

Tutto ciò che accade, dalle cose più grandi alle più piccole, accade necessariamente.
(Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*)

marlene prischich

W.A. Mozart, capostipite di un nuovo genere classico: IL CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA

Benché nella letteratura pianistica il *Concerto per pianoforte e orchestra*, inteso come genere, esistesse già da diverso tempo, e benché grandi compositori (da Johann Sebastian Bach a Josef Haydn) avessero già legato il proprio nome a pregevoli pagine musicali ove ad uno strumento solista si contrapponeva un intero gruppo di strumentisti, è solo con Wolfgang Amadeus Mozart che il *Concerto per solo e orchestra* – in particolare quello per pianoforte e orchestra – diviene una “forma classica” e acquista quella autonomia nonché autorità compositiva che poi si protrarrà fruttuosa fino a tutto l’Ottocento e in parte ancora al Novecento musicale, seducendo l’inventiva di ogni grande compositore.

Fu Mozart che più di ogni altro suo predecessore contribuì a rendere la visitazione del genere una delle sfide compositive più ambite dai suoi successori (da Beethoven a Chopin, da Liszt a Brahms, da Rachmaninov a Shostakovic). Dopo tante sperimentazioni, è infatti Mozart il primo a perfezionare il *Concerto per pianoforte e orchestra* dal punto di vista sia formale sia tecnico-virtuosistico: egli dedicò al genere molte sue pagine, a dire il vero così tante (scrisse ben 23 *Concerti per pianoforte e orchestra*) come nessuno più avrebbe fatto dopo di lui. A Parte Beethoven che scrisse 5 *Concerti per pianoforte e orchestra*, i Romantici furono molto più parsimoniosi nella produzione del genere fino a quando, nel Novecento, il confronto si ridusse non di rado addirittura ad una sola ed unica composizione.

Paradossalmente, dopo Mozart, si scriveranno meno Concerti ma se ne aumenteranno le pagine fino a raggiungere proporzioni dal respiro amplissimo, per non dire colossale. Questo non solo per via dell’estensione armonica di certe caratteristiche “parti” dei tempi (esposizione, sviluppo, ponti, riprese, modulazioni ecc.) del Concerto, ma anche per via dell’organico strumentale che (si pensi ai Concerti di Tschaikowsky) in certi casi può addirittura superare gli 80 elementi, contro i 20-30 nel caso del genio salisburghese.

Se dopo Mozart si raggiungeranno quindi anche nuove ampiezze timbriche, sconosciute al Settecento, il merito è certo attribuibile all’evoluzione meccanica degli strumenti, primo fra tutti il pianoforte che, rispetto al Settecento, già con Beethoven è capace di produrre onde e masse sonore “moderne”, un tempo impensabili; tuttavia se il *Concerto per pianoforte e orchestra* ha potuto storicamente raggiungere certi sviluppi, stando al giudizio dei maggiori musicologi il merito è proprio di Wolfgang Amadeus Mozart, il primo grande compositore ad aver canonizzato un genere frequentato in passato più con il gusto della sperimentazione che non con quello di una programmatica sfida espressiva.

Anche Mozart, certo va ribadito, è in parte debitore verso i suoi predecessori, non fosse altro perché è stato innestando la propria genialità su una base preesistente che ha potuto dar libero respiro alla propria creatività: del resto bisogna ricordare che anche una mente geniale e piena di risorse come la sua, ebbe la necessità di “sperimentare” e “studiare” le potenzialità del Concerto prima di appropriarsene e di procedere nel suo sviluppo.

Sappiamo che per pianoforte e orchestra Mozart, in realtà, scrisse 29 composizioni, ma di queste solo 23 rientrano tra i *Concerti per pianoforte e orchestra*. Lo “scarto” consiste in opere che i filologi contemplano più come dei tentativi didattici, risultanti soprattutto da calchi effettuati sui Concerti di altri compositori, che non come degli autentici lavori creativi. Infatti i primi 3 Concerti raggruppati nel catalogo Köchel con l'unica cifra 107, come pure i K. 37, K. 39, K. 40 e K. 41 sono studi compiuti tra i nove e gli undici anni: Mozart bambino ricopiò e trascrisse le sonate di Johann Christian Bach e altri fondamentalmente con l'intenzione di appropriarsi della tecnica compositiva di un genere nuovo, a lui ancora sconosciuto. Caso a parte invece il Rondò da concerto K. 382: composizione brillante ed estremamente piacevole, conquistò una numerazione autonoma perché, curiosamente, fu scritto molto più tardi rispetto al Concerto a cui il compositore lo destinò come terzo tempo. A nove anni di distanza Mozart lo inserì infatti nel suo primissimo Concerto K. 175, composto a 17 anni: relativamente tardi, considerata la precocità mozartiana nel comporre. Dato però che il Rondò è stato scritto ad una notevole distanza cronologica dal Concerto cui poi è stato annesso (del resto mal integrandosi stilisticamente a quest'ultimo), viene eseguito di preferenza come corpo a se.

Il restante repertorio mozartiano per pianoforte e orchestra, invece, secondo la critica rientra a pieni titoli nel genere del *Concerto per pianoforte e orchestra*, attirando puntualmente l'attenzione dei pianisti, in particolare di quelli o molto giovani o molto anziani. Forse a giustificare questo singolare fenomeno varrebbe la pena di ricordare una frase più volte pronunciata da Arturo Benedetti Michelangeli secondo cui, Mozart, sarebbe interpretativamente accessibile a queste due fasce d'interpreti più che ad altre (il riferimento si estende comunque alla letteratura pianistica mozartiana integrale).

Resta il fatto che dei 23 Concerti “canonici” la scelta di quelli poi effettivamente eseguiti in sale e teatri si restringe ulteriormente ad un numero ancor più ristretto di partiture, essendo privilegiati quelli ove sia presente una cadenza autorevole.

La “questione delle cadenze” rappresenta in effetti in Mozart più che in ogni altro compositore una questione controversa che ha da sempre prodotto pagine e pagine di studi e commenti filologici. Il nocciolo del problema sta nel fatto che Mozart non ha sempre composto le cadenze dei suoi Concerti; quelle poche volte che l'ha fatto è stato soprattutto per scopi didattici, cioè per far capire ai propri allievi come avrebbero dovuto gestire quel particolare ed unico momento creativo intriso di libertà e fantasia di cui il compositore, secondo un'antica prassi, omaggiava l'interprete stuzzicandolo ed invitandolo, forse, ad un confronto aperto.

È lecito pensare che Mozart pianista, durante l'esecuzione in pubblico, si sia concesso improvvisazioni di gran lunga più virtuosistiche di quanto non ci abbia lasciato scritto; ciononostante i suoi “schizzi improvvisativi” sono già di per se così trasparenti e rifiniti nella loro perfezione armonica, che i pianisti per generazioni se ne sono passivamente serviti come se si trattasse di cadenze intenzionalmente scritte per un Concerto.

Diverso è invece per quei casi in cui è mancato da parte del compositore questo compendio: o si è assistito o ad un completamento della partitura mancante

da parte dell'interprete, creatore *ad hoc* di una propria cadenza (celebri sono per esempio le cadenze scritte da Johann Nepomuk Hummel, allievo di Mozart, o quelle di Ferruccio Busoni, insigne pianista del Novecento) o all'intervento diretto di un altro compositore, come nel caso del famosissimo Concerto in re minore (No. 20, K. 466), la cui cadenza è stata composta niente meno che da Beethoven: questo singolare quanto felice incontro di due nature artistiche così diverse, pur unite nella genialità, ha dato corpo ad un'opera d'arte rara nella letteratura pianistica. Rara eppure non unica se si ricorda, giusto a titolo d'esempio, l'affascinante intervento di Liszt sulla cadenza del primo *Concerto per pianoforte e orchestra* di Grieg.

Cadenze a parte, Mozart ha fatto scuola: secondo la critica egli per primo avrebbe raggiunto proprio con i 23 *Concerti per pianoforte e orchestra* l'apice non solo della sua produzione pianistica ma addirittura di tutta la sua creazione strumentale. Questo non solo perché la maggior parte dei Concerti è nata sul finire dello sviluppo artistico del compositore austriaco, ma soprattutto perché in nessun'altra forma musicale come in quella del Concerto, Mozart avrebbe manifestato al meglio la sua complessa personalità.

Vero è che mai nessuno prima aveva conferito al pianoforte, in particolare, un ruolo paritario a quello dell'orchestra, coinvolgendolo in una composizione dal respiro addirittura sinfonico. Il pianista in Mozart non ricopre solo il ruolo di un brillante virtuoso, egli "concerta" con l'orchestra interpretando allo stesso tempo il difficile ruolo di un fantastico dirigente che, con il suo pianoforte, ispira e trascina con sé tutto il resto dell'organico strumentale. In ciò indubbiamente risiede la grande genialità di un compositore che non solo ha superato gli esperimenti dei Bach o la pacatezza di Haydn, ma ha persino precorso le intenzioni sia di Beethoven sia di Brahms: cioè trasformare ed evolvere l'enorme quanto recondito potenziale musicale celato nella forma del *Concerto per pianoforte e orchestra* attraverso una rielaborazione sinfonica delle parti, nonché riproporre in chiave decisamente più vivace e dinamica il dialogo tra l'orchestra ed un particolarissimo strumento solista – il pianoforte – travolgente voce protagonista.

In tempi moderni con *concerto* si intende generalmente una composizione per un complesso di strumentisti, uno o alcuni dei quali intervengono come solisti mentre tutti gli altri agiscono come gruppo collettivo. In origine però l'insieme poteva essere costituito anche da sole voci o piccoli gruppi distinti di strumentisti che dialogavano tra loro: non a caso il termine *concerto*, che deve la sua origine etimologica a *consertus*, ovvero al verbo latino *conserere*, significava "legare assieme".

I primi esempi di concerti risalgono alla fine del XVI° secolo, quando col termine si intendevano composizioni per sole voci o voci più basso continuo: trattandosi poi esclusivamente di musica sacra, la parte strumentale veniva eseguita da un solo strumento, l'organo. Qualcosa cominciò però a mutare con Claudio Monteverdi che nel suo settimo libro di madrigali (intitolato *Concerto*) estese l'accompagnamento del basso continuo anche ad altri strumenti, quali archi e fiati. Più tardi però Johann Sebastian Bach, nonostante questi timidi benché già avviati esperimenti innovativi, usò ancora il termine per denotare alcune sue cantate, sottolineando quindi ancora una volta il ruolo predominante delle voci sugli strumenti.

In realtà è solo dal XVII° secolo in poi che il concerto venne sempre più a significare una composizione puramente strumentale, cioè una composizione per complesso di più strumenti con più di un musicista per ciascuna parte polifonica.

Una composizione orchestrale di tal tipo venne quindi definita *concerto grosso* in rapporto al numero dei musicisti coinvolti nell'esecuzione. Poiché però alcuni componenti del gruppo si rivelarono più esperti o più brillanti tecnicamente degli altri colleghi, capitava non di rado che li si isolasse dal corpo dell'orchestra sia per

permettere loro brevi esibizioni di bravura sia per ottenere un contrasto sonoro con il resto del gruppo. Questo gruppetto privilegiato di solisti, detto *concertino*, era in genere costituito da un trio (due violini e un violoncello) come si può osservare bene nei concerti brandeburghesi di Bach e in molti di Antonio Vivaldi.

La prima significativa svolta si ebbe con un italiano, Gasparo Torelli (?- 1613), che ebbe la quanto mai originale idea di assegnare la parte solista ad un unico strumento (un violino) anziché ad un piccolo complesso cameristico; ma fu poi Bach, successivamente, a proporre per il ruolo solista il clavicembalo, rendendolo protagonista privilegiato del suo quinto *Concerto Brandeburghese*. Poco dopo al clavicembalo si sostituì un altro strumento, dalle caratteristiche timbriche e meccaniche molto più versatili: il pianoforte nel giro di pochi decenni conquistò compositori e partiture, diventando così assieme al violino uno degli strumenti solisti prediletti per i concerti.

Per quanto concerne la sua struttura invece, va ricordato che il concerto si articola in tre movimenti di cui il primo deve in parte le sue origini all'aria dell'opera, in parte alla *forma sonata* sviluppatasi nel XVIII° secolo. Di carattere brillante, per cui si tratta quasi sempre di un *allegro*, il primo tempo prende dall'aria l'idea del ritornello che, precedendo l'entrata della voce, poi usava rincorrerla nel corso della composizione ripetendosi o variandosi. In parte avviene così anche tra solista e orchestra: quest'ultima solitamente apre il discorso musicale per poi rincorrere lo strumento solista, dopo la sua entrata, in un vivace scambio di proposte tematiche.

Della più complessa *forma sonata*, invece, il primo tempo del concerto conserva propriamente la suddivisione in tre grandi momenti: *esposizione*, *sviluppo* e *ripresa*. L'*esposizione* è caratterizzata da due temi, spesso di carattere contrastante, di cui uno viene presentato nella tonalità principale e l'altro in quella della sua dominante (o quinto grado) se il primo tema è in una tonalità maggiore; se esso è invece in una tonalità minore, il secondo tema viene sviluppato nella tonalità maggiore relativa. Il passaggio armonico dal primo al secondo tema è segnato da una fase di transizione detta tecnicamente *ponte* o *modulazione*. Nello *sviluppo* vengono invece liberamente elaborate le idee esposte precedentemente, mentre nell'ultima e terza parte, chiamata *ripresa*, si assiste alla riesposizione dei due temi iniziali dello sviluppo, ora però entrambi nella tonalità d'impianto.

Il secondo tempo del concerto si presenta decisamente più semplice: dall'andamento lento e cantabile, esso consiste in una prima parte, una seconda parte ed una ripresa variata della prima parte (una sorta di struttura ABA').

Il terzo ed ultimo tempo, per contrasto, ha un carattere vivace, spesso è un rondò ma occasionalmente può anche dare sviluppo ad un tema seguito da variazioni, o riproporsi nuovamente nella più complessa *forma sonata*, come già avvenuto per il primo tempo.

Un'altra peculiarità del concerto sono le *cadenze*, fra cui la più interessante è indubbiamente quella del primo tempo: ampia e fantasiosa, eppur coerente con il materiale tematico esposto e sviluppato tra primo e secondo tema, la cadenza in principio veniva delegata alla completa libertà compositiva del pianista offrendogli così l'opportunità di sbizzarrirsi nello sfoggio di eleganza, tecnica e virtuosismo; in seguito però divenne sempre più frequente da parte del compositore la prassi di scriverla personalmente, cosa questa che comunque non privò la cadenza del suo tipico carattere improvvisativo.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Piano Concerto No.12, K.414

Piano Concerto No. 20, K.466

Evgeny Kissin, Moscow Virtuosi, Vladimir Spivakov

RCA Victor Red Seal

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Piano Concerto No.19, K.459

Piano Concerto No.27, K.595

Alicia de Larrocha, English Chamber Orchestra, Colin Davis

RCA Victor Red Seal

Wolfgang Amadeus Mozart con i suoi *23 Concerti per pianoforte e orchestra* ha dato esemplare prova di perfezione stilistica e maturità compositiva: appresa la tecnica della forma sulle partiture di Philipp Emanuel e Johann Christian Bach, ben presto egli si lascia alle spalle la vecchia tradizione lanciandosi alla conquista del genere con pagine brillanti e versatili che, in breve, conquistano la società viennese. Mozart infatti, esibendosi nei teatri della magnifica Vienna in veste sia di compositore sia di pianista virtuoso, conquista rapidamente successo e fama non tanto grazie alla sua ormai da tempo collaudata notorietà – ereditata dalla sua sorprendente infanzia di *enfant prodige* – quanto piuttosto perché asseconda le aspettative del suo pubblico o, se vogliamo, perché le sue pagine incontrano felicemente il gusto del mondo colto cui, tra il 1781 e il 1785, egli si propone.

Ma forse la fortuna di Mozart è attribuibile ad entrambi i fattori, considerando che Vienna si lo premia e lo apprezza divertita per la sua stravagante originalità, eppure al contempo stesso non vuole privarsi di una musica “piacevole”.

Dal carteggio con la famiglia si evince che Mozart (almeno i primi anni) presta non poca attenzione alla sensibilità e soprattutto al giudizio delle sue platee. Nel 1783 entusiasta, inebriato dal plauso e dall'ammirazione del pubblico, scrive al padre - e non senza un pizzico di vanità -, di aver dato vita a delle nuove partiture, tanto gradevoli all'ascolto da parte dei profani, quanto entusiasmanti per i “veri” conoscitori dell'arte pianistica: *“Die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht —sind sehr Brillant— angenehm in die Ohren, natürlich, ohne in das leere zu fallen —hie und da— können auch kenner allein Satisfaktion erhalten —doch so— daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen, warum”*.

Proprio a questo primo periodo appartiene il piacevolissimo concerto **No. 12, K.414 in A-dur**. Concepito come successione di incantevoli idee che nell'Andante assumono echi addirittura preromantici, questa composizione come poche altre è pervasa da una grande, luminosa delicatezza, non disturbando affatto l'agilità spensierata e giocosa dell'Allegretto, in forma di rondò. Assieme ai due concerti K.413 in F-dur e K.415 in C-dur, questo rientra tra quelle poche composizioni per pianoforte ed orchestra in cui Mozart ha tralasciato o persino eliminato gli strumenti a fiato, contribuendo a rendere il supporto strumentale al solista ancor più cristallino.

L'interpretazione di Evgeny Kissin, accompagnato dai Moscow Virtuosi sotto la direzione di Vladimir Spivakov non è però tra le migliori sul mercato discografico. Nulla o poco da imputare ad un Kissin appena 17enne, forse a tratti un po' meccanico nell'Allegro, anche se molto pulito nella cadenza, convincente nei colori dell'Andante e piacevolmente giocoso nell'Allegretto; nei tempi veloci disturba piuttosto l'inaccuratezza dell'orchestra che troppe volte sintetizza il fraseggio a scapito di una dinamica diversamente molto articolata.

Meno gradevole il concerto **No. 20, K. 466 in d-moll**, famosissimo per via dell'intervento di Beethoven nella cadenza del primo tempo. A parte la purezza tecnica, sempre esemplare tra gli strumentisti russi, infastidisce l'approccio “pesante” sia dell'orchestra sia del solista, ad una partitura che si tinge delle tinte forti di un'interpretazione beethoveniana piuttosto che mozartiana. Il d-moll è altrettanto la tonalità del *Requiem*, è una tonalità profondamente intima e drammatica, specchio dello spirito di un compositore che sta sondando il proprio ego: ma è pur sempre Mozart a studiarsi, a tormentarsi, non un eroico Beethoven, ne tanto meno un poderoso Brahms.

Ecco allora che è ridondante e inopportuno l'appoggio spesso fin troppo deciso dell'orchestra, disorientano le entrate brusche, la linea melodica si frammenta lasciando dietro se cumuli sonori che neppure il solista riesce a smaltire. Il rombo ruvido dell'orchestra, specie nei tempi veloci, mal si concilia con un pianoforte troppo coinvolto dal rigore del tempo per poter costruire con gli altri strumentisti un discorso musicale chiaro e logicamente concatenato. Le mani di Kissin – ma in particolare quella sinistra – vengono coinvolte da un virtuosismo quasi scolastico soprattutto nelle progressioni, per cui l'interpretazione si risolve non di rado in una corsa tecnica tutta a scapito del canto della frase musicale.

Altri sono i toni di Alicia de Larrocha e di Sir Colin Davis, a capo della English Chamber Orchestra, nel concerto, scritto da Mozart negli anni più maturi della sua produzione – precisamente nel 1784 .

Queste pagine, nelle mani della de Larrocha, scorrono con temperamento vivace ornandosi di timbri vellutati e brillanti, gestiti sempre con gran gusto; mai è grossolana la gestione delle frasi musicali, le linee melodiche tanto dell'orchestra quanto del pianoforte si compenetrano con estremo rigore grammaticale; gemmata la cadenza dell'*Allegro*, che seduce con un *pérlier* magicamente cristallino.

Il concerto **No. 19, K.459 in F-dur** rispecchia ancora con evidenza il gusto del pubblico di corte, assecondandone le aspettative: indubbiamente era tenuto in gran considerazione dal compositore visto che nel 1790 egli lo eseguì personalmente (assieme al K.537 in D-dur, detto "dell'incoronazione") a Francoforte, dove si recò in occasione dell'incoronazione di Leopoldo II. Tuttavia, nonostante la solennità dell'occasione, già si percepisce in questo lavoro l'intenzione, da parte di Mozart, di comporre partiture per pianoforte e orchestra specchio più delle sue personali esigenze compositive, che non riflesso delle aspettative di un pubblico di platea, per quanto élitario.

Tra il 1786 e il 1790, Mozart è alla ricerca di una propria soluzione artistica, autonoma ed indipendente: da questo desiderio di libertà, intesa in senso lato, nasceranno capolavori come il sopra citato concerto **No. 20, K.466 in d-Moll** e il concerto **No. 27, K.595 in B-dur**.

Del primo Mozart fu gelosissimo, a tal punto da autorizzare solamente l'amatissima sorella Nannerl ad eseguirlo. Nel secondo, invece, la concezione che il compositore mostra del rapporto tra pianoforte e orchestra diviene nettamente più evolutiva che non nei restanti concerti. Nel primo tempo la conversazione iniziale tra il solista e il resto degli strumentisti non è scontata, ne tanto meno "armonica": è piuttosto il caso di definirla "esitante" poiché, anche sintatticamente, la partitura si muove di continuo tra tonalità diverse, suggerendo così una sorta di spirito di competizione tra pianoforte e orchestra, più che una collaborazione.

Tuttavia questo atteggiamento sembra contraddirsi in certi accorgimenti del tutto inediti: come per esempio la scelta di reintrodurre il pianoforte in dialogo con l'orchestra tra l'ultimo trillo cadenzale del solista e la cadenza, contribuendo così a rafforzare la cooperazione tra i due gruppi strumentali.

Sorprendono ancor maggiormente alcuni contrasti del *Laghetto*, dapprima tranquillo e sereno, poi del tutto inaspettatamente turbato nella sua pacatezza da alcune inattese indicazioni dinamiche, come pure da certe dissonanze audaci. L'*Allegro finale*, in ultimo, si riconcilia con ottimismo con il pubblico.

Di questo concerto l'interpretazione della de Larrocha è molto convincente: per via dell'accuratezza del suono, dell'espressività persino nei trilli, per via della graziosa varietà dinamica che interessa scalette, progressioni e nuove idee tematiche, giocosamente spiegate con tocco felpato, quasi malizioso. La coloritura è pregio anche dell'orchestra, che riempie di suono le pagine mozartiane senza appesantirle o senza mai prevaricare la voce solista del pianoforte. Balsamo per le orecchie gli staccati, mai secchi o espressivamente "piatti".

Generalmente la critica non attribuisce mai al concerto **No. 19, K.459 in F-dur** e al **No. 27, K.595 in B-dur** quella drammaticità che invece unanimemente si riconosce al **No. 20, K.466 in d-Moll**. Eppure Mozart ha saputo esprimere il dramma non soltanto con la tonalità, ma anche con il dialogo tra due gruppi strumentali armonicamente in opposizione tra loro.

Marlene Prischich