



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali:

archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Magistrale in Musica e arti performative

Classe LM-45

***Il Davide penitente* di Mozart: un contraffatto d'autore**

Relatrice:

Prof.ssa Marina Toffetti

Controrelatore:

Prof. Sergio Durante

Laureanda:

Silvia Lucà

Matr.: 1134588

Anno Accademico 2022/2023

Indice

ABBREVIAZIONI	5
INTRODUZIONE	7
PARTE PRIMA	9
<i>Capitolo 1 La storia dell'opera</i>	9
1.1 La Tonkünstler-Societät e la commissione dell'opera.....	9
1.2 Il <i> Davide penitente</i> negli studi su Mozart	14
1.3 Struttura dell'opera	18
1.4 La genesi del <i> contrafactum</i>	21
1.5 Fonti e trasmissione	23
<i>Capitolo 2 Il Libretto</i>	29
2.1 L'autore del testo: Saverio Mattei	29
2.2 La musica dei salmi	32
PARTE SECONDA.....	35
1. <i>Analisi drammaturgico-musicale</i>	35
1.1 Note introduttive	35
1.2 Oratorio <i> versus</i> Messa	35
1.2.1 Coro <i> Alzai le flebili voci</i>	40
1.2.2 Coro. <i> Cantiam le glorie</i>	49
1.2.3 Aria. <i> Lungi le cure ingrato</i>	56
1.2.4 Coro <i> Sii pur sempre benigno</i>	63
1.2.5 Duetto <i> Sorgi, o Signor, e dissipa</i>	65
1.2.6 Aria <i> A te fra tanti affanni</i>	71
1.2.7 Coro <i> Largo</i>	77
1.2.8 <i> Aria</i>	84
1.2.9 <i> Terzetto</i>	89
1.2.10 <i> Coro</i>	91
<i>Capitolo 2</i>	96
2.1 I concerti	96
Conclusioni	98
APPENDICE.....	102
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA.....	109

Abbreviazioni

AMA	Alte Mozart-Ausgabe
batt.	battuta/battute
<i>b</i>	bemolle
cap.	capitolo
#	diesis
<i>f</i>	forte
<i>ff</i>	fortissimo
KV	Köchel Verzeichnis
NMA	Neue Mozart-Ausgabe
<i>p</i>	piano
<i>pp</i>	pianissimo
SCTB	soprano/contralto/tenore/basso
<i>sf</i>	sforzato

Introduzione

La pratica del “*borrowing*”¹, ossia del “prestito” in musica, declinato in tutte le sue diverse forme e caratteristiche², è molto antica, a partire dall’età medievale al barocco, dalla musica classica a quella contemporanea: dalle parafrasi e parodie del *cantus firmus* delle composizioni liturgiche alle variazioni su un tema divenuto popolare, come le variazioni di Brahms su un tema di Haydn³; oppure gli adattamenti e le trascrizioni di composizioni proprie per altri brani, come hanno fatto Bach, Händel e lo stesso Mozart, fino al jazz e ai generi d’avanguardia. L’utilizzo di musica pre-esistente come base per la genesi di una nuova musica è diffuso quindi in tutti i periodi e le tradizioni. Nel caso di Mozart, il materiale preso in prestito appartiene a una composizione scritta precedentemente da lui stesso (auto-imprestito). Questa costituisce l’intera struttura, ripresa in maniera inalterata nella nuova opera, con l’aggiunta di due soli nuovi brani e della cadenza finale, ma con la sostituzione integrale del testo, determinando un cambio di genere e realizzando così un *contrafactum*.

Il presente lavoro si propone di analizzare il rapporto tra la nuova composizione *Davide Penitente* K 469 e quella preesistente, la Messa K 427, applicando la lente d’ingrandimento sulla funzionalità del nuovo testo e sulle implicazioni che questo ha determinato nell’incontro con la musica.

Nella prima parte della dissertazione si affronterà la storia della composizione, partendo da ciò che è noto e dalla commissione che le ha dato vita. Il rapporto di Mozart con la Tonkünstler-Societät e i concerti previsti per l’esecuzione aiuteranno a intravedere le possibili motivazioni alla base della scelta del *contrafactum* e quindi capire il motivo per cui non è mai esistito un manoscritto originale del *Davide Penitente* e quali obiettivi Mozart si prefiggeva di raggiungere con questa composizione. Nel secondo capitolo verrà

¹ Su questo argomento cfr. *Borrowing in the New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (edit by), London, McMillan, 2001, *Grove Music Online*, Oxford Music Online. Published online: 2001 (ultima consultazione: 13 luglio 2023); Marina Toffetti and Gabriele Taschetti (edit by), *Contrafacta, Modes of Music Re-textualization in the Late Sixteenth and Seventeenth Century*, Kraków, Musica Iagellonica, 2020, pp. 9-36.

² Cfr. Maria Caraci Vela, *La filologia musicale, Istruzioni, storia, strumenti critici*, Voll. 3; Vol. II, cap. IV, *Intertestualità e arte allusiva*, Lucca, L.I.M., 2005-2015.

³ Trattasi delle Variazioni in Sib maggiore per orchestra, op. 56b, su un tema dal Chorale S. Antonii di Franz Joseph Haydn.

presentato l'autore del testo dell'oratorio, Saverio Mattei, in passato a lungo identificato erroneamente in Lorenzo Da Ponte.

Nella seconda parte del lavoro verrà esaminata nel dettaglio la relazione tra il testo utilizzato per l'oratorio e la musica preesistente, attraverso l'analisi musicale di ciascun brano della composizione.

Si procederà quindi allo studio della forma, degli elementi melodici, armonici e delle tecniche compositive impiegati e del rapporto tra questi elementi e la ri-testualizzazione, dal punto di vista drammaturgico e narrativo, indagando il rapporto tra musica e parola, per comprendere come e se questo si è trasformato rispetto alla Messa K 427.

Al termine del lavoro si trarranno alcune conclusioni sulle motivazioni che possono aver indotto Mozart a realizzare questo contraffatto nel periodo di maggior operosità e fortuna della sua carriera di musicista e compositore.

PARTE PRIMA

Capitolo 1 La storia dell'opera

1.1 La Tonkünstler-Societät e la commissione dell'opera

W. A. Mozart scrisse il *Davide penitente* nel 1785 su richiesta della Tonkünstler-Societät di Vienna, rimaneggiando il suo precedente lavoro, la messa in Do minore KV 427, che aveva composto a Salisburgo nel 1783 come “offerta votiva” e allo stesso tempo come dono alla sua amata Constanze Weber, con la quale si era da poco unito in matrimonio nonostante l’opposizione del padre Leopold.

La Tonkünstler-Societät di Vienna era all’epoca una delle principali istituzioni musicali della città. Fu fondata nel 1771 dal *Kapellmeister* Florian Gassmann⁴, con l’obiettivo principale di finanziare un fondo pensione per assistere economicamente le vedove e gli orfani dei membri deceduti. A tal fine la Societät organizzava concerti pubblici durante le due accademie annuali, che si tenevano nei periodi di quaresima e di avvento, quando era stabilita una limitazione degli spettacoli teatrali in tutta la città. Le rappresentazioni dell'oratorio erano consentite in quanto il messaggio morale e commovente era ritenuto adatto alla stagione liturgica. Queste accademie avevano in programma principalmente oratori di compositori famosi come Joseph Haydn, Carl Ditters von Dittersdorf, Johann Adolf Hasse e Antonio Salieri. La Società si vantava di scegliere i migliori musicisti da ammettere alla partecipazione dell'accademia, ma poteva anche presentare tra i suoi membri musicisti meno noti e musicisti in tournée, proponendo così agli ascoltatori viennesi talenti ancora sconosciuti.

L’adesione in qualità di membro alla Tonkünstler-Societät era aperta solo ad artisti che vivevano a Vienna da almeno cinque anni (se nati all’estero dovevano essere dieci). In entrambi i casi, i potenziali membri venivano valutati in base al loro talento, al

⁴ Florian Leopold Gassmann (1729-1774) nacque nella cittadina di Brix (oggi Most, nella Repubblica Ceca). Ha seguito gli studi di canto, violino e arpa. Contro il volere del padre lasciò la sua casa in gioventù per andare a studiare in Italia, forse con Padre Martini. Divenne un operista di gran successo e questo lo spinse a farsi assumere nel 1763 alla corte viennese, dove prestò servizio come compositore di balletti e fu nominato successore di Gluck. Nel 1772 succedette a Georg von Reutter come *Hofkapellmeister* (maestro della cappella imperiale) e mantenne l’incarico per due anni, fino alla sua morte nel gennaio del 1774. Cfr. *Florian Leopold Gassmann* , George R. Hill and Joshua Kosman (a cura di), in *Grove Music Online* , Oxford Music Online. Published online: 2001 (ultima consultazione: 15 settembre 2023).

loro stato di salute e al loro profilo morale. La valutazione veniva effettuata da un'apposita commissione composta da dodici soci, che aveva il compito di accogliere o rifiutare le richieste di ammissione. La Società sembrava definire il merito come appartenente a musicisti e compositori con una buona reputazione, che erano noti ai membri e che avevano talento nel loro mestiere.

Nel caso di musicisti che provenivano da altre zone dell'impero e la cui fama era già nota e garantita da raccomandazioni (come nel caso di Mozart), lo statuto prevedeva che potessero essere ugualmente ammessi come membri, indipendentemente dal periodo di residenza in città.

Trattandosi di una società benefica, i concerti della Tonkünstler-Societät erano concerti di beneficenza, per cui tutti i soggetti coinvolti, artisti e compositori, prestavano la loro opera gratuitamente a favore dell'istituzione.

Gli oratori non erano l'unico genere praticato nelle accademie: tra una parte e l'altra della rappresentazione, la Societät includeva concerti per violino, violoncello o pianoforte, per ensemble strumentali, e sinfonie, generi che ebbero sempre più ampio spazio all'interno delle accademie verso la fine del secolo.

All'inizio, l'oratorio italiano metastasiano⁵ era il formato più spesso usato dalla Tonkünstler-Societät. Tuttavia, nel corso dei suoi primi due decenni, la Societät esplorò modi per allontanarsi dagli schemi dell'oratorio classico per avvicinarsi ai gusti del pubblico, che incominciava a dimostrare insofferenza per i tempi particolarmente lunghi e la prolissità dei recitativi. La Società eseguiva anche diverse opere con il testo tedesco, secondo le disposizioni dell'imperatore Giuseppe II, che intendeva promuovere iniziative di germanizzazione attraverso il *Singspiel*.

Mozart, da poco giunto definitivamente a Vienna nel 1781, scrisse al padre:

Oh, se avessi saputo che sarei stato a Vienna durante la quaresima, avrei scritto un breve oratorio e l'avrei prodotto in teatro a mio beneficio, come fanno tutti qui. Avrei potuto facilmente scriverlo in anticipo, perché conosco quasi tutte le voci. Mi piacerebbe tanto dare un concerto pubblico, com'è l'abitudine qui, ma – non sarei autorizzato a farlo, lo so per certo. Pensate: - sapete che qui c'è una società, che organizza accademie a profitto delle vedove dei musicisti- tutti gli strumentisti vi suonano gratuitamente - l'orchestra è composta

⁵ L'oratorio metastasiano rispondeva a requisiti di forma ben precisi: l'intera storia doveva svolgersi nell'arco di ventiquattr'ore in un unico luogo. I recitativi erano più un veicolo per la descrizione e la narrazione che per l'azione, mentre le arie erano destinate alla riflessione. I cori concludevano ogni atto e quasi tutti gli oratori terminavano con un lieto fine. Per approfondimenti sulla storia dell'oratorio in Europa fino al Settecento: Howard E. Smither, *L'oratorio barocco/ Italia, Vienna, Parigi*, Vol. I della Storia dell'oratorio, trad. it. di Chiara Briganti, Milano, Jaca Book, 1984. Tit. orig.: *A History of the Oratorio. Vol. I The Oratorio in The Baroque Era, Italy, Vienna, Paris*, University of North Carolina Press, 1977; *Oratorio*, ed. by Howard E. Smither in *Grove music online*, Oxford Music Online. Published online: 2001.

da 180 persone. Nessun virtuoso che abbia un minimo di amore per il prossimo si rifiuta di prestare i suoi servizi, se la società glielo domanda- poiché così ci si attira la benevolenza sia dell'imperatore sia del pubblico.⁶

Come qui afferma lo stesso Mozart, prestare i propri servizi per questa istituzione era fondamentale per un musicista o compositore che volesse accrescere la propria fama in città, attraverso il consenso di pubblico e una potenziale clientela per l'insegnamento. Dopo poche settimane, il 3 aprile 1781, Mozart fece la sua prima apparizione durante l'accademia quaresimale della Tonkünstler-Societät con una sua composizione, sia in veste di compositore che di direttore.⁷

Nella lettera al padre del 4 Aprile, riferisce di aver ottenuto un grande successo, tanto che: «ho dovuto ricominciare di nuovo, poiché gli applausi non avevano fine»⁸.

Mozart partecipò in seguito ad altre accademie della Tonkünstler-Societät, così come partecipò a vari concerti pubblici organizzati in città da imprenditori e liberi artisti: il 26 maggio 1782, Philipp Jacques Martin⁹ lo volle per un concerto di beneficenza da lui organizzato alla Mehlgrube. In quella occasione eseguì il suo concerto in *Mib* maggiore per due pianoforti con la sua allieva Barbara von Auernhammer.

Ma l'interesse di Mozart per la Societät non si limitava alle esibizioni: la sua volontà era quella di farne parte anche come membro effettivo. Per questo ne fece regolare richiesta, come si evince dal verbale del 11 febbraio 1785:

(Oggetto) Wolfgang Amadeus Mozart chiede di essere ammesso nella Società, ma al momento non è in grado di produrre il suo certificato di battesimo, che egli promette di presentare in seguito. *(Conclusione)* Resta in sospenso in parte per la mancanza del certificato di battesimo e inoltre fino alla decisione delle questioni generali della Società.¹⁰

Mozart non ottenne l'ammissione alla Tonkünstler-Societät perché non fu in grado di fornire il suo certificato di battesimo, anche se non è chiaro il motivo per cui non

⁶ Marco Murara (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart, 1775-1791*, Voll. 3, Varese, Zecchini Editore, 2011, Vol. II, p. 1148.

⁷ Probabilmente si trattava della sinfonia in Re maggiore. *Pariser KV 397* a cui seguirono le 12 variazioni per pianoforte in *Mib* maggiore KV 354 da lui stesso eseguite. Cfr. *Idem, Mozart-Le cronache. La biografia mozartiana in oltre duemila documenti dal 1756 al 1792*, Voll. 2, Varese, Zecchini Editore, 2021, Vol. I, p. 519.

⁸ *Idem, Tutte le lettere di Mozart*, op. cit., Vol. II, p. 1151.

⁹ Philipp Jakob Martin, cantante e organizzatore di concerti di dilettanti. Mozart avrebbe scritto un canone, *O du eselhafter Martin* (KV 560), che molto probabilmente si prende gioco di lui. Cfr. *Ivi*, p. 1257.

¹⁰ M. Murara, *Mozart-Le cronache*, op. cit., Vol. I, n. 768, punto 7, p. 633.

lo fece¹¹. Forse il compositore sperava che, grazie alla sua frequente partecipazione alle accademie e alla fama che ormai si era guadagnata in Vienna, tale mancato requisito non fosse determinante. Nel verbale si fa riferimento anche a «questioni generali della Societät»; probabilmente c'erano anche altri motivi che l'istituzione considerava. Come sostiene E. M. Wuchner nella sua tesi di dottorato sulla Tonkünstler-Societät¹², l'adesione potrebbe essere stata messa in discussione dalla stessa popolarità di Mozart che, se da un lato gli avrebbe consentito di produrre più opere appositamente per la Societät, dall'altra avrebbe tolto opportunità di lavoro ad altri membri dell'organizzazione. Inoltre è possibile che i membri fossero preoccupati del fatto che Mozart, in quanto musicista *freelance* non impiegato stabilmente presso altra istituzione, quale la chiesa o la corte sovrana, in grado di garantirgli un'entrata stabile, non potesse essere sempre in grado di versare le quote stabilite da statuto. In ogni caso, alla richiesta avanzata dalla Societät, Mozart pare avesse concordato di comporre un salmo¹³.

Quale genere di composizione avesse in mente non è chiaro, ma si desume che siano intervenuti alcuni elementi che lo hanno portato a realizzare la composizione parodistica pervenuta come *Davide penitente*. Nel verbale del 21 febbraio 1785 infatti si legge:

Poiché il signor Mozart non ha potuto portare a termine il salmo promesso, egli propone in cambio un altro salmo del tutto nuovo per Vienna, che però è sufficiente solamente per fare circa metà della musica. Per questo bisognerebbe stabilire un altro *programma dell'accademia*¹⁴.

¹¹ L'esibizione del certificato di battesimo fu richiesta al suo arrivo a Vienna anche per completare la documentazione ai fini del matrimonio con Constanze. In quel caso Mozart si rivolse al comando di polizia per ottenere una dispensa (che ottenne). Alla richiesta sopraggiuntagli dalla Societät nel febbraio del 1784, Mozart scrisse al padre chiedendone l'invio ma evidentemente senza successo. Mozart non produsse mai il certificato di battesimo: al di là dell'indisponibilità del padre a mandarglielo, egli stesso aveva qualche resistenza a procurarselo, dal momento che avrebbe potuto facilmente richiedere una copia al registro della cattedrale di Salisburgo attraverso la posta o qualche sua conoscenza. Cfr. M. Solomon, *Mozart, / Mozart. A life*. Trad. di Andrea Buzzi, Milano, Mondadori, 1996, p. 246-247.

¹² Emily M. Wuchner, *The Tonkünstler-Societät and the Oratorio in Vienna, 1771-1798*, Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2017, p. 322.

¹³ Dal verbale della riunione della Tonkünstler-Societät, 11 Febbraio 1785: «Dopo ciò un'aria del signor Mandini, poi di nuovo una sinfonia del signor Joseph Haydn [...]. Poi il salmo del signor Mozart, al termine del quale una sinfonia di Joseph Haydn». in M. Murara (a cura di), *Mozart-Le cronache*, op. cit., Vol. I, n. 768, p. 633.

¹⁴ *Ivi*, Vol. I, n. 771, p. 635. È annotato quanto segue:

[...] « (Conclusioni)

L'inizio sarà fatto con una sinfonia in re minore del signor Joseph Haydn, quindi un coro in mi bemolle maggiore di Sacchini.

1° giorno Aria cantata dal signor Mandini.

2° giorno Aria cantata dalla signora Le Brun.

Sinfonia del signor Jos. Haydn e coro dello stesso, cantato dalla signorina Cavalieri.

Concerti:

Dal medesimo verbale al punto 5 possiamo ricavare anche il luogo e le date previste per i concerti: prima prova il 10 marzo al Redoutenzimmer alle ore 10.00; prova generale il 12 marzo al Burgtheater, sede dei concerti previsti per il 13 e 15 marzo. Mancava quindi poco meno di un mese agli eventi programmati e in questo periodo Mozart era all'apice della sua popolarità pianistica a Vienna. Aveva da poco terminato il suo grande concerto in Re minore KV 466 e nel febbraio 1785 completò il concerto in Do maggiore KV 467, la cui esecuzione al Burgtheater era prevista per la sera del 10 marzo¹⁵, giorno della prova del *Davide Penitente* . L'adattamento della messa venne completato nei giorni immediatamente precedenti alle date previste per i concerti: nel catalogo personale di Mozart possiamo leggere: «6 marzo: Un'aria per Adamberger alla musica della Società. A te frà tanti affanni etc. Accompagnamento. 2 violini, 2 viole, 1 flauto, 2 oboe, 1 clarinetto, 1 fagotti [*sic!*], 2 corni e basso»¹⁶ e successivamente: «11 Marzo: Un'aria per la Cavaglieri alla musica della Società - Fra l'oscure ombre funeste etc. Accompagnamento 2 violini, 2 viole, 1 flauto, 2 oboe, 2 fagotti, 2 corni e basso»¹⁷. Quando esattamente Mozart scrisse le 40 battute della cadenza per il coro finale *Chi in Dio sol spera* , non è noto. Come suggerisce Emily Wuchner¹⁸, il fatto che Mozart non abbia incluso l'oratorio nel suo diario di lavoro, ma abbia documentato queste due arie, fa pensare che il compositore avesse delle riserve riguardo l'opera, forse dettate dal poco tempo a disposizione, ma anche da diverse ipotesi di lavoro che il compositore aveva formulato per la Societät.

Il 13 marzo 1785 viene eseguito l'oratorio *Davide penitente* al Burgtheater, con replica due giorni dopo, il 15 marzo.

1° giorno signor Le Brun.

2° giorno signor Schenker.

Quindi il salmo del signor Mozart [...].»

¹⁵ M. Murara, *Mozart-Le cronache* , op. cit., Vol. I, n. 774, p. 637.

¹⁶ *Ivi* , Vol. II, Appendice 1, p. 1394.

¹⁷ *Ivi* Vol. II, Appendice 1, p. 1396. Nel documento viene riportata la data del 10 febbraio. Trattasi di un refuso come indicato in appendice all'allegato n. 5.[N.d.A.]

¹⁸ E. M. Wuchner, *The Tonkünstler-Societät and the Oratorio in Vienna* , op. cit. p. 322.

1.2 Il *Davide penitente* negli studi su Mozart

L'opera *Davide penitente* è nota altresì come *Davidde penitente* . In realtà nessun titolo autorizzato da Mozart ci è pervenuto e nelle lettere a noi note non si fa menzione della composizione. Nel catalogo tematico egli inserì le due arie scritte appositamente per l'oratorio con l'annotazione "per la musica della Società", ma non fece mai cenno alla composizione nella sua interezza. Nei verbali delle riunioni della Tonkünstler-Societät in preparazione dell'Accademia quaresimale del 1785, durante la quale fu eseguita, l'opera viene denominata generalmente come «salmo»¹⁹. Il titolo *Davide penitente* compare a partire dalla prima copia manoscritta della fonte autografa, ovvero la Messa KV 427, l'opera dalla quale l'oratorio prende origine come contraffatto. Nel margine destro del foglio 1 è riportata l'annotazione «riscritto per Davide penitente» per mano di Franz Gleißner²⁰ il quale, dopo il 1800, aiutò a sfogliare e mettere in ordine il materiale lasciato da Mozart. La forma ortografica *Davidde penitente* risale alle prime copie a stampa del diciannovesimo secolo. Tale grafia fu utilizzata nelle copie e nelle edizioni di tutto l'Ottocento, nel catalogo Köchel²¹, fino alla pubblicazione della prima edizione completa delle opere di Mozart (AMA). La NMA²² ha ripristinato l'ortografia *Davide Penitente* in quanto più consueta e più conosciuta nelle fonti al tempo di Mozart.

Il titolo dell'opera potrà forse sembrare singolare dal momento che il re Davide non viene mai menzionato nel testo. La figura di David era al tempo un soggetto molto popolare in ambito musicale. Nella pubblicazione di Claudio Sartori *I libretti a stampa dalle origini al 1800* ²³, che include il catalogo analitico di tutti i libretti italiani stampati

¹⁹ M. Murara, *Mozart-Le cronache* , Vol. I (1756-1786), op. cit., p. 632 n. 768, punto 5; p. 635 n. 771.

²⁰ Franz Johannes Gleißner (1761-1818) fu un litografo e compositore tedesco. È considerato un co-inventore della litografia musicale insieme all'amico Alois Senefelder. Collaborò con l'editore musicale Anton André a Offenbach dove lavorò come correttore di bozze. Qui scrisse un catalogo commentato del patrimonio mozartiano acquistato da André nel 1799, oggi molto prezioso per la ricerca mozartiana, e un catalogo tematico delle opere di Mozart. Cfr. *F.J. Gleißner* (a cura di) Vincent Duckles, revised by Michael Twyman in *New Grove Dictionary of Music and Musicians* , ed. by Stanley Sadie, London, McMillan, 2001, *Grove Music Online* , Oxford Music Online. Published online: 2001 (ultima consultazione: 18 agosto 2023).

²¹ Cfr. nota 40.

²² La *Neue Mozart-Ausgabe* , abbreviata come NMA, è l'edizione critica di tutte le opere di Wolfgang Amadeus Mozart. Titolo completo: *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke* . Il corpus principale dell'edizione fu pubblicato tra il 1955 e il 1991 da Bärenreiter. Esso fa seguito alla versione precedente, abbreviata in AMA, *Alte Mozart-Ausgabe* (Vecchia Edizione Mozart), pubblicata dalla casa editrice Breitkopf & Härtel fra il 1877 e il 1883 (con supplementi fino al 1910) e che identifica la prima edizione completa delle opere di Mozart.

²³ C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* , catalogo analitico con 16 indici, voll. 7, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.

e manoscritti conservati nelle biblioteche nazionali, vengono individuati ben 72 titoli di libri tra opere, oratori e cantate i cui contenuti si ispirano al biblico re David. Nessuno di questi titoli tuttavia fa riferimento al *Davide penitente* di Mozart.

L'unico richiamo diretto all'intera composizione compare nella lettera di Leopold Mozart del 12 marzo 1783 alla figlia Nannerl, nella quale si parla di un «concerto per le vedove» che si sarebbe tenuto il giorno successivo, il 13 marzo²⁴. Dai verbali della Tonkünstler-Societät di Vienna, si può evincere che si trattava proprio del *Davide penitente*, opera inserita nel programma del concerto quaresimale di quell'anno e annotata sempre senza titolo come salmo o cantata.

Una descrizione più dettagliata della composizione ci giunge per opera del padre benedettino Maximilian Stadler²⁵ dell'abbazia di Melk (nella Bassa Austria), che fu incaricato da Constanze Mozart nel 1798 di catalogare i beni del marito:

The members of the Society in Vienna requested an oratorio from Mozart in 1783 for the benefit of the widows and orphans. But, as the time was too short for the composition of a new one, he took up a large, unfinished Mass and underlaid to the same a text by an Italian author, added some arias and duets, and thus the so-called Oratorio came into being: *Davide penitente*, in which the choruses were taken from the Kyrie and Gloria and, in the Fugue, a piece for three solo voices was interpolated.²⁶

Quanto sopra riportato da Stadler, pur essendo accurato nell'essenziale, risulta impreciso, a partire dalla data della richiesta da parte della Tonkünstler-Societät, che viene confusa con l'anno di composizione della messa. Inoltre Mozart non aggiunse alcun

²⁴ M. Murara (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart*. op. cit. Vol. III, p. 1435.

²⁵ Maximilian Stadler (Melk 1748-Vienna 1833). Compositore austriaco, storico della musica e organista, fu una figura di spicco nella vita musicale viennese, intrattenendo rapporti non solo con la famiglia Mozart, ma anche con Haydn, Beethoven e Schubert. Fu eletto priore di Melk il 17 novembre 1784. Favorito dall'imperatore Giuseppe II durante la soppressione dei monasteri austriaci, Stadler si stabilì a Vienna nel 1796, dove divenne consigliere musicale della vedova di Mozart. Insieme a Nissen, il secondo marito di Constanze, fu il primo a ordinare e catalogare i manoscritti nella tenuta di Mozart (1798-1799). Cfr. *Stadler, Abbé Maximilian* Robert N. Freeman (a cura di) in the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, by Stanley Sadie, London, McMillan, 2001, *Grove Music Online*, Oxford Music Online. Published online: 2001 (ultima consultazione: 25 luglio 2023).

²⁶ Trad.it: «I membri della Società di Vienna chiesero a Mozart un oratorio nel 1783 a beneficio delle vedove e degli orfani. Ma siccome il tempo era troppo breve per comporne uno nuovo, prese la grande Messa incompiuta e vi aggiunse un testo di autore italiano, alcune arie e duetti, e così venne il così detto Oratorio in essere: *Davide penitente*, in cui i ritornelli sono stati presi dal Kyrie e Gloria e, nella fuga, è stato inserito un brano per tre voci soliste». Austrian National Library, Vienna, Codex s. n. 4310, fol. 137v; citazione in: *Abbé Maximilian Stadler. Seine Materialien zur Geschichte der Musik unter den österreichischen Regenten. Ein Beitrag Zum musikalischen Historismus im vormärzlichen Wien*, ed. and with commentary by Karl Wagner (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum, Vol. VI), Salzburg, no date [1972], p. 138. Cit. in prefazione a NMA I/4/3: *Davide penitente* (Monika Holl 1987).

“duetto” o altri numeri d’assieme, come dichiara Stadler: questi esistevano già come parti della Messa.

La mancanza di informazioni dettagliate sulla composizione dell’opera e la trasmissione in qualità di contraffatto, ha dato luogo a una serie di supposizioni e giudizi non sempre benevoli da parte della critica mozartiana. Hermann Abert, nella sua monumentale biografia mozartiana, ritiene che il compositore non avesse più concluso la Messa perché deluso dai suoi concittadini salisburghesi e che la commissione da parte della Società gli avesse consentito di portarla a termine, sia pur in un’altra forma. Inoltre egli considera il libretto del *Davide penitente* «ineccepibile dal punto di vista poetico» e corrispondente «in modo molto fine al contenuto espressivo dei singoli episodi della messa»²⁷.

Alfred Einstein, di contro, non risparmia qualche critica nei confronti dell’intera parodia: «und doch ist dieser, David‘ ein höchst zwiespältiges Werk geworden – da Mozart zu diesen Worten niemals seine gewaltige Musik geschrieben hätte»²⁸.

Nella famosa biografia del 1982 dedicata a Mozart, Wolfgang Hildesheimer²⁹, facendo riferimento al libretto dell’opera e al suo adattamento, scrive: «[...] Il testo dovrebbe essere di Da Ponte, cosa che rifiutiamo di credere. Non solo perché consiste in parte di ripetizioni patetico-evocative disabituati in Da Ponte, ma anche perché accusa tutte le debolezze proprie di qualcosa aggiunto a posteriori. Sillabe stiracchiate si trascinano per intere battute provocando quelle accentuazioni sbagliate che si trovano sempre in Mozart quando la sua musica non bada al testo. In questo caso sarebbe stato Da Ponte a non badare alla musica [...]». Per lungo tempo infatti, si è fatto riferimento ad un «poeta italiano»³⁰ non chiaramente identificato, ma che per analogie stilistiche e associazioni cronologiche è stato riconosciuto erroneamente nella figura di Lorenzo Da Ponte.

²⁷ Hermann Abert, *Mozart*, Voll 2, Milano, Il Saggiatore, 1985, Vol. II, p. 137 (trad. it. di Boris Porena e Ida Cappelli di *W.A. Mozart Zweiter Teil 1783-1791*, Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1919-1921). La sua opera è nota come rifacimento del *Mozart* di Otto Jahn, uscita a Lipsia nel 1856-1859. Lo stesso autore presentò l’opera come la “quinta edizione” della biografia di Otto Jahn.

²⁸ Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter – Sein Werk*, Frankfurt am Main, Taschenbuchausgabe, 1978, pp. 333-34; trad. it.: «Eppure questo 'David' è diventato un'opera molto ambigua, dal momento che Mozart non avrebbe mai scritto la sua potente musica su queste parole».

²⁹ Wolfgang Hildesheimer: *Mozart*, Milano, ed. Biblioteca Universale Rizzoli, 1982, (trad.it. di Donata Schwendimann Berra), p. 152.

³⁰ Si veda il paragrafo 2.1.

Al di là dei giudizi, come tali subordinati al periodo e al contesto storico, risulta evidente che il *focus* della critica mozartiana si è rivolto al testo del *Davide* e al suo autore. I primi suggerimenti sulla paternità del libretto giunsero proprio dall'abate Stadler che, in una lettera inviata a Vincent Novello³¹, indicò Lorenzo Da Ponte quale autore del testo. Irene Brandenburg nel 2011³², come avrò modo di illustrare nel capitolo dedicato al testo e al suo autore, mette in luce il fatto che l'attribuzione a Da Ponte fosse discutibile anche all'epoca di Mozart e spiega come si sia giunti all'identificazione dell'autore del libretto, ovvero Saverio Mattei.

Più di recente David Black, nel suo saggio pubblicato dalla Cambridge University³³, ha analizzato i rapporti di Mozart con la Tonkünstler-Societät, suggerendo che originariamente Mozart sperasse di assolvere alla richiesta da parte della società eseguendo a Vienna il suo oratorio la *Betulia liberata* KV 118, frutto di una commissione ricevuta dal principe Giuseppe Ximenes d'Aragona nel 1771 durante il suo soggiorno in Italia a Padova, ma del cui debutto si sono perse le tracce³⁴.

Recentemente Emily M. Wuchner nel 2017³⁵, ha analizzato dettagliatamente l'attività e il repertorio della Tonkünstler-Societät all'interno della vita musicale a Vienna nella seconda metà del Settecento, mettendo in evidenza come l'associazione fosse nota e riconosciuta nella cerchia aristocratica e nobiliare e fosse dedita soprattutto all'esecuzione di cantate e oratori. Wuchner ha approfondito il repertorio relativo a questo genere, ivi compreso il *Davide penitente*.

Un'analisi particolareggiata dell'immagine biblica di David nella traduzione dei salmi dell'oratorio e del rapporto con la musica di Mozart, lo troviamo in un articolo di Stanislaw Wronka pubblicato sempre nel 2017 sulla rivista teologica trimestrale «Ruch

³¹ V. Novello (Londra 1781-Nizza 1861). Musicista ed editore londinese, fondatore nel 1811 della omonima casa editrice. Introdusse in Inghilterra opere e composizioni musicali di grandi maestri come Haydn e Mozart. Cfr. *Vincent Novello* a cura di Rosemary Hughes, revised by Fiona M. Palmeri in the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, McMillan, 2001, *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Published online: 2001. Ultimo aggiornamento: 25 luglio 2013 (ultima consultazione: 12 settembre 2023).

³² I. Brandenburg, *Mozart, Davide penitente, and Saverio Mattei*, in «Mozart Society of America», Vol. XV, Number 2 (August 2011), pp. 11-12, 14.

³³ D. Black, *Mozart's association with the Tonkünstler-Societät*, in, «Mozart Studies 2», S. Keefe (ed.) 2015 (Cambridge Composer Studies, pp. 55-75). Cambridge University Press.

³⁴ Don Giuseppe Ximenes d'Aragona (1718-1784), fu ambasciatore asburgico a Londra e a San Pietroburgo. In seguito si fece promotore e mecenate di un'accademia privata a Padova. Cfr. Bianca De Mario, *Mettere in scena Betulia Liberata. Ibridazioni e mutazioni di un oratorio* in R. Cafiero, R. Mellace e C. Toscani (a cura di) «*La nostra musica di chiesa è assai differente...*», Roma, SEdM, 2018, p. 237.

³⁵ E. M. Wuchner, *The Tonkünstler-Societät and the Oratorio in Vienna, 1771-1798*, op. cit.

Biblijny I Liturgiczny»³⁶. Sebbene la lente d'ingrandimento sia posta più sulla figura biblica di Davide, l'autore propone la sua personale chiave di lettura sui presupposti metalinguistici che possono aver guidato Mozart (e/o il suo mediatore linguistico, se mai vi fosse stato) nella produzione di questo contraffatto.

1.3 Struttura dell'opera

Mozart scrisse solo tre oratori: il primo, in ordine cronologico, fu *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*³⁷ nel 1767, scritto in collaborazione con Michael Haydn e Anton Cajetan Adlgasser³⁸. Mozart ne compose solo la prima parte, probabilmente con l'aiuto del padre Leopold. Quattro anni dopo, nel 1771, durante il suo soggiorno a Padova, il marchese Giuseppe Ximenes d'Aragona gli commissionò un oratorio da eseguirsi durante la quaresima, *La Betulia liberata*, su libretto di Pietro Metastasio. Non ci sono giunte ad oggi informazioni certe sulla prima esecuzione.

Nel febbraio del 1785 la Tonkünstler-Societät di Vienna richiese a Mozart la composizione di un Salmo³⁹, da eseguirsi durante l'accademia quaresimale dello stesso anno. Per soddisfare la richiesta, Mozart decise di utilizzare le parti della Messa incompiuta in Do minore KV 427 (417^a)⁴⁰ composte due anni prima, realizzando un *contrafactum*, l'oratorio *Davide penitente* KV 469, per due Soprani, Tenore, coro e orchestra, su testi tratti dalla traduzione italiana dei *Salmi* di Saverio Mattei, che sostituirono interamente il testo latino della Messa.

La maggior parte dei brani musicali è tratta dal *Kyrie* e *Gloria*, con integrazione di due arie originali: l'aria per Tenore *A te, fra tanti affanni*, l'aria per Soprano *Fra l'oscure ombre funeste* e una cadenza per il coro finale *Chi in Dio sol spera*⁴¹. Non esiste

³⁶ S. Wronka, *The Penitent David in the Bible and in Wolfgang Amadeus Mozart's Cantata "Davide Penitente"* in «Ruch Biblijny I Liturgiczny», Vol. 70, n. 4 (2017), pp. 309-340.

³⁷ Trad. it. «L'obbligo del primo comandamento». Si tratta di un oratorio sacro caratterizzato dall'alternanza di parti recitate e parti cantate.

³⁸ Anton Cajetan Adlgasser (1729-1777) fu compositore e organista della Cattedrale di Salisburgo. Alla sua morte, Mozart gli succedette come organista nella cattedrale.

³⁹ M. Murara (a cura di), *Mozart-Le cronache*, op. cit., Vol. I (1756-1786), n. 768, punto 5, p. 632: «[...] quindi un concerto al quale sono invitati i signori Borra e Schenker. Poi il salmo del signor Mozart, al termine del quale una sinfonia di Joseph Haydn».

⁴⁰ Il catalogo tematico di tutte le opere di Mozart è stato pubblicato da Ludwig von Köchel nel 1862. Il primo numero indicato è quello della prima edizione del 1862, al quale di solito fanno riferimento per convenienza le case editrici musicali. Il secondo è relativo al catalogo Köchel del 1964, ossia la sesta edizione, che ha visto una rielaborazione del catalogo con l'aggiunta di lettere dell'alfabeto.

⁴¹ I componimenti originali corrispondono nell'ordine ai nn. 6, 8 e 10 dell'opera.

una trama, non vi sono recitativi o personaggi narranti, elementi che classificano oggi la composizione più come cantata che oratorio.

Solo il frontespizio di quella che è probabilmente la prima fonte completa del nuovo lavoro, riporta come titolo e nome: «Davide penitente. Cantata a tre voci». In seguito il *Davide penitente* ha assunto alternativamente la denominazione di oratorio e cantata. Tuttavia, entrambi i termini possono essere oggetto di discussione, se consideriamo i generi dal punto di vista formale: per un oratorio non c'è l'assegnazione di ruoli per le parti soliste, non c'è un narratore né una trama definita; per una cantata risulta piuttosto inusuale l'ampia parte dedicata ai cori e la totale assenza di recitativi.

Nel presente lavoro, salvo nelle citazioni di carattere storico e/o di trasmissione, l'opera è indicata come Oratorio.

Il *Davide penitente* è composto da dieci numeri nell'ordine:

N. 1 Coro: *Alzai le flebili voci al Signor* (= *Kyrie* della Messa)

N.2. Coro: *Cantiam le glorie* (= sezione di apertura del *Gloria*)

N. 3 Aria (Soprano secondo): *Lungi le cure ingrato* (= *Laudamus te*)

N. 4 Coro: *Sii pur sempre benigno, oh Dio* (= *Gratias*)

N. 5 Duetto (Soprano primo, secondo): *Sorgi, o Signore, e spargi* (= *Domine*)

N. 6 Aria (Tenore): *A te, fra tanti affanni* (nuova composizione)

N. 7 Coro: *Se vuoi, puniscimi* (= *Qui tollis*)

N. 8 Aria (Soprano primo): *Tra l'oscure ombre funeste* (nuova composizione)

N. 9 Terzetto (Soprano primo, secondo, Tenore): *Tutte le mie speranze* (= *Quoniam*)

N. 10 Coro: *Chi in Dio sol spera* (= *Jesu Christe*) – *Di tai pericoli non ha timor* (= *Cum Sancto Spiritu*; **batt. 186–232 nuova composizione: cadenza per Soprano primo, secondo, Tenore**).

Il testo dell'Ordinario della Messa era già stato trattato nell'opera KV 427, monumentale composizione polifonica che si rifà nella sua struttura portante ai modelli di Bach e Händel, in modo ampio ed eterogeneo. Mozart utilizzò le sei sezioni che la compongono, *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*, ma le suddivise in sottosezioni più articolate e inserì due Arie originali per Tenore e per Soprano primo tra

i cori e le sezioni preesistenti, il che ha richiesto l'integrazione in entrambi i brani di un breve passaggio modulante al numero successivo⁴². Inoltre furono aggiunte 46 misure a conclusione del coro finale come cadenza dei SOLI.

Le nuove composizioni con cui Mozart ha integrato le parti della Messa, mirano ad aumentare le performance dei cantanti a cui erano state assegnate le parti: Caterina Cavalieri e Johann Valentin Adamberger⁴³, cantanti di affermata fama con cui Mozart collaborava a Vienna in quel periodo. Entrambi interpretavano regolarmente ruoli principali nelle accademie della Tonkünstler-Societät e più in generale nelle numerose occasioni di concerti e produzioni musicali che la città a quel tempo offriva. Pensando a loro, Mozart scrisse due Arie particolarmente virtuosistiche: l'aria n. 6 per Tenore e l'aria n. 8 per Soprano, e la terza aggiunta, la cadenza dei solisti nel coro finale.

Mozart non era certo nuovo a questa pratica di rielaborazione; numerosi sono gli esempi di temi e componimenti riadattati tra le sue stesse composizioni: le *ouvertures* d'opera sono state riutilizzate come sinfonie e viceversa, oppure sono stati riutilizzati o citati temi e intere sezioni tra una composizione e l'altra⁴⁴. Nell'oratorio *Davide penitente*, senza nessun cambiamento nella sostanza musicale preesistente, ma solo sostituendo interamente il testo e aggiungendo ulteriori brani, una composizione sacra come la messa è diventata un'opera per sala da concerto.

⁴² Dall'aria n.6, che chiude in Si maggiore, due battute conducono attraverso una settima di dominante alla tonalità di Sol minore, con cui inizia il doppio coro del n. 7. Dopo l'aria n. 8, un postludio di 10 battute modula dalla tonalità di Do maggiore a quella di Mi minore del Trio n. 9.

⁴³ Caterina Cavalieri (1755-1801) e Johann Valentin Adamberger (1743-1803) interpretarono il ruolo di Costanza e di Belmonte ne *Il ratto dal Serraglio* (1785).

⁴⁴ A titolo di esempio, come ben fa notare N. Zaslav nel suo saggio dal titolo *Significati per le sinfonie di Mozart in Mozart*, S. Durante (a cura di), Bologna, Ed. Il Mulino, 1991, l'incipit dell'ultimo tempo *Allegro* della sinfonia *Jupiter* K 551, ha come soggetto contrappuntistico l'inizio dell'inno gregoriano *Lucis Creator*, molto noto probabilmente nel XVIII sec. nell'insegnamento contrappuntistico al quale Mozart si era formato. Lo stesso tema gregoriano era già stato citato nel *Credo* della *Missa brevis* in Fa maggiore. KV 192.

1.4 La genesi del *contrafactum*

Prima di decidere di realizzare il contraffatto della Messa in Do minore probabilmente Mozart deve aver vagliato varie possibilità. David Black⁴⁵, ha fatto luce sui rapporti di Mozart con la Tonkünstler-Societät, suggerendo che originariamente Mozart sperasse di assolvere alla richiesta da parte della Societät eseguendo in anteprima a Vienna il suo oratorio la *Betulia liberata* KV 118, frutto, come si è detto, di una commissione ricevuta dal principe Giuseppe Ximenes d'Aragona nel 1771 a Padova. È certo che Mozart, in una lettera alla sorella Nannerl, scrisse: « Ti prego di ricordare al papà di mandarmi quello che sa con la prossima diligenza - Mi farebbe molto piacere se potesse spedirmi anche il vecchio oratorio *Betulia Liberata* - Devo comporre questo oratorio per la Società di qui;- forse potrei utilizzarne qualche pezzo qui e là»⁴⁶. Sempre secondo Black, Mozart potrebbe essere stato ispirato a rivisitare e rielaborare il suo vecchio oratorio dopo aver diretto, durante la sua partecipazione alle accademie della Società del 1783, parti corali dell'oratorio *La Betulia liberata* di Florian Gassman⁴⁷. Black inoltre sostiene che Mozart fosse in possesso di una copia del libretto dell'oratorio di Gassman, poi venduta da Constanze dopo la morte del marito. Questa copia del libretto risulta rimaneggiata, a partire dalla copertina dove il nome del compositore e la data sono cancellati. Qualcuno ha cancellato con una linea «nell'avvento dell'anno 1776» per aggiungere più versioni: «nella quaresima del 1785» (lo stesso anno del *Davide penitente*), «nell'avvento – nella quaresima dell'anno 1786...» Anche il testo del libretto è pesantemente modificato, con recitativi abbreviati e arie scartate. È evidente che Mozart stava pensando ad una modifica del libretto di Metastasio, tenuto conto anche del fatto che la Tonkünstler-Societät a metà del 1780 aveva avviato un progetto di revisione di vecchi libretti di oratori che potessero essere eseguiti durante le accademie e a tal fine aveva chiesto la collaborazione di Lorenzo Da Ponte.

Forse Mozart pensava che presentando una versione “aggiornata” dell'opera, avrebbe raggiunto maggiore notorietà e magari superato il collega in bravura.

⁴⁵ Cfr. D. Black, *Mozart's association with the Tonkünstler-Societät*, op. cit.

⁴⁶ M. Murara (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart*, op. cit., Vol. III, p. 1368.

⁴⁷ Nella prima accademia della Tonkünstler-Societät fu rappresentato l'oratorio *La Betulia Liberata* di F. Gassmann in ben tre rappresentazioni: il 29 marzo, l'1 e il 5 aprile del 1772. Altre repliche seguirono negli anni successivi. Si tratta quindi di un'opera che ebbe una certa risonanza all'interno della Societät.

Non sappiamo se Mozart ricevette mai dalla sorella o dal padre la partitura richiesta, ma è probabile che un mancato invio e/o i tempi limitati, abbiano fatto prendere al compositore la decisione finale di realizzare il contraffatto a partire dalla Messa.

Oltre ai tempi ridotti a disposizione, Mozart poteva avere anche altre buone ragioni per utilizzare l'opera in Do minore KV 427: quest'ultima era stata eseguita solo una volta a Salisburgo il 26 ottobre 1783 e per questo motivo non era nota a Vienna. Inoltre, lo stesso Mozart non completò mai la Messa che, anche se fosse stata portata a termine, difficilmente sarebbe stata eseguita nella Vienna del *Gottesdienstordnung*⁴⁸.

La Messa in Do minore fu scritta nel 1783 in occasione del viaggio di Mozart a Salisburgo per far conoscere la neo-consorte al padre Leopold. I rapporti tra padre e figlio erano particolarmente tesi, proprio per la recente scelta di Mozart di sposare Constanze, unione non approvata da Leopold. Mozart decise quindi di annunciare la loro venuta con l'invio della composizione di una grande messa. Tale composizione sembra essere stata pensata come una sorta di *ex-voto* personale, per augurarsi il meglio dalla gravidanza in atto della moglie o forse per riconquistarsi la fiducia del padre, presentando un'immagine di sé responsabile e illuminata dalla fede. Le lettere di risposta da parte di Leopold a Mozart sono andate perdute, per cui non possediamo altri dettagli che ci possano dare informazioni sull'ispirazione dell'opera. Sicuramente una composizione di queste dimensioni prevedeva un'esecuzione pubblica, che in effetti avvenne il 26 ottobre 1783 in San Pietro a Salisburgo, seppur nella forma incompiuta⁴⁹, con integrazioni di altre composizioni del musicista e con la giovane moglie nel ruolo di primo soprano.

Secondo Manfred Hermann Schmid⁵⁰, in quel periodo erano in programma la visita del papa a Vienna e i festeggiamenti per il giubileo a Salisburgo, occasioni che

⁴⁸ Trad. it.: «ordine di servizio delle funzioni liturgiche». Nel 1783 l'imperatore Giuseppe II introdusse in tutta la città il *Gottesdienstordnung*, riducendo il numero di funzioni religiose in cui poteva essere eseguita musica sacra accompagnata da strumenti. Giuseppe era preoccupato per l'influenza diffusa che la Chiesa aveva su questioni anche politiche, e quindi divenne centrale per la sua riforma anche la riorganizzazione dei circa 2.000 monasteri, con circa 40.000 regolari, situati in tutto il suo Impero. Riteneva che gli Ordini monastici dovessero svolgere funzioni utili, come la cura dei malati o l'educazione dei giovani, e se i loro obiettivi erano diversi, gli Ordini venivano sciolti. Quelli rimasti erano tenuti a mantenere una presenza nell'educazione pubblica, nella sanità o nella cura pastorale. » [N.d.T]. Cfr. David Ian Black, *Mozart and the practice of sacred music, 1781-91*, thesis presented by David Ian Black to the Department of Music f Harvard University, Cambridge, Massachussetts, April 2007.

⁴⁹ *Kyrie* e *Gloria* erano completi, *Sanctus* e *Benedictus* invece erano stati composti "in particella" (parti vocali, primi e secondi violini, bassi numerati e parti principali dell'orchestrazione), il *Credo* in forma di abbozzo e non completo, l'*Agnus Dei* nemmeno iniziato.

⁵⁰ M. H. Schmid, *L'Italianità nella Messa in do minore KV 427*, in Cafiero, Mellace e Toscani (a cura di), «La nostra musica di chiesa è assai differente...», p. 150.

avrebbero potuto costituire una valida motivazione per la realizzazione della composizione. Un'altra ipotesi, sempre di Schmidt, è che la messa fosse stata pensata per la festa della Congregazione di Santa Cecilia a Vienna.⁵¹ Tale ipotesi troverebbe riscontro in due fatti accertati. Il primo: la soppressione della congregazione stabilita da Giuseppe II potrebbe spiegare il motivo per cui Mozart non portò mai a termine la composizione. Secondo: attraverso la parodia della messa, ora divenuta la cantata *Davide penitente*, Mozart continuò a servire il medesimo committente: la Tonkünstler-Societät altro non è infatti che il prosieguo della Congregazione di Santa Cecilia, da cui ha ereditato molti dei principi organizzativi e statutari.

1.5 Fonti e trasmissione

Per tutti i riferimenti alle edizioni e alle fonti dell'opera ho utilizzato i documenti della NMA (*Neue Mozart-Ausgabe*)⁵² disponibili in formato digitale nel sito della *Stiftung Mozarteum Salzburg*. Il *Kritischer Bericht*, che integra il terzo volume (*Davide penitente*) della NMA, a cura di Monika Holl, costituisce un documento completo per quanto riguarda la classificazione delle fonti e la trasmissione dell'opera.

Nessuno spartito autografo di Mozart dell'oratorio è pervenuto a noi, e molto probabilmente non è mai esistito: nel suo catalogo personale il compositore ha indicato solo le due arie soliste composte "ex novo" e non l'opera *Davide penitente* nella sua interezza. Tuttavia, nell'autografo della Messa KV 427 (fonte primaria A⁵³) ci sono alcune osservazioni che il compositore ha annotato e che si riferiscono alla rielaborazione dell'opera in oratorio, come ad esempio al foglio 22, alla fine del *Domine Deus*: «NB/ Hier kan/ vor diesen/chor eine/ Tenor Arie/ komen» [Prima di / questo coro / Qui ci può / essere / un'aria del tenore]; oppure al foglio 27, all'altezza del sesto pentagramma: «NB

⁵¹ Con il nome della patrona dei musicisti, la Confraternita di Santa Cecilia, fondata nel 1725 a Vienna, fu in seguito associata alla Cattedrale di Santo Stefano. I membri della Confraternita dovevano pagare una tassa d'ammissione e una quota associativa mensile, i cui proventi aiutavano le vedove e gli orfani dei membri deceduti e i membri malati. [N.d.A.]

⁵² La Fondazione Mozarteum ha pubblicato la NMA on line a partire dal 2006, rendendo disponibile la versione digitalizzata di tutte le opere di Mozart, arricchendola di alcune immagini dei manoscritti. Per ogni volume inoltre è previsto separatamente il *Kritischer Bericht* «rapporto critico»[N.d.A.], ovvero l'analisi delle fonti da cui è stata tratta l'edizione a stampa.

⁵³ Autografo dei numeri 1-5, 7, 9, 10 (*Kyrie e Gloria* della Messa KV 427/417a).

Manoscritto conservato in Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, (Musikabteilung), Signatur: Mus.ms.autogr. W, A. Mozart KV 427. Cfr. l'edizione in facsimile della partitura autografa, Lipsia 1982, Kassel etc. 1983 (Documenta musicologica, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles, Band 9, vorgelegt von Karl-Heinz Köhler, Nachwort von Karl-Heinz Köhler und Monika Holl).

Nach diesen Chor kan eine/ Bravour Arie für Sopran/ komen- für die Erste Sängerin» [Dopo questo coro ci può essere una/ aria di bravura per soprano - per la prima cantante]. Tale autografo ha svolto quindi anche la funzione di fonte primaria del contraffatto. Le nuove parti dell'oratorio composte nel 1785, l'Aria n. 6⁵⁴ e l'Aria n. 8,⁵⁵ insieme alla cadenza solistica⁵⁶ inserita nel brano finale, sono invece conservate in autografi separati in due diverse biblioteche (fonti primarie A1⁵⁷, A2⁵⁸ e A3⁵⁹). Per questa ragione, la distinzione tra fonti primarie e secondarie risulta imperfetto ma, in assenza di alternative terminologiche, le denominazioni *primaria* per le fonti autografe e *secondaria* per le copie e le stampe sono state mantenute.

Nella fonte A2 (aria n. 8), l'ultimo foglio con le ultime otto battute della transizione strumentale che conduce al Terzetto n. 9, era stato separato dal resto del manoscritto in un momento imprecisato (e in seguito ricongiunto alla fonte primaria), forse quando una copia o un'edizione stampata fu realizzata con il finale in Do maggiore in sostituzione delle battute modulanti (fonte F e G). Nel margine superiore sinistro infatti vi è la seguente annotazione: «[F]ine, che forse manca da qualche parte/[for]se in un'opera precedente». Durante la consultazione del catalogo di Mozart, Nissen⁶⁰ archiviò il foglio singolo separatamente, non riconoscendo in questo il finale mancante dell'aria n. 8. Questo fu poi scoperto dall'editore di Offenbach, Johann Anton André, che annotò sotto l'iscrizione di Nissen: «N.B. appartiene all'Aria N°11 del 14 Marzo 1785». La composizione di due diversi finali conferma che le arie solistiche, scritte ad integrazione del contraffatto, hanno conosciuto in seguito una destinazione anche come brani da concerto al di fuori dell'oratorio. L'opera, così come viene edita attualmente, è il risultato

⁵⁴ Iscrizione di Mozart nel suo catalogo personale scritto a mano: M. Murara, *Mozart-Le cronache*, op. cit., Vol. II, Appendice 1, p. 1394.

⁵⁵ *Ibidem.* p. 1396.

⁵⁶ La cadenza solistica non è stata inserita da Mozart nel suo catalogo personale, poiché la considerava un'integrazione al brano finale della Messa.

⁵⁷ Manoscritto conservato in Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, (Musikabteilung), Signatur: Mus. ms. autogr. W. A. Mozart KV 469, Nr. 6.

⁵⁸ Manoscritto conservato in Biblioteka Jagiellonska Krakow, Signatur: Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 469, Nr. 8.

⁵⁹ Manoscritto conservato in Biblioteka Jagiellonska Krakow, Signatur: Mus. ms. autogr. W. A. Mozart, Nr. 10.

⁶⁰ Georg Nikolaus Nissen (1761-1826), diplomatico danese, fu il secondo marito di Constanze Weber. Con l'aiuto della moglie, si impegnò a raccogliere tutto quello che era stato scritto su Mozart e tutta la corrispondenza della famiglia Mozart, al fine di poter realizzare una fedele biografia. Nissen non fu in grado di completare il suo lavoro prima del sopraggiungere della morte.

di una comparazione tra la fonte originale della Messa e le prime fonti secondarie della cantata.

Una prima copia della partitura (fonte B⁶¹), consegnata da Mozart ad un laboratorio di copisti⁶² affinché fosse completata prima del concerto, reca il seguente titolo sulla prima pagina: *Dauid penitente / Cantata / a / 3 voci / Del Signore Amadeo Wolfango Mozart*. La partitura contiene tutti i numeri della cantata nella sequenza corretta, ma gran parte delle parti vocali con testo italiano ha mantenuto i valori delle note corrispondenti al testo originale in latino. Diversi copisti hanno preso parte alla trascrizione, un'ulteriore indicazione che il tempo a disposizione per la redazione della partitura, in vista del concerto, era limitato. Ricordiamo infatti che l'aria n. 8 è stata completata da Mozart solo due giorni prima dell'esecuzione. Le parti strumentali sono rimaste invariate rispetto alla Messa.

Una seconda copia contemporanea (fonte C⁶³), su cui, anche in questo caso, hanno lavorato più copisti, fu probabilmente realizzata (come la fonte B) poco prima della rappresentazione del 1875, e forse era destinata a Ignaz Umlauff al clavicembalo. Sul dorso della copertina in rilievo: *W. A. MOZART / Dauid penitente*; titolo della prima pagina: *Dauid penitente / Del Sig.re W. A. Mozart*. Si può ipotizzare che questa partitura restituisca la versione della prima esecuzione del *Dauid Penitente* sotto la direzione di Mozart. In questa copia, la durata delle note era già stata adattata alle sillabe del testo. Da notare che i numeri 1-2-4- e 7 contengono sopra il rigo del soprano un ulteriore episodio di *contrafactum* con l'aggiunta, di mano successiva, di un testo latino (*Litaniae de venerabilis altaris Sacramento*)⁶⁴.

Non è stato rinvenuto nell'archivio della Tonkünstler-Societät il materiale relativo ai due concerti del 13 e del 15 marzo, ma secondo l'inventario dei manoscritti musicali e dei relativi costi di copiatura della Societät riferiti all'anno 1785, quest'ultima possedeva "l'originale" del *Dauid penitente*.

⁶¹ Copia della partitura dal lascito di Mozart, successivamente in possesso di Johann Anton André, Offenbach; dalla sua eredità passò tramite il collaboratore di André Heinrich Henkel alla Hessische Landesbibliothek Fulda, Signatur: M 291.

⁶² Il lavoro di copiatura per la Tonkünstler -Societät è stato svolto dalla bottega di Joseph Arthofer.

⁶³ Copia della partitura dal lascito di Leopold von Zanetti, (insegnante di Anton Bruckner), in Österreichische Nationalbibliothek Wien (Musiksammlung), Signatur: Mus. Hs.19903.

⁶⁴ Cfr. NMA on-line. Kritischer Bericht I/4/3: *Dauid penitente*, c/20 (Monika Holl, 1987).

Alcune delle numerose fonti manoscritte tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo fanno riferimento alla prima fonte completa citata (fonte B), oppure alla copia rimasta in possesso di Mozart o al materiale appartenente alla Tonkünstler. Tra queste c'è una copia (fonte D⁶⁵), proveniente dalla collezione privata di musica dell'imperatore Francesco II, contenente la partitura orchestrale con l'aggiunta di 26 parti staccate. Questo materiale concorda con la fonte B, ma le parti del trombone sono del tutto assenti e nelle parti del numero 4 (coro a cinque voci) e del numero 7 (doppio coro), la divisione delle voci è stata adattata a un piccolo numero di cantanti.⁶⁶ È quindi ipotizzabile che la cantata sia stata copiata per un'esecuzione con organico ridotto.⁶⁷

Un'altra copia della partitura (fonte F⁶⁸) è stata venduta dalla moglie Constanze e dal figlio a Vincent Novello⁶⁹, e riporta sulla prima pagina la firma e la dedica della vedova di Mozart. Nella copia, come ho avuto modo di anticipare all'inizio del paragrafo, l'aria n. 6 termina con la battuta 158, a cui vengono aggiunti due accordi in *Sib* sul secondo e sul terzo tempo con pausa finale, con la conclusione del brano nella tonalità d'impianto; allo stesso modo, nell'aria n. 8, le battute di transizione 182-191 per passare al Terzetto n. 9 sono sostituite dalla ripetizione delle battute 80-87, con l'aggiunta di tre accordi di *Do* maggiore.

Sempre su iniziativa di Constanze Mozart, i numeri d'insieme 3, 4, 6, 8 e 9 (fonte G⁷⁰) sono stati pubblicati dalla casa editrice Artaria di Vienna nel 1797 come pezzi singoli, nella riduzione per voce e pianoforte. Queste edizioni sono servite sicuramente per eseguire i singoli brani della cantata nei circoli musicali privati di Vienna. Constanze insistette molto con Johan Anton André, editore di Offenbach, affinché pubblicasse un'edizione completa della cantata, ma non apparve nessuna edizione stampata.⁷¹

La pubblicazione parziale di alcuni brani dell'opera (fonte H⁷²) ha determinato un equivoco nella numerazione dei numeri della cantata: nel 1805 Hoffmeister & Kühnel

⁶⁵ Österreichische Nationalbibliothek Wien (Musiksammlung), Signatur: Mus.Hs.9906 bzw.9907.

⁶⁶ La parte assegnata al soprano, ad esempio, nel sistema del pentagramma riporta ora *Sopr.II*, ora *Sopr.* ora *Alto*.

⁶⁷ Per i dettagli della fonte cfr. NMA on-line. Kritischer Bericht, op. cit. c/21-22.

⁶⁸ Copia di partitura (di proprietà di Vincent Novello), Verlagshaus Novello & Co. Limited London (Privatbibliothek), Signatur: 7g.

⁶⁹ Cfr. nota 31.

⁷⁰ Prima stampa (riduzione per pianoforte) da Artaria Vienna, 1797; Verlag und Platten n. 217 (= n. 5), 218 (= n. 6), 219 (= n. 3), 220 (= n. 8) e 221 (= n. 9).

⁷¹ Per dettagli e approfondimenti cfr. NME Mozarteum in <https://dme.mozarteum.at/nmaonline/> p. XVII.

⁷² Copia: Bayerische Staatsbibliothek München, (Dipartimento di musica), Signatur: 4 Mus. Pr. 50837.

diede alle stampe a Lipsia i numeri 8-9-10 sotto il titolo *Osterkantate*, un'edizione a cui è stato aggiunto, al testo italiano, un testo tedesco sul tema della morte e resurrezione di Cristo, del compositore Johann Adam Hiller. Gli editori erano a conoscenza che l'adattamento testuale di Hiller riguardava solo una parte dell'oratorio, ma venne ugualmente pubblicata con l'indicazione di *Parte I*. Ciò fa supporre che fosse prevista un'edizione completa, di cui non è stata ancora rintracciata la fonte.

Un altro elemento di discussione, che ha caratterizzato gran parte delle fonti secondarie, è legato alle parti dei tromboni. Una fonte significativa a questo proposito è la raccolta di manoscritti di proprietà di Otto Hatwig, risalente al 1810-15 circa, costituito da una copia della partitura completa e da 54 parti separate⁷³. Il materiale contiene tre parti di tromboni (tromboni primi, secondi, terzi), elemento che conduce all'ipotesi che l'esemplare fosse stato realizzato copiando una partitura della Messa, dal momento che l'oratorio prevedeva solo due tromboni in organico. Il doppio coro del numero 7 (ex *Qui tollis* nella Messa), è senza strumenti a fiato; le parti dei fiati trasmesse in questo numero sono contrassegnate con *tacet*, mentre nella partitura completa gli strumenti a fiato non sono annotati, poiché tutti i pentagrammi sono impegnati dalle otto parti vocali del doppio coro. Per lo stesso motivo Mozart aveva scritto le parti dei fiati separate nel manoscritto originale della Messa. Oggi non è possibile stabilire se l'assenza dei fiati nella partitura di Hatwig sia dovuta a un'omissione da parte del copista, il quale non si accorse delle parti separate dei fiati alla fine dello scritto, oppure se la trasmissione manoscritta non abbia mai riportato i fiati nel n. 7 per mancanza di spazio. Se le parti originali dei fiati fossero state disponibili per l'esecuzione dell'oratorio, queste non furono mai utilizzate per la copiatura.

Altre fonti di trasmissione rivelano anche i cambiamenti stilistici dal punto di vista musicale in atto nel periodo pre-rivoluzionario del secolo diciannovesimo, in particolare riguardo l'incoraggiamento da parte della *governance* austriaca alla composizione di opere in lingua tedesca. Nel 1822 la casa editrice Simrock di Bonn pubblicò una riduzione per pianoforte e parti vocali separate (fonte O⁷⁴) con il testo in italiano e tedesco. L'autore della versione tedesca è sconosciuto, così come è sconosciuta la possibile edizione

⁷³ Le parti sono oggi conservate nel monastero benedettino di Melk, Signatur: IV, 266.

⁷⁴ Copia presente in Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur: III 7936 (Q918) (Klavierauszug) und III 7936 (Stimmen).

manoscritta a cui fa riferimento. A conferma del cambiamento dei gusti, in questa versione l'aria n. 3 *Lungi le cure ingrato* non è stata destinata alla stampa; con le sue coloriture, l'aria cantabile era considerata troppo vicina alla tradizione italiana, ormai superata. L'omissione del numero 3 avrebbe comportato però la successione di tre parti interamente corali, per cui l'edizione di Simrock ha anteposto il duetto n. 5 *Sorgi, o Signor* al coro n. 4 *Sii pur sempre benigno*.

Da questa sommaria e parziale descrizione delle fonti possiamo comunque concludere che l'oratorio *Davide penitente* conobbe un riconoscimento immediato e un'ampia diffusione per buona parte dell'Ottocento. Le parti superstiti della Tonkünstler-Societät furono utilizzate per l'esecuzione ancora nel 1860.

La prima edizione a stampa dell'intera composizione apparve solo nel 1882, come parte della prima edizione completa delle opere di Mozart (AMA).

Capitolo 2 Il Libretto

2.1 L'autore del testo: Saverio Mattei

Come precedentemente affermato, il testo è stato a lungo attribuito a Lorenzo Da Ponte, librettista con il quale Mozart, a partire dal 1786, collaborò componendo la famosa trilogia.⁷⁵

I primi indizi sull'identità dell'autore provengono dall'Abbé Stadler, che nella sopra menzionata citazione⁷⁶ fa riferimento ad un "poeta italiano" e più tardi, secondo quanto riporta Vincent Novello in occasione della sua visita a Vienna⁷⁷, fa il nome di Lorenzo Da Ponte come autore del testo. Poiché la composizione del *Davide penitente* si colloca all'inizio della collaborazione artistica tra Mozart e Da Ponte, ciò sembra a prima vista credibile, soprattutto perché Da Ponte era stato coinvolto anche dalla Tonkünstler-Societät con l'obiettivo di rivedere la struttura piuttosto convenzionale dell'oratorio e per meglio allinearsi alle nuove esigenze del pubblico, più orientato verso l'opera buffa: il famoso librettista⁷⁸ aveva ricevuto dalla Societät il compito di realizzare degli adattamenti di testi scritti da altri poeti; inoltre aveva realizzato la traduzione italiana di cinque dei *Sette salmi penitenziali* utilizzata nel libretto dell'oratorio *Davide* (Vienna 1791), eseguito al teatro di corte, a conferma che il soggetto biblico era molto diffuso. Si ignora l'autore delle musiche e non si sa neppure se effettivamente fosse stato rappresentato nel teatro come indicato sul libretto.

Come afferma Irene Brandenburg nel suo già citato articolo⁷⁹, per quanto l'attribuzione a Da Ponte potesse sembrare inizialmente plausibile, essa non riuscì a sopravvivere a un esame più attento. Né i salmi tradotti da Da Ponte, né il suo oratorio *Davide* trovano corrispondenza nel testo del *Davide penitente* , ed è stato anche notato che lo stile poetico del librettista è molto diverso da quello del testo musicato da Mozart.

⁷⁵ Come è noto, dal binomio Mozart-Da Ponte nacquero le opere *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1790).

⁷⁶ Cfr. nota 26.

⁷⁷ *A Mozart pilgrimage, being the travel diaries of Vincent & Mary Novello in the year 1829* , transcribed and compiled by Nerina Medici di Marignano, London, ed. Rosemary Hughes, 1955, p. 158, cit. in NMA *Wolfgang Amadeus Mozart* , a cura di Monika Holl 1987, p. XV.

⁷⁸ Lorenzo Da Ponte (Ceneda 1749 - New York 1838) arrivò a Vienna nel 1781 e fu nominato poeta lirico italiano al Burgtheater nel 1783. Nel 1786 fu all'apice della sua carriera e nel corso dell'anno furono rappresentate al Burgtheater ventidue opere italiane, di cui dieci erano nuove e ben sei su testi di Da Ponte. Cfr. E. M. Wuchner, *The Tonkünstler-Societät and the Oratorio in Vienna* , op. cit. p. 289.

⁷⁹ Cfr. nota 32.

La paternità di Da Ponte è stata oggetto di discussione fra gli studiosi mozartiani più autorevoli: nel 1858 Otto Jahn attribuì il testo a «un poeta a me sconosciuto»⁸⁰, mentre nel 1924 Hermann Abert parlò di un «autore, finora sconosciuto, che va forse ricercato tra i librettisti della corte viennese»⁸¹. La stretta affinità del testo con i salmi, ha portato Bruce Alan Brown nel 2003 a compiere un'importante scoperta: ha identificato i versi 2-4 dell'aria n. 3 *Lungi le cure ingrato*, inclusa nell'opera teatrale di Metastasio *Il Natal di Giove*, oltre che nella cantata *L'uomo contento quando è in grazia di Dio* del compositore Ercole Paganini, tratta dal Salmo XCIX nella traduzione di Saverio Mattei.

È noto che Metastasio, illustre e famoso poeta cesareo alla corte di Vienna, e Mattei, diedero vita ad un importante sodalizio di natura epistolare⁸², mentre Ettore Paganini, allievo di Giacomo Tritto, fu compositore e insegnante al conservatorio di Napoli. Date le connessioni, è stato possibile identificare la fonte del testo del *Davide penitente* nell'importante e celeberrima pubblicazione di Saverio Mattei: *Libri poetici della bibbia tradotti dall'ebraico originale*⁸³. Si tratta di un'opera monumentale che apparve a Napoli per la prima volta tra il 1766-1774 in tre tomi, ma ebbe molte edizioni successive, ampliate e riviste, fino a includere 13 tomi complessivi nel 1781⁸⁴.

Saverio Mattei⁸⁵ nacque il 19 ottobre del 1742 a Montepavone (oggi Montepaone) in provincia di Catanzaro da una famiglia nobile proprietaria di terreni

⁸⁰ O.Jahn, *W.A. Mozart*, Voll. 3, Leipzig, Breitkopf und Härtel (1856-59), Vol. III, p. 395.

⁸¹ H. Abert, *Mozart*, op. cit., Vol. 2, p. 136.

⁸² Nei diversi tomi della sua opera principale Mattei pubblicò il carteggio intrattenuto con i suoi corrispondenti, tra cui Pietro Metastasio e Melchiorre Cesarotti. Inoltre realizzò, insieme a Giuseppe Orlandi, l'edizione napoletana delle *Opere* di Metastasio in 16 tomi. Nel tomo XIII pubblicò le *Memorie per servire alla vita di Metastasio ed Elogio del Jommelli o sia il Progresso della Poesia e Musica teatrale*, Napoli, nella stamperia di Angiolo M. Martini e Comp., 1785. Rist. anast.: Bologna, Forni, Bibliotheca musica Bononiensis, 1987.

⁸³ [Titolo completo]: *Libri poetici della Bibbia tradotti dall'ebraico originale, ed adattati al gusto della poesia Italiana Colle note, ed osservazioni critiche, politiche, e morali. E colle osservazioni su' luoghi più difficili, e contrastati del senso letterale, e spirituale*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1773.

⁸⁴ L'opera, nelle varie e numerose edizioni, si è accresciuta di volumi contenenti dissertazioni filosofiche, in cui Mattei affronta diversi temi legati al gusto musicale, al genere del melodramma ed al rapporto tra testo e musica.

⁸⁵ Sulla vita e le opere di Saverio Mattei numerosi sono gli studi pubblicati, tra cui: P. Fabbri, *Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico*, in *Napoli e il teatro musicale tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, ed. Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Olschki, 1993 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 28), pp. 121-144; Rosa Cafiero, *Progressi notabili a vantaggio della musica: Saverio Mattei e la creazione della biblioteca del Conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini*, in *Saverio Mattei. Tradizione e invenzione*, a cura di M. Montanile e R. Ricco, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 85-131; L. Tufano, *Lettere di Saverio Mattei a padre Martini (con una digressione su Salvatore Rispoli)*, in *Napoli Musicalissima. Studi in onore di Renato Di Benedetto per il suo 70° compleanno*, (a cura di) Enrico Careri e Pier Paolo De Martino, Lucca, LIM, 2005, pp. 91-118.

fondari. Fu uno stimato e autorevole giurista, ma estese fin da giovane i suoi interessi a vari campi del sapere, dalla filosofia alla musica, studiando arpa, cembalo e composizione. Fu anche un profondo conoscitore delle lingue antiche, come testimonia la sua traduzione della Bibbia dall'ebraico. Nei *Libri poetici della bibbia*...Mattei sostiene di aver tradotto i salmi direttamente dall'ebraico, corredandoli di spiegazioni e note sul loro significato letterale e spirituale, con esplicito intento di rivolgersi ad un pubblico più vasto e non solamente al mondo dei dotti. Come gli antichi versi ebraici, anche la traduzione italiana è stata pensata per essere poi musicata: Mattei, con esplicito intento di rendere omaggio all'opera del più grande librettista di corte viennese, ha impiegato forme poetiche e metri che si trovano anche in molti testi lirici metastasiani. Questa connessione con l'ambiente viennese ha fatto sì che i testi di Mattei fossero posti in musica da compositori di fama come Johann Adolf Hasse, Niccolò Jommelli, Pasquale Cafaro e Marianna Martinez⁸⁶. Inoltre, Mattei stesso si preoccupò di inviare esemplari della sua opera ai personaggi più influenti del tempo, tra i quali il re di Sardegna, il duca di Modena e il pontefice Clemente XIV. Non è chiaro come Mozart venne in contatto con i versi di Saverio Mattei; forse attraverso lo stesso Metastasio, profondo ammiratore di Mattei⁸⁷; oppure attraverso l'amicizia che lo legava a Marianna Martinez: la musicista infatti non solo si esibì con lui in alcune sonate a quattro mani per pianoforte, ma fu essa stessa impegnata nell'attività con la Tonkünstler-Societät, dove nel 1782 fece eseguire in prima assoluta il suo oratorio *Isacco figura del Redentore*, su testo del Metastasio⁸⁸. Le opere vocali sacre su testi italiani comparivano regolarmente nei programmi della Societät, ed è quindi verosimile che l'organizzazione conoscesse i *Libri poetici della Bibbia tradotti dall'ebraico originale*.

⁸⁶ M. Martinez musicò il salmo L *Miserere* nella traduzione di Mattei *Pietà, pietà Signore* e il salmo XLI *Quemadmodum Come le limpide onde* (1769); Giovanni Battista Martini mise in musica il salmo XXIV di Davide: *Te solo io bramo, e di veder desio* (1771); P. Cafaro: salmo CVI *Confitemini domino, quoniam bonus- Quanto è pietoso il nostro Dio?* (1773); N. Jommelli: salmo L, *Miserere- Pietà, pietà Signore*, (1774). Questi sono soltanto alcuni degli esempi che testimoniano la diffusione della traduzione del Mattei. Lo stesso Metastasio suggerì alla sua protetta Marianna Martinez di musicare i salmi del Mattei, il quale si dimostrò soddisfatto del risultato, come emerge dalla corrispondenza del 2 febbraio 1770 tra i due letterati. Cfr. Paola De Simone-Nicolò Macchiavino, *Jommelli, Mattei e Rispoli: parafrasi sacre tra testo e contesto*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli: la musica sacra*, Atti del convegno internazionale di studi. Reggio Calabria, 3-4 ottobre 2014, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", 2020, pp.41-121.

⁸⁷ Metastasio ricevette personalmente da Mattei i successivi volumi dell'edizione originale (1766-1774) e della seconda edizione (1774).

⁸⁸ L'oratorio venne eseguito due volte, il 17 e 19 marzo del 1782, per la Tonkünstler-Societät.

Si può comunque escludere una collaborazione diretta tra Mozart e l'autore del testo, per motivi geografici e cronologici, ma non si può escludere che un altro poeta (forse Lorenzo Da Ponte?) possa essere stato coinvolto nell'adattamento del testo di Mattei per il *Davide penitente*: Mozart, per quanto conoscesse la lingua italiana, avrebbe certamente incontrato difficoltà a realizzare l'adattamento in tempi così brevi senza alcun consiglio sugli aspetti metrici e ortografici dei versi. Inoltre sono stati selezionati solo alcuni versetti tra un vasto numero di salmi, e anche in questo caso, considerato il tempo limitato, è improbabile che il compositore avesse effettuato una lettura approfondita e attenta di tutti i 150 salmi.

2.2 La musica dei salmi

Per loro origine e natura i salmi⁸⁹ venivano cantati. I temi composti per accompagnare queste preghiere dovevano interpretare al meglio il sentimento di cui le parole del salmo si facevano messaggere, come se ci fosse un legame vicendevole tra la parola e il suono. Salmo, *psalmòs* in greco, significa canto accompagnato da chitarra, detto anche *Psaltérion*⁹⁰. Re Davide, a cui sono stati attribuiti molti di questi Salmi⁹¹, è stato spesso descritto e raffigurato come un suonatore di cetra. Il *Salterio davidico* è una raccolta di 150 componimenti poetico-religiosi, suddivisi in 5 libri, che fondano le radici nelle due espressioni principali della preghiera: la supplica e la lode a Dio. Molti salmi sono inni che celebrano la grandezza dell'Onnipotente, altri sono preghiere collettive; molti sono richieste di aiuto al Signore da parte di individui perseguitati, calunniati ed oppressi.

La numerazione dei salmi è diversa a seconda della versione a cui si fa riferimento: i primi otto salmi e gli ultimi tre (148-150) seguono la medesima numerazione nel testo ebraico (quello più antico) e quello greco-latino (derivato dal *Libro dei Settanta* e dalla *Vulgata* latina), mentre si differenziano nei salmi intermedi, per una serie di sdoppiamenti e di riunificazioni di alcuni versi. La traduzione di Saverio Mattei segue la versione greco-

⁸⁹ Cfr. *Salmi*, Giuseppe Ricciotti - Giulio Cesare Paribeni (a cura di), Enciclopedia Italiana (1936). Treccani on-line in <https://www.treccani.it/enciclopedia/salmi> (ultima consultazione: 14 giugno 2023).

⁹⁰ Salterio è propriamente lo strumento a corde che accompagnava i canti e i salmi. Il termine ha oggi anche un'accezione specificamente liturgica: nella Liturgia delle Ore di Rito Romano indica il ciclo di quattro settimane in cui sono ripartiti i 150 Salmi per la recita nelle varie Ore del giorno.

⁹¹ La maggioranza dei salmi (73) è attribuita in base ai titoli a Davide, per cui è indicato dalla tradizione giudaico-cristiana come l'autore di tutti i salmi e il libro ha assunto la denominazione di *Salterio davidico*.

latina (la più diffusa anche ai suoi tempi). Con l'esclusione di 34 salmi, tutti recano all'inizio una annotazione, detta "Titolo", che ha la funzione di introdurre il lettore all'argomento e di dare indicazioni sulle modalità di esecuzione. Il libro dei salmi, a partire dalle più antiche traduzioni della Bibbia, è stato oggetto di innumerevoli versioni e parafrasi in tutte le culture. Petrarca, a cui dobbiamo le celebri traduzioni dei 7 salmi penitenziali⁹², sono solo uno tra i più rappresentativi autori della cultura occidentale e infiniti sono stati anche gli adattamenti in musica. *L'Estro poetico-armonico* di Benedetto Marcello, su traduzione di Girolamo Ascanio Giustiniani⁹³, fu la prima versione musicale integrale del libro dei Salmi e innumerevoli sono gli esempi che si potrebbero citare, ma che esulano da questo contesto. Al contrario dei due nobili veneziani che si rivolgevano essenzialmente al mondo erudito, il nostro autore dei Salmi del *Davide Penitente*, pur allegando alla sua traduzione dissertazioni filosofiche di stile accademico, voleva promuovere la diffusione del salterio su larga scala, anche presso il popolo meno colto.

I versi che compongono il testo dell'oratorio sono tratti dai salmi 4-6-7-33-67-96-99-119 della traduzione di Mattei⁹⁴, secondo la numerazione della *Vulgata*⁹⁵. In realtà si tratta di frammenti di versi, poiché vengono messi in musica generalmente i primi (o gli ultimi) versetti di ogni salmo, per un totale di 16 frammenti. Trattandosi di un adattamento

⁹² Il riferimento è all'opera di F. Petrarca *I sette salmi penitenziali*, composti probabilmente nel 1348 e ispirati ai canti di David. I sette salmi penitenziali (10-32-38-50-102-129-143 nella numerazione della *Vulgata*) sono associati alla vicenda che vede Davide coinvolto in una relazione adulterina con Betsabea, moglie di Uria l'Ittita, il grande guerriero che Davide manda a morire in battaglia. Nei salmi viene data voce all'ammissione del peccato, alla solitudine nell'attesa del castigo, alla speranza nel perdono affidandosi alla misericordia di Dio.

⁹³ L'opera fu aspramente criticata dallo stesso Saverio Mattei che, nel suo tomo IV de "*I libri poetici...*", III ed., p. 91, afferma: «Benedetto Marcelli [...] metteva in musica qualunque cosa, avendo messo il *Miserere* di Giustiniani»; e nel tomo V de *La filosofia della musica o sia la musica dei Salmi*, in "*I libri poetici...*", II ed., pp. 316-317: «Quei suoi salmi (oltre lo svantaggio di avere una prosaica traduzione) son riserbati a troppo pochi e non sono da esporsi al popolo». Riguardo alla disputa con Benedetto Marcello, cfr. Marco Bizzarini, *I 'Salmi' di Benedetto Marcello tra erudizione biblica, autocoscienza aristocratica e aspirazioni di riforma musicale*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi, 2018.

⁹⁴ Non è possibile stabilire con certezza quale edizione sia stata utilizzata per il Davide penitente: la prima e la seconda edizione corrispondono in gran parte per contenuto e traduzione, mentre nella terza edizione (1779-1780) Mattei propone un'ulteriore traduzione latina dei Salmi in aggiunta a quella tradizionale della *Vulgata*, con il testo italiano inserito nei commenti. Quest'ultima versione presenta alcune importanti differenze rispetto all'edizione precedente e alla versione adottata da Mozart per cui è non è stata adottata come modello, mentre è stata adottata la seconda edizione come riferimento per l'edizione critica. Cfr. *Kritische Edition* der Libretto Vorlage NME *Mozarteum* in <https://dme.mozarteum.at/libretti-edition/single.php?idwnma=5556&v=366>.

⁹⁵ *Biblia Sacra Vulgatae Editionis Sixti V Pontificis Maximi iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita*, voll. 2, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo, 2012.

a una musica preesistente, la lunghezza del testo non poteva superare quella dei versi della messa. Apparentemente non vi è alcuna struttura diegetica che li unisca: in essi non viene descritta alcuna azione, nessuna messa in scena, ma anche il testo sostitutivo può contribuire a illuminare il senso più profondo e implicito che accomuna i due testi: il silenzio, la luce, le tenebre, il dolore, la salvezza, benché i significati che veicola siano diversi da quelli veicolati dal testo originale. Questo è il canto di Davide o comunque a lui attribuito; è l'espressione dell'angoscia per quello che si è fatto, della gioia per aver ritrovato la speranza.

PARTE SECONDA

1. Analisi drammaturgico-musicale

1.1 Note introduttive

Per l'analisi drammaturgico-musicale è stata utilizzata la copia digitale disponibile on-line sul sito <https://dme.mozarteum.at/>. Per meglio comprendere l'adattamento testuale del contraffatto, si è deciso di affiancare alla parafrasi dell'Oratorio il testo latino della messa KV 427. L'analisi, stesa in forma discorsiva, è corredata da alcuni esempi musicali che vanno a supportare la lettura e illustrano, anche dal punto di vista visivo, l'architettura dei passaggi di volta in volta presi in esame. Per maggiore chiarezza, le voci di Soprano, Contralto, Tenore e Basso sono indicate in modo esteso con l'iniziale maiuscola. Il basso strumentale viene indicato con l'iniziale minuscola.

La numerazione delle ottave, relativa all'altezza delle singole note, fa riferimento all'estensione convenzionale del pianoforte.

I salmi sono indicati secondo la numerazione della Vulgata, mentre il numero tra parentesi si riferisce alla numerazione ebraica. Ogni salmo è corretrato dal *Titolo* e da un breve commento dell'autore⁹⁶.

1.2 Oratorio *versus* Messa

La pratica del riutilizzo in musica, come accennato nell'introduzione, era assai diffusa all'epoca. Mozart ha convertito alcune delle sue serenate in sinfonie; ha spesso riutilizzato cellule melodiche di lavori precedenti in altre opere, comportando un passaggio dal genere profano a quello sacro e viceversa, come nel caso del *Davide Penitente*; nell'opera *Don Giovanni* reimpiega materiali tratti da composizioni proprie: durante il Finale del secondo atto fa eseguire dall'orchestrina che accompagna il banchetto l'aria *Non più andrai* dalle *Nozze di Figaro* (Leporello: 'Questa poi la conosco purtroppo') e altri brani di operisti suoi contemporanei (aria da *Fra i due litiganti il terzo gode* di Giuseppe Sarti e aria da *Una cosa rara* di Martin y Soler). Nel XVII e XVIII secolo la

⁹⁶ Per ulteriori approfondimenti sul testo del libretto, si veda la *Kritische edition Partiturtex*t, disponibile sempre sul sito sopra indicato.

musica spesso era concepita per una particolare circostanza, a volte per un'unica occasione, e spesso non veniva più ascoltata. Non sorprende quindi che molti compositori si sentissero liberi di riutilizzare o rielaborare la propria musica per adattarla a un nuovo scopo. Utilizzando questa prassi, Mozart ha pensato di realizzare questo efficace contraffatto, forse anche in considerazione del fatto che la Messa K 427, peraltro incompleta, difficilmente sarebbe stata eseguita a Vienna, per i motivi sopra esposti. Mozart, attingendo alle parti della Messa, ha bilanciato efficacemente i brani di ripieno (come il n. 5, a doppio coro) e brani particolarmente lunghi e stilisticamente impegnativi con le due arie aggiunte, relativamente brevi e in stile concertante, ma vocalmente molto elaborate. L'oratorio è risultato così molto più simile a una cantata, contraddistinta dall'alternanza fra parti corali, arie e duetti, in piena corrispondenza con le richieste della Tonkünstler-Societät, che negli ultimi anni del Settecento cercava di andare incontro ai gusti del pubblico viennese, non più attratto da esecuzioni di lunghi e convenzionali oratori di stile metastasiano.

Nell'esecuzione del 1785 furono impiegati due tromboni, in base alla prassi esecutiva viennese dell'epoca. Non essendosi conservato il materiale delle parti dei tromboni che, come sappiamo, furono scritti su fogli a parte, l'edizione di riferimento riporta l'organico della messa in Do minore, che prevede il terzo trombone (basso). L'oratorio non richiedeva l'organo per la realizzazione del basso continuo, il che ha comportato la sua sostituzione con il basso strumentale (violoncelli e contrabbassi). Nei concerti di quaresima in cui fu eseguita la cantata, non possiamo escludere l'intervento del clavicembalo, già previsto nell'esecuzione delle altre composizioni in programma. Se così fosse, il clavicembalista avrebbe accompagnato seguendo direttamente la partitura senza basso cifrato.

Il nuovo testo utilizzato riprende generalmente i versetti iniziali di alcuni tra i 150 Salmi della traduzione di Saverio Mattei, scelti perché coerenti con i temi e valori espressi nel testo latino della Messa e corrispondenti dal punto di vista della lunghezza, ma privi di collegamento diegetico. Come accade in qualunque operazione di sostituzione di un testo abbinato alla musica, il problema principale dell'adattamento mozartiano della Messa ha riguardato sicuramente la collocazione delle sillabe rispetto alla musica: la collocazione del testo trascritto da Mozart sotto quello già esistente della Messa era alquanto approssimativa e imprecisa, anche a causa da tempi di elaborazione troppo

stretti. Le copie derivate da questa prima partitura diedero vita a ulteriori varianti e adattamenti, dal momento che la collocazione delle sillabe è stata eseguita da copisti che probabilmente non conoscevano l'ortografia della lingua italiana. In alcuni passaggi del testo musicato, restano ancora aperte alcune varianti di declamazione, come nel n.10 alle parole «chi in Dio [sol] spera» a partire dalla batt. 27. L'edizione a cui fa riferimento il presente lavoro propone la declamazione suggerita da Pierluigi Petrobelli⁹⁷.

La nuova adozione testuale del libretto musicato ha comportato alcune lievi modifiche ritmiche nella musica preesistente dovute alla divisione sillabica e al metro. Nel primo numero, l'inizio di «Alzai» perde il suo ribattuto puntato a favore di un prolungamento della nota, affievolendo la spinta contrappuntistica che viene invece incrementata con l'introduzione del levare nella voce dei Bassi a batt. 17, che rendono più efficace la supplica. La progressione ascendente dai suoni gravi a quelli acuti rispecchia metaforicamente il testo di preghiera del salmista, che esprime tutta la sua sofferenza e il suo grido di aiuto rivolto a Dio, così come nella seconda parte le «flebili voci» diventano umile preghiera del soprano solista. Lo stile gioioso e ritmicamente vivace del *Coro* n. 2 dà voce al salmo *Cantiam le glorie*, efficace parafrasi dell'invocazione del *Gloria* della Messa. Gli inizi squillanti delle trombe e la citazione quasi fedele del Messia di Händel ne confermano la concordanza con il testo e «le lodi replicate in cento e cento modi» sono lo specchio delle voci che si rincorrono nel fugato corale.

Lungi le cure ingrata (ex *Laudamus*) è un'aria in stile operistico italiano: è dotata di una melodia leggiadra con ritornelli e abbondanti colorature, in corrispondenza di parole come: «ingrate», «respirate», «s'è palpitato», «goder». Si potrebbe affermare che il testo italiano si adatti meglio alle fioriture e al clima sereno della composizione, rispetto al linguaggio aulico e solenne del *Laudamus* latino.

Il brano più breve dell'opera, *Sii pur sempre benigno*, è caratterizzato dal ritmo puntato imperioso e solenne “alla francese”, *topos* antico dal sapore grave e inquieto. La tonalità tarda ad affermarsi e il coro (a cinque voci) interviene quasi sempre forte ed energico, lasciando uno spiraglio di *pietas* in un unico piano (*p*). Non si può dire che il tono sia affettuoso e fiducioso per esprimere la gratitudine al Signore (*Gratias* della

⁹⁷ Per tutti i dettagli relativi all'adattamento del testo, si veda il Kritischer Bericht, op. cit.

Messa), ma la supplica di Davide «Sii pur sempre benigno», trova la solennità e l'inquietudine propria del salmo. Ancor più efficace il sospiro di «Pietà» che prepara il forte e solenne finale.

Dopo la maestosità e la gravità del n. 4 si giunge alla forma più lieve ma pur sempre melanconica del duetto n. 5. Si tratta di un'aria con il *da capo* variato per due Soprani, con accompagnamento di soli archi. Le parti vocali e strumentali seguono un procedimento imitativo. La richiesta avanzata dal salmista affinché il Signore disperda i suoi nemici, diventa una voce che si moltiplica all'infinito tra colorature, imitazioni e canoni.

L'aria n. 6 per Tenore è di nuova composizione. Se l'aria n. 3 e il duetto potevano apparire come estremi stilistici nella Messa K 427, ciò non accade all'aria scritta appositamente per Valentin Adamberger, d'impronta decisamente operistica, con un trattamento vocale degli strumenti a fiato (flauto, clarinetto, oboe e fagotto) che dialogano con il solista. Si potrebbe pensare che la melodia velata di malinconia potesse appartenere ad un'aria destinata all'opera. Il testo «A te fra tanti affanni» nella prima parte *Andante* esprime bene l'umile richiesta di misericordia da parte del salmista in mezzo a grandi sofferenze, mentre nella seconda parte *Allegro* emerge la letizia e la gratitudine a Dio per aver accolto la sua preghiera. In linea con lo stile richiesto dalla Società, la Messa-Oratorio si avvicina ora più a una Cantata, con una serie di cori, arie, duetti e un terzetto e, come sappiamo, nessun recitativo.

Con il brano successivo si giunge al culmine dell'opera: *Largo* per doppio coro e orchestra. Si ritorna a uno stile antico di policoralità e basso di lamento. Così come nella Messa i due temi contrapposti rispecchiavano la dualità del testo (andamento severo nel *Qui tollis peccata mundi* e cadenzare dolente nel *Miserere*), nell'oratorio trova piena concordanza la consapevolezza del salmista del suo peccato («Se vuoi, se vuoi puniscimi») e l'umile preghiera nella richiesta a Dio di attenuare la rabbia («moderi il tuo sdegno»). Lo studioso Hermann Abert, riferendosi alla Messa, ha riconosciuto nella voce possente dei cori l'immagine di un immenso corteo di penitenti che, in cupa disperazione, si avvia alla croce, per poi perdersi in lontananza⁹⁸. La medesima metafora può

⁹⁸ H. Abert, *Mozart*, op. cit. p. 135.

trasmigrare nell'oratorio, nell'immagine del salmista che si fa voce di tutto il popolo d'Israele.

Dopo la maestosità corale del n. 7 segue la seconda aria scritta da Mozart per la cantante Soprano Caterina Cavalieri. *Tra l'oscure ombre funeste* è sicuramente un'aria di bravura, come anticipato dallo stesso compositore nelle annotazioni del manoscritto della Messa: alla fine del *Qui tollis* Mozart aggiunse: «N.B. Dopo questo coro ci può stare un'aria di bravura». Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un'aria in stile operistico. Nell'*Andante* movimenti melodici impetuosi, salti intervallari importanti e ritmi sincopati descrivono il passaggio attraverso le tempeste per arrivare a Dio. Il passaggio dal modo minore al modo maggiore, anch'esso tra i *topoi* più utilizzati da Mozart, sancisce il passaggio dall'oscurità alla luce; qui la melodia della Cavalieri non solo si muove in modo più lineare e graduale, ma si scioglie in madrigalismi e virtuosismi canori, mettendo in mostra tutta la sua abilità tecnica.

Dopo un episodio che ha visto come protagonista la voce femminile in tutta la sua pienezza, l'equilibrio vocale e strumentale viene ripristinato con il *Terzetto* n. 9. I solisti sono ora insieme protagonisti della scena, nell'esprimere la fiducia riposta nel Signore. Lo stile imitativo e i ritmi sincopati ancora una volta rispecchiano le paure e le angosce, sottolineando più volte «tutte le speranze sono riposte nel Signore» parimenti al «Tu solus sanctus, tu solus altissimus».

La terza aggiunta di Mozart consiste nella cadenza per SOLI nel coro finale. Anche in questo caso i solisti sono uniti in un movimento d'insieme, ma la gerarchia vocale viene ristabilita affidando al Soprano I la parte più lunga di madrigalismi e le note più acute (Mi₄), mentre il Soprano II si assesta una terza sotto. La fuga con cui termina l'opera viene introdotta da un maestoso *Adagio* di sei battute che racchiudono, sia nel testo della Messa che nel testo dei salmi, l'atto di fede nel Salvatore. Il «Jesu Christe» diventa «Chi in dio sol spera», a cui segue la magistrale fuga a quattro voci «Di tai pericoli non ha timor», e questo dev'essere il monito finale per il credente che vuole liberarsi dal peccato e che ritroviamo espresso a gran voce, con la stessa maestosità dell'*Amen* della Messa, nelle ultime battute omoritmiche dell'opera.

1.2.1 Coro *Alzai le flebili voci*

Il testo

Fonte: Saverio Mattei, *I libri poetici della Bibbia tradotti dall'ebraico originale ed adattati al gusto della poesia italiana* - Edizione seconda, Napoli, Stamperia Simoniana, 1773, voll. 3.

Oratorio K 469 salmo 119 (120) versetto 1	Messa K 427
Titolo: <i>Cantico della scala. Primo tuono.</i>	
<i>Alzai le flebili voci al Signor</i>	<i>Kyrie eleisson</i>
<i>Alzai a Dio le flebili voci da mali oppresso!</i>	<i>Christe eleisson</i>

Il presente salmo appartiene al quinto e ultimo libro dei salmi, alla serie dei *Canti delle ascensioni* o *Salmi graduali* (secondo la tradizione della Vulgata). Si tratta di un gruppo di salmi nei quali si descrive l'ascesa che il credente fa con il cuore verso Dio dalla valle del pianto, cioè dall'umiltà e dall'afflizione. Secondo il commento di Mattei che precede il salmo, Davide, che ne è l'autore,

si lagna del malcostume de' suoi tempi: è una querela ch'essendosi fatta sempre in tanti secoli, e facendosi tuttavia, dimostra che l'età dell'oro sia un sogno e che non ci sia necessità di supporre d'esser il mondo cambiato da quel di prima nel vederlo così corrotto, perché non fu mai forse migliore⁹⁹.

Il salmista dichiara subito di essere nell'angoscia e in quella disperazione grida aiuto, non ha timore di essere soccorso, si rivolge con forza al suo Signore. Il significato metaforico trova quindi la sua corrispondenza nel *Kyrie* della Messa, in cui si implora, con un accento di gravità, la misericordia del Signore, per poi assumere un carattere più dolce e intimo quando ci si rivolge al figlio (*Christe eleisson*) e diventare eloquente e vibrante nell'invocazione allo Spirito Santo.

⁹⁹ Cfr. Kritische Edition der Libretto in <https://dme.mozarteum.at/libretti-edition/single> (ultima consultazione: 12 ottobre 2023).

La forma

Il brano, in Do minore, è strutturato in tre sezioni A-B-A' con coda. La prima sezione, affidata al coro e all'orchestra, è preceduta da una breve introduzione che, proprio in qualità di esordio della composizione, racchiude gli elementi fondamentali dal punto di vista drammaturgico-musicale: il tema dolente; il basso cromatico discendente, il crescendo della densità strumentale. Il coro, con andamento contrappuntistico di stile bachiano, dialoga con la voce solista in modo paritetico, riprendendo di questa gli enunciati più significativi. La seconda sezione, in cui interviene il Soprano solista, è preparata da un movimento discendente dei violini primi che porta alla tonalità di Mi♭ maggiore. Qui il dialogo con il coro si attenua con tenera malinconia e questo determina il passaggio a un'atmosfera più lieve e pacata, tipicamente mozartiana; ma presto si ripresenta l'instabilità e con essa si prepara il ritorno alla terza sezione, con la ripresa del primo tema in Do minore. Una coda di otto battute dal carattere somnesso, porta alla conclusione del brano.

L'analisi

Sezione A

L'inizio della composizione, in 4/4, è affidato per le prime tre battute solo agli archi; il ritmo puntato dei bassi, che enfatizza il primo e il terzo tempo, indica il cammino. Il basso -SOLO- esegue una linea cromatica discendente, il così detto *passus duriusculus* o *basso di lamento*¹⁰⁰, su una serie di accordi diminuiti delle viole e dei violini secondi, che aggiungono instabilità al movimento armonico, espressione di un sentimento di grande sofferenza. Alla fine della seconda battuta, mentre il basso continua a scendere, i violini intraprendono il moto contrario con un movimento ritmico-melodico ascendente, indicando quello che sarà il percorso verso l'ascesa e quindi la redenzione. Alla quarta battuta entrano sommessamente tromboni, corni e fagotti che, con sonorità sempre crescente, cadenzano a Do minore preparando l'entrata *f* del coro a batt. 6 (Fig. 1).

¹⁰⁰ Il *passus duriusculus* è un procedimento espressivo usato soprattutto nel periodo barocco per esprimere un affetto "patetico" di dolore, di abbandono, di mestizia, una figura retorica rappresentata in musica da un cromatismo di semitoni discendenti per esprimere uno stato d'animo di afflizione. Per approfondimento si veda: Clemens Kühn, *Lo studio dell'analisi musicale*, Trad. ital. a cura di Piervito Malusà, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 2018.

Nº 1 Coro
Andante moderato

Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Do/C
Clarino I, II in Do/C
Timpani in Do-Sol/C-G
Tromba alta*
Tromba tenore*
Tromba basso*
Violino I
Violino II
Viola I, II
Soprano I solo
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Violoncello e Bassi**

*1 Zur Mitwirkung der Posaunen in silber Chromaten vgl. Vorwort.
**2 Zur eventuellen Mitwirkung eines Tubastrumentars in silber Nummern vgl. Vorwort.

© 1987 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Tutti
Al - zai le fle - bi - li vo - ci al Si - gneur. Al - za - i le
Tutti
Al - zai le fle - bi - li vo - ci al Si - gneur.
Tutti
Al - zai le vo - ci al Si - gneur.
Tutti
Al - zai le vo - ci al Si - gneur.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Fig. 1

Tutta l'orchestra è chiamata ora a sostenere la supplica: è un complesso strumentale ampio, con due fagotti, due oboi, due corni, due trombe, tre tromboni, i timpani e gli archi.

Qui le entrate delle voci si succedono dall'alto al basso (SCTB) con sonorità decisa *f* a distanza di 2/4 l'una dall'altra, con condotta imitativa, intonando il testo «Alzai le voci al Signor», più volte ripetuto nel corso della sezione del brano nelle varianti «Alzai le flebili voci al Signor, alzai le voci a Dio». Il disegno melodico è ascendente, con intervalli ampi e slanciati verso l'acuto; il ritmo ancorato momentaneamente su figure di minima e semiminima. La supplica parte con l'invocazione «alzai», che trova musicalmente rispondenza nell'arpeggio ascendente di Do minore, per poi discendere, sempre con un arpeggio, sulle parole «flebili voci al Signor». Piena concordanza quindi con il testo, corrispondente all'invocazione a Dio del «Kyrie eleison» della Messa (Fig. 2).

Oratorio K 469	Messa K 427
<p>Tutti</p> 	<p>Tutti</p> 
<p>Il testo «Alzai le flebili voci al Signor» richiede un cambio ritmico (non più semiminima puntata, ma minima), che smorza leggermente il vigore contrappuntistico.</p>	

Fig. 2

Dopo l'entrata polifonica del coro, il proseguimento a batt. 9 è affidata solo ai Soprani, con la supplica «alzai le flebili voci», sostenuti dall'orchestra. L'andamento melodico torna ad essere discendente, alternando cromatismi, terze maggiori e minori, rendendo la supplica più sommessa (batt. 9-12). Seguono in imitazione Contralti e Tenori, che danno avvio a un severo contrappunto, raddoppiati da tromboni e oboi, come se le voci si alzassero ad una ad una fino allo slancio nuovamente verso l'acuto di «alzai» (nota Sol₄ dei Soprani di batt. 13). La frase melodica ora si infittisce: dalle minime e semiminime si passa a figure di quartine di sedicesimi alternate a crome, che riprendono il ritmo inquieto dell'introduzione, figurazione riproposta dai Bassi a batt. 17, la cui entrata vigorosa è resa ancor più incisiva dal levare che non compare invece nella Messa. Essi, a batt. 21, con una progressione melodica di terze discendenti e quarte ascendenti, fanno emergere «alzai a Dio», mentre gli archi presentano la testa della figurazione creando un addensamento ritmico che i Soprani riprendono a batt. 23, culminando con un Sol₄ all'acuto ripetuto tre volte di seguito, come un grido di dolore (Fig. 3).

o, al - zai, al - zai, al - zai, al - zai,
o, al - zai, al - zai, al - zai, al - zai,
da ma - li op - pres - so,
da ma - li op - pres - so,

Fig. 3

La progressione dai toni gravi ai toni acuti rende con mezzi musicali la grande sofferenza vissuta dal salmista e il suo grido di aiuto mentre sperimenta il male. Il grido di dolore viene raccolto dagli archi, dai legni e dai corni che, con un frammento di scala discendente, cadenzano a Sol minore. Il coro riprende con le parole «alzai le flebili voci» la supplica che è affidata ai Soprani, mentre le altre voci sottolineano con valori lunghi il verso «da mali oppresso». Il basso -SOLO- riprende il *passus duriusculus*. Dopo una cadenza sul primo grado di Sol minore a batt. 32, una scala discendente di sedicesimi dei violini, costruita sulla settima di dominante, modula al tono relativo di Mib maggiore, dove ha inizio la sezione B. Questa parte centrale viene affidata, così come nel *Christe eleison* della Messa, a una voce femminile, che riprende la supplica «alzai le flebili voci» in un'atmosfera intima e umile. La parte vocale è di grande virtuosismo, ma non sfavillante: l'estensione è molto ampia con note estreme molto gravi ma anche acute, da dominare con determinazione, intervalli difficili che vogliono rappresentare lo stato di sofferenza e di instabilità del salmista di fronte al peccato.

Sezione B

Alla batt. 34 entra il Soprano solista, sostenuto dagli archi che eseguono un semplice arpeggio di crome sul primo grado. Il resto dell'orchestra tace. È subentrata la quiete e la pace di chi ripone tutta la sua fiducia nel Signore. È una voce che subito si evidenzia con un Sol₄ della durata di 3/4 e che riprende la supplica «Alzai le flebili voci». Tuttavia la tonalità maggiore e la semplicità della scrittura (ritmo di ottavi e sequenze armoniche sui gradi fondamentali) rendono la supplica carica di speranza e tranquillità.

Il coro -TUTTI- risponde a batt. 37 con pacatezza (*p*) omofonicamente «al Signor», quasi a concludere con un ritornello (Fig. 4).

<p>The image shows a page of a musical score for NMA I/4/3: KV 469/01. It features multiple staves for vocal and instrumental parts. The lyrics 'Al - - - - - da - - - - - mali - - - - - op - - - - - presso' are visible at the bottom of the page. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.</p>	<p>L'entrata del Soprano solista con «alzai le flebili voci», dà avvio alla seconda sezione, che nella messa corrisponde all'invocazione della misericordia a Cristo (<i>Christe eleison</i>). In entrambe le composizioni la preghiera si fa più dolce ed intima, ripiena di speranza, sottolineata dalla modalità maggiore.</p>
---	---

Fig. 4

In questa sezione solo alcuni strumenti dell'orchestra intervengono (archi e oboi); la scrittura armonica è semplice e l'andamento ritmico regolare. Il compositore si sofferma più volte sulla frase «da mali oppresso», non più con un andamento discendente, ma con un disegno di anabasi, che spinge il Soprano verso l'acuto fino al La₄ a batt. 44 sulle parole «alzai». Il procedere lieve delle terzine e degli ottavi discendenti assecondano la metafora, mentre il coro continua il dialogo con valori larghi su note ascendenti. Soprano, coro e archi concludono in un crescendo a batt. 49 con un accordo di settima semi-diminuita, seguita da una pausa con corona, infondendo un'espressione interrogativa alla supplica, che rimane in sospeso e in attesa di trovare soluzione. Sul levare di batt. 49 ecco arrivare dal Soprano la risposta *f* «A Dio», sostenuto solo da tre singole note dell'accordo di tonica eseguite dagli archi. Ma non è una risposta definitiva: un'altra corona sulla pausa dell'ultimo quarto mantiene ancora alta l'attesa. A batt. 51 la frase «da mali oppresso» è enfatizzata dal Soprano che riprende da un registro grave (Re₃-

Di nuovo una corona di pausa, di nuovo instabilità. Alla batt. 55 la ripresa del Soprano sulla parola «oppresso» avviene con una doppia appoggiatura al quarto grado, che questa volta finalmente risolve con una cadenza perfetta. L'incertezza si dissolve e il disegno di crome ascendenti per semitono sul testo «Alzai le mie voci, alzai le flebili voci», sostenuto da un basso armonico che si muove sui gradi fondamentali della tonalità di Mib maggiore, sono espressione della rinnovata fiducia a Dio. Alla batt. 62 arriva anche la conferma del coro: i Soprani riprendono la frase melodica della solista mentre il coro si muove omofonicamente su valori più dilatati. Ora la melodia del Soprano è leggera, con una figura di anabasi ricca di madrigalismi, seguita da cromatismi discendenti che conducono alla cadenza finale e alla conclusione della sezione B (batt. 65-70).

Sezione C

Alla batt. 71 riprende la parte A, come da batt. 9. Allo stesso modo anche coro e orchestra rientrano con tutto il loro vigore. L'entrata delle voci è qui più stretta, con il richiamo dei frammenti melodici che hanno caratterizzato la parte A. La tonalità è ancora quella di Mib maggiore, che infonde speranza alla ripresa dell'invocazione «Alzai», ma si sposta subito dall'ambito maggiore a quello minore (batt. 77). Così come nella parte corrispondente della Messa il frammento testuale «kyrie eleison» viene ripetutamente segmentato tra le voci, anche nell'oratorio «alzai le flebili voci a Dio» viene elaborato con la stessa modalità. Qui il testo è leggermente più esteso, ma il Basso a batt. 79 fa emergere nuovamente con vigore «alzai» con figura di anafora in un crescendo dinamico orchestrale che conduce alla chiusura del coro sulla dominante (sol) in battute a batt. 85.

Un frammento melodico del basso cadenza alla tonalità d'impianto di Do minore dove inizia la coda. Ora la parte orchestrale è lasciata ai soli violini che riprendono la figurazione motivica iniziale; sul *basso di lamento* le voci del coro intonano omofonicamente *p* l'umile preghiera: è la voce di chi è stanco e di chi è schiacciato dall'oppressione ed è impotente di fronte al male.

Il *passus duriusculus* del basso termina in una cadenza d'inganno, culmine della stanchezza e del dolore «da mali oppresso»; l'orchestra si dissolve lentamente, mentre i sedicesimi dei violini primi fioriscono la voce del Soprano fino alla terzultima battuta,

1.2.2 Coro. *Cantiam le glorie*

Il testo

Oratorio K 469 salmo 33 (34)	Messa K 427
Titolo: <i>Composto da Davide, poiché scappò dalla corte del re Achis, ove si finse pazzo.</i>	
<i>Cantiam le glorie,</i>	<i>Gloria in excelsis Deo</i>
<i>cantiam le lodi del mio Signor amabilissimo</i>	<i>et in terra pax hominibus</i>
<i>e replichiamole, in cento modi.</i>	<i>bonae voluntatis</i>

Il salmo appartiene al primo libro dei Salmi e, secondo la tradizione, è attribuito a Davide. Nel libro primo dei Re, cap. 21, v. 13 si racconta che Davide, scampato dalle insidie di Saulle, si rifugiò alla corte di Achis ove fu riconosciuto dai cortigiani; egli, per liberarsi dal pericolo, fu costretto di fingersi pazzo: nella spelonca di Odolla, compose in ringraziamento questo salmo, come si evince dal titolo della *Vulgata*: *Psalmus David, cum immutavit vultum suum coram Abimelech et dimisit eum et abiit.*

Egli afferma che sempre benedirà il Signore e che sempre si glorieerà di lui. Chiede di venire ascoltato e invita gli umili ad unirsi con lui nel celebrare il Signore cantando le lodi in cento modi. Le parole del salmo costituiscono una valida parafrasi al testo del *Gloria* della Messa in Do minore.

La forma

Il coro è qui il protagonista indiscusso, le cui voci seguono uno stile fugato, raddoppiate dai fagotti e dagli archi. Non sono previsti i tromboni. La forma della composizione è A-B-A'-B, dove la sezione A è costituita da due brevi episodi fugati. Nella ripresa di A compare solo il secondo episodio. L'*Allegro vivace*, in Do maggiore, ha un inizio squillante di trombe (evidenti echi dell'*Alleluja* del *Messia* di Händel), a conferma dell'ambientazione gioiosa che contrasta con la drammaticità e il dolore che abbiamo lasciato nel brano precedente. Lo stile fugato trasmette gioia, incoraggiamento

a lodare il signore in molti modi e senza fine. Nella sezione B il volume sonoro si attenua e l'andamento si fa più tranquillo, a rappresentare l'amore di Dio e la risposta ossequiosa ad esso da parte dell'autore del salmo.

L'analisi

L'inizio del brano è energico e incisivo, caratterizzato da una figurazione strumentale omoritmica di ottavi e sedicesimi, marziale e molto incisiva, quasi a riprodurre degli squilli di tromba, mentre il coro, sempre omoritmicamente, esprime la gioia con «Cantiam». Una nota lunga iniziale sulla sillaba «Can-» si appoggia con ritmo puntato sulla semiminima in battente della battuta successiva (Fig. 7).

Nº 2 Coro

Allegro vivace

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Oboe I, Oboe II, Fagotto I, Fagotto II, Corno I, II in Do/C, Clarino I, II in Do/C, Timpani in Do-Sol/C-G, Trombone alto, Trombone tenore, Trombone basso, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Violoncello e Basso. The score is in 3/4 time and marked *Allegro vivace*. A blue box highlights the vocal entries for Soprano, Alto, Tenore, and Basso, which begin with the lyrics "Tutti Can - ti - am,". The vocal parts are written in a common key signature (one flat) and a common time signature (C). The instrumental parts are written in their respective staves, with dynamics such as *f* (forte) indicated. The vocal parts are written in a common key signature (one flat) and a common time signature (C). The vocal parts are written in a common key signature (one flat) and a common time signature (C). The vocal parts are written in a common key signature (one flat) and a common time signature (C).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Fig. 7

Questo invito corale a celebrare le lodi a Dio lascia subito spazio alla scrittura imitativa delle voci: a batt. 2 il Basso dà avvio al primo episodio sull'arpeggio ascendente di Do maggiore, seguito dal Tenore alla dominante e, a due batt. di distanza, dal Contralto e dal Soprano, sempre sulla tonica e sulla dominante. Il susseguirsi delle voci (dalla più grave alla più acuta) ben rappresenta il vortice di gioia e di incoraggiamento a lodare il Signore: «cantiamo, cantiam le glorie e le lodi». Il basso numerato sostiene le voci dei Bassi, mentre viole, fagotti primi e secondi e oboi raddoppiano Tenori, Contralti e Soprani. Al resto dell'orchestra non resta che ribadire con accordi di ottava e semplici scale ascendenti l'impianto armonico di Do maggiore.

Alla batt. 11, a conclusione della linea dei Soprani, sull'ultimo quarto si aggancia il secondo episodio imitativo delle voci: Tenori e poi Soprani si muovono su note di arpeggio discendente, mentre Contralti e Bassi invertono il moto, sempre su arpeggi di Do maggiore, ribadendo «cantiamo le lodi, repliciamole in cento modi e cento». In questo secondo episodio le voci vengono raddoppiate da fagotti e oboi mentre il resto dell'orchestra sostiene il coro con accordi lati, come a rappresentare le colonne portanti dell'armonia. Anche il basso sottolinea nei tempi forti la nota Do. Il fugato prosegue con un movimento scalare ascendente imitato dalle varie voci, ma con i Soprani che a battuta 15 introducono un Fa#, spostando così l'armonia su un lungo pedale di Sol maggiore, da batt. 16 a batt. 21. In queste battute gli archi, seguiti da fagotti e trombe, ripropongono l'inciso ritmico della prima battuta in un crescendo che accompagna le voci del coro fino a batt. 20, dove la citazione dell'*Alleluja* del *Messia* di Händel conclude in un ripieno dell'orchestra la sezione A, sulle parole «le lodi, le glorie, cantiamo» (Fig. 8).

NMA I/4/3: KV 469/02 25

NMA I/4/3: KV 469/02 26

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006) Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Fig. 8

Alla batt. 22 ha inizio la parte B. Lo sfarzo con cui abbiamo appena udito il canto di gioia al Signore, lascia il posto alla calma e alla serenità nell'esprimere l'amore verso l'«amabilissimo» da parte dell'autore del salmo. I suoni si attenuano e si fanno più intimi; la scrittura rimane imitativa, ma la linea melodica discendente si serve di valori più lunghi. È sempre il coro ad esprimere la gioia, ma in modo più controllato e pensoso; i Contralti imitano l'entrata dei Soprani ad una battuta di distanza, con una sesta discendente, e allo stesso modo farebbero Bassi e Tenori, i quali però entrano in corrispondenza dei Contralti in stretto. Solo gli archi e il basso strumentale accompagnano il coro, mentre il resto dell'orchestra tace. L'episodio imitativo, che ha riportato subito l'armonia in ambiente di Do maggiore, tramite il Fa naturale dei Contralti (batt. 23), si dilata ora con valori lunghi di minime e semibreve, sostenuto dalla scala cromatica discendente del basso strumentale e delle viole. Il testo «del Signore amabilissimo» assume un carattere lirico e sommesso, ma l'andamento del *passus*

duriusculus è contrastato dal moto ascendente degli archi, che da batt. 27 a batt. 33 arpeggiano con ritmo puntato e staccato gli accordi di settima e gli accordi diminuiti, traghettando la parte B verso la cadenza perfetta di Do maggiore. È così preparato il ritorno della parte A e della sua esplosione di gioia. La ripresa avviene direttamente dal secondo episodio imitativo «cantiamo le lodi, repliciamole in cento modi e cento». È un testo che non ha bisogno di variazioni in termini musicali, in quanto la gioia che si sprigiona dalle voci che si rincorrono del coro è travolgente.

Segue quindi la ripetizione della parte B, anch'essa uguale nella sua ripresa, con il coro che porta a completamento «del signore amabilissimo» sulla cadenza a Do maggiore di batt. 56. Sono gli archi che concludono il brano, proseguendo il disegno ritmico puntato e staccato, mentre gli oboi e i fagotti primi emergono con la loro intensa sonorità riprendendo la linea melodica discendente delle voci del coro, accompagnati dal piano orchestrale sul pedale di tonica (Fig. 9).

The image shows a musical score for piano and voice, measures 55-60. The score is written for piano (p) and piano-piano (pp) dynamics. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with various chords and melodic lines. The vocal line is written in a single staff with lyrics: "lis - si - mo." and "- si - mo." repeated. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *a 2*. The tempo is 1/4. The key signature has one flat (B-flat).

Fig. 9

1.2.3 Aria. *Lungi le cure ingrato*

Il testo

Oratorio K 469 salmo 99 (100)	Messa K 427
Titolo: <i>Psalmus in confessione</i>	
<i>Lungi le cure ingrato,</i>	<i>Laudamus te</i>
<i>ah respirate omai:</i>	<i>Benedicimus te</i>
<i>s'è palpitato assai,</i>	<i>Adoramus te</i>
<i>è tempo di goder.</i>	<i>Glorificamus te</i>

Il salmo appartiene al quarto libro dei salmi che celebra la potenza del Signore, pastore del suo popolo credente. È uno dei pochi salmi in cui non si parla di nemici, né di pericoli o di affanni.

Si tratta di un inno che i pellegrini probabilmente cantavano entrando in processione a Gerusalemme. Le paure e le preoccupazioni non ci sono più e si può respirare con il petto pieno di gioia. Il salmista invita a servire il Signore nella gioia e con gratitudine, così come nella messa, dove il *Laudamus* esprime la gioia nel lodare e glorificare il Signore.

La forma

Si tratta della prima grande aria solista per Soprani secondi, e come tale segue lo schema tradizionale dell'aria tripartita A-B-A'. Nella Messa questa parte corrisponde al «*Laudamus te*», in origine scritta dal compositore per la moglie Constanze. Sul rigo del Canto troviamo l'indicazione *soprano solo*. La tessitura non è troppo acuta e la nota più acuta è il La₄, che viene raggiunto solo tre volte, alle batt. 38, 57-58, 135-136. Certamente non si tratta di un'aria rappresentativa per un Soprano primo, quale sarà invece il n. 8, motivo per cui è stata assegnata al Soprano secondo ed eseguita nei concerti previsti per la Tonkünstler-Societät dalla giovane cantante Elisabeth Distler. L'intero brano, in 4/4, è in Fa maggiore con la parte B alla tonalità di dominante (Do maggiore). Il volume sonoro dell'orchestra è più contenuto grazie all'accompagnamento di archi, oboi, fagotti e corni,

con l'esclusione delle trombe e dei timpani. Se non ci fosse un testo liturgico, potrebbe trattarsi di un'aria in stile operistico, con madrigalismi, arpeggi e abbellimenti.

L'analisi

Il brano si apre con un'introduzione orchestrale dove il primo violino anticipa il tema principale del Soprano della sezione A. Il secondo violino lo riprende a distanza di un quarto in imitazione, mentre fagotti, viole e bassi tengono il pedale di tonica su un movimento ininterrotto di ottavi. Il carattere del tema è allegro; si intuisce che il dolore e gli affanni sono ora superati. Dopo la breve esposizione, i violini a batt.7 eseguono all'unisono un movimento scalare ascendente di sedicesimi sui gradi principali della tonalità, che trasmettono vigore ed energia festosa, per poi scendere insieme ai fagotti e preparare con un ribattuto (batt. 13-14) sulla nota di dominante (Do) l'entrata del tema della solista. Il testo «Laudamus» della Messa è qui sostituito con «Lungi le cure ingrate». Alla batt. 15 il Soprano perde il levare che è presente nella Messa, in quanto il testo latino «Laudamus» inizia con una sillaba atona, mentre quello italiano richiede l'accento sulla prima sillaba. Tuttavia, il levare dei violini nel ritornello introduttivo alle batt. 14-15, rimane invariato (Fig. 10).

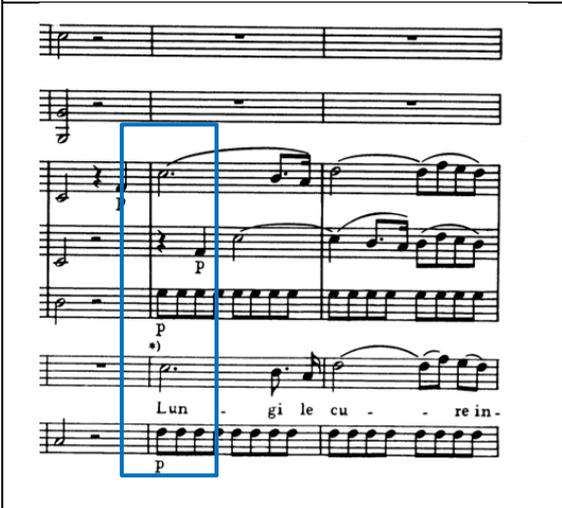
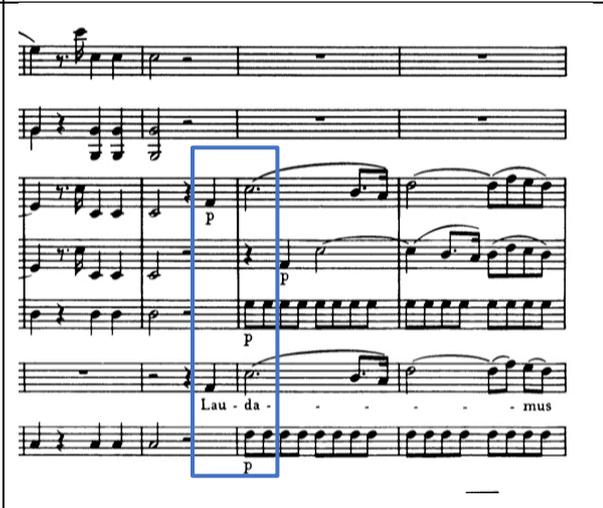
Oratorio K 469	Messa K 427
 <p>Musical score for Oratorio K 469. The score shows vocal lines and piano accompaniment. A blue box highlights the vocal entry and the piano accompaniment. The lyrics are: Lun - gi le cu - re in -</p>	 <p>Musical score for Messa K 427. The score shows vocal lines and piano accompaniment. A blue box highlights the vocal entry and the piano accompaniment. The lyrics are: Lau - da - mus</p>

Fig. 10

A ogni frase del Soprano risponde l'intera orchestra con forza e vigore, a confermare il desiderio espresso umilmente dal salmista.

La lode a Dio è nel ringraziarlo perché le preoccupazioni più schiaccianti non ci sono più e finalmente segue il tanto atteso sospiro «ah, respirate» a batt. 19. Il Soprano sospende la frase sulla dominante (Do) dell'accordo di tonica dell'orchestra, lasciando aperto l'interrogativo, ma fuga poi ogni dubbio ripetendo la frase «respirate omai» concludendo sulla tonica a batt. 25 (Fig. 11).

34

11

17

23

Lun - gi le cu - re in - gra - te, ah - ! re - spi - ra - te, re - spi - ra - te o - mai. Lun - gi le

*) Zu einer eventuellen Ergänzung des fehlenden Auftaktes vor T. 15 vgl. [www.mozartinternational.de](#) Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Fig. 11

Le scale ascendenti dei violini e l'incessante ritmo in ottavi attestano l'espressione di esaltazione con cui il Soprano riprende a batt. 27 «Lungi le cure, lungi le cure ingrate» con un Fa₄. Armonicamente l'orchestra transita dalla tonalità di Fa

maggiore, attraverso armonie di settima di dominante e di dominante della dominante, alla tonalità di Do maggiore, dove a batt. 32 ha inizio un lungo vocalizzo del Soprano sulla parola «ingrate», che insieme a «respirate» e «S'è palpitato» saranno tra le parole più colorate e ricche di abbellimenti del brano. Madrigalismi, sedicesimi ascendenti, arpeggi discendenti in progressione e infine una scala ascendente di sedicesimi e di ottavi cromatici conducono alla cadenza conclusiva a Do maggiore di batt. 45. L'orchestra ora diventa protagonista con un nuovo tema (breve) soave e gioioso a conferma del carattere sereno con cui il Soprano ha enunciato fin qui il testo. Ora è il Soprano che per poche battute contrappunta l'orchestra rispondendo «respirate, ah respirate». Su quest'ultima parola la solista, dopo una nota lunga tenuta e un salto all'ottava inferiore (con nota di appoggiatura superiore), effettua una lunga declamazione espressiva sulla scala di Do maggiore, concludendo in cadenza a batt. 61. È la dimostrazione che il salmista ora respira con il cuore libero da pensieri e preoccupazioni, mentre i violini confermano il moto di gioia per la terza volta con le quartine di sedicesimi ascendenti, preparando l'inizio della sezione B (Fig. 12).

NMA I/4/3: KV 469/03

36

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

NMA I/4/3: KV 469/03

37

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Fig. 12

Anche in questa seconda entrata del tema del Soprano, il nuovo testo «S'è palpitato» necessita di una modifica poiché contiene una sillaba in più rispetto al «laudamus te», con l'inserimento del levare (concordante con la versione della messa) e l'introduzione di una coppia di crome a batt. 70 con funzione di appoggiatura (fig. 12). L'oboe, che raddoppia ad imitazione, esegue la medesima variazione ritmica. Il tema della sezione B è alla dominante, dolce e soave, caratterizzato da due intervalli ascendenti rispettivamente di quarta e di terza, sull'accordo principale di Do maggiore, mentre gli archi continuano con il ribattuto delle crome: è il palpito del cuore che batte di gioia sulle parole «S'è palpitato, palpitato assai, s'è palpitato assai, è tempo da goder»¹⁰¹. Il Soprano a batt. 74 ribadisce «è tempo da goder» intessendo un dialogo imitativo con l'oboe che si conclude in modo vigoroso sul forte dell'orchestra a batt. 81. L'orchestra raccoglie

¹⁰¹ In alcune vecchie edizioni della Breitkopf & Hartel il testo recita: «Se palpitate, palpitate assai», evidente refuso originato da una trascrizione errata del fonema.

“l’invito” e con una serie di quartine discendenti di sedicesimi ci riporta sulla dominante di Fa maggiore, preparando il ritorno della sezione A.

Mentre il Soprano entra sulla nota Do (dominante della tonalità di Fa maggiore) sostenuta con note lunghe per tre battute di seguito, l’orchestra cadenza a Fa maggiore con una scala sincopata discendente. È ripristinato così il pedale di tonica, che ha caratterizzato l’inizio e che riporta il Soprano nella sezione A’ con «Lungi le cure ingrato, ah, respirate, respirate omai». Da batt. 88 a batt. 102 Soprano e orchestra proseguono, ripetendo fedelmente la parte corrispondente della sezione A. Da batt. 103 è di nuovo la parola «ingrato» e soprattutto a batt. 108 «palpitate» che trova sviluppo in nuovi vocalizzi e madrigalismi: il Soprano esegue dei trilli sulle note lunghe (per grado congiunto) con movimento ascendente di Fa maggiore, supportata dall’orchestra che ne mantiene il pedale di tonica fino a concludere in cadenza a batt. 117. Si riaffaccia ora il tema sereno dell’orchestra di batt. 45, sempre in Fa maggiore, che conferma la necessità di respirare invocata dal Soprano («respirate» batt. 119-120). Alla batt. 123 il Soprano intona nuovamente «s’è palpitate» soffermandosi per tre battute e mezzo su un Fa₄. La voce è sempre soave, quasi sussurrata e solo a batt. 28 riprende vigore con un madrigalismo di sedicesimi ascendenti e di scale discendenti per poi intonare note lunghe (minime) Do-Re-Fa-Do saltando da un’ottava all’altra con ampi intervalli di settima, decima e undicesima e concludendo la cadenza con una scala e un arpeggio che confermano la tonalità di Fa maggiore sulle parole «è tempo da goder». È così rinnovato in conclusione l’invito a “godere” meritata gioia. Piena concordanza, dunque, con il testo che viene reso metaforicamente attraverso madrigalismi e vocalizzi che enfatizzano le parole di gioia e di lode. L’orchestra conclude la composizione con il disegno ritmico delle scale ascendenti dei violini che hanno introdotto all’inizio il clima gioviale e festoso, terminando con ottavi puntati e sedicesimi sull’accordo di Fa maggiore.

1.2.4 Coro *Sii pur sempre benigno*

Il testo

Oratorio. Dal salmo 4 v.2	Messa K 427
Titolo: <i>Le parole son di Davide: la musica del maestro de' Neghinoth.</i>	
<i>Sii pur sempre benigno oh Dio</i>	<i>Gratias agimus tibi</i>
<i>le preghiere ti muovano a pietà</i>	<i>propter magnam gloriam tuam</i>

Il salmo n. 4 appartiene al primo dei cinque libri dei Salmi. Davide è perseguitato da Assalonne e dai seguaci ribelli e si rivolge al Signore attraverso un'umile ma implorante supplica, chiedendo pietà e misericordia perché si trova nella disperazione di chi subisce angustie e persecuzioni.

Così «*Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam*» della Messa trasmigra nel «*Sii pur sempre benigno, oh Dio e le preghiere ti muovano a pietà*».

La forma

Si tratta di una breve composizione corale *Adagio* a cinque voci, di dodici battute in 4/4. La strumentazione è la medesima del brano precedente ma i Soprani vengono sdoppiati in primi e secondi aumentando così la densità armonica e la maestosità della composizione. Il ritmo puntato “alla francese”¹⁰² infonde una solennità quasi grave. Indefinita la tonalità per gran parte del brano.

L'analisi

L'armatura in chiave non presenta alterazioni, ma già il primo arpeggio degli archi (in La maggiore.) culmina su un accordo diminuito, dato dall'ingresso dei Soprani secondi e dai Contralti raddoppiati dai fiati. L'arpeggio degli archi con ritmo di sedicesimi puntati, contraddistingue ogni singola battuta del brano dal carattere sontuoso ma nello stesso tempo inquieto; la successione di accordi diminuiti rendono indefinibile la tonalità,

¹⁰² Ritmo puntato o doppio puntato, caratteristico dell'Ouverture francese di epoca barocca e in particolare di J. B. Lully. Durante il XVII e XVIII sec. quasi tutti i compositori d'Europa ne imitarono lo stile. Per approfondimenti si legga l'interessante articolo di Ursula Kirkendale and Sara Dieci, *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. 39, n. 1 (2004), pp. 53-106.

scivolando in aspre dissonanze che accentuano l'instabilità del brano. Le voci entrano energicamente *f* in sequenza in imitazione sul testo «sii pur sempre benigno», preghiera rivolta a Dio in tono di supplica, ma attestandosi omoritmicamente dalla batt. 4 su uno stile declamato, con un movimento melodico essenzialmente cromatico e un procedere lento e cadenzato. Il ritmo puntato degli archi con estesi salti ascendenti e discendenti tessono una trama che avvolge la maestosità delle voci. Alla batt. 6 la supplica implode sulle parole «a pietà» con un *p* che sottolinea l'umiltà e la remissività della preghiera. Il *f* di batt. 8 ripropone di nuovo la supplica del salmista «le preghiere o Dio ti muovano a pietà» che trova finalmente ascolto a batt. 10 quando, una cadenza composta approda alla tonalità di La minore, consentendo di ritrovare la tanto ricercata stabilità. Il movimento ritmico discendente degli archi sull'arpeggio di La minore decreta la chiusura del brano (Fig. 13).

The image displays two pages of a musical score, numbered 43 and 44. Both pages are for the work 'NMA 1/4/3: KV 469/04'. The score is arranged in two systems. Each system contains a piano accompaniment (piano and bass staves) and a vocal line (soprano and tenor staves). The lyrics are in Italian and are repeated across the vocal staves. On page 44, a blue rectangular box highlights a specific section of the vocal line, corresponding to the lyrics 'le pre-ghie-re ti muo-va-no a pie-tà'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including dotted rhythms and arpeggiated figures, particularly in the bass line. The overall style is characteristic of the Classical period, with a focus on dramatic contrast between fortissimo and pianissimo dynamics.

Fig. 13

1.2.5 Duetto *Sorgi, o Signor, e dissipa*

Il testo

Oratorio K 469 salmo 67 v. 1	Messa K 427
Titolo: <i>La poesia e la musica è di Davide.</i>	
<i>Sorgi, o Signor, e dissipa,</i>	<i>Domine deus rex celestis</i>
<i>E spargi i tuoi nemici:</i>	<i>Deus pater omnipotens</i> <i>Domine filius unigenite</i>
<i>ognun, che t'odia,</i>	<i>Jesus Christe</i>
<i>fugga da te</i>	<i>Agnus dei filius patris</i>

Tratto dal secondo libro dei salmi, il libro che più efficacemente esprime l'attesa del Regno che verrà. Nella traduzione di Mattei, all'inizio del salmo, si trova la seguente indicazione: «Nella solenne processione; trasportandosi l'arca». Il salmo infatti, è stato scritto per accompagnare l'arca dalla casa di Obededom nel tabernacolo di Sion. In questo inno il salmista esorta tutti a cantare le lodi del Signore ed i suoi prodigi, rivolgendosi ad un coro ora all'altro, fino a giungere al luogo destinato.

La musica esprime con profonda fede la richiesta che il Signore affermi la sua potenza sui suoi nemici, che sono anche i nemici del salmista. Egli è certo che Dio interverrà, poiché ha sempre dato prova di vincere i suoi nemici e di disperderli.

La forma

Trattasi di un'Aria A-A' in 3/4 nella tonalità di Re minore per due Soprani solisti. È una composizione ricca di imitazioni e di canoni sia dal punto di vista strumentale che vocale. Prevale tra le voci la condotta per intervalli di terza, che rendono l'andamento melanconico e appassionato. L'orchestra è limitata ai soli archi con il basso, con raddoppio dei fagotti. Il brano si apre con una breve introduzione strumentale in cui i violini presentano il periodo musicale, formato da incisi brevi, ma forti e caratterizzanti. Lo stile richiama il genere tipico della musica vocale napoletana del periodo barocco. L'entrata del Soprano primo e, a distanza di 13 battute, del Soprano secondo, dà avvio

all'episodio imitativo che caratterizza tutto il brano in un dialogo pacato ma risoluto con l'orchestra.

L'analisi

Il tema esposto dai violini all'unisono e accompagnato dal basso non armonizzato (ad eccezione della quinta e sesta batt.) si presenta secondo lo stile antico, ma è caratterizzato da particolari asimmetrie che lo rendono interessante: l'accento tonico della terza misura viene anticipato in levare, creando un metro ritmico di $5/4 + 7/4$. La melodia si articola in una prima semifrase di $4 + 2$ battute; la seconda semifrase di risposta è costituita da $3 + 4$ battute, dove i violini eseguono un'accelerazione ritmica forte e decisa con quartine di sedicesimi discendenti (Fig. 14).

Nº 5 Duetto

Allegro moderato

Musical score for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso (Fagotti col Basso). The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *f* and *p*, and trills (*tr*). The Violino I and II parts have a melodic line with trills, while the Viola and Violoncello e Basso parts provide a harmonic accompaniment.

Musical score for Soprano I solo and Soprano II solo. The Soprano I part has a melodic line with trills and dynamic markings. The Soprano II part is mostly silent. The lyrics "Sor - gi o Si - gno -" are written below the Soprano I part.

Musical score for Violino I and Violino II. The Violino I part has a melodic line with trills and dynamic markings. The Violino II part provides a harmonic accompaniment. The lyrics "re, e - spar - gi i tuoi ne - mi - ci, sor - gi, sor - gi, sor - gi, sor - gi, o" are written below the Violino I part.

Fig. 14

La cadenza a batt. 12-13 prepara l'entrata del Soprano primo che, diversamente da quanto ci si aspetta, non richiama il tema esposto nell'introduzione, ma esegue un nuovo disegno melodico ascendente sempre nella tonalità di Re minore, che contrappunta il tema dei violini per moto contrario. Anche in questo caso Mozart ne esalta la corrispondenza testuale con le parole «sorgi o Signore e spargi i tuoi nemici»: la parola «sorgi» viene enfatizzata dalle note lunghe ripetute nella progressione ascendente del Soprano alle batt. 20-24, mentre l'orchestra prosegue con uno stile imitativo l'inciso del tema esposto nell'introduzione. Alla batt. 26 la frase si conclude con una cadenza sull'accordo di Fa maggiore, a cui si connette l'entrata del Soprano secondo. Questa volta la solista riprende il tema dell'introduzione sul testo appena declamato dal Soprano primo, ma nella tonalità di Fa maggiore. È come se, nel dialogo intimo e pacato delle due voci soliste, il Soprano secondo raccogliesse la preghiera rivolta al Signore con rinnovata fiducia. Ma alla batt. 31, dopo quattro misure, con l'abbassamento del terzo grado (Lab) si passa alla tonalità di Fa minore e il tessuto imitativo si fa più fitto: archi, fagotto e basso si contendono l'inciso melodico iniziale, mentre il Soprano secondo riprende la progressione di note lunghe sulle parole «sorgi, sorgi...», questa volta con moto discendente. Alla batt. 42 i due Soprani iniziano il dialogo imitativo sempre sul testo «Sorgi o Signore» concludendo omoritmicamente a batt. 49 sulla dominante di Re minore (accordo di La maggiore.).

L'orchestra ora ripropone solo la prima semifrase (4+2) del tema dell'introduzione: anche i bassi e i fagotti eseguono in imitazione la stessa linea melodica una quinta sotto. La ripresa assume quindi un'intensità maggiore lasciando subito spazio a batt. 57 all'entrata dei due Soprani in stile imitativo, che chiedono al Signore «fuga ognun che t'odia», proseguendo omoritmicamente fino alla cadenza perfetta a Re minore a batt. 67.

Alla batt. 68 riprende il dialogo tra le due voci soliste che si scambiano nel testo dell'invocazione «sorgi e dissipa» e «spargi i tuoi nemici» e nell'imitazione della linea melodica. Alla batt. 82, come già avvenuto nelle batt. 60-66, le due voci, con note lunghe per moto contrario, esaltano nuovamente l'invocazione «spargi». Qui il compositore pone sullo stesso piano i due Soprani: le due voci eseguono le note più acute (Sib₄) scambiandosi i ruoli per poi concludere cadenzando, alla distanza di una terza, a Re minore alla batt. 89. L'orchestra riprende la seconda semifrase (3+4), che era rimasta in

sospeso, subito imitata a batt. 92 dal Soprano I che invoca ancora per l'ultima volta «spargi», e dal Soprano II che in imitazione risponde con «dissipa» una quinta sotto. Sono due invocazioni che risuonano determinate e che sfociano nel forte finale omoritmico «spargi i tuoi nemici», con il sostegno di tutti gli strumenti che ora possono concludere alle ultime quattro battute energicamente con le quartine di sedicesimi discendenti dei violini (Fig. 15).

48

76

ci, spar -
ci, sor - gi, sor - gi, dis - si - pa, spar - gi, spar -

84

- - - gii tuo - i ne - mi - ci, spar - gi,
- - - gii tuo - i ne - mi - ci,

93

spar - gii tuoi ne - mi - ci.
dis - si - pa, spar - gii tuoi ne - mi - ci.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Fig. 15

1.2.6 Aria *A te fra tanti affanni*¹⁰³

Il testo

Oratorio K 469 salmo n.4, versetto 1
Titolo: <i>Le parole son di Davide: la musica del maestro de' Neghinot</i>
<i>A te, fra tanti affanni, pietà cercai, Signore che vedi il mio bel core, che mi conosci almen.</i> <i>Udisti i voti miei, e già godea quest'alma, per te l'usata calma delle tempeste in sen.</i>

Ritorna il salmo n.4 ma con il versetto 1. Nella preghiera iniziale Davide chiede al Signore di rispondere alla sua richiesta di aiuto, come ha già fatto in passato («che mi conosci almen»). Il Signore ha esaudito la sua preghiera e la esaudirà ancora e la pace riempirà nuovamente il suo cuore.

La forma

Si tratta della prima aria aggiunta da Mozart al contraffatto della Messa, scritta appositamente per il Tenore Valentin Adamberger: aria bipartita A-B articolata nelle sezioni di *Andante* in 3/4 e *Allegro* in 4/4. I due tempi si differenziano per carattere e velocità. L'orchestra vede in organico l'aggiunta del flauto, ma esclude i timpani, trombe e tromboni; tutte le restanti tipologie di fiati (oboe, clarinetto in Sib, fagotto e corno) sono rappresentate senza alcun raddoppio, alleggerendo così la massa sonora. Gli archi hanno un ruolo di puro accompagnamento ritmico e armonico, mentre ai fiati viene affidato il compito di introdurre e dialogare con il Tenore ora enfatizzandone la vocalità, ora facendo

¹⁰³ Cfr. la tabella a fine paragrafo.

da contrappunto. L'atmosfera è intima e raccolta, e ben si adatta alla supplica del salmista. Il carattere è semplice e alquanto diverso dalla Messa, molto più vicino allo stile operistico. L'orchestra prepara l'entrata del solista con un'ampia introduzione di 15 battute. Nella parte A, il tema lirico in Si bemolle maggiore viene presentato e subito variato con una serie di cromatismi, portando alla conclusione della prima parte in Fa maggiore. A battuta 75, con nuovo slancio e impeto, il solista intona ampi intervalli ascendenti, dando inizio alla sezione B in tempo *Allegro* di 4/4. Il ritmo è incalzante, caratterizzato dal ribattuto energico degli archi, e si conclude con una coda orchestrale di sedici battute, di cui le ultime due sono state aggiunte come ponte modulante per traghettare verso la nuova tonalità di Sol minore del brano successivo.

L'analisi

L'introduzione è affidata agli archi, su un pedale di tonica, con ritmo lento e sincopato. I violini accennano un movimento ascendente attraverso una cadenza composta che prepara l'ingresso del clarinetto a cui è affidata la testa del tema, completato dall'oboe. Alla batt. 8 i violini accennano un ritmo più movimentato in sedicesimi, accompagnando il flauto che emerge con l'inciso del tema, subito variato da abbellimenti e fioriture. Alla batt. 10 oboe e flauto, alla distanza di una terza, eseguono una scala discendente che sembrerebbe preludere all'ingresso del Tenore. Una coda di cinque battute rimanda invece l'entrata del solista, con i legni che dialogano sull'incipit del tema arricchendolo con movimenti discendenti di trentaduesimi, accompagnati da una scansione regolare degli archi sul pedale di dominante (Fa). Alla batt. 16 il Tenore entra in levare con il tema esposto dai fiati nell'introduzione, intonando la supplica «A te fra tanti affanni, pietà cercai Signore». Si tratta di una melodia ampia, caratterizzata da un movimento graduale ascendente, con iniziale slancio dell'intervallo di quarta, che ben esprime l'umile e fervente richiesta di misericordia da parte del salmista. La richiesta di «pietà» viene avanzata tre volte prima di concludere con la cadenza perfetta a batt. 24. La preghiera ora prosegue con le parole «che vedi il mio bel core che mi conosci almen» sulla variazione del tema esposto. Alla batt. 31, in levare, emerge inaspettatamente l'intervallo del Tenore di seconda minore (Do-Reb) infondendo il dubbio sulla richiesta. L'armonia di Do maggiore, ora arricchita dalla settima e dalla nona minore, traghetta alla tonalità di Fa minore, dove gli archi addensano di inquietudine con quartine di sedicesimi

a distanza di terza, mentre i fiati rispondono quasi fosse un'eco al solista, riprendendo, e quindi mettendo in evidenza il Re bemolle (Fig. 16).

NMA I/4/3: KV 469/06

51

24

cresc. f

cresc. f

cresc. f

cresc. f

mf p

cresc. p

cresc. p

8 gno-re, che ve - di il mi bel co - re, che mi co - no - scial - men, che mi co - no - scial -

mf p

30

A te, fra tan - ti af - fan - ni, a te, fra tan - ti af -

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Fig. 16

La serenità con cui si è aperta la preghiera si sta dissolvendo, e la melodia ora procede discendendo cromaticamente: il dubbio e il timore si insinuano tra le pieghe della tonalità minore. Le due invocazioni «pietà, pietà cercai Signore» sembrano andare a spegnersi, quando il crescendo dell'orchestra prepara il *f* dell'ultima invocazione quasi disperata al «Signore» all'ottava superiore, concludendo con la dominante di Fa minore (Do). Alla batt. 39 i fiati riportano a un clima più sereno, attraverso un inciso cromatico, a cui si collega il prosiegua della preghiera «che vedi il mio bel core, che mi conosci almen». Quest'ultimo verso viene ripreso più volte dal solista, ma con tono pacato e di rinnovata fiducia: il salmista confida nella conoscenza del Signore e del suo buon cuore. I fiati proseguono nel dialogo con il solista riecheggiando l'inciso melodico (batt. 44-46, batt. 54-55) a cui il Tenore risponde con coloriture fino a concludere alla batt. 61 con una cadenza perfetta a Fa maggiore. A batt. 61 ricompare l'inquietudine delle quartine di sedicesimi dei fiati che preludono nuovamente all'intervallo di seconda minore Fa-Solb, con cui il solista ripercorre il turbamento espresso precedentemente a batt. 31-40, e che si conclude con il grido di «pietà» sulla nota Fa del registro acuto, tenuta per due intere battute.

Nella parte B *Allegro*, la preghiera è stata esaudita e il salmista esprime la sua gratitudine per aver superato la tempesta e per la pace ritrovata. L'aria ora include abbellimenti vocali e fioriture e il Tenore intona con impeto di gioia «udisti i voti miei» nella tonalità d'impianto di Si bemolle, quasi ad affermare con sicurezza il pentimento avvenuto. La melodia è caratterizzata da ampi intervalli ascendenti (sesta-quarta-ottava), mentre il dialogo con i fiati è ora vivace e ricco di variazioni dinamiche (Fig. 17).

56

74 **Allegro**

U - di - stii vo - ti mie - i: e già go - de - a que -

81

st'al - ma, e già go - de - a que - st'al - ma per te l'u -

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Fig 17

Anche la frase successiva, «e già godea quest'alma», si annuncia con un ampio intervallo di ottava (Fa³-Fa⁴). Alla batt. 85 clarinetto e fagotto ravvivano il ritmo, rispettivamente con una successione di terzine e di arpeggi acefali; il solista intona «per

te l'usata calma» attraverso un movimento melodico ascendente. I violini, alla batt. 89, eseguono una rapida scala ascendente di Si bemolle che sfocia nell'omoritmico ritmo puntato discendente di batt. 90, dove tutti gli strumenti accompagnano nella cadenza alla dominante il solista con «delle tempeste in sen». Il Tenore riprende ora il tema variandolo, sempre sui versi «udisti i voti miei, e già godea quest'alma», arricchendolo di abbellimenti e fioriture, a conferma che lo spirito è leggero e assicurato dalla fede in Dio, mentre i fiati rispondono in un dialogo puntuale al termine di ogni vocalismo del solista sulla parola «alma», ora con scale di sedicesimi, ora con ottavi per terze discendenti. L'armonia si assesta stabilmente sulla tonalità di impianto nei gradi di tonica e dominante, salvo a batt. 107 dove il Tenore termina la frase «per te l'usata calma» sull'accordo di Do minore, regalando quindi un'ultima incertezza, presto dissolta da rapide quartine discendenti dei fiati a cui si riaggancia concludendo il verso «con le tempeste in sen», cadenzando a Si bemolle. L'intero episodio delle batt. 92-111 viene ora ripetuto fino alla batt. 132, dove ha inizio una lunga coda del Tenore sui versi «delle tempeste in sen», in perfetto stile operistico, con accompagnamento del ribattuto degli archi e un dialogo ritmico arpeggiato dei fiati. Fa seguito la coda strumentale di sedici battute che si sposta dalle sonorità forti e dai ritmi incalzanti ad un progressivo diminuendo, lasciando un senso di pace e serenità. Da osservare le ultime due battute aggiunte che fungono da ponte modulante alla tonalità di Sol minore del brano successivo.

Tabella: comparazione testuale nelle diverse edizioni (contraddistinte dal numero in apice) dei *Libri poetici della Bibbia* [...] dei primi versi dell'Aria n. 6 *A te fra tanti affanni*.

Mattei ¹⁻² , Mattei ³ (vol. 3)	Mozart (Fonte A ¹)	Mattei ³ (vol. 7) ¹⁰⁴
Salmo IV	No. 6 Aria (Tenore)	Salmo IV
A te fra tanti affanni pietà cercai, Signore, che vedi il mio bel core, che mi conosci almen.	A te fra tanti affanni pietà cercai, Signore, che vedi il mio bel core, che mi conosci almen.	Da te fra tanti affanni pietà sperai, Signore, da te che vedi il core, che mi conosci almen.

¹⁰⁴ Il volume 7 della terza edizione napoletana, in cui Mattei offre tra l'altro una versione riveduta della sua traduzione dei salmi, non è stato preso in considerazione per l'edizione, poiché nel *Davide penitente* la prima strofa del salmo IV presenta alcune differenze di contenuto e può pertanto essere escluso come modello per la sonorizzazione di Mozart.

1.2.7 Coro *Largo*

Testo

Oratorio K 469 dal salmo n. 6, versetti 1-2	Messa K 427
<i>Se vuoi puniscimi, ma pria Signore,</i>	<i>Qui tollis</i>
<i>lascia che almeno sfoghi, che si moderi</i>	<i>peccata mundi.</i>
<i>il tuo (terribile) sdegno, il tuo furore.</i>	<i>Miserere nobis.</i>
<i>Vedi la mia pallida guancia inferma,</i>	<i>Qui sedes ad dexteram patris</i>
<i>Signore, deh! sanami,</i>	<i>Suscipe deprecationem nostram</i>
<i>deh! porgimi soccorso, aita</i>	<i>Miserere nobis.</i>

Questo salmo, secondo la tradizione della Vulgata, è stato scritto da Davide mentre era gravemente ammalato, dopo l'adulterio con Bersabea.

Il testo esprime la consapevolezza del salmista del suo peccato e del dolore che si riflette sulla sua pallida guancia, con la richiesta al Signore che plachi il suo sdegno e il suo furore, a cui segue la sincera e intima richiesta di aiuto e di guarigione dal peccato: l'uomo potrà salvarsi solo invocando il perdono e confidando nella misericordia divina. Nella tradizione cristiana il salmo 6 è diventato uno dei sette salmi penitenziali¹⁰⁵. Il primo versetto ben si adatta alle parti corrispondenti del *Qui tollis* della messa, dove il peso dei peccati del mondo viene scandito dal ritmo puntato *di lamento* del basso continuo e degli archi, mentre l'invocazione di aiuto si incontra con la supplica e la richiesta di perdono al Signore del *Miserere nobis*.

La forma

Si tratta dell'episodio più possente e vigoroso dell'intera opera, il cui organico prevede il doppio coro a quattro voci e l'intera orchestra, comprensiva dei tromboni le cui parti, come abbiamo visto, sono state trascritte in fogli separati, in quanto non rientravano nella partitura per mancanza di spazio. L'influsso bachiano appare subito

¹⁰⁵ Gli altri sono: nn. 32-38-51-102-130-143.

evidente nell'andamento di passacaglia del basso continuo, che scende cromaticamente. Il ritmo è lento e severo, sottolineato per l'intera durata del brano dagli archi, che eseguono il ritmo puntato alla francese. Il brano si articola in due parti contraddistinte da due temi diversi, che si alternano per ben tre volte, separati da una cadenza alla dominante: il primo (A) di andamento severo e dalle forti sonorità che rispecchia il peso del peccato da parte del salmista, e il secondo (B), quasi sussurrato, che nel colore *p*, declama l'umile preghiera. Queste due diverse espressioni sono rappresentate dall'incessante procedere ritmico dei violini e dalle armonie distese dei fiati, oltre che dalla continua partecipazione dei due cori, ora alternati in un dialogo responsoriale, ora uniti in un'accorata confessione del peccato.

Ad accentuare questo conflitto interiore, la rinuncia quasi totale ad ogni cadenza conclusiva, ad eccezione dell'ultimo sistema, partendo dalla batt. 51, dove la prevedibile conclusione a Sol minore viene invece convertita alla sua corrispettiva maggiore, con l'innalzamento del terzo grado (cadenza piccarda), terminando il brano in Sol maggiore, tonalità che riporta ad un clima disteso e di rinnovata fiducia.

Analisi

La severità e la tragicità del brano sono introdotte dal ritmo ostinato degli archi, che procedono per grandi intervalli e dal cromatismo discendente del basso, nella tonalità di Sol minore. L'introduzione orchestrale conduce alla cadenza alla tonica sul terzo tempo della terza battuta; qui l'ingresso del primo coro con il tema A, è anticipato alla dominante sul secondo quarto, conferendo ulteriore tensione e severità al brano, mentre i fiati svolgono funzione di raddoppio delle voci e sostegno armonico (Fig. 17). Tutto il brano è caratterizzato da un susseguirsi di armonizzazioni dissonanti e passaggi cromatici, a conferma dell'instabilità e della drammaticità del brano.

6, viene qui evitata con passaggi armonici a Si bemolle maggiore, subito smentito dal *Reb* che risuona al registro acuto dei violini primi. I due cori, ora uniti, proseguono omofonicamente con piccoli intervalli, implorando l'attenuazione della rabbia con «ma pria Signore lascia che sfoghi, che si moderi il tuo furore» su un ripieno orchestrale, dove gli archi perseguono l'ostinato ritmico con ampi intervalli e cambi di registro. A conclusione del tema A, alle batt. 13 e 14, nuovamente la cadenza viene evitata: il *Sib* dell'accordo di tonica in secondo rivolto scende inaspettatamente al *Lab* (quindi di un tono anziché un semitono) conducendoci in Fa minore.

L'instabilità caratterizzante l'intero brano si allontana per condurci nel nuovo ambiente sonoro: i fiati tacciono, gli archi non eseguono più ampi salti e la sonorità passa improvvisamente dal *f* al *p*: è il momento della supplica «si moderi il tuo sdegno» (Fig. 19).

12

che sfo - - ghi, che si mo - - de - ri il tu - o

sfo - ghi, che al - me - no pria si mo - - de - ri

che sfo - - ghi, che al - men si mo - de - ri

ghi, che al - - men pria si mo - - de - ri

sfo - - ghi, che pria si mo - - de - ri

sfo - - ghi, che pria si mo - - de - ri

sfo - - ghi, che al - men si mo - - de - ri

pria al - - men si mo - - de - ri

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Fig. 19

«Il tuo sdegno» viene intonato solo dai Soprani del primo coro con tre semitoni discendenti (Lab-Sol-Solb-Fa), ripresi un tono sopra dai Soprani del secondo coro. «Il tuo furore» ripete lo stesso disegno melodico, un tono sopra, ma ad intervenire sono tutte

le voci dei due cori a distanza di mezza battuta l'uno dall'altro, in un rapido crescendo che ci riporta al tema A. La parola «furore», espresso a gran voce da entrambi i cori, assume così un significato incisivo e musicalmente efficace.

La ripresa del tema A avviene direttamente come da batt. 6, questa volta affidata al primo coro, ma a partire dalla batt. 22 il basso cambia tonalità e la progressione armonica discendente ci conduce nuovamente alla cadenza evitata di Re minore (batt. 27-28), annunciando il tema B con sonorità pacata (*p*) e con i Soprani del primo coro che intonano la richiesta di perdono «Vedi la mia guancia», a cui risponde il secondo coro. Entrambi ora sono uniti nella supplica «Vedi la mia pallida guancia», ovvero «suscipe deprecationem nostram» nella Messa. La declamazione sillabica del secondo versetto richiede una scansione ritmica più stretta di ottavi e sedicesimi e alla batt. 32 i bassi eseguono, sempre con ritmo puntato e con sonorità forte ed incisiva un frammento di scala discendente, che riporta alla tonalità di impianto di Sol minore. Nella terza ripresa del tema A, l'andamento melodico è ora invertito, con le voci che intonano intervalli ascendenti sulle parole «ah, vedi la mia pallida guancia» in un crescendo di tensione e angoscia che culmina nell'invocazione a cori riuniti di «Signore, deh sanami, porgimi soccorso». Ma l'invocazione «aita» con cui si chiude il versetto è assegnata alla tenue melodia del tema B, come ad esprimere il timore nel chiedere aiuto, cui segue il dialogo responsoriale di «Signor, tu puoi», «porgimi aita» e «porgimi soccorso». Alla batt. 48 l'ultima invocazione *f* di aiuto «deh, sanami, tu puoi, porgimi ...» è seguita dal sommesso «soccorso, aita» che, con l'impiego della terza piccarda a batt. 51 cadenza in Sol maggiore, confermata dall'andamento discendente dell'oboe; nella penultima battuta i fiati fanno da eco al ritmo puntato degli archi. La serenità è ora tornata e la fiducia nella misericordia di Dio è rinnovata (Fig. 20).

The image shows a page of a musical score for NMA I/4/3: KV 469/07, page 77. The score is in G major and 4/3 time. It features a piano accompaniment and vocal lines. A blue box highlights a section of the piano accompaniment from measure 52 to 55. The vocal lines contain the lyrics "ta, soc - cor - so, a - i - ta." The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal lines are for a soprano, alto, tenor, and bass. The score is marked with dynamics such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The page number 77 is in the top right corner. The score is published by Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006).

Fig. 20

1.2.8 Aria

Testo

Oratorio K 469 dal salmo n. 96 (versetti 12-13)
salmo privo di titolo
<i>Fra [Tra] l'oscure ombre funeste splende al giusto il ciel sereno serba ancor nelle [fra le] tempeste la sua pace un fido cor.</i>
<i>Alme belle, ah! sì godete, né alcun sia, ché turbi audace quella gioia, e quella pace, di cui solo Dio l'autor.</i>

Il salmo 96 appartiene al quarto libro dei Salmi, il libro che celebra la potenza del Signore, pastore del suo popolo. È indicato anche come il “Canto alla teofania cosmica”. Dio è cantato come re e giudice dell’universo, il cui giorno sta per giungere. Si leva la voce gioiosa dei giusti a cui splende il cielo limpido e nel loro cuore dimora la pace. Scegliendo di odiare il male e di amare il Dio vivente, oggi celebrano la loro giornata di luce e di festa.

Forma

Mozart alla fine del Coro n. 7 (ex *Qui tollis*) annota nell’autografo della Messa: «NB Dopo questo coro ci può stare un’aria di bravura».

Fra l'oscure ombre funeste è la seconda aria scritta *ex-novo* da Mozart per la Soprano Caterina Cavalieri ed è in effetti un’aria di bravura, con tutte le caratteristiche dell’opera seria dell’epoca. La forma è bipartita, per Soprano solo: *Andante* ternario in Do minore e *Allegro* binario in Do maggiore. L’organico prevede archi e fiati; esclusi i tromboni con l’aggiunta del flauto che tace nella seconda parte, lasciando libera espressione ai virtuosismi della solista. In concordanza con il testo, la prima parte è caratterizzata da una melodia cupa, con sprazzi luminosi che esprimono le ombre scure e

il conflitto interiore che affliggono il salmista; l'*Allegro* ha carattere gioioso e trionfante, che riflette la gioia e la pace di cui godono le anime belle. Come nel caso dell'aria n. 6, alla fine della composizione è stato aggiunto un postludio di dieci battute per traghettare alla tonalità di Mi minore del brano successivo.

Analisi

L'inizio è affidato all'orchestra che, nell'introduzione in Do minore di diciotto battute, presenta tutti gli elementi caratteristici dell'*Andante*: il tema del Soprano, anticipato dai violini primo e dai flauti, è articolato in ampi intervalli e appoggiature; ritmi puntati, sincopi e scale veloci; dinamiche con cambi sonori repentini (*f-p-sf*). Tutti elementi che suggeriscono un inizio per nulla sereno ed esprimono metaforicamente come il Signore guiderà coloro che credono in lui attraverso l'oscurità e le tempeste (Fig. 21).

Nº 8 Aria

Andante

Musical score for the first system of 'Nº 8 Aria'. The score is in 3/4 time and B-flat major. It includes parts for Flauto, Oboe I, II, Fagotto I, II, Corno I, II in Do (C), Violino I, Violino II, Viola I, II, Soprano I solo, and Violoncello e Basso. Dynamics include p, sf, p, f, and sfp. Trills (tr) are marked in the Violino I and II parts.

Musical score for the second system of 'Nº 8 Aria', starting at measure 9. It includes parts for Violino I, Violino II, Viola I, II, and Violoncello e Basso. Dynamics include f and p. Trills (tr) are marked in the Violino I and II parts.

Fig. 21

Il ponte di batt. 13-18 prepara l'entrata del Soprano. La melodia abbraccia un'estensione che supera l'ottava, con ampi intervalli alla batt. 27 (Sol₃–Sol₄) e alla batt. 30 (Fa₄–Sol₃), in corrispondenza del testo «serba ancor nelle tempeste», accompagnata da rapide scale ascendenti di semibiscrome dei violini e del basso.

Alla batt. 32 l'inserimento del Sib al Soprano sposta l'armonia a Mi bemolle maggiore con le cadenze di batt. 36 e 41, in corrispondenza dei versi «la sua pace un fido cor». L'introduzione del modo maggiore non è casuale, ma è funzionale alla metafora della pace ritrovata. Un nuovo movimento ritmico in sedicesimi dei fiati e in trentaduesimi ribattuti dei violini suggerisce un avanzamento dinamico tra «l'oscure ombre funeste», dove il Soprano intona il nuovo episodio melodico caratterizzato anche questo da ampi intervalli di settima discendente e dodicesima ascendente. Alla batt. 50 l'orchestra raddoppia la voce che riporta alla tonalità di Do minore sulle parole «splende al giusto il ciel sereno», per poi riproporre le batt. 23-32. A differenza dell'episodio precedente la melodia resta nella tonalità di Do minore e «la sua pace» raggiunge l'apice alla batt. 61 nell'acuto del Do₄, attraverso una rapida scala ascendente. La coda di questa prima parte si conclude in modo pacato sulle parole «la sua pace un fido cor» a cui fanno eco l'oboe e il fagotto con i violini che in anacrusi “sospirano” con moto discendente (Fig. 22).

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The score is in G-flat major (three flats) and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. A blue box highlights a specific passage in the vocal line starting at measure 61, which is marked 'Imo'. The lyrics are: 'ce un fi - do cor, la sua pa - ce un fi - do cor.'

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Fig. 22

L'ultima cadenza dell'*Andante* si chiude con la terza piccarda, ovvero con la tonica a Do maggiore (anziché minore) dando inizio all'*Allegro*. Il modo maggiore ancora una volta si conferma come il *tòpos* privilegiato per esprimere la serenità e la pace interiore. Il tempo è di 2/2 e il clima è gioioso, caratterizzato da un ritmo cadenzato di semiminime al basso, che si muovono sui gradi principali della scala, e da crome ribattute delle viole sulla dominante. Il tema dell'*Andante* è introdotto da violini e oboi a cui si aggiungono i fagotti. In questa seconda sezione del brano, la melodia risulta inizialmente semplice e solare per poi svilupparsi in una serie di scale e passi virtuosistici che vedono il Soprano raggiungere più volte il registro acuto. Il testo «Alme belle, ah sì, godete!» culmina con un sol acuto del Soprano della durata di quattro battute sulla parola «godete», mentre l'orchestra l'accompagna con il tema. Si tratta di una chiamata alla gioia per le anime belle, che nessuno può sfidare: «né alcun sia che turbi audace» è sottolineato a batt. 102 da un ritmo marziale dell'orchestra. Ma «quella gioia e quella pace di cui solo è Dio l'autor» richiama l'autorevolezza del Signore con una corona sulla dominante a batt. 114. Due semitoni cromatici discendenti del Soprano riportano alla ripresa del tema (batt. 115) che questa volta si sviluppa in una serie di virtuosismi con cui la cantante esprime tutta la sua bravura, tra cui rapide scale in progressione ascendente che la portano a raggiungere più volte il Do acuto. Tali passi di bravura sono sempre funzionali ad enfatizzare parole come «pace» e «solo (Dio)». La conclusione dell'Aria è affidata all'orchestra ma non prima della cadenza della solista di batt. 181 in perfetto stile operistico. Il postludio strumentale che segue, ha la funzione, come già accaduto per l'Aria n. 6, di ponte modulante alla tonalità di Mi minore del brano successivo. Da notare le ultime quattro battute, dove l'orchestra richiama l'incipit ritmico del maestoso Coro n. 7.

1.2.9 Terzetto

Testo

Oratorio K 469 dal salmo n. 7 versetto 1	Messa K 427
Titolo: <i>L'argomento è incerto. Il salmo è di Davide, che lo cantò al Signore sul tuono della canzonetta di Cusi della tribù di Beniamino.</i>	
<i>Tutte le mie speranze,</i>	<i>Quoniam</i>
<i>ho tutte riposto in te.</i>	<i>tu solus sanctus</i>
<i>Salvami, oh Dio</i>	<i>dominus</i>
<i>dal nemico feroce</i>	<i>tu solus altissimus</i>
<i>che m'insegue e che m'incalza.</i>	<i>Oh Dio salvami!</i>

Come afferma lo stesso Mattei, pochi sono i titoli dei salmi che non abbiano riferimenti musicali e che introducano all'argomento. Anche in questo caso si fa riferimento a Davide e ad un altro celebre maestro del tempo, tale Cusi: costui aveva composto e poi messo in musica dei brani diventati celebri tra cui *la canzonetta di Cusi*. Davide sembra averne apprezzato il metro e la musica e vi compose questo salmo.

È nota anche come preghiera del giusto perseguitato che trova rifugio nel Signore e al quale chiede di far risplendere la sua innocenza e di punire l'empietà del persecutore. Esprime la sua fiducia nella giustizia di Dio e gli chiede di giudicare la sua causa.

Forma

L'ex *Quoniam* della messa, ora «Tutte le mie speranze» è un'aria tripartita A-B-A' in Mi minore in 2/2, per Soprano primo, Soprano secondo e Tenore, con introduzione e coda finale dell'orchestra. Anche in questo caso lo stile richiama le forme antiche, e l'imitazione regna sovrana, in particolare tra i solisti. Diventa difficile decidere quale di essi predomini e conduca il discorso musicale generale: essi appaiono posti su un piano identico, e le evoluzioni alle quali sono sottoposti sono le stesse. L'accompagnamento è affidato soprattutto agli archi che espongono i temi e accompagnano le voci, mentre oboi e fagotti si affiancano con una funzione di colore timbrico. Il clima si fa più silenzioso e

pacato in quanto sono sopraggiunte nuove paure: «Salvami Signore dal nemico feroce che m'insegue e m'incalza» e il ripetuto «Salvami» suona molto potente e deciso perché Dio non può deludere ed è capace di sconfiggere tutti i nemici.

Analisi

L'orchestra inizia con un *f* deciso, confermando subito la tonalità di Mi minore con una cadenza perfetta. Con un *p* improvviso, i violini primi espongono elementi del tema A: ritmo sincopato, incipit intervallare di sesta ascendente, seguito da un movimento scalare discendente. Il frammento melodico viene ripetuto tre volte in progressione discendente. Alla batt. 16 si unisce l'intera orchestra in un *f* che prepara l'entrata del primo solista. Ha qui inizio un procedimento imitativo dei tre solisti: le entrate delle voci si succedono nell'ordine: Soprano primo - Soprano secondo - Tenore su una nota lunga (rispettivamente alla dominante, tonica, dominante) intonando «Tutte le mie speranze, ho riposto in te». L'andamento è sincopato ed esprime l'anelito di speranza delle voci che si uniscono metaforicamente in una preghiera universale, ma che è di ognuno di noi. «Tutte le mie speranze» viene ripetuto più volte nello stile imitativo, dove i SOLI culminano in un lungo vocalizzo sul fonema *-ra* di «speranze». I melismi mettono così in evidenza l'enfasi della sete di speranza, che si traduce a batt. 61-64 con un disegno melodico che, partendo dal Tenore, viene ripreso in progressione ascendente per culminare con l'orchestra: la parte strumentale sintetizza ora quello che le voci hanno appena enunciato, convergendo sul *f* in Sol maggiore. La condotta è ora omofonica, conferendo forza espressiva a «che ho riposto in te». La preparazione alla cadenza viene rinviata a batt. 72, rispecchiando musicalmente l'indugio del salmista, che trova risoluzione nella conclusione *f* da parte dell'orchestra con l'esecuzione di arpeggi e scale confermate della tonalità di Sol maggiore.

Ha inizio la sezione B sempre in stile imitativo. Il tema, che prende comunque spunto dalla sezione A, procede per salti intervallari di quinta, sesta e quarta. Le entrate, sempre in anacrusi, sono ora in stretto (due battute) e avvengono tutte alla tonica. La tonalità di Sol maggiore è subito messa in discussione dall'entrata del Tenore che a batt. 87, intona un intervallo di settima minore, preparando un accordo diminuito, che sposta l'ambito tonale nuovamente a Mi minore. Ci sono tutti gli elementi per esprimere nuove paure e incertezze nell'affrontare il «nemico feroce». Nuovi melismi raffigurano il

nemico che «incalza» fino a batt. 107, quando la nuova condotta omofonica delle parti ripropone a gran voce l'incipit tematico, dando avvio alla sezione A'. La ripetizione del tema ora non è sulle parole «tutte le mie», come nella parte A, ma su «le mie speranze», invertendo morfologicamente le due semifrasi.

Alla batt. 83 l'entrata delle voci in stile imitativo si succedono dall'alto al basso con «tutte le mie speranze». La melodia del Tenore non si completa, in quanto l'entrata in stretto delle altre due voci portano ad un episodio omofonico, in cui voci e strumenti insistono sulle sincopi in un'alternanza di *f* e *p*, ben evidenziando «tutte le mie speranze» riposte nel Signore. Dopo tanta densità musicale ecco la supplica «Salvami», acclamata da ogni singola voce, questa volta a partire dal registro grave (Tenore - Soprano secondo - Soprano primo) con accompagnamento strumentale asciutto dove emerge il basso che esegue la scala ascendente di Mi minore. Ma l'invocazione prosegue con nuovi melismi sulle parole «le mie speranze ho riposto in te» che si concludono su una serie di cadenze perfette, tra cui la prima evitata. Alla batt. 155 voci e archi, su un tappeto armonico dei fiati, dialogano in contrattacco sulle note della cadenza. L'inserimento ritmico delle pause conferisce rigore e ordine alla conclusione del brano. Seguono sette batt. sul *f* della coda dell'orchestra che esegue una serie di arpeggi in perfetto stile barocco.

1.2.10 Coro

Testo

Oratorio K 469 dal salmo 33 versetto 22	Messa K 427
Titolo: <i>Composto da Davide, poiché scappò dalla corte del re Achis, ove si finse pazzo.</i>	
<i>Chi in Dio sol spera,</i>	<i>Cum Sancto spiritu in gloria dei patris.</i>
<i>di tai pericoli non ha timor.</i>	<i>Jesus Christe . Amen.</i>

Viene ripreso il salmo 33, all'ultimo versetto. È un vero inno alla giustizia divina che salva i giusti e condanna gli empi. Davide esalta proprio questo e invita a rifugiarsi

tra le braccia del Signore, l'unico vero rifugio dell'uomo, che non viene mai meno e che non può mai scomparire.

Forma

Fuga a quattro voci alla breve, preceduta da un'introduzione di sei batt. in tempo *Adagio* di 4/4; cadenza finale dei SOLI e coda. La parte principale è costituita da una fuga incalzante che connota quanto la tecnica bachiana e il suo stile fossero stati assimilati da Mozart. L'ex *Jesu Christe* e *Cum sancto spiritu* è qui a rappresentare il monumentale finale dell'opera, con l'aggiunta di 46 batt. della cadenza dei solisti. Tutta l'orchestra interviene, a partire dall'*Adagio* iniziale, con enfasi e densità sonora.

La maestosità dell'introduzione con «Chi in Dio sol spera» esprime efficacemente la calma e la fermezza del salmista. La certezza della fede è espressa nella lunga e ripetuta affermazione «di tai pericoli non ha timor» del fugato. I solisti sottolineano ancora una volta nella cad. finale la fiducia in Dio, con immancabili colorature. Potenti accordi alla ripresa del *tutti* chiudono l'oratorio.

Analisi

L'*adagio* in Do maggiore ci introduce subito alla solennità del brano, espressa dal cadenzare degli ottavi degli archi e dall'entrata decisa di tutte le voci del coro sull'accordo di Do maggiore. «Chi in Dio sol spera»: è il quesito che lascia sospesi alla dominante, in attesa dello sviluppo che avrà luogo con la fuga. Marcati arpeggi discendenti degli archi, arricchiti della settima, sfociano nel ritmo puntato dell'intera orchestra a batt. 6, seguiti da una corona di sospensione che esprime tutta l'attesa per ciò che verrà (Fig. 23).

Nº 10 Coro

Adagio

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Fig. 23

Alla batt. 7 ha inizio la fuga reale a quattro voci. La successione delle entrate è dal basso verso l'alto (BTAS), con un procedimento imitativo ascendente che rispecchia l'ascesa verso Dio. Il tema del soggetto ha un andamento non troppo veloce, a valori lunghi, simile ad un ricercare strumentale, il cui incipit è dato da un intervallo di quarta ascendente. Il testo ora recita «di tai pericoli non ha timor». È la replica al quesito posto nell'*Adagio*, che sarà ripetuta più e più volte dai vari soggetti, risposte e controsoggetti della fuga. Alla batt. 31 si conclude l'esposizione e ha inizio un lungo episodio di divertimenti, basati principalmente su elementi del controsoggetto e del soggetto che viene ripreso più volte nella tonalità di impianto e nelle tonalità vicine. La massa sonora e la tensione musicale sono in crescendo e il *p* di batt. 53 mette in risalto ancora di più il *f* della cadenza a Mi minore di batt. 56 e di La minore a batt. 77. Dopo l'esposizione da parte delle voci del soggetto inverso, a batt. 156 un *p* più prolungato della durata di dieci battute su un pedale di settima di dominante del Soprano prepara la cadenza alla tonalità d'impianto, cui segue lo stretto della fuga. Qui le voci espongono il tema del soggetto a distanza di una battuta in successione inversa rispetto all'esposizione (SATB). Alla batt.

186 il coro conclude sul battere, cadenzando a Do maggiore, seguito dai violini, che con quartine di ottavi in progressione discendente introducono la parte aggiunta della cadenza dei solisti. Questi riprendono integralmente tutto il versetto del salmo, come a riassumere quanto finora espresso. Il trattamento del testo in tutta questa parte della composizione segue l'andamento melismatico che era proprio anche del *Cum sancto spiritu* della Messa, esprimendo così tutta la determinazione, propria del salmista, a riporre la fede nel Signore. Come nel terzetto n. 9, i solisti sono accompagnati dallo stesso organico orchestrale ridotto (due oboi, due fagotti e archi), rendendo il timbro sonoro più intimo e lieve. Anche la gerarchia vocale è la stessa: l'entrata della prima voce è affidata al Soprano secondo che esegue un ampio vocalizzo. Alla batt. 206 il Soprano primo assume il controllo proseguendo con movimento di scale, allungando di una battuta e raggiungendo la nota più acuta (Do³) per ben tre volte, contro l'unico La² del Soprano secondo. Una cadenza alla tonica a batt. 231 rimette in campo l'intero organico orchestrale, mentre il coro intona omofonicamente il soggetto della fuga per l'ultima volta.

Siamo alla conclusione dell'opera, scandita da cinque note, corrispondenti ad altrettante sillabe «(spe)- ra-non-ha-ti-mor», con l'alternanza di pause di semiminime, sostenute da potenti accordi degli strumenti che sottolineano il messaggio finale (Fig. 24).

237

ti - - mor, chi in Dio sol spe - - ra non ha ti - mor.
ti - - mor, chi in Dio sol spe - - ra non ha ti - mor.
ti - - mor, chi in Dio sol spe - - ra non ha ti - mor.
ti - - mor, chi in Dio sol spe - - ra non ha ti - mor.

Fig. 24

Capitolo 2

2.1 I concerti

Le date documentate mostrano quanto Mozart fosse costretto a lavorare in tempi molto ristretti per poter completare il *Davide*: i due concerti erano previsti per il 13 e il 15 marzo 1785 al Burgtheater, il secondo teatro più grande di Vienna dopo il Nationalhoftheater, con una capienza di circa 1300 posti¹⁰⁶. Una prima prova ebbe luogo il 10 marzo; l'11 marzo scrisse a catalogo l'aria per Soprano n. 8 e il giorno dopo era prevista la prova generale.

Ai concerti assistette anche il padre Leopold¹⁰⁷, in quel momento in visita a Vienna. Dagli elenchi degli artisti che vi parteciparono, risulta che vi fossero coinvolti circa 80 strumentisti, tra cui 2 flautisti, 6/7 oboisti (di cui uno ha probabilmente suonato il clarinetto nell'aria n.6), 2 trombonisti (come abbiamo precedentemente specificato), 2 trombettisti e un timpanista.

Per quanto riguarda i cori, furono coinvolti i giovani coristi della Michaelerkirche e della scuola Kapellhaus di St. Stephan, per un totale di 150 musicisti. L'idea originale prevedeva che a dirigere il concerto fosse Antonio Salieri, ma il nome fu poi cancellato nel verbale (che rimase leggibile) della Tonkünstler-Societät e sostituito con quello di «Mozart»¹⁰⁸. Entrambi i concerti si sono aperti con la sinfonia di Joseph Haydn in Re minore, seguita da cori tratti dall'opera *Amore e Psiche* di Leopold Gassman, da *Storm Chorus* e dal *Ritorno di Tobia* di Haydn.

Nel primo concerto ebbero a suonare anche l'oboista Ludwig Lebrun, mentre nel secondo concerto il violinista allievo di Mozart Heinrich Marchand. A seguire, nella seconda parte dei due concerti, la cantata *Davide penitente*. Al primo concerto hanno assistito, secondo i verbali della Tonkünstler-Societät, circa 660 persone, il che è indicativo di un discreto successo.

¹⁰⁶ E. M. Wuchner, *The Tonkünstler-Societät and the Oratorio in Vienna*, op. cit., p. 114.

¹⁰⁷ M. Murara, *Tutte le lettere di Mozart*, op.cit. pag. 1435: «domani ci sarà il concerto per le vedove. E martedì ci sarà il 2° nel quale è stato chiesto ad Heinrich di suonare un concerto». Il riferimento è ad un concerto per violino eseguito da Heinrich Wilhelm Philipp Marchand che era in programma insieme all'oratorio di Mozart.

¹⁰⁸ *Idem, Mozart, le cronache*, op. cit., verbale della riunione delle Tonkünstler- Societät, 21 febbraio 1785, p. 635.

Nel secondo concerto il pubblico fu molto meno numeroso: solo 225 persone e i palchi della nobiltà rimasero, per la gran parte, vuoti. Si sono fatte alcune supposizioni, come ad esempio il fatto che Mozart e i musicisti che erano intervenuti al concerto fossero già noti dalle precedenti accademie; altri fattori, come le condizioni metereologiche e la concomitanza di altri eventi, avrebbero influito sull'affluenza. Non bisogna poi dimenticare i conflitti politici e i problemi economici che l'impero stava attraversando. È certo comunque che tra il 1782 e il 1789 la Tonkünstler-Societät sperimentò alcune delle accademie di minor successo.

Le partiture originali utilizzate per i due concerti sono andate perdute, mentre altre parti superstiti della cantata in possesso della Tonkünstler-Societät risalgono all'Ottocento¹⁰⁹ e furono utilizzate per la rappresentazione del dicembre del 1860¹¹⁰. L'ampia diffusione di copie del manoscritto e stampe (fonti D, F, G, H etc.) testimoniano comunque una effettiva e costante circolazione dell'opera.

Nel 1825, durante il Musikfeste a Elberfeld, Mozart compariva come autore di trascrizioni del *Messiah* di Händel ma la sua prima opera originale eseguita fu proprio il *Davide penitente*, replicata l'anno successivo sotto la direzione di F. Mendelssohn.

Franz Xaver Mozart conobbe a Salisburgo il direttore del teatro di corte Franz Lachner, al quale imprestò parti del materiale per un'esecuzione dell'oratorio a Monaco di Baviera il 25 dicembre 1843.

A Vienna Johannes Brahms eseguì la cantata il 25 gennaio 1875 in un concerto al Musikverein; quasi certamente utilizzò il materiale appartenente all'Haydn-Verein. L'anno successivo, le stesse parti furono utilizzate da Otto Dessoff, amico di Brahms e direttore musicale, il quale eseguì a Karlsruhe il *Davide penitente*.

¹⁰⁹ Fonte presente conservata a Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Fonds 89 Haydn-Verein 40.

¹¹⁰ Cfr. D.Black, *Mozart's association with the Tonkünstler-Societät*, op. cit.

Conclusioni

Dopo questa analisi della genesi e della metamorfosi della composizione *Davide penitente*, può nascere spontaneo l'interrogativo sul motivo per cui quest'opera, nonostante il discreto successo avuto inizialmente e nella prima metà dell'Ottocento, venga attualmente poco eseguita e considerata. Oltre a fattori legati a contesti storico-culturali o di tendenza rispetto a un determinato repertorio, l'ambiguità della classificazione dell'opera e la difficoltà di inquadrarla in un genere specifico hanno giocato a favore del suo modello originale, la Messa in Do minore, composizione che ha conosciuto sempre una costante presenza nei repertori mozartiani. Permane tuttavia l'interesse degli elementi raccolti che consentono di formulare alcune ipotesi sulle motivazioni che possono aver indotto il compositore a realizzare l'opera.

L'anno di composizione della messa e dell'oratorio corrispondono al periodo dell'apice creativo di Mozart. Abbandonata la fama di *enfant prodige* (aveva raggiunto da tempo ormai l'età adulta) Mozart, oltre a sperimentare tutti i modi possibili per guadagnarsi dignitosamente da vivere, desiderava appagare le proprie aspirazioni di compositore, consapevole e desideroso di dare prova delle proprie capacità, pronto a misurarsi con la concorrenza. Del resto, il mestiere di musicista e di compositore incominciava ad affacciarsi nel cosiddetto libero mercato, con tutte le implicazioni che esso comportava. Le esperienze e i viaggi in Europa lo avevano arricchito di conoscenze e di opportunità musicali e nelle principali corti - come quelle di Monaco o di Parigi - otteneva consensi e successi, il che lo faceva sempre ben sperare in un incarico prestigioso anche alla corte di Vienna. Ovunque andasse, cercava di carpire quali fossero i gusti e le preferenze del pubblico, per poter comporre qualcosa che fosse gradito, ma nello stesso tempo anche qualcosa di nuovo che potesse essere apprezzato dal pubblico.

Quando arrivò a Vienna il 16 marzo 1781, il pomeriggio stesso Mozart prese parte ad un concerto nella Casa dell'Ordine teutonico (la "casa tedesca") davanti ad un pubblico appartenente all'alta nobiltà¹¹¹. Egli stesso dichiarò che il suo scopo principale era quello di entrare nelle grazie dell'imperatore, desiderando esibirsi davanti a lui suonando

¹¹¹ M. Murara, *Mozart, Le cronache*, op. cit., Vol. I, p. 519.

un'opera¹¹² e delle fughe di cui era appassionato¹¹³. Il tanto agognato posto prestigioso a corte in effetti sarebbe arrivato qualche anno più tardi, nel 1787, quando sarà nominato musicista di corte da Giuseppe II¹¹⁴. Nel frattempo non c'era assolutamente spazio per la noia o l'attesa: la società viennese era nota in tutta Europa per la sua vivacità musicale ed intellettuale, in grado di offrire numerose sollecitazioni e prospettive lavorative. In quel periodo Vienna non aveva un solo pubblico, ma tanti pubblici, ognuno interessato ad un genere musicale diverso. Mozart cercò dunque di promuovere le sue opere ovunque fosse possibile, alla corte imperiale, nei salotti aristocratici e nelle associazioni musicali, tra gli appassionati dei concerti e gli amanti del teatro e dell'opera. Per raggiungere questi pubblici, compose in ogni possibile stile e genere.

La musica per strumento a tastiera era scritta essenzialmente in funzione di esecuzioni o per finalità didattiche; le opere teatrali erano composte su commissione e in vista di un allestimento da parte di impresari e direttori di teatro; i concerti per pianoforte ed orchestra, dove si esibiva come compositore e come solista, gli permisero di intraprendere la carriera di impresario di sé stesso, promuovendo concerti e accademie finanziati dalle sottoscrizioni¹¹⁵. Si trattava di cicli di concerti privati, organizzati dallo stesso Mozart, per i quali i sottoscrittori (per la maggior parte nobili e uomini di cultura più in vista di Vienna) pagavano una certa somma in anticipo. E l'oratorio? Quale motivo poteva avere di accettare una commissione che non prevedeva alcun compenso? Nella già citata lettera al padre del 24 marzo 1781 egli prosegue dicendo:

¹¹² Trattasi dell'opera *Idomeneo* KV 366, scritta su commissione del principe elettore Theodor von Wittelsbach per la stagione del carnevale di Monaco. L'opera venne rappresentata il 19 Gennaio del 1781.

¹¹³ M. Murara, *Tutte le lettere di Mozart*, op. cit. p. 1148. Lettera al padre del 24 marzo 1781: «La mia idea principale è quella di arrivare con le buone maniere fino all'«imperatore», perché voglio assolutamente che egli mi conosca- Avrei piacere di suonargli brevemente la mia opera ed eseguire alcune fughe, visto che ne è un esperto.»

¹¹⁴ Mozart verrà assunto al servizio imperiale per assolvere al compito di comporre musica da ballo, genere che andava per la maggiore all'epoca nelle sale aristocratiche e a corte. Di fatto il suo compito era superfluo e poteva essere assolto da qualunque altro musicista capace in circolo all'epoca, e ciò trova conferma in una lettera scritta da Johann Rudolph Chlotek all'ufficio del gran ciambellano, datata 5 marzo 1792 in cui si scrive: «[...] Il defunto compositore di corte Mozart è stato assunto al servizio imperiale con l'intenzione di non costringere un artista di tale straordinario genio a cercare il suo posto di lavoro all'estero [...]». Cfr. *Idem, Mozart, Le cronache*, op. cit., V. II, pag. 1273.

¹¹⁵ Il biennio 1785-86 fu il periodo di maggior successo (e di maggiori introiti) per Mozart e le sue accademie dove presentò i concerti per pianoforte ed orchestra KV 413, KV 414, KV 415 e KV 466, KV 467.

[...] Oh, se avessi saputo che sarei venuto a Vienna per la quaresima, avrei scritto un piccolo oratorio che avrei fatto rappresentare a teatro a mio beneficio, come fanno tutti qui. Avrei potuto facilmente scriverlo in anticipo, poiché conosco tutte le voci [...]¹¹⁶.

Per assolvere alla commissione della Tonkünstler-Societät, Mozart pensò inizialmente di rielaborare l'oratorio composto nel 1771, *La Betulia Liberata*, chiedendo alla sorella, come abbiamo detto, di inviargli il materiale. Molto probabilmente questo materiale non giunse mai a Mozart e ciò potrebbe essere stato anche un bene, in quanto la Societät, nel decennio del 1780, stava apportando delle modifiche alla programmazione: per andare incontro ai gusti del suo pubblico, l'orientamento era quello di organizzare concerti con un programma più vario, includendo cantate, arie alternate a cori e sinfonie, comunque di durata inferiore rispetto al classico oratorio metastasiano. Non era quindi nelle intenzioni di Mozart comporre un oratorio secondo gli stili convenzionali, e la conferma ci è data dall'utilizzo che egli fa del testo: nessuna trama diegetica, nessun narratore, assenza di ruoli per le parti soliste, nessun recitativo. I versi non servono a raccontare, ma a propagare l'arte dei suoni, attraverso un equilibrato rapporto tra sillaba/fonema e musica. Il libretto utilizzato è probabilmente basato su un testo che, tra una conoscenza e l'altra nel campo musicale e nell'economia dei tempi, si è trovato tra le mani e che ha abilmente adattato per andare incontro ai gusti del pubblico e conquistarsi il favore della nobiltà e dell'aristocrazia. Il ruolo di musicista di corte era sicuramente un ruolo apprezzato, ma pur sempre finalizzato alla produzione prevalentemente di musica da intrattenimento e di circostanza. L'incarico più ricercato e autorevole continuava ad essere quello di *Kapellmeister*¹¹⁷, che fosse presso la cappella di corte, o ancor meglio, presso la cattedrale di Santo Stefano, la più importante chiesa della città. Per il ruolo erano richieste non solo competenze strumentali, ma capacità di comporre musica da chiesa nonché conoscenza e abilità nel contrappunto. A differenza della cappella di corte, il ruolo di maestro di cappella della cattedrale non veniva assegnato dal sovrano, ma dalla municipalità cittadina, composta da nobili e aristocratici della città. Inoltre, non essendo sotto il controllo diretto del sovrano, l'autonomia del

¹¹⁶ M.Murara, *Tutte le lettere di Mozart*, op. cit. pag.1148. Lettera al padre del 24 marzo 1781.

¹¹⁷ Questo importante incarico a vita, solitamente coincideva con la conclusione di un percorso di carriera che poteva durare molti anni. Dopo venti anni di servizio il maestro di cappella poteva essere collocato in pensione con lo stipendio pieno. Formalmente conservava il titolo fino alla morte e soltanto dopo il suo successore acquisiva ufficialmente l'incarico. [N.d.A.]

Kapellmeister nel gestire l'attività della cappella era più ampia: stabiliva il repertorio, decideva gli acquisti del materiale musicale, dirigeva l'orchestra e curava l'insegnamento dei membri della cappella.

Entrambi i posti erano in quel momento occupati rispettivamente da Giuseppe Bonno¹¹⁸ e Leopold Hofmann¹¹⁹. Per Mozart quindi, la partecipazione alle accademie organizzate dalla Tonkünstler-Societät era un modo per farsi conoscere e promuovere le proprie opere attraverso il riciclaggio di musica derivante dallo stile sacro tradizionale (quello di Bach e Händel), con l'aggiunta di elementi originali di diversa attrattiva, sia per il linguaggio para-operistico, che per l'esposizione nella lunga cadenza di capacità compositive particolarmente virtuosistiche. Con l'oratorio, o forse sarebbe più opportuno dire, con la cantata *Davide penitente*, Mozart riuscì a fondere in un'unica composizione la severità dello stile contrappuntistico con la leggerezza delle arie operistiche. Tramite la commissione stilistica raggiunta, sufficientemente aperta a scelte personali, è probabile che intendesse dimostrare di essere tra i migliori musicisti in grado di comporre egregiamente anche musica sacra.

Nel maggio del 1791, su propria richiesta¹²⁰, Mozart verrà nominato assistente *Kapellmeister* di Leopold Hofmann, una mansione puramente onorifica per la quale non era previsto alcun compenso e che Mozart accettò solo con la speranza di succedere allo stesso Hofmann, che a quel tempo era malato, in modo da poter accedere al titolo di maestro di cappella e ottenere la paga di duemila fiorini annui. Il compositore sarebbe divenuto a tempo debito *Kapellmeister* della cattedrale di Santo Stefano e la musica sacra avrebbe sicuramente ricevuto un impulso vigoroso; ma Hofmann si riprese e mantenne l'incarico fino al 1792, quando venne sostituito da Johann Georg Albrechtsberger. Mozart morì il 5 dicembre del 1791.

¹¹⁸ Giuseppe Bonno (Vienna 1711-1788). Fu *Kapellmeister* di corte dal 1774 all'anno della sua morte.

¹¹⁹ Leopold Hofmann (Vienna 1738-1793). Ha ricoperto l'incarico presso la cattedrale di Santo Stefano dal 1774 al 1792.

¹²⁰ M. Murara, *Mozart, Le cronache*, op. cit., Vol. II, p. 1131.

Appendice

Gli allegati 1, 2, 3, 4 fanno riferimento a fonti disponibili on-line sul sito DME Mozarteum <https://dme.mozarteum.at>.

Allegato 1: fonte A. Partitura autografa dei numeri da 1 a 5,7,9,10 della Messa KV 427; Folio1. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung).
Signatur: Mus. Ms.autogr.W.A.Mozart KV 427.¹²¹



Facs. 1: Folio 1^r of the autograph (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin). Cf. pages 3–4, measures 1–6, and Foreword, p. XVII.

Al foglio 1 del manoscritto, Franz Gleißner, che dopo il 1800 aiutò a sfogliare e mettere in ordine il materiale lasciato da Mozart e acquistato da André, annotò con inchiostro rosso: «ist zum / davide pen= / nitente um= / gearbeitet»¹²².

¹²¹ Cfr. edizione in facsimile della partitura autografa, Leipzig, 1982 (Karl-Heinz Köhler); Kassel etc., 1983 (= *Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-facsimiles*, Vol. IX; presentato da Karl-Heinz Köhler, postfazione di Karl-Heinz Köhler e Monika Holl).

¹²² Trad. it: [riscritto per Davide penitente].

Allegato 2: fonte A1. Partitura autografa del No. 6 Aria, Folio 1. Battute 1-10. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung). Signatur: Mus. Ms. autogr. W.A.Mozart KV 469, Nr.6.



Iscrizione autografa nel margine superiore a sinistra, da mano sconosciuta con inchiostro nero: 68°, cancellato da Georg Nikolaus Nissen barrato con inchiostro grigio e sostituito da N°10. Altre iscrizioni di Nissen nel margine superiore, a destra: «Aria: a te fra tanti affanni. Vollständig bis zum Chor, / nebst Chi in Dio sol spera. Gehört dieses dazu?»¹²³. Tra l'intestazione autografa e la nota di Nissen si legge: «6t März 1785. Für H. Adamber-/ ger zur Societätsmusik»¹²⁴; nell'angolo in alto a destra: «(Dav.p. von /Mozart / und / seine / Handschrift)»¹²⁵.

¹²³ Trad: [Aria: a te fra tanti affanni. Completare fino al coro/vicino a Chi in Dio sol spera. Questo appartiene ad esso?].

¹²⁴ Trad: [6 marzo 1785 per H. Adamberger / alla società dei musicisti].

¹²⁵ Trad: [Dav. P. da / Mozart / è / il suo manoscritto].

Allegato 3: fonte A 2. Seconda pagina dell'autografo del N. 8 *Tra l'oscure ombre funeste* (Biblioteka Jagiellońska Kraków), battute 13–26.

New Mozart Edition

I/4/3

DaVIDE PENITENTE

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece "Tra l'oscure ombre funeste" by Davide Penitente. The score is written on ten staves. The first seven staves contain instrumental parts, likely for a string quartet, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as "f". The eighth staff is a vocal line with the lyrics: "che l'oscur ombre funeste / splende al punto il ciel sereno". The ninth and tenth staves continue the instrumental accompaniment. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Allegato 4: fonte A3. Partitura autografa della cadenza nel n. 10 (Coro), Biblioteka Jagiellonska, Cracovia.



Facs. 3: First page of the autograph of the cadenza in No. 10 (Biblioteka Jagiellońska Kraków). Cf. pages 128–129, measures 186–198, and Foreword, page XV.

Iscrizioni sul foglio di persone esterne nel margine superiore destro: «Davide pœnitente». Nel margine superiore del foglio, con inchiostro nero per mano di André: «Cadenz für die Umarbeitung dieser Missa» (con aggiunta da mano ignota: «C moll K 427») «zur Cantate: Davidde penitente, so wie solche auf der Rückseite des Blattes Pag.46»¹²⁶ (le ultime due parole sovrascrivono in parte l’iscrizione a matita «Davide pœnitente»).

¹²⁶ Trad.it.: [Cadenza per la rielaborazione di questa Messa da inserire in una cantata: Davidde penitente, come tale sul retro del foglio pag.46].

Allegato 5: iscrizione autografa delle due Arie originali nel Catalogo personale di Mozart.¹²⁷

Il 6 marzo.

Un'aria per Adamberger alla musica della Società. *À te frà tanti affanni etc.* Accompagnamento. 2 violini, 2 viole, 1 flauto, 2 oboe, 1 clarinetto, 1 fagotti [*sic!*], 2 corni e basso. (*)



Il 10 febbraio.

Un'aria per la Cavaglieri alla musica della Società. – *Fra l'oscure ombre funeste etc.* Accompagnamento. 2 violini, 2 viole, 1 flauto, 2 oboe, 2 fagotti, 2 corni e basso. (*)



Annotazione

La datazione 10 febbraio trattasi probabilmente di un refuso in quanto l'autore nello stesso volume alla p. 638 riporta l'11 marzo come data di composizione dell'Aria *Fra l'oscure ombre funeste*.

¹²⁷ M. Murara, *Mozart, Le cronache*, vol. II. Appendice I, op. cit. Originale in The British Library di Londra.

Bibliografia e sitografia

- A.M.A.: Alte Mozart-Ausgabe. IMLSP *Davidde penitente K 469* Ed. Philipp Spitta (1841-1894), Mozarts Werke, Serie IV: Cantaten und Oratorien, Bd.2, No. 5 Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882.
- N.M.A. Online: Neue Mozart-Ausgabe, Geistliche Gesangswerke Serie I, Werkgruppe 4: Oratorien, geistliche singspiel und Kantaten, Band 3: *Davide penitente*, worgelegt von Monika Holl; Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1987; Internationale Stiftung Mozarteum, Online publications (2006). NME Mozarteum <https://dme.mozarteum.at/nmaonline/> ultima modifica: 2023-03-30 15:49:03/2023-09-22 12:00:08.
- Abert, H., *Mozart*, voll. 2, Milano, Il Saggiatore, 1985 (trad. di Boris Porena e Ida Cappelli di: *W .A. Mozart Zweiter Teil 1783-1791*, Breitkopf und Hartel, Leipzig 1919-21).
- Andreotti, V., *Un critico musicale alla corte napoletana nella seconda metà del Settecento*, Saverio Mattei, pubblicazione online in Academia.edu, Philosophy, Education, and Music, 2011. Url: https://www.academia.edu/31122624/Un_critico_musicale_alla_corte_napoletana_nella_seconda_met%C3%A0_del_Settecento_Saverio_Mattei
- Bizzarini, M., *I 'Salmi' di Benedetto Marcello tra erudizione biblica, autocoscienza aristocratica e aspirazioni di riforma musicale*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi editore, 2018.
- Black, D., *Mozart's association with the Tonkünstler-Societät in Mozart's Studies*, pp. 55 – 75. Published online by Cambridge University Press: 5 Ottobre 2015. Consultabile all'indirizzo: <https://doi.org/10.1017/CBO9781107360051.004>
- Brandenburg, I., *Mozart, Davide penitente and Saverio Mattei*, in *Mozart Society of America*, Vol XV, Number 2, (27 August 2011). Consultabile

all'indirizzo: <https://www.mozartsocietyofamerica.org/wp-content/uploads/newsletters/MSA-AUG-11.pdf>

Burkholder, J. Peter, voce *Borrowing* in the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. IV, 2° ed., London, Macmillan, 2001, pp. 5-41.

Cafiero R. *Progressi notabili a vantaggio della musica: Saverio Mattei e la creazione della biblioteca del Conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini*, in "Saverio Mattei. Tradizione e invenzione", (a cura di) M. Montanile e R. Ricco, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016, pp. 85-131.

Caraci Vela, M., *La filologia musicale/Istruzioni, storia, strumenti critici*, Voll. 3; Vol. I, *Fondamenti storici e metodologici della Filologia Musicale*; Vol. II, *Approfondimenti*, pp. 117-173, Lucca, LIM, 2005-2015, II Ed.

Cattelan, P., *La musica della "omnigena religio". Accademie musicali a Padova nel secondo Settecento*, in *International Musicological Society Acta Musicologica*, May - Aug., 1987, Vol. 59, Fasc. 2 (May - Aug., 1987), pp. 152-186. Consultabile all'indirizzo: <https://www.jstor.org/stable/932922>

De Simone P. – Macchiavino N., *N. Jommelli, Mattei E Rispoli: parafrasi sacre fra testo e contesto*, in *Le stagioni di N. Jommelli: la musica sacra*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Reggio Calabria, 3-4 ottobre 2014, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2020.

Domenichelli, M., *Historia davidica e i Sette salmi della penitenza: oratori e cantate in Cithàra et Spiritus Màlus. La bible et l'opéra/La bibbia e l'opera*, (a cura di) C. Faverzani, Lucca, L.I.M. 2019.

Durante, S., (a cura di) *Mozart*, Bologna, Ed. Il Mulino, 1991.

Einstein, A., *W. A. Mozart. Il carattere e l'opera / Mozart: His Character, His Work*, 1945 trad. di L. Lotteri, , Milano, Ricordi, 1951.

Fabbri P. *Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico*, in *Napoli e il teatro musicale tra Sette e Ottocento*. Studi in onore di Friedrich Lippmann, Firenze, ed. Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, 1993, pp. 121-144.

- Gruber, G., *La fortuna di Mozart / Mozart und die Nachwelt*, trad. di Mirella Torre, Torino, Giulio Einaudi editore, 1997.
- Hildesheimer, W., *Mozart*, trad. di Donata Schwendimann Berra, Firenze, RCS Sansoni Editore, 1979.
- Holl, M., *Kritischer Bericht* (Neue Mozart–Ausgabe, Serie I: Geistliche Gesangswerke 4/3), Kassel 1995, S. c5.
- Kuhn, C., *Lo studio dell'analisi musicale / Analyse lernen*, trad. di Piervito Malusà, Lucca, LIM, 2018.
- Jahn, O., *W. A. Mozart*, Voll.3 Leipzig, Breitkopf und Härtel (1856-59).
- Mattei, S., *I libri della bibbia tradotti dall'ebraico originale ed adattati al gusto della poesia italiana, Colle note e osservazioni critiche, politiche e morali...Vol. 3 [-6]* Napoli, stamperia Simoniana 1773, II ed. napoletana. Consultabile all'indirizzo: <https://dme.mozarteum.at/text-editions/online-edition/>.
- Mila, M., *Wolfgang Amadeus Mozart*, Pordenone, Edizione Studio Tesi, 1980.
- Morelli, A., *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento in Studi Musicali*, Digital repository, Anno XXVI – 1997 n. 1, pp. 105-186. Consultabile all'indirizzo: <http://studimusicali.santacecilia.it/ASCPUB0000000685>
- Murara, M., (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart, 1775-1791*, Voll. 3, Varese, Zecchini editore, 2011.
- Murara, M., (a cura di), *Mozart. Le cronache. La biografia mozartiana in oltre duemila documenti dal 1756 al 1792*, Voll. 2, Varese, Zecchini editore, 2021.
- New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (a cura di) Stanley Sadie, London, McMillan, 2001, *Grove Music Online*, Oxford Music Online. Published online: 2001.
- Persico, T., “Contrefact”, “contrafact”, “contrafactum” (secoli XIV-XV): falsificazione, imitazione, parodia, in *Il falso*, (a cura di) Eleonora Caccia. Elephant Castle, laboratorio dell'immaginario, rivista elettronica, novembre 2017. Consultabile all'indirizzo: <https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/article/view/374/331>.

- Paumgartner, B., *Mozart*. Trad. it. di Carlo Pinelli, Torino, Einaudi, 1994.
- Riga, P.G., *Metastasio, Eugenio di Savoia e gli italiani a Vienna: primi appunti, in Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, (a cura di) Beltrami, Navone, Tongiorgi, Milano, LED, 2020.
- Robbins, H.C., 1791, *L'ultimo anno di Mozart*, Milano, Edizioni Ghibli, 2022. Tit. orig.: *Mozart's Last Year*.
- Schmid, M.H., *L'italianità nella messa in do minore KV 427*, in Cafiero, Mellace e Toscani (a cura di), «*La nostra musica da chiesa è assai differente...*» *Mozart e la musica sacra italiana*. Atti del Convegno internazionale di studi, Pavia, 9-10 ottobre 2015, Roma, SEdM, 2018.
- Smither, H.E. *Storia dell'oratorio, Vol. I, L'oratorio barocco, Italia, Vienna, Parigi*. Tit. orig.: *A History of the oratorio. Vol. I The oratorio in the Baroque Era Italy, Vienna, Paris*. Trad. di Chiara Briganti, Milano, Editoriale Jaca Book, 1984.
- Solomon, M., *Mozart / Mozart. A life*. Trad. di Andrea Buzzi, Milano, Mondadori, 1996.
- Toffetti, M., Taschetti G. (edited by), *Contrafacta, Modes of Music Re-textualization in the Late Sixteenth and Seventeenth Century*, Kraków, Musica Iagellonica, 2020, pp. 9-36.
- Tufano, L., *Lettere di Saverio Martini a padre Martini (con una digressione su Salvatore Rispoli)*, in *Napoli Musicalissima. Studi in onore di Renato Di Benedetto per il suo 70° compleanno*, a cura di Enrico Careri e P. Paolo De Martino, Lucca, LIM, 2005, pp. 91-118.
- Gersthofer, W., Wovort in *Wolfgang Amadeus Mozart, Davide penitente KV 469*, Stuttgarter Mozart – Ausgaben Urtext, Stuttgart, Carus Verlag, 2006.
- Wronka, S., *The penitent David in the Bible and in Wolfgang Amadeus Mozart's Cantata "Davide penitente"* in *Ruch Biblijny I Liturgiczny*, vol. 70, n. 4 (2017), pp. 309-340.
- Wuchner, E., *The Tonkünstler-Societät and the Oratorio in Vienna, 1771-1798*, Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2017.