovrastante con un tocco in più di dinamismo; è un episodio che trovo molto bello.

Il pedale di *fa* che segue (batt. 182-196) consente un piccolo dialogo fra violini e pianoforte, fatto di brevi incisi assai diversi fra loro, ma concatenati come una *stichomithia*: un gruppetto di semicrome che risolve con un salto di terza ascendente nei violini e una scala di doppie terze in terzine di crome nella mano destra del pianoforte. Anche nel terzo movimento del concerto precedente avevamo osservato come questo contrasto fra suddivisione binaria e ternaria generi un conflitto ritmico fra solista e orchestra, e possiamo aggiungere che in questo caso le terzine non compaiono mai nella parte orchestrale del primo movimento. Sono quattro le ripetizioni di questi incisi alternati, poi ancora una oscillazione intorno al *fa* e per finire un lungo trillo del pianoforte sempre sul *fa* di 6 battute. La sospensione sulla dominante dura complessivamente 14 battute. Insieme al trillo del pianoforte gli archi tentano una ripresa del tema principale a per due volte senza successo. Anche il solo ripete il tentativo continuando il trillo con la mano sinistra e finalmente attraverso un breve raccordo può iniziare davvero la ripresa.

(Es. 52)



Es. 52 K 450-1 Collegamento con la ripresa

Il solo con il suo trillo sembra voler impedire all'orchestra di riprendere il tema, con l'intenzione istrionica di farlo lui la suo posto, ma la consuetudine formale è più forte della volontà del singolo e raramente Mozart modifica la forma del contenitore nei concerti¹⁰⁶, pertanto la ripresa avviene così come deve. Tuttavia è la percezione che viene ingannata, facendo credere qualcosa che invece poi non accade. La libertà di modificare veramente la forma trova spazio invece nelle opere dove la nuova drammaturgia crea di volta in volta forme adatte a contenere la situazione specifica.

3.1.5 Sezione A¹ o Ripresa

Nella ripresa avviene un cambiamento significativo dovuto alla divisione in gruppi strumentali: il pianoforte prende il posto degli archi, mentre il concertino dei fiati rimane invariato (a² batt. 197-210). (Es. 53)



Es. 53 K 450-1 Tema a²

¹⁰⁶ Mi viene in mente soltanto l'inizio del *Concerto per pianoforte KV 271* in cui l'ingresso del pianoforte proprio all'inizio modifica sensibilmente la forma.

L'elemento **b²** invece rimane all'orchestra piena pressoché invariato, ma con una modulazione alla fine che porta nella tonalità di *do minore* (batt. 210-215). In questa tonalità il pianoforte riprende il "suo" secondo tema **f¹** con qualche abbellimento e qualche variazione. I rapporti tonali dell'esposizione sono mantenuti quindi si passa subito in *si_b maggiore* (batt. 216-229). Seguono **g¹** e **h¹** nella tonalità d'impianto senza significative differenze dall'esposizione (batt. 233-248). La vera novità è costituita dall'introduzione del tema **c¹** tratto dal **ritornello d'apertura**, e anche il modo in cui ciò avviene è molto interessante. (Es. 54)

Es. 54 K 450-1 Tema **c¹**

Le prime due semifrase sono presentate dagli archi accompagnate da un trillo del solista, la risposta è invece affidata al pianoforte (batt. 249-252). Poi il secondo periodo è interamente esposto da oboi e fagotti, mentre il pianoforte decora con un contrappunto di semicrome (257-264). Facendo qualche conto, agli archi sono affidate solo le prime due semifrase, "coperte" dal trillo del pianoforte, mentre ai fiati spetta l'intero secondo periodo arricchito da una bella decorazione.

La predilezione per uno dei due gruppi comincia ad essere apertamente dichiarata. Ci sono senz'altro anche dei motivi di equilibrio strutturale (nel ritornello iniziale il tema **c** era stato esposto dai soli archi) e timbrico (il fortepiano aveva un suono più morbido, più vicino a quello degli strumenti ad arco rispetto ai pianoforti moderni dal suono più squillante), ma sembra che il pianoforte tenda a dialogare con gli strumenti a fiato e a discutere animatamente, interrompere o coprire gli archi.

L'episodio virtuosistico **i**¹ (batt. 264-284) è sostanzialmente simile con qualche variazione nella parte conclusiva, di poco dilatata, che conserva comunque il trillo che segnala l'ingresso di tutta l'orchestra con il ritornello **d** e la sua preparazione (il pedale di *si*). La sospensione sull'accordo di quarta e sesta prepara come di consueto la cadenza solistica (batt. 284-294). La **cadenza** ripercorre alcuni dei temi meno sfruttati, cioè **d** (batt. 1-9), **i** (batt. 9-13), e **c** (batt. 14-21), per poi abbandonarsi ad una sorta di "recitativo" fatto di fermate, scale precipitose, lunghi trilli, scale cromatiche, terzine, insomma tutto il vocabolario tecnico già adoperato per finire come di consueto con un trillo sulla dominante che annuncia il ritorno dell'orchestra (batt. 21-29)

La conclusione del movimento si svolge in maniera abbastanza sintetica attraverso i motivi **d** (batt. 295-299) ed **e** (batt. 299-305) esattamente identici al **ritornello d'apertura** con l'aggiunta di una piccola chiusura fatta di accordi alternati fra gruppi strumentali diversi, prima violini e oboi, poi solo fiati, poi l'intera orchestra in *forte*. Anche la chiusura conferma la divisione della collettività in gruppi, e rafforza la sensazione di un continuo dialogo interno. (Es. 55)

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Piano Concerto KV 450. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 299 to 33, featuring a piano part with various ornaments (a2, a2) and a dynamic marking of *p*. The second system, labeled "Chiusura", begins at measure 101 and shows the piano and orchestra concluding the movement. The piano part includes a dynamic marking of *f* and a final chord. The orchestra part features a series of chords and a final cadence.

Es. 55 K450-1 Chiusura.

Tabella 5 Concerto KV 450 Primo movimento - Allegro

Ritornello d'apertura Orchestra sola	Sezione A Esposizione solistica	Sezione B Sviluppo	Sezione A ¹ Ripresa
<i>a</i> (1-14) <i>si_b</i> maggiore dialogo fiati-archi decasillabo	<i>Cadenza introduttiva</i> (59-70) <i>a'</i> (71-86) <i>si_b</i> maggiore	➤ <i>Episodio virtuosistico</i> (154-170) <i>da e</i> <i>fa</i> minore→ <i>do</i> minore→ <i>sol</i> minore→ <i>fa</i> minore→ <i>mi_b</i> maggiore ➤ <i>Episodio dialogico</i> (170-182) <i>mi_b</i> maggiore→ <i>si_b</i> maggiore→ <i>do</i> minore→ <i>sol</i> minore→ <i>la_b</i> maggiore→ <i>mi_b</i> maggiore→ <i>si_b</i> maggiore ➤ <i>Pedale di fa</i> (182-196)	<i>a</i> ² (197-210) <i>si_b</i> maggiore <i>b</i> ² (210-215) <i>si_b</i> maggiore→ <i>do</i> minore <i>f</i> ¹ (216-229) <i>do</i> minore→ <i>si_b</i> maggiore <i>raccordo</i> ¹ (229-232) <i>g</i> ¹ (233-240) <i>si_b</i> maggiore <i>b</i> ¹ (241-248) <i>si_b</i> maggiore <i>c</i> ¹ (249-264) <i>si_b</i> maggiore <i>i</i> ¹ (264-284) <i>si_b</i> maggiore <i>pedale di si_b</i> (284-288) <i>d</i> (288-294) <i>si_b</i> maggiore
<i>b</i> (14-25) <i>si_b</i> maggiore Settenario Pulsazione di crome	<i>f</i> (87-100) <i>sol</i> minore→ <i>fa</i> maggiore <i>raccordo</i> (100-103) <i>g</i> (103-112) <i>fa</i> maggiore <i>h</i> (112-119) <i>fa</i> maggiore Esposto dall'orchestra <i>i</i> (119-137) <i>fa</i> maggiore Ritornello intermedio <i>b</i> ¹ (137-141) <i>fa</i> maggiore		Cadenza solistica <i>d</i> [1-9] <i>i</i> [9-13] <i>c</i> [14-21] <i>figurazioni virtuosistiche</i>
<i>c</i> (26-41) <i>si_b</i> maggiore quadrisillabo <i>Pedale di si_b</i> magg. (41-45) Pulsazione di crome Settenario?			Ritornello conclusivo <i>d</i> (295-299) <i>si_b</i> maggiore
<i>d</i> (41-53) <i>si_b</i> maggiore	<i>d'</i> (141-149) <i>fa</i> maggiore		<i>e</i> (299-305) <i>si_b</i> maggiore
<i>e</i> (53-59) <i>si_b</i> maggiore Coda Dialogo archi fiati	<i>e'</i> (149-154) <i>fa</i> maggiore		<i>chiusura</i> (305-308) <i>si_b</i> maggiore

3.2 Secondo movimento

Il secondo movimento, *Andante* $\frac{3}{8}$ in *mi_b maggiore*, ha la struttura molto semplice del **Tema con variazioni**. Le variazioni sono due e c'è una piccola coda alla fine. Anche in questo movimento il ruolo del solista è preponderante, tanto che a partire dalla prima variazione non smette mai di suonare. Dal punto di vista della drammaturgia gli aspetti più interessanti sono la struttura metrica e la seconda variazione dove l'aspetto dialogico è maggiormente presente.

3.2.1 Tema

Il tema (batt. 1-32) è costituito da due frasi, **a** e **b**¹⁰⁷ ciascuna esposta prima dagli archi soli e poi leggermente variata dal pianoforte. La prima frase si proietta nella tonalità della dominante, la seconda dalla dominante torna alla tonica. La struttura metrica di base rimane pressoché invariata per tutta la durata del brano, ed è costituita da incisi che ricalcano il ritmo del verso *quinario* con l'accento sulla 4^a sillaba. (Es. 56)

¹⁰⁷ Cfr. Tabella 6

Es. 56 K 450-2 Tema frase *a* e *b* orchestra e pianoforte

Nel concerto precedente avevo messo in evidenza il fatto che la stabilità prodotta dalla ripetizione tematica era il contraltare della varietà tematica del primo movimento; allo stesso modo in questo concerto la stabilità ritmica del metro si oppone alla varietà presente nel primo movimento. Posso anche aggiungere che proprio questa corrispondenza per contrasto evidenzia dove il compositore sta conducendo i suoi esperimenti.

3.2.2 Variazione I

La prima frase **a**¹ viene prima esposta identica dagli archi, mentre il pianoforte crea un tappeto sonoro fatto di arpeggi di biscrome alla mano destra poi la melodia passa alla mano destra del pianista che procede per accordi mentre la sinistra prosegue il disegno degli arpeggi di accompagnamento (batt. 33-48); la seconda frase **b**¹ riceve lo stesso trattamento, prima melodia agli archi e accompagnamento del pianoforte, poi la melodia per accordi alla mano destra e la sinistra accompagna (batt. 49-64).

The image displays a musical score for Variation I of the second movement of Mozart's Piano Concerto No. 25, K. 450. The score is in 3/4 time and features a piano and orchestra. The piano part is written in treble and bass staves, while the orchestra is represented by a single staff. The score shows the first phrase (a1) and the second phrase (b1). The first phrase (a1) begins with the piano playing a continuous arpeggiated accompaniment in the right hand, while the left hand plays a simple harmonic accompaniment. The melody is initially played by the orchestra. The second phrase (b1) follows a similar pattern, with the piano providing a harmonic accompaniment and the orchestra playing the melody. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

Es. 57 K 450-2 Variazione I

3.2.3 Variazione II

Nella seconda variazione le parti si invertono ed è prima il pianoforte ad esporre a^2 stavolta caratterizzato dall'uso delle sincopi nella melodia. (Es. 58)



Es. 58 K 450-2 Sincopi nella Variazione II

La seconda metà della frase è affidata agli archi mentre il pianoforte decora con un trillo e una serie di gruppetti di semibiscrome (batt. 65-72); la ripetizione della frase a^3 è invece affidata interamente agli oboi, sostenuti da fagotti e corni che avevano finora taciuto. (Es. 59)

Es. 59 K 450-2 Variazione II

La seconda frase **b**² riceve lo stesso trattamento con la differenza che nella seconda metà della prima frase il pianoforte raddoppia con dei trilli la melodia dei violini primi (batt. 81-88). La ripetizione da parte dei fiati di **b**³ è accompagnata stavolta da arpeggi di quartine di semibiscrome nella parte del pianoforte che forniscono una maggiore fluidità al tappeto sonoro (batt. 89-94). La melodia è però interrotta da una serie di rintocchi di fiati e pianoforte, tutti su accordi di settima.

(Es. 60)

97

coll' arco
p
coll' arco
p
coll' arco
p
coll' arco
p

97

p cresc.
a 2
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.

Es. 60 K 450-2 Rintocchi con accordi di settimana

107

progressione, sembra davvero imitare dei rintocchi di campana. È solo una tensione momentanea che si risolve rapidamente con un trillo e una cadenza composta di nuovo nella tonalità d'impianto (batt. 99-101).

3.2.4 Coda

La coda è costruita sul secondo inciso del tema, esposto al basso da violoncelli e fagotti a cui risponde il pianoforte con un'elegante decorazione cadenzale (batt. 101-105). La stessa frase viene ripetuta e il pianoforte risponde con una decorazione ancora più ricca. Infine uno stretto dialogo fra fiati e pianoforte. Tre rintocchi di semicrome nei fiati e una cadenza ornata nel pianoforte, il tutto ripetuto tre volte finché l'ultima risposta si dilata con la ripetizione del *mi*_♭ acuto del pianoforte.

Tabella 6 Concerto KV 450 Secondo movimento - Andante

Tema 32 battute (1-32)	Variazione I 33 battute (33-64)	Variazione II 36 +13 battute (65-113)
<i>a</i> orchestra (1-8) <i>mi_b maggiore</i> → <i>si_b maggiore</i>	<i>a'</i> orchestra + pianoforte (33-40) <i>mi_b maggiore</i> → <i>si_b maggiore</i>	<i>a''</i> pianoforte + orchestra (65-72) <i>mi_b maggiore</i> → <i>si_b maggiore</i>
<i>a</i> pianoforte (9-16) <i>mi_b maggiore</i> → <i>si_b maggiore</i>	<i>a'</i> pianoforte (41-48) <i>mi_b maggiore</i> → <i>si_b maggiore</i>	<i>a''</i> orchestra (fiati) + pianoforte (73-80) <i>mi_b maggiore</i> → <i>si_b maggiore</i>
<i>b</i> orchestra (17-24) <i>si_b maggiore</i> → <i>mi_b maggiore</i>	<i>b'</i> orchestra + pianoforte (49-56) <i>si_b maggiore</i> → <i>mi_b maggiore</i>	<i>b''</i> pianoforte + orchestra (81-88) <i>si_b maggiore</i> → <i>mi_b maggiore</i>
<i>b</i> pianoforte (25-32) <i>si_b maggiore</i> → <i>mi_b maggiore</i>	<i>b'</i> pianoforte (57-64) <i>si_b maggiore</i> → <i>mi_b maggiore</i>	<i>b''</i> orchestra (fiati) + pianoforte (89-94) <i>si_b maggiore</i> → <i>mi_b maggiore</i> →
		Rintocchi di campane (95-100) Trillo e cadenza composta
		Coda (101-113) <i>mi_b maggiore</i>

3.3 Terzo movimento

Il terzo movimento, *Allegro* in 6/8, segue la forma del rondò-sonata ed ha alcune caratteristiche interessanti per la nostra trattazione. In particolare ho trovato interessante il modo in cui Mozart sospende ciascuna situazione, ovvero episodio, e prepara il successivo per mezzo di strumenti di natura drammatica.

Anche il finale merita un cenno innanzitutto per alcune somiglianze con il finale delle *Nozze di Figaro* e per la sua concezione teatrale.

3.3.1 Ritornello d'apertura

Il primo tema a¹⁰⁸ è esposto dal pianoforte con l'accompagnamento ritmico dell'orchestra e il pedale di *si_b* del fagotto (batt. 1-8), poi ripetuto dall'intera orchestra (batt. 9-16). (Es. 61)

Es. 61 K 450-3 Elemento *a*

¹⁰⁸ Cfr. Tabella 7

Il secondo elemento **b** è una specie di fanfara ritmica eseguita dall'intera orchestra all'unisono, cui rispondono nel *piano* i soli archi; si ripete la fanfara nel *forte* e si "incanta", ripetendo gli stessi intervalli, si ferma rimane in sospeso (batt. 17-25). (Es. 62)

Es. 62 K 450-3 Elemento *b*

Ecco uno dei modi in cui Mozart esce da un episodio e entra in un altro: crea una grande confusione poi ferma tutto con una efficace pausa e comincia qualcosa di completamente diverso. Ed è esattamente quello che succede qui: la fanfara all'unisono crea un grosso volume di suono che viene interrotto da una pausa e poi il nuovo elemento, **c**, completamente differente, fatto di slanci verso l'acuto, *roulades* per moto contrario fra violini e flauto¹⁰⁹ (batt. 26-32). (Es. 63)

¹⁰⁹ Ricordiamo che il flauto è presente per la prima volta nei concerti per pianoforte proprio in questo terzo movimento del KV 450.

The image displays a musical score for the third movement of Mozart's Piano Concerto KV 450. The score is divided into two systems. The first system (measures 45-52) shows the piano part with rapid scale passages and arpeggios, and the orchestral part with a prominent fanfare-like motif. The second system (measures 53-62) continues the piano part with similar rapid scale passages and arpeggios, and the orchestral part with a similar fanfare-like motif. The tempo is marked 'c' (crescendo).

Es. 63 K 450-3 Elemento *c*

La sensazione è di grande dinamismo ed è accentuata proprio da quella pausa strategica. La conclusione *d* sfrutta l'energia accumulata dalla pulsazione delle crome per chiudere il discorso con un richiamo alla fanfara precedente (batt. 33-42).

3.3.2 Sezione A o Esposizione solistica

Un'altra pausa permette l'ingresso del pianoforte che espone una idea nuova *e* che in poche battute si anima di rapide scale di semicrome (batt. 43-62) e sfocia in un episodio marcatamente virtuosistico *f* fatto di arpeggi e di una successione di scale che sembrano potersi ripetere come in una struttura a spirale. L'intervento del drammaturgo a questo punto interrompe questo vortice con un brevissimo intervento dell'orchestra che ha anche lo scopo di preparare il momento successivo. Ancora una volta è l'unisono orchestrale la chiave della transizione. (Es. 64)



Es. 64 K 450-3 Transizione

Quattro piccole *roulades* della piena orchestra all'unisono, separate da brevi pause hanno l'effetto di interrompere qualsiasi continuità con l'episodio precedente (batt. 72-76). L'episodio **g** è una progressione in cui gli archi si inseguono accompagnati dal pianoforte che a mani incrociate mette in evidenza le note sugli accenti deboli, creando una sorta di *emiola*, un contrappunto ritmico alla scansione di base, mentre il flauto tiene un lungo *do* acuto che unifica tutto l'episodio (batt. 76-82). Poi la progressione si ripete, stavolta con il raddoppio del flauto e il contributo degli altri fiati (batt. 82-86), quindi il pianoforte si lancia in una scala modulante fatta di ottave spezzate fino a fermarsi con degli accordi nella tonalità di *fa maggiore* (batt. 86-91). Qui un nuovo episodio **h** costruito su un lungo pedale di *fa* prima è esposto dal solista poi dal flauto accompagnato dall'orchestra e dagli arpeggi del pianoforte (batt. 92-112) e si conclude con una sospensione sull'accordo della dominante di *si♭* (il *fa* appunto). (Es. 65)

The image displays a musical score for the third movement of Mozart's Piano Concerto KV 450. The score is written for piano (p) and orchestra. It features a soloist's cadenza, marked with a double bar line and the letter 'h' (for 'cadenza'). The score is divided into two systems. The first system contains measures 98 through 103, and the second system contains measures 104 through 109. The piano part is written in G major, and the orchestra part is in G major. The soloist's cadenza is a brief passage for the soloist to perform, leading into the next section of the movement.

Es. 65 K 450-3 Episodio *h*

Qui una breve cadenza del solista fa da transizione per il passaggio alla nuova sezione, lo sviluppo.

3.3.3 Sezione B o Sviluppo

Lo sviluppo prende l'avvio, dopo la breve transizione, con il solista che riprende il tema iniziale **a¹** seguito dall'orchestra come all'inizio; tuttavia la frase dell'orchestra si conclude con una inaspettata modulazione in *sol minore* che si ferma in sospeso sulla dominante *re* (batt. 113-135). Un' altra transizione interessante: il *re* ripetuto all'unisono dall'intera orchestra viene defunzionalizzato, ossia tendiamo a dimenticare la sua funzione armonica perché viene ripetuto diverse volte senza il suo accordo, e rimane solo un'altezza. (Es. 66)

The image shows a musical score for the third movement of Mozart's Piano Concerto KV 450. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano part on the left and an orchestra on the right. The piano part includes a section marked 'a 2' and a section marked '137'. The orchestra part includes a section marked '137' and a section marked 'p'.

Es. 66 K 450-3 Transizione

Nella ripetizione vengono inoltre inserite delle pause, e anche il segno *p*. In breve la nostra attenzione è spostata affinché dimentichiamo la tonalità in cui eravamo arrivati. Appena il tempo trascorso è sufficiente a produrre il risultato desiderato ecco lo scarto armonico, un'altra modulazione che ci porta subito in *mi^b maggiore* e al nuovo episodio (batt. 135-141). Ho chiamato questo procedimento “preparazione scenica” perché mi sembra che sia un modo di procedere che ha più a che fare con il teatro e la gestione del tempo di reazione dello spettatore piuttosto che con la musica strumentale.

L'episodio *i* è nuovo ed è caratterizzato dall'incrocio delle mani, il cui effetto visivo è da prendere in considerazione al pari di quello acustico (batt. 141-168). (Es. 67)

55

Es. 67 K 450-3 Episodio *i*

Il successivo episodio *j* è dialogico e modulante. Il dialogo si svolge dapprima fra oboe e pianoforte ed ha per argomento la testa del tema *a* iniziale, riproposto in diverse tonalità (batt. 168-179); poi la tensione sale e sotto un accompagnamento di scale di semicrome la sinistra del pianista è raddoppiata da tutti gli archi all'unisono (batt. 180-185); poco dopo è di nuovo la mano destra del pianista a dialogare stavolta con il flauto il quale però non imita propriamente ma si limita ad accompagnare (batt. 186-194); infine un lungo pedale di *la* sul quale di nuovo pianoforte e oboe si scambiano l'inciso di prima, il *la* del *la maggiore* si trasforma in un *la* di *fa maggiore* (batt. 195-205) e proprio all'ultimo in un *fa* così da svolgere la funzione della dominante per il ritorno della tonalità e la ripresa (batt. 206-210).

3.3.4 Sezione A¹ o Ripresa

La ripresa riproduce lo stesso ordine presentato nella **sezione A** con la variante della tonalità che ora è sempre *si_b maggiore*. È solo da notare la ripresa dell'elemento **d** usato per preparare la cadenza del solista. La cadenza è costruita sempre sul tema **a** esposto in progressione discendente (batt. 1-6), poi viene ripreso l'episodio **i** dello sviluppo dal caratteristico incrocio delle mani (batt. 8-16) quindi di nuovo **a** ma al basso. Dopo la consueta esibizione e l'inevitabile trillo il solo rispone, accompagnato dall'orchestra, il tema iniziale variato nella conclusione, di seguito propone anche la fanfara **b¹** a cui rispondono stavolta i fiati. Ed è proprio il tema della fanfara a condurre il finale (batt. 303-316). Mentre il pianoforte snocciola i suoi arpeggi di bravura, prima i corni all'unisono, poi per terze poi con l'aggiunta degli oboi e così via fino a coprire dal basso verso l'alto tutti i registri disponibili, la fanfara viene ripetuta come una marcetta, sempre in *pp*. Nel frattempo gli archi reiterano ritmicamente il *si_b*. Solo le ultime due ripetizioni sono *forte*, pianoforte e fiati all'unisono, e ne risulta una vera e propria esplosione, preparata per ben 10 battute. (**Es. 68**)

Es. 68 K 450-3 Finale

Un effetto analogo sarà usato da Mozart nel finale delle *Nozze di Figaro*, sulle parole “corriam tutti a festeggiar”, con un simile uso dell’orchestra e il passaggio dal pianissimo al forte. (Es. 69) Le fanfare degli strumenti vengono lì sostituite dagli incisi alternati tra le voci.

Es. 69 K 450-3 Finale *Nozze di Figaro*

Tabella 7 Concerto KV 450 Terzo movimento - Allegro

Ritornello d'apertura	Esposizione solistica	Sviluppo	Ripresa
<i>a</i> (1-16) <i>si_b</i> maggiore	<i>e</i> (43-62) <i>si_b</i> maggiore	<i>a'</i> (113-135) <i>si_b</i> maggiore → <i>sol</i> minore	<i>a</i> (210-225) <i>si_b</i> maggiore
<i>b</i> (16-25) <i>si_b</i> maggiore		<i>Preparazione scenica</i> (135-141) <i>sol</i> minore → <i>mi_b</i> maggiore	
<i>c</i> (26-33) <i>si_b</i> maggiore		<i>i</i> (141-168) <i>mi_b</i> maggiore	
<i>d</i> (33-42) <i>si_b</i> maggiore		<i>j</i> (168-206) <i>mi_b</i> maggiore modulante	
		<i>sospensione</i> (206-210)	
	<i>f</i> (62-72) <i>si_b</i> maggiore	<i>f'</i> (225-236) <i>si_b</i> maggiore	
	<i>punteggiatura orchestrale</i> (72-76) <i>si_b</i> maggiore → <i>fa</i> maggiore		<i>punteggiatura orchestrale</i> (236-240) <i>si_b</i> maggiore
	<i>g</i> (76-92) <i>fa</i> maggiore		<i>g'</i> (240-256) <i>si_b</i> maggiore
<i>h</i> (92-112) <i>fa</i> maggiore → <i>si_b</i> maggiore	<i>h'</i> (256-278) <i>si_b</i> maggiore		
<i>piccola cadenza solistica</i> [1-16]			<i>d'</i> (278-284) <i>si_b</i> maggiore
		Cadenza [1-34]	
		<i>a²</i> (285-295) <i>si_b</i> maggiore	
		<i>b'</i> (295-303) <i>si_b</i> maggiore	
		<i>coda</i> (303-316) <i>si_b</i> maggiore	

3.4 Considerazioni conclusive

Come si è constatato, la struttura di questo “secondo concerto” (il secondo degno di essere menzionato nel proprio catalogo manoscritto) è molto più semplice rispetto alla complessità del primo. Per contro la scrittura pianistica non è neanche lontanamente paragonabile e l’impegno esecutivo è molto maggiore. Tuttavia l’elemento comune è il pensiero drammatico che li ha progettati, l’attenzione costantemente rivolta all’effetto sull’ascoltatore e l’impiego di mezzi già usati in teatro o che lo saranno in seguito. In una parola è la sperimentazione di un linguaggio nuovo che ho trovato affascinante in questi due concerti, un linguaggio che non è confinato dentro un solo genere, ma che li trascende tutti e che forse proprio per questa caratteristica dietro un’apparente semplicità e naturalezza nasconde una profonda conoscenza dei meccanismi dell’animo umano, e che fa di queste opere dei veri capolavori.

BIBLIOGRAFIA

Libri

- AA. VV.
1991 *Mozart*, a cura di S. Durante, Il Mulino, Bologna 1991
- ABERT, H.
1955 *W. A. Mozart Erster Teil 1756 – 1782*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1955
(Trad. it. *Mozart. La giovinezza 1756 – 1782*, Il Saggiatore, Milano, 2000)
- ABERT, H.
1955 – 1966 *W.A. Mozart Zweiter Teil 1783 – 1791*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1955 – 1966 (Trad. it. *Mozart. La maturità 1783 – 1791*, il Saggiatore, Milano, 2000)
- BADURA-SKODA, E. e P.
1957 *Mozart Interpretation*, Wien-Stuttgart 1957 (trad. it. *L'interpretazione di Mozart al pianoforte*, G. Zanibon, Padova 1980)
- BELTRAMI, P. G.
1991 *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 2002⁴ (1991)
- CASTIGLIONE, E.
2001 *Mozart. Epistolario*, a cura di E. Castiglione, Editoriale Pantheon, Roma 2001
- CRISE, S.
1995 *Come una veste al corpo. Interpreti mozartiani e prassi esecutiva all'epoca e nei luoghi di Mozart*, Polyhymnia Rugginenti Editore, Milano 1995
- FORMAN, D.
1971 *Mozart's concerto's form: the first movements of the piano concertos*, Rupert Hart-Davis, London 1971
- GALLARATI, P.
1993 *La forza delle parole. Mozart drammaturgo*, Einaudi, Torino 1993

HILDESHEIMER W.

1977 *Mozart*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977 (trad. it. *Mozart*, RCS Libri S.p.A., Milano 1998³)

KNEPLER, G.

1991 *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, Henschel Verlag, Berlin 1991 (Trad. it. *Wolfgang Amadé Mozart. Nuovi percorsi*, LIM Ricordi, Lucca 1995)

MINARDI, G. P.

1990 *I concerti per pianoforte e orchestra di Mozart*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1990

PAUMGARTNER, B.

1945 *Mozart*, Atlantis Verlag, Zürich und Freiburg im Breisgau 1945 (Trad. it. *Mozart*, Einaudi, Torino 1994)

Articoli - Saggi

BILSON, M.

1986 *The Mozart Piano Concertos Rediscovered*, in *Mozart – Jahrbuch* (1986), Kassel 1986, pp. 58-61

FELDMAN, M.

1993 *Il virtuoso in scena. Mozart, l'aria, il concerto* in *Rivista Italiana di Musicologia* Vol. XXVIII 1993 n° 2, pp. 255-298. Trad. it. di R.Cafiero.

FISCHER, K. V.

1986 *Das Dramatische in Mozarts Klavierkonzerten 1784*, in *Mozart – Jahrbuch*(1986), Kassel 1986, pp. 71-74

FOLENA, G.

1983 *L'italiano di Mozart nel concetto europeo del suo epistolario*, in G.Folena, *L'italiano in Europa – Esperienze linguistiche del Settecento*, Einaudi, Torino 1983

KECSKEMÉTI, I.

1970 *Opernelemente in den Klavierkonzerten Mozarts*, in *Mozart – Jahrbuch*(1968 – 1970), Kassel 1970, pp. 111-118

- LIPPMANN, F.
1978 *Mozart und der Vers*, in *Analecta Musicologica* 18 (1978),
pp.107–137.
- MEYER, J. A.
1980 *The operatic basis of Mozart's keyboard concertos*, in *Musicology*,
Australia, Vol. VI (1980), pp. 62-65
- STROHM, R.
1978 Merkmale italienischer Versvertonung in Mozarts
Klavierkonzerte, in *Analecta Musicologica* 18 (1978) pp. 219-
236.

Partiture

- MOZART, W. A..
Idomeneo, re di Creta KV 366, Dover Publications, New
York 1992
- MOZART, W. A..
Die Entführung aus dem Serail KV 384, Bärenreiter, Kassel
1982
- MOZART, W. A..
Konzert in Es für Klavier und Orchester KV449, Bärenreiter,
Kassel 1975
- MOZART, W. A..
Konzert in B für Klavier und Orchester KV 450, Bärenreiter,
Kassel 1975
- MOZART, W. A..
Così fan tutte KV 588, Bärenreiter, Kassel 1999
- MOZART, W. A..
1979 *Le nozze di Figaro KV 492*, Dover Publications, New York

INDICE DELLE TABELLE

<i>Tabella 1 Concerto KV 449 Primo movimento – Allegro vivace</i>	<i>48</i>
<i>Tabella 2 Concerto KV 449- Secondo movimento-Percorso armonico strofe 1 e 2.....</i>	<i>57</i>
<i>Tabella 3 Concerto KV 449 Secondo movimento - Andantino.....</i>	<i>61</i>
<i>Tabella 4 Concerto KV 449 Terzo movimento – Allegro ma non troppo</i>	<i>79</i>
<i>Tabella 5 Concerto KV 450 Primo movimento - Allegro.....</i>	<i>102</i>
<i>Tabella 6 Concerto KV 450 Secondo movimento - Andante.....</i>	<i>109</i>
<i>Tabella 7 Concerto KV 450 Terzo movimento - Allegro</i>	<i>121</i>

INDICE DEGLI ESEMPI MUSICALI

Es. 1 K 449-1 Episodio a, "Motto iniziale".....	15
Es. 2 K 449-1 Aria di Osmino "Solche bergelaufne Laffen".....	16
Es. 3 K 449-1 Episodio b in do minore.....	18
Es. 4 K 449-1 Aria di Elettra "Tutte nel cor vi sento" dall'Idomeneo.....	19
Es. 5 K 449-1 "Sospiri" dell'Aria di Elettra e "sospiri" dell'Episodio c.....	19
Es. 6 K 449-1 Episodio d.....	20
Es. 7 K 449-1 Episodio e.....	21
Es. 8 K 449-1 Episodio f.....	22
Es. 9 K 449-1 Dal Quartetto, n° 21 di Idomeneo.....	23
Es. 10 K 449-1 Dal Terzetto, n° 16 di Idomeneo.....	24
Es. 11 K 449-1 Episodio g.....	25
Es. 12 K 449-1 Episodio h.....	26
Es. 13 K 449-1 Coda i.....	27
Es. 14 K 449-1 Pausa prima dell'ingresso del solista.....	31
Es. 15 K 449-1 Episodio j.....	32
Es. 16 K 449-1 Episodio k.....	33
Es. 17 K 449-1 Episodio l.....	35
Es. 18 K 449-1 Primo episodio dello sviluppo.....	38
Es. 19 K 449-1 Episodio distensivo in la b maggiore.....	40
Es. 20 K 449-1 "Colpo di scena". Ritorno di b.....	44
Es. 21 K 449-1 Ripresa di b nella Cadenza solistica.....	45
Es. 22 K 449-1 Fanfara g nella Cadenza solistica.....	46
Es. 23 K 449-2 Frase a.....	50
Es. 24 K 449-2 Aria di Ilia "Se il padre perdei" dall'Idomeneo.....	51
Es. 25 K 449-2 Accompagnamento che evoca lo "scorrere tranquillo"......	52
Es. 26 K 449-2 Aria di Idomeneo "Torna la pace al core"......	53
Es. 27 K 449-2 Terzettino da Così fan tutte.....	54
Es. 28 K 449-2 Elemento bb.....	56
Es. 29 K 449-2 Elemento b ²	59
Es. 30 K 449-2 Coda j.....	60
Es. 31 K 449-3 Testa del tema a.....	63

Es. 32 K 449-3 Elemento b.....	64
Es. 33 K 449-3 Divertimento con incrocio di mani.....	65
Es. 34 K 449-3 Sospensione sul pedale di fa.....	66
Es. 35 K 449-3 Sospensione con eco.....	68
Es. 36 K 449-3 Contrappunto affidato all'orchestra.....	69
Es. 37 K 449-3 Episodio d.....	70
Es. 38 K 449-3 Oscillazione sul si _b	72
Es. 39 K 449-3 Episodio d'.....	74
Es. 40 K 449-3 Finale. Tema <i>d</i> ⁶	76
Es. 41 K 449-3 Conclusione del movimento.....	77
Es. 42 K 450-1 Gruppi strumentali nella Sinfonia delle Nozze di Figaro.....	84
Es. 43 K 450-1 Tema a.....	85
Es. 44 K 450-1 Elemento b.....	87
Es. 45 K 450-1 Elemento c.....	88
Es. 46 K 450-1 Coda dialogica.....	89
Es. 47 K 450-1 Ingresso del solista.....	91
Es. 48 K 450-1 dialogo con gli strumenti a fiato.....	92
Es. 49 K 450-1 Idea f.....	93
Es. 50 K 450-1 Idea g.....	94
Es. 51 K 450-1 Episodio dialogico.....	96
Es. 52 K 450-1 Collegamento con la ripresa.....	97
Es. 53 K 450-1 Tema <i>a</i> ²	98
Es. 54 K 450-1 Tema <i>c</i> ¹	99
Es. 55 K 450-1 Chiusura.....	101
Es. 56 K 450-2 Tema frase a e b orchestra e pianoforte.....	104
Es. 57 K 450-2 Variazione I.....	105
Es. 58 K 450-2 Sincopi nella Variazione II.....	106
Es. 59 K 450-2 Variazione II.....	106
Es. 60 K 450-2 Rintocchi con accordi di settima.....	107
Es. 61 K 450-3 Elemento a.....	110
Es. 62 K 450-3 Elemento b.....	111
Es. 63 K 450-3 Elemento c.....	112
Es. 64 K 450-3 Transizione.....	113

Indice degli Esempi Musicali

<i>Es. 65 K 450-3 Episodio b</i>	114
<i>Es. 66 K 450-3 Transizione</i>	116
<i>Es. 67 K 450-3 Episodio i</i>	117
<i>Es. 68 K 450-3 Finale</i>	119
<i>Es. 69 K 450-3 Finale Nozze di Figaro</i>	120