

1.

MOZART, INSEGNANTE DI ARTICOLAZIONE:

Sonata K. 281

Dopo la morte di Mozart, Carl Czerny (1791-1857), che certamente aveva maturato molta esperienza diretta della tradizione mozartiana, scrisse, nella sua *Pianoforte-Schule* (1839):

*La scuola di Mozart: esecuzione particolarmente brillante, più attenta allo staccato che al legato; intelligente e vivace.*¹

Mozart non ha mai curato i dettagli dell'articolazione puntuale (ad esempio quella relativa ad un motivo, alle legature di articolazione, ai contrasti di tocco *legato*, *staccato*, *non-legato*, all'interno di una breve sezione) nella versione a stampa di una sua opera pianistica più di quanto non l'abbia fatto nella Sonata K. 281.² Eseguita nel rispetto delle indicazioni del compositore, la sonata è rivelatoria per il modo in cui ogni singolo elemento è trattato: la presenza costante di un'alta diversificazione e contrasto fra tocco *staccato*, *legato* e *non-legato* si distacca dalle più generiche indicazioni che troveremmo in una composizione del periodo classico, laddove non necessariamente il compositore diversificherebbe all'interno di brevi figurazioni ciò che è pertinenza di una modalità esecutiva strumentale, non solo fraseologica o metrico-accentuativa.

Con questa sonata, Mozart ci dà preziosi indizi sull'articolazione della sua musica pianistica in genere. Come tale, la K. 281 è un'importantissima lezione di pianismo se condotta nel rispetto dei suoi segni di articolazione; richiede al pianista di raffinare la sua capacità di separazione ed individuazione di elementi minimi.

Alcune osservazioni sono importanti, prima di entrare nello specifico. Per cominciare: le legature mozartiane non sono sempre "di frase". E quando una legatura termina prima della stanghetta di battuta questa non indica necessariamente una separazione. Paul ed Eva Badura-Skoda chiarificano la terminologia relativa alla funzione specifica di ogni legatura, la quale avrebbe le due seguenti funzioni primarie:

¹ Carl Czerny, *Vollständige theoretisch - praktische Pianoforte - Schule*, p. 72.

² Un'altra composizione di Mozart molto "notata" dall'autore è il Rondò in La minore K. 511.

"1. Indicare un *legato* su di una sezione piuttosto lunga, che Mozart però scriveva di solito con legature che interessavano una battuta alla volta, quando non scriveva la parola "legato" [in italiano]. Quindi - secondo la pratica affermata ai suoi tempi - erano scritte solo su una battuta; le chiamiamo *legature di legato*.

2. Indicare che due (o tre o talvolta anche quattro) note sono raggruppate insieme nei casi in cui è musicalmente necessario accorciare l'ultima nota. Mozart scriveva legature corte che sono spesso poste su note di valore molto corto; queste le chiamiamo *legature di articolazione*."

E' importante porre fine all'equivoco di dover oggi, per soggiacere ad un rinato interesse nei confronti del dettaglio della scrittura settecentesca (talvolta con feticistica attenzione alla pura grafia), eseguire tutte le legature come se fossero sempre e solo di articolazione - con conseguente separazione alla fine di ognuna - dimenticando che (soprattutto in Mozart) la loro derivazione è soprattutto violinistica. In virtù di ciò, queste spesso indicano un cambio d'arco che a sua volta raffigura il disegno e la metrica particolare, non un respiro (*Luft*) né un'articolazione. Tuttavia, cosa che è tipica soprattutto di certe scuole est-europee (russe in particolare), la separazione a fine legatura può essere chiaramente implementata in ragione della sua funzione accentuativa e metrica; ciononostante, va sempre fatta con arte, piuttosto che per osservanza di una desiderata filologia che comporta però il paradosso di tradire se stessa, fraintendendo le intenzioni del compositore.

Quando è invece l'articolazione il fine della legatura (come nel caso dei "portamenti a due") questa indica sia l'*Abzug*³, il rilascio accorciato e una de-enfasi dinamica dell'ultima nota, sia - ove applicabile - un'enfasi dinamica sulla prima. Dobbiamo sempre tenere a mente che il compositore classico non ha vissuto la retorica turbinosa della seminazione romantica e quindi pensa molto più la nota in relazione alla sua posizione metrica, fraseologica e armonica (con le relative enfasi dinamiche o meno, accentuazioni o meno, etc.).

Nella sua *Klavierschule* (1789, p. 355), Türk suggerisce:

Si dovrebbe ricordare che la nota su cui inizia la legatura deve essere molto lievemente (quasi impercettibilmente) accentata.

³ Dal tedesco *abziehen*, togliere, con cui si indica la nota finale di una figura che richiede la sua dissolvenza sonora, seguita da *Luft*.

Per quanto riguarda l'osservazione di Czerny sul tocco predominante della "scuola" di Mozart (dunque un lascito che si estende storicamente oltre Mozart stesso), è della massima importanza capire quanto sia cambiato negli anni l'approccio *basale* del tocco pianistico. A quei tempi, il tocco di base (oggi qualcuno direbbe, genericamente: come si fanno le scale) era *non-legato*. Ancora una volta, nell'edizione del 1802 della sua *Klavierschule* (VIII, 3, Cap. 442, p. 400), Türk ci insegna che:

Per le note che debbono essere suonate nel modo comune, vale a dire né staccato né legato, si deve alzare il dito dal tasto un poco prima del valore che la nota richiede.

Eva e Paul Badura-Skoda ci raccomandano come "Per gli interpreti della musica di Mozart sapere questo rivesta una grande importanza. C'è un'idea fallace diffusa nel credere che il *passagework*⁴ di Mozart richieda un costante *legato*. Infatti Mozart richiedeva spesso l'uso del legato, ma in genere lo riservava a passaggi melodici, su qualsiasi strumento. Altrimenti, quasi sempre voleva che i passaggi virtuosistici venissero eseguiti particolarmente *non-legato*."⁵ Come prova del nove, i Badura-Skoda suggeriscono un'affascinante testimonianza fono-meccanica (!) di un'esecuzione del tempo: al Museo degli Strumenti Musicali dell'Università di Lipsia trovasi un *Flötenhur* (orologio musicale) con una registrazione storica dell'Andante in Fa maggiore K. 616 di Mozart, in versione accorciata. I passaggi rapidi di trentaduesimi sono suonati *non-legato*. L'articolazione di Mozart, attestata anche dai suoi contemporanei, rivela il *non-legato* e a volte lo *staccato* come forme di tocco dominanti nel suo pianismo. Secondo prassi, alla sua epoca nessun segno di articolazione era necessario per suggerire una regola di base, quindi la sua assenza indicava un *non-legato*. Marpurg aveva già lasciato una perentoria, quanto lapidaria, istruzione in merito:

*Il normale movimento in avanti è l'opposto del legato e dello staccato: consiste nell'alzare il dito agilmente dal tasto precedente appena prima che tocchi la nota successiva. Questo normale movimento in avanti era preso sempre per scontato, non era mai indicato.*⁶

E' inoltre musicalmente plausibile (non solo storiograficamente pertinente) che il

⁴ Passaggi con scrittura più prettamente strumentale, che si compongono di soprattutto scale, arpeggi e figurazioni idiomatico-strumentali.

⁵ Op. Cit.

⁶ Marpurg, F.W. *Anleitung Zum Clavierspielen* (Berlin, 1755), p. 29

tocco esecutivo basale di un passaggio non cantabile in Mozart sia il *non-legato*, che non è né legato né staccato (né tantomeno *portato*, che è tutt'altra cosa). Questa forma di tocco viene a volte chiamata "sciolto", ma il termine storico più vicino è "leggiero", che non interessa solo la sfera dinamica ma anche e soprattutto quella del tocco in sé, dal momento che questo richiede un atteggiamento alla tastiera più di sospensione che di appoggio ed alta precisione e responsività nella fase negativa dell'articolazione digitale, per un ritorno digitale dal tasto che lasci un piccolo silenzio rispetto all'attacco della nota successiva.

Volendo annotare nella Sonata K. 281 i numerosi dettagli che entrano in gioco nell'esecuzione, un po' come fanno i Badura-Skoda in alcuni loro esempi (vedi sotto, in riferimento alla K. 333)⁷,

Es I/1 (Mozart, Sonata K. 333/I, mm. 1-2)



usiamo una serie di simboli, apposti alla parte, non presenti nell'edizione originale, la quale, è bene ricordarlo, usa solo i seguenti segni:

- legature
- puntini di staccato
- segni di dinamica

Nel 1° tempo di questa sonata non sono presenti indicazioni di *crescendo* e *diminuendo*; inoltre è bene ricordare che Mozart non usava le "forchette" per indicare un aumento o cedimento dinamico.⁸

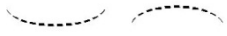
I seguenti segni che apponiamo negli esempi qui riportati, aggiunti a quelli dell'originale, (pertanto aggiunte interamente redazionali), sono esclusivamente indicatori di modalità

⁷ Vedi es. IV/5 in Badura-Skoda, Eva e Paul, *Interpretare Mozart* (traduz. ital. della 2a edizione a cura di Carlo Grante), Rugginenti, Milano, 2013.

⁸ I recenti studi di Roberto Poli mostrano una polivalenza dei segni di "forchetta", indicativi anche (e soprattutto, secondo le sue conclusioni in merito) l'agogica suggerita dal compositore. Cfr. Poli. R., *The Secret Life of Musical Notation: Defying Interpretive Traditions*, Amadeus Press, 2011

esecutive, non di interpretazioni sintattiche e dinamiche:

- Legatura tratteggiata, indicante un'articolazione sottintesa o un portamento a due



- Cuneo verticale indicante uno staccato accentuativo



- Accenti



- Segno di breve respiro (*Luft*)



- Segno di articolazione



- Segno di leggera articolazione, senza vera separazione



- Segni di accentuazione metrica (*Tesi*, *Arsi*)



Quando la posizione di questi ultimi è sopraelevata rispetto al pentagramma vuole indicare la scansione metrica a livello superiore di battuta oppure, se ancora più elevata, a livello iper-metrico di due battute.

Andiamo a fare un'analisi grammatico-espressiva, con speciale attenzione a metrica ed articolazione, dell'Esposizione del primo movimento di questa sonata K. 281.

La struttura iper-metrica delle due battute iniziali ci suggerisce una prima in *Tesi* ed una seconda in *Arsi*. La stanghetta di battuta tratteggiata illustra l'assetto metrico come una battuta "intesa" più grande della battuta notata.

Molto spesso Mozart suggerisce una sottintesa maggior enfasi sulla seconda battuta. Ad esempio (caso che Paul Badura-Skoda prende ad esempio quintessenziale) nel *Rondò* in Re maggiore ci si chiede come l'interprete debba interagire con la musica che ha di fronte in termini di dinamiche, sia per la sottostante dialettica tensione-distensione, sia per la mera questione di accentuazione metrica. Quest'ultima non è la pedissequa applicazione di una regola binaria di *Tesi* e *Arsi* (che non avremmo difficoltà ad accettare, in un mondo informatizzato che poggia sulla combinazione di alternanza binaria, 1 e 0), quanto la coerente organizzazione del tempo musicale in impulsi. La logica sottesa è però legata alla dialettica tensiva suggerita dall'assetto melodico e armonico,

oltre che da come la fraseologia che interessa la sezione particolare suggerisce il dipanarsi della musica. Sarebbe riduttivo però, addirittura errato, interpretare delle enfasi sonore poste su un tempo, o una battuta, sempre come *Tesi* ed indicarle in tal modo: un'*Arsi* con enfasi accentuativa rimane comunque un'*Arsi*, che soggiace però alla necessità espressiva di un accento. Molto appropriatamente Rudolf Christiani⁹ propone come gerarchia di accenti, in ordine decrescente di importanza, espressione - ritmo - metro. L'interprete sensibile e preparato sa far capire che sta dando maggior enfasi sonora ad un'*Arsi* che alla successiva *Tesi* per motivi interamente espressivi, senza che la prima subisca una mutazione genetica nella seconda.

Tema-periodo principale di otto battute

Antecedente

Battute 1-2

Idea principale. Come tale, questa idea principale si presenta armonicamente come prolungamento di Tonica.

Il trillo sul *Sib* potrebbe essere più corretto con inizio dalla nota reale, per via dell'ottava al basso (dunque si eviterebbe l'appoggiatura di 9a) e perché, come nel Concerto per due pianoforti K. 365, dà inizio al brano; di converso, la piccola sequenza che segue interessa un disegno di appoggiature (*Sib-La*, *Do-Sib*) cui un inizio dalla nota superiore del trillo iniziale, dal suono quindi di appoggiatura seguita da trillo, contribuirebbe nella coerenza interna che ne deriverebbe. Ognuna delle appoggiature (non indicate nella grafia, ma desunte dalla scrittura delle terzine) può essere come tale trattata, seppur con assoluta discrezione: nell'esempio vengono apposti segni di *Tesi* su ognuna delle dissonanze, oltre ad un segno di portamento a due (tratteggiato) che ne indica anche un *legato da appoggiatura* ed un segno di dinamica (qui indicazione quasi superflua, apposta per chiarezza didascalica), indicante un appena accennato diminuendo di pragmatica.

Es. I/2:



Battute 3-4

Idea contrastante. Qui abbiamo una ristabilizzazione dell'iper-metro a battute singole, in cui evince l'assetto Tesi-Arsi dei rispettivi tempi forti e deboli; questo è così chiaro da non lasciare avvertire, all'interno di ogni tempo, la suddivisione interna: per questo motivo è da preferire eseguire entrambi gli accordi del tempo forte della battuta senza diminuendo. Pur essendo il secondo accordo la risoluzione armonica del primo (con l'effetto di una cadenza plagale IV-I ed una perfetta V-I) e pur avendo la parte superiore della battuta 3 l'aspetto di un'appoggiatura (sebbene di tipo 6-5, la più debole), l'assenza di portamenti a due e il basso in ottave che salta inducono ad eseguire i due accordi con approssimativamente uguale dinamica. Eccezion fatta, ovviamente, per la reale appoggiatura doppia nella battuta 4. L'*idea contrastante*, dunque, più frammentata nei suoi elementi dell'*idea principale*, contrasta appunto con quella sotto il profilo del contenuto motivico, ritmo e armonico, per il modo in cui è delineata melodicamente, con la polarità di scrittura fra i due accordi in crome e gli otto sedicesimi nella seconda battuta. I bicordi di semiminime, il trillo, le terzine di sedicesimi dell'*idea principale*, pur mancando di vero contrasto di articolazione mostrano una diversità di scrittura e un diverso ritmo armonico, dal carattere ovviamente diverso. Già nelle prime quattro battute della sonata, sezione Antecedente del periodo, si delineano numerosi elementi costitutivi, terminando con un'inconsueta cadenza autentica imperfetta.

Es. I/3:

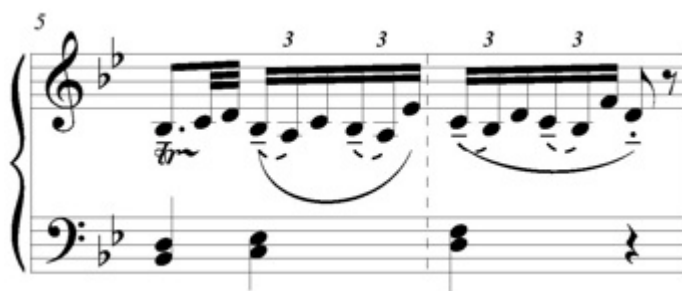


Battute 5-8

Consequente

Le battute 5-6 reiterano l'idea principale fedelmente un'ottava sotto, *piano*.

Es. 1/4:



Se la susseguente idea contrastante replicasse quella principale fedelmente e nello stesso registro, si otterrebbe uno sbilanciamento di altezze, cosa che Mozart non fa, procedendo invece, da par suo, ad una sorta di fusione dei due registri e di elementi ritmici, creando un contorno melodico *ex-novo*. Le battute 7-8 infatti introducono un disegno ascendente-discendente la cui carica propulsiva è effettuata anche attraverso una contrazione ritmica (due terzine di semicrome seguite da otto biscrome) verso il grado di Tonica con cui inizia la sezione successiva. Con un'elisione si attua una cadenza autentica perfetta in *clausola maschile*, facendo della battuta 8 unitamente la conclusione del *Tema principale* e l'inizio della sezione di *Transizione*, che inizia brillantemente con un alto grado di positiva propulsione anterograda. Il rapido passaggio scalare (comunque denso di articolazioni sottili al suo interno) sarà scaturigine di elementi simili. Il *Sib* alla battuta 8, notato con un'enfasi accentuativa di puro tempo forte, è indicato con un punto interrogativo fra parentesi, perché conclusivo di un intero periodo e come tale anche foriero, per coerenza fraseologica, di una flessione dinamica, piuttosto che un accento metrico udibile.

Es. I/5:



Battute 8-17

Transizione

Avendo la sezione transitoria fra i temi principali della sonata classica la caratteristica di allentare la forma compatta impostata dal tema principale, questa conferisce un senso di continuità e scorrevolezza sintattica, liquidando progressivamente il suo materiale motivico. In questo caso i passaggi scalari ascendenti preceduti da una breve digressione cromatica (derivanti dalla fine del tema) non hanno indicazione di articolazione e procediamo per *default* a considerarli *non legato*, anche in virtù, per contrasto, della legatura che reca il breve passaggio di otto note che segue, un indugiare sulla nota Sib nelle battute 8-11. In queste battute, come indicato nell'esempio, l'impulso metrico regolare forte/debole del tempo binario si staglia naturalmente, mentre la successione armonica IV-I con pedale di Tonica indica un iper-metro di battuta-forte/battuta-debole, in ragione del senso di distensione che l'appoggiatura armonica (una triade in 2° rivolto che risolve) suggerisce.

Es. I/6:



A conferma dell'alta entropia di articolazione presente in questa sonata, i passaggi scalari discendenti (con una ovvia logica di inversione) nelle battute che seguono recano i puntini di *staccato*, preceduti da tre biscrome che recano invece una legatura, sempre per mano del compositore. Con la battuta 15 si giunge allo snodo tonale, con la comparsa del Si naturale in passaggio sequenziale di terze spezzate ascendenti con *legatura di legato* per mano dell'autore, come lo è *staccato* quello scalare discendente che segue (battuta di difficile esecuzione). L'arrivo di dominante nelle battute 15-16 è un reiterarsi (a distanza di due ottave al basso, come l'*Idea principale* nell'Antecedente e Conseguente del *Tema principale*, ora in diminuzione metrica) di un passaggio chiaramente derivante da quello principale della sezione, stavolta sezionato nella sua articolazione da quattro note staccate e quattro legate, a ritmo armonico fermo e con minor densità motivica. Questo prepara il campo (William Caplin usa l'espressione "clears the stage"¹⁰) per l'ingresso del *Tema subordinato*. Gli accenti apposti in questa sede alle note più alte dei passaggi discendenti sono funzionali ad evidenziare il disegno, come lo sono ad evidenziare la natura di rapida *appoggiatura* ascendente dei Mi-Fa nella battuta 16. I lievi accenti apposti alle prime note del basso alle battute 15 e 16 sottolineano la natura giambica del ritmo maschile, fra l'altro accentuato dall'avere sul tempo forte una nota più lunga.

¹⁰ Caplin, W. *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental musica of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, 1998, p. 125

Es. I/7:

12

14

16

p

Gruppo tematico subordinato

Battute 17-21

Prima idea melodica.

I cinque Do in semicroma ribattuti, in forma di *anacrusi* (l'intera seconda metà di battuta è *anacrusi* della successiva ed ha a sua volta una nota di *anacrusi*) non necessitano di accentuazione interna, piuttosto di senso di direzione verso il Do della battuta successiva, che qui indichiamo con un moderato accento. In più, una lieve cesura-respiro prima di questa nota ne accentua il carattere di nota importante dell'*incipit*. Le battute 18-20 hanno in sé sia l'aspetto di un periodo simmetrico, con un'*idea principale* seguita da una *contrastante* (se ad ogni battuta notata ne facciamo corrispondere due reali), sia di fase di

presentazione di una *sentence*. Nella logica del primo dobbiamo considerare il peso relativo dell'*anacrusi*, come facente parte di un inciso melodico, che suggerisce la stessa percezione di un successivo inciso melodico (contrassegnati con i numeri 1 e 2 nell'esempio) con identico assetto metrico (*anacrusi* del valore di un quarto con a sua volta una di un sedicesimo). Per via della scrittura melodica e del suo respiro, abbiamo anche una costruzione metrica interessante, un metro nel metro: in ogni battuta il contrasto di tempo forte e debole favorisce un carattere danzante nell'umore dolce e aggraziato del tema, con un iper-metro chiarissimo di battuta forte e debole, che giustifica maggiormente il piccolo accento sulla nota Do delle battute 18 e 20 ed un lievissimo *diminuendo* (che nell'esempio indicato con una "forchetta" fra parentesi). Il piccolo accento sulle note Fa e La (rispettivamente nelle battute 19 e 21) è infatti molto lieve: a causa di quella apparentemente semplice, ma efficace e pregnante *anacrusi* di cinque Do staccati, l'interprete si trova a gestire una lunga clausola femminile (con inizio sul Do puntato) che termina maschile (sul Fa e poi sul La). Il primo dei cinque Do, che nell'edizione Neue Mozart Ausgabe riporta un segno di Strich,¹¹ funge da *anacrusi* dell'*anacrusi*. Il *basso albertino*, realizzato à la Mozart, tiene sempre conto delle linearità che risultano dal movimento delle parti sottintese. Qui la linea del basso (da eseguire dando alla nota un valore di 1/8 almeno) conferisce grazia e serenità, con un pedale melodico di Do che echeggia il Do alto della melodia. Il fatto che la formula albertina si interrompa sul 1° tempo della battuta successiva contribuisce al senso di respiro e di organizzazione melodica del Tema. Genialmente, Mozart alza di un semitono l'ultima iterazione del Do, legandola con un *portamento a due* al Do precedente e creando una "vera anacrusi di slancio" (come l'avrebbe chiamata Lussy), un brevissimo *Eingang* (un *lead-in*, qui in forma di collegamento melodico) alla battuta successiva, da cui origina una *progressione*.

Es. I/8:

¹¹ Circa il significato del simbolo grafico *Strich* non si è ancora tutti d'accordo.

Uno dei primi a Vienna a distinguere fra punto e Strich fu Johann Wenzel nel suo *Pedal-und Hackenharfern-Schule* (1808). Friederich Starke, nella sua *Wiener Piano-Forte Schule* (1819-1821) descrive in maniera inequivocabile tre attacchi diversi: L'attacco corto, affilato (*scharf*), che è indicato da uno *Strich*, in cui ogni nota dura un quarto del suo valore notato; l'attacco indicato da puntini, in cui le note durano metà del valore notato; il *portato*, che è indicato con puntini sotto una legatura, in cui ogni nota dura 3/4 del suo valore notato. Secondo Paul Mies però i puntini di staccato di Mozart, che dai suoi autografi appaiono in varie forme in un gradiente fra puntini veri e lunghi tratti verticali, sono solo il risultato della sua grafia e niente più, come spiega nel suo articolo 'Die Artikulationzeichen Strich und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart', (*Die Musikforschung*, 11 (1958), 428).

Il posizionamento ripetuto dello Strich in questo caso particolare, su un'anacrusi di un'anacrusi, sembra avvalorare l'ipotesi di uno staccato diverso (più corto o accentuativo?), che qui ha significato di enfasi metrica e chiarificazione fraseologica.



Battute 22-26

La *progressione* che ha ora inizio, tecnicamente di 5a discendente (di tipo derivato, per via della posizione in rivolto) offre un tipo di *passagework* - come tale da eseguire *non-legato* - in alternanza fra le due mani, fra cui sapientemente Mozart differenzia la scrittura strumentale:

- un disegno ascendente quasi cromatico alternato ad una nota *pedale* alla mano destra;
- terze spezzate discendenti alla mano sinistra (secondo una sequenza che ne mette in evidenza la struttura intervallare di 2e ascendenti in progressione diatonica discendente).

La prima delle due note di questo passaggio discendente può essere messa in rilievo previo *staccato accentuativo*, fornendo in tal modo un elegante contrasto di scala semi-cromatica ascendente e diatonica discendente (quest'ultima, come tale, bilineare). I trilli che si alternano sono preceduti da breve anacrusi staccata, cui coerentemente si aggancerà il motivo tematico successivo.



Altro tema subordinato (inizio sezione conclusiva).

Questo tema sembrerebbe avere la forma di un *periodo parallelo* di otto battute, con elisione dell'ultima nella sezione di Codetta dell'Esposizione.

Su di un accompagnamento albertino non invadente (del tipo "arpeggiato" - che offre minor polifonia latente ma maggior uniformità sonora), si staglia una graziosa linea melodica "spezzata", come tale tipicamente mozartiana (elemento che convinse Leopold Mozart dell'attribuzione del titolo di "maestro segreto" del figlio al compositore italiano Rutini). L'*anacrusi* staccata di sedicesimo (nelle battute 27 e 28) si riaggancia a quella del trillo nelle mm. 23 e 25. I portamenti a due di sedicesimi ricevono l'accentuazione trocaica di prammatica, interpretando fra l'altro la loro fisiologia di appoggiature, con maggior enfasi a quella di inizio battuta, in cui csi ha anche un cambio di armonia. Nella terza battuta del tema (in caso di *sentence*¹² la fase "continuativa") si ha addirittura la *diminuzione* ed *aumentazione* di queste figure di *appoggiature*; non consiglierei di separare, o articolare, o accentare, le quattro semicrome discendenti di questa battuta quali reali *appoggiature*, perché ne risulterebbe un'esecuzione pedante. Ma la successiva *appoggiatura* della nuova nota *sensibile* (Mi), 3a dell'accordo (per entrambi i motivi un tipo di *appoggiatura* piuttosto forte) senza dubbio merita di essere trattata come tale. Può anche piacerci dare uno *staccato* (non necessariamente di tipo accentuativo, ma risultante tale grazie alla separazione) ad ogni nota di basso dell'accompagnamento albertino. La

¹² Secondo Schoenberg, "la sentence è una forma superiore di costruzione rispetto al periodo. Essa non solo rende una dichiarazione di un'idea, ma allo stesso tempo inizia una sorta di sviluppo" (*Fundamentals of Music Composition*, 1967, p.58). La costruzione di una sentence, rispetto al periodo, non si articola in Antecedente e Conseguente, ognuno di quattro battute, ma in Presentazione (di quattro battute, con un'Idea Principale di due battute reiterata sequenzialmente) e Continuazione (con una frammentazione motivica di battute singole seguite da una fase cadenzale). Il già citato testo di William Caplin ha dato un enorme contributo alla diffusione di questa teoria della forma.

quarta battuta di questo *Antecedente* non è che un'affermazione della nuova area tonale (il Fa maggiore qui è più che una Dominante tonicizzata di Sib maggiore). La simpatica ed esuberante figurazione, avendo alla mano destra una *nota di volta* discendente in battere (facendola quindi diventare una rapida *appoggiatura*) invita a dare a questa un piccolo accento, in contraltare alle ottave di basso, da eseguire come crome staccate, con dinamica uniforme in tutta la battuta.

Es. I/10:



Voler realizzare queste appoggiaturine nella battuta 30, nel rispetto della pragmatica, separando la prima nota dalla precedente e legandola a questa successiva, oppure dare un picco accento o *staccato accentuativo*, risponde a due diverse esigenze di lettura. La prima è di natura più umorale, tendendo a veicolare la gaiezza ed euforia insite nel passaggio; la seconda più di tipo musicale-strutturale, mettendo in luce un elemento fisiologico della musica in questione. Nel secondo caso, il passaggio andrebbe letto in tal modo:

Es. I/10:



Le quattro battute che seguono concludono il periodo, con elisione dell'ultima battuta, prima della sezione di Codetta, che ci porta alla Sottodominante per una cadenza in cui efficacemente si reitera (in altra forma) il concetto ritmico sincopato della battuta 30. Il tutto in due battute ripetute.

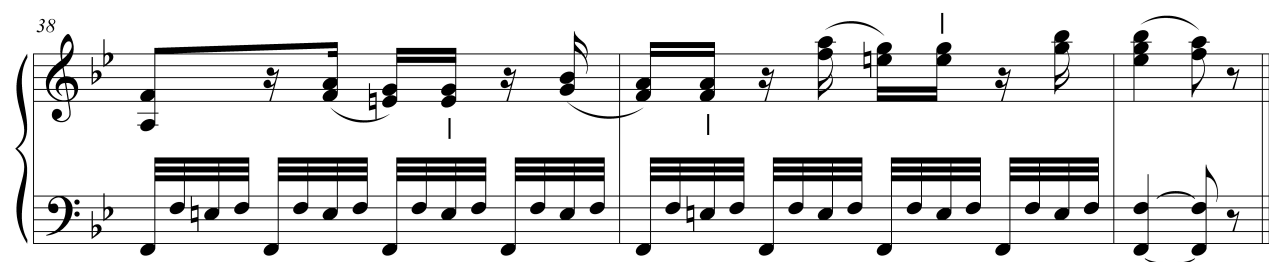
Es. I/11:



Gli accenti suggeriti, in forma di staccati accentuativi nelle battute 35 e 37, meritano una riflessione.

Premesso l'assioma che richiede maggior suono ad una nota lunga, in linea con una consuetudine da strumento ad arco più funzionale che tradizionale, gli ottavi alla mano sinistra nella battuta 30 sono, in aggiunta, ottave in un registro più basso. Lo *staccato accentuativo* delle semicrome alla mano destra vuole anche compensare lo squilibrio sonoro risultante, dando una qualità timbrica da sincopato ma mantenendo il *tactus* sulla suddivisione forte. Lo stesso dicasi, quindi, per i passaggi ritmicamente uguali (ma in dinamica *p*) delle battute 35 e 37. La sezione conclusiva si sviluppa quindi secondo il tradizionale schema mozartiano di decremento di lunghezza di ogni sotto-sezione (in questo caso, con una struttura di 4+4+2+2+1+1(+1) battute). Le battute conclusive dell'Esposizione, che confermano la nuova zona tonale, offrono per la prima volta in questo brano dei *portamenti a due* levare-battere, che con una seconda nota più lunga della prima appaiono di stampo più *giambico* che *trocaico*, con accento sulla seconda nota.

Es. I/12:



Il precetto di dar enfasi sulla prima nota della legatura di un *portamento a due* è senza alcun dubbio valido nei casi di figure trocaiche battere-levare, del tipo di appoggiature o figure "Seufzer", con seconda nota suonata più *piano* e più corta, con il cosiddetto *Abzug* (nota "tolta"). Ma nel caso di posizione metrica giambica non si può applicare acriticamente lo stesso criterio. Badura-Skoda suggerisce di accentuare la seconda nota nel caso di passaggi sequenziali, come nel seguente esempio tratto dalla Fantasia in Do minore, K. 475, mm. 141-145, per via dello spostamento ritmico:

Es. I/13:

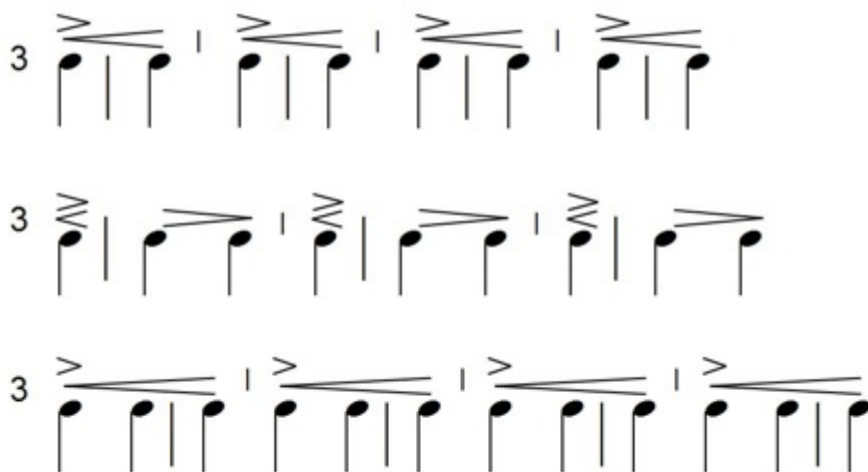


Sia il summenzionato esempio, sia il criterio che lo sottende, sono vicini (ma certamente non simili) al nostro caso della Sonata K. 281.

Dobbiamo però aggiungere che l'esecuzione musicalmente convincente non presenta delle secche accentuazioni tetiche, ma tratta il *portamento a due* sia come un segno di *legato* tecnico, sia come un segno di accentuazione metrica, dando però sulla prima nota di ogni legatura enfasi non tanto di tipo metrico, bensì agogico-espressivo, senza un'evidente stasi temporale sulla nota interessata, ma con un carico di maggior espressività. Questo punto è nodale: un accento agogico su un levare può e deve lasciare intatta l'accentuazione tetica sul tempo forte, se l'enfasi alla nota in levare cui è preposto non è tale da farla diventare tetica. Quest'ultimo principio è valido soprattutto in casi come quello in esame, dalla Sonata K. 281: tecnicamente, la nota in levare non è un'appoggiatura, ma una *nota d'aggancio* (a volte chiamata *appoggiatura debole*).

Hugo Riemann affronta questa questione, esplicitando la relazione fra nota in levare e nota in battere: la prima con un accento espressivo, la seconda come punto più alto di un *crescendo*, che culmina quindi sull'accento metrico tetico.

Es. I/14:



Tuttavia, egli mette in guardia contro l'irritante abuso di siffatta enfasi accentuativa, non ritenendola necessaria come tale, poiché un autentico accento sul levare creerebbe un indesiderabile effetto sincopato: "Questo accento ovviamente non è richiesto né necessario; è una finezza, una sottigliezza e serve solo allo scopo di disegnare il contorno musicale con maggior chiarezza, non a crearlo attraverso il suo uso."¹³

Questa dicotomia di accentuazione, che ha la sua radice negli archetipi metrici del *Trocheo* e *Giambo*, è da Riemann chiaramente illustrata nei significati musicali di *Anbetont* e *Abbetont*:

Es. I/15:



Un *portamento a due* con seconda nota in battente lo interpretiamo con un significato di *abbetont* se conferiamo un senso di direzione verso la seconda nota attraverso l'accento, rendendola *Tesi* di un piede ritmico *giambico*, come nel seguente esempio illustrato da

¹³ Riemann, H. *Musicalische Dynamik und Agogik*, Amburgo, 1884, p. 21

Riemann:

Es. I/15:



Viceversa, un vero piede *trocaico* è quello che interessa un *portamento a due* con prima nota in battere e seconda in levare, con significato di *anbetont*; questo è un caso certamente di lettura quasi univoca e molto spontaneamente lo si esegue con la dinamica indicata da Riemann nell'esempio:

Es. I/16:



Per ulteriore chiarezza, chiediamo a Mozart se scrive i portamenti a due levare-battere in maniera che sia inequivocabile quell'accento sulla prima nota che rischia di diventare fastidioso. Andiamo a leggere le sue opere "italiane" (ad es. *Così fan tutte* e *Don Giovanni*) e vediamo come declama musicalmente l'accentuazione tonica delle parole. Pone mai un accento tetico su di una nota in levare - che non sia sincopata - relativa ad una sillaba debole?