

I QUADERNI DEL CSSM

STORIA DELLA MUSICA ED ELEMENTI DI ANALISI MUSICALE

MARCO ROSIN

Le principali forme compositive strumentali nella produzione di W.A. Mozart e dintorni



*per studenti della scuola secondaria superiore
e dei trienni di primo livello dei conservatori*

I QUADERNI DEL CSSM

MARCO ROSIN

Le principali forme compositive
strumentali nella produzione
di W.A. Mozart e dintorni

SMS Via Addis Abeba 37 BIELLA

CORSO SUPERIORE DI STRUMENTO MUSICALE

Dipartimento di Storia della Musica ed Analisi musicale

I QUADERNI DEL CSSM 4
Gennaio 2006

non in vendita

SMS Via Addis Abeba 37, Biella
Corso Superiore di Strumento Musicale

I "Quaderni del CSSM" nascono nell'ambito e per le esigenze delle attività didattiche e scientifiche del Corso Superiore di Strumento Musicale di Biella.

PREMESSA	<i>pag.</i> 5
INTRODUZIONE	“ 7
Il Classicismo viennese	“ 9
W.A. Mozart: lineamenti biografici ed indirizzi compositivi	“ 11
Il <i>Köchel Verzeichnis</i>	“ 13
Il “primo tempo di forma sonata”	“ 16
Forme orchestrali: sinfonia	“ 20
Forme orchestrali: concerto	“ 25
Forme cameristiche	“ 28
Forme pianistiche	“ 33
INDICE ANALITICO	“ 35

Premessa

Ancora una volta, nel pur breve solco delle consuetudini formative e scientifiche tracciato finora dal CSSM, uno scritto nasce principalmente come strumento degli insegnamenti erogati nell'ambito del biennio comune e trova la propria collocazione nei "Quaderni del CSSM" onde promuovere anche una diffusione ulteriore dei propri contenuti informativi, i quali riguardano, secondo un assetto trattatistico e livelli di approfondimento generalmente di taglio poco più che divulgativo, le forme compositive strumentali nell'età del Classicismo con speciale riferimento alla creatività di Wolfgang Amadeus Mozart. Tale riferimento, che in realtà nell'economia globale della stesura assume il peso di un autentico dominio monografico, è dovuto anche all'imminenza del nuovo anno mozartiano ed è senz'altro funzionale allo sfruttamento degli stimoli e dei motivi d'interesse forniti proprio dalla rigogliosa moltitudine di celebrazioni mozartiane previste per i prossimi mesi. Data la formidabile portata del tema delle forme musicali sia nell'ambito storico sia sui territori dell'analisi e dell'estetica musicale, questo scritto è di fatto soltanto una collezione di spunti di conoscenza - ciascuno ben degno d'essere ulteriormente sviluppato ed approfondito con attenzione - il cui primo intento è fornire allo studente un primo impraticamento sui piani della terminologia, dei riferimenti storici, dell'approccio analitico, della valutazione stilistica. Gli esempi musicali citati, frammenti di composizioni d'importanza assoluta nella storia della musica tonale, ne costituiscono parte vitale; la loro presenza consiglia, anzi esige che il lettore ascolti per intero, possibilmente partitura alla mano, le opere da cui gli esempi stessi sono tratti.

Dicembre 2005

l'autore

INTRODUZIONE

La realtà delle forme musicali ed i concetti che sottendono e danno consistenza all'idea delle forme compositive, delle loro strutture e dei loro ingredienti di riferimento, esistono di fatto da tempi assai lontani, da molto prima che qualche compositore, audace per il suo tempo, cominciasse a scrivere con una certa regolarità musica espressamente destinata a strumenti musicali. La forma compositiva come frutto complesso che scaturisce dalla fusione di ingredienti (scale modali, tonalità, apparati ritmici, voci, testi...) che le sono dovuti ed esclude senz'altro gli elementi estranei, assumendo una struttura tutto sommato prevedibile almeno nei lineamenti fondamentali, è già perfettamente funzionale nell'Alto Medioevo. Basti pensare alle forme del cosiddetto *canto gregoriano*, ossia del repertorio musicale sacro della cristianità; in particolare, per fare un esempio davvero eloquente, si consideri la messa, con la sua principale macroarticolazione in *proprium missae* e *ordinarium missae* – ovvero nella parte di canti variabile e nell'aliquota di canti invariabile – e la sottostante microarticolazione nei vari canti che sostanziano rispettivamente il *proprium* e l'*ordinarium* (*Introitus, Sanctus et Benedictus, Credo, Offertorium, Alleluja...*), ciascuno dei quali è costruito con ingredienti specifici e secondo una struttura di riferimento assolutamente vincolante. Tutto ciò riguarda naturalmente l'universo della musica vocale e, occorre sottolinearlo, pur risalendo con le proprie radici a ben prima dell'anno mille, non è certo il più antico contesto storico in cui si possano riconoscere oggettivamente l'esistenza e l'utilizzo consapevole di forme compositive; ad esempio, già prima di Cristo, nella cultura musicale dell'antica Grecia il concetto di *nomós* e l'idea della suddivisione della musica in tipologie e forme (*peana, ditirambo, epicinio, partenio, treno tragico, imeneo...*) implicavano che la creatività musicale – beninteso sempre finalizzata principalmente al canto – fluisse nel rispetto di strutture, modalità espressive e determinati limiti rispetto alle possibilità di utilizzo, in questa o quella forma, di elementi tecnici come le tavolozze sonore fornite dai generi (*diatonico, cromatico, enarmonico*), le estensioni assicurate dai modi (*dorico, frigio, lidio...*) e l'impiego di strumenti musicali (lire, cetre, aulò, idiofoni vari...). È appena il caso, in questa sede, di ricordare che tra le esigenze irrinunciabili che presiedono alla determinazione di strutture formali nella musica vocale di varie epoche, assume un peso davvero notevole la necessità di rendere la musica perfettamente aderente alle precise identità formali dei testi poetici destinati ad essere cantati: fin dal Basso Medioevo si tratta di sonetti, strambotti, odi, canzoni, ballate, serventesi, frottole, veneziane, madrigali...

La musica strumentale, essendosi affermata definitivamente come filone creativo autonomo, degno di scrittura, soltanto nel sedicesimo secolo, si limita dunque ad ereditare dalla musica vocale la necessità di assumere strutture formali e di utilizzare ingredienti tecnici ed espressivi di caso in caso ben determinati. Notoriamente le più antiche forme compositive della musica strumentale hanno un carattere eminentemente sperimentale, dato che i primi compositori che vi si affaccendarono, sia nell'ambito della cosiddetta scuola veneziana rinascimentale sia nell'area mitteleuropea, dovettero fare i conti con l'esplorazione delle possibilità e dei limiti degli strumenti musicali a loro disposizione e nondimeno con i limiti degli esecutori umani, oltre che ovviamente con il problema del trasferimento (non sempre indolore!) delle tecniche e degli stili polifonici dalla scrittura vocale, a cui erano ben avvezzi se non altro per la loro formazione e le loro esperienze professionali precedenti, alla scrittura strumentale.

Siccome il Barocco, con tutte le sue sfaccettature e peculiarità stilistiche, tra l'intero seicento e almeno la prima metà del settecento fu certamente un'epoca trionfale per la creatività strumentale attraverso la creazione e il generosissimo utilizzo di parecchie forme, tutte dotate di strutture ben delineate e facilmente

riconoscibili anche dall'ascoltatore medio, l'approdo all'età mozartiana, ovvero alla piena seconda metà del settecento, ci consegna ad un mondo della composizione strumentale ormai raffinatissimo, in cui si sente addirittura l'esigenza di ulteriori evoluzioni della scrittura strumentale sia mediante rimaneggiamenti ed autentici rifacimenti delle strutture di riferimento già in uso da decenni, sia attraverso la creazione di forme del tutto nuove.

La produzione strumentale di Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791), certo di immane valore in termini assoluti, costituisce anche, relativamente allo sviluppo storico della scrittura musicale, una fase vitale nell'evoluzione tecnica e stilistica delle forme compositive che vi afferiscono; negli aspetti più macroscopici, come le proporzioni strutturali e le molte inedite soluzioni stilistiche, e nei dettagli apparentemente meno essenziali come la gestione flessibile, anche in termini sperimentali e pionieristici, di quegli strumenti musicali che sul finire del diciottesimo secolo stavano vivendo trasformazioni fisiche ed autentiche mutazioni d'identità nelle facoltà esecutive, che tra l'altro implicavano conseguenze non da poco – quasi sempre in termini di maggior ricchezza di risorse – sull'intero organico dell'orchestra. La scrittura mozartiana è in diversi casi un ponte evolutivo tra i lavori di Franz Joseph Haydn (1732 – 1809) e quelli di Ludwig van Beethoven (1770 – 1827); ciò si verifica con una certa evidenza nelle sinfonie e nella musica da camera in generale, manifestando tuttavia un rilievo del tutto speciale nei quartetti per archi e nelle composizioni per gruppi di fiati.

IL CLASSICISMO VIENNESE

Agli albori dell'ottocento il noto scrittore Ernst Theodor Amadeus Hoffmann scriveva *“Haydn und Mozart sind die Schöpfer der neuern Instrumentalmusik”* (Haydn e Mozart sono i creatori della più recente musica strumentale) e dichiarava che proprio **Haydn e Mozart** insieme a **Beethoven** erano i primi autori di musica moderna. Ai nostri giorni un musicologo del calibro di Charles Rosen, disquisendo sulla modernità di Franz Joseph Haydn, dichiara *“this new conception of musical art changed all that followed it”*¹ (questa nuova concezione dell'arte musicale cambiò tutto ciò che la seguì).



Franz Joseph Haydn (1732 - 1809)
ritratto di L. Guttenbrunn, ca. 1770



Wolfgang Amadeus Mozart (1756 -1791)
ritratto incompiuto di J. Lange, 1789



Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)
ritratto di J.W. Mähler, 1815

Haydn, Mozart e Beethoven sono sempre stati considerati, in un modo o nell'altro, i tre compositori di riferimento assoluto nell'ambito del cosiddetto **Classicismo**, il periodo che, con varie differenziazioni sul piano puramente cronologico proposte da altrettante correnti musicologiche, è comunque intermedio tra il **Barocco** (che, per intenderci, con rigida approssimazione cronologica coincide grossolanamente con il periodo 1600 – 1750, con un protrarsi, riconosciuto da diversi studiosi, nel cosiddetto periodo *rococò* tra il 1750 e il 1770) e il **Romanticismo** (che, sempre su un piano convenzionale, comincia con il 1830). Sebbene il termine Classicismo sia eloquente per chiunque si occupi di musica e la sua ulteriore particolarizzazione **Classicismo viennese** stigmatizzi senz'altro la realtà storica delle correnti stilistiche e dei patrimoni innovativi che, nei decenni tra il finire del settecento e l'inizio dell'ottocento, riguardava il cospicuo mondo musicale – dagli autori ai fruitori – che riconosceva senza ripensamenti in Vienna il proprio baricentro vitale, è necessario segnalare che la moderna musicologia, soprattutto anglosassone, negli ultimi vent'anni ha detto molto di nuovo e di utile (anche a chi si occupa di questi temi senza una preparazione particolarmente agguerrita) intorno ai parecchi dati e concetti che la denominazione “Classicismo viennese” racchiude in sé forse un po' troppo stenograficamente.

Nel novembre del 2000, proprio a Vienna, durante un congresso di studio sui temi del “Classicismo viennese”, è emersa ed è stata accettata all'unanimità l'alternativa, altrettanto stenografica ma di formidabile efficacia ed evidenza, che suona *“Die ‘Erste Wiener Moderne’ als historiographische Alternative zur ‘Wiener Klassik’* “ (la “Prima Modernità Viennese” come alternativa storiografica al “Classicismo Viennese”). Sulla forza degli elementi e delle intuizioni di modernità nella creatività musicale di Haydn, Mozart, Beethoven e di tutti gli altri compositori che sostanziano la realtà storica della Vienna musicale tra diciottesimo e diciannovesimo secolo, oltre a parecchi altri musicologi è tornato con particolare profondità lo studioso statunitense James Webster nel saggio *“Between Enlightenment and Romanticism in Music History: ‘First*

¹ Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York, 1971), pag. 120

*Viennese Modernism” and the Delayed Nineteenth Century*² (Tra Illuminismo e Romanticismo nella storia della musica: “La Prima Modernità Viennese” e il ritardo del diciannovesimo secolo).

Per chiarezza di prospettiva storica, si ricordi che molti altri studiosi parlano di “Prima Scuola di Vienna”, intendendo appunto l’ambiente di Haydn, Mozart e Beethoven, da distinguersi ovviamente dalla “Seconda Scuola di Vienna” (che può dunque assumere anche la denominazione di “Seconda Modernità Viennese”), il cui baricentro sta, sempre a Vienna ma oltre un secolo più tardi, nell’attività dei compositori Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern e in particolare nella nascita della dodecafonìa. Si osservi, inoltre, che le periodizzazioni dei decenni tra la fine del settecento e l’inizio dell’ottocento, operate da vari musicologi dei nostri giorni in funzione delle evoluzioni stilistiche sui territori della creatività musicale viennese ed oltre, sono diverse e tutte pienamente giustificate (ad esempio, alcuni studiosi affermano, sulla base di osservazioni fondate, che l’inizio del Romanticismo è da anticipare, rispetto alle vecchie tesi, al 1815 o addirittura all’inizio dell’ottocento), utilizzando generosamente anche sottoperiodi di transizione, i concetti di tardo-barocco, di rococò, di pre-classicismo e pre-romanticismo, ed operando sottoperiodizzazioni anche all’interno delle attività dei singoli autori.

Insomma, a prescindere dagli itinerari superspecialistici della nuova musicologia, il concetto di **modernità** è un’autentica chiave per cominciare a capire il peso del Classicismo, dell’universo musicale della Vienna tardosettecentesca e del primo ottocento, della produzione musicale di Mozart e, in particolare, delle forme compositive strumentali che in tali contesti si svilupparono. Esso assume il dovuto peso se debitamente riferito agli sviluppi e ai mutamenti che le forme, gli stili e le consuetudini compositive percorsero in riferimento ai loro precedenti assetti dell’età barocca. Infatti, il Classicismo è soprattutto epoca di rinnovamento delle strutture e dei modelli compositivi provenienti dal Barocco e, come nelle altre arti e nelle correnti di pensiero in cui il termine “classicismo” trova applicazione con esplicito riferimento ai modelli architettonici della classicità greca, implica in generale la ricerca di equilibrio nelle proporzioni, di efficacia nella simmetria degli elementi costituenti l’opera d’arte, di stabilità formale ed evidenza dei contenuti. La modernità del Classicismo, in altre parole e in estrema sintesi, è anche ricerca di semplificazione formale nei confronti dei precedenti modelli barocchi. Tutto ciò trova sviluppo e significato soprattutto nella **produzione strumentale**, particolarmente a Vienna, la cui collocazione geografica consente bene l’incontro delle culture musicali dell’Europa settentrionale, orientale e meridionale.

Tra le nuovissime forme strumentali che vivono un poderoso sviluppo nei primi decenni del Classicismo, vanno annoverate senz’altro la **sinfonia** e il **quartetto per archi**, nate negli anni cinquanta del settecento per mano di Franz Joseph Haydn. La **sonata** (termine risalente al tardo Rinascimento italiano) conosce un’autentica mutazione formale: dalla **sonata barocca** (o sonata scarlattiana), strutturalmente bipartita, anche transitando attraverso forme intermedie, tra cui la cosiddetta *rondò sonata*, si approda alla **sonata classica**, che all’interno della propria struttura formale contiene il modello compositivo **bitematico e tripartito**, a cui aderiranno per convenzione universale parti essenziali di quasi tutte le composizioni strumentali di età classica e romantica. Alcune forme strumentali di notevole rilievo nel Barocco, come il *concerto grosso* e la *suite*, vengono praticamente abbandonate nell’ambito dei filoni compositivi generalmente condivisi. Altre, come il **concerto solista** (denominato semplicemente *concerto* fin dal pieno settecento), conoscono un successo formidabile. Tra i parecchi altri compositori di rilievo del Classicismo, Muzio Clementi, Luigi Boccherini, Johann Georg Albrechtsberger, Karl Ditters von Dittersdorf, Johann Baptist Vanhal, Carl Stamitz, Franz Danzi, Johann Nepomuk Hummel, Franz Krommer...

² su *19th-Century Music*, XXV/2-3 pag. 108-126 (University of California Press, 2002)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: LINEAMENTI BIOGRAFICI ED INDIRIZZI COMPOSITIVI

*Johannes Chrysostomus Theophilus Wolfgangus*³ *Sigismundus* Mozart nasce a Salisburgo (in tedesco *Salzburg*) il 27 gennaio del 1756.

Il padre Leopold Mozart (1717 – 1789), compositore di un certo successo e violinista, nativo di Augsburg (cittadina tedesca dell'attuale Baviera) si trasferisce a Salisburgo in giovane età per studiarvi teologia; la madre Anna Maria Pertl (1720-1778) è nativa di Sankt Gilgen (ancor oggi cittadina austriaca). Tra i sette figli della coppia sopravvivono ad una precocissima morte per malattia soltanto lo stesso Wolfgang e la sorella maggiore Maria Anna (1751 – 1829), notoriamente soprannominata “Nannerl”, eccellente clavicembalista e pianista.



Salisburgo ai tempi di Mozart
incisione del tardo settecento

Uno dei tratti più noti di Mozart è certamente il suo essere precocissimo sul fronte della creatività musicale: nel 1761, a meno di cinque anni, scrive la prima composizione tastieristica, l'Andante KV 1; già all'inizio degli anni sessanta, inoltre, il padre si impegna a fondo per presentarlo al pubblico, anche fuori Salisburgo, come *Wunderkind* (bambino prodigio) – quasi sempre in compagnia della sorella maggiore – anche in veste di esecutore. Nei primi mesi del 1762 viaggia a Monaco (in tedesco *München*) e, nell'autunno del medesimo anno, il primo viaggio a Vienna (in tedesco *Wien*), durante il quale tra l'altro suona per l'imperatrice Maria Teresa. Il 1763 apre il periodo dei lunghi viaggi a Parigi, Londra, Bruxelles e in varie località tedesche. Nel 1764 scrive la prima pagina sinfonica: Sinfonia KV 16. Al 1768, quando Mozart ha meno di dodici anni, risale la stesura delle prime due composizioni per il teatro: l'opera buffa “La finta semplice”, su testo italiano (la maggior parte dei melodrammi di Mozart, di carattere buffo o serio, è in lingua italiana), e il *Singspiel*⁴ “*Bastien und Bastienne*” (Bastiano e Bastiana). Nel 1769 è assunto, ma senza stipendio, in qualità di *Konzertmeister* (violino solista) presso l'Orchestra arcivescovile di Salisburgo e in dicembre parte per l'Italia,

³ Dal “Theophilus” di derivazione greca scaturirono Amadeus (latino), Amadé (francese, spesso utilizzato dal compositore nelle firme autografe) e Gottlieb (tedesco); dal “Wolfgangus” della registrazione parrocchiale il tedesco Wolfgang (anche nome del nonno materno).

⁴ Il Singspiel è un genere compositivo di carattere buffo destinato al teatro musicale (perciò appartenente a pieno titolo al mondo del melodramma), sempre su testi in lingua tedesca, e, a differenza del melodramma italiano e francese, caratterizzato da una significativa presenza di parti parlate. I Singspiele composti da Mozart sono tre: *Bastien und Bastienne*, *Die Entführung aus dem Serail* (Il rapimento dal serraglio), *Die Zauberflöte* (Il flauto magico).

dove rimane per oltre un anno soggiornando in varie città (Verona, Milano, Mantova, Bologna, Firenze, Roma, Napoli) e visitando Venezia e Torino: sul piano compositivo crea diverse sinfonie ed arie per voce ed orchestra. A Milano tornerà anche nell'estate del 1771 e nell'autunno del 1772. Proprio nel 1772 gli viene concesso lo stipendio per l'attività di *Konzertmeister* a Salisburgo. Fino al 1780 l'attività compositiva è intensa, riguardano tutti i generi musicali (musica sacra, operistica, strumentale), e anche le trasferte finalizzate all'esecuzione di propri lavori fuori della città natale sono frequenti (Vienna, Monaco, Parigi, Mannheim, Strasburgo). Nel 1781, dopo aver curato la rappresentazione del melodramma "Idomeneo re di Creta" a Monaco ed aver completato la Serenata KV 361 per 13 strumenti, si trasferisce a Vienna, dove litiga definitivamente con l'arcivescovo di Salisburgo Hieronymus Colloredo e si fida con Constanze Weber, che sposerà nell'agosto del 1782. Anche gli anni successivi sono decisamente proficui per l'attività compositiva, che costituisce un canale delle entrate finanziarie di Mozart. Tra la fine del 1782 e il 1786 scrive, tra l'altro, le sinfonie KV 385 "*Haffner*" e KV 425 "*Linz*", i sei quartetti per archi dedicati ad Haydn, i concerti per pianoforte ed orchestra KV 449, 450, 451, 453, 456, 459, 466, 467, 482, 488, 491 e 503. Nel dicembre del 1786 si reca a Praga per la rappresentazione del melodramma "Le nozze di Figaro"; al ritorno a Vienna proietta le atmosfere della città ceca nella Sinfonia KV 504, poi denominata appunto "*Prager*" (Praghese). Per tutto il 1788 rimane a Vienna: all'inizio di maggio il melodramma "Don Giovanni" (presentato per la prima volta al pubblico a Praga nell'autunno precedente) viene rappresentato al *Burgtheater*; nel secondo semestre dell'anno scrive le ultime tre sinfonie (KV 543, 550 e 551) e il concerto per pianoforte ed orchestra KV 537. Nella primavera del 1789 compie un viaggio a Praga, Dresda, Lipsia e Berlino; comincia a scrivere la serie di quartetti per archi dedicati a Federico Guglielmo II e compone il quintetto per clarinetto ed archi KV 581. Ancora viaggi nella seconda metà del 1790: Francoforte (per l'incoronazione di Leopoldo II), Mainz, Mannheim, Augsburg e Monaco. Nel 1791 cura le prime rappresentazioni dell'opera serio "La clemenza di Tito" (Praga, inizio di settembre) e del *Singspiel* "*Die Zauberflöte*" (Vienna, 30 settembre); nel corso del medesimo anno scrive l'ultimo concerto per pianoforte ed orchestra KV 595, il mottetto *Ave verum Corpus* KV 618, il concerto per clarinetto ed orchestra KV 622 e parti del Requiem (messa funebre) KV 626. Muore a Vienna al tramonto del 5 dicembre 1791.

Come emerge in qualche modo anche dai pochi riferimenti alle composizioni espressi nelle righe precedenti, una delle caratteristiche più evidenti della nutritissima produzione mozartiana – ben oltre 600 opere – è l'ecumenicità, per così dire, nei confronti di generi e forme. In altre parole, Mozart si dedica in maniera imparziale a tutti i generi musicali (musica sacra, strumentale sinfonica e cameristica, melodramma) e, quindi, a tutte le relative forme compositive in voga durante la sua epoca, il che non si può certo dire di altri giganti della storia della musica. Ad esempio, Bach non si sognò di scrivere un solo melodramma, come pure Scarlatti figlio, Couperin, Brahms, Chopin, Bruckner, Mahler... Beethoven si limitò a creare una sola opera per il teatro musicale, "Fidelio", a fronte di un numero davvero imponente di lavori strumentali; Haydn scrisse un certo numero di opere per il teatro ma di levatura discutibile, oggettivamente non paragonabile a quella delle composizioni strumentali. D'altra parte, alcuni dei massimi compositori di ogni tempo sul piano del melodramma, come Verdi, Wagner, Puccini... non furono certo prolifici in fatto di produzione strumentale.

IL KÖCHEL VERZEICHNIS

Le oltre 600 composizioni di W.A. Mozart sono catalogate secondo un indice numerico progressivo, frutto dell'ordinamento cronologico delle opere stesse. La prima stesura del catalogo dei lavori mozartiani, pubblicata a Lipsia nel 1862, si deve a **Ludwig Alois Ferdinand Ritter von Köchel**⁵ (1800 - 1877); ad oggi si contano cinque ulteriori rimaneggiamenti del catalogo (l'ultimo completo risale al 1964 ed attualmente è in preparazione una nuova edizione) - ciascuno dovuto a nuove scoperte in relazione alla produzione compositiva di Mozart e a correzioni di dati risultati errati alla luce di nuove ricerche - a cui lavorarono anche musicologi del calibro di Alfred Einstein (1937), Franz Giegling, Gerd Sievers ed Alexander Weinmann (questi ultimi operarono sull'edizione del 1964).

Ogni composizione mozartiana, quindi, viene indicata con una **K** (oppure "K.", che sta per Köchel) oppure con il binomio di lettere **KV** (che sta per *Köchel Verzeichnis*, ovvero Catalogo di Köchel). Quando un'opera è indicata con un numero seguito da un altro tra parentesi, la prima cifra è quella della prima catalogazione e la seconda, tra parentesi, rappresenta la collocazione dell'opera nella sesta edizione del catalogo.

Per alcune delle prime e delle ultime composizioni, ecco un esempio della catalogazione originale (colonna K¹) giustapposta alla stesura del 1964 (colonna K⁶).

K ¹	K ⁶	opera	data di completamento, di prima esecuzione o periodo di composizione	luogo di composizione
	1a	Andante in do maggiore per tastiera	gennaio 1761	Salisburgo
	1b	Allegro in do magg. per tastiera	gennaio 1761	Salisburgo
	1c	Allegro in fa magg. per tastiera	11 dicembre 1761	Salisburgo
	1d	Minuetto in fa magg. per tastiera	16 dicembre 1761	Salisburgo
1	1e	Minuetto in sol magg. per tastiera	dicembre 1761 - gennaio 1762	Salisburgo
1	1f	Minuetto in do magg. per tastiera	dicembre 1761 - gennaio 1762	Salisburgo
6	6	Sonata in do magg. per tastiera e violino	1762 - 1764	Salisburgo o Parigi
7	7	Sonata in re magg. per tastiera e violino	1762 - 1764	Salisburgo o Parigi
2	2	Minuetto in fa magg. per tastiera	gennaio 1762	Salisburgo

⁵ Il titolo originale della pubblicazione è *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* (Catalogo cronologico-tematico di tutte le composizioni di Wolfgang Amadé Mozart); nelle 551 pagine del catalogo si trovano anche tutti gli *incipit* (le battute iniziali) delle composizioni elencate. In Tedesco Köchel si può scrivere anche Koechel (con lo scioglimento dell'*Umlaut* nel dittongo "oe"). Il nome si incontra in entrambe le versioni scritte nelle varie edizioni musicali mozartiane e, parimenti, nei parecchi saggi ed articoli musicologici che citano il catalogatore.

3	3	Allegro in si bemolle magg. per tastiera	4 marzo 1762	Salisburgo
4	4	Minuetto in fa magg. per tastiera	11 maggio 1762	Salisburgo
5	5	Minuetto in fa magg. per tastiera	5 luglio 1762	Salisburgo
	5a	Allegro in do magg. per tastiera	estate 1763	
8	8	Sonata in si bem. magg. per tastiera e violino	1763 - 1764	Parigi
9	9	Sonata in sol magg. per tastiera e violino	1763 - 1764	Parigi
10	10	Sonata in si bem. magg. per clavicembalo, violino (o flauto) e violoncello	1764	Londra
11	11	Sonata in sol magg. per clavicembalo, violino (o flauto) e violoncello	1764	Londra
12	12	Sonata in la magg. per clavicembalo, violino (o flauto) e violoncello	1764	Londra
13	13	Sonata in fa magg. per clavicembalo, violino (o flauto) e violoncello	1764	Londra
14	14	Sonata in do magg. per clavicembalo, violino (o flauto) e violoncello	1764	Londra
15	15	Sonata in si bem. Magg. per clavicembalo, violino (o flauto) e violoncello	1764	Londra
16	16	Sinfonia in mi bemolle magg. n. 1	1764	Londra

[.....]

618	618	Mottetto in re magg. "Ave verum Corpus"	17 giugno 1791	Baden-Baden
619	619	Cantata " <i>Die ihr des unermesslichen Weltalls</i> "	luglio 1791	Vienna
Anh. ⁶ 78	620b	Studio contrappuntistico	settembre 1791	Vienna
Anh. 245	621a	Aria per basso "Io ti lascio, o cara, addio"	settembre 1791	Praga ?
621	621	La clemenza di Tito (melodramma serio)	6 settembre 1791	Praga
620	620	<i>Die Zauberflöte</i> (Singspiel)	30 settembre 1791	Vienna
622	622	Concerto in la magg. per clarinetto e orchestra	ottobre 1791	Vienna
623	623	<i>Freimaurerkantate</i>	15 novembre 1791	Vienna
624	626a	64 Cadenze per Concerti (pianoforte)	composte tra il 1767 e il 1791	
626	626	Requiem in re minore	tardo 1791	Vienna

⁶ Anh. è abbreviazione di *Anhang* (appendice); rappresenta le opere catalogate in aggiunta alla numerazione di base 1 - 626.



Andante KV 1a
prima pagina del manoscritto (gennaio 1761)



Requiem KV 626
prima pagina del manoscritto (tardo 1791)

IL “PRIMO TEMPO DI FORMA SONATA”

L’espressione “primo tempo di forma sonata”⁷ appartiene al folto gruppo di elementi linguistici che nella musica rischiano di generare ambiguità ed incomprensioni. Al di là del suo significato immediato (che legittimamente coincide con il concetto di prima parte, o primo “movimento”, di una sonata), certo più o meno evidente a tutti coloro che masticano appena un po’ di cose musicali, tale espressione racchiude infatti in sé, per convenzione universalmente condivisa, un prezioso concetto strutturale, che dal Classicismo in poi riguarda e controlla, oltre che la sonata, diverse altre forme compositive.

Il “primo tempo di forma sonata”, infatti, è anche un modello formale di riferimento – fondato rigorosamente sulla presenza di **due gruppi tematici** (ciascuno con uno o più **temi**) e sull’articolazione in **almeno tre fasi strutturali** – il cui utilizzo è necessariamente imposto, fin dalla seconda metà del settecento, a parti (tipicamente almeno il primo movimento) delle più importanti forme compositive strumentali: sinfonia, concerto, sonata (per strumento solo o per binomio strumentale), altre forme cameristiche con pianoforte (trio, quartetto e quintetto con pianoforte), quartetto per archi, quintetto per fiati...

Prima di inoltrarci nell’indagine di ciò che è realmente il “primo tempo di forma sonata”, è necessario chiarire il significato di **tema**. Anche in questo caso, l’accezione che il termine assume nel linguaggio musicale specialistico può essere differente, specialmente sul piano delle implicazioni concettuali, da quella comune.

Per lungo tempo molti teorici della musica affermarono che il tema è una piccola parte di una composizione – di estensione massima limitata ad alcune battute – con un forte carattere melodico: spesso, inoltre, al concetto di tema, anche in quest’ottica, vengono associati gli elementi tradizionali della sintassi musicale (inciso, semifrase, frase, periodo...).

La musicologia moderna, tuttavia, considera il tema musicale necessariamente in funzione e nel contesto della composizione a cui appartiene ed ammette che il carattere dominante di un tema non debba essere necessariamente melodico, secondo un assetto esclusivamente lineare, ma possa anche essere armonico, con una predominanza del carattere polifonico.

La definizione sintetica che ne consegue: *il tema musicale è un elemento primario nel contesto di una composizione o di una sua parte significativa, dal quale scaturiscono con evidenza e continuità sviluppi ed elaborazioni che contribuiscono a dar corpo e sostanza musicale alla composizione stessa.*

Naturalmente, alla luce di tale definizione assume il giusto peso anche l’universo della cosiddetta *musica atematica*, che è ovviamente estranea al dominio storico e stilistico di questo scritto, essendo nata nell’ambito della “Seconda Scuola di Vienna” (Schoenberg, Berg, Webern...), non prima dell’inizio del novecento, tra le esperienze di scrittura completamente atonale e le esperienze che condussero alle tecniche della dodecafonica.

Alcuni esempi di temi tratti dalla produzione strumentale del Classicismo viennese:



F.J. Haydn, Quartetto per archi op. 76
primo tema del quarto movimento

⁷ Per quanti siano interessati ad approfondimenti su questo argomento con l’aiuto della sterminata letteratura musicologica statunitense o britannica, gli equivalenti inglesi dell’espressione “primo tempo di forma sonata” sono *sonata-allegro form*, *sonata form*, *first movement form*.



W.A. Mozart, Sinfonia KV 543
primo tema del primo movimento



W.A. Mozart, Sonata KV 545
primo elemento tematico del primo tempo



W.A. Mozart, Concerto per corno e orchestra KV 447
primo tema del primo movimento



L. van Beethoven, Concerto per violino e orchestra op. 61
secondo tema del primo movimento



L. van Beethoven, Sinfonia n. 7
primo tema del quarto movimento

Tornando al “primo tempo di forma sonata”, si noti che in molti contesti teorici esso viene sintetizzato anche come modello strutturale **bitematico** e **tripartito**. Come s’è detto sopra, la bitematicità della struttura è fondata sulla necessaria presenza di due gruppi tematici, spesso ben distinti in termini di tonalità, di carattere ritmico e di indole melodica; l’assetto tripartito deriva, invece, dall’altrettanto necessaria articolazione in almeno tre fasi – **esposizione**, **sviluppo** (o elaborazione), **ripresa** – alle quali si possono accostare una fase introduttiva, denominata appunto introduzione, e una o più fasi conclusive, chiamate **coda** o **codetta**, a seconda delle dimensioni.

Insomma, indicando tra parentesi quadre le fasi non strettamente necessarie, la struttura di riferimento del “primo tempo di forma sonata” si può sintetizzare così:

[introduzione] → ESPOSIZIONE → SVILUPPO → RIPRESA → [coda e/o codette]

Dunque il “primo tempo di forma sonata” può cominciare con un’introduzione, che è di solito più lenta rispetto al resto del movimento, terminata la quale continua con l’**esposizione**, la prima delle parti vitali, la cui presenza è assolutamente necessaria. Essa presenta i materiali tematici primari: spesso due gruppi tematici (come si è detto, ciascuno costituito da uno o più temi), generalmente di caratteri ritmici e melodici contrastanti o comunque estremamente differenziati e in tonalità diverse; non è raro che, in presenza di un primo gruppo tematico in tonalità maggiore, il secondo gruppo tematico sia nella tonalità maggiore della dominante (ad esempio, se in primo gruppo tematico è in do maggiore, il secondo è in sol maggiore; se il primo gruppo tematico è in mi bemolle maggiore, il secondo è in si bemolle maggiore), o, in presenza di un primo gruppo tematico in tonalità minore, il secondo gruppo tematico sia nella tonalità maggiore relativa (ad esempio, se il primo gruppo tematico è in la minore, il secondo è in do maggiore; se il primo gruppo tematico è in do minore, il secondo è in mi bemolle maggiore).

I due gruppi tematici sono di solito collegati dal cosiddetto **ponte modulante**, una modulazione (procedimento di cambiamento della tonalità) che conduce dalla tonalità del primo gruppo a quella del secondo. L’esposizione può terminare con la comparsa di un tema dalle funzioni conclusive o con una “*codetta*” (formula conclusiva non di carattere tematico di piccole dimensioni).

Immediatamente dopo l’esposizione, il “primo tempo di forma sonata” prosegue con lo **sviluppo** (o **elaborazione**), fase di una certa dimensione in cui il compositore plasma, con l’intento di svilupparli (sul piano melodico, ritmico, armonico, contrappuntistico, delle tessiture strumentali...), i materiali tematici presentati nell’esposizione: si tratta di una fase della composizione molto libera, in cui non è rara anche la comparsa di nuovi temi che possono scaturire proprio dall’elaborazione dei precedenti.

Il termine dello sviluppo è sancito dalla ricomparsa letterale dei materiali dell’esposizione, la cosiddetta **ripresa**, durante la quale tutto ciò che è avvenuto nell’esposizione viene riproposto in maniera pressoché identica o con modifiche generalmente non sostanziali. La ripresa si conclude di solito con una cadenza dai forti connotati conclusivi (come la “cadenza perfetta”, ad esempio, costituita dall’accostamento della dominante e della tonica della tonalità con adeguato impiego di risorse polifoniche).

Dopo la ripresa può esserci una **coda**, come si è detto non strettamente necessaria sul piano della struttura essenziale di riferimento, che consiste in un procedimento di solito piuttosto limitato nelle dimensioni, ma nel quale in alcuni casi appaiono addirittura nuovi elementi tematici di carattere conclusivo.

Una variante di grande importanza alla struttura di riferimento del “primo tempo di forma sonata” sopra esposta si incontra nel primo movimento del **concerto** (composizione destinata ad uno strumento solista e all’orchestra), particolarmente nel Classicismo. Nel concerto, infatti, di solito l’orchestra prepara l’ingresso del solista con un’introduzione eseguita al medesimo tempo dell’intero movimento e non più lenta come – lo si è ricordato precedentemente – accade normalmente in altre forme compositive, quali la sinfonia, la sonata, il quartetto per archi... e in cui compaiono temi che possono essere ripresi, oppure no, dalla parte solistica. Proprio in concerti mozartiani accade che temi presentati dall’orchestra durante l’introduzione rimangono ignorati dal solista per il resto dell’esposizione e ricompaiono soltanto nello sviluppo.

Nel concerto, inoltre, è consueto l’inserimento di un elemento assolutamente estraneo alle altre forme compositive in cui è utilizzata la struttura del “primo tempo di forma sonata”: la **cadenza**. È collocata verso la fine della ripresa ed è affidata soltanto al solista, il quale nella cadenza (che può essere scritta dal compositore del concerto, da altri compositori, da uno strumentista che abbia avuto a che fare con il concerto in veste di solista... o addirittura può essere improvvisata dallo stesso solista) si produce spesso in rivisitazioni dei temi precedenti in chiave molto virtuosistica. Dal punto di vista polifonico, la cadenza è un’autentica sospensione sull’area della dominante della tonalità corrente – di solito comincia su un accordo di dominante dell’orchestra – e provoca un protrarsi della tensione armonica (certo utile all’effetto spettacolare sull’ascoltatore) in attesa dell’arrivo dell’accordo di tonica su cui si conclude la ripresa.

1. Allegro
Cadenza
Joseph Joachim

cadenza del Concerto per violino e orchestra KV 218 di W.A. Mozart
scritta dal celebre violinista Joseph Joachim (1831 - 1907)

In conclusione, si ricordi che nel Classicismo la schema strutturale del “primo tempo di forma sonata” è di fatto una guida per tutti: impone ai compositori un ordine, uno scheletro da tener ben presente nell’approvvi la “carne” della loro creatività musicale, aiuta gli esecutori a comprendere meglio i contenuti delle musiche che interpretano, gli intenti espressivi che vi dimorano, quali elementi enfatizzare e quali adombrare, consente all’ascoltatore di seguire con una certa consapevolezza l’idea dell’autore e, in molti casi, di capire il valore dell’esecutore di turno.

FORME ORCHESTRALI: SINFONIA

La **sinfonia** (termine da non confondersi con “sinfonia d’apertura”, sinonimo italiano del francese “*ouverture*” e dell’inglese “*overture*”, che denota il brano strumentale, appunto di apertura, collocato all’inizio di un melodramma) è una forma compositiva strumentale – esclusivamente strumentale almeno fino alla creazione dell’ultima Sinfonia di Ludwig van Beethoven, ovvero almeno fino al 1824 – destinata all’orchestra.

L’**orchestra** a cui è destinata la sinfonia negli anni del Classicismo viennese, oggi chiamata anche orchestra sinfonica, è costituita da un gruppo più o meno numeroso di strumenti ad arco articolato in cinque parti (primi violini - secondi violini - viole - violoncelli - contrabbassi), timpani, legni (flauti, oboi, clarinetti fagotti, generalmente disposti per coppie in modo da ottenere due parti distinte, ma non sempre tutti presenti), ottoni (trombe, tromboni, corni, non sempre tutti presenti). Se costituita soltanto da strumenti ad arco, con l’eventuale presenza di timpani, prende il nome di orchestra d’archi.

Le prime sinfonie, nel diciottesimo secolo, sono articolate in tre parti (tempi o movimenti): un tempo veloce, uno lento e uno conclusivo veloce. Ciò testimonia il contributo che al concepimento della sinfonia come nuova forma strumentale settecentesca diedero sia il concerto (forma tripartita già ben affermata nel periodo barocco con il nome di “concerto solista”), sia la cosiddetta “ouverture all’italiana” o “sinfonia d’apertura all’italiana”, il brano strumentale tripartito collocato all’inizio di un melodramma la cui definizione, sul piano strutturale, è attribuita al compositore Alessandro Scarlatti (1660 – 1725).

In realtà, ben presto la sinfonia acquisisce definitivamente la **struttura quadripartita**, nella quale il primo movimento è generalmente un “primo tempo di forma sonata” a tempo veloce, il secondo è di carattere lento, il terzo ha forma di **minuetto** o **scherzo** (quest’ultimo deriva dal minuetto ma ha in genere velocità di esecuzione decisamente più elevata), il quarto ha carattere veloce e struttura di rondò oppure di “primo tempo di forma sonata”. La sinfonia è sempre caratterizzata da una **tonalità d’impianto** (la tonalità con la quale inizia e finisce, salvo eccezioni).

Allegro con brio L. van Beethoven, Op. 55
1770-1827
♩ = 60

L. van Beethoven, Sinfonia op. 55 n. 3 “Eroica”
inizio del primo movimento, la tonalità d’impianto è mi bemolle maggiore

Si noti che la tonalità è evidente grazie ai due accordi iniziali generali sulla tonica di mi bemolle maggiore e alla parte dei violoncelli da battuta 3 a battuta 6, che “scioglie” l’accordo tonale di mi bemolle maggiore. La prima nota totalmente estranea alla tonalità iniziale è lo storico do diesis di battuta 7, uno dei più noti tra i geniali atti di sfida alle leggi storiche della scrittura tonale lanciati da Beethoven.

L'inserimento del minuetto nella struttura della sinfonia si deve a un compositore non molto noto, Georg Matthias Monn (1717 – 1750), che nel 1740 ne colloca uno in una sinfonia in re maggiore. Tuttavia, il consolidamento della presenza del minuetto, come terzo movimento, nella struttura quadripartita della sinfonia è principalmente opera di Johann Stamitz (1717 – 1757), uno dei compositori di riferimento della cosiddetta “**Scuola di Mannheim**”. Proprio **Mannheim** (località tedesca non lontana da Heidelberg e Stoccarda, nella regione del Baden-Württemberg) e **Vienna**, nella seconda metà del settecento, sono i baricentri geografici intorno ai quali gravitano molti dei più importanti compositori di sinfonie.

Tra gli autori settecenteschi di maggiore rilievo sul fronte della sinfonia si possono segnalare anche Giovanni Battista Sammartini, Andrea Lucchesi, Antonio Brioschi (tutti attivi in Italia), Carl Philipp Emanuel Bach e Johann Christian Bach (entrambi figli di Johann Sebastian), Leopold Mozart (il padre di Wolfgang Amadeus), François-Joseph Gossec, Karl Friedrich Abel, Johann Baptist Vanhal, Karl Ditters von Dittersdorf... accanto naturalmente a **Franz Joseph Haydn** (1732 – 1809), che nell'arco di circa quarant'anni scrisse ben 106 sinfonie.

Fino al tardo settecento la sinfonia è di fatto considerata una composizione di minor rilievo, per i programmi dei concerti pubblici, rispetto al concerto ed alle maggiori forme vocali (come la cantata e il melodramma). Tuttavia, tra l'ultimo decennio del settecento e il 1820 conosce un'epoca di significativa crescita sotto questo aspetto, anche grazie all'incremento dell'attività professionale delle orchestre. È il periodo in cui si concentra molta della produzione di **Ludwig van Beethoven** (1770 – 1827) specialmente sul piano della creatività sinfonica (dal 1800 al 1814 scrive 8 delle sue 9 Sinfonie). Egli considera la sinfonia come una forma da espandere nelle dimensioni e nei lineamenti tecnico-stilistici: dopo le prime due Sinfonie, che molti studiosi ritengono vicine allo stile di Haydn, le nuove concezioni di Beethoven esplodono con la Sinfonia n. 3, spesso citata come un'autentica precursione dello stile romantico o addirittura come l'ingresso “ante litteram” di Beethoven nel Romanticismo. Il fatto che Beethoven si fermi a 9 Sinfonie, dopo le oltre cento di Haydn, è uno dei sintomi più evidenti dei cambiamenti stilistici e dell'irrobustimento dei contenuti a cui la sinfonia viene sottoposta nel passaggio tra diciottesimo e diciannovesimo secolo. Proprio Beethoven, nel 1824, è il primo compositore della storia a presentare una sinfonia – la Sinfonia in re minore op. 125 n. 9 – che include parti vocali mescolate a quelle strumentali: nel quarto movimento a fianco dell'orchestra intervengono il coro polifonico e quattro solisti (soprano, contralto, tenore e baritono) per cantare il testo dell'ode “An die Freude” di Friedrich Schiller⁸ musicato dallo stesso Beethoven.

Per quanto riguarda **Wolfgang Amadeus Mozart**, tra sinfonie complete e frammenti di sinfonia (principalmente introduzioni e finali, comunque in netta minoranza rispetto alle sinfonie intere), si contano attualmente 57 opere, scritte orientativamente tra il 1764 e il 1788, ovvero dagli otto ai trentadue anni di età. I luoghi in cui sono state composte – quasi tutti individuati con certezza grazie alle indicazioni fornite da varie fonti – sono Salisburgo (almeno 25), Vienna (una decina), l'Italia (8, tra Milano e Roma), l'Olanda (2), Londra (2 o 3), Linz (1), Parigi (1). Sul piano quantitativo, il periodo in cui si concentra la creatività di Mozart in relazione alle sinfonie sono gli anni settanta: tra il 1770 e il 1779, infatti, scrive 37 sinfonie, tutte concepite tra l'Italia e Salisburgo con l'unica eccezione della Sinfonia in re maggiore KV 297 (300a), scritta a Parigi e successivamente denominata “Parigina”.

⁸ Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759 – 1805), poeta, filosofo, storico e drammaturgo tedesco. Amico fraterno di Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), fondò con lui il Teatro di Weimar, fulcro della rinascita drammaturgica tedesca del primo ottocento.

Sullo stile delle sinfonie mozartiane, la cui evoluzione è notevole soprattutto tra le composizioni scritte sul finire degli anni sessanta a quelle dei primi anni ottanta, influisce certamente l'articolata conoscenza delle tradizioni di scrittura sinfonica già configurate negli ultimi decenni del settecento che Mozart riesce a costruirsi anche grazie ai parecchi viaggi in diverse località europee. In primo luogo lo **stile italiano**, che ha in **Giovanni Battista Sammartini** (ca. 1700 – 1775) uno dei rappresentanti migliori (Mozart lo incontra nel 1770), e quello di **Mannheim**, che **Johann Stamitz** (1717 – 1757), a cui tra l'altro si deve la struttura quadripartita della sinfonia (con l'inserimento del minuetto accanto ai tre tempi già esistenti), rende unico nel suo genere anche mediante un'inedita elaborazione polifonica che valorizza l'identità dei vari strumenti e l'altrettanto innovativo uso del "crescendo"; Mozart visita Mannheim nel 1777, quando, pur a vent'anni dalla morte di Johann Stamitz, le sue pagine sinfoniche e la levatura artistica dell'orchestra locale, dovuta in gran parte al lavoro compiuto in passato dallo stesso Stamitz, sono ancora talmente vive da suscitare l'ammirazione dei visitatori, incluso Mozart. Altri profili stilistici che hanno un certo peso sull'evoluzione dello stile sinfonico mozartiano sono quello delle località di lingua tedesca più settentrionali, dove la scrittura strumentale è per tradizione più complessa e rigorosa dal punto di vista contrappuntistico, con **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714 – 1788) autore di prima grandezza, quello propriamente **viennese** che utilizza largamente lo stile polifonico imitativo e quello londinese di **Johann Christian Bach** (1735 – 1782).

Le prime sinfonie mozartiane godono appunto dell'influenza di Johann Christian Bach, soprattutto per via dell'incontro con la musica di questo figlio di Johann Sebastian che Mozart pratica nel 1764 durante il suo primo viaggio a **Londra**, dove Johann Christian soggiorna con pieno successo professionale dal 1762. Sul finire degli anni sessanta, a **Vienna**, Mozart scrive sinfonie con il minuetto come terzo movimento, soluzione ormai molto amata dal pubblico viennese, dimostrando di saper piegare la sua tecnica di scrittura ai gusti locali; tale versatilità, proprio sul territorio della scrittura sinfonica, continua in **Italia** all'inizio degli anni settanta. Nel cuore del medesimo decennio, a Salisburgo, Mozart scrive Sinfonie di notevole rilievo stilistico: tra le altre, la **Sinfonia in la maggiore KV 201** (186a), nella quale gli stili italiano e viennese si fondono in maniera formidabile con molto materiale melodico ed elementi tematici di alto profilo assemblati anche con un intenso sfruttamento della scrittura imitativa, e la **Sinfonia in sol minore KV 183** (173dB), ispirata ai principi artistici dettati dallo "*Sturm und Drang*"⁹, che invece ottiene effetti drammatici, intendendo suscitare forti emozioni nell'ascoltatore, da una scrittura fondata sulle sonorità più acuminata delle tonalità minori, su procedimenti armonici di tipo cromatico, su contesti ritmici sincopati ed ampi salti melodici.

Nella **Sinfonia in do maggiore KV 425 "Linz"**, scritta a Linz (città dell'odierna Austria) nell'autunno del 1783, Mozart inserisce per la prima volta un'introduzione lenta. La **Sinfonia in re maggiore KV 504 "Prager" (Praghese)**, scritta a Parigi alla fine del 1786 ma ispirata alla recente visita a Praga, costituisce un'eccezione alla struttura quadripartita della sinfonia: mancando del minuetto, infatti, è in tre movimenti.

Le ultime tre sinfonie, oggi tra le più eseguite nella rassegne concertistiche di tutto il mondo, vengono realizzate in circa sei settimane, a Vienna, nell'estate del 1788: la **Sinfonia in mi bemolle maggiore KV 543** e la **Sinfonia in do maggiore KV 551 "Jupiter"** sono esempi da manuale di struttura formale del Classicismo; nella **Sinfonia in sol minore KV 550** invece si incontrano varie precursioni, in odor di Romanticismo, di carattere formale ed espressivo.

⁹ Lo *Sturm und Drang* (con traduzione approssimativa "Tempesta ed Impeto") è un movimento letterario tedesco che si afferma nella seconda metà del settecento e ha in Goethe e Schiller (vedi nota 8) i maggiori rappresentanti. Ispira anche compositori del Classicismo in opere ormai riconosciute oggettivamente come frutti dello *Sturm und Drang*: tra le altre, le Sinfonie op. 44, 49 e il Quartetto per archi op. 20 di F.J. Haydn, il melodramma "Don Giovanni" e il Concerto KV 466 per pianoforte e orchestra dello stesso Mozart, diverse composizioni di C.P.E. Bach.

Oltre alle sinfonie, Mozart scrive altre composizioni destinate ad organici orchestrali, che tuttavia non aderiscono alla struttura quadripartita della sinfonia ed ai relativi assetti formali di riferimento. Si tratta di lavori dai lineamenti formali non univoci e stabili, decisamente liberi, che possono essere costituiti da un solo tempo oppure articolati in diversi movimenti (fino a dieci e più). Sono soprattutto il **divertimento**, la **serenata** e la **cassazione**. Tali composizioni sono talmente libere da poter essere destinate ad organici strumentali molto più piccoli, di tipo cameristico: nella produzione mozartiana divertimenti, serenate e cassazioni, infatti, sono impiegati sia nella scrittura orchestrale sia in quella cameristica.

Per avere un'idea delle proporzioni del "primo tempo di forma sonata" di una sinfonia mozartiana, si consideri il primo movimento della **Sinfonia in re maggiore KV 504 "Prager"**. In esso si ritrovano tutti gli ingredienti strutturali, opzionali e non, del modello di riferimento: introduzione, esposizione, sviluppo, ripresa e coda.

L'**introduzione**, contraddistinta dall'indicazione agogica "Adagio", occupa le prime 36 battute. L'**esposizione** si estende successivamente, senza soluzione di continuità e con l'indicazione "Allegro" (il cui effetto rimane naturalmente per tutto il resto del primo movimento), per 106 battute. Lo **sviluppo**, non molto ampio, misura 66 battute. La **ripresa** 82 battute e la **coda** 14 battute.

The image shows a page of a musical score for the beginning of the first movement of Mozart's Symphony KV 504 "Prager". The score is for a full orchestra and includes parts for Flauto 1, 2; Oboe 1, 2; Fagotto 1, 2; Corno 1, 2 in D; Tromba 1, 2 in D; Timpani in D, A; Violino 1; Violino 2; Viola; and Violoncello e Basso. The tempo is marked "Adagio" and the key signature is one sharp (F#). The score shows the first few measures, with dynamic markings like "fp" and "f".

W.A. Mozart, Sinfonia KV 504 "Prager"
inizio del primo movimento

La Sinfonia comincia con un'introduzione caratterizzata da un tempo di esecuzione lento (come si vede, l'indicazione in partitura è Adagio) secondo le consuetudini della scrittura sinfonica nel Classicismo. Si noti che, dopo i parecchi re ribaditi nelle varie parti strumentali, la tonalità di re maggiore è certa soltanto dalla terza battuta, in cui compare, seppur "sciolto" nelle crome degli archi e dei fagotti, l'accordo perfetto costruito sulla tonica di re maggiore (re, fa#, la).

Allegro

The image displays a musical score for the first movement of W.A. Mozart's Symphony KV 504 "Prager". It shows the transition from the introduction to the exposition, starting at measure 35. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. Measures 35-38 are marked *pp* and feature a perfect cadence on the dominant (D major). From measure 39, the tempo is *Allegro* and the dynamics change to *p*. The score includes a double bar line at measure 39, indicating the start of the exposition.

W.A. Mozart, Sinfonia KV 504 "Prager"
primo movimento: transizione dall'introduzione all'esposizione

L'introduzione termina, a battuta 36, con un'accordo perfetto sulla dominante della tonalità di re maggiore (la, do#, mi). L'esposizione, il cui inizio è denotato graficamente dalla presenza della doppia barra ed è contraddistinto dall'indicazione agogica *Allegro*, gode di un ritmo sincopato espresso dai primi violini ed assecondato, da battuta 39, da sincopi più larghe nelle parti degli altri archi. Ovviamente il ricorso alle sincopi è funzionale all'esaltazione della fluidità del nuovo tempo veloce.

FORME ORCHESTRALI: CONCERTO

Come si è già detto, il concerto inteso come forma compositiva strumentale non è certamente una novità nel settecento. Nel secolo precedente, infatti, il termine concerto è utilizzato in almeno due definizioni di capitale importanza nell'economia della produzione musicale barocca: *concerto grosso* e *concerto solista*. Mentre il concerto grosso¹⁰ non è destinato a permanere significativamente nella produzione musicale del Classicismo, il concerto della seconda metà del settecento deriva direttamente dal concerto solista e ha i propri fondamenti, come nel seicento, nella compresenza di uno **strumento solista**, dal ruolo eminentemente protagonista, e dell'**orchestra**.

L'articolazione strutturale del concerto nel Classicismo è in **tre movimenti** (veloce – lento – veloce). In particolare, il primo movimento assume normalmente a modello il "primo tempo di forma sonata" con le particolarità in fatto di introduzione, di gestione dei temi tra solista ed orchestra, di cadenza solistica già trattate precedentemente (vedi pag. 19). Il secondo movimento è generalmente un adagio, un largo o un andante. Il terzo movimento corrisponde all'ultimo tempo delle sinfonie e delle maggiori forme cameristiche, come il quartetto per archi: è di solito piuttosto veloce e può assumere forma di rondò o di tema con variazioni.

Eccezioni al pur assolutamente predominante binomio costituito da strumento solo e orchestra sono costituite dalle **sinfonie concertanti**, nate a Parigi nella seconda metà del settecento e presto acquisite dalla Scuola di Mannheim, nelle quali più strumenti (da due fino a quattro) svolgono funzioni solistiche, e dai **concerti "doppi" e "tripli"**, nei quali analogamente i ruoli solistici sono affidati rispettivamente a due e tre strumenti. In entrambi i casi si tratta di composizioni in tre movimenti dai lineamenti agogici simili a quelli del concerto. Per citare opere di prima grandezza, basta ricordare la Sinfonia concertante in mi bemolle maggiore KV 297b per oboe, clarinetto, corno, fagotto ed orchestra (quattro strumenti a fiato concertanti con funzioni solistiche) e la Sinfonia concertante in mi bemolle maggiore KV 364 per violino, viola e orchestra (due strumenti ad arco concertanti con funzioni solistiche) di Mozart, nonché il Concerto Triplo op. 56 per violino, violoncello, pianoforte ed orchestra (tre strumenti concertanti con funzioni solistiche) di Beethoven.

Naturalmente sia le sinfonie concertanti sia i concerti doppi e tripli, tra i quali in buona sostanza non ci sono sostanziali differenze strutturali fatte salve le implicazioni generate dalla scelta degli strumenti concertanti, possono essere considerati come discendenti del concerto grosso e, in particolare, delle composizioni analoghe al concerto grosso italiano di rilievo nel mondo mitteleuropeo: ad esempio, i sei "*Brandenburgische Konzerte*" (Concerti brandeburghesi) di Johann Sebastian Bach (1685 – 1750).

Wolfgang Amadeus **Mozart** scrive parecchi concerti utilizzando diversi strumenti in veste solistica. I concerti **completi** sono 27 per pianoforte, 7 per violino, 4 per corno, 2 per flauto (dei due il KV 314 è eseguibile anche con oboe solista in luogo del flauto), 1 per fagotto e 1 per clarinetto. Un caso particolare, con due strumenti solisti, è il Concerto in do maggiore per flauto, arpa e orchestra KV 299 (297c). Il primo concerto scritto da Mozart è il Concerto in fa maggiore per pianoforte KV 37, scritto a Salisburgo nel 1767 (a undici

¹⁰ Nel concerto grosso un ristretto numero di strumentisti (tipicamente due violini e un violoncello) chiamato "concertino" svolge funzioni solistiche, mentre al resto dell'orchestra, denominato appunto "concerto grosso", spetta un ruolo meno protagonista e più "di riempimento".

anni di età); l'ultimo è il Concerto in la maggiore per clarinetto KV 622, completato a Vienna all'inizio di ottobre del 1791 (due mesi prima della morte) e dedicato al virtuoso viennese Stadler.¹¹

Oltre ai suddetti concerti completi, esistono anche vari **frammenti**: ad esempio, alcuni movimenti di concerti per pianoforte (KV⁶ 452b e 452c, KV⁶ 459a KV⁶ 488a...), il KV 293 (416f) per oboe (limitato all'introduzione orchestrale del primo movimento), il KV⁶ 206° per violoncello (scritto nel 1775) ...

Inoltre, occorre tener presente che nella produzione mozartiana esistono svariate composizioni destinate ad a strumenti solisti ed orchestra che tuttavia non sono concerti. Si tratta di solito di opere in un solo tempo – in qualche caso, secondo alcuni studiosi, forse alternative a tempi di concerti interi – non costruite sulla struttura tripartita del concerto e, quindi, non sottoposte agli assetti formali interni di riferimento. Nell'ambito di tali composizioni si possono ricordare il Rondò per violino e orchestra KV 373, il Rondò concertante per violino e orchestra KV 269 (261a), l'Andante per flauto ed orchestra KV 315 (285e)...

CONCERTO

I

W.A. Mozart
1756 - 1791
Köchel No. 447

ALLEGRO

2 Clarinetti in B.
2 Fagotti.
Corno principale
In Es
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello
e Basso.

Cl.
Fg.
Cr.
Vni
Vla
c. e Cb.

W.A. Mozart, Concerto per corno e orchestra KV 447
inizio del primo movimento

Si tratta del terzo dei quattro concerti per corno scritti da Mozart e dedicati al cornista Ignaz Leutgeb. Completato a Vienna nel 1783, fu pubblicato dall'editore Offenbach nel 1802. Si noti che l'introduzione orchestrale comincia in mi bemolle maggiore (la tonalità d'impianto del concerto) con il primo tema esposto subito dai primi violini.

¹¹ Anton Stadler (1753 - 1812), clarinettista impiegato all'Orchestra di Corte di Vienna, che la storia ricorda come uno dei primi virtuosi del proprio strumento con il fratello Johann. Amico fraterno di Mozart e dedicatario anche del Quintetto KV 581, Anton Stadler viene ripetutamente lodato dalle cronache musicali del tardo settecento viennese per la qualità timbrica e il fraseggio.

W.A. Mozart, Concerto per corno e orchestra KV 447
 primo movimento, battute 28 - 37

Si noti l'entrata solistica del corno, dopo l'introduzione orchestrale, a battuta 28 (levare di battuta 29). Evidentemente il corno riprende, con piccole modifiche, il primo tema esposto dai violini fin da battuta 1 (vedi esempio precedente). I suoni emessi dal corno appartengono esattamente alla medesima gamma del primo tema di battuta 1; infatti, trattandosi di un corno in mi bemolle, ai suoni scritti corrispondono suoni reali collocati ad una sesta maggiore inferiore; ad esempio, "nonostante" le note scritte, i primi suoni reali del corno da battuta 28 sono (beninteso in mi bemolle maggiore) i seguenti



FORME CAMERISTICHE

Il Classicismo crea una delle forme cameristiche destinate ad una formidabile penetrazione sia nelle attività creative di tutti i maggiori compositori del Classicismo stesso e delle epoche a venire sia nel “mercato” della musica colta: il **quartetto per archi**.

Fin dalla sua nascita, intorno alla metà del settecento, l'organico del quartetto d'archi¹² è fisso (due violini, viola e violoncello) e non ammette varianti.



immagine del GUARNERI STRING QUARTET

Si noti la presenza del primo e del secondo violino (rispettivamente da sinistra), della viola (a destra) e del violoncello (tra il secondo violino e la viola)

Il creatore del quartetto per archi è Franz Joseph **Haydn**. Nelle prime esperienze compositive destinate ai quattro strumenti ad arco Haydn utilizza modelli formali mutuati dal divertimento e dalla serenata, scrivendo lavori in 5 movimenti. Fin dai Quartetti op. 9, tuttavia, impiega definitivamente la forma in quattro tempi, analoga a quella della sinfonia, che rimarrà il riferimento assoluto per tutti gli autori del Classicismo ed oltre: primo movimento veloce con struttura di “primo tempo di forma sonata”, secondo tempo lento, terzo tempo in forma di minuetto, quarto tempo veloce in diversi casi strutturato come “primo tempo di forma sonata”. Vale la pena ricordare che in alcuni casi, a Vienna, Haydn esegue propri quartetti in pubblico con Mozart in veste di strumentista e che Mozart dedica alcuni dei suoi quartetti allo stesso Haydn.

Haydn scrive complessivamente 68 quartetti per archi. Mozart ne compone 23: sei sono dedicati ad Haydn (KV 387, 421, 428, 458, 464, 465).

Ludwig van Beethoven, nell'arco di circa ventisette anni, ne realizza 16, che tracciano globalmente un'evoluzione tecnica e stilistica di enorme importanza nella storia del quartetto per archi. I sei Quartetti op. 18 sono stilisticamente vicini alle concezioni di Haydn e Mozart. Nei tre Quartetti op. 59, noti anche come Quartetti “Rasumovskij”, la densità di elementi drammatici – si potrebbe dire di pathos romantico – e l'espansione formale sono tra i lineamenti più notevoli. Gli ultimi sei quartetti (op. 127, 130, 131, 132, 133, 135) – tra i quali l'op. 133 “*Große Fuge*” (Grande fuga) è di assetto formale assolutamente eccezionale, evitando la normale struttura in quattro tempi – appartengono all'ultima fase creativa di Beethoven con la Sinfonia n. 9, la *Missa Solemnis* e le *Variazioni Diabelli*

¹² L'espressione “quartetto d'archi” (in inglese *string quartet*, in tedesco *Streichquartett*, in francese *quatuor à cordes*) indica la formazione strumentale costituita obbligatoriamente da **primo violino**, **secondo violino**, **viola** e **violoncello**; l'espressione “quartetto per archi” indica una composizione destinata al quartetto d'archi.

Moderato **I** **Joseph Haydn, Op. 9 N° 2**
1732 - 1809

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

10

F.J. Haydn, Quartetto per archi op. 9 n. 2
inizio del primo movimento

La disposizione in partitura dei quattro strumenti è quella consueta nei quartetti per archi; dall'alto al basso, in ciascun sistema di quattro pentagrammi, assembla le parti da quella a tessitura più acuta a quella di tessitura più grave. Si noti che, come nelle partiture d'orchestra, la parte della viola è scritta in chiave di contralto.

La tonalità d'impianto, mi bemolle maggiore, è enunciata molto chiaramente fin dalle prime cinque misure.

Introduzione L. van Beethoven, Op. 59, N° 3
Andante con moto (♩ = 69) (1770-1827)

Allegro vivace (♩ = 89)

L. van Beethoven, Quartetto per archi op. 59 n. 3 "Rasumovskij"
inizio del primo movimento

Scritti intorno al 1806 e dedicati al conte Andrej Rasumovskij, i tre Quartetti op. 59 sono improntati ad una scrittura polifonica di notevole drammaticità. Molti studiosi li individuano tra gli elementi che segnano la transizione di Beethoven verso una sensibilità di carattere romantico.

L'Introduzione, di carattere accordale e di tempo decisamente più lento rispetto quello richiesto nel successivo Allegro vivace, occupa le prime 29 misure in maniera del tutto consonante al concetto di introduzione nel "primo tempo di forma sonata". A misura 30, con la brusca accelerazione nel tempo di esecuzione imposta dall'Allegro vivace, comincia l'esposizione; si noti che il primo violino espone immediatamente il primo tema. Un elemento particolare, fin dalle prime misure dell'introduzione, è una certa "instabilità" della tonalità - certo dagli effetti notevoli sul piano della drammaticità e degli impulsi emozionali verso l'ascoltatore - se si considera che la tonalità d'impianto del Quartetto è do maggiore.

La **produzione cameristica mozartiana** è davvero variegata sul piano delle forme compositive impiegate. Oltre alle forme di esclusiva competenza della musica da camera (quelle che per definizione sono destinate a piccoli organici, come le sonate per due strumenti, i trii, i quartetti, i quintetti con o senza pianoforte...), infatti – come si è già detto trattando delle forme orchestrali (vedi a pag. 23) – Mozart destina spesso a piccoli gruppi strumentali anche forme compositive strutturalmente libere e, per così dire, “bivalenti” tra l’impiego orchestrale e quello cameristico, come i **divertimenti** e le **serenate**, ottenendone quindi composizioni cameristiche a pieno titolo. Si ricordi che al cospicuo numero delle composizioni cameristiche mozartiane, per il concetto stesso di “musica da camera”, appartengono formalmente anche le parecchie opere per solo pianoforte (che tuttavia qui, come accade generalmente negli scritti che riguardano composizioni strumentali, vengono trattate separatamente dagli altri lavori cameristici) e le 17 **sonate da chiesa**.

Le forme cameristiche appartenenti alla produzione di Mozart in cui è generalmente presente il “primo tempo di forma sonata” e che seguono il modello di struttura quadripartita della sinfonia, sono la **sonata** (per due strumenti, tipicamente violino e pianoforte), il **trio** (pianoforte e diversi binomi strumentali: violino e violoncello, clarinetto e viola), il **quartetto** (per archi, nella formazione già considerata, o in organico misto con o senza pianoforte), il **quintetto** (pianoforte e fiati, clarinetto e quartetto d’archi, corno e quartetto d’archi, soltanto archi).

Tra le forme cameristiche che non aderiscono al modello strutturale quadripartito e con diverse destinazioni strumentali, il **divertimento** e la **serenata**. Ad esempio, vari divertimenti sono per gruppi di strumenti a fiato, spesso organizzati a coppie (due oboi, due clarinetti, due fagotti...), altri sono per organici più ridotti, come i cinque **Divertimenti KV⁶ 439b** per tre corni di bassetto. Tra le serenate non destinate all’orchestra, la più notevole in termini di particolarità e dimensioni dell’organico strumentale è la **Serenata KV 361 (370a) “Gran Partita”** per due oboi, due clarinetti, due corni di bassetto, due fagotti, quattro corni da caccia, un controfagotto (o contrabbasso). Il genere della serenata per strumenti a fiato ha molto successo durante il Classicismo: se l’organico è costituito da otto strumenti a fiato organizzati in coppie (due oboi, due clarinetti, due corni e due fagotti) può prendere il nome di **ottetto per fiati**, come nel caso di lavori di Beethoven e di altri autori dell’epoca. Il termine **ottetto**, nell’ottocento più avanzato e ormai fuori dall’età del Classicismo viennese, è usato liberamente anche per formazioni miste spesso costituite da fiati ed archi in organici non strettamente predeterminati.

W.A. Mozart, **Quartetto per archi KV 168**
frontespizio del manoscritto



Serenade in Bb

K. 361

for 13 Winds

Largo.

The musical score is arranged in a system of ten staves. The instruments are listed on the left: Oboe I., Oboe II., Clarinetto I in B., Clarinetto II in B., Corno di bassetto I., Corno di bassetto II., Corni in E., Corni in B basso., Fagotto I., Fagotto II., and Contrafagotto o Contrabbasso. The tempo is 'Largo' and the time signature is common time. The key signature is two flats (B-flat major). The score shows the first four measures of the piece, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play a similar pattern. The Clarinet I part features a complex, rapid sixteenth-note passage in the second measure.

W.A. Mozart, Serenata per 13 strumenti KV 361
 inizio del primo movimento

La tonalità d'impianto è si bemolle maggiore. Si noti la presenza di diversi strumenti traspositori: due clarinetti in si bemolle (onde ottenere la tonalità di si bemolle maggiore, le loro parti sono scritte in do maggiore), due corni di bassetto (varietà di clarinetti contralti in fa; onde ottenere la tonalità di si bemolle maggiore, le loro parti sono scritte in fa maggiore), un corno da caccia in fa e un corno da caccia basso in si bemolle. La parte più grave può essere eseguita da un contrafagotto o da un contrabbasso (in tal caso, piuttosto praticato nelle esecuzioni dei nostri giorni, si tratta naturalmente di un unico strumento ad arco accanto a dodici fiati).

FORME PIANISTICHE

Occorre premettere che per gran parte del settecento e, quindi, anche per quanto riguarda una certa aliquota temporale del Classicismo – quella cronologicamente più antica – è più corretto parlare di forme per strumenti a tastiera anziché di “forme pianistiche”, poiché per buona parte del secolo il pianoforte non è ancora pienamente affermato sulla scena musicale e molti compositori scrivono musica per strumento a tastiera facendo riferimento alle caratteristiche acustiche di fortepiano, clavicembalo, clavicordo... Un certo effetto di rifrazione nella prospettiva storica, a questo proposito, è dovuto anche al fatto che almeno dai primi decenni del novecento tali musiche si eseguono regolarmente al pianoforte in tutto il mondo e con pieno successo – questo vale anche per i prodotti discografici – relegando le esecuzioni con strumenti simili agli originali ad aree tutto sommato significativamente minoritarie della vita musicale.

Nel Classicismo in generale e nella produzione mozartiana in particolare la principale forma compositiva che adotta un modello strutturale di riferimento in più movimenti è la **sonata**; altre forme o contesti compositivi tendono a compiersi interamente in un solo movimento: **minuetto, rondò, fantasia, capriccio, variazioni su un tema...**

Il peso della sonata nell'economia della produzione del Classicismo è certamente di grande rilievo: Haydn ne scrive 40, Mozart 18, Beethoven 32. Sul piano teorico la sonata classica è articolata in quattro movimenti e segue l'assetto del modello quadripartito della sinfonia e del quartetto per archi, con il primo movimento in “primo tempo di forma sonata, il secondo lento (con indicazioni agogiche del tipo adagio, largo, andante...) in assetto tripartito A – B – A, il terzo come minuetto o, in epoca avanzata, scherzo, il quarto come rondò o ancora come “primo tempo di forma sonata”.

Nella pratica compositiva, tuttavia, la sonata per strumento a tastiera è la forma che si discosta di più dal modello di riferimento. Le sonate di Haydn sono soprattutto in due o tre tempi ed il minuetto vi è utilizzato nelle strutture tripartite come movimento centrale o finale; in Mozart prevalgono le sonate in tre tempi e l'uso del minuetto è veramente raro. Per quanto riguarda Beethoven, infine, le tre Sonate op. 2 sono effettivamente quadripartite ma nelle successive ventinove si incontrano spesso strutture tripartite e bipartite; inoltre, all'interno delle ultime grandi sonate beethoveniane si trovano anche movimenti in forma di recitativo, aria e variazioni, evidentemente estranei agli assetti “teorici”.

Oltre alle già ricordate 18 sonate solistiche, Mozart scrive 5 sonate a quattro mani (due esecutori operano sulla medesima tastiera) e 1 sonata per due strumenti a tastiera (due esecutori operano su due strumenti distinti); inoltre, fuori dai territori della sonata, compone variazioni (16 brani per un solo esecutore e 1 a quattro mani, nei quali l'elaborazione oscilla da un minimo di cinque a un massimo di dodici variazioni sul tema di turno), minuetti, lavori in un solo movimento il cui titolo coincide con l'indicazione agogica (Allegro, Andante) e, in misura minore, rondò, fantasie, fughe...

Allegro con spirito.

Pianoforte I.

Pianoforte II.

W.A. Mozart, Sonata per due pianoforti KV 448 (375a)
inizio del primo movimento

INDICE ANALITICO

- Abel Karl Friedrich 21
 Albrechtsberger Johann Georg 10
 alfabetiche notazioni 9
Anhang 14
 aria 14, 33
 arpa 25
 Augsburg 11, 12
 Austria 22
 Bach Carl Philipp 21, 22
 Bach Johann Christian 21, 22
 Bach Johann Sebastian 12, 21, 22, 25
 Baden-Baden 14
 Baden-Württemberg 21
 Barocco 7, 9, 10
Bastien und Bastienne; 11
 Baviera, 11
 Beethoven Ludwig van 8, 9, 10, 12, 17, 20, 21, 25
 Berg Alban 10 16
 Berlino; 12
 Boccherini Luigi 10
 Bologna 12
 Brahms Johannes 12
 Brioschi Antonio 21
 Bruckner Anton 12
 Bruxelles 11
 cadenza 18; 19; 25
 cantata 14
 capriccio 33
 cassazione 23
 Chopin Fryderyk 12
 clarinetto 12, 14, 25, 31
 Classicismo 5, 9, 10, 16, 19, 20, 22, 23, 25, 28, 31
 Clementi Muzio 10
 coda 18, 23
 Colloredo Hieronimus 12
 concertino 25
 concerto 10, 12, 16, 19, 20, 21, 25, 26
 concerto grosso 25
 contrabbasso 31, 32
 controfagotto 31, 32
 corno da caccia, 31
 corno di bassetto 31, 32
 corno 17, 25, 26, 27, 31, 32
 Couperin François 12
 Danzi Franz 10
Die Entführung aus dem Serail 11
Die Zauberflöte 11, 12, 14
 Dittersdorf Karl Ditters von 10, 21
 divertimento 23, 28, 31
 dodecafonìa 10, 16
Don Giovanni 12, 22
 Dresda 12
 Einstein Alfred 13
 esposizione 18, 19, 23, 24
 Europa 10
 fagotto 25
 fantasia 33
 Federico Guglielmo II 12
 Firenze 12
 flauto 11, 14, 25, 26
 frammenti 5, 21, 26
 Francoforte 12
 Giegling Franz 13
 Goethe Johann Wolfgang von 21 22
 Gossec François-Joseph 21
 Grecia 7
 gruppo tematico 18
 Haydn F. Joseph 8, 9, 10, 12, 16, 21, 22
 Heidelberg 21
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 9
 Hummel Johann Nepomuk 10
Idomeneo re di Creta 12
 Italia 11, 21, 22
 Joachim Joseph 19
 Köchel Ludwig A. F. R. von 13
Konzertmeister, 11
 Krommer Franz 10
La clemenza di Tito 12, 14
La finta semplice 11
Le nozze di Figaro 12
 Leopoldo II 12
 Leutgeb Ignaz 26
 Linz 12, 21, 22
 Lipsia 12, 13
 Londra 11, 14, 21, 22
 Lucchesi Andrea 21
 Mahler Gustav 12
 Mainz 12
 Mannheim 12, 21, 22, 25
 Mantova 12

- Maria Teresa d'Austria 11
 Medioevo 7
 melodramma 11, 12, 14, 20, 21, 22
 Milano 12, 21
 minuetto; 13, 14, 20, 21, 22, 28, 33
 Monaco 11
 Monn Matthias 21
 mottetto 12
 Mozart Leopold 11, 21
 Mozart Maria Anna "Nannerl" 11
 Mozart Wolfgang Amadeus 5, 8, 9, 10,
 11, 12, 13, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25,
 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34
 musica atematica 16
 Napoli 12
 novecento 16
 oboe 25, 26
 Olanda 21
 opera buffa 11
 orchestra 8, 11, 12, 14, 17, 19, 20, 21,
 22, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34
 ottetto 31
 ottocento 9, 10, 21
ouverture 20
 Parigi 11, 13
 Pertl Anna 11
 pianoforte 12, 14, 16, 22, 25, 26, 31
 ponte modulante 18
 Praga 12, 14, 22
 Puccini Giacomo 12
 quartetto 8, 10, 12, 16, 19, 25, 28, 31
 quartetto per archi 16, 28
 quintetto; 12, 16, 26, 31
 Rasumovskij Andrej 28, 30
 recitativo 33
 Requiem 12, 14, 15
 ripresa 18, 19, 23
 Rococò 9, 10
 Roma 12, 21
 Romanticismo 9, 10, 21, 22
 rondò 10, 20, 25, 33
 Rosen Charles 9
 Salisburgo 11, 13, 14, 21, 22, 25
 Sammartini Giovanni Battista 21, 22
 Sankt Gilgen 11
 Scarlatti Alessandro 20
 Scarlatti Domenico 12
 scherzo 20, 33
 Schiller J. C. Friedrich von 21, 22
 Schönberg Arnold 10
 seicento 7, 25
 serenata 23, 28, 31
 settecento 7, 9, 10, 11, 16, 21, 22, 25,
 26, 28
 Sievers Gerd 13
 sinfonia 8, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 19, 20,
 21, 22, 23, 24, 25
 sinfonia concertante 25
Singspiel 11, 14
 sonata 10, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 23,
 25, 28, 30, 31
 sonata da chiesa 31
 Stadler Anton 26
 Stadler Johann 26
 Stamitz Johann 10, 21, 22
 Stoccarda 21
 Strasburgo 12
Sturm und Drang 22
suite 10
 sviluppo 8, 10, 18, 19, 23
 tema 5, 9, 16, 17, 18, 19, 25, 26, 27
 tema con variazioni; 25
 tonalità 7, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 29,
 30, 32
 Torino 12
 trio 16, 31
 Vanhal Johann Baptist 10, 21
 variazioni 25, 33
 Venezia 12
 Verdi Giuseppe 12
 Verona 12
 Vienna 9, 10, 11, 12, 14, 16, 21, 22, 26
 viola 25, 28, 29, 31
 violino 13, 14, 17, 19, 25, 26, 28, 30, 31
 violoncello 14, 25, 26, 28, 31
 Wagner Richard 12
 Weber Constanze 12
 Webern Anton 10; 16
 Webster James 9
 Weinmann Alexander 13

I Q U A D E R N I

DEL CSSM