

Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale.

«La filologia musicale oggi: il retaggio storico e le nuove prospettive»

Le edizioni ‘filologiche’ e la rinascita del fortepiano: «No Ur-text without Ur-instrument»

Mario Stefano Tonda

Conservatorio “G. Verdi” di Torino
mariostefanotonda@libero.it

§ Possiamo considerare la rinascita del fortepiano tardo Settecentesco, avvenuta consapevolmente negli anni Settanta del Novecento, come estensione della stessa esigenza che già da tempo determinava l'adozione in ambito pianistico delle edizioni Urtext? Il presente intervento, nel tentativo di dare risposta al quesito, basa le proprie riflessioni prendendo spunto da una decisa affermazione di Tom Beghin, studioso e docente di fortepiano presso la Mc Gill University di Montreal: «No Ur-text without Ur-instrument». Nel motto del professor Beghin è insita la convinzione che il beneficio portato all'ambito esecutivo dalle cosiddette edizioni Urtext possa essere ‘sfruttato’ a pieno solo affidandosi a uno strumento originale (o sua replica). Accogliendo pertanto lo spunto offerto analizzeremo nel presente intervento la correlazione fra alcuni dei simboli musicali che le edizioni Urtext di musica del tardo settecento hanno saputo ripristinare (con particolare attenzione ai simboli di legatura e di appoggiatura) e la maniera in cui il loro effetto può essere restituito oggi con l'utilizzo di uno strumento ‘originale’.

§ Is the late 18th century “fortepiano Renaissance”, consciously occurred in the 1970s, connected to the true necessity to use Urtext editions in the piano milieu? The paper aims at answering to this question and is based on the statements of Tom Beghin, director of Mc Gill University’s Historical Keyboard Department in Montreal: «No Ur-text without Ur-instrument». Dr Beghin is clearly convinced that the improvement of performance practice deriving by the so called Urtext edition can be appreciated only by playing on an original instrument (or a replica). This is the subject of the present paper.

Possiamo considerare la rinascita del fortepiano,¹ avvenuta in maniera consapevole negli anni Settanta del Novecento, anche come estensione delle medesime esigenze che già da tempo determinavano l'adozione in ambito pianistico delle cosiddette edizioni Urtext? Il presente intervento, nel tentativo di dare risposta al quesito, prende spunto dal motto 'no Ur-text without Ur-instrument' (BILSON 2002, p. 46) proposto da Tom Beghin, docente di fortepiano presso la "Mc Gill University" di Montreal. Nell'affermazione del professor Beghin è insita la convinzione che il beneficio portato all'ambito pianistico dalle edizioni Urtext, in particolar modo riferendoci qui alle partiture per tastiera del tardo Settecento, possa essere oggi sfruttato a pieno solo affidandosi alla meccanica e alle possibilità sintattiche ed espressive offerte da un pianoforte 'storico' della fine del XVIII secolo o da una sua replica moderna. Pur credendo fermamente che l'utilizzo del fortepiano, per quanto connesso all'esigenza di una resa esecutiva 'storicamente informata', fondi i suoi presupposti innanzitutto nelle scelte legate alla sensibilità e alle personali convinzioni di ciascun esecutore, ritengo tuttavia che la posizione di Tom Beghin non solo sia condivisibile, ma che possa anche rappresentare l'insegna sotto la quale collocare le argomentazioni che saranno di seguito proposte.

Dagli esempi offerti dalle partiture per tastiera e dalla trattatistica della seconda metà del Settecento è evidente come il simbolo della legatura costituisse all'epoca un parametro riconducibile all'ambito sintattico, rivelandosi indispensabile per l'indicazione dell'andamento metrico e di quella 'microdinamica' (com'è stata battezzata da Emilia Fadini) fondamentale per il linguaggio musicale del periodo nonché baluardo, negli anni Settanta del secolo scorso, per i sostenitori della rinascita del fortepiano. In un paragrafo del suo *Versuch* del 1756, Leopold Mozart (MOZART 1756, p. 91) ci spiega la maniera corretta per realizzare una serie di note poste sotto il segno della legatura e dall'esemplificazione risulta evidente come l'esecuzione dovesse prevedere un leggero appoggio sulla prima delle note comprese sotto l'arco, determinando così una leggera accentuazione e un conseguente effetto di diminuendo da distribuirsi sulle restanti note. Nello stesso periodo, sul versante strumentale, ciò che principalmente veniva richiesto a Vienna ai costruttori di fortepiani era quello di produrre esemplari che permettessero una precisa esplorazione della sintassi musicale, strumenti che, come ci spiega il costruttore viennese dell'epoca Andreas Streicher nel suo testo del 1801 dal titolo *Notes on the Playing, Tuning and Maintenance of the Fortepiano manufactured in Vienna* (FULLER 1984, pp. 463-470) sapessero assicurare una precisa e raffinata capacità di articolazione. Accogliendo quindi come linee

¹ Nel presente intervento utilizzeremo il termine *fortepiano* appellandoci alla "tacita convenzione organologica" cui fa riferimento Sigfrido Leschiutta. Con il vocabolo *fortepiano* identificheremo pertanto quella tipologia di strumento in voga tra il 1770 e il 1830 circa, riferendoci qui in particolare modo a quegli esemplari dotati della cosiddetta *prellmechanik* in voga a Vienna nel periodo indicato. (BELLASICH *et al.*, 2005², p. 6).

guida le testimonianze consegnateci da Leopold Mozart e da Andreas Streicher, e seguendo lo spunto offerto da Malcolm Bilson nel suo video *Knowing the Score*, uno degli ultimi significativi contributi in ambito fortepianistico (BILSON 2005), mi piace immaginare che sotto l’espressione grafica del simbolo della legatura si spossa sintetizzare perfettamente il rapporto che intercorre tra la necessità di utilizzo di un’edizione secondo l’Urtext e l’esigenza di restituirne i benefici apportati utilizzando un pianoforte dell’epoca. Con l’eliminazione nei testi di musica settecentesca delle invasive ed equivoche indicazioni di fraseggio tipiche delle edizioni del tardo Ottocento, gli Urtext hanno contribuito a restituire al simbolo della legatura l’originario valore d’indicazione sintattica; così mentre con l’Urtext la legatura riacquisiva il suo carattere d’indicazione di appoggio + diminuendo, con la rinascita del fortepiano di tipo viennese dalla leggera e precisa ‘prellmechanik’ la sua realizzazione pratica acquisiva pieno significato.

Nel 1893 l’editore Gustav Schirmer di New York dava alle stampe l’opera completa delle *Sonate per Pianoforte* di Mozart, in un’edizione curata da William Scharfenberg (SCHARFENBERG 1983). Cinque di queste sonate (KV 280, 332, 283, 331, 545) sono quindi state ristampate, sempre per conto della Schirmer, ancora nel novembre del 1986 in una raccolta miscelanea di opere del periodo classico. L’edizione di Scharfenberg, da cui attingeremo per le prime esemplificazioni, è dunque da considerarsi un’operazione che ancora vive attivamente nella pratica musicale odierna.

Alcuni elementi del primo movimento *Allegro* della *Sonata in Sol maggiore* KV 283, composta da Mozart a Salisburgo nel 1774, sono da considerarsi, a mio parere, fra gli esempi di particolarità ritmica più significativi della produzione pianistica mozartiana. Presentiamo di seguito la versione dell’incipit della sonata così come ci viene consegnata da Scharfenberg nella sua edizione del 1893:

Sofferamoci sull’indicazione > di accento che Scharfenberg si premura di inserire in prossimità del battere della prima e della terza battuta. La preoccupazione del revisore è evidente: l’esecutore non deve dimenticare di accentare il primo tempo forte della battuta, che con l’indicazione di accento apposta da

Scharfenberg diviene il momento di maggiore appoggio nel corso di tutta la prima semifrase. Il *re* della prima battuta e il *la* della terza assurgono così al ruolo di note portanti, e l'attenzione è catalizzata visivamente su di esse per la presenza del simbolo >. Il ritmo di $\frac{3}{4}$ indicato a inizio brano non deve essere messo in discussione, la pulsazione è in tre e deve pervenire nitidamente. Lasciamoci però guidare dalle convenzioni del tempo (si vedano le parole di Leopold Mozart) e chiamiamo in causa la confortante immagine di 'ritmo alla chiave' proposta da Simah Arom (NATTIEZ 1987, p. 126). Lo studioso, sebbene non riferendosi a una situazione strettamente riconducibile al presente contesto, sostiene che in molti casi in musica l'indicazione di tempo posta a inizio brano si debba intendere come una sorta di 'armatura temporale', pronta ad essere sconfessata (proprio come l'armatura in chiave per l'intervento di un'alterazione di passaggio) nel corso della composizione. Ritengo che la riflessione sia particolarmente valida per il repertorio e la scrittura che stiamo trattando, un contesto in cui la legatura compare spesso proprio per alterare il normale andamento ritmico. Al riguardo, valutando il simbolo della legatura che congiunge il levare al battere della prima battuta in virtù del suo significato di accento + diminuendo, perché non considerare la possibilità di appoggiarsi lievemente sul levare e suonare leggermente il battere cercando, almeno per quattro battute, di trarre in inganno l'orecchio dell'ascoltatore? Nell'assumermi ogni responsabilità per la soluzione suggerita (considerata probabilmente un'eresia da molti insegnanti di pianoforte), non mi permetto nella maniera più assoluta di affermare che questa possa rappresentare il reale intento mozartiano, ma semplicemente sostengo che l'edizione di Scharfenberg, con la sua indicazione di accento (che ad un occhio minimamente esperto appare subito come non appartenente alla simbologia mozartiana) ci toglie il diritto di poter anche solo immaginare questa particolare soluzione e di pensare che forse può costituire davvero l'essenza dell'incipit di questa sonata. Proponiamo di seguito l'inizio della *Sonata* così come ci viene invece restituito dall'edizione Urtext della Henle, forse quella maggiormente diffusa nei conservatori di oggi (HENLE 1977, vol. 1, p. 50):

The image displays two systems of musical notation for a piano sonata. The first system is labeled 'Allegro' and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand (treble clef) starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and continues with a series of eighth notes. The left hand (bass clef) provides a consistent eighth-note accompaniment. The second system continues the piece, marked with fortissimo (*fp*) and forte (*f*) dynamics. It features more complex rhythmic patterns and slurs in the right hand, while the left hand continues its accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Quando Mozart vuole svelare la regolarità del ritmo ternario indicato dopo la chiave ecco che appone, a battuta 5, la legatura in battere, proponendo un andamento ternario destinato però a interrompersi quasi subito per il sopraggiungere dell’andamento binario alle battute 8 e 9. Con il suo intervento Scharfenberg limita dunque le possibilità di una situazione sintattica particolare, essenza della musica per pianoforte di Mozart. Ancora più significativo è ciò che Scharfenberg propone all’inizio dello sviluppo (SCHARFENBERG 1983):

Nel confronto col medesimo passo proposto nella versione Urtext della Henle risulta chiaro come anche in questo caso l’intervento di Scharfenberg vada a modificare e a limitare le possibilità di varietà sintattica del testo mozartiano, andando a intervenire graficamente proprio sui due parametri scelti dal movimento fortepianistico novecentesco come veri e propri baluardi: il segno di appoggiatura e il simbolo della legatura (HENLE 1977, p. 52):

Per quel che riguarda gli interventi sul segno di appoggiatura l’operazione di Scharfenberg si può analizzare su due fronti: A) la trasformazione del simbolo dell’appoggiatura con doppia linea di stanghetta nel simbolo di appoggiatura con linea di stanghetta e taglio obliquo (moderna acciaccatura); B) la ‘normalizzazione’ della grafia dell’appoggiatura.

A) È pur vero che, come ricordano i coniugi Badura-Skoda nel loro fondamentale testo sull'interpretazione mozartiana (BADURA-SKODA 1989², p. 93), i due simboli di appoggiatura erano nella seconda metà del Settecento interscambiabili, ma ritengo che qui la volontà di Scharfenberg, al volgere dell'Ottocento, sia stata quella di trasformare l'appoggiatura in un' acciacatura (per altro anacronistica rispetto alla scrittura del XVIII secolo) in modo che l'accento possa essere dato nella versione di Scharfenberg sulla nota reale (andando a suggerire un andamento ritmico più 'normale') e non sull'appoggiatura, come la corretta realizzazione richiederebbe. In tal modo nel rapporto tra battuta 1 e battuta 3 della versione di Scharfenberg non solo l'accento sul La di battuta 1, giustificato dall'acciacatura, è più rassicurante per una scansione ritmica regolare, ma livella anche l'esecuzione con il successivo incipit della battuta 3. Qui nella versione di Scharfenberg il *re* di battuta 3 dopo l'acciacatura è voluto in battere, come del resto lo vorrebbe però in questo caso anche Mozart con la sua appoggiatura, che nel caso di distanza di ottava predilige un'esecuzione in levare. Con la sua grafia Mozart suggerisce dunque un *la* di battuta 1 non in battere, e il *re* di battuta 3 in battere: nella versione di Scharfenberg si perde dunque un'ulteriore possibilità di varietà di accentuazione.

B) Il secondo livello di intervento da parte di Scharfenberg prevede invece la 'normalizzazione' della scrittura dell'appoggiatura. Nella sua versione della battuta 4 e battuta 8 Scharfenberg elude di fatto l'appoggio sul *la*, eliminando la piccola e 'scomoda' accentuazione sul terzo tempo della battuta indicata dal simbolo di appoggiatura. Per completare l'opera Scharfenberg allunga quindi la legatura, limitando così anche l'articolazione necessaria per sottolineare ulteriormente l'appoggiatura. La piccola e fuorviante accentuazione che la mano sinistra suggerisce nella prima fase di questo sviluppo è davvero l'essenza di queste battute. Come può in questo caso Scharfenberg difendersi da questa nuova 'diavoleria'? Potendo solo aggiungere nella mano sinistra dei punti che alleggeriscano la 'situazione', Scharfenberg non può che intervenire nella mano destra, e infatti si premura di allungare tutte le legature di battuta 2, 4, 5 e 6 per cercare di eliminare, almeno nella mano destra, il pericolo dell'accento sul secondo movimento portato dalla mano sinistra. Che Mozart voglia una piccola accentuazione sul secondo movimento mi pare chiaro nella mano sinistra della battuta 4: quando la mano destra non 'aiuta' con un piccolo appoggio sul secondo movimento ecco che Mozart ricorda, legando il secondo e il terzo bicordo nella sinistra, il piccolo accento sul secondo movimento. La grafia è mantenuta da Scharfenberg.

Quanto emerso sino ad ora assume ulteriore significato se rapportato a un'altra edizione mozartiana di fine Ottocento, ossia la fondamentale operazione condotta da Sigmund Lebert, certamente conosciuta da Scharfenberg, per altro collaboratore dello stesso Lebert presso l'editore Schirmer. Dell'edizione proposta da Lebert del secondo movimento *Andante* della *Sonata in Do maggiore KV 545* di Mozart ci parla diffusamente Malcolm

Bilson nel suo video *Knowing the Score* (BILSON 2005). Bilson, in un’ articolata discussione, riporta le parole che Lebert fa seguire in una nota a margine della pagina che ospita l’incipit del movimento in questione. Scrive Lebert:

I segni di fraseggio e d’articolazione, così necessari per indicare correttamente l’andamento della composizione, sono accuratamente ampliati in questa edizione. L’assoluta inadeguatezza di tali annotazioni nei manoscritti del tempo di Mozart era una pratica deplorabile di quel periodo. Ciò era senza dubbio dovuto alle limitazioni strumentali.²

Soffermandoci sulla frase che chiude il passo riportato diviene opportuno ricordare che proprio negli stessi anni in cui venivano pubblicate le edizioni di Scharfenberg e di Lebert la ditta di pianoforti Steinway stava presentando al mondo, in ambiti quali ad esempio l’*Esposizione Universale* di Parigi del 1876, la straordinaria ‘macchina’ che di fatto avrebbe radicalmente modificato l’ideale sonoro pianistico. Le nuove ampie sale da concerto richiedevano strumenti sempre più robusti e sonori, in grado di supportare la realizzazione di quell’effetto di legato che stava divedendo uno dei requisiti fondamentali per la pratica al pianoforte. La Steinway garantiva queste possibilità e nelle edizioni dell’epoca ecco che lunghe legature andavano ad assecondare le nuove esigenze, mutando enormemente anche il preciso messaggio sintattico del repertorio tastieristico tardo settecentesco. Senza voler qui aprire discorsi già ampiamente approfonditi da Malcolm Bilson nell’opera citata, vogliamo invece semplicemente percorrere idealmente il procedimento inverso che determinò la linea d’azione delle edizioni assimilabili a quelle di Scharfenberg o di Lebert, e portare così a conclusione il presente intervento. Con il ripristino da parte degli Urtext delle originali indicazioni sintattiche dei testi settecenteschi, con il superamento delle incertezze che avevano accompagnato negli anni Cinquanta del Novecento i primi restauri dei fortepiani e con l’importante incremento della costruzione di eccellenti repliche, pare naturale conseguenza considerare oggi l’opportunità di affidare allo strumento ‘antico’ l’espressione delle peculiarità della musica tastieristica tardo settecentesca, riproposte oggi dalle nuove edizioni e, a suo tempo, determinate non solo dalle convenzioni retorico-espressive del linguaggio musicale del XVIII secolo, ma anche dalle stesse caratteristiche di quegli strumenti che non solo furono concepiti per meglio accogliere le esigenze dei compositori ma che certamente determinarono anche la gestazione delle loro opere. In tale contesto ritengo che il motto di Tom Beghin possa trovare piena accoglienza: «No Ur-text without Ur-instrument», se vogliamo.

² La frase, nella traduzione riportata, è inserita in uno scritto inedito redatto durante i corsi di “Pianoforte Storico” tenuti dal M° Claudio Veneri presso il Conservatorio di Musica di Perugia.

Bibliografia

- BADURA-SKODA, P. e E. (1989²), *L'interpretazione di Mozart al pianoforte*, Zanibon, Padova.
- BELLASICH, A. – Fadini, E. – Leschiutta, S. – Granziera, F. (2005²), *Il Clavicembalo*, EDT, Torino.
- BILSON, M. (2005), *Knowing the Score. Do We Know How to Read Urtext Editions and How Can This Lead to Expressive and Passionate Performance?*, DVD, Cornell University Press, Ithaca (NY).
- BILSON, M. (2002), *The Myth of the Authentic Pianoforte*, «International Piano», 4, pp. 46-52.
- FULLER, R.A. (1984), *Andreas Streicher's notes on the fortepiano*, in «Early Music», 12, pp. 461-470.
- MOZART, L (1991³), *Scuola di Violino [1756]*, a cura di G. Pacor e G. Giliberti, Editore Geroglifico, Gaeta.
- MOZART, W.A. (1893), *Nineteen Sonatas for the Piano*, ed. by W. Scharfenberg, Schirmer, New York (consultabile on line al seguente link: [http://imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP00214-Mozart - Piano Sonata K 283.pdf](http://imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP00214-Mozart_-_Piano_Sonata_K_283.pdf)).
- MOZART, W.A. (1977), *Complete Klaviersonaten*, ed. by E. Hertrich, Henle Verlag, München.
- NATTIEZ, J.J. (1987), *Il discorso musicale*, a cura di R. Dalmonte, Einaudi, Torino.
- Sonata Album for the Piano. Sonatas by Haydn, Mozart e Beethoven* (1986), vol. 1, Schirmer, New York.

Mario Stefano Tonda è laureato in Musicologia presso l'Università degli Studi di Pavia, e in Pianoforte e Tastiere Storiche presso il Conservatorio di Torino. Inizia lo studio del fortepiano con Emilia Fadini, per proseguire i suoi studi con Malcolm Bilson, seguendone le masterclass in Europa e negli Stati Uniti. Attualmente è ricercatore presso il Conservatorio di Torino dove si occupa della catalogazione degli strumenti musicali della collezione.

Mario Stefano Tonda is graduated in Musicology at the University of Pavia and in Piano and Historical Keyboards at the Conservatory of Turin. He started to play fortepiano with Emilia Fadini in Milan, then he continued his studies with Malcolm Bilson attending his masterclasses throughout Europe and Usa. At present he is a researcher at the Conservatory of Turin and is working on the catalogue of the instruments' collection.