

7.

Il concerto

*Di quanto in quanto ci sono cose
che solo gli esperti possono apprezzare,
ma ho fatto in modo che anche
i meno colti vi possono trovare piacere
senza conoscerne il motivo*
W.A. Mozart

Premessa

Eccetto che per l'opera, non c'è forma in cui Mozart si sia elevato così in alto come nel concerto. La duplice supremazia di Mozart nell'opera e nel concerto non è una semplice coincidenza, perché queste due forme possono essere messe in relazione fra loro sotto vari aspetti. La presentazione di uno strumento in contrapposizione all'orchestra ha analogie con quelle di un cantante in un contesto teatrale. In entrambi i casi si può giocare sul contrasto, ma anche sulla reciproca condivisione di un disegno musicale ed espressivo.

Non è un caso che Mozart abbia composto anche diverse arie da concerto, autonome e distaccate dal contesto teatrale, nell'arco di oltre un decennio (1778-88, da K 294 a K 358) contemporaneamente ai concerti che lo impegnavano più intensamente: ebbene, queste arie mostrano un impianto tematico simile a quello dei concerti strumentali. L'influenza dell'aria sul concerto si sente di più nei movimenti lenti, che fanno spesso uso di una melodia non lontana dai modelli delle arie stesse.

Se Haydn puntava soprattutto sull'equilibrio generale e su una integrazione strutturale (e non a caso le sue forme di eccellenza furono la sinfonia e il quartetto), Mozart era attratto maggiormente dall'approfondimento del rapporto fra il tutti e il solo. Anche se non va certo dimenticato che nel suo teatro, come si è avuto modo di osservare in più occasioni, si impone anche l'idea del concertato, come momento conversativo.

La sua padronanza nel campo del concerto può essere considerata sotto diversi aspetti.

La forma

Il tutti orchestrale è particolarmente ampio essendo composto di una prima sezione, una di transizione, una seconda e una finale. La modulazione, se non incidentalmente, è riservata all'esposizione del solo. La frattura tra l'introduzione orchestrale e l'entrata del solo è colmata con vari mezzi. L'esposizione del solo elabora i temi orchestrali e ne aggiunge di nuovi in alcuni punti, ma soprattutto nella seconda sezione, spesso nel modo minore. Lo sviluppo modula solitamente a tonalità lontana, adoperando materiale relativamente senza importanza e talvolta senza alcuna attinenza. Questa struttura libera di Mozart invece del "vero" sviluppo rappresenta un naturale e necessario contrasto all'esposizione intensamente organizzata e alla ripresa. In quest'ultima Mozart ripresenta tutti gli elementi essenziali dell'esposizione, mutandone l'ordine e assegnando i temi orchestrali al solo e viceversa. Le sue sezioni di chiusura hanno una particolare eleganza: quando un tutti iniziale comprende due o più temi di chiusura, uno scomparirà alla fine dell'esposizione del solo, ritornando nella ripresa. Le cadenze di Mozart, diversamente da quelle della maggior parte dei suoi contemporanei, si riferiscono quasi sempre tematicamente al movimento ma mettono in rilievo la modulazione e i passaggi virtuosistici piuttosto che uno sfruttamento tematico come avviene nelle cadenze di Beethoven. I suoi movimenti hanno la forma bipartita e quella A-B-A, la forma sonata, il rondò, e la variazione. Nei finali egli dilata e condensa la convenzionale forma del rondò per mezzo di varie combinazioni con la forma sonata.

Orchestrazione

Cominciando dai concerti per pianoforte del periodo viennese l'avvicinarsi dell'orchestra con il solo è caratterizzato in Mozart da una maggior ricerca di trovate strumentali in un modo più vicino alla musica da camera che alla sinfonia. Il tradizionale contrasto del solo e del tutti e gli accompagnamenti sono resi più vivi particolarmente dall'uso dei legni. Mozart sfruttò pienamente le capacità tecniche degli strumenti solisti, ma sono pochi i passaggi creati allo scopo del semplice effetto.

Padronanza tecnica

La facile padronanza tecnica di Mozart rende sotto questo aspetto i concerti particolarmente affascinanti. Le sue costruzioni sono sempre interessanti a causa del suo modo fantasioso di scrivere a più parti usando imitazioni molto brevi ma squisitamente amalgamate. Ricco risulta il linguaggio armonico.

Di Mozart ci resta un numero considerevole di concerti per vari strumenti che in pratica attraversano l'intera attività creativa del musicista.

Amadeus e il pianoforte

K 37 in fa maggiore (Salisburgo, 1767)
K 39 in si bem. magg. (Salisburgo, 1767)
K 40 in re magg. (Salisburgo, 1767)
K 41 in sol magg. (Salisburgo, 1767)
K 107 n. 1 in re magg. (Salisburgo, 1771)
K 107 n. 2 in sol magg. (Salisburgo, 1771)
K 107 n. 3 in mi bem. magg. (Salisburgo, 1771)
K 175 in re magg. (Salisburgo, 1773)
K 238 in si bem. magg. (Salisburgo, 1776)
K 242 in fa magg. per 3 pf. (Salisburgo, 1776)
K 246 in do magg. (Salisburgo, 1776)
K 271 in mi bem. magg. (Salisburgo, 1777)
K 365 in mi bem. magg. per 2 pf. (Salisburgo, 1779)
K 413 in fa magg. (Vienna, 1782-83)
K 414 in la magg. (Vienna, 1782)
K 415 in do magg. (Vienna 1782-83)
K 449 in mi bem. magg. (Vienna, 1784)
K 450 in si bem. magg. (Vienna, 1784)
K 451 in re magg. (Vienna, 1784)
K 453 in sol magg. (Vienna, 1784)
K 456 in si bem. magg. (Vienna, 1784)
K 459 in fa magg. (Vienna, 1784)
K 466 in re min. (Vienna, 1785)
K 467 in do magg. (Vienna, 1785)
K 482 in mi bem. magg. (Vienna, 1785)
K 488 in la magg. (Vienna, 1786)
K 491 in do min. (Vienna, 1786)
K 503 in do magg. (Vienna, 1786)
K 537 in re magg. (Vienna, 1788)
K 595 in si bem. magg. (Vienna, 1791)

Fino al 1777 Mozart suonò indifferentemente il clavicembalo, il clavicordo e il pianoforte, vedendo nel

pianoforte, specie nel superbo Concerto K 271 del 1776-77, una specie di ideale sintesi di clavicembalo e di clavicordo, uno strumento maestoso quanto il clavicembalo ed espressivo quanto il clavicordo. Quando ebbe modo di provare, ad Augusta, i pianoforti costruiti da Johann Andreas Stein si orientò decisamente sul pianoforte. In una lettera al padre (17 ottobre 1777)¹ Mozart lodava la perfezione della meccanica Stein, in particolare dello scappamento e della "macchina che si preme col ginocchio", cioè del meccanismo di sollevamento di tutti gli smorzatori, che negli strumenti dello Stein era allora azionato ancora a ginocchiera anziché a pedale.

[...] Prima di aver visto i pianoforti prodotti da Stein, i pianoforti di Spath erano i miei favoriti, ora, però, devo dare la mia preferenza agli Stein, perché smorzano molto meglio di

quelli di Regensburg. Quando colpisco con forza il suono cessa immediatamente appena l'ho fatto sentire, tanto se tengo la nota o se la lascio. Posso toccar la tastiera come voglio e il suono resta sempre lo stesso, non striscia, non è mai più forte o più debole e non è mai mancante; insomma, va sempre bene. [...] I suoi strumenti hanno questo speciale vantaggio rispetto agli altri, che sono fatti a smorzatura. Solo un produttore su cento si occupa di questa cosa. Ma senza smorzatura è impossibile che un pianoforte non strascichi o non continui a vibrare. I suoi martelletti scattano indietro appena hanno toccato le corde, tanto se si tiene giù il tasto o se lo si

¹ W.A.Mozart, *Lettere*, Guanda, Milano, 1981

lascia.[...] Anche il meccanismo che si preme con il ginocchio è fatto molto meglio da lui che dagli altri; basta toccarlo che funziona; e appena si scosta un po' il ginocchio non si sente più nemmeno la minima risonanza.

Il pianoforte insomma stava migliorando le sue potenzialità e questo consentiva ai compositori e in particolare agli artisti geniali come Amadeus di guardare avanti, scommettendo sul futuro di questo strumento e sfruttandone appieno le molteplici risorse espressive e dinamiche.

I concerti per pianoforte prima di Mozart

I concerti per “clavicembalo o pianoforte” cominciano ad apparire in Europa intorno al 1770 e non erano molto diversi dalle esperienze per tastiera dei decenni precedenti. Il genere era già stato trattato da Johann Sebastian Bach e la sua eredità era stata in qualche modo assunta dai figli.

Un nome di spicco era quello di Georg Christoph Wagenseil (1715 – 1777), cembalista alla corte di Vienna. Fu lui il capostipite di un genere concertistico che fece il giro delle corti europee e che puntava ad una semplificazione del linguaggio rispetto al vecchio Bach: molta agilità leggera alla mano destra, passi a mani alternate, nessuna richiesta di alta specializzazione tecnica. Wagenseil e il suo allievo Jose Anton Stepan curavano con gusto l'orchestra e questo diede vita ad una sorta di “concerto come cerimonia” in cui chi stava al centro dell'attenzione (imperatore o solista) non deve essere una figura autorevole, ma la sua autorevolezza era creata dall'orchestra che lo circondava.

Su questa strada si pose anche Carl Philip Emanuel Bach che scrisse tra il 1762 e il 1764 quindici Sonatine in cui sperimentava con intelligenza una orchestrazione arricchita da fiati.

Il compositore Johann Fredrich Reichardt nel 1774 pubblicò invece una raccolta di *Concerts a l'usage de beau sexe* (*Concerti all'uso del bel sesso*). Era la tipica moda dello stile galante che apriva le porte al dilettantismo. E Wagenseil vantava tra le sue allieve l'imperatrice Maria Teresa d'Austria, mentre Stepan dava lezioni a Maria Antonietta futura regina di Francia. Insomma questi autori ricevevano una grande pubblicità dal giro di lezioni private che potevano vantare e il loro stile si impose all'attenzione generale.

Al Concerti si avvicinò anche Johann Christian Bach che nel 1763 pubblicò la sua raccolta di sei Concerti op. 1. In essi si ritrovano caratteri simili a quelli di Wagenseil: semplicità concettuale e tecnica al servizio di un discorso di gradevole fluidità. In più una semplificazione dello strumentale (2 parti di violino e una di basso con la possibilità di esecuzioni a quartetto (clavicembalo, due violini e violoncello) che assicuravano una maggiore circolazione delle pagine anche in quella borghesia che non aveva certo un'orchestra in casa ma che amava “fare” musica. Bach in quattro dei sei Concerti op. 1 usava la struttura in due tempi (simile dunque alla Sonata rococò) mentre negli altri due la struttura era in tre. L'ultimo si chiudeva con una serie di variazioni su *God save the King*.

Nelle successive raccolte, Bach ampliava la struttura inserendo, ad esempio nel Concerto op. 7 n.5 una cadenza nel primo e nel secondo tempo; oppure aggiungendo nello strumentale una coppia di oboi e una coppia di corni *ad libitum* (Concerti op. 13). Se i Concerti op. 1 erano destinati al cembalo, quelli dell'op. 7 prevedano la possibilità di scelta fra cembalo e pianoforte. Lo stesso Bach nel 1768 era stato il primo esecutore ad adottare il pianoforte in un'esecuzione pubblica di un pezzo per tastiera.

Il concerto per pianoforte divenne una delle attrazioni principali alle Accademie organizzate da Bach e da Abel a Londra, tanto che l'Accademia in una fase successiva finì per essere chiamata Concerto.

Il concerto è in genere in tre movimenti. Lo schema in due, abbastanza diffuso ancora fra il 1760 e il 1780 scomparve in pratica successivamente pur con qualche eccezione (Concerto

n.3 di Field e Concerto n.1 di Glazunov); si trova qualche volta il Concerto in quattro tempi (il n.2 di Brahms) e in cinque (Concerto n.5 di Prokof'ev). Il concerto in un unico tempo lo si trova in Liszt (n.2), in Maderna (Concerto) e in Cajkovskij (n.3).

In genere la struttura (almeno nella fase classica e primo-romantica) prevede come primo tempo un allegro in forma-sonata che differisce dallo schema della sonata e della sinfonia per una “doppia esposizione”: due esposizioni separate, una dell’orchestra, una del solista con l’orchestra (in genere quella solo orchestrale è abbreviata rispetto alla seconda); in più c’è la cadenza collocata verso la fine della riesposizione.

Il secondo tempo è di solito nella forma tripartita di canzone, mentre nel terzo prevale il rondò. Mozart usò la struttura alquanto elasticamente riprendendo a volte la forma sonata anche in altri tempi o usando la forma di tema e variazioni.

I concerti di Amadeus

Nel 1762 Mozart eseguì alla corte di Vienna un Concerto di Wagenseil. Due anni dopo a Londra prese tre Sonate di Johann Christian Bach e le trasformò in Concerto: sfruttando il ritornello, creò la doppia esposizione, poi aggiunse la cadenza e costruì in questa maniera il primo tempo, mentre per gli altri si limitò ad usare come base la scrittura bachiana.

Nel 1767 Mozart compose i Concerti K 37, 39, 40 e 41 ripetendo la stessa operazione fatta con Christian Bach: anche in questo caso si trattò di trascrivere alcune Sonate di autori celebri del tempo, fra i quali Carl Philip Emanuel Bach e Eckardt.

Nei successivi anni Amadeus non riprese più la forma del Concerto per pianoforte che era invece coltivata da altre figure autorevoli: basta pensare a Haydn, a Carlo von Dittersdorf, a Salieri e a von Beecke.

Nel 1773 compose invece il suo primo Concerto autenticamente originale, il K 175 in re maggiore. Tutti e tre i movimenti sono strutturati nella forma-sonata.

Barocca – ha scritto Piero Rattalino² – è la sonorità dell’orchestra per la presenza e per il modo in cui sono impiegati, accanto al quintetto d’archi e ai due oboi e due corni del rococò e del protoclassicismo, le trombe e i timpani. Bastano lo squillo delle trombe e il rombare dei timpani nei tutti per richiamare alla memoria i tutti händeliani; e basta che trombe e timpani tacciano (II tempo) perché il timbro dei corni si ponga, con illuminazione preromantica, come termine intermedio fra gli archi e il solista. Barocca è l’innervatura ritmica del primo tempo, con gli squadriati movimenti del basso e con i blocchi massicci di sonorità che scandiscono le strutture. Barocca è, nell’ultimo tempo, l’esposizione del primo tema con il rigoroso canone all’ottava e con il severo contrappunto a tre voci.

Il Concerto era destinato al clavicembalo (come indicato sull’autografo) anche se Mozart già conosceva il pianoforte. Tuttavia le sonorità del concerto sono più clavicembalistiche che pianistiche.

Fra il 1776 e il 1777 Amadeus compose quattro nuovi concerti. L’orchestra è ridotta ad archi, due oboi e due corni, i passi virtuosistici sono pochi. Si avverte la ricerca di una elegante cantabilità. Fra questi va citato il Concerto per 3 pianoforti e orchestra K 242 in cui la scrittura per le 3 tastiere non è omogenea, configurandosi con maggiori difficoltà per il primo e secondo pianoforte, evidentemente destinando il terzo ad un dilettante.; e il K 271, il primo grande concerto mozartiano, scritto per Mademoiselle Jeunehomme. Essendo costei una professionista, Amadeus si sentì autorizzato a scrivere senza limitazioni tecniche e con qualche innovazione formale. Ad esempio i due temi principali del primo tempo vengono esposti dapprima dall’orchestra, però, il primo è preannunciato da sei battute di botta e

² Questa e successive citazioni in P. Rattalino, *Il concerto per pianoforte e orchestra*, Ricordi/Giunti, Milano 1988.

Roberto Iovino
Caro Amadeus

risposta tra strumentale e pianoforte che pongono subito in campo le due fonti sonore del brano. Il pianoforte, poi, attacca quando l'esposizione orchestrale non si è ancora conclusa: un meccanismo che favorisce l'integrazione fra le parti e che sarà adottato anche in seguito da Amadeus in altri concerti. Interessante il secondo tempo, in do minore: un'aria strumentale con iniziale imitazione a canone, ornamentazioni di tipo vocale, passi di recitativo. Virtuosistico e brillante il terzo movimento. Da notare in questo Concerto il lavoro di integrazione fra tastiera e orchestra che Mozart porterà avanti anche dopo.

Con il Concerto K 271, comunque, Mozart si pose a un livello superiore (per modernità di concezione, strutture formali, rapporto solista-orchestra ecc.) rispetto ai suoi contemporanei. Negli anni successivi produsse solo un Concerto per due pianoforti K 365 (1779) pensato probabilmente per una esecuzione in coppia con la sorella.

Tornò al concerto pianistico fra il 1782 e il 1783 componendo e mettendo in vendita tre nuove partiture (K 413, 414, 415).

Scriveva lo stesso artista al padre il 28 dicembre 1782³:

Questi concerti sono un buon medium tra ciò che è troppo facile e ciò che è troppo difficile; sono molto brillanti, piacevoli all'orecchio e naturali senz'essere insipidi. Ci sono qua e là passaggi da cui i conoscitori possono cavare la loro soddisfazione; ma questi passaggi sono scritti in un modo che anche i meno colti non possono non essere contenti, senza sapere il perché.

Mozart, divenuto come è noto da poco "libero professionista" cercava insomma di ritagliarsi uno spazio nel mercato dilettantistico, tanto è vero che indicava in partitura i fiati come "ad libitum" e approvava anche la possibilità di una esecuzione con accompagnamento di quartetto (rifacendosi alla lezione di Johann Christian Bach. Tuttavia, il K 415 segna un ulteriore passo verso una maturità sempre più indipendente.

Come ha scritto Rattalino, questo concerto dimostra che Amadeus era ormai impegnato in una strada nuova:

- 1) livello professionistico del solista, non impegnato nella ornamentazione virtuosistica di una parte tecnicamente semplice ma nella creazione di una struttura sonora complessa;
- 2) sperimentazione del rapporto tra il pianoforte e l'orchestra o sezioni dell'orchestra;
- 3) struttura concertante estesa dal pianoforte agli strumenti a fiato considerati sia pure in momenti limitati come co-solisti;
- 4) ricerca di strutture formali sempre rinnovate, pur nel quadro degli schemi tipici tradizionali;
- 5) conquista di un nuovo principio di polifonia, diverso dai principi barocchi e basato sullo sviluppo tematico.

Lo stesso Rattalino indica nel Concerto K 449 la svolta verso una concezione del tutto nuova. Risale al 1784 e proprio in quell'anno, il 26 maggio, Amadeus scriveva al padre a proposito di questo lavoro:

.. è d'un genere tutto speciale, pensato piuttosto per piccola che per grande orchestra

Da notare che il Concerto appartiene alla serie dei concerti viennesi (K 413 – K 491) che videro la luce fra la creazione del *Ratto dal serraglio* e delle *Nozze di Figaro*, in un periodo dunque particolarmente fecondo eppure non facile sul piano dei rapporti con gli impresari. Pur essendo ancora indicati "ad libitum" i fiati sono assolutamente necessari per le sonorità cercate. Si avverte un diverso trattamento dei temi, ad esempio sul piano armonico; il discorso

³ W.A. Mozart, *Epistolario*, op. cit.

orchestrata è più densa e fitta in pieno dialogo con il solista. Il concerto fa tesoro delle esperienze sinfoniche accumulate da Amadeus fino ad allora. Il concerto tende ad essere una sorta di sinfonia con pianoforte obbligato o, secondo un'affermazione di Ludwig Spohr, "un concerto per fiati con accompagnamento di pianoforte".

Scrisse più avanti Peter Lichtenthal⁴:

La seconda specie fu da lui stesso creata in tale perfezione quale non sussisteva né prima né dopo di lui. Questi concerti costituiscono i soliti tre tempi, ma elaborati; l'intera orchestra con tutti gli strumenti vi sono obbligati, predominando ognora il pianoforte. Questa è la specie più nobile e più artificiale ed alcuni di questi concerti palesano tanta grandezza di sentimento e di profondità che vengono paragonati meritatamente ad altrettanti drammi lirici.

Il Concerto K 449 divenne il modello per tutti i grandi concerti successivi.

Soffermiamoci ora su tre Concerti della maturità di Mozart.

Il K 466 in re minore (1785) fu considerato a lungo il più importante concerto mozartiano per i suoi caratteri preromantici. Fama accresciuta dal fatto che Beethoven lo eseguì in concerto nel 1795 inserendovi due sue cadenze e in pratica "appropriandosi" delle sonorità della pagina mozartiana, per la quale scrissero poi cadenze anche Clara Schumann, Anton Rubinstein e Ferruccio Busoni.

Fra i suoi caratteri va notato il materiale tematico della prima entrata del pianoforte che non è ancora stato introdotto dall'orchestra: rimane, anzi, confinato al pianoforte anche nelle successive riprese ed elaborazioni. In compenso il primo tema affidato all'orchestra compare solo marginalmente al pianoforte, come se Amadeus volesse in qualche modo separare qui i campi espressivi.

Interessante la Romanza centrale in si bemolle maggiore con una parte centrale di forti contrasti in sol minore (questo spiega la scelta del si bem: se fosse stata come sarebbe logico attendersi, in fa magg., la parte centrale sarebbe tornata al re minore d'impianto).

Del Concerto K 482 (1785) occorre ricordare una interessante novità, l'inserimento al posto degli oboi di due clarinetti che danno una sonorità più morbida e moderna.

Nel Concerto K 491 (1786) tornano anche gli oboi accanto ai clarinetti conferendo dunque un'ulteriore novità al colore orchestrale. Il K 491 è indubbiamente una delle pagine più interessanti di Amadeus. Da notare che il solista, nel primo tempo, suona anche dopo la cadenza, fatto questo che sarebbe stato ripreso da Beethoven (Concerto n.3). Interessante anche il fatto che nella riesposizione Mozart inverte l'ordine dei due temi che nella esposizione erano stati presentati dopo il primo.

Il secondo tempo è in una forma intermedia tra la canzone e il rondò: la struttura tripartita indica la canzone, ma la parte centrale è formata da due episodi invece che da uno, inframmezzati dalla citazione del primo tema (rondò). L'ultimo tempo è un tema con variazioni.

Il Concerto in si bemolle maggiore K 595 risale al gennaio 1791 ed è l'ultimo scritto per pianoforte, il penultimo in termini assoluti. Fu probabilmente scritto su commissione di qualche dilettante, ma fu lo stesso Mozart ad eseguirlo per la prima volta il 4 marzo in un concerto del clarinettista Joseph Bähr.

Come tutte le composizioni scritte da Mozart nel suo ultimo anno di vita, anche il K 595 presenta quelle caratteristiche stilistiche che Robbin Landon riassume nel concetto di "Tardo stile"⁵:

⁴ P. Lichtenthal, *Mozart e le sue creazioni*, Milano, 1842

⁵ B.Landon, *The Mozart Companion*, Londra, 1956.

Roberto Iovino
Caro Amadeus

Abilità tecnica enorme ma agevole, una specie di passività lontana e leggera e carattere sempre più astratto del pensiero musicale.

Il primo tema del primo tempo è costruito con frammenti melodici (affidati agli archi) organizzati come nelle canzoni popolari e inframmezzati da una specie di fanfara che rievoca un tema simile all'aria di Osmino nel *Ratto dal serraglio* (*Ha! Wie will ich triumphiren*). Successivamente si ascolta una citazione dal finale della *Jupiter*. La sezione centrale del primo tempo è invece caratterizzata da modulazioni a tonalità lontane. Il secondo tempo, di straordinaria eleganza, è una canzone. Il terzo richiama alle atmosfere settecentesche della caccia, con elementi popolareschi e pastorali.

Ci pare di non esagerare – ha scritto Rattalino – se riteniamo che più che opera di addio (come fu detto spesso, in rapporto con l'imminente morte di Mozart) il Concerto K 595 sia da considerare come opera che dà voce all'utopia settecentesca della vita pacifica, simboleggiata da Voltaire nel mito del giardino da coltivare e che in Haydn trova le sue più frequenti incarnazioni musicali. Con una riaffermazione della utopia illuministica, Mozart si congeda dunque dal concerto per pianoforte: non dal mondo a cui darà ancora l'allegoria profetica del *Flauto magico*.

Concerti per violino

I concerti per violino sono compresi in un arco di tempo alquanto limitato, dal 1774 presumibilmente al 1780. Precedono, dunque, l'ultimo straordinario decennio di attività. Mozart era un abile violinista, da bambino aveva stupito le corti esibendosi anche con l'archetto.

K 190 per due vl. "Concertone" (1774)
K 207 in si bem magg. (1775)
K 211 in re magg. (1775)
K 216 in sol magg. (1775)
K 218 in re magg. (1775)
K 219 in la magg. (1775)
K 268 in mi bem magg. (1780???)

E non a caso mostra in alcuni di questi concerti una notevole perizia nel trattare il violino, unita a una pronta padronanza della forma e a una elegante vena lirica.

Questi concerti per violino occupano un posto del tutto singolare – ha scritto il biografo Abert⁶ – Sono il frutto di un'energia sicura di sé e talora traboccante, che ora si abbandona a delicate atmosfere di sogno e di libero gioco formale. Invano si cercherà lo spirito rivoluzionario di un tempo e le audacie dello *Sturm und Drang*. Quasi mai vengono offuscati il tono di aristocratica gaiezza e lo smagliante spirito salottiero tipico del genere.

E Parouty⁷ ha aggiunto:

Se da un lato Mozart mostra con questi Concerti una minore innovazione rispetto a quelli per piano, dall'altro sa adattarsi con stupefacente abilità al gusto del giorno, allo "stile galante" influenzato dalla Francia, gusto che egli coltiverà per parecchi anni facendo talora esplodere le strutture.

In particolare vanno ricordati i concerti K 216 in sol maggiore, K 218 in re maggiore e K 219 in la maggiore scritti nel 1775 per il primo violino dell'orchestra di Salisburgo, Brunetti. Il K 216 mostra profondi legami ancora con lo stile galante, anche se i temi in minore appartengono ad atmosfere differenti. In particolare è stato lodato di questa partitura l'Adagio centrale di elegante lirismo tragico.

⁶ A. Abert, *W.A. Mozart*, ediz. italiana a cura di P. Gallarati, Il Saggiatore, Milano, 1984-86

⁷ Questa e successive testimonianze in A. Poggi - E. Vallora, *Mozart, signori il catalogo è questo*, Einaudi, Torino, 1991

A proposito del K 218 ha scritto Einstein:

Il K 218 è assai diverso dal suo predecessore K 216. Possiede una sonorità più sensuale, qualità data non soltanto dalla scelta di una tonalità più brillante, ma anche dalla natura del modello di Boccherini che Mozart evidentemente seguiva. L'Andante è in realtà un'interrotta canzone per violino, una confessione d'amore... Anche questo Concerto si chiude in un sussurro pianissimo. Si tratta di un'opera dello spirito senza alcuna pretesa d'effetto.

Del Concerto K 219 va invece segnalato il terzo tempo, l'ampio Rondò che è la pagina più celebre della partitura. All'interno vi si trova un inserto in la minore (impropriamente definito "turkish" con riferimento alle turcherie allora di moda), inserto che con il suo ritmo ruvido di czarda ungherese crea uno squarcio nella luminosa delicatezza della pagina.

Il tema di questa turcheria fu tratto da Amadeus da un abbozzo di balletto da lui scritto nel 1772 a Milano per il *Lucio Silla (Le gelosie del serraglio)*.

Concerti per strumenti a fiato

I concerti per fiati coprono un arco di tempo alquanto ampio. Mozart ha lavorato "per strumento", affrontando cioè nelle varie fasi un fiato diverso.

Ha iniziato nel 1774 con il fagotto. Il K 191 risale al periodo salisburghese.

K 191 in si bem. per fagotto (1774)
K 299 in do magg. per fl. e arpa (1778)
K 313 in sol magg. per fl. (1778)
K 314 in re magg. per fl. (1778)
K 412 in re magg. per corno (1782)
K 417 in mi bem. magg. per corno (1783)
K 447 in mi bem. magg. per corno (1783)
K 495 in mi bem. magg. per corno (1786)
K 622 in la magg. per cl. (1791)

L'interesse di questa pagina sta essenzialmente nella ricerca che Mozart compie sulle potenzialità tecniche ed espressive di uno strumento che all'epoca non aveva ancora le possibilità esecutive odierne.

Nel 1778, arrivato a Parigi, Mozart compose il Concerto K 299 per flauto e arpa. Gli venne commissionato dal duca di Guines (Louis Bonnières de Sovastre), abile dilettante di flauto e dalla figlia di lui che era invece una buona arpista e che Amadeus avrebbe dovuto avviare alla composizione, ma che, secondo l'artista, rimase «cordialmente stupida e cordialmente pigra». Amadeus non amava né il flauto né l'arpa ma credè ugualmente una partitura pregevole riuscendo a combinare abilmente le differenti sonorità dei due solisti.

Al flauto Mozart tornò nel 1778 quando, durante il soggiorno a Mannheim, compose i Concerti K 313 e K 314.

Li scrisse per un ricco olandese, De Jean, che interessato alla letteratura flautistica commissionava nuove opere per questo strumento. Per il suo committente, Mozart compose tra l'altro anche alcuni Quartetti con flauto. Si tratta di due Concerti di elegante cantabilità in cui, oltre alla scrittura sciolta e raffinata del solista si può ammirare la equilibrata integrazione fra flauto e orchestra. Il K 314 deriverebbe da un precedente Concerto per oboe (K 271 K) andato perduto.

Fra il 1782 e il 1786 Amadeus compose quattro Concerti per corno, per Ignaz Leutgeb abile strumentista di Salisburgo che si era trasferito a Vienna. Con questi Concerti siamo nella piena maturità di Mozart e il salto rispetto agli altri è avvertibile. In vena di scherzi, Mozart inviò la partitura del K 417 all'amico strumentista con la seguente dedica:

Wolfgang Amadeus Mozart ha avuto pietà di Leutgeb, asino, bue e buffone. Vienna 27 maggio 1783.

Roberto Iovino
Caro Amadeus

Mozart amava giocare con i suoi musicisti. E Leutgeb, grato della composizione di queste pagine davvero rilevanti per il suo strumento, sopportava di buon grado gli scherzi dell'illustre amico.

Sulla partitura del K 412, ad esempio, Amadeus aveva annotato con inchiostro azzurro:

Adagio a Lei signor Asino – Animo, presto – Coraggio – Bestia – Oh che stonatura – Ohimè –
Ah seccatura di coglioni – respira! – avanti, avanti! – Oh porco infame! – Ah termina, ti prego!
– Ah trillo di pecore – finisci? Grazie al ciel! – Basta basta.

L'elenco dei concerti mozartiani si chiuse nel 1791 con uno dei suoi capolavori più alti, il Concerto K 622 per clarinetto e orchestra. Ne scrisse così il biografo Paumgartner

Fino ad oggi non è nata altra opera che abbia reso così piena giustizia allo spirito di questo strumento; è un pezzo unico nel suo genere anche fra le composizioni concertistiche di Mozart. Tutto in queste pagine è confessione dolente, sorridente saggezza divenuta suono, illuminata conoscenza del bello, della felicità e transitorietà della vita.

Mozart lo scrisse per l'amico clarinettista e massone Anton Stadler al quale aveva già dedicato il Trio "dei birilli" K 498 e il Quintetto K 581.

Il K 622 mostra fin dalle prime battute che l'imperativo primo era la delicatezza espressiva e timbrica. Quasi a non voler turbare la serenità creata, Amadeus elimina dall'orchestra trombe, timpani e oboi. Il materiale tematico è straordinariamente ricco e attraverso le possibilità offerte dallo strumento in fatto di contrasti timbrici (dagli acuti più solari ai bassi più ombrosi). Amadeus lavora su suggestioni coloristiche e trasparenze sonore. L'Adagio in particolare rappresenta uno dei momenti culminanti dell'arte mozartiana per la disarmante semplicità e nello stesso tempo per l'intensità emotiva della pagina stessa.

Il Concerto fu concluso il 7 ottobre 1791, due mesi prima della morte. Lo stesso giorno Amadeus scrisse alla moglie a Baden Baden la seguente lettera che ci fa capire in qualche contesto confuso e a tratti giocoso, l'artista si trovava a volte a creare:

Torno ora dall'opera; il teatro era affollato come sempre. Il duetto *Mann und Weib* e il Glockenspiel del primo atto sono stati come sempre ripetuti e così il terzetto dei fanciulli nel secondo atto. Comunque quello che più mi fa piacere è l'approvazione muta! Si capisce bene quanto quest'opera stia conquistando sempre più la stima del pubblico. E passiamo ora alle mie occupazioni quotidiane. Subito dopo la tua partenza ho giocato due partite a biliardo con il signor von Mozart (autore dell'opera che Schikaneder sta rappresentando in questi giorni). Poi ho venduto il mio ronzino per 14 ducati. Poi ho detto a Joseph di chiamarmi Primus [potrebbe trattarsi di un amico e di un oste, oppure dello stesso amico chiamato in due modi diversi; oppure ancora di se stesso essendo uno dei suoi nomi Joseph, n.d.r.] e farmi portare un caffè nero, mentre fumavo una deliziosa pipa di tabacco. Poi ho strumentato quasi tutto il Rondò di Stadler [ovvero il terzo tempo del Concerto].....

Roberto Iovino
Caro Amadeus

Adagio.
SOLO

Flauti.
Fagotti.
Corni in D.
Clarinetto principale in A.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Contrabasso.

W.A. Mozart, Concerto K 622 per clarinetto e orchestra – II tempo, Adagio