

CHOPIN FRYDERYK FRANCISZEK

Compositore e pianista polacco (Zelazowa Wola, Varsavia 22 II 1810
- Parigi 17 X 1849)



Figlio di Nicolas e di Tecla Justina Krzyzanowska, nacque in una tenuta della Masovia, dove suo padre, oriundo francese, era precettore presso la contessa Skarbek. Crebbe comunque nella vicina Varsavia, giacché il padre vi si trasferì lo stesso anno della sua nascita come professore di francese del liceo cittadino, e qui compì, parallelamente a quelli ordinari, gli studi musicali. Allievo dal 1816 al 1822 del moderno pianista Wojciech Zywny (che lo iniziò alla cultura di Bach e di Mozart) e dal 1822 al 1829 del noto compositore K. J. Elsner (professore del locale Istituto centrale di musica), aveva solo 7 anni quando gli fu pubblicata la prima composizione - una *Polacca* in Sol minore - e appena 8 quando esordì come pianista. Ciò che indusse immediatamente a parlarne come di un nuovo Mozart e ne fece il beniamino dei salotti varsaviani.

I limiti di una carriera musicale in patria, per quanto così precocemente e felicemente avviata, non tardarono però a risvegliarsi. Per festeggiare la brillante conclusione dei propri studi all'Istituto centrale di musica, infatti nell'estate del 1829 Chopin compì un viaggio a Vienna, che gli consentì di cogliere i primi successi all'estero e di intravedere possibilità professionali molto più allettanti di quelle offertegli dall'ambiente musicale di Varsavia.

Di conseguenza, quando queste non eccelse possibilità rischiarono di essere pregiudicate dalle tensioni irredentistiche che percorsero l'anno dopo l'Europa asburgica e zarista, il suo definitivo trasferimento nella capitale austriaca fu una decisione quasi obbligata: pur esigendo, fra gli altri, il sacrificio dell'amore per la compagna di studi K. Gladkowska.

Congedatosi dal pubblico di Varsavia con le prime esecuzioni dei *Concerti* op. 21 e op. 11, nel novembre 1830 Chopin lasciò la Polonia per non tornarvi più. Il soggiorno a Vienna (24 XI 1830 - 20 VII 1831) fu tuttavia sfortunato, inaugurato dall'angosciata irrisolutezza dell'artista alla notizia dell'insurrezione polacca e concluso con una delusa partenza per l'Inghilterra, una volta che otto mesi di pazienti relazioni con l'alta società viennese erano approdati, per tutto risultato, a due *Concerti*.

Dopo aver sostato a Monaco di Baviera e a Stoccarda - lì suonò con esito assai felice il *Concerto* op. 11 e la *Fantasia* op 13; qui lo raggiunse, gettandolo nello sconforto la notizia dell'occupazione russa di Varsavia - l'11 IX 1831 Chopin era di passaggio a Parigi: città che un totale rinnovamento politico e culturale rendeva a buon diritto la capitale artistica d'Europa.

La decisione di trattenervisi più del previsto fu quasi immediata ed il giovane musicista non tardò a frequentarne gli ambienti artistici più qualificati.

La viva amicizia che lo unì rapidamente, oltre che a Heine, a Liszt, a Hiller, a Mendelssohn, a Berlioz (in un secondo tempo anche a Bellini) non gli vietò peraltro di ossequiare compositori della generazione precedente, come Rossini, Cherubini e Paer. Inizialmente, anzi, fu proprio con un pianista d'estrazione tradizionale come F. Kalkbrenner che meditò di perfezionarsi come concertista. Ma abbandonò presto il progetto: sia per la decisa opposizione epistolare dei familiari e del vecchio K. J. Elsner, sia perché i due primi Concerti parigini (febbraio e marzo 1832) lo indussero a rivedere lo stesso piano di intraprendere una normale carriera concertistica.

LA CASA NATALE



Se il primo d'essi, infatti, fu un successo senza riserve che già conquistò la critica ed il pubblico della capitale francese, il secondo ebbe un esito dubbio, che gli confermò come il pregio del proprio pianissimo - l'estrema finezza dinamica - potesse essere talora il suo limite: dal momento che le grandi sale da concerto capovolgevano puntualmente quella raffinatezza di inconsistenza fonica.

Il futuro professionale di Chopin fu risolto dalla sua provvidenziale ammissione nel salotto della baronessa Rothschild: ambiente capace di garantire la reputazione di qualsiasi artista che avesse il privilegio di accedervi. Già alla fine del 1832 poté così disporre di un giro di lezioni private tanto redditizio da indurlo a stabilirsi definitivamente a Parigi, mentre la diffusione editoriale delle sue opere, fino allora praticamente circoscritta all'op. 2, assumeva finalmente un ritmo costante ed una portata internazionale.

Il che, fra l'altro, gli diede agio di riversare i propri talenti di pianista al pubblico esclusivamente dei salotti, limitando le proprie esibizioni pubbliche a poche occasioni eccezionali (più spesso prestazioni amichevoli o filantropiche che Concerti in senso proprio), presto considerate alla stregua di avvenimenti storici.

Nella primavera del 1834, Chopin compì un viaggio in Germania in compagnia di F. Hiller, per assistere al festival handeliano di Aquisgrana. Nell'estate-autunno dell'anno seguente, ripeté tale viaggio da solo: recandosi prima a Karlsbad, per riabbracciare i propri genitori (in cura presso quella stazione termale); poi a Dresda, ospite dei conti Wodzinski, con la figlia minore dei quali, Maria intrecciò un tenero idillio; infine a Lipsia, per conoscere C. Wieck e R. Schumann, il suo ardente estimatore in terra tedesca. Nel dicembre di quell'anno stesso 1835, Chopin cadde gravemente malato. Era solo il primo sintomo dei danni che la disordinata vita di società cui si sobbarcava nei mesi invernali stava arrecando alla sua costituzione cagionevole, ma sarebbe bastato a condizionare profondamente la sua vita.

Infatti nell'estate del 1836 rivide Maria Wodzinska a Marienbad e ne chiese ufficialmente la mano, ma la madre di lei subordinò il proprio consenso ad un periodo di prova, in cui il fidanzato avrebbe dovuto impegnarsi a condurre una vita assolutamente regolata.

Ciò che il musicista promise, ma non riuscì poi a mantenere. Con la conseguenza di riammalarsi e di vedere istantaneamente diradarsi le lettere dell'amata.

Archivate le quali con la postilla famosa "mia sventura" non gli restò che lasciarsi convincere dall'amico C. Pleyer ad un viaggio in incognito a Londra (luglio 1837): rimedio peraltro inadeguato ad una delusione che sarebbe riuscito a dimenticare solo legandosi, di lì ad un anno, a George Sand.

GEORGE SAND



Conoscendola nel 1836, tramite Liszt, Chopin aveva ricevuto dalla spregiudicata scrittrice un'impressione nettamente negativa. Nel 1838, invece, la loro conoscenza occasionale si trasformò in una reciproca attrazione, cui egli cedette senza più esitare, una volta posto dinanzi all'alternativa tra amore perduto e passione incipiente.

Clamoroso soggetto del prevalere di quest'ultima fu la successiva decisione del musicista di sottrarsi insieme alle malignità del bel mondo, alla gelosia dell'ultimo amante di George e ai rigori dell'inverno parigino, trasferendosi, con la Sand e i due figlioletti di lei, a Maiorca. Senonchè, lungi dall'approdare all'isola esotica dove amarsi serenamente e lavorare in poetica solitudine, la coppia si ritrovò relegata per tre mesi (9 XI 1838 - 13 II 1839) in un paese inospitale, dove la stagione delle piogge e l'inciviltà degli isolani la costrinse in malsani alloggi di fortuna: tra cui la celebre abbazia di Valdemosa, presso Palma.

Il risultato fu che, al riapprossimarsi della primavera, Chopin e la Sand abbandonarono d'urgenza il loro eremo senza avere realizzato che una minima parte del lavoro che si erano ripromessi di svolgervi (grazie al pianoforte speditogli da C. Pleyer, comunque, Chopin vi ultimò i *Preludi* op. 28 e la seconda *Ballata*, componendo inoltre il 3° *Scherzo*, le 2 *Polacche* op. 40 e la *Mazurka* n. 2 op. 41).

Il risultato più grave fu però che la salute di Chopin non si ristabilì affatto. Al contrario, presentando ormai tutta la drammatica sintomatologia del mal di petto, subì proprio a Maiorca due gravi crisi: la seconda delle quali durante lo stesso viaggio di ritorno, che si risolse così in una penosa odissea, le cui tappe intermedie furono Barcellona e Marsiglia (dove, una volta riacquistate le forze, Chopin si recò in visita a Genova).

L'avventura spagnola si ripercosse sensibilmente sul complesso rapporto sentimentale intercorrente tra i due artisti, che si avviò da allora a trasformarsi in un vincolo di affettuosa dimestichezza: a recidere il quale sarebbe stato, otto anni dopo, la scapestrataggine dei figli della scrittrice.

Qualunque giudizio voglia darsene (nella Sand taluno ha visto il cattivo genio di Chopin, altri la sua vittima), è però a tale trasformazione che si deve se questi otto anni, dal 1839 al 1847, furono i più placidi e fecondi della breve esistenza di Chopin. Quelli in cui la sua vita quotidiana, finalmente circondata da tutte le cure che le abbisognavano, non conobbe avvenimenti più salienti che la visita, nel 1844, della sorella maggiore Ludwika (accorsa a confortarlo per l'improvvisa morte del padre); mentre

la sua musica, avvantaggiandosi soprattutto delle tranquille estati trascorse a Nohant, nella casa di campagna della Sand, maturava le sue caratteristiche più originali e definitive.

LA MADRE JUSTYNA KRZYZANOWSKA



Allo stesso modo: è pur sempre alla rottura con la scrittrice che, avvenuta in termini assai spiacevoli nel luglio 1847, che vanno ricollegate le svolte biografiche e la quasi totale paralisi creativa, registrate negli ultimi due anni della vita di Chopin. Giacché sia all'ultimo, trionfale Concerto parigino, cui si lasciò scetticamente indurre dagli amici il 16 II 1848, sia il successivo trasferimento in Inghilterra, cui si risolse subito dopo, furono evidentemente tentativi di reazione ad una profonda crisi spirituale. Crisi resa purtroppo irreparabile dall'improvviso crollo finanziario inflittogli dalla rivoluzione del febbraio del 1848 (volatilizzato d'un tratto il giro di lezioni che era il suo maggior cespite), e quindi dal trauma fisico e psicologico in cui si risolse il soggiorno inglese (20 IV - 23 XI 1848).

Appena a Londra, ambiente che avvertì subito come intimamente estraneo e climaticamente deleterio, Chopin dovette ammettere che la salute gli impediva di farsi conoscere quanto sarebbe occorso per procurarsi lo sperato gettito di lezioni e di esibizioni private.

Così, al termine della "stagione" londinese, nonostante avesse suonato per le maggiori personalità della corte vittoriana, non ebbe altre prospettive concrete che l'invito in Scozia di un Lord imparentato con J. Stirling, l'allieva che l'aveva convinto a lasciare Parigi per Londra, e che ora gli era tanto vicina da indurlo a disingannarla sulla ventilata possibilità di un loro fidanzamento.

Non evitò di accettare, dunque, l'invito a suonare il 28 agosto a Manchester, benché si trattasse di uno dei concerti pubblici fino allora aborriti; così come accettò che amici scozzesi gli organizzassero generosamente due concerti a Glasgow e a Edimburgo (27 settembre e 4 ottobre): dove però il concorso di pubblico, e quindi l'incasso, fu molto modesto.

Depresso ed esausto, alla fine di ottobre Chopin tornò di nuovo a Londra per partecipare, nonostante tutto, ad una serata a beneficio degli emigrati polacchi che doveva essere il suo ultimo concerto.

Poi il continuo aggravarsi di un'infreddatura, che l'aveva colto durante il viaggio di ritorno dalla Scozia, gli precluse qualsiasi attività professionale e lo costrinse a rientrare a Parigi.

Gli sarebbero restati da vivere undici mesi: una degenza quasi ininterrotta, appena alleviata da miglioramenti fugaci che la medicina del tempo era impotente a rendere duraturi, affettivamente soccorso dalle premure di pochi amici fedeli, come la principessa Czartoryska, la

contessa Potocka, il pittore E. Delacroix, il violoncellista A. J. Franchomme.

Ai primi dell'agosto 1849, sollecitata da un suo accorato appello, giunse a Parigi da sorella Ludwika che gli diede così il sommo conforto di essere amorevolmente assistito sino alla morte, sopravvenuta nella notte fra il 16 e 17 ottobre, nello splendido appartamento di Place Vendome, dove un munifico sussidio della Stirling gli aveva appena permesso di traslocare.

IL PADRE NICOLAS



Programmati da un apposito comitato, i funerali si svolsero il 30 X 1849 nella chiesa della Madeleine, donde un foltissimo corteo funebre si diresse poi al cimitero di Père Lachaise.

Secondo le ultime volontà di Chopin, durante la cerimonia religiosa si eseguì - oltre a una trascrizione per orchestra della *Marcia funebre* dall'op. 35 e ad un adattamento organistico dei preludi n. 4 e 6 dell'op. 28 - il *Requiem* K 626 di Mozart.

Un'urna contenente il suo cuore fu inoltre inviata a Varsavia, per esservi custodita nella chiesa di Santa Croce. Solo riguardo ai manoscritti musicali, che egli avrebbe voluto distrutti, la famiglia decise altrimenti, e li affidò a Julian Fontana - amico e, all'occasione, segretario del musicista - che pubblicò, come numeri d'opus 66-74, quelli che ritenne degni di un'edizione postuma.

Le 17 *Polacche* scandiscono l'itinerario creativo di Chopin dalle sue prime prove agli esiti più maturi, registrando la graduale emancipazione di questa forma nazionale di danza della modesta tradizione autoctona dei compositori polacchi del primo Ottocento sino alle vette *dell'op. 61*.

A spiegare tale progresso, tuttavia, non basta la trentennale evoluzione compositiva realizzatasi fra la prima e l'ultima di esse, ma occorre considerare quanto suggerisce la loro consueta distinzione in un gruppo varsaviano ed in un gruppo parigino: cioè il legame fra la svolta biografica sottintesa da una distinzione del genere ed il conseguente trasformarsi della *Polacca* in veicolo d'elezione dei sentimenti quotidianamente sollecitati in Chopin dalla sua dolente condizione di espropriato.

Ciò posto, ogni generale l'evoluzione compositiva è poi davvero determinante, legandovisi in primo luogo la premessa concreta di siffatta trasformazione poetica: ovvero il superamento della rigidità ammanierata che la *Polacca* ripete per definizione dalla sua natura di fastosa danza cortigiana, e che è appunto tratto immanente a tutto il gruppo varsaviano: seppure non sempre con l'ostentazione esemplificata della *Grande Polacca brillante* op. 22, anzi talora nel presagio del suo cedimento alla presenza trasfiguratrice di precisi richiami autobiografici (*Polacca* in Si bemolle minore del 1826, allusivo congedo del giovane Chopin dall'amico W. Kolberg).

Questa prospettiva di una maturazione parallelamente sorretta da innovazioni formali e da nuove istanze espressive è realizzata dalle prime opere del gruppo parigino in maniera ancora discontinua.

Se infatti le *Due Polacche* op 26 (1834-1835) attingono un'indebita plasticità discorsiva, ora eludono ogni simmetria strutturale (n. 1) ed ora reinterpretando immaginosamente le più tipiche movenze del genere (n. 2), quelle dell'op. 40 (1838-1839) adottano soluzioni compositive attardate nella scia delle precedenti, con arresto dell'invenzione formale che si traduce in immediata rivalsa dell'antico manierismo e spinge, per esempio, l'empito eroico *dell'op. 40 n. 1* - in *La maggiore*, la più famosa ma anche la più stereotipata delle due - al limite di un'enfatica poderosità.

MONUMENTO DEDICATO AL COMPOSITORE



La possibilità di ascrivere stabilmente le *Polacche* fra le opere più significative di Chopin si ha, pertanto solo a partire *dall'op. 44*, in *Fa diesis minore* (1840). Maggior pregio della quale è precisamente l'assoluta novità della forma, dove una *Mazurka* si incastona in una *Polacca* con soluzione doppiamente emblematica, per confermare il retroterra sentimentale delle *Polacche* degli anni parigini, rivelandone l'intima assonanza con quello delle coeve *Mazurke*, e per implicare un'originalità creativa tutta propria della produzione matura di Chopin (si

veda soprattutto la funzione antidiscorsiva dell'episodio di collegamento fra le due forme: il celebre ostinato ritmico di cui consta avendo non solo un'esaltante forza evocativa, ma anche il compito di assorbire lo slancio della *Polacca* iniziale, così da mediare il trapasso della composizione a tutt'altro concetto formale).

Questa esperienza che nel 1844 verrà ripresa nella celebre *Polacca* op. 53 (in *La bemolle maggiore*), uscendone consolidata ma anche depauperata nella sua primitiva vividezza, sarà piegata a esiti estremi dall'*op. 61* (1845-1846), il cui stesso titolo di *Polacca-fantasia* già definisce una commistione formale ancora più inusitata e una concezione discorsiva ancora più nuova, dalla grandiosa, spaziente rapsodicità.

Per le 59 *Mazurke*, composte fra il 1820 ed il 1849, vale il discorso testé fatto per le *Polacche*. Almeno per quanto riguarda l'iniziale porsi della forma come stilizzazione di una tipica danza nazionale; il suo successivo evolversi in sott'ordine ai contenuti di cui si carica dopo il distacco di Chopin dalla patria (dove viene una distinzione fra le *Mazurke* varsaviane e quelle parigine in tutto simile a quella delle *Polacche*); il suo conclusivo adeguarsi ai massimi raggiungimenti della produzione chopiniana.

Una differenza formale è però la congenita disponibilità formale della *Mazurka*. A cui il carattere strettamente rurale e la possibilità di scelta fra vari sottotipi (*mazurek, kujawiak, oberek*) consentono di tentare ben presto soluzioni compositive affatto estranee alla tradizione tonale, sfoggiando nel contempo una vasta gamma espressiva (casi estremi di siffatta possibilità di base: *l'op. 17 n. 4 in La minore*, abbozzata nel 1825 ma compiuta nel 1832-1833, e *l'op. 24 n. 2 in Do maggiore* del 1834-1835).

Evoluzione delle *Mazurke* degli anni parigini risulta così meno vistosa di quella delle *Polacche* coeve, ma anche più spedita e puntuale rispetto alla generale maturazione stilistica di Chopin.

Le 4 *Mazurke* op. 41 (1838-1839), per es., sopravanzano nettamente le *Polacche* op. 40 nell'allinearsi con i risultati più decisivi di questi anni cruciali, mentre le *Tre Mazurke* op. 50 (1841) si adeguano prontamente alle stesse aperture formali della *Polacca* op. 44 (come dimostra la staticità dell'episodio di transizione alla "ripresa" nella mirabile *op. 50 n. 31*: pagina significativa anche per echeggiare un empito eroico "alla polacca" e per riconfermare l'efficacia di certe ellissi discorsive già balenanti nella "ripresa" dell'*op. 44*).

Conformemente alla diversità delle direttrici di sviluppo formale, quanto le *Polacche* finiscono con l'attingere al cento sulla macrostruttura è perseguito dalle *Mazurke* mediante ulteriori perfezionamenti della microstruttura.

LA SORELLA MAGGIORE LUDWIKA



Questa microstruttura, dopo che le 3 *Mazurke* op 56 hanno ribadito, nel 1843, le importanti acquisizioni *dell'op. 50 in Fa* particolarmente raffinata si trova anche nelle *Mazurke* ad andamento veloce, come l'*op. 59 n. 3 in Fa diesis minore* e l'*op 63 n. 1 in Si maggiore* (1845-1846). Così l'*op. 68 n. 4 in Fa minore*, ultima pagina scritta da Chopin, è una *Mazurka* "senza fine", non già nel senso dell'ingenuo *perpetuum mobile* esemplificato molti anni prima *dall'op 7 n. 4 in La bemolle maggiore*, bensì in quello del tutto nuovo consentito dalla sua ricca sfaccettatura melodica, per cui ogni sua ripetizione suona non come iterazione, ma come palingenesi.

A differenza delle *Mazurke*, i *Valzer* e i *Notturmi* sono forme che Chopin rileva ad un alto livello di stilizzazione e di definitezza strutturale.

Giacché presuppongono da un lato la complessa evoluzione del *Valzer* da forma di danza in pezzo da Concerto (e quindi i modelli di J. N. Hummel e di Weber) e dall'altro lato la diffusione del *Notturmo* pianistico coniato dall'irlandese J. Field.

La diversa autorità di questi due retroterra regola la diversa sollecitudine delle due forme nel divenire originalmente chopiniane. Così mentre nel campo del *Valzer* occorre attendere la svolta del 1840 perché la forma proceda oltre gli esiti *dell'op. 18* e *dell'op. 34*, cioè oltre la riformulazione, sia pur felicissima del *Valzer* adita ad andamento moderno o di quello brillante (sorta di suite di *Valzer* veloci), nel campo del *Notturmo* un primo esito totalmente originale lo si registra già nel 1833, con l'*op. 15 n. 3*.

Dopo aver lavorato a variare il tipico monocordismo espressivo del *Notturmo* fieldiano, inserendo nei propri una parte centrale contrastante con il disteso lirismo delle sezioni continue, Chopin tenta qui una commistione formale che gli schiude prospettive poetiche e compositive tutte nuove. La prima parte *dell'op. 15 n. 3* ha infatti tutti i tratti di una *Mazurka* lenta, schiva d'ogni languore, e la seconda vi contrasta non più solo agogicamente ma anche stilisticamente (è infatti un sommesso "corale", dallo schietto sapore modale), mentre il complessivo arco formale, privo di ogni ridondanza, precorre a tal punto le più mature acquisizioni di Chopin, che occorre attendere il 1839 perché un altro *Notturmo*, l'*op. 37 n. 2*, dichiari un'altrettanta apertura ai suggerimenti di riforme più complesse.

I quali suggerimenti, venuti stavolta dalla *Ballata*, indurranno ad un equilibrio formale ancora più inedito, che risulta dal drammatico

fronteggiarsi di due episodi avversi, il secondo dei quali annienta implacabilmente il primo. D'ora innanzi, comunque, non solo i *Notturmi* ma anche i *Valzer* riflettono appieno l'evoluzione complessiva di Chopin. Al 1840 risale infatti *l'op. 42*, che pone la forma stereotipata del *Valzer* brillante al livello delle migliori opere di questi anni. Ciò gli riesce soprattutto in virtù di una fusione tra *Valzer* brillante e Rondò, che riconduce la lezione weberiana nell'ambito di più originali esperienze compositive di Chopin e promuove inediti toni espressivi: dall'ebbrezza quasi dolorosa dell'episodio poliritmico iniziale alla deliberata noncuranza del successivo.

CHOPIN AL PIANOFORTE CON ALCUNI AMICI



Ne va trascurata la catena di assestamenti strutturali provocati dal particolare peso formale del patetico episodio centrale in *Do* minore, donde si dischiude anche alla forma del *Valzer* l'orizzonte di un continuo rinnovamento dell'arco discorsivo.

A spaziare su tale orizzonte saranno progressivamente i *Tre Valzer* op. 64 (tutti del tipo ad andamento moderato) del 1846-1847, dove dal latente bilanciamento formale del n. 1 e dalla esplicita asimmetria strofica dominante la parte centrale del n. 2 (entrambi fra i *Valzer* più famosi di Chopin), si passa, nella sezione mediana del n. 3, al dissolvimento stesso della forma del *Valzer*: licenza poetica che a sua volta comporta la trasformazione funzionale della successiva "ripresa" in episodio di transizione verso la "coda".

Anche nel raggiungimento di tale estrema novità formale, tuttavia, i *Valzer* sono preceduti dai *Notturmi*. Giacché il graduale riscatto della loro tipica tripartizione, operato dai *Notturmi* dell'op. 48 (1841) e dell'op. 55 n. 1 (1843) non implica affatto l'attardarsi su posizioni già esperite.

Gli approdi mirabili dello struggente *Notturmo* op. 55 n. 2 e, più ancora, dei 2 *Notturmi* op. 62 (1846), tesi da una quasi spasmodica introversione, sono lì a dichiarare i *Notturmi* immediatamente precedenti come esperienze imprescindibili, volendo ripetere la lezione dell'op. 15 n. 3 non già in termini di occasionale genialità del taglio formale, ma in quelli, affatto definitivi, di una forma organicamente fluida, in quanto capace di rinnovare il significato funzionale dei suoi elementi portanti.

Gli *Studi e Preludi* sono considerati tradizionalmente come quintessenza del Romanticismo musicale, gli *Studi* (op. 10 e op. 25, 1829-1836) e i *Preludi* di Chopin sono in realtà opere esemplari solo nei riguardi del Romanticismo del loro autore al di là di quelle leggende sulla loro genesi dove ci si è compiaciuti di collegare, per es. lo *Studio* op. 10 n. 12 ad uno specifico accesso di disperazione patriottica o il *Preludio* op. 28 n. 16 ai traumi del soggiorno maiorchino.

La sublimazione romantica dell'atto creativo e del corrispondente momento esecutivo trova effettivamente il più strenuo accoglimento. Tant'è che si risolve in autenticazione poetica persino in quel particolare momento esecutivo rivolto all'apprendimento tecnico di uno strumento musicale. Ciò però non esclude, come invece, per es. gli *Studi* di Liszt, una simultanea adesione al raziocinio didattico informante gli *Studi* pianistici di un Clementi o di un Czerny (testi del resto adottati regolarmente dallo Chopin didatta).

Ne deriva da un lato l'impostazione sistematica della problematica strumentale, che è così risolta in una serie di basilari quesiti tecnici (arpeggi, ottave ecc.), e dall'altro lato non lo sviluppo metodico della soluzione proposta nei vari casi, per cui si fondò così su una formula pianistica trasposta in varie tonalità, onde addestrare la mano a eseguirla in molteplici posizioni.



Con tipica dialettica, tuttavia, sono proprio questi dati nazionalistici ad esaltare la connessione dello *Studio* chopiniano con la più generale poetica romantica.

Giacché il primo dato si risolve nella chiara complementarità didattica *dell'op. 10 e dell'op 25*; dunque nel riscatto politico, non solo quel quesito tecnico specificatamente affrontato del singolo *Studio*, ma dalla tecnica pianistica *tout court*.

Mentre il secondo dato diviene stimolo per innovare, già nei primissimi *Studi* dell'autunno 1829, con i nn. 10 e 11 dell'op.10, il tradizionale schematismo della forma con audaci scorci armonici e talora con un taglio complessivo della massima originalità. Come quello analizzato da H. Leichtentritt *dell'op. 25 n. 3*, dove il discorso armonico, partito dalla tonalità di Fa maggiore vi ritorna attraverso la tonalità di Si maggiore, che è costruita su una nota esattamente dimezzante la tonalità di base.

La natura peculiarmente dialettica del romanticismo di Chopin è più latente ma non meno significativa nei *Preludi* op. 28 (1836-1839), che, "summa" chopiniana quant'altre mai, nessuno direbbe connessi con un'ancor più razionalistica e aulica tradizione didattica.

Invece il loro mediato disporsi secondo le 24 tonalità maggiori e minori (una per ogni *Preludio*), nonché la loro accezione del termine *Preludio* come alcunché di poeticamente autonomo e non di introduttivo a qualcos'altro, rimandano, ben oltre quella consegnata nei *Preludi o esercizi* di Clementi, alla tradizione didattica esternata nel *Clavicembalo* bachiano.

Ciò che però avviene proprio in virtù della romantica libertà formale ed inventiva del *Preludio* chopiniano, spaziente, con prodigiosa continuità espressiva, dal vero e proprio "*Studio*" (nn. 8, 16, 19, 24) al puro e semplice "foglio d'album" (nn. 7 e 20).

In tal modo, un'impostazione raziocinante ancor più classicamente rigida di quella degli *Studi* non esclude, e anzi sollecita, nei *Preludi* una libertà poetica ancor più romanticamente assoluta, con vincolo dialettico al cui limite, essendo Bach il massimo recupero culturale del primo Romanticismo musicale, sarà proprio quest'impostazione raziocinante a significare più decisamente l'essenza romantica *dell'op. 28*, mentre sarà proprio la libertà formale che le consente di riprendere tanto degnamente quel grande passato a farsi presaga, nonché dell'imminente cammino compositivo di Chopin verso la libertà formale delle ultime opere, dello stesso futuro postromantico.

Come infatti avviene nei *Preludi* nn. 12, 18 e 21, dove si distilla precocemente l'essenza della parabola compositiva chopiniana, o nel celebre n. 2, dai sublimi solecismi, dove si divina un futuro che si fregerà dei nomi di Debussy e di Schonberg.

DELPHINE PETOCKA



Non precoci anticipazioni, ma realizzazioni mature degli esiti dell'alta stagione creativa di Chopin sono invece i 3 *Studi* (senza numero d'opus) destinati nel 1839 al *Methode des méthodes* di I. Moscheles e F. J. Fétis, come pure il *Preludio* op. 45 (1841), con cui lo *Studio* e il *Preludio* chopiniano si assimilano ad una fluidità discorsiva, che depura l'uno da ogni irruenza patetica e restituisce l'altro al suo significato etimologico di improvvisazione rapsodica.

I 4 *Scherzi* e le 4 *Ballate* rappresentano le tappe emblematiche dell'evoluzione compositiva di Chopin: quelle donde ci viene, intanto, la misura esatta della sua consapevolezza.

La celebrata validità estetica di queste massime forme chopiniane, infatti, insiste in maniera specifica sulla loro capacità di risolvere conseguentemente problemi compositivi fra i più ardui ma inaffrontati dal loro autore.

Presupposto dello *Scherzo* chopiniano è la trasformazione della forma omonima da secondario movimento sonatistico, com'era a partire da Beethoven e com'è ancora nelle stesse *Sonate* di Chopin, in composizione autonoma.

Rendendosi conto che a decidere una trasformazione del genere non è la forma astratta, ma il concreto contenuto della composizione, Chopin non altera affatto la forma dello *Scherzo* beethoveniano ed anzi ne ripete la tipica nervatura discorsiva. Però vi cala contenuti adeguati alla sua nuova importanza, prospettandosi così la trasformazione della forma classica solo come funzione di particolari istanze poetiche.

Nel primo *Scherzo*, per es., una struttura regolarmente imperniata su una parte più lenta o trio (sezione peraltro già intimamente trasfigurata dalla citazione di un canto natalizio polacco) accoglie un'invenzione musicale quanto mai scattante e veemente; mentre nel secondo *Scherzo* il teso andamento interlocutorio della sezione iniziale si scioglie in un'apertura melodica arieggiante un tono da *Ballata*, avviandosi appunto ad esprimere contenuti tanto lontani da quelli di pertinenza dello *Scherzo* tradizionale che il trio finisce per trasformarsi non più solo musicalmente, atteggiandosi così ad un autonomo intermezzo.

Nel caso della *Ballata*, all'opposto, il problema non è di contenuti ma di forme, trattandosi precisamente di inventarne una, senza altri antecedenti che l'uso, invalso del primo Ottocento, di intitolare libere composizioni musicali a forma di poesia epico-lirica (come la romanza o la rapsodia). Come attestato i periodi di gestazione delle 4 *Ballate* (progressivamente

contraendosi secondo un processo dinamico, di circospettata conquista prima e di più rapido perfezionamento poi), Chopin si accinse all'impresa rendendosi perfettamente conto che stavolta avrebbe dovuto forgiare da sé quanto finora aveva sempre desunto da altri: cioè un modello formale capace di garantire un successivo perfezionamento.

LA SORELLA MINORE ISABELLA



Il modello, appunto, definito nella prima *Ballata*, dal tipico taglio metrico (6/4) e dalla struttura bitematica altrettanto tipicamente germogliante dalle misure iniziali, che è, anche poeticamente, un esito magistrale, tuttora capace di trionfare sull'analisi più scaltrita.

Dinanzi ad una tanto concreta consapevolezza, da parte di Chopin, dei propri problemi d'artista, la leggenda che vorrebbe le sue *Ballate* confermate secondo la traccia fantastica di altrettanti poemi di A. Mickiewicz, ovvero la tradizione interpretativa che commenta il suo primo *Scherzo* come registrazione diaristica nei primi scoramenti dell'esilio, si commentano da sole.

Per i più aggiornati esegeti chopiniani il valore intrinseco degli *Scherzi* e delle *Ballate* resta quindi specificamente legato alla loro capacità di iscriversi globalmente tra i massimi esempi dell'evoluzione estetica del loro autore, confermandocela all'inizio affidata alla straordinaria tempestività discorsiva di elementi formali assolutamente simmetrici (*primo Scherzo*, 1831-1832, e *prima Ballata*, 1831-1835); poi legata alle prime alterazioni di una pur persistente simmetria strutturale (parte centrale del *secondo Scherzo* e della *terza Ballata*, rispettivamente risalenti al 1837 e al 1840-1841); quindi sostanziata da atipiche commistioni formali: per es. con la forma-Sonata, cui si assimila il *terzo Scherzo* (1839) e dall'*incipit* profetico quanto *l'op. 28 n. 2*; infine promuovente quel continuo rinnovamento funzionale delle strutture formali, che è simultaneamente realizzato dal *quarto Scherzo* e dalla *quarta Ballata* (ambedue del 1842), anche se sarà il primo a dare a codesta apertura maggior evidenza poetica, in virtù di una più acconcia cifra espressiva, di una modernissima ambiguità.

Dopo averla tentata una prima volta nella sfocata *op. 4* (1827), Chopin tornò alla *Sonata pianistica* nel 1839, sulla scorta di una Marcia funebre, cioè composta in due anni, ma solo adesso concepita come tempo lento e punto di forza di una nuova *Sonata*.

Lungi dall'essere casuali, quell'attesa ultradecennale e una prassi così eterodossa sono indizi di una estrema consapevolezza: da un lato, circa il fatto che una riformulazione matura delle forme della *Sonata* esige una densità di stile e una profondità poetica attinte appieno solo nelle composizioni "libere" degli ultimi anni; dall'altro lato, circa la conseguente opportunità di promuoverne proprio una di queste composizioni come punto di riferimento compositivo e poetico dei tempi più specificatamente sonatistici *dell'op. 35*.

I quali tempi risultarono così tanto chopiniani da scontentare in permanenza musicisti e teoreti ottocenteschi (da Schumann a d'Indy), tutti, più o meno, avviati ad identificare la tradizione sonatistica con i modelli beethoveniani e a considerare questi ultimi in senso idealistico o metastorico.

A ben intendere l'essenza estetica di quei modelli, invece, la *Sonata* op. 35 è perfettamente conforme alla loro lezione di corrente ed illuminato rinnovamento della tradizione classica, anche lì dove riesce ad esiti vistosamente antitradizionali: come l'elisione del primo tema nella riesposizione del primo tempo di *Sonata*. Tale procedimento, poi ripreso nel tempo iniziale *dell'op. 58 e dell'op.65*, è infatti una mera conseguenza dell'acclimatamento della dialettica tematica beethoveniana ai concetti formali recentemente maturati da Chopin.

VENTAGLIO CARICATURALE DI ALCUNI PERSONAGGI DELL'EPOCA



E quindi dal suo trasferimento dal piano di un antagonismo fra due temi nettamente contrastanti, il primo incisivo e drammatico, il secondo disteso e lirico, al piano di una contrapposizione di due zone tematiche estremamente diversificate: la prima inquieta e frastagliata, la seconda tersa e lineare. Dalla contrapposizione dinamica, peraltro ricorrente anche all'interno della *Sonata* nel suo complesso: si pensi all'inaudito "presto" conclusivo, la cui atonia è funzione dell'enfasi della Marcia funebre, deriva che una riesposizione regolare implicherebbe il risolversi di una sezione di assoluta instabilità discorsiva (qual è, da sempre, lo sviluppo) in una zona altrettanto discorsivamente instabile (qual è ora il primo tema).

Così a Chopin non resta che eliminare ogni ridondanza, facendo direttamente succedere allo sviluppo non già la prima, ma la seconda zona tematica, la cui chiara fisionomia melodica e tonale restituisce alla forma il necessario equilibrio.

Quanto la *Sonata* op. 35 appare omogenea agli esiti dell'evoluzione compositiva di Chopin intorno al 1840, tanto la successiva *Sonata* op. 58 (1844) dichiara la propria intima estraneità nei riguardi di quelli a sé coevi.

Ciò che più sembra riuscirle ostico è il conciliare la loro passione ad un inesausto rinnovamento discorsivo con una forma come quella del primo tempo di *Sonata*, pur sempre insistente sulla riesposizione coordinata e simmetrica degli elementi portanti.

Così il suo *Allegro maestoso* argina e costringe ogni tensione del genere all'interno delle varie sezioni di quella forma, producendo un senso di saturazione inventiva che A. Hedley e altri studiosi moderni hanno puntualmente lamentato. Quanto ai tre tempi successivi, nonostante l'inopinata schematicità dell'ultimo, che è una riformulazione del Rondò classico, la loro riuscita può dirsi senz'altro maggiore: siccome inversamente proporzionale, in fondo, al loro minore condizionamento formale. Non stupisce quindi che essi possano riverberare le aree volute o i magici indugi di quell'opera-chiave dell'ultima produzione chopiniana ché è il *quarto Scherzo*.

Niente può definire meglio la radicalità e la coerenza dell'evoluzione compositiva di Chopin che il ritrovarne degne tracce fra i numerosi pezzi caratteristici o brillanti che egli compose, il più spesso improvvisandoli, a beneficio dei salotti che frequentava.

Fra rondeaux, variazioni di temi alla moda, improbabili pezzi

folcloristici, coltivati anche al vertice del proprio magistero artistico (con esiti peraltro singolarissimi: si pensi alla brumosa *Tarantella* del 1841), spiccano in effetti quattro composizioni di estrema rilevanza critica: *l'Improvviso* op. 36, la *Fantasia* op. 49, la *Berceuse* op.57 e la *Barcarola* op. 60.

Le prime due risalgono ad anni decisivi quali il 1839-1840 e si pongono come saggi affatto tipici della coeva tendenza di Chopin a quelle commistioni formali, che già si sono viste avviare lo stile ad una crescente libertà strutturale.

CHOPIN AMMALATO



Così mentre fra le nuove sezioni principali si evolvono episodi di transizione disponibili a qualsiasi metamorfosi agogica o armonica, *l'op. 36* delinea, nonostante la misura quaternaria, una vigorosa sezione "alla polacca" e *l'op. 49* si apre con una patetica Marcia funebre.

La *Berceuse* (1843) e la *Barcarola* (1845-1846) si pongono, invece, fra i raggiungimenti estremi dell'arte di Chopin, siccome tappe consecutive verso una totale fluidità del discorso musicale. L'adempimento della quale nella *Berceuse* è solo parziale, giacché, lo specifico connubio con la forma tradizionale del tema con variazioni su un basso ostinato, la composizione non ha un vero e proprio decorso armonico e si evolve, sull'immutabile disegno della mano sinistra, come vertiginosa lievitazione di una stessa situazione sonora.

Più definitivo invece, il corrispondente esito della *Barcarola*, la rigidità della cui ripartizione è, più ancora che elusa, messa in crisi da brusche variazioni del ritmo formale.

Fra le tre parti della composizione si creano così non tanto delle giunzioni, quanto delle fratture, donde si levano, ogni volta più alte ed avvolgenti, le spirali di un'inquietante esaltazione sonora.

Le composizioni *per pianoforte e orchestra* di Chopin, tranne *l'Andante spianato dell'op. 22*, tutte risalenti agli anni varsaviani, affidano generalmente il loro interesse estetico a qualche pagina isolata; la 5^a variazione *dell'op. 2*, il *Kujawiak dell'op. 13*, l'introduzione *dell'op. 14*.

Solo i due *Concerti*, *op. 11 e op. 21*, risultano totalmente convincenti, certo per essersi saputo disimpegnare dagli impervi modelli beethoveniani in direzione della più accattivante lezione di J.N. Hummel. In essi, infatti, nessuna dialettica strumentale o formale, ma assoluto predominio del pianoforte sull'orchestra e un'inversione tematica tanto paga dei suoi valori melodici da risultare, infine, antisonatistica: si veda nel *Maestoso dell'op. 21* (il primo e più felice dei due *Concerti*) come Chopin giunga a riesporre i due temi saldandoli come fossero parti di uno stesso tema.

I *17 Canti popolari* per violino e pianoforte (*op. 74*) sono invece le composizioni che, costellando l'intero cammino creativo di Chopin, ne riflettono le vicende nell'ambito delle proprie possibilità specifiche.

I mirabili nn. 15 e 16 (1831) si dimostrano inizialmente legati a certo folclore ucraino ed al Lied declamatorio di tipo schumanniano, ma che non tardano ad allinearsi coi maggiori esiti della maturità artistica di Chopin: il n. 2 (1838), di una totale stasi discorsiva, e il n. 2 (1847),

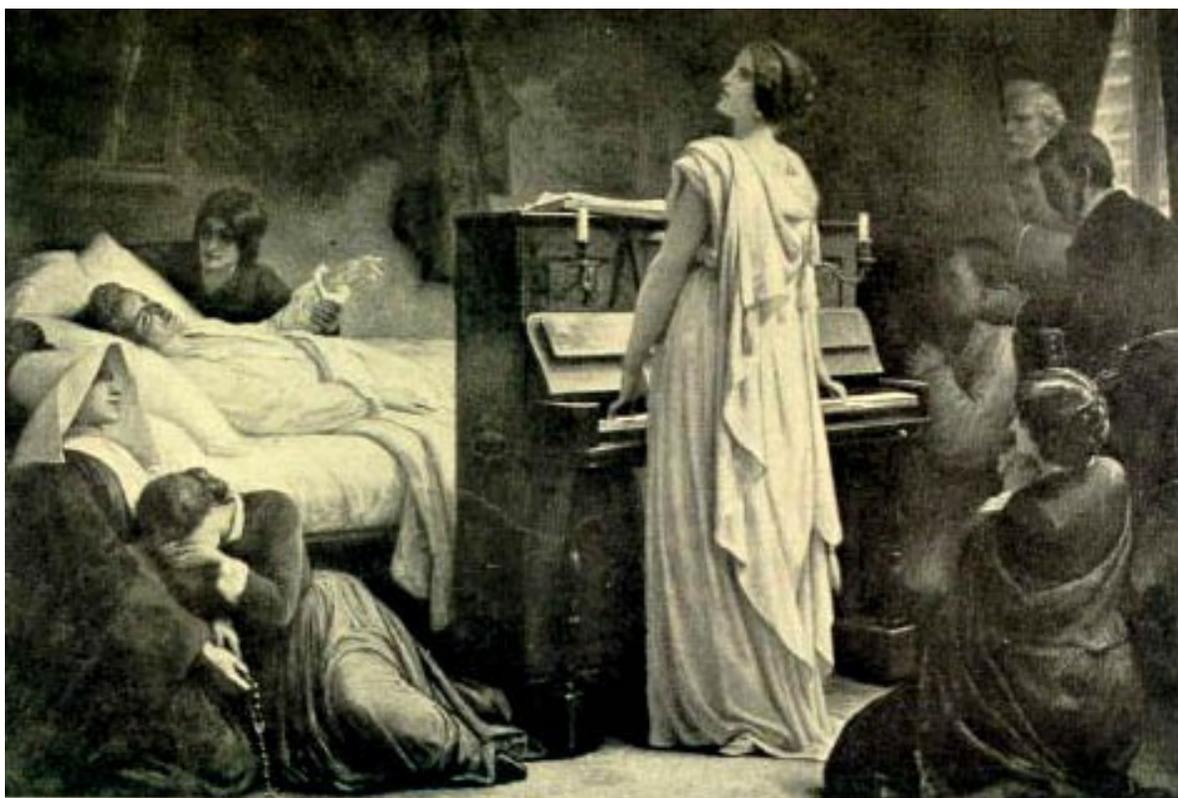
lapidario espressivamente quanto formalmente asimmetrico.

La *Sonata* op. 65 per violoncello e pianoforte (1845-1846) è la seconda e l'ultima prova di Chopin nel campo delle forme pluristrumentali classiche (la prima è il compito *Trio* del 1828).

La contraddizione già rilevata nell'*op.58*, fra i principi strutturali della forma-sonata e quelli, affatto eterogenei, maturati dall'ultimo Chopin giunge qui a tal punto di rottura da scardinarne anche la consueta relazione tonale dei due temi principali del primo tempo.

L'affermazione di Z. Jachimecki, secondo cui i movimenti estremi di quest'opera ricorrerebbero visioni cameristiche d'assoluta modernità, sembra dunque pienamente sottoscriverle.

GLI ULTIMI GIORNI DI CHOPIN



La nozione di un continuo evolversi della musica di Chopin, fra l'incandescente solidità dei primi capolavori e l'elusiva flessibilità degli ultimi, è acquisizione relativamente recente e non ancora pacifica.

Nonostante l'evidenza di cui la dotano cinquant'anni di rigorosi contributi analitici, da H. Leichtentritt a L. Bronarski, da J. M. Chominski a Zofia Lissa, essa incontra resistenze sia a livello specialistico che a livello genericamente culturale. Da un lato, infatti, le si oppongono quei critici di parte idealistica, i quali asseriscono ancora oggi che la produzione di Chopin sarebbe, come scriveva nel 1949 V. Jankelevitch, un "fenomeno fuori del tempo".

Dall'altro le si oppone quella tradizione agiografica che, alimentata nelle forme più disparate (poesia, prosa, teatro, cinema) da oltre un secolo d'intatta fortuna di Chopin presso pubblici di ogni paese, mistifica ancor oggi i tratti patriottici, romantici e autobiografici della sua opera.

Tratti, beninteso, di cui non si nega la fondamentale pregnanza critica (non va dimenticato che il primo a prospettarli autorevolmente fu Liszt, nell'elato necrologio del 1852), ma solo la dimensione ciecamente mistificata in cui li hanno trasferiti certi musicologi.

E che, anzi, risultano decisivi anche per una considerazione moderna dell'importanza storica di Chopin, una volta che, sottratti a quella dimensione, se ne verifichi il senso sugli esiti concreti della sua musica.

Quanto al dato del patriottismo, va intanto esclusa la sua accezione nei termini lisztiani di spontanea metamorfosi del compositore in campo nazionale: dopo il celebre studio di H. Windakjewiczowa (1926), l'assimilazione chopiniana del folclore polacco risulta troppo coerente perché si possa ancora ritenerla preterintenzionale.

Al tempo stesso, però, occorre guardarsi dallo sviluppare il folclorismo di Chopin verso l'opposta direzione di una presa di posizione socialmente progressiva, come ha ipotizzato anni fa Zofia Lissa. Perché ciò significa attribuire alle *Mazurke*, danze popolari, una valenza antitetica a quella delle *Polacche*, danze aristocratiche, trascurando i risultati dell'analisi musicale che, invece, dimostra come ancora le prime non si contrappongano alle seconde se non come diverso aspetto di un unico atteggiamento poetico: l'evocazione musicale della patria lontana.

Il fatto, anzi, che l'autonomia espressiva e la consapevolezza compositiva delle due forme non conosca scarti attesta proprio il contrario, cioè non già la parzialità, ma la purezza del sentimento evocativo calatovi da Chopin, e quindi la soggettiva neutralità ideologica dell'artista.

Dimensione, quest'ultima, come eccentrica rispetto all'impegno politico del coevo Romanticismo mitteleuropeo, che la verifica dei tratti patriottici dell'arte di Chopin trapassa, a tal punto, in quella dei suoi tratti romantici.

Tale eccentricità ha infatti conseguenze assai concrete, che comportano sia il distacco dalle formulazioni esteriori dell'impegno romantico, sia il rifiuto delle scelte estetiche a quell'impegno variamente connesse. Così la fraterna colleganza con gli alfieri del Romanticismo franco-tedesco non indusse mai Chopin a sottoscriverne le prese di posizione ideologiche o i manifesti anticlassicisti; la poetica della "musica a programma", all'epoca in auge soprattutto in Francia, non sfiorò neppure i titoli delle sue musiche (le famose denominazioni: *Studio rivoluzionario*, *Valzer dell'addio*, ecc. sono tutte apocrife) e i grandi progetti operistici o sinfonici che travagliavano indistintamente tutti i maggiori contemporanei lo lasciarono sempre indifferente.

LA SALMA



Al punto che Schumann finì per imputargli significativamente, una colpevole rinuncia.

In realtà si deve proprio a questa "rinuncia" che la lezione compositiva di Chopin ha influito tramite Liszt, sulla stessa armonia di Wagner (come ha sostenuto R. Vlad); se si pone fra le maggiori ascendenze dell'Impressionismo franco-spagnolo e riaffiora esplicitamente nell'opera pianistica di autori del primissimo Novecento, come A. Skrjabin e K. Szymanowsky; se le si è potuto attribuire, come ha fatto nel 1931 la Lobaczewska, un diritto di prelazione sulle esperienze schonberghiane e neoclassiche del primo dopoguerra; e se, nel 1960, un critico di punta (M. Bortolotto) è giunto infine a riferirle, attraverso gli *Studi* di Debussy, il pianismo di P. Boulez e di H. Pousseur, ovvero i due maestri dell'avanguardia che, intorno al 1950, ha avviato alle ultime conseguenze la parabola storica in cui questa lezione s'era iscritta un secolo prima, cioè la parabola postclassica della musica d'arte europea.

Tutto ciò non avrebbe potuto darsi, appunto, senza quella rinuncia alle grandi forme operistiche e sinfoniche: perché essa non fu affatto un'autolimitazione, un disinteressarsi ai generi capitali della musica del proprio tempo, ma piuttosto significò il ripeterne le acquisizioni a sé più congeniali all'interno della sola musica pianistica che, concentrando ed arricchendo quanto altri espandeva e dilapidava, fino a raggiungere una dimensione compositiva ricca di tante preziose sfaccettature da riuscire a rifrangere una qualche luce sulle epoche più diverse.

Se il rapporto con l'opera, essendo soprattutto un rapporto con l'opera italiana, non si risolve che in secondarie peculiarità stilistiche (certa cantabilità belcantistica, certi intensi duetti, certi andamenti a corale), sulle tracce della sensibilità timbrica evolutiva del sinfonismo romantico Chopin giunge addirittura a "riscoprire", come usa dirsi, il pianoforte.

O, meglio, ad inventare una scrittura pianistica dell'estrema sensibilità, capace di presentire in ogni momento un particolare timbro, od impasto orchestrale. In tal modo, però, Chopin imposta originalmente proprio quel problema del timbro come elemento formale, che in questi ultimi decenni si è rilevato come problema centrale della "nuova musica", qualificandosi così per quel rapporto di ascendenza storica con l'avanguardia postweberniana, che induce oggi a considerare l'impostazione del fattore timbro come il lascito più cospicuo delle sue opere, nonché come il dato tecnico più esteticamente risolutivo delle ultime, nelle quali, infatti, solo l'esattezza millimetrica

dell'interpretazione timbrica (ossia del "tocco" pianistico) dà all'esecutore di inverare come dimensione poetica il tipico lievitare della forma, che caratterizza, in quelle opere estreme, la fase terminale del Romanticismo chopiniano.



Del quale Romanticismo, dunque, non si potrebbe intendere la clamorosa tensione avveniristica ora considerata senza tener conto della sua natura dialettica e degli elementi che la fondano: la soggettiva neutralità ideologica del compositore, ovvero la sua antiromantica ritrosia verso ogni eticità del fare artistico.

Il che, del resto, vale anche per il problema dei tratti autobiografici nell'opera di Chopin, la cui verifica può, su queste basi, risolversi addirittura in una visione ancor più panoramica e conclusiva della sua importanza storica.

Giacché per un'artista come lui l'elemento autobiografico è contestuale all'atto creativo. Ma, lo scambio che non mancò di inquietare i benpensanti dell'Ottocento, lo è su un piano non etico ma estetico, in funzione non già di messaggi o confessioni ma del più puro risolversi in musica (non a caso, confidando eccezionalmente ad un amico il retroterra sentimentale del *Valzer n. 3 op. 70*, il giovane Chopin aveva precisato che nessun altro ne sarebbe mai venuto a conoscenza).

In tal modo questo compositore si prospetta come l'unico romantico perfettamente consapevole dell'importanza essenziale dell'elemento autobiografico per la genesi della propria musica, ma anche altrettanto consapevole della sua insignificanza per chi, di tale musica, si trovi poi ad apprendere gli esiti concreti.

La qual cosa, appunto, non solo riconferma per un altro verso la già nota eccentricità del personale romanticismo di Chopin, ma avvia ad intendere nella maniera più ampia la sua importanza storica di compositore.

Mentre l'evoluzione compositiva chopiniana, che le analisi dei musicologi moderni non solo confermano, ma arriveranno ad orientarsi verso esiti affatto anticonvenzionali, appare così tesa, ben oltre ogni superamento dialettico del Romanticismo coevo, verso il punto di arrivo del Romanticismo *tout court*.

Vale a dire, verso quella totale anticonvenzionalità delle scelte compositive individuali, per cui, nel breve volgere dei cinquant'anni successivi alla morte di Chopin, i massimi musicisti europei avrebbero legittimamente operato una mutazione linguistica, per la prima volta nella storia non misurata dallo stillicidio dei secoli necessari al modificarsi della sensibilità collettiva.

**GRANDE POLACCA BRILLANTE
PER PIANOFORTE E ORCHESTRA**

**PRECEDUTA DA UN ANDANTE SPIANATO
PER PIANOFORTE SOLO, OP. 22**

Musica: Fryderyk Chopin

1. Andante spianato: Tranquillo
2. Polacca: Allegro molto. Meno mosso

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, tromba, timpani, archi

Composizione: settembre - ottobre 1830 (Polacca)

Prima esecuzione: Parigi, Salle de Concert du Conservatoire Nationale de Musique, 26 aprile 1835

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1836

Dedica: Mme la baronne d'Este

«Ho scritto solo per il pianoforte. Questo è il mio terreno, quello su cui mi sento più sicuro»: così disse Chopin alla contessa Delfina Potocka, affettuosa amica del compositore che spesso le confidava le sue confessioni artistiche, colei che volle rivedere, morente, perché cantasse un'ultima volta per lui. La sua produzione riguarda settantaquattro opere numerate più dodici senza numero d'opus. Esse comprendono i due Concerti con orchestra, *op. 11 in Mi minore* e *op. 21 in Fa minore*; e ancora con orchestra: le *Variazioni op. 2* sul duetto "Là ci darem la mano" del *Don Giovanni* di Mozart, il rondò da concerto *Krakowiak op. 14* e l'*Andante spianato* e *Grande Polacca brillante op. 22*. Inoltre tre Sonate, fra cui l'*op. 35* dove figura la celebre "Marcia funebre"; quattro Ballate; sedici Polacche; cinquantanove Mazurke; ventisei Preludi; ventuno Notturmi; venti Valzer; un Bolero; una Tarantella; una Berceuse; tre Écoissaises; la *Polacca-Fantasia op. 61*; cinque Rondò; quattro Scherzi; tre Variazioni; ventisette Studi (i dodici dell'*op. 10*, i dodici dell'*op. 25*, i tre composti per la grande "Méthode des méthodes" di Moscheles e Fétis), il *Trio* con pianoforte dell'*op. 8* e pochi altri pezzi anche con violoncello.

In tutti questi lavori Chopin ha riversato a piene mani la poesia del "fiore azzurro", secondo la definizione di Novalis la quale esprime la speciale disposizione del cuore umano a sentirsi felice tanto nel sacrificio quanto nel godimento, tanto nel sogno quanto nella realtà; la poesia che dà la preferenza al presagire piuttosto che al sapere, la poesia che sorride e canta anche tra le lacrime.

LA BARONESSA D'ESTE



Se si volessero sintetizzare in breve le caratteristiche dello stile pianistico chopiniano si può dire che due sono gli aspetti fondamentali presenti nelle composizioni di questo musicista: anzitutto il cosiddetto "tempo rubato" su cui è intervenuto autorevolmente lo stesso Liszt, testimone delle interpretazioni di Chopin sulle proprie musiche pianistiche. «Tutte le composizioni chopiniane - così Liszt - devono essere eseguite con quel tentennamento accentuato e prosodico, e con quella morbidezza, la cui ragione difficilmente si svela quando non s'abbia avuto occasione di udirle sovente. Chopin sembrava preoccupato di rendere evidente questa sua maniera di esecuzione, specialmente di comunicarla ai suoi connazionali ai quali egli, più che ad altri, desiderava trasmettere il calore interno della sua commozione».

L'altro elemento è dato dal dinamismo interiore da cui le opere chopiniane traggono vitalità attraverso le diverse gradazioni nel passaggio dal forte al piano e viceversa, per contrasto o per sfumatura, così da realizzare quella tensione psicologica ed emozionale di forte espressività romantica, pur nella mutevolezza degli accenti dinamici del linguaggio pianistico.

Tali indicazioni stilistiche si possono cogliere anche nell'*Andante spianato* e *Grande Polacca brillante op. 22 in Mi bemolle maggiore*, composti nel 1832 e caratterizzati dalla fusione tra due momenti musicali psicologicamente contrapposti. L'*Andante spianato* era stato concepito inizialmente come un *Notturmo* per il suo tono sentimentale e crepuscolare, ma successivamente l'autore pensò di accostarlo all'estroverta vivacità della *Polacca*, a mo di introduzione.

La *Grande Polacca* fu composta probabilmente, verso la fine del 1830 con l'intenzione da parte del musicista di creare un pezzo per pianoforte e orchestra. Infatti il lavoro fu eseguito con successo nella sala dei concerti del Conservatorio di Parigi il 26 aprile 1835: al pianoforte l'autore e l'orchestra diretta da Francois-Antoine Habeneck.

L'accompagnamento strumentale però ha un valore di semplice supporto alla parte pianistica, tanto è vero che abitualmente la *Grande Polacca* viene presentata nella versione per pianoforte solo, contraddistinta da quel fuoco ritmico di trascinate ardore, tipico della *Polacca* chopiniana, pur senza toccare la geniale sublimazione delle più celebri pagine scritte dal compositore negli anni della maturità.

Il virtuosismo ha un ruolo di prim'ordine e appartiene allo Chopin più autenticamente sincero e coerente con se stesso.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 19 febbraio 1988

**CONCERTO N. 1 IN MI MINORE
PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 11, BI 53, CI 47**

Musica: Fryderyk Chopin

1. Allegro maestoso
2. Romanza: Larghetto
3. Rondò: Vivace

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Aprile - Agosto 1830

Prima esecuzione: Varsavia, Teatro Nazionale, 11 Ottobre 1830

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1833

Dedica: Friedrich Kalkbrenner

Chopin scrisse i suoi due Concerti per pianoforte e orchestra tra i 19 e i 20 anni d'età, quando ancora si trovava a Varsavia; furono pubblicati durante il periodo parigino, il *Concerto in Mi minore* nel 1833 come op. 11 mentre il *Concerto in Fa minore*, composto precedentemente, fu stampato nel 1836 come op. 21. Resta singolare che nella seconda metà della sua esistenza, dopo aver abbandonato la Polonia, Chopin non abbia più scritto alcun lavoro per pianoforte con accompagnamento d'orchestra.

Se Liszt, che pure fu un grande ammiratore dell'arte di Chopin, osservò che nei due Concerti c'era, a suo giudizio, "plus de volonté que d'inspiration", Schumann era disposto a spezzare la sua penna di critico musicale di fronte alla grandezza di questi lavori. In merito ai quali nell'Epistolario dell'autore le notizie e i commenti sono assai più numerosi di quanto vi figurino in merito a qualsiasi altra sua composizione,

dal momento che l'ispirazione s'intrecciava strettamente alla biografia. Al pari del *Larghetto* del *Concerto in Fa minore*, la *Romanza* del *Concerto in Mi minore* è definita una autentica professione d'amore, con le parole "una meditazione nel bel tempo primaverile durante il chiaro di luna" (Cfr. Lettera del 3 ottobre 1829 a Tytus Wojciechowski).

FRIEDRICH KALKBRENNER



In linea generale l'eloquio musicale chopiniano in questi Concerti è del tutto personale pur se numerosi studiosi, e in particolare lo Schering, vi ravvisarono l'influenza dei Concerti virtuosistici di Kalkbrenner e di Hummel, due compositori che allora dominavano il campo.

La stesura del *Concerto in Mi minore* impegnò Chopin tra il marzo e l'agosto del 1830: la conferma che egli scrivesse il primo movimento in tale periodo la si rinviene nella lettera del 27 marzo allo stesso Wojciechowski al quale, in un'altra lettera del 25 maggio, viene riferito che il Rondò conclusivo era allora in gestazione. Da un'altra lettera del 31 agosto al medesimo destinatario si apprende che in quel mese Chopin si era proposto di far una prova d'insieme di tale partitura con un quartetto d'archi nella casa dei genitori, "allo scopo di familiarizzare gli strumentisti non solo con la lettura del testo ma anche col genere di interpretazione più adatto".

Qualche giorno dopo, alla metà di settembre, Chopin comunicò a Wojciechowski che la prova aveva avuto luogo e che era "abbastanza soddisfatto ma non troppo". Assai importante è un'altra lettera allo stesso amico, quella del 22 settembre, in cui il compositore ebbe a confessare: "Ora si tratta di suonare in pubblico il Concerto e mi trovo nel medesimo stato in cui ero quando ignoravo tutto del pianoforte. C'è bisogno d'una esecuzione speciale... Il Rondò fa effetto e l'*Allegro* è buono...".

La prima esecuzione assoluta del *Concerto in Mi minore* coincise con l'ultima esibizione in pubblico di Chopin prima della sua partenza dalla Polonia, e si svolse al Teatro Nazionale di Varsavia l'11 ottobre 1830 con l'orchestra diretta da Warlo Ewasio Soliwa. L'indomani, al fedele Tytus, Chopin scrisse: "Il mio Concerto è riuscito bene: non avevo alcun timore, ho suonato come quando mi trovo da solo. Sono soddisfatto. La sala era piena. Dopo il pezzo d'inizio, la *Sinfonia* di Goerner, ho suonato l'*Allegro* in Mi minore, che pareva andasse da solo, su un pianoforte Streycher. Applausi assordanti. Soliwa era contento. Poi si è eseguita l'*Aria con coro* di Soliwa che M.lle Volkow, vestita d'azzurro come un angelo, ha cantato con slancio. Seguivano l'*Adagio* e il Rondò; e poi c'è stata la pausa. E nella seconda parte altre musiche, di Rossini e di altri".

Le recensioni della stampa? Una sola menzione, quasi di sfuggita, nel "Corriere di Varsavia", fece intendere a Chopin che l'opinione pubblica

aveva cessato di mostrare qualsiasi interesse per lui. Nemmeno una parola, su quel Concerto, fu dedicata dagli altri giornali polacchi.

Neanche un mese dopo, al termine di un breve riposo in campagna a Zelazowa Wola, Chopin provvide a rassicurare Wojciechowski che nulla l'attraeva all'estero ma che s'era deciso a partire soltanto "per soddisfare la vocazione e il buon senso": tutti infatti attorno a lui, dal padre agli insegnanti ai giovani amici, lo incoraggiavano al viaggio all'estero che doveva consacrare la sua affermazione come concertista di pianoforte.

Seppur a malincuore, Chopin stesso s'era deciso a tale passo, rendendosi conto che nel clima artistico di Varsavia, in cui l'unica cultura musicale che avesse solide radici era l'opera di gusto italiano, non vi erano le condizioni propizie al suo successo.

ANTONIO PAPPANO



E, per di più, le autorità gli avevano negato una borsa di studio per un soggiorno in Germania, Italia e Francia: nel comunicargli l'esito negativo a tale richiesta, il ministro Mostowski precisò che "la commissione governativa e la polizia non potevano condividere l'opinione che i fondi pubblici fossero destinati ad incoraggiare artisti sprecati e senza avvenire". Alla vigilia della partenza, fissata per il 2 novembre 1830, Chopin fu calorosamente festeggiato dagli amici che, dolorosamente presaghi del futuro, donarono al giovane artista una coppa d'argento contenente alcune zolle di terra polacca.

Dedicata a Friedrich Kalkbrenner, la partitura del *Concerto in Mi minore* s'apre con l'*Allegro maestoso*, il movimento più ampio, di gran lunga più orientato ad una solidità costruttiva. Un Tutti dell'orchestra presenta i due temi principali, l'uno nella tonalità di Mi minore, l'altro in Mi maggiore: il primo soggetto, dopo un risoluto inizio in *forte*, cede il campo ad una frase in *piano e legato espressivo*, che è una tipica manifestazione dello "zal", la malinconia polacca; il secondo tema, contrassegnato dalla didascalia cantabile, ha un incedere di elegante gradevolezza. Il solista entra con vigore e riespone i temi, trascorrendo ben presto da sonorità poderose ad una accattivante cantabilità, per procedere poi, attraverso magiche figurazioni e ornamentazioni virtuosistiche, sino ad un culmine in *fortissimo*, eseguito dal Tutti.

L'inizio dello svolgimento, che è una pagina d'intensa poesia, si basa sul motivo malinconico del primo gruppo tematico, affidato al solista in Do maggiore con la didascalia *dolce ed espressivo*; subentrano poi passaggi di bravura ed un febbrile episodio cromatico conduce alla ripresa. A questo punto si nota una nuova deroga rispetto allo schema tonale tradizionale, in quanto il secondo soggetto viene presentato in Sol maggiore anziché in Mi minore. Una vibrante Coda sigla il movimento con ardenti virtuosismi del solista che approdano a un Tutti orchestrale.

Del *Larghetto* in Mi maggiore, intitolato *Romanza*, Chopin, secondo una lettera all'amico Tytus, precisava che non doveva essere energico, ma piuttosto romantico, tranquillo, malinconico, per dare l'impressione di uno sguardo gentile al luogo che risveglia nel pensiero mille cari ricordi. È una meditazione nel bel tempo primaverile, ma durante il chiaro di luna: perciò l'accompagno con le sordine. Dopo una breve introduzione dell'orchestra, il pianoforte espone il tema principale, caratterizzato da

una estrema dolcezza; un episodio intermedio viene dipanato dal pianoforte accompagnato dagli archi in sordina; ricompare poi al pianoforte, con vari abbellimenti e sviluppi, il tema principale, che viene affidato alla fine agli archi, mentre il pianoforte esegue eleganti e quiete figurazioni.

Senza soluzione di continuità, il *Larghetto* si collega al *Rondò* finale, anch'esso in tonalità di Mi maggiore, dopo l'avvio in Do diesis minore con un breve e risoluto Tutti dell'orchestra, che trascorre presto alla tonalità d'impianto di Mi maggiore, precedendo l'entrata del pianoforte con il tema principale. Tale soggetto, che costituisce il ritornello del Rondò, viene presentato in *piano scherzando* e si alterna quindi, secondo lo schema classico, con altri temi. La struttura adottata viene attraversata da sfolgoranti episodi di virtuosismo di bravura ed è percorsa da ritmi di danze popolari.

LANG LANG



Nel terzo tema del movimento si ascolta esplicitamente il ritmo della danza nazionale polacca denominata *Krakoviac*: più antico della Polacca, il *Krakoviac* è una danza della regione di Cracovia in tempo 2/4 e con numerose sincopi nella melodia e nell'accompagnamento, risorse che Chopin sfrutta ampiamente durante lo svolgimento del *Rondò*, pur nella brillante stilizzazione dell'incedere musicale.

Singolare appare, ad un certo punto, la riapparizione del ritornello in Mi bemolle, un semitono sotto la tonalità d'impianto.

La Coda, da ultimo, è una pagina di magistrale scrittura pianistica, per nulla inferiore ad alcuni dei coevi *Studi*.

Luigi Bellingardi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 23 Ottobre 2010, direttore Antonio Pappano, pianoforte Lang Lang

**CONCERTO N. 2 IN FA MINORE PER
PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 21, BI 43, CI 48**

Musica: Fryderyk Chopin

1. Maestoso
2. Larghetto
3. Allegro vivace

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, trombone, timpani, archi

Composizione: Varsavia, 1829-1830

Prima esecuzione: Varsavia, Teatro Nazionale, 17 Marzo 1830

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1836

Dedica: Mme Delphine Potocka

M.ME DELPHINE POTOCKA



Le non molte composizioni per pianoforte e orchestra di Chopin furono tutte scritte negli anni giovanili, prima di lasciare Varsavia, sotto l'influenza d'un ambiente musicale un po' provinciale e superficiale, che nel Concerto vedeva soltanto l'occasione in cui un solista di cartello poteva esibire il suo scintillante virtuosismo e la sua accattivante cantabilità. Dunque non c'è da meravigliarsi se i temi e l'architettura dei due Concerti di Chopin recano tracce di questo tipo di concertismo: tuttavia il non ancora ventenne compositore lascia emergere anche in questi lavori giovanili più d'una anticipazione della sua scrittura pianistica, del suo fascino melodico e del suo colorito armonico, inconfondibili.

Insomma la personalità di Chopin risulta chiaramente nei Concerti giovanili, e tanto basta a spuntare le armi nelle mani dei suoi critici. Osservare come Berlioz, che «tutto si concentra nella parte pianistica e l'orchestra dei suoi Concerti non è che un freddo e quasi superfluo accompagnamento», è fin troppo ovvio, ma ininfluenza, anzi fuorviante al fine della comprensione di questa musica. La semplicità dell'orchestrazione di Chopin è attribuibile non tanto all'inesperienza quanto alla difficoltà di conciliare la sua delicata scrittura pianistica con una grande orchestra ottocentesca: si pensi in particolare alla funzione fondamentale del pedale di risonanza, che potrebbe facilmente essere vanificata da un'orchestra massiccia.

Si devono piuttosto rilevare alcune geniali combinazioni tra la scrittura pianistica molto pedalizzata e gli sfondi orchestrali morbidissimi. Nel *Concerto n. 2* si possono citare come soluzioni strumentali particolarmente riuscite anche i tremoli degli strumenti ad arco nel "recitativo" della parte centrale del secondo movimento e la percussione "col legno" degli strumenti ad arco (prodotta percuotendo le corde col legno dell'archetto) nel Finale.

Il *Concerto n. 2 in Fa minore per pianoforte e orchestra, op. 21* fu scritto tra la fine del 1829 e l'inizio del 1830 (dunque precede di qualche mese quello che è indicato come *Concerto n. 1, op. 11*) e fu presentato a Varsavia il 17 marzo 1830 da Chopin stesso, che lo scelse anche per il suo esordio parigino, il 26 febbraio 1832. È dedicato alla contessa Delphine Potocka: per sfatare una delle tante fantasticherie su Chopin, bisogna ricordare che, sulla base di alcune lettere ardenti e disinibite ma

sicuramente apocrife, questa bellissima giovane aristocratica fu falsamente ritenuta un'amante di Chopin.

ANDREA LUCCHESINI



Semmai la musa ispiratrice di questo Concerto fu Konstancja Gladkowska, studentessa di canto al conservatorio di Varsavia; di lei Chopin scriveva a un amico: «Forse, per mia sfortuna, ho trovato il mio ideale, a cui sono rimasto fedele, pur senza dirle una parola, per sei mesi; quella che sogno, a cui ho dedicato l'*Adagio* del mio Concerto...». E infatti Chopin si abbandona ad ardenti toni melodrammatici nella parte centrale dell'*Adagio*, ma nel resto del Concerto domina un tono elegante, malinconico, sognante, intimo.

JOHN NESCHLING



Il primo movimento, *Maestoso*, inizia con un'ampia introduzione orchestrale, che presenta i due temi, dapprima con un andamento trattenuto, poi più energico e sincopato. Un piccolo motivo lirico dei legni prepara l'entrata fervida e maestosa del pianoforte, che espone i temi anticipati dall'orchestra: il primo è ampio ed esteso su ben cinque ottave, il secondo è più cantabile e sentimentale, ma anche riccamente ornato. Uno sviluppo di grandi dimensioni, che vede il predominio del pianoforte ma anche importanti interventi dell'orchestra, assicura il dinamismo del discorso, passando attraverso numerose modulazioni che trasportano i temi in lontane tonalità. La breve conclusione si basa sulla prima parte del tema principale.

Schumann e Liszt ammiravano molto il *Larghetto*, in un sereno La bemolle maggiore: qui Chopin si abbandona ad una cantabilità di gusto italiano, elegante, intima, tenera, sentimentale, arricchita da delicati arabeschi, che ricordano le fioriture dei grandi cantanti dell'epoca. Contrasta con questo tono sommesso il drammatico episodio centrale, con il tempestoso tremolo degli archi, la cupa scansione degli strumenti gravi, le interiezioni dei fiati, su cui il solista si lancia in frasi appassionate e veementi.

L'*Allegro vivace* ritorna al Fa minore. Secondo una tradizione che da Haydn arriva fino a Brahms, una danza popolare è la soluzione ideale per suggellare in modo colorito e trascinante un pezzo da concerto: Chopin, dopo un primo tema di volteggiante leggerezza, mette dunque in campo un caratteristico ritmo di Mazurka, danza d'origine popolare che dalle campagne polacche era ormai approdata ai salotti. Vivaci segnali dei corni annunciano la stretta finale e, dopo una brillante cadenza del pianoforte, il Concerto si conclude in un *Allegro* in Fa maggiore.

Mauro Mariani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 21 Aprile 2001, direttore John Neschling, pianoforte Andrea Lucchesini

GRANDE FANTASIA IN LA MAGGIORE SU ARIE POLACCHE, OP. 13

per pianoforte e orchestra

Musica: Fryderyk Chopin

1. Introduzione: Largo non troppo
2. Juz miesiac zeszedl (Già un mese è passato) - Andantino
3. Tema di Karl Kasimierz Kurpinski - Allegretto
4. Presto con fuoco
5. Kujawiak - Vivace

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: novembre 1828

Prima esecuzione: Varsavia, Teatro Nazionale, 17 marzo 1830

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1834

Dedica: Johann Peter Pixis

Il 2 novembre 1830, aveva appena 20 anni, Fryderyk Chopin lasciava definitivamente la Polonia. La sera prima un gruppo di amici tristemente presaghi che il musicista non sarebbe più tornato in patria lo salutarono regalandogli una coppa d'argento contenente alcune zolle di terra polacca. In quell'occasione uno scrittore restato poi oscuro nelle pieghe della storia letteraria polacca, Witwicki, gli indirizzò una lettera di addio nella quale è scritto: «Abbiate sempre di mira la nazionalità, la nazionalità e ancora una volta la nazionalità. E' una parola quasi priva di senso per un artista ordinario, non per un talento come il vostro. C'è una melodia del proprio paese, come un clima del proprio paese. Le montagne, le foreste, le acque e le praterie hanno la loro voce interiore sebbene l'anima non riesca ad afferrarla. Ogni volta che ci penso, mi cullo nella dolce speranza che voi sarete il primo ad attingere nei vasti tesori della melodia slava. Cercate i canti popolari slavi come i naturalisti cercano pietre e metalli per montagne e per valli. Mi hanno detto che in questo paese languivate e vi annoiavate; mi son messo nei vostri panni: nessun polacco può starsene tranquillo quando c'è di mezzo la vita e la

morte della patria. Ma ricordatevi sempre, caro amico, che siete partito non già per languire bensì per perfezionarvi nella vostra arte e diventare la consolazione della vostra famiglia e del vostro paese».

JOHANN PETER PIXIS



Al di là di una certa ridondanza d'immagini giustificata del resto dal costume del tempo e soprattutto da una temperie ideale che solo pochi giorni dopo la partenza di Chopin da Varsavia avrebbe dato vita all'insurrezione polacca del 29 novembre, sappiamo quanto forse non le parole di quell'oscuro corrispondente ma di certo il profondo legame con il suo paese facessero della componente nazionale uno dei temi fondamentali della poetica chopiniana.

Un tema che del resto era stato sempre presente al musicista prima ancora del suo esilio senza ritorno, come dimostrano i numerosi motivi popolari polacchi che si ritrovano nelle sue composizioni giovanili dai *Concerti per pianoforte e orchestra*, al *Grande rondò da concerto* conosciuto come *Krakowiak*, alla *Grande Polacca brillante in mi bemolle op. 22* e alla *Grande Fantasia su melodie popolari polacche op. 13*.

Si tratta di una composizione per pianoforte e orchestra stampata nell'aprile del 1834, ma composta, secondo la critica chopiniana più recente, nel 1828.

In essa possono riconoscersi tre nuclei fondamentali: il primo tema è quello di una canzone idilliaca, *Laura e Filone*, di Franciszek Karpiński, assai popolare e cantata fino agli ultimi anni del '700 sia dai nobili che dai borghesi polacchi; il secondo tema è tratto da una melodia di Karol Kurpiński, probabilmente semplice trascrizione di un canto contadino detto *Kolomyika* (danza rutena della campagna della città di Kolomea); l'ultima parte, infine, è un tema genuinamente popolare, anch'esso di derivazione contadina e coreutica detto «*kujawiak*».

Ce ne è abbastanza per ritrovare in questa composizione tanto raramente eseguita la prefigurazione dello Chopin musicista nazionale.

Parlando ovviamente dei contenuti ideali di questa musica, che dal punto di vista linguistico, della prefigurazione cioè del linguaggio pianistico chopiniano della maturità, non possiamo che rifarci a quanto abbiamo scritto più sopra a proposito del *Secondo Concerto per pianoforte e orchestra*, con il quale questa *Fantasia* ha in comune anche lo scarso peso della parte orchestrale, ove si eccettui la bella introduzione d'impronta prevalentemente pastorale.

Gianfilippo De' Rossi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 16 novembre 1969

KRAKOWIAK, OP. 14, BI 29, CI 194

Grande rondò da concerto in fa maggiore per pianoforte e orchestra

Musica: Fryderyk Chopin

1. Introduzione: Andantino quasi Allegretto

2. Rondò: Allegro non troppo

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: novembre - dicembre 1828

Prima esecuzione: Vienna, Kärntnertor Theater, 11 agosto 1829

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1834

Dedica: Mme Adam Czartoryska

In un suo scritto Niecks osserva che «il *Krakowiak*, grande rondò da concerto è una composizione del maestro dove l'elemento nazionale appare nella sua freschezza primitiva come in nessun'altra opera. In seguito Chopin non riprodurrà più così fedelmente le danze popolari».

Il *Krakowiak* fu scritto nel 1828. Chopin ne parla in una lettera a Woyciechowski del 27 dicembre scritta con tono scherzoso e qua e là in lingua italiana burlesca.

L'autore stesso si definisce soddisfatto della composizione e soprattutto dell'introduzione che definisce «molto originale». Motivi di originalità si trovano infatti sia per quanto riguarda il ritmo - misura a tre tempi anticipante il ritmo pari del *Krakowiak* - sia per l'unisono delle mani alla distanza di due ottave che produce un effetto di stupenda coloritura sullo sfondo delle armonie discrete dell' orchestra. Sempre nell'introduzione,

dal *fortissimo* si giunge, attraverso una figurazione sempre più attenuata, al delicato mormorio del *pianissimo*; esempio, questo, che denota una perfetta consapevolezza degli effetti dinamici.

Il tema fugato del *Krakowiak* è un'idea originale di Chopin che pur senza studiare attentamente il folclore di quei luoghi, ha saputo riprodurre il carattere vivo della più ardente delle danze polacche. Sembra che per i temi popolari del suo Rondò il musicista si sia ispirato a un brano molto conosciuto - *Albosmy to jacy tacy* - ornandolo di motivi strumentali a viva andatura. Mentre la prima parte della composizione è dominata da questo tema popolare, nelle altre parti predominano elementi musicali a carattere universale non senza, però alcuni interventi del tema fondamentale. Nella composizione si distinguono in modo particolare il sentimento profondo che la anima e la purezza dello stile.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Basilica di Massenzio, 13 agosto 1968

VARIAZIONI IN SI BEMOLLE MAGGIORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 2

sul tema "Là ci darem la mano" dal Don Giovanni di W. A. Mozart

Musica: Fryderyk Chopin

1. Introduzione: Largo
2. Tema: Allegretto
3. Variazione I: Brillante
4. Variazione II: Veloce, ma accuratamente
5. Variazione III: Sempre sostenuto
6. Variazione IV: Con bravura
7. Variazione V: Adagio (si bemolle minore)
8. Alla Polacca

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, timpani, archi

Composizione: estate 1827

Prima esecuzione: Vienna, Kärntnertor Theater, 11 agosto 1829

Edizione: Haslinger, Vienna, 1830

Dedica: Titus Woyciechowski

Le *Variazioni su «Là ci darem la mano»* del «*Don Giovanni*» di Mozart, composte da Chopin nel 1827 e dedicate al suo amico polacco Titus Woyciechowski, sono quella *Opera 2* che Schumann, in un famoso articolo pubblicato sulla *Gazzetta universale di musica*, salutò con le parole: «Giù il cappello, signori: un genio». Scritte per pianoforte con accompagnamento di orchestra, le *Variazioni* furono pubblicate nel 1830; l'articolo di Schumann è del 1831. Nel lavoro, il tema mozartiano della seduzione, presentato inizialmente in imitazioni, dà poi luogo ad una fantasia.

Seguono le sei variazioni, di cui la prima appare a Schumann «un po' signorile e civettuola», la seconda «più confidente, più comica, più litigiosa», la terza «tutto un chiarore di luna e un incanto di fate», la quarta «ardita e sfrontata», mentre la quinta, in minore e in *adagio* «non potrebbe accordarsi meglio con l'insieme, poiché con aria moraleggiante rammenta a Don Giovanni le sue azioni - e certo è male, ma grazioso, che Leporello aguzzi gli orecchi, rida e beffeggi dietro il cespuglio, e che lo sboociente *si bemolle maggiore* indichi proprio il primo bacio d'amore», la sesta infine «è il finale tutto intero di Mozart - turaccioli di *champagne* che saltano, bottiglie che tintinnano, e in mezzo la voce di Leporello, poi gli spettri che ghermiscono Don Giovanni sfuggente - e poi il finale che si acquieta magnificamente e suggella l'opera».

Alberto Pironti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 marzo 1963

MUSICA DA CAMERA

INTRODUZIONE E POLACCA BRILLANTE IN DO MAGGIORE PER VIOLONCELLO E PIANOFORTE, OP. 3 BI 41/52, CI 148

Musica: Fryderyk Chopin

1. Introduzione: Lento
2. Alla polacca: Allegro con spirito

Organico: pianoforte, violoncello

Composizione: 1829 - 1830

Edizione: Mechetti, Vienna, 1831

Dedica: Joseph Merk

La *Polonaise brillante* op. 3 per violoncello e pianoforte risale agli anni giovanili di Chopin: fu composta infatti nel 1829-30, a diciannove anni d'età (per l'esattezza, la Polacca vera e propria fu scritta nel 1829, mentre l'Introduzione lenta fu aggiunta l'anno seguente). Chopin era appena uscito dalla Scuola Superiore di musica di Varsavia, dove aveva studiato con l'allora celebre pianista e compositore Elsner, e si affacciava ad una brillante carriera di virtuoso, di fatto già iniziata con i viaggi a Berlino del 1828 e a Vienna del 1829. Fu però in un concerto tenuto a Varsavia nel 1830 con il violoncellista Kaczinski che la *Polonaise* op. 3 venne presentata al pubblico.

L'aggettivo di *brillante* apposto al titolo è di per sé, indicativo dell'ambito nel quale si iscrive la composizione; quello del gusto *Biedermeier*, volto a stupire più che a coinvolgere l'ascoltatore, tramite l'esibizione di un alto cimento tecnico in una produzione perlopiù miniaturistica. In questo filone rientrava perfettamente il genere della *Polonaise*, sorto all'inizio del secolo XVIII e portato dalla prima ondata della stagione romantica - con il nuovo rilievo delle scuole nazionali - ad una grande diffusione. Chopin è passato alla storia come autore di Polonaises nelle quali, secondo uno stereotipo non del tutto destituito di fondamento, cercò di riallacciarsi nostalgicamente alla propria terra, creando delle pagine di ambizioni spesso avveniristiche. Nulla di tutto ciò nella giovanile *Polonaise* op. 3, che è invece ancora pienamente un pezzo di carattere elegante e salottiero; circostanza che non deve peraltro portare a considerarlo sbrigativamente.

Il compositore vi mostra infatti precocemente alcune delle caratteristiche che lo accompagneranno nella sua produzione matura; un impiego della scrittura pianistica volto più verso la grazia e la diversificazione dei timbri che non verso la potenza; la capacità di creare melodie cantabili di impronta vocalistica e di grande effetto.

JOSEPH MERK



Inoltre il ruolo del pianoforte non è di semplice accompagnamento, ma anzi di alto impegno tecnico, e indica chiaramente che appunto verso lo strumento a tastiera si rivolgeranno i futuri interessi dell'autore. L'introduzione lenta, aperta dalle ampie cadenze del pianoforte, mostra il violoncello esibire con espansività le proprie doti melodiche, mentre la *Polonaise* propriamente detta vede entrambi gli strumenti impegnarsi alla pari per conseguire il dovuto contenuto di brillante eleganza.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 19 Febbraio 1999, Lynn Harrell violoncello, Simon Mulligan pianoforte**

**SONATA IN SOL MINORE PER
VIOLONCELLO E PIANOFORTE, OP. 65**

Musica: Fryderyk Chopin

1. Allegro moderato
2. Scherzo: Allegro con brio (re minore)
3. Largo (si bemolle maggiore)
4. Finale: Allegro

Organico: violoncello, pianoforte

Composizione: 1845 - 1846

Prima esecuzione: Parigi, Salle Pleyel, 16 febbraio 1848

Edizione: Brandus, Parigi, 1847

Dedica: Auguste Franchomme

È noto come, nei primi anni parigini, Chopin abbia resistito alle lusinghe di quanti gli chiedevano di applicarsi alla stesura di Sinfonie e generi più impegnativi, maturando la decisione di consacrarsi solo al suo strumento. «Mozart abbracciava l'intero dominio della creazione musicale» scrisse a un amico a 24 anni «ma io ho solamente la tastiera nella mia povera testa. Io conosco i miei limiti, e so che diventerei matto

se provassi a volare alto senza averne le capacità. Mi spingono al suicidio chiedendomi di scrivere Sinfonie ed Opere, e vogliono che io sia tutt'insieme un Rossini-Mozart-Beethoven polacco. Ma io rido dentro di me e rifletto che uno deve partire dalle piccole cose. Io sono solamente un pianista...».

AUGUSTE FRANCHOMME



Parole davvero troppo modeste, se si considerano le frontiere avveniristiche del pianismo di Chopin, e la sua portata rivoluzionaria. E tuttavia il catalogo di Chopin comprende pochissimi lavori che non siano affidati al pianoforte solo, o al pianoforte accompagnato dall'orchestra.

Se si eccettuano le liriche per voce e pianoforte, la musica da camera di Chopin comprende appena cinque numeri d'opera, tre dei quali (*Introduzione e Polonaise* in do maggiore op.3 del 1830, *Grand Duo in mi maggiore su temi da "Robert le Diable" di Meyerbeer* del 1832 e la *Sonata* in sol minore op. 65) sono per violoncello e pianoforte.

Di tutti questi brani cameristici solo la *Sonata* op.65 appartiene agli anni maturi del compositore, e costituisce dunque l'eccezione più vistosa ed importante al privilegio esclusivo riservato dall'autore al pianoforte.

All'origine della *Sonata*, come anche del *Grand Duo*, si pone lo stretto rapporto di amicizia di Chopin con il violoncellista August-Joseph Franchomme (1808-1884), solista che rivestì una certa importanza nella vita musicale parigina, per l'attività presso l'orchestra dell'Opera, prima, del Théâtre-Italien, poi, e per la cattedra al Conservatoire.

I due si conobbero subito dopo l'arrivo di Chopin a Parigi, nel 1831, e instaurarono uno stretto rapporto di amicizia destinato a durare negli anni; Franchomme aiutò il compositore a mettere a punto la scrittura violoncellistica del *Grand Duo*, a revisionare quella dell'*Introduzione e Polonaise* op. 3, e addirittura a preparare un catalogo tematico delle sue opere.

Lo assistette inoltre anche negli affari finanziari, gli fu vicino durante l'agonia (si narra che dopo aver ricevuto l'estrema unzione il compositore chiedesse a Franchomme di suonargli le battute introduttive della *Sonata* per violoncello) e ne sorresse poi il feretro ai funerali.

Non stupisce insomma che proprio al violoncello guardasse Chopin per ampliare gli argini pianistici del proprio catalogo.

Lo spartito nacque nel 1845-46, con molti dubbi e ripensamenti, come testimoniano le cancellature dell'autografo, per tacere delle testimonianze epistolari alla famiglia: «Della mia *Sonata* per violoncello a volte mi sento soddisfatto, a volte insoddisfatto.

La accantonò, poi la riprendo» (11 ottobre 1846). La Sonata ebbe una esecuzione privata completa nell'aprile 1847, poi, sempre con Chopin e Franchomme come esecutori, una esecuzione parziale, senza il tempo iniziale, nel corso del recital tenuto da Chopin a Parigi il 16 febbraio 1848; doveva essere quello l'ultimo concerto pubblico del compositore, che non si esibiva da sei anni a Parigi.

Si è a lungo discusso se l'esclusione del primo tempo della Sonata dall'esecuzione pubblica fosse dovuto a una insoddisfazione dell'autore o piuttosto alla più facile ricezione per il pubblico parigino degli altri tre movimenti.

Nessun dubbio comunque che l'*Allegro moderato* iniziale sia un tempo di particolare complessità, e che in qualche modo offra l'idea di quanto Chopin si fosse allontanato, nei suoi ultimi anni, dal mondo dei salotti parigini e dal loro disimpegno concettuale.

Colpiscono subito l'intonazione malinconica della pagina, ma anche una propensione alla ricchezza melodica e armonica che punta verso sonorità preimpressionistiche.



D'altronde, se l'approccio di Chopin verso la forma della Sonata è stato a lungo oggetto di discussioni anche per le Sonate pianistiche, nessun dubbio che anche nella Sonata per violoncello l'autore reinterpreti gli schemi classici in modo personalissimo; troviamo infatti la contrapposizione fra il tema malinconico iniziale e il secondo tema pensoso e luminoso; ma più che la contrapposizione tematica appare importante il percorso inquieto che rende quasi rapsodica l'apparizione dei temi, tanto nell'esposizione quanto nello sviluppo.

Chopin, d'altronde, opta, come nella *Seconda Sonata* per pianoforte, per una riesposizione abbreviata, che omette il primo tema per partire direttamente dal secondo, rendendo ancor più personale la concezione formale.

Meno complessi, ma non meno interessanti gli altri movimenti.

Lo *Scherzo* si basa su un tema di grande energia e su una densità quasi brahmsiana della scrittura; nel *Trio* si staglia la melodia del violoncello.

Cuore della Sonata è però il *Largo*, che nello spazio di appena 27 battute si profila come un dialogo interlocutorio ed enigmatico fra i due strumenti, pausa meditativa rispetto ai forti contrasti di tutto lo spartito.

Con il finale torniamo all'intonazione drammatica e complessa del tempo iniziale; anche qui più che la contrapposizione dei temi, entrambi dal forte profilo ritmico, è in primo piano la densità della scrittura e l'imprevedibilità del discorso, che si apre, ad esempio, a un importante episodio contrappuntistico nella sezione dello sviluppo.

Non manca una intensificazione dell'emozione nella coda, che punta su una conclusione trionfale, come punto di arrivo affermativo e vincente di un percorso obliquo e ricco di diversivi interlocutori, dominato dall'integrazione magmatica dei due strumenti.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 5 dicembre 2002**

TRIO IN SOL MINORE PER PIANOFORTE, OP. 8, BI 25, CI 206

Musica: Fryderyk Chopin

1. Allegro con fuoco
2. Scherzo: Con moto ma non troppo (sol maggiore)
3. Adagio sostenuto (mi bemolle maggiore)
4. Finale: Allegretto

Organico: pianoforte, violino, violoncello

Composizione: 1828 - 1829

Edizione: Kistner, Lipsia, 1832

Dedica: Principe Anton Radziwill

Quello di Fryderyk Chopin (1810-1849) rappresenta senza dubbio un caso quasi unico nel panorama romantico e nell'intera storia della musica: in un arco di tempo che copre tutta la sua breve vita, infatti, il musicista polacco ha composto solo musica per pianoforte. Nel senso che non esiste una sola composizione di Chopin giunta fino a noi che non preveda l'impiego del pianoforte. La maggior parte di queste composizioni è per pianoforte solo, mentre una piccolissima percentuale unisce lo strumento all'orchestra, alla voce umana o ad altri strumenti: due Concerti e altri quattro brani più brevi per pianoforte e orchestra, meno di venti melodie per voce e pianoforte e cinque brani di musica da camera, tutti con pianoforte.

A parte le Variazioni in mi maggiore su un tema della *Cenerentola* di Rossini per flauto e pianoforte (sulla cui datazione e perfino sulla cui autenticità non tutti gli studiosi sono concordi), nelle rimanenti quattro composizioni cameristiche di Chopin il violoncello svolge un ruolo assolutamente protagonista: oltre al Trio in sol minore per pianoforte, violino e violoncello op. 8, le altre sono tutte per violoncello e pianoforte: Introduzione e Polacca brillante in do maggiore op. 3, Gran duo concertante su temi di *Robert le diable* di Meyerbeer, Sonata in sol minore op. 65. Questa attenzione privilegiata al violoncello da parte di Chopin si deve probabilmente anche al suo rapporto personale di familiarità e amicizia con due violoncellisti in due diversi momenti della

sua vita: il principe Antoni Radziwill a Varsavia e Auguste Franchomme a Parigi. Il principe Antoni Henryk Radziwill (1775-1833), ottimo dilettante di canto, violoncello e composizione, apparteneva ad una delle più antiche e influenti famiglie principesche polacche, originaria della Lituania e imparentata con la dinastia reale degli Jagelloni.

ANTONI HENRYK RADZIWILL



Il principe visse a lungo a Berlino, conobbe Goethe e fu il primo musicista a realizzare le musiche di scena per *Faust*, iniziate nel 1808 ma portate a termine solo nel 1831, che furono apprezzate da Schumann, Liszt e Chopin. Il principe Radziwill era stato un entusiasta sostenitore del talento musicale di Chopin fin da quando questi, ancora bambino, si era esibito più volte nel salotto del suo palazzo a Varsavia; nell'autunno del 1829 ospitò per alcuni giorni nella residenza estiva di Antonin il giovane compositore, appena rientrato dal suo primo, breve ma fortunato soggiorno a Vienna. In quei giorni a Chopin non mancarono certo le occasioni di fare musica, sia suonando insieme al principe sia impartendo alcune lezioni di pianoforte alla sua giovane figlia, la principessina Wanda.

E, come omaggio al duo familiare dei principi Radziwill, portò a termine anche una gradevole composizione, la Polacca brillante in do maggiore per violoncello e pianoforte. Non possiamo dire con certezza se, durante il soggiorno ad Antonin, Chopin abbia potuto eseguire insieme al principe anche il Trio in sol minore per pianoforte, violino e violoncello che aveva terminato da poco, di cui conosciamo invece con certezza due esecuzioni private in casa di Chopin a Varsavia nell'agosto del 1830. Comunque, quando nel dicembre del 1832 fu pubblicato per la prima volta a Lipsia dall'editore Kistner come op. 8, il Trio fu dedicato al principe Radziwill che poteva così aggiungere questa dedica a quelle già ricevute da Beethoven (Ouverture in do maggiore "Namensfeier" op. 115) e da Mendelssohn (Quartetto in do minore con pianoforte op. 1).

Nonostante si tratti di un'opera di esordio in un genere successivamente abbandonato da Chopin, il Trio fu accolto assai bene dai contemporanei: all'entusiasmo di Schumann corrispose quello dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» (che in esso trovava «tutto nuovo: la scuola che è neoromantica, l'arte di suonare il piano, l'individualità, l'originalità, o piuttosto il genio») e perfino l'approvazione di un critico passato alla storia per l'ottusità dimostrata nel recensire le musiche di Chopin come Ludwig Rellstab; il quale, pur non potendo fare a meno di individuarvi «alcune deviazioni dalla via maestra», giudicò il Trio in termini sostanzialmente positivi.

Il primo movimento (Allegro con fuoco) presenta due aspetti che si rivelano tipici dell'intero lavoro: la densità e la ricchezza della parte

pianistica e il frequente utilizzo del violino nel registro medio e grave, che fece nascere in Chopin l'idea, poi abbandonata, di «usare una viola al posto del violino, perché nei violini è il cantino che si usa di più, e là non è molto sfruttato». Segue un vivace Scherzo in sol maggiore, con un Trio in do maggiore, in ritmo di Mazurka, dal tono più lirico. Dopo l'intenso movimento lento (Adagio sostenuto), il Trio si conclude con un Rondò il cui tema principale sembra anticipare quello del movimento finale del Concerto in mi minore per pianoforte e orchestra.

Carlo Cavalletti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 16 dicembre 1999**

BALLATE

BALLATA N. 1 IN SOL MINORE PER PIANOFORTE, OP. 23, BI 66, CI 2

Musica: Fryderyk Chopin

1. Introduzione: (4/4, sol minore) - Largo
2. Sezione I: tema A (6/4, sol minore) - Moderato
3. Sezione II: tema B (6/4, mi bemolle maggiore) - Meno mosso
4. Sezione III: tema B (6/4, la maggiore) - Scherzando
5. Sezione IV: tema B (6/4, mi bemolle maggiore)
6. Sezione V: tema A (6/4, sol minore)
7. Coda: (2/2, sol minore) - Presto con fuoco

Organico: pianoforte

Composizione: 1831 - 1835

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1836

Dedica: barone von Stockhausen

Negli anni Venti e Trenta del XIX secolo, il repertorio del pianista virtuoso era abbondante di composizioni, tipiche del gusto Biedermeier, brevi e di grande effetto, fra le quali non mancavano certo delle pagine rapsodiche che, in qualche modo, potevano prefigurare quella che sarebbe divenuta la tipologia della Ballata strumentale romantica. Tuttavia, prima che Chopin si accingesse, nel 1831, alla stesura della *Prima Ballata*, il genere che portava questo nome aveva trovato espressione, in ambito musicale, solamente in composizioni liederistiche, o all'interno di opere liriche; in sostanza in pagine che prevedevano l'impiego della voce umana e dunque di un testo poetico; Chopin fu dunque il primo ad attribuire il nome di "*Ballata*" a un brano puramente strumentale. Ciò nonostante si pone ugualmente, per le quattro Ballate del compositore polacco, il problema del rapporto con una fonte letteraria.

Già Schumann nel 1841 - nel periodo più intenso della sua attività di critico - affermava di aver appreso dallo stesso Chopin che questi «era stato ispirato per le sue Ballate da alcune poesie di Adam Mickiewicz», il sommo poeta romantico polacco; da qui ebbe origine quella tradizione critica, viva ancora nel nostro secolo, che si sforzò di stabilire una correlazione fra alcune delle *Ballate* e *Romanze* di Mickiewicz (pubblicate nel 1822) e le Ballate di Chopin, attribuendo perfino i titoli di alcune delle opere poetiche alle composizioni musicali. Certo Chopin avrebbe rifiutato questi titoli (come fece in altre occasioni), ma è indiscutibile che egli fosse affascinato dal carattere nazionalistico e insieme epico delle opere del poeta polacco.

Il problema centrale della Ballata pianistica, dunque, deve essere stato quello di attribuire un carattere narrativo a composizioni prive di un referente testuale, problema risolto da Chopin principalmente sul piano della forma. Le quattro Ballate, infatti, hanno in comune, oltre all'adozione del metro fluido di 6/8 o 6/4, il contrasto fra due principali idee tematiche; esse si riallacciano così alla dialettica propria della forma-sonata dell'età classica; ma essendo prive quasi completamente di sviluppi tematici di tipo beethoveniano - reinterpretano l'opposizione bitematica in modo libero, assolutamente originale e specifico per ciascuna Ballata.

ROBERT SCHUMANN



I quattro anni di gestazione della *Ballata in sol minore op. 23* - iniziata a Vienna nel 1831 e terminata a Parigi nel 1835; dunque nel periodo delle prime grandi esperienze all'estero - offrono testimonianza dell'interesse di Chopin per questo esperimento e della sua complessità. Brevemente introdotto da un *Largo* con un tema in ottava - la cui conclusione, aspramente dissonante, fu per lungo tempo corretta e impoverita da censori zelanti e ottusi - il brano presenta due gruppi tematici principali

ben distinti, che si alternano con simmetria e senso delle proporzioni, con l'inserimento di brillanti elementi diversivi; l'aggressività della scrittura pianistica, specie nella coda, e l'inquietudine dell'armonia impiegata, ben giustificano l'appellativo di «opera selvaggia e caratteristica» che ne diede Schumann.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 7 novembre 1969**

**BALLATA N. 2 IN FA MINORE
PER PIANOFORTE, OP. 38, BI 102, CI 3**

Musica: Fryderyk Chopin

- Andantino

Organico: pianoforte

Edizione: Troupenas, Parigi, 1840

Dedica: Robert Schumann

La grossa questione degli influssi letterari nella musica di Chopin fu dibattuta avendo di mira un'altra grossissima questione, e cioè la natura, l'essenza della musica stessa. Chopin, in pratica, fu strumentalizzato in vista di una o di un'altra concezione generale della musica, traendo partito da questo oppure da quel documento per montare una catena di deduzioni che permettevano di giungere ad opposti risultati. I sostenitori dell'adesione di Chopin all'estetica della musica a programma, sia pur considerata in senso lato, si basarono di preferenza sulle Ballate, cercandone le relazioni con le Ballate di Mickiewicz.

La questione va oggi vista in termini rigorosamente storici, cercando di risolverla solo fin dove è risolvibile, e rinunciando a valersi dei risultati come armi per condannare o esaltare l'artista X e la tendenza Y. Il documento su cui si basa tutto il castello è una frase della recensione di Schumann: «Egli [Chopin] disse ch'era stato ispirato per le sue Ballate da alcune poesie di Mickiewicz». Su questa frase si battagliò a lungo, fino a che il Bronarski per i lettori francesi e poi Hedley per i lettori di lingua inglese fecero osservare che Schumann aveva usato il termine *angeregt*,

da *anregen*, che significa sì «ispirare», ma anche «stimolare» (o «incoraggiare», «incitare»). Il rapporto preciso e diretto tra le Ballate del poeta e del musicista viene così a cadere, pur permanendo un rapporto indiretto, che può andare dalla scelta del nome «Ballata» fino alla suggestione esercitata dal mondo poetico di Mickiewicz

ADAM MICKIEWICZ



Che Chopin conoscesse le Ballate (*Ballate e Romanze*, pubblicate nel 1822) di Mickiewicz, fin dalla fanciullezza, risulta da una lettera all'amico Bialoblocki del 14 marzo 1827. Che abbia inteso lasciarsi guidare dalle Ballate di Mickiewicz nella composizione delle sue Ballate, o che addirittura abbia derivato da Mickiewicz delle impalcature narrative che abbiano determinato la struttura formale delle sue composizioni, è un'assurdità senza prove, e che contrasta con la concezione della musica in Chopin, quale risulta dalle sue lettere. Il pensiero del Bronarski (*Chopin et la littérature*) ci sembra, in proposito, limpidissimo e definitivo: «Schumann ci ha riferito che, secondo una dichiarazione dello stesso Chopin, sono le Ballate di Mickiewicz che gli diedero l'idea dei suoi poemi in musica così intitolati. Tuttavia bisognerebbe guardarsi dal credere che la tale Ballata di Chopin sia l'illustrazione musicale della tale o tal'altra Ballata di Mickiewicz. Schumann dice soltanto che Chopin è stato "stimolato" (*angeregt*) dai poemi del suo grande compatriota. Senza forzare la verità non si saprebbe stabilire uno stretto parallelo tra una Ballata di Chopin ed una di Mickiewicz. Anche là dove i punti di contatto e di somiglianza sembrerebbero manifesti, ci sono delle divergenze molto sensibili, almeno per coloro che non vogliono chiudere gli occhi. E ci vuole molta - diciamo pure: troppa - buona volontà per "identificare" la tale Ballata di Chopin con un poema preciso di Mickiewicz».

Si capisce che il Bronarski non intende fare di Chopin un neoclassico o un precursore di Stravinsky: si tratta invece di ritrovarlo e di accettarlo com'è. È ormai accertato che per Chopin la musica era il linguaggio dei sentimenti, ed è accertata la sua estraneità all'estetica della musica a programma. Il rapporto Chopin-Mickiewicz si riduce così a qualcosa di meno sensazionale e di molto più profondo: «La forma artistica della Ballata, che presso Chopin assume un tono epico, unisce senza alcun dubbio le Ballate di Chopin e quelle di Mickiewicz nella stessa cornice ideologica e artistica» (Lissa). E la cornice ideologica e artistica comune a Chopin e a Mickiewicz è il romanticismo polacco del 1820-30, con il suo interesse per l'arte popolare e per i miti ancestrali quali fondamenti di una nuova arte polacca.

Il tono epico-drammatico delle Ballate non appartiene alle Ballate soltanto, ma anche ad alcuni Scherzi, ad alcune Polacche, alla Fantasia, persino alle più estese delle Mazurke.



Il filo, esilissimo, che unisce e distingue le Ballate da altre composizioni, è il metro binario composto (Scherzi, Polacche e Mazurke sono in metro ternario semplice; la Fantasia è in metro binario semplice). Qualche elemento di struttura formale è anche comune nelle Ballate, sebbene non si possa assolutamente parlare di una forma-ballata. Nella seconda Ballata il contrasto dei temi è accentuato da un contrasto di dinamica e di densità ritmica. Lo schema formale è:

- Primo gruppo tematico - Fa maggiore
- Secondo gruppo tematico - La minore
- Sviluppo del primo gruppo tematico
- Ripresa abbreviata, nell'ordine: frammenti del secondo gruppo tematico, frammenti del primo gruppo tematico, con unificazione di velocità e di densità ritmica - Re minore - La minore
- Coda - La minore

Si nota subito la simmetria, e il ritorno in ordine inverso dei due temi principali nella ripresa ricorda la forma della prima Ballata. La composizione inizia in fa maggiore, termina in la minore: fatto non rarissimo in Chopin (Mazurka op. 30 n. 2, Scherzo op. 31, Scherzo dell'op. 35).

Il secondo episodio sarebbe tecnicamente ineseguibile in altre tonalità. Ma certamente non è stata la comodità di esecuzione a determinare il piano tonale della Ballata (è una vecchia e superficiale accusa, quella che Chopin scegliesse le tonalità che si trovava bene sotto le dita invece di quelle che la logica della forma avrebbe imposto): noi pensiamo che il secondo episodio sia stato immaginato già in la minore, non trasportato in la per esigenze tecniche, perché l'alternanza di fa maggiore e la minore è già nettamente configurata nel primo episodio, *Andantino*.

Saint-Saëns seppe da Pauline Viardot che Chopin «suonava questo *Andantino* senza alcuna *nuance*, salvo le due che sono indicate e che egli accentuava fortemente».

I segni ai quali Saint-Saëns fa riferimento sono indicati alle due improvvise e inattesissime modulazioni da fa maggiore a la minore, che avvengono nel corso dell'*Andantino*: Chopin sottolineava quindi un carattere strutturale, fondamentale della Ballata, fin dal suo primo apparire.

Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 13 marzo 1992**

BALLATA N. 3 IN LA BEMOLLE MAGGIORE PER PIANOFORTE, OP. 47, BI 136, CI 4

Musica: Fryderyk Chopin

- Allegretto

Organico: pianoforte

Composizione: 1840 - 1841

Prima esecuzione: Parigi, Sala Pleyel, 21 febbraio 1842

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1842

Dedica: Pauline de Noailles

La *Ballata op. 47*, composta nel 1840-41, è un lavoro rivoluzionario in un modo tutto particolare, anche se sfrutta con estrema leggerezza e fantasia le ricerche formali delle precedenti *Ballate*.

Non si può parlare di una vera e propria "forma della Ballata" creata da Chopin, ma le quattro *Ballate* hanno in comune due elementi essenziali: 1) il bitematismo, 2) il metro binario composto (sei quarti nella *Ballata n. 1*, sei ottavi nelle altre).

Il bitematismo definisce la drammaticità delle quattro composizioni, il metro binario composto, un po' cantilenante (è quello della pastorale, della barcarola, della ninna nanna), conferisce al discorso un tono di racconto epico, di canzone di gesta.

Nella *Ballata op. 47*, fluidissima, formalmente aerea, Chopin compie un mirabile lavoro di intarsio tematico perché dopo il primo tema principale e dopo il primo tema secondario, modulante da la bemolle maggiore a do maggiore, riprende il primo tema in la bemolle maggiore.

Il secondo tema viene esposto in do maggiore (la tonalità "giusta" sarebbe stata mi bemolle maggiore), sviluppato e ripreso; segue il secondo tema secondario, che viene sviluppato e ripreso, in modo tale che non si avverte più la netta scansione formale tra l'esposizione e lo sviluppo.

Allo stesso modo non si avverte la scansione formale fra sviluppo e riesposizione.

Ormai sappiamo che Chopin preferisce iniziare la riesposizione dal secondo tema principale.

PAULINE DE NOAILLES



E infatti il secondo tema principale riemerge, in la bemolle maggiore, ma è seguito da un nuovo sviluppo, al culmine del quale compare, luminosissimo, trionfale, il primo tema principale. La *Ballata* si conclude con il secondo tema secondario.

Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 7 giugno 1996**

**BALLATA N. 4 IN FA MINORE
PER PIANOFORTE, OP. 52, BI 146, CI 5**

Musica: Fryderyk Chopin

- Andante con moto

Organico: pianoforte

Composizione: 1841 - 1843

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1843

Dedica: Mme Charlotte de Rothschild

L'opera, che chiude il ciclo delle quattro *Ballate*, fu composta nel corso del 1842 ed è, più ancora delle sorelle, sintesi di innovazione e di consolidamento, o meglio consolidamento di una perpetua innovazione. Qui Chopin traccia un compendio di tutti gli stili, di tutti i generi trattati in due decenni di carriera, dal Rondò alle Variazioni alla Sonata, inglobando anche impulsi caratteristici di nuove forme da lui stesso create o ricreate, come i Notturmi o gli Studi; mettendo la tecnica, divenuta trascendenza e spiritualità smaterializzata, al servizio di una costellazione di idee a loro volta incarnate in una disciplina senza lacci, capace di spaziare dall'uso della scrittura contrappuntistica più sofisticata alla immediatezza dell'improvvisazione più libera.

Anche nei confini specifici del genere, sottratto a qualsiasi riferimento letterario e perfino extramusicale in favore di una ragione strettamente strumentale (in tal senso va intesa anche la spesso segnalata connessione con le *Ballate* del poeta polacco Adam Mickiewicz, di cui, per alcuni,

sarebbero l'interpretazione musicale), Chopin coglie il carattere più propriamente romantico della Ballata nella compresenza di tutti gli elementi tanto tipici del genere quanto di solito impiegati isolatamente; da quello narrativo a quello fantastico, da quello epico a quello lirico.



Ognuno di questi aspetti tende a fondersi progressivamente con l'altro, o meglio a svelare cammino facendo, in una sorta di estasi della passione sublimata, la sua identità a più facce.

L'architettura della *Quarta Ballata* è particolarmente complessa, ardua la sua sezionatura. Lo stesso tono narrativo affermato programmaticamente dal tempo costantemente in 6/8 si trasforma continuamente con la elaborazione delle figure, con i loro collegamenti e incroci, creando un'apparente ambiguità e asimmetria metrica nella fondamentale regolarità dell'andamento generale.

E ciò vale non solo sul piano ritmico, agogico e dinamico. L'introduzione, di sette misure, presenta un equivoco tonale dato dall'insistita affermazione della tonalità di do maggiore, che solo con il passaggio al primo tema svelerà la sua funzione, invece esitante, della preparazione della tonalità principale dell'opera.

E lo stesso primo tema, costituito da quattro misure che si ripetono sei volte, sembra riunire in sé il sempre uguale e il sempre diverso, in una quasi impercettibile oscillazione di sfumature sempre più determinanti. Con l'entrata del secondo tema, anch'esso introdotto alla lontana da quattro misure di preparazione, il tono narrativo cede al fantastico, alla visione sognante e dolcemente malinconica.

Ma ancora una volta il carattere di questa sezione, che pur sembrerebbe esattamente fissato, svela nello sviluppo un'altra verità, prima di forte tensione drammatica, poi di trasfigurazione lirica; mentre il primo tema, che si era distinto per la sua mutevolezza, ora si salda in una riesposizione in forma di canone, di quasi cavalleresca epicità.

Epicità che trova uno sfogo di selvaggia violenza nella Coda sorprendentemente atematica, esplosione incandescente di frammenti impazziti.

Forse il carattere più vero e completo di quest'opera, che già ai contemporanei parve assai problematica e che continuò lungamente a risultare sfuggente, sta proprio nella sua stratificazione di molteplici aspetti espressivi e impressionistici, nel trascolorare, anche in senso psicologico, elementi reali e illusori.

Sarebbe però altrettanto sbagliato considerarla alla luce dei suoi paradossi e contrasti; giacchè essi non esorbitano mai, neppure nei momenti di maggiore passionalità e drammaticità, dall'ordine di una profonda e originalissima razionalità, che mai come in quest'opera di un tempo senza tempo Chopin affidò alla comprensione della posterità.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala di Ravenna Festival 1996, 10
Giugno 1996**

IMPROVVISI

IMPROVVISO IN LA BEMOLLE MAGGIORE PER PIANOFORTE, OP. 29

Musica: Fryderyk Chopin

- Allegro assai, quasi presto

Organico: pianoforte

Composizione: 1837

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1837

Dedica: Caroline de Lobau

Il nome e la fama universale di Chopin sono legati indissolubilmente alle composizioni per il pianoforte. Si tratta di settantaquattro opere numerate, più dodici senza numero d'opera, e comprendono: i due Concerti con orchestra, *op. 11 in mi minore* e *op. 21 in fa minore*, e, ancora con orchestra, le *Variazioni op. 2 sul duetto "Là ci darem la mano" dal "Don Giovanni" di Mozart*, il *Rondò da concerto "Krakowiak" op. 14* e l'*Andante spianato e Grande Polacca brillante op. 22*. Inoltre, tre Sonate fra cui l'*op. 35* dove figura la celeberrima *Marcia funebre*; quattro Ballate; sedici Polacche; cinquantanove Mazurke; ventisei Preludi; ventuno Notturmi; venti Valzer; un Bolero; una Tarantella; una Berceuse, tre Écoissaises, la *Polacca-Fantasia op. 61*, un vero poema di larga e complessa articolazione; cinque Rondò; quattro Scherzi; tre Variazioni; ventisette Studi (i dodici dell'*op. 10*, i dodici

dell'*op. 25*, i tre composti per la grande *Méthode des méthodes* di Moscheles e Fétis), il *Trio con pianoforte op. 8* e pochi altri pezzi anche con violoncello.

CAROLINE DE LOBAU



Paragonata all'eredità di un Mozart o di uno Schubert, la produzione chopiniana è ben piccola cosa sotto il profilo della quantità, ma è innegabile l'enorme valore musicale, estetico, filosofico e umano del pianismo personalissimo e senza confronti di questo artista, che ha sintetizzato in sé le caratteristiche salienti e il clima spirituale di un'epoca che fu dei romantici e di Leopardi, raggiungendo spesso con poche figurazioni melodiche, nel contesto di un discorso armonico e ritmico di raffinata calibratura, le vette più alte della poesia, di quella poesia del "fiore azzurro", secondo la definizione del Novalis, la quale esprime la speciale disposizione del cuore umano e sentirsi felice tanto nella tristezza quanto nel godimento, tanto nel sogno quanto nella realtà. «Lo stile del suono è come quello delle sue opere, unico»: così disse Schumann dopo aver ascoltato Chopin in un recital a Lipsia; infatti nessun altro musicista meglio del grande compositore e interprete polacco ha saputo realizzare una unità tanto perfetta tra tecnica ed espressione artistica, fra sentimento e intelligenza, fra immaginazione e riflessione, pur condannato dalla natura alle più angosciose sofferenze, fisiche che lo condussero alla morte a soli 39 anni, nella notte del 17 ottobre 1849, pianto sinceramente dai migliori ingegni della cultura e dell'arte europea del tempo.

Gli Improvvisi di Chopin sono considerati pezzi d'intrattenimento nell'ambito della musica da salotto, così diffusa e praticata nella consuetudine pianistica ottocentesca. Il più famoso compositore di Improvvisi fu Schubert, ma ci furono anche altri musicisti come Kessler, Tomaschek e Vorzischek che coltivarono questa forma musicale a base ternaria, basata su disegni agili e vivaci nei tempi estremi e su aperture liriche nelle parti mediane. Ciò che conta però in questo tipo di composizione è la immediatezza e la freschezza dell'invenzione e la capacità di elaborare una improvvisazione su un determinato tema. Che poi in realtà non si tratta di improvvisazione nel senso comune del termine, ma di uno studio ben calcolato di frasi e schegge sonore che sembrano dettate da un moto spontaneo dell'animo.

L'Improviso op. 29 in la bemolle maggiore, composto nel 1837, è costruito in tre sezioni: esposizione e sviluppo del primo tema, esposizione e sviluppo del secondo tema, riesposizione e nuovo sviluppo del primo tema. Armonia e colori mutevoli sono alla base della scrittura pianistica di questo primo *Improviso*, che viene definito un gioiello di

ingegneria musicale per il modo come i vari elementi della struttura sono collegati fra di loro, nel contesto di un superiore equilibrio formale. Il tempo è un *Allegro assai, quasi presto*.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 26 gennaio 1990

IMPROVVISO IN FA DIESIS MAGGIORE, OP. 36

Musica: Fryderyk Chopin

- Andantino

Organico: pianoforte

Composizione: 1839

Edizione: Troupenas, Parigi, 1840

Erano stati gli Improvvisi di Schubert (un titolo inventato dall'editore, che sperava così di rendere queste musiche più appetibili per il pubblico dell'epoca Biedermeier) ad iniziare la fortuna ottocentesca del breve pezzo pianistico scritto di getto (almeno così si voleva dar ad intendere) sull'onda di un'ispirazione improvvisa, senza preoccupazioni di forma e di tecnica musicale. Si potrebbe pensare che quelle pagine schubertiane, con il loro intimismo lirico e la loro ricerca di sonorità perlate, soffici e raffinate, non fossero ignote a Chopin, ma si è appurato che con ogni probabilità il diretto antecedente degli Improvvisi chopiniani è stato piuttosto un Improvviso di Moscheles, compositore e pianista che ebbe l'ammirazione non solo di Chopin ma anche di altri grandi, come Mendelssohn e Schumann.

«Quale nome è più improprio di Improvviso?», si chiedeva Niecks, considerando che incontriamo opere così chiamate che recano in se stesse evidenti segni d'uno sforzo doloroso. E Belotti aggiungeva: «Fra tutti, quelli di Chopin sono i meno improvvisati». L'ansiosa ricerca di perfezione e l'accurato lavoro di lima che stanno alle spalle dell'*Improvviso in Fa diesis maggiore op. 36* si possono intuire anche dal lungo arco di tempo che fu necessario a Chopin per comporlo: se ne sono trovati alcuni abbozzi risalenti al 1838, ma venne completato solo

nell'estate del 1839 e rifinito nell'autunno (dunque in ordine cronologico è il terzo dei quattro Improvvisi, perché l'*Improvviso in Fa diesis minore op. 66*, che lo segue nel catalogo chopiniano, fu in realtà scritto quattro anni prima, nel 1835).

IGNAZ MOCHELES



Più d'uno studioso di Chopin considera l'*Improvviso in Fa diesis maggiore op. 36* uno dei momenti più alti del periodo centrale dell'attività del compositore polacco, per la sua perfetta integrazione di libera fantasia e di maestria tecnica nel trattamento del materiale tematico, che si risolve in una grande varietà espressiva tra le varie sezioni e all'interno delle sezioni stesse, conservando allo stesso tempo una struttura molto articolata ma salda.

Alla classica e simmetrica struttura tripartita degli altri Improvvisi Chopin sostituisce in questo caso una suddivisione in quattro sezioni, di cui la prima e la terza sono accomunate da un unico tema e da uno stesso tono lirico, mentre la seconda e la quarta introducono episodi nettamente differenziati.

La prima sezione è suddivisa in una breve introduzione in cui si delinea ancora confusamente il tema principale, in una zona centrale in cui viene in piena luce il tema principale, dall'andamento melodico e dal carattere lirico tipicamente chopiniani, e in una conclusione dal carattere quasi di corale.

La seconda sezione modula nella tonalità di Re maggiore: è una marcia che inizia in tono sommesso e cresce poi d'intensità sonora e di densità armonica.

La terza sezione ripresenta il tema principale con alcune bellissime varianti.

La quarta e ultima sezione è un elegante e delicato arabesco, splendido esempio del leggero *jeu perle* di Chopin.

Mauro Mariani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 22 ottobre 1998**

IMPROMPTU IN SOL BEMOLLE MAGGIORE PER PIANOFORTE, OP. 51

Musica: Fryderyk Chopin

- Vivace

Organico: pianoforte

Composizione: 1842

Prima esecuzione: Parigi, Sala Pleyel, 21 febbraio 1842

Edizione: Hofmeister, Lipsia, 1843

Dedica: contessa Eszterházy-Batthyány

Chopin compose, nel periodo 1834-1842, quattro *Impromptus* (il quarto, postumo, è la *Fantasia-Improvviso* op. 66, risalente al 1834 e pubblicata nel 1855). Quello op. 51 è il terzo della serie, ed è dedicato alla contessa Esterhazy.

Da alcuni è stato ritenuto come il più debole del ciclo. Non trovando in esso certe preziosità o certa «spontaneità» più consuete, questo Improvviso non fu prediletto dai «virtuosi».

A Chopin si rimproverò ugualmente di aver scritto o di non aver scritto sempre la stessa musica.

L'*Improvviso* op. 51 ha - si direbbe - l'andamento di uno *Studio*, e svolge una frastagliata e tormentata linea di «terzine» assai poco inclini ad abbandoni melodici, sobriamente affioranti nel *Sostenuto* centrale.

La ripresa del groviglio cromatico, sottilmente dipanato, porta il brano a una rintoccante, morbida conclusione.

Erasmus Valente

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 18 novembre 1969

FANTASIA-IMPROVVISO IN DO DIESIS MINORE, OP. 66

Musica: Fryderyk Chopin

- Allegro agitato

Organico: pianoforte

Composizione: 1835

Edizione: Schlesinger, Berlino, 1855

Dedica: baronessa F. d'Este

Chopin ha composto quattro *Improvvisi*, l'op. 29 in la bemolle maggiore (1837); l'op. 36 in fa diesis maggiore (1839), l'op. 51 in sol bemolle maggiore, (1843), e la *Fantasia in do diesis minore* op. 66, che fu scritta nel 1834 e venne pubblicata nel 1855 dall'editore Schlesinger di Berlino.

Tali composizioni hanno una struttura tripartita, con un movimento lento e simile ad una cantilena dagli accordi sfumati e leggeri che si trova nel mezzo di due tempi più vivaci e allegri.

Questi improvvisi sembrano nascere, sotto le dita dell'esecutore, come dice Cortot, per la freschezza e la felicità dell'invenzione in cui giocano un ruolo determinante; le divagazioni intimistiche, i mutamenti di umore e le fluttuanti armonie che rendono ancora più indefinita l'atmosfera lirica che li avvolge come una sottile corteccia.

Non tutti gli studiosi chopiniani sono però d'accordo nel valutare allo stesso modo gli *Improvvisi*; alcuni li considerano opere di intrattenimento e di un gusto un pò salottiero, dove si manifesta in maniera fin troppo evidente la facilità di improvvisazione del compositore; altri, come il musicologo tedesco-americano Hugo Leichtentritt, sono di parere opposto e ritengono che gli *Improvvisi*, e in particolare quello in do diesis minore, siano tra le composizioni di più alto valore di Chopin.

La verità è che anche in questo caso il musicista polacco è riuscito a fissare, attraverso un pianismo sottilmente espressivo, le immagini del suo tormentato mondo interiore e di quella *Seknsucht* romantica, di cui fu uno dei massimi poeti.

L'op. 66 ha una tessitura armonica; fluida e trasparente e attesta un luminoso momento creativo dell'artista, specie nell'*Allegro agitato* iniziale, che con i suoi accordi freschi e vaporosi dà una sensazione di risveglio della natura in un limpido mattino di primavera.

LA BARONESSA D'ESTE



Il *Moderato cantabile* centrale segna una pausa di assorto ripiegamento psicologico, di tinta leggermente malinconica; ma improvvisamente ritorna il tema principale con la sua incantevole leggerezza e il pezzo si conclude con la fusione delle due melodie in una sola figurazione armonica.

Ennio Melchiorre

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 14 dicembre 1973

MAZURKE

MAZURKA IN LA MINORE PER PIANOFORTE, OP. 68 N. 2, BI 18, CI 97

Musica: Fryderyk Chopin

- Lento

Organico: pianoforte

Composizione: 1849

Edizione: Schlesinger, Berlino, 1855

Fryderyk Chopin morì a Parigi, nel suo appartamento al numero 12 di Place Vendôme, schiantato dalla tisi a soli trentanove anni, alle due del mattino di mercoledì 17 ottobre 1849. Quella morte poneva fine a una malattia che durava da decenni, che aveva conosciuto più volte momenti estremamente drammatici e che nell'ultimo anno si era trasformata in un'autentica agonia: già dal novembre del 1848, infatti, il sommo compositore polacco era stato costretto quasi sempre a letto e quando, molto di rado, riusciva faticosamente a uscire, appariva curvo «come un temperino semiaperto», con le gambe gonfie, squassato dalla tosse («per quanto tossisco, a volte penso di stare per rendere l'anima») e per salire anche una sola rampa di scale doveva essere portato a braccia, perché non aveva più né le forze né il fiato sufficienti. Nel marzo del 1849 era sembrato «moribondo» a Delacroix che un mese dopo lo vide

«trascinarsi» alla prima del *Profeta* di Meyerbeer in cui cantava l'amica Pauline Viardot.

Questa lenta e lunga agonia fisica non poteva non riflettersi sulla sua attività compositiva, giunta praticamente al termine già con la *Sonata* per violoncello e pianoforte, l'ultima opera da lui data alle stampe, nell'estate del 1847. «Mi sento sempre più debole, non posso comporre niente, non tanto per mancanza di desiderio, quanto per impedimenti fisici»; «non ho ancora cominciato a suonare, non posso comporre»; «suono sempre meno, non posso scrivere niente»: sono alcuni dei disperati appelli lanciati nelle sue lettere agli amici fra l'autunno del 1848 e l'estate del 1849.

Nei rari ed effimeri momenti in cui riusciva a sollevarsi da questo stato di prostrazione - e in particolare nell'estate del 1849 trascorsa, grazie alla generosità degli amici, in un luminoso appartamento sulla collina di Chaillot, alle porte di Parigi - Chopin tentò ancora di fermare sul foglio alcune idee musicali, riuscendo però a lasciarci solo l'abbozzo di una *Mazurka in fa minore*. È altamente significativo che il brano al quale Chopin tentò disperatamente di lavorare con le sue ultime forze sia stato proprio una *Mazurka*, a conferma del fatto che questo genere squisitamente polacco che lo aveva costantemente accompagnato nel corso della sua breve vita - da quando a dieci anni, nel 1820, aveva firmato una *Mazurka in re maggiore* - rappresenta una sorta di autentico *journal intime* della sua esistenza e della sua poetica. Tuttavia le *Mazurke*, ad onta di questa importanza e della particolare predilezione che Chopin nutriva per loro, essendo ancor meno adatte alle vaste sale da concerto e meno accattivanti rispetto ad altre pagine chopiniane e così indissolubilmente legate al *melos* polacco, non hanno mai goduto di un grande favore presso il pubblico e presso gli interpreti.

Chopin era venuto a contatto con la musica contadina e i canti popolari del suo paese nell'adolescenza, soprattutto durante le vacanze estive trascorse a Szafarnia e a Kowalewo, in Kujawia. Uno dei tratti più tipici del folklore musicale polacco è l'irregolarità dei moduli ritmici, il cosiddetto rubato che caratterizzava anche il modo di suonare di Chopin e che ha tanta importanza nell'esecuzione della sua musica.



Perfino i più illuminati fra i suoi contemporanei dovevano arrendersi davanti a questo aspetto davvero unico del suo modo di suonare: «tutte le sue composizioni devono essere suonate con questa specie di oscillazione pronunciata e prosodiata della quale è difficile cogliere il segreto se non si è avuta spesso l'occasione di ascoltare lui in persona», diceva Liszt, al quale faceva eco Berlioz: «disgraziatamente non vi è che Chopin in persona che sappia suonare la sua musica e darle quel tocco originale, quell'imprevisto che è uno dei suoi incanti principali; la sua esecuzione è screziata di mille sfumature di movimento di cui è il solo ad avere il segreto e che non si saprebbe come indicare».

Questa «specie di oscillazione» e queste «mille sfumature di movimento», caratteristiche del modo di suonare di Chopin, giungevano al loro massimo livello proprio nell'esecuzione delle Mazurke, spingendosi ben oltre il semplice rubato fino al punto di provocare dei piccoli incidenti diplomatici: il suo allievo Wilhelm von Lenz racconta di una volta in cui Meyerbeer, dopo aver ascoltato Chopin eseguire la *Mazurka* op. 33 n. 2, «pretendeva che fosse stata suonata in 2/4. e non in 3/4, e Chopin fece tutto ciò che era in suo potere per contrastare questa opinione, che del resto anche Moscheles aveva già espresso. Egli suonò e risuonò la *Mazurka*, ma Meyerbeer insistette nella sua opinione»; e quando nel 1845-46 un altro grande pianista, Charles Halle, fece notare a Chopin che suonava alcune Mazurke in 4/4 e non in 3/4, il compositore alla fine si rese conto che ciò era vero e si giustificò dicendo: «È un modo nazionale di suonare la Mazurka». Questo «modo nazionale» non era altro che un caso di asimmetria ritmica, cioè il dare valori diversi ai tempi di una stessa battuta, un fenomeno sconosciuto alla musica occidentale colta ma tipico della musica contadina slava, polacca, bulgara, romena, e studiato negli anni Venti-Trenta del Novecento da etno-musicologi come Vasil Stoin e Béla Bartók che lo hanno definito «ritmo bulgaro» per la sua massiccia presenza nel repertorio popolare di quel paese.

La *mazur* o *mazurek* (il termine più usato di Mazurka è in realtà di origine russa) è una danza popolare polacca risalente all'inizio del Cinquecento che prende il nome dalla Mazowia, la regione di Varsavia; è di andamento abbastanza veloce in tempo ternario, con l'accento principale generalmente spostato sui tempi deboli della battuta, e più particolarmente sul secondo. Molto diffusa a livello popolare, nel corso

del Seicento fu accolta fra le danze di corte e verso la fine del Settecento si diffuse in Russia e in Europa come danza di sala, subendo un graduale processo di trasformazione che ne smussò i tratti più popolareggianti senza tuttavia intaccarne le caratteristiche essenziali.

Delle 4 Mazurke op. 68, pubblicate postume nel 1855 ma appartenenti a momenti diversi della vita di Chopin, la *Mazurka in la minore* op. 68 n. 2 (*Lento*) è la più antica e risale al 1827. Pagina celeberrima, è attraversata da un'intensa ma delicata malinconia che si attenua appena nel breve Trio in la maggiore (*Poco più mosso*).

Carlo Cavalletti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 15 dicembre 2000**

**TRE MAZURKE PER PIANOFORTE,
OP. 56, BI 153, CI 83-84-85**

Musica: Fryderyk Chopin

1. si maggiore: Allegro non tanto
2. do maggiore: Vivace
3. do minore: Moderato

Organico: pianoforte

Composizione: 1843

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1844

Dedica: Katharina Maberly

Le cinquantanove Mazurke occupano l'intero arco creativo di Chopin, a cominciare dal 1820 sino a poche settimane prima della morte del musicista. La Mazurka è una danza caratteristica di estrazione popolare della Polonia con il suo metro ternario in movimento moderato e accentato sul terzo tempo di ogni battuta. Chopin si richiama a questo linguaggio per motivi nostalgici e affettivi (si sa quanto egli abbia sofferto la lontananza e le sciagure politiche della sua terra natia), ma ciò non significa che l'artista abbia riprodotto, senza rielaborarli, i moduli del

folclore musicale, almeno a cominciare dalle quattro mazurke dell'*op. 17*, in cui si può avvertire il progressivo straniamento dai modelli popolari.

Del resto diversi studiosi sono concordi oggi nel dire che molte trovate tecniche ricorrenti nelle Mazurke, come i pedali di quinte e le melodie di terze e seste parallele, erano già state assimilate dalla musica colta e arricchite dalle risorse della polifonia strumentale, tanto esaltata negli ambienti più evoluti della civiltà artistica parigina.

Le *Tre mazurke op. 56* furono scritte nel 1843 e dedicate a mademoiselle Malerby; in un primo tempo non furono ben capite dalla critica, perché considerate come espressioni di un ripiegamento nostalgico verso il passato, ma oggi largamente apprezzate per alcuni risultati stilistici in esse contenuti, appartenenti allo Chopin maturo.

Infatti la prima Mazurka, contenente anche accenni di Valzer, racchiude inflessioni armoniche di raffinata fattura negli arabescanti accordi della mano destra.

La seconda Mazurka, pur nel mosaico di una scrittura di diversa qualità, contiene un episodio di notevole effetto, determinato da un canone fra due parti, indipendenti fra di loro.

La terza Mazurka è una pagina stupenda per quel senso di fantastica contemplazione in cui la forma sboccia con naturalezza, come un fiore ai primi tepori primaverili.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 17 gennaio 1981

QUATTRO MAZURKE PER PIANOFORTE, OP. 6

Musica: Fryderyk Chopin

1. fa diesis minore
2. do diesis minore
3. mi maggiore: Vivace
4. mi bemolle minore: Presto ma non troppo

Organico: pianoforte

Composizione: 1830 - 1832

Edizione: Kistner, Lipsia, 1832

Dedica: contessa Pauline Plater

Si deve a Chopin la trasfigurazione artistica della Mazurka, un'antica danza polacca di origini contadine, che intorno al 1800 si era ormai diffusa anche nelle città. Secondo Belotti, «in nessun altro genere Chopin ha svelato l'ampiezza del suo genio, nessun altro si presta allo studio dell'insieme del suo stile musicale, nessun altro rivela l'intima connessione tra la sua musica e quella della sua terra». La Mazurka accompagnò Chopin durante tutta la sua attività di compositore: la prima fu composta a circa dieci anni d'età, l'ultima rimase allo stato d'abbozzo perché la morte gli fermò la mano.

Le prime (pubblicate postume, senza numero d'opera) erano state composte da Chopin quand'era ancora poco più che bambino, pensando ai salotti di Varsavia come loro naturale destinazione; invece quelle scritte in seguito, a partire dalle *Mazurke op. 6*, non erano più musica di danza, bensì una stilizzazione o piuttosto una specie di ricostruzione fantastica della danza. E riandando con la memoria a una realtà musicale legata alla sua infanzia e alla terra natia riaffiorava nel compositore il ricordo dei tratti tipici della musica popolare polacca, come scale e armonie che al pubblico dell'epoca sarebbero sembrate volgari e vietate, se non fosse stato l'idolatrato Chopin a proporle all'ascolto.

Le quattro *Mazurke op. 6*, le prime pubblicate da Chopin, furono probabilmente abbozzate a Varsavia, ma vennero portate a termine a Vienna tra la fine del 1830 e l'inizio del 1831, quando il musicista aveva

da poco lasciato definitivamente la sua terra. Nella *Mazurka in Fa diesis minore op. 6 n. 1* si può riconoscere un omaggio alla musica popolare polacca nel trattamento del primo tema e nei fortissimo e negli sforzato posti all'inizio delle quattro brevi frasi del secondo tema, che riproducono il grido che segnava i tempi forti delle danze contadine.



Come in quasi tutte le Mazurke di Chopin la forma è invece quella della danza cittadina, dove la sezione iniziale viene ripetuta con leggere varianti dopo un Trio centrale. La *Mazurka in Do diesis minore op. 6 n. 2* è il gioiello della raccolta. Anche qui si trovano allusioni, alla musica polacca, ma si tratta appunto di allusioni o di personali ricreazioni di certi usi e certi stilemi, perché in Chopin non s'incontrano mai vere e proprie citazioni del repertorio popolare tradizionale.

Questo sguardo retrospettivo ad usi antichissimi, come la modalità in luogo della tonalità, si traduce paradossalmente in risultati molto sorprendenti e audaci per l'epoca, come nel caso dell'ambiguità tonale, particolarmente forte nel Trio di questa Mazurka, tanto che due manoscritti autografi di Chopin, pur senza cambiare nulla della musica, lo indicano in due diverse tonalità, Mi maggiore in un caso, La maggiore nell'altro. Con precisi riferimenti alla musica popolare - una rustica

quinta vuota ripetuta continuamente dalla mano sinistra per dieci battute e l'alternanza tra ritmo binario e ternario - si apre anche la terza di queste danze, in Mi maggiore: sono da sottolineare, perché compaiono raramente nelle Mazurke di Chopin, la sonorità velata, misteriosa e scura del primo tema e l'ampiezza del Trio. L'ultima *Mazurka in Mi bemolle minore op. 6 n. 4* ha dimensioni più ridotte (manca il Trio) e un tempo più rapido e vivace, con un continuo gioco di spostamenti d'accento.

Mauro Mariani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 22 ottobre 1998**

MAZURKA IN LA MINORE PER PIANOFORTE "IL PICCOLO EBREO", OP. 17 N. 4, BI 77, CI 63

Musica: Fryderyk Chopin

- la minore: Lento ma non troppo

Organico: pianoforte

Composizione: 1832 - 1833

Edizione: Pleyel, Parigi, 1833

Dedica: Lina Freppa

La *Mazurka in la minore op. 17 n. 4 (Lento, ma non troppo)*, reca come sottotitolo "Il piccolo ebreo" perché ispirata alle musiche udite durante un matrimonio ebraico. Essa fu scritta probabilmente tra il 1832 e il 1833 e pubblicata a Lipsia nel 1834. Il pezzo ha una chiara derivazione slava nella melodia e nel ritmo e presenta molte ornamentazioni caratteristiche di una danza contadina. La forma è d'impianto classico: introduzione, prima parte, seconda parte, ripresa abbreviata della prima parte, coda.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 26 maggio 1989**

MARCEL PROUST



QUATTRO MAZURKE, OP. 24

Musica: Fryderyk Chopin

1. sol minore: Lento
2. do maggiore: Allegro non troppo
3. la bemolle maggiore: Moderato con anima
4. si bemolle minore: Moderato

Organico: pianoforte

Composizione: 1834 - 1835

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1835

Dedica: conte de Perthuis

Il *Mazurek* polacco interessò Chopin fin dai tempi della sua prima giovinezza.

Il ritmo e le melodie della danza popolare suscitarono in lui qualcosa che non era certamente ricostruzione musico-etnografica, ma piuttosto rielaborazione istintiva di quel ritmo e di quelle melodie trasferite a livello di un'invenzione assolutamente originale (secondo un rapporto musica-popolo che fu quasi universalmente praticato dai musicisti del secolo scorso e che anche in epoca più recente ha prodotto - in Bartòk tanto per fare l'esempio più significativo - riuscite musicali di non poco rilievo).

Datate al 1835, le quattro *Mazurke* dell'op. 24 - delle quali la seconda, in do maggiore è probabilmente la più originale - sono tali, per ricchezza d'invenzione melodico-armonica (tanto più efficace quanto più semplicemente espressa) da meritare questa notevole valutazione di Marcel Proust: «Le frasi di Chopin così libere, così flessibili, così epidermiche, che cominciano a cercare per tentativi il loro posto al di fuori e ben lontano dalla direzione della loro partenza, ben lontano dal punto dove si sarebbe sperato che dovessero arrivare, e che non si muovono in questo trabocchetto della fantasia che per ritornare più deliberatamente, con un ritorno più premeditato, con maggiore precisione, come sopra un cristallo che risuonerà fino a far gridare, fino a colpire il cuore».

Giovanni Ugolini

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 8 aprile 1966

**TRE MAZURKE PER PIANOFORTE,
OP. 50, BI 145, CI 80-81-82**

Musica: Fryderyk Chopin

1. sol maggiore: Vivace
2. la bemolle maggiore: Allegretto
3. do diesis minore: moderato

Organico: pianoforte

Composizione: 1841 - 1842

Edizione: Mechetti, Vienna, 1842

Dedica: Leon Szrnitkowski

Le tre Mazurke op. 50, sono state composte tra gli ultimi mesi del 1841 e la primavera del 1842, e pubblicate nel settembre del 1842 con dedica all'amico Leon Szrnitkowski. *La Mazurka in sol maggiore* op. 50 n. 1 (*Vivace*) è una pagina che, al di là dell'abituale ma intenso contrasto fra il brio della parte iniziale e la malinconia di quella centrale, presenta elementi dai forti caratteri innovativi: un'incredibile varietà armonica (nelle sole sedici battute del Trio vengono toccate almeno sette tonalità diverse) e la comparsa di un tema completamente nuovo nella ripresa della prima parte.

Nella *Mazurka in la bemolle maggiore* op. 50 n. 2 (*Allegretto*), invece, questa volta il contrasto è fra una prima parte più malinconica e il brio ritmico del Trio centrale.

Di particolare interesse per la loro asimmetria ritmica le otto battute introduttive.

MUSEO CHOPIN



Con la *Mazurka in do diesis minore* op. 50 n. 3 (*Moderato*) siamo davanti a un capolavoro assoluto, in cui Chopin interviene sensibilmente sul modello originario inserendo nuovi elementi; si tratta infatti di una pagina assai ampia, ricca di molti temi diversi e caratterizzata da una notevole densità contrappuntistica.

Carlo Cavalletti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 15 dicembre 2000

**TRE MAZURKE PER PIANOFORTE,
OP. 59, BI 157, CI 86-87-88**

Musica: Fryderyk Chopin

1. la minore: Moderato
2. la bemolle maggiore: Allegretto
3. fa diesis minore: Vivace

Composizione: 1845

Organico: pianoforte

Edizione: Stern, Berlino, 1846

Composizione in tempo ternario ispirata a un'antica danza popolare polacca del '500 divenuta danza di sala verso la fine del '700, la Mazurka per pianoforte si identifica inscindibilmente con Chopin che ne scrisse ben 59 lungo tutto l'arco della sua attività di compositore.

Le tre *Mazurke* dell'op. 59 appartengono agli ultimi anni della sua vita, furono scritte infatti nel 1845, e si rifanno anch'esse alla struttura ABA, che viene tuttavia riproposta con soluzioni differenti in ognuna delle tre composizioni.

Mazurka in la minore op. 59 n. 1

Nella *Mazurka n. 1* il tema principale della sezione A entra di soppiatto, a una sola voce, con un disegno ritmico rotondo, che si dilata formando un delizioso arco melodico; un successivo episodio intermedio che gravita maggiormente in tonalità maggiore, separa invece il tema principale dalla sua riproposizione con alcune varianti (schema ABA).

Nella sezione B Chopin sviluppa invece un episodio dai toni più caldi e appassionati, nel quale la trama musicale si sviluppa senza soluzione di continuità con un intensificarsi della tensione espressiva, mentre la melodia tende ad arrampicarsi su note in tessitura alta per poi scivolare verso il basso con frammenti di scala cromatica.

La ripresa di A avviene inusitatamente nella tonalità un semitono sotto; tale anomalia viene «aggiustata» da Chopin nel collegamento con l'episodio intermedio che viene riportato nella tonalità originale di A, seguito nuovamente dal tema principale e da un epilogo che sfuma in un'atmosfera vaga, quasi impalpabile.

Mazurka in la bemolle maggiore op. 59 n. 2

La *Mazurka n.2* è invece concepita in maniera strettamente monotematica; pur mantenendo la struttura ABA essa è quasi interamente costruita sulla dilatazione dell'idea tematica iniziale.

Già la struttura della parte iniziale (A) si differenzia dalle altre due *Mazurke*; essa è infatti costruita su una delicata melodia che si dispiega in 4 frasi cantabili simili tra loro, con altrettante differenti conclusioni.

A sua volta la sezione B non costituisce un episodio realmente distinto dalla prima parte, essendo una sorta di interludio nel quale riecheggiano le figurazioni ritmiche di A, e con un'armonia piuttosto statica (a pedali).

Nella ripresa di A il tema si presenta al basso, mentre l'ultima delle quattro frasi viene mutata con un percorso armonico tortuoso che si assesta sul pedale di tonica dell'episodio cadenzale di chiusura.

Mazurka in fa diesis minore op. 59 n. 3

Nella terza Mazurka la sezione A è nuovamente tripartita (ABA) come nella *Mazurka n. 1*. L'ostinata ripetizione di una cellula ritmica terzinata dà vita a un tema risoluto dal sapore folkloristico che viene separato dalla sua ripetizione da un breve interludio in maggiore dai toni più sereni e pacati.

Nella sezione B Chopin sviluppa in modo maggiore un disegno melodico dall'andamento ritmico volutamente tortuoso e singhiozzante. La coda di B con la reiterazione di una semplice cellula dal ritmo regolare ci appare invece come una risoluzione, quasi una catarsi della precedente complessità di fraseggio. Come nella prima *Mazurka*, Chopin riprende il tema iniziale A in maniera insolita, presentando un breve canone a due voci del tema principale prima di liberarsi nella riproposizione del tema in forma compiuta. Il breve e succinto interludio dell'Esposizione iniziale ora si sviluppa, dilatandosi in un episodio più ampio ed espressivo, mentre un inatteso ritorno del finale di B e una più pacata cadenza accordale portano a conclusione il brano.

Carlo Franceschi de Marchi

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 131 della rivista Amadeus

TRE MAZURKE PER PIANOFORTE, OP. 63, BI 162, CI 89-90-91

Musica: Fryderyk Chopin

1. si maggiore: Vivace
2. fa minore: Lento
3. do diesis minore: Allegretto

Organico: pianoforte

Composizione: 1846

Edizione: Brandus, Parigi, 1847

Dedica: contessa Laura Czosnowska

Composte nell'estate del 1846, ma pubblicate solo un anno più tardi, le 3 *Mazurke op. 63* appartengono all'estrema stagione compositiva chopiniana ed evidenziano uno stile più asciutto ed essenziale. Mentre la *Mazurka in si maggiore op. 63 n. 1 (Vivace)* è caratterizzata da un tono più sereno e popolareggiante, le sue due consorelle sono attraversate da un'atmosfera di desolato *spleen*: la *Mazurka in fa minore op. 63 n. 2 (Lento)* è una pagina di grandissima intensità espressiva nonostante la sua brevità e la *Mazurka in do diesis minore op. 63 n. 3 (Allegretto)*, simile per tono alla precedente, è una delle più celebri ed eseguite della raccolta e Alfred Cortot la considerava la «perla» delle *Mazurke*.

Carlo Cavalletti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 15 dicembre 2000

**MAZURKA IN FA MAGGIORE
PER PIANOFORTE, OP. 68 N. 3, BI 34, CI 98**

Musica: Fryderyk Chopin

- Allegro ma non troppo

Organico: pianoforte

Composizione: 1849

Edizione: Schlesinger, Berlino, 1855

La *Mazurka in fa maggiore op. 68 n. 3 (Allegro ma non troppo)*, composta probabilmente nel 1829, è animata da uno slancio ritmico e da sonorità quasi marziali, mentre nel brevissimo Trio (*Poco più vivo*), dai forti sapori contadini, su un bordone di quinte vuote alla mano sinistra, la mano destra nel registro acuto accenna un autentico motivo popolare.

Carlo Cavalletti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 15 dicembre 2000

**MAZURKA IN LA MINORE
PER PIANOFORTE, BI 140, CI 106**

Musica: Fryderyk Chopin

- Allegretto

Organico: pianoforte

Composizione: 1840

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1841

Il caso della *Mazurka in la minore (Allegretto)*, semisconosciuta ad onta della sua fantastica bellezza, è davvero singolare.

Sulla sua genesi, datazione, pubblicazione e perfino valore estetico, infatti, è stata fatta a lungo molta confusione, ma è ormai assodato che fu pubblicata a Parigi nel 1841 e per ben due volte: prima in gennaio (quindi verosimilmente risale alla fine del 1840) in un Album di musiche pianistiche polacche edito da Schlesinger e poi in autunno da un piccolo editore parigino, Jean-Louis Chabal, che le attribuì erroneamente il numero d'opera 43 senza sapere che era già stato assegnato alla *Tarantella*; il che spiega perché questa *Mazurka* sia poi rimasta senza numero d'opera.

Dedicata da Chopin al suo allievo Emile Gaillard, mostra i segni della straordinaria evoluzione stilistica che andava maturando in lui negli anni intorno al 1840; di particolare fascino sonoro le ultime battute, con un lunghissimo trillo di la che poi balena guizzando leggero nel registro acuto.

Carlo Cavalletti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 15 dicembre 2000**

MAZURKA IN FA MINORE
PER PIANOFORTE, OP. 68 N. 4, BI 168, CI 99

Musica: Fryderyk Chopin

- Andantino

Organico: pianoforte

Composizione: 1849

Edizione: Schlesinger, Berlino, 1855

Ultima Mazurka di Chopin

Sappiamo che Fryderyk Chopin' a Parigi, nel suo appartamento al numero 12 di Place Vendôme, schiantato dalla tisi a soli trentanove anni, alle due del mattino di mercoledì 17 ottobre 1849. Quella morte poneva fine a una malattia che durava da decenni, che aveva conosciuto più volte momenti estremamente drammatici e che nell'ultimo anno si era trasformata in un'autentica agonia: già dal novembre del 1848, infatti, il compositore polacco era stato costretto quasi sempre a letto e quando, molto di rado, riusciva faticosamente a uscire, appariva curvo «come un temperino semiaperto», con le gambe gonfie, squassato dalla tosse («per quanto tossisco, a volte penso di stare per rendere l'anima») e per salire anche una sola rampa di scale doveva essere portato a braccia, perché non aveva più né le forze né il fiato sufficienti. Nel marzo del 1849 era sembrato «moribondo» a Delacroix che un mese dopo lo vide «trascinarsi» alla prima del *Profeta* di Meyerbeer in cui cantava l'amica Pauline Viardot.

Questa lenta e lunga agonia fisica non poteva non riflettersi sulla sua attività compositiva, giunta praticamente al termine già con la Sonata per violoncello e pianoforte, l'ultima opera da lui data alle stampe, nell'estate del 1847. «Mi sento sempre più debole, non posso comporre niente, non tanto per mancanza di desiderio, quanto per impedimenti fisici»; «non ho ancora cominciato a suonare, non posso comporre»; «suono sempre meno, non posso scrivere niente»: sono alcuni dei disperati appelli lanciati nelle sue lettere agli amici fra l'autunno del 1848 e l'estate del 1849.

MUSEO CHOPIN



Nei rari ed effimeri momenti in cui riusciva a sollevarsi da questo stato di prostrazione - e in particolare nell'estate del 1849 trascorsa grazie alla generosità degli amici, in un luminoso appartamento sulla collina di Chaillot, alle porte di Parigi - Chopin tentò ancora di fermare sul foglio alcune idee musicali, riuscendo però a lasciarci solo l'abbozzo quasi illeggibile di una Mazurka in fa minore.

È altamente significativo che il brano al quale Chopin tentò disperatamente di lavorare con le sue ultime forze sia stato proprio una Mazurka, a conferma del fatto che questo genere squisitamente polacco che lo aveva costantemente accompagnato nel corso della sua breve vita - da quando a dieci anni, nel 1820, aveva firmato una Mazurka in re maggiore - rappresenta una sorta di autentico *journal intime* della sua esistenza.

Tuttavia le Mazurke, ad onta di questa importanza e della particolare predilezione che Chopin nutriva per loro, essendo ancor meno adatte alle vaste sale da concerto e meno accattivanti rispetto ad altre pagine chopiniane e così indissolubilmente legate al *melos* polacco, non hanno mai goduto di un grande favore presso il grande pubblico e presso gli interpreti.

Occorre chiarire che la Mazurka in fa minore op. 68 n. 4, considerata generalmente «l'ultima composizione di Chopin», in realtà non è una vera e propria composizione di Chopin ma solamente una ricostruzione effettuata dall'amico Franchomme nel 1852 partendo da quell' abbozzo in fa minore quasi illeggibile dell'estate del 1849.

Ce lo conferma una lettera scritta nel 1852 da Jane Stirling, allieva di Chopin, a Ludwika, sorella del compositore: «Vi mando per mezzo della signora Puslowska ciò che Franchomme è riuscito a decifrare dell'ultima Mazurka scritta a Chaillot e che tutti credevamo assolutamente illeggibile.

Ma Franchomme vi è riuscito e l'ha trascritta su due fogli separati perché non osava riunire le due parti. Tuttavia aggiungendovi nel basso una nota (il mi), con il si le due parti fanno un tutto. So che ne sarete contenta».

Nella versione realizzata da Franchomme, pubblicata nel 1855 a cura di Julian Fontana presso Schlesinger a Berlino e Meissonnier a Parigi, la Mazurka op. 68 n. 4 è una pagina mesta e meditativa di appena 40

battute, formata da un episodio in fa minore e da uno in la bemolle maggiore-do minore seguito dalla ripetizione del primo.

Uno studio dell'autografo di Chopin (conservato a lungo dalla famiglia Franchomme e acquistato nel 1958 dalla Towarzystwo im. Fryderyka Chopina di Varsavia) - scritto in una grafia incerta, irto di correzioni e cancellature, privo di qualsiasi segno di indicazione agogica e con le armonie talvolta appena accennate - rivela che esiste anche un terzo episodio in fa maggiore (talmente tormentato da aver indotto Franchomme ad espungerlo), e che i due episodi «decifrati» dal paziente revisore sono effettivamente stati scritti da Chopin, ma non uno di seguito all'altro, visto che i vari episodi sono collegati fra loro da indicazioni e segni rimando non proprio chiarissimi.

Pur trovandoci quindi davanti a un brano le cui melodie sono state indubbiamente concepite da Chopin, non possiamo proprio considerarlo la sua «ultima composizione» in quanto si tratta di un qualcosa da lui non finito e ricostruito da altri: cosa che avrebbe senza dubbio offeso profondamente il lucidissimo senso della forma del compositore polacco.

Carlo Cavalletti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 30 marzo 2000**

NOTTURNI

Caratteristiche generali e storia

Per la realizzazione di queste opere, Chopin prese spunto da composizioni che si adattavano facilmente alla sua indole sognante e tipicamente romantica.

In un primo momento egli trasse la sua ispirazione dalle opere dell'irlandese John Field; tuttavia, diversamente da questi, componeva per esprimere le sue più intime sensazioni, piuttosto che per assecondare il pubblico.

Le composizioni di Chopin sono il trionfo del canto, del bel suono e dell'espressione; esse sono per lo più opere in forma di una monodia accompagnata strutturate in A-B-A a volte con una breve coda con carattere di Berceuse.

Il maestro polacco le insegnò spesso ai suoi allievi affinché imparassero che cosa intendesse per suono e per tocco.

Rispetto a quelli di Field, i Notturmi di Chopin hanno (spesso, ma non sempre) la peculiarità di essere divisi in più sezioni tematiche contrastanti: troviamo accostate varie espressioni di stati d'animo (dolci, tenere, sognanti, ma anche violente) ed inoltre un uso più raffinato degli abbellimenti che ora si fondono totalmente con la melodia. Tema ricorrente sono lo spirito polacco e il Bel Canto italiano, legati indissolubilmente a tutte le opere del compositore.

Il fatto che Chopin abbia pubblicato la quasi totalità dei Notturmi composti (18 su 21), indica come questo genere gli riuscisse congeniale.

Chopin evitò infatti di pubblicare le opere che non lo convinsero completamente o che comunque non erano meritevoli, dal suo punto di vista, di entrare nella raccolta.

Tre Notturmi op. 9

I 3 Notturmi op. 9 sono quelli con cui si aprono generalmente le incisioni: essi sono infatti i primi di cui Chopin curò la pubblicazione nel 1832. Dedicati a Maria Pleyel, ebbero un grande successo presso il pubblico, ma non tra i critici.

op. 9 n. 1 in Sib Minore

Costruito su uno schema ABA', ed avente struttura fieldiana, presenta importanti novità come la tonalità e altri accorgimenti melodici.

Il tema iniziale è semplicemente una scala discendente nella tonalità di impianto e l'accompagnamento si limita a sostenerlo senza emergere troppo.

Il tema, molto intimo, viene riproposto varie volte e spesso è variato con delle graziose fioriture che ne esaltano la delicatezza. La sezione "B" (in modo maggiore) è più lunga della prima, ma non ha un carattere totalmente diverso rispetto a questa; differisce per il semplice fatto che la melodia è raddoppiata con l'ottava. Il momento è di sospensione, quasi fuori dal tempo, e raggiunge il suo culmine nell'interludio che precede la riproposizione del tema (parte A').

A chiusura vi è una Coda con una scala discendente di terze e di seconde: essa chiude il Notturmo con un accordo (arpeggiato) di Sib Maggiore.

op. 9 n. 2 in Mib Maggiore

Opera di evidente carattere salottiero, si può annoverare fra i pezzi più conosciuti del repertorio pianistico; fu molto apprezzata sia dalla critica che dagli amatori, nonché da Chopin stesso.

In essa è ravvisabile più che in altre l'influsso di Field, anzi sembra che Chopin si sia ispirato direttamente a lui.

Il maestro polacco era solito suonarlo variandone il tema; inoltre lo insegnava ai suoi allievi raccomandandosi di ispirarsi al Belcanto Italiano per ottenere il giusto effetto sonoro.

In 4 sottosezioni non contrastanti tra di loro, il Notturmo si può considerare in un'unica sezione (A) secondo uno schema tipico del

Rondò. Presenta un'esposizione iniziale del tema, una variazione dello stesso seguita da una modulazione in Sib maggiore, una seconda variazione, una nuova modulazione ed infine una Coda finale.

Per riassumere:

- Tema
- I var.
- Transizione in SibM
- II var.
- Ripetizione della transizione
- III var.
- Coda

L'accompagnamento differisce da quelli tipici dei Notturmi (arpeggi) giacché presenta una serie di accordi.

op. 9 n. 3 in Si Maggiore

Anche quest'opera presenta una struttura del tipo ABA', ma qui per la prima volta c'è un forte contrasto tra la parte centrale (B) e le altre due. A cambiare non è solo la tonalità, ma anche la scrittura, più densa.

Alla prima parte, dolce e sentimentale, se ne aggiunge una tormentata e inquietante enfatizzata dall'accompagnamento.

Nella ripresa del tema (A') ricompare il motivo d'apertura introdotto da quella che era stata la sua conclusione la prima volta.

L'opera si conclude con una piccola coda costituita da un arpeggio per moto contrario.

MARIA PLEYEL



Tre Notturmi op. 15

Dedicati a Ferdinand Hiller, sembra siano stati composti intorno al 1830-31.

op. 15 n. 1 in Fa Maggiore

La melodia iniziale, molto particolare e che differisce dalle precedenti, ha forti richiami a canti popolari polacchi; è molto semplice, priva di abbellimenti, priva di sentimentalismi e sostenuta da un accompagnamento di terzine.

La struttura è quella classica ABA' che Chopin utilizzerà per gran parte di queste opere: al tema lineare iniziale (a cui si è accennato sopra) fa seguito un episodio violento in cui la mano sinistra, partendo da un gruppetto, scende velocemente per poi risalire altrettanto rapidamente fino alla tonica, ribattuta due volte; la destra, dal canto suo, accentua questa situazione di profonda inquietudine eseguendo tremoli di quarte, di quinte e di seste.

La ripresa ripete il tema d'apertura con qualche leggera variante.

op. 15 n. 2 in Fa# Maggiore

Il motivo d'apertura è piuttosto semplice: ricorda un passo dell'Ouverture del Coriolano di Beethoven ed ha fortissimi richiami al Belcanto Italiano. È un tipico tema chopiniano.

Esso viene proposto dapprima in modo molto lineare, e poi via via variato e arricchito con abbellimenti (come esempio in tal senso si consideri il gruppo di 4 note discendenti di battuta n. 1, poi riproposte come una quintina a battuta n. 3).

L'opera segue la struttura ABA': unitamente al già citato tema di apertura presenta una parte centrale più veloce (doppio movimento) costituita da un tema puntato, arricchito da una fascia mediana di quintine e da un accompagnamento sincopato. Nella ripresa si ritrova il tema iniziale accorciato e variato con leggerissimi abbellimenti in note reali.

op. 15 n. 3 in Sol Minore

Si pensa che l'ispirazione per questo Notturmo derivi dalla partecipazione ad una rappresentazione teatrale dell'Amleto di Shakespeare. In effetti sin da bambino Chopin era stato molto interessato al teatro ed era egli stesso un ottimo attore, nonché imitatore. Essendo rimasto colpito dall'opera shakespeariana, Chopin decise di apporre il motivo di ispirazione all'inizio del manoscritto originale. In seguito tuttavia lo cancellò non essendo un amante della musica a programma.

Comunque sia il “Religioso” centrale potrebbe essere un particolare molto significativo di questa influenza letteraria.

Il tema iniziale si ripete per ben quattro volte uguale nella prima parte e variato nella seconda, come fosse un dialogo fra due persone. La seconda sezione in Fa maggiore (il corale religioso) è basata su una serie di accordi affidati alla destra e sostenuti da singole note, eseguite dalla sinistra nella parte medio-grave della tastiera. Essa chiude il notturmo. La parte finale in sol maggiore infatti, non presenta grossi contrasti con la seconda, dunque il Notturmo si può pensare secondo uno schema AB.

Due Notturmi op. 27

Furono composti circa due anni dopo i tre dell'op. 15, dunque intorno al 1834-1835

op. 27 n. 1 in Do# Minore

È considerato uno dei migliori esempi del genere.

L'opera si apre con due battute costituite dal solo accompagnamento in doppie terzine, introducendo l'atmosfera tipica di questo genere di composizioni.

Il tema viene ripetuto ogni volta con una leggera variazione fino ad arrivare ad un punto in cui, per la durata di due misure, arpeggi eseguiti da ambedue le mani creano un forte senso di sospensione. A questo punto inizia il “Più mosso” con ritmo ternario, in cui la destra esegue un tema raddoppiato con l'ottava mentre la sinistra un cupo accompagnamento di terzine. La tensione, enfatizzata anche dalle indicazioni (*appassionato, sempre più stretto e forte, crescendo e*

accelerando) arriva al suo culmine sul *fff*, a cui succede una sezione sempre agitata ma “sotto voce”.

Dopo di questa, un crescendo incalzante sostenuto da una serie di tremoli di sinistra conduce ad un *ff*. Da qui la sinistra scende velocemente al basso con un passo di ottave, riprendendo l’andamento del tema iniziale e chiudendo in Do# maggiore, con andamento di Berceuse, il pezzo cominciato in Do# minore.

Anche questa composizione dunque, si può considerare secondo un'architettura tripartita ABA’.

DIPINTO SULLA RIVOLUZIONE POLACCA



op. 27 n. 2 in Re Maggiore

Legato alla fine del precedente (Re maggiore è enarmonico di Do# maggiore), è uno dei più delicati ed espressivi della raccolta. Riscosse notevole successo tra il pubblico e tra i critici, e piaceva molto anche a Chopin.

Anche questo inizia con il solo accompagnamento di andamento fluente, tuttavia già dalla seconda misura comincia il tema. È facile, ascoltandolo, notare similitudini con la Consolazione n. 3 di Liszt (nella stessa tonalità e con un accompagnamento simile), nonché con la parte centrale del Valzer op. 64 n. 2 di Chopin stesso.

Diviso in tre parti (non secondo lo schema ABA') presenta per tre volte il tema iniziale, variato ad ogni ripresa con leggerissimi abbellimenti; ognuna delle tre sottosezioni non ha dunque grosse differenze con le restanti due. Dopo la terza riproposizione del tema, ha inizio una coda che conduce alla conclusione dell'opera tramite una discesa cromatica. Il Notturmo si chiude con un scala di seste affidata alla destra.

Due Notturmi op. 32

Risalenti al periodo tra il 1836-1837, sembrano essere ispirati a modelli fieldiani.

op. 32 n. 1 in Si Maggiore

Presenta una struttura di tipo AB, analoga a quella dell'op. 15 n. 3; alla prima parte, espressiva ma non sentimentale, ne succede una più lunga che sembra ispirata a questa.

Un trillo (analogo ad uno precedente) anticipa un inaspettato accordo accompagnato da alcuni Fa gravi ribattuti. L'atmosfera cupa così creata sembra anticipare una Coda fra le più burrascose: essa interrompe il carattere cantabile dell'opera che, quasi inaspettatamente, si chiude in modo minore.

op. 32 n. 2 in Lab Maggiore

Il pezzo comincia con due lente battute introduttive; subito dopo inizia il tema (con l'indicazione sempre legato e piano). La prima sezione è molto cantabile e presenta un uso assai misurato dell'ornamentazione. La parte centrale, essendo l'architettura della forma ABA', è fortemente contrastante con il primo tema: più agitata, presenta un andamento incalzante, accentuato dal ritmo in 12/8. Questo carattere aumenta la sua intensità verso la fine della sezione, sia grazie alla sonorità (*ff*) che al *crescendo* a fine frase.

La ripresa si differenzia da quelle sinora viste poiché, pur avendo materiale tematico identico a quello del tema d'apertura, presenta un carattere totalmente diverso. La tensione della parte centrale infatti, viene scaricata nella nuova sezione A', recante la dicitura "appassionato". Dopo essersi progressivamente distesa, l'atmosfera torna ad essere quella iniziale e il Notturmo finisce come era iniziato.

Due Notturmi op. 37

Furono composti tra il 1838 e il 1839, ma vennero pubblicati solo nel giugno del '40. Riscossero i favori della critica e in particolar modo di Schumann che li recensì positivamente:

« [...]Chopin potrebbe adesso pubblicare ogni cosa senza il suo nome, tanto lo si riconoscerebbe subito egualmente [...] [i Notturmi op. 37] si differenziano dai suoi anteriori essenzialmente per un' ornamentazione più semplice, per una grazia più discreta [...] per essere chiamati poeti non c'è bisogno di ponderosi volumi: per una o due vere poesie si può meritare il nome e Chopin ne ha scritte ben più di una o due.[...] »

op. 37 n. 1 in Sol Minore

Il tema d'apertura è una melodia molto cantabile, tipica di queste composizioni; Chopin raccomandava di renderla servendosi di un solo dito (di solito il terzo) che è più adatto a rendere un suono pieno, ma delicato.

La prima parte è ripetuta con piccole varianti e ornamentazioni, in misura inferiore rispetto alle opere precedenti (cfr. recensione di Schumann). Data la sua struttura ABA', dopo una ripetizione della parte iniziale (lievemente variata), si passa alla sezione B. Essa è un corale costituito da una serie di accordi in stile organistico, simile a quello dell'op. 15 n. 3, ma non reca l'indicazione "religioso".

La ripresa è un po' accorciata rispetto alle precedenti e il Notturmo si chiude in tonalità maggiore.

op. 37 n. 2 in Sol Maggiore

Scritto a Nohant, per via del suo andamento sembra sia stato ispirato dal soggiorno a Maiorca.

Presenta una struttura simile a quella del Rondò, avendo un'architettura del tipo ABAB.

Ad un primo tema di tipo strumentale se ne affianca uno di tipo cantabile, dall'andamento cullante sullo stile di una Barcarola. I due motivi si alternano per due volte fino a giungere ad una breve conclusione.

Ad ogni riproposizione i due temi sono sapientemente modificati, sia nella melodia, che nell'accompagnamento. La prima sezione è divisa in due parti: ad un tema iniziale ne viene affiancato un altro modificato, ma con lo stesso accompagnamento.

La seconda sezione presenta una fascia acuta simile ad un canto, mentre la terza propone il tema d'apertura uguale nella prima parte (con un accompagnamento diverso) e modificato nella seconda.

Infine la quarta sezione, sensibilmente più breve delle altre, si risolve in una piccola conclusione che riporta alla mente il secondo tema.

Due Notturmi op. 48

Publicati nel 1841, rappresentano una delle vette dell'arte compositiva di Chopin. Niente qui è lasciato al caso: dalla nota, al segno, all'indicazione agogica.

op. 48 n.1 in Do Minore

Ha un'architettura di tipo ABA'. La prima sezione è divisa a sua volta in due periodi ed è cantabile, pur non essendo ispirata al Belcanto Italiano. Il primo dei due vede l'alternarsi di semifrasi composte da due misure ciascuna, mentre il secondo inframezza il tema principale con la sua ripetizione.

Da rilevare che anche qui Chopin consigliava di utilizzare il terzo dito per rendere al meglio la delicata melodia.

Data la sua struttura, l'opera presenta una sezione assai contrastante con il resto. Essa inizia con un serie di accordi (sullo stile di un Corale) che superano l'estensione di un'ottava e sono spesso arpeggiati. L'aumentare della tensione è sottolineato da scale cromatiche in doppie ottave che, inframezzando gli accordi iniziali, giungono ad un fortissimo accordo di Do maggiore cui seguono tre discese.

La ripresa risente del nuovo clima che si è creato e ripropone dunque il tema iniziale in movimento doppio e con l'aggiunta di una fascia sonora mediana ed una inferiore.

Il carattere di questa ripresa, con un raffinatissimo passaggio psicologico, è la diretta conseguenza del travolgente passaggio di ottave della parte centrale B e quindi la stessa melodia che in A era lirica e contemplativa in A', sostenuta da un romanticissimo accompagnamento di accordi ribattuti, acquista un carattere di appassionata partecipazione fino alla espressiva cadenza d'inganno della battuta 72.

Si consigliano le esecuzioni di Claudio Arrau e Alexis Weissenberg che sono gli unici a sostenere fino in fondo il crescendo di emozioni, fino all'ottocentesco abbandono conclusivo, dell'ultima parte del notturno.



op. 48 n. 2 in Fa# Minore

Opera di grande importanza, al pari della precedente, anche se non gode della stessa considerazione.

Si presenta nella ricorrente forma ABA'.

Una prima sezione, aperta da due misure introduttive, propone un tema continuamente modificato e che procede senza soluzione di continuità. La melodia, in ritmo binario, crea un piacevole contrasto con l'accompagnamento ternario. Da notare l'uso molto parco degli abbellimenti.

La parte centrale in Reb maggiore è caratterizzata da un insieme di tensioni espressive e distensioni, tra loro alternate e di diverso andamento; esse sono poi variate o ripetute.

La ripresa, piuttosto accorciata, lascia spazio alla Coda. Quest'ultima è costituita da una scala cromatica discendente, da una serie di trilli, e infine da una scala ascendente che chiude l'opera in tonalità di Fa# maggiore.

Due Notturmi op. 55

Composti nell'estate del 1843, sono dedicati a Jane Wilhelmine Stirling, un'allieva del maestro polacco.

op. 55 n. 1 in Fa Minore

La sezione iniziale si può considerare divisa in quattro temi. Al primo, costituito da quattro semifrasi (simili tra loro tranne l'ultima) succede il secondo, che si basa su elementi presentati in precedenza. La riesposizione, più corta e variata nella seconda parte, cede il passo ad un'ultima sezione che richiama il tema precedente.

La parte mediana propone reminiscenze del secondo tema.

La ripresa è molto corta; conduce ad una Coda costituita da scale cromatiche e arpeggi che chiudono il Notturmo in Fa maggiore.

IL COMPOSITORE



op. 55 n. 2 in Mib Maggiore

Il lento movimento e il suo dolce ritmo donano un'atmosfera del tutto particolare a quest'opera.

Si può dire che qui Chopin abbia dato il meglio di sé, avendo come base l'esperienza maturata con le numerose composizioni già in repertorio. Da questo punto in poi il musicista polacco si comincia a servire del contrappunto libero.

La costruzione del Notturmo è singolare: si può ritenere del tipo AA' più la Coda.

Il tema è tipico chopiniano, ma con delle novità. Verso la fine dell'esposizione, alle due voci iniziali se ne aggiunge una terza che scompare improvvisamente per poi ricomparire più tardi come contrappunto.

Due Notturmi op. 62

Composti nel 1846, sono gli ultimi ad essere stati pubblicati per interessamento dello stesso Chopin.

Furono dedicati alla von Konneritz, sua allieva.

In essi traspare un'atmosfera molto intima e lirica. L'armonia e l'uso del contrappunto sono portati a livelli superiori.

op. 62 n. 1 in Si Maggiore

Del classico tipo ABA', la prima sezione è costituita da due temi facenti largo uso del contrappunto. Essa è divisa in tre parti: un tema principale inframmezzato da un secondo ed una riproposizione del primo con qualche variante. Singolare il fatto che il tema principale sia arricchito con una serie di trilli durante la seconda esposizione

La parte centrale si può considerare un'unica melodia di stile cantabile: essa viene proposta una prima volta e poi ripetuta. Successivamente, partendo da un ornamento, la melodia scende per circa due ottave secondo una scala che si risolve in un arpeggio. Infine, sempre con l'ausilio di abbellimenti, si arriva alla Coda.

op. 62 n. 2 in Mi Maggiore

La prima sezione ha un carattere tranquillo e si divide in due parti. Il nuovo modo di comporre è ravvisabile già nella prima delle due: tema molto elegante e lirico, non di ispirazione belcantistica, che dà conto di un nuova concezione melodica e musicale.

Alla prima sezione, di andamento tranquillo, ne succede una più mossa e agitata, su tre fasce sonore e con ritmo sincopato. Le due sezioni si alternano reciprocamente per due volte, la seconda volta fortemente accorciate.

Notturmo op. 72 n. 1 in Mi minore

Composto nel 1827, ci è pervenuto come opera postuma solo nel 1855.

Esso ha una struttura del tipo AA': a una prima parte, fortemente cantabile, semplice ma non banale, fa seguito una brevissima sezione centrale in Si maggiore, considerabile più una transizione verso una ripresa molto passionale.

Pur essendo un'opera giovanile presenta già molte delle caratteristiche dell'arte compositiva di Chopin.

Lento con gran espressione in Do# Minore op. KK IVa/16

Questa opera, che gode di una certa fama, non è mai stata inclusa da Chopin nella serie dei suoi Notturmi.

Sembra che fosse stata scritta per omaggiare la sorella Ludwika, ed infatti il fratello gliela spedì da Vienna. Non è un caso che nella seconda metà del pezzo compaiano temi del concerto per pianoforte e orchestra n. 2 op. 21 e del canto op. 74 n. 1 (Zyczenie): Ludwika apprezzava molto queste opere.

Composta nel 1830, è una delle più importanti opere postume del compositore polacco; ma, proprio per il suo carattere informale, Chopin decise di non pubblicarla.

Pur contenendo qualche imprecisione a livello strutturale, essa rispetta la tipica forma ABA': ad una breve introduzione succede un tema, affidato

alla mano destra, e sostenuto da un discreto accompagnamento di crome per la sinistra. Dopo una ripetizione di quest'ultimo, con uno sviluppo diverso dal precedente, si apre la sezione "B" costituita, in successione, dai già citati temi del concerto per pianoforte e del Canto. A questo punto si ha una ripresa del tema iniziale. Esso comincia in maniera analoga al tema A, quindi prende le mosse da questo giungendo prima ad un *appassionato* e, successivamente, a una Coda. Quest'ultima è costituita da quattro scale rapidissime (scritte in notine) che somigliano a delicati vocalizzi canori.

L'opera termina in tonalità di Do# maggiore dopo un breve arpeggio per moto contrario.

Notturmo in Do Minore op. KK IVb/8

Publicato nel 1938, è una composizione piuttosto breve realizzata probabilmente prima di tutti gli altri Notturmi, o forse, come ritengono altri studiosi, verso il 1837.

L'incertezza strutturale è un valido motivo per ritenerla un'opera di gioventù: essa si può ricondurre alla forma ABB', ovvero una seconda sezione ripetuta con qualche leggera variante.

Il semplice tema, in Do minore, si ripete alcune volte finché non subentra la sezione B in Fa minore.

Dopo una breve transizione, quest'ultima viene riproposta nella tonalità iniziale (Do minore).

MUSEO CHOPIN



NOTTURNO IN DO DIESIS MINORE PER PIANOFORTE, BI 49, CI 127

Musica: Fryderyk Chopin

- Lento con gran espressione

Organico: pianoforte

Composizione: novembre 1830

Edizione: Leitgeber, Poznan, 1875 (col titolo di Adagio)

Il *Notturmo in do diesis minore op. postuma* risale al 1830 ed era conosciuto inizialmente con due titoli diversi: *Lento con gran espressione*, come risulta dal manoscritto per l'album di Maria Wodzinska, e *Adagio*, secondo l'edizione del 1875. E' un brano contrassegnato da eleganza melodica, sorretta da un gioco armonico di piacevole e carezzevole inventiva.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 10 novembre 1978

TRE NOTTURNI PER PIANOFORTE, OP. 9

Musica: Fryderyk Chopin

1. si bemolle minore: Larghetto
2. mi bemolle maggiore: Andante
3. si maggiore: Allegretto

Organico: pianoforte

Composizione: 1830 - 1831

Edizione: Kistner, Lipsia, 1832

Dedica: Camille Pleyel

Le storie della musica sostengono che fu il compositore irlandese John Field (Dublino 1782 - Mosca 1837), allievo a Londra di Clementi, a dare vita e forma compiuta al notturno pianistico come pagina lirica schiettamente sentimentale, costruita su melodie accompagnate e

ornamentate. Ma non c'è dubbio che a Chopin va il merito di aver arricchito questo genere musicale di tante emozioni e seduzioni misteriose, quali si ritrovano nella poesia romantica evocatrice della notte, dove l'umano si annienta nel divino, di Young, Jean Paul e Novalis, ispiratori anche di Schumann e Wagner.

JOHN FIELD



Nei venti Notturmi chopiniani si avverte inoltre l'influenza del vocalismo operistico italiano, specie belliniano, ma la maniera di cantare e di elaborare la melodia con sfumature timbriche di estrema delicatezza è tipica dello stile personale e inconfondibile del musicista polacco. In questi componimenti, e non solo in essi, la tecnica pianistica è in funzione dell'opera d'arte valutata al di fuori di ogni speciale metodo, di ogni particolare gioco delle dita, della mano, del polso.

I tre Notturmi dell'op. 9, apparsi tra il 1828 e il 1830, furono dedicati da Chopin a madame Pleyel.

Il primo è nella forma del lied tripartito, con una melodia centrale in ottave che sembra imprimere maggiore varietà e movimento: per l'accompagnamento l'artista inventa arabeschi e figurazioni fantasiose, mai sperimentate prima di lui.

Il secondo Notturmo in mi bemolle maggiore è un pezzo popolarissimo per la sua straordinaria efficacia espressiva; è costruito su due elementi melodici di quattro battute che si alternano, uno quattro volte, con ornamenti, l'altro due volte, più una coda e una cadenza. Il tema verso la fine tende a dissolversi e a trasformarsi in un fugace arco luminoso.

Al contrario, il Notturmo in si maggiore sembra meno denso e più rapsodico nel suo discorso armonico, pur distaccandosi nettamente dal modello fieldiano.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 11 novembre 1977

NOTTURNO IN FA MAGGIORE PER PIANOFORTE, OP. 15 N. 1, BI 55, C 111

Musica: Fryderyk Chopin

- Andante cantabile

Organico: pianoforte

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1833

Dedica: Ferdinand Hiller

Chopin compose *Notturmi* per tutto il periodo della sua vita e ad essi è affidata l'immagine più vistosamente tradizionale del musicista fatta di morbidezza femminile e di morbosità sentimentale.

Il primo, che è il *Notturmo* in do minore, fu scritto probabilmente all'età di quindici anni e appartiene al ristretto gruppo di composizioni del periodo polacco.

Un altro, il *Notturmo* in mi minore, fu composto nel 1827 in Polonia e venne pubblicato dopo la morte del compositore da Schlesinger (Berlino, 1855) come opera 72 n. 1, insieme con una *Marche funebre* del 1829 e a *Trois écossaises* del 1830.

La prima raccolta di *Notturmi* che Chopin volle pubblicare è quella dei *Trois nocturnes* dell'op. 9; essi furono scritti fra il 1828 e il 1830 e videro la luce nel 1832.

La seconda raccolta, a cura di Breitkopf & Härtel di Lipsia, uscì nel 1834 e comprendeva i *Trois nocturnes* op. 15, composti fra il 1830 e il 1833 e dedicati a Ferdinand Hiller, pianista e scrittore, molto amico di Chopin. I *Deux nocturnes* op. 27 furono, composti fra il 1834 e il 1835 e pubblicati nel 1836.

L'undicesimo *Notturmo* fu invece scritto prima del 1836 per l'album di Maria Wodzinska e pubblicato postumo nel 1875. Ad esso seguirono i *Deux nocturnes* dell'op. 32 pubblicati nel 1837 e composti fra il 1836 e il 1837 e i *Deux nocturnes* op. 37 pubblicati nel 1840 e composti fra il 1838 e il 1839. Vennero successivamente i *Deux nocturnes* op. 48 pubblicati nel 1842 e composti fra il 1841 e il 1842 e i *Deux nocturnes* op. 55 pubblicati nel 1848 e composti fra il 1843 e il 1844. A completare la raccolta dei ventuno *Notturmi* chopiniani l'editore Breitkopf pubblicò

nel 1846 i *Deux nocturnes* op. 62, che appartengono all'ultimo e più tormentato periodo creativo dell'autore, dominato da una profonda tristezza e da una febbrile ansietà.

FERDINAND HILLER



Non c'è dubbio che i *Notturmi*, che Chopin adattò e rielaborò con criterio assolutamente personale sul modello coniato da John Field (1782-1837), compositore irlandese di residenza pietroburghese, esprimono meglio di ogni altra pagina il trepido lirismo soggettivo del musicista. In essi si avverte, come dice Mila, la natura sensitiva del musicista che «si astrae dal mondo esterno per immergersi morbosamente nei più intimi recessi dell'anima e fissarne le più labili ombre».

E' vero che nei - primi *Notturmi* non mancano i richiami alla moda salottiera del tempo con quei barocchismi ornamentali della melodia che mandavano in estasi il pubblico femminile dell'epoca, ma non si può negare che proprio con i tre *Notturmi* dell'op. 15 Chopin affermi più compiutamente se stesso, raggiungendo una tensione espressiva più incisiva e scavata.

Dei tre il più celebre per la sua linea melodica carica di romanticismo è il secondo, mentre il terzo è il più elaborato e armonicamente più instabile, pur sotto il segno di una dolente intimità.

Dal canto suo il *Notturmo* n. 1 è costituito da due frasi melodiche, una lenta e l'altra agitata, e l'interesse del pezzo è determinato dalla forte contrapposizione drammatica fra il primo e il secondo episodio.

Ennio Melchiorre

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 11 aprile 1972

NOTTURNO IN FA DIESIS MAGGIORE PER PIANOFORTE, OP. 15 N. 2, BI 55, C 112

Musica: Fryderyk Chopin

- Larghetto

Organico: pianoforte

Composizione: 1830 - 1831

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1833

Dedica: Ferdinand Hiller

Tra le forme musicali più care a Chopin vi fu quella del «Notturmo» al quale nella produzione del musicista furono dedicati cinque numeri d'opus. Si tratta di una forma libera che Chopin aveva mutuato fin dagli anni giovanili dal compositore inglese John Field.

Caratteristica delle composizioni del Field erano l'accompagnamento in forma di accordi arpeggiati e la tecnica omofona tendente a mettere in evidenza la linea melodica della mano destra come elemento principale della composizione.

Sono caratteristiche che saranno riprese da Chopin, il quale non si accontentò però di quello che il Field aveva elaborato, acquisendo tali elementi formali, ma aggiungendovi oltre alla sua genialità nuovi elementi.

Il «Notturmo» in fa diesis è il secondo dell'opera 15 e fu composto nel 1830/1831 con dedica al signor Hiller, pianista e compositore da lui conosciuto durante il primo soggiorno parigino ed a lui legato da sentimenti di sincera amicizia. A proposito di questa pagina - divisa in tre sezioni: Larghetto - Doppio movimento - Tempo I - scrive in un libro dedicato al compositore polacco Wekeling Dry: « ... esso è un vero poema sonoro in miniatura a carattere orientale. Il suo tema principale ha un grande fascino melodico e il secondo tema contrastante si basa su un gruppo caratteristico di cinque note. I passaggi fortemente cromatici contribuiscono alla bellezza di questo «Notturmo» fresco nel trattamento e nell'effetto e il ritorno del primo tema nella ripresa è sereno e solenne.. ».

Gianfilippo De' Rossi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 15 novembre 1968

DUE NOTTURNI PER PIANOFORTE, OP. 27

Musica: Fryderyk Chopin

1. do diesis minore: Larghetto
2. re bemolle maggiore: Lento sostenuto

Organico: pianoforte

Composizione: 1835

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1836

Dedica: contessa d'Appony

Questi due *Notturmi* furono pubblicati nel 1836, ma composti, forse, due anni prima. Essi costituiscono una specie di «dittico» nel quale l'uno è come l'antitesi dell'altro (già la tonalità di *do diesis minore* messa a fronte a quella di *re bemolle maggiore* richiama l'attenzione). Il primo Notturmo, misterioso e, a tratti drammatico, evoca sentimenti di angoscia, di tormento in un'atmosfera armonica così ambigua e irrequieta da far dire a uno studioso i tra i più seri (F. Laurencin, autore di una *Nuova armonia*) che questa composizione era una «tromperie continuelle de sons».

Quanto il primo Notturmo è misterioso e tormentato, tanto il secondo, in *re bemolle maggiore* è limpido e quieto, e suscita nell'ascoltatore un senso di calma e di serenità. Basato sopra una serie di lunghi arpeggi «*il tema si dispone*» ha osservato Zdislas Jachimecki «*suggerendo una dimensione armonica che richiama l'arcaico carattere dell'antica modalità greca*».

Dopo di che l'autorevole biografo polacco precisa, senza del resto rischiare di essere contraddetto, il seguente giudizio sulle caratteristiche generali dei chopiniani Notturmi: «Indipendentemente dallo sviluppo

futuro della musica, i Notturmi di Chopin conserveranno tutta la loro freschezza attraverso le lunghe tappe della storia musicale; essi costituiscono delle autentiche profezie per la nuova arte, tutt'oggi impegnata nella lotta per l'esistenza».

Domenico De' Paoli

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 22 marzo 1968

**DUE NOTTURNI PER PIANOFORTE,
OP. 48, BI 142, C 120 - 121**

Musica: Fryderyk Chopin

1. do minore: Lento
2. fa diesis minore: Andantino

Organico: pianoforte

Composizione: Parigi, ottobre 1841

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1841

Dedica: Laura Duperré

I Notturmi costituiscono la quintessenza dello chopinismo e la più autentica manifestazione creatrice del musicista romantico per antonomasia. Il Notturmo come genere musicale proveniva dall'epoca classica, specie haydniana e mozartiana, ed era inteso nel senso di Serenata o Divertimento da suonarsi in una festa serale e all'aperto. Successivamente il sentimento della notte misteriosa e ricca di incanti e seduzioni profonde, tanto esaltato dalla poesia del Romanticismo (vedi Novalis, Young, Jean Paul, ecc.), dilagò nella musica e offrì l'occasione a vari artisti, da Schumann a Chopin fino a Wagner, per scrivere alcune composizioni di elevata e intensa spiritualità.

Inoltre il favore incontrastato dell'opera italiana e del suo vocalismo lineare e puro (vedi Bellini) non aveva tardato ad informarne lo stesso stile strumentale. Proprio tenendo presente la vocalità all'italiana il compositore e pianista John Field diede vita nel 1814 al Notturmo

pianistico, concepito come un brano lirico di gusto sentimentale, basato su una melodia accompagnata da semplici accordi arpeggiati.

MUSEO CHOPIN



Tale pianismo di Field, delicato e dalle mezze tinte, ebbe enorme successo e il giovane Chopin rimase affascinato da questo modo di esprimersi sulla tastiera e scrisse nel 1827 il primo *Notturmo in mi minore*, cui ne seguirono altri venti, accolti con crescente favore dal pubblico, tanto da far scrivere ad un critico francese nel 1861 il seguente giudizio: «I Notturmi di Chopin sono forse il maggior titolo di gloria del compositore: sono le sue opere più perfette. In queste composizioni di squisita eleganza si sviluppa la natura del suo estro, con tutti i suoi pregi, con l'elevatezza del pensiero, con la nitidezza della forma, con l'impronta di sognante malinconia che aggiunge una infinita grazia a tutto quello che egli scrisse».

Naturalmente i Notturmi di Chopin sono più complessi ed elaborati armonicamente di quelli di Field, come è facile constatare ascoltando i *Deux nocturnes op. 48*, composti nel 1841 e dedicati a mademoiselle Laure Duperré. Il primo Notturmo è una sintesi delle nuove caratteristiche stilistiche acquisite da Chopin in quel periodo: la marcia (*Lento*), il corale (*Poco più lento*) e la scrittura sinfonistica (doppie ottave nella seconda parte del *Poco più lento* e del successivo *Doppio movimento*).

Nel *Lento* si sovrappone alla marcia una melodia ampia e ritmicamente ricca, mentre nel *Poco più lento* il tema del corale è armonizzato con accordi a volte arpeggiati, tale da costituire l'antecedente della scrittura pianistica del *Preludio, Corale e Fuga* di Franck.

Le doppie ottave inserite in un discorso piuttosto denso armonicamente determinano sonorità molto solide e compatte.

Nel secondo Notturmo in fa diesis minore si trova la inserzione di una nuova forma: il recitativo, disteso e pacato, quasi violoncellistico. La melodia rinuncia a qualsiasi fioritura e sembra scavare all'interno di un soliloquio grave e pensoso.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 17 gennaio 1981**

DUE NOTTURNI PER PIANOFORTE, OP. 55, BI 152, CI 122/123

Musica: Fryderyk Chopin

1. fa minore: Andante
2. mi bemolle maggiore: Lento, sostenuto

Organico: pianoforte

Composizione: 1843

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1844

Dedica: Jane W. Stirling

Il merito dell'invenzione del Notturmo pianistico in realtà non va attribuito a Chopin, ma all'irlandese John Field, allievo di Muzio Clementi. Prendendo le mosse da Field e dalla sua allieva ed emula polacca Maria Szymanowska, Chopin aveva composto il suo primo Notturmo a diciassette anni, nel 1827 (quello in mi minore, pubblicato postumo, nel 1855, come op. 72 n. 1), e seguì a scriverne per tutta la vita fino ai 2 Notturmi op. 62 del 1846, facendo compiere in vent'anni un'evoluzione inimmaginabile al genere del Notturmo.

Composti probabilmente nell'estate del 1843, i due Notturmi op. 55 furono pubblicati nel 1844 - da Breitkopf & Härtel a Lipsia e da Schlesinger a Parigi e nel 1845 da Wessel a Londra - con dedica a Jane Wilhelmine Stirling, l'allieva scozzese che negli ultimi anni aiutò molto Chopin, anche a livello economico, e che poi svolse un ruolo importante nella diffusione della sua opera.

Il *Notturmo in fa minore* op. 55 n. 1 si apre con una delicata melodia dal vago sapore slavo che nella sua composta malinconia scorre (il tempo è *Andante*) ripetendosi più volte, sempre sostenuta sommestamente da un regolare andamento di marcia in quattro tempi, simile a quello già usato da Chopin nel primo Notturmo dell'op. 37 e dell'op. 48 e che tornerà ancora nel penultimo Notturmo op. 62 n. 1. Unico elemento di cambiamento nelle ultime due ripetizioni del tema è l'intensificazione espressiva ottenuta sostituendo le figurazioni ritmiche originali (tre semiminime seguite da un duplice croma-punto-semicroma) con delle terzine di crome, scorrevoli a livello ritmico quanto sinuose a livello melodico. E sono proprio delle sonore terzine all'unisono fra le due mani,

contrapposte per quattro volte a solenni accordi, ad aprire la breve parte centrale (*Più mosso*) e a renderla poi più concitata.

MUSEO CHOPIN



Al suo ritorno, la spleenetica melodia iniziale (*Tempo primo*) è increspata fin dall'inizio dalle terzine che, mentre il tempo si va animando (molto legato e stretto), salgono al registro acuto e ne scendono cromaticamente come foglie secche sollevate e poi fatte cadere più in là da piccoli mulinelli di vento. La sinistra finalmente termina la sua ritmica marcia e si ferma su un lunghissimo accordo di fa minore, mentre le luminose terzine della destra, sempre più veloci e sempre più acute, portano a un'autentica «dissolvenza sonora» del brano (per dirla con Casella), che si chiude su dei sonori accordi arpeggiati di fa maggiore.

Queste ultime battute del *Notturmo in fa minore* ci hanno introdotto in un nuovo universo sonoro, che solo per un attimo viene contraddetto bruscamente dall'*incipit* del *Notturmo mi bemolle maggiore* op. 55 n. 2, il

primo dell'intera serie (e l'unico, insieme al successivo op. 62 n. 1) ad aprirsi sonoramente con un *forte*. Inizialmente sembrerebbe non essere cambiato troppo dalla scrittura adottata da Chopin sedici anni prima nel suo Notturmo di esordio: un'intensa melodia affidata alla mano destra sostenuta incessantemente dalla sinistra con un oscillante tappeto di crome.

Ma già alla quarta battuta fa la sua comparsa una terza voce intermedia che d'ora in avanti si farà sentire frequentemente, con un discreto commento alle altre due che spesso si serve di leggeri gruppi irregolari di tre, quattro, sette e otto note e che, poco prima della fine del brano, mentre la melodia rimane confinata alle dita estreme della mano destra, si trasforma in una vibrazione indistinta con un lungo trillo; nel frattempo il regolare sostegno offerto dalla mano sinistra si colora di sfumature armoniche sempre nuove, mentre anche la melodia - come già nel Notturmo precedente - subisce talvolta un'intensificazione espressiva mediante la sostituzione delle figurazioni ritmiche originali.

Questo fantastico distillato di sapienza polifonica, sensibilità armonica, fantasia ritmica e ricerca timbrica tocca il suo vertice nelle ultime dieci battute, che introducono direttamente al mondo sonoro dell'imminente *Berceuse*: sull'omogeneo e cullante tappeto delle terzine della sinistra, la mano destra discende con calma dal registro acuto prima a gruppi di quattro note poi a gruppi di cinque, con un'originale sovrapposizione ritmica durante la quale si spengono gli ultimi sommessi echi di melodia. Il brano si conclude serenamente con una serie di placidi accordi, interrotti solo per un attimo da un'estrema, lievissima comparsa delle terzine che attraversano leggere la tastiera dal grave all'acuto.

Carlo Cavalletti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 13 dicembre 2000**

DUE NOTTURNI PER PIANOFORTE, OP. 62, BI 161, CI 124/125

Musica: Fryderyk Chopin

1. si maggiore: Andante
2. mi maggiore: Lento

Organico: pianoforte

Edizione: Brandus, Parigi, 1846

Dedica: Mlle de Könneritz

I 2 Notturmi op. 62 furono pubblicati nell'autunno del 1846 a Londra da Wessel, a Parigi da Brandus e a Lipsia da Breitkopf & Härtel, con dedica a «Mademoiselle R. von Könneritz», una sua allieva. In realtà Chopin doveva averli iniziati circa un anno e mezzo prima, perché quando nell'estate del 1845 l'amico Auguste Leo e il musicista tedesco Julius Stern gli chiesero di inviare a Berlino delle nuove musiche per farle pubblicare dalla casa editrice del padre di quest'ultimo, la Stern & Co., il compositore si disse indeciso fra tre Mazurke e due Notturmi. La scelta cadde poi su tre Mazurke (pubblicate come op. 59), ma il fatto che Chopin nel luglio del 1845 avesse preso in considerazione l'ipotesi di offrire a un editore due nuovi Notturmi (i due dell'op. 62, appunto) dimostra inequivocabilmente che già a quell'epoca essi dovevano essere ben più che abbozzati.

Dopo due suggestive battute che creano un clima di sospensione, il Notturmo in si maggiore op. 62 n. 1 (Andante) si presenta più complesso già nella sua prima parte (A), a sua volta strutturata in tre parti (A-B-A'): la prima, basata su una melodia dolcemente cantabile, ma sorretta da un tessuto contrappuntistico più denso, la seconda su una serie di delicati arabeschi discendenti alla mano destra, sostenuti da un ansimante andamento sincopato della mano sinistra (che preannuncia quello della parte centrale del brano), e interrotti bruscamente alla battuta 26 da una gelida volata di quarantadue note che squarcia come un lampo la tastiera in senso ascendente e discendente per lasciar posto al ritorno della melodia iniziale.

La parte centrale del Notturmo (Sostenuto) è basata su una lunga melodia alla mano destra accompagnata da continue sincopi alla sinistra che le

conferiscono un senso di oscillazione e ambiguità acuito dall'iridescenza delle continue modulazioni.



Le sincopi scompaiono, l'atmosfera si va calmando e si prepara il ritorno di A' (Poco più lento), la cui melodia viene esposta sorprendentemente tutta da trilli, usati non virtuosisticamente ma come puro effetto timbrico, che poi si fondono a volate e arabeschi vari. Con una lunga coda (A tempo primo) in cui ricompaiono ancora una volta i leggeri arabeschi sorretti dalle sincopi, il Notturmo si va spegnendo fra rifrazioni sempre più tenui.

Il Notturmo in mi maggiore op. 62 n. 2 è basato sul contrasto più netto fra la prima parte (Lento) - una calma melodia attraversata da una malinconia stanca e rasserenata, sostenuta sommessamente da un regolare andamento di marcia in quattro tempi simile a quello già usato nel primo Notturmo delle op. 37, 48 e 55 - e la seconda, un breve e angosciato Agitato di somma sapienza contrappuntistica in cui ogni nota sembra stillare dolore, un dolore reso ancora più insostenibile proprio dal controllo quasi pacificato con cui viene esternato.

Molte altre volte nella sua musica Chopin aveva espresso il suo dolore con rabbia, opponendogli come a qualcosa di altro da sé con tutto il fiato che aveva, giungendo talvolta, come nell'ultimo dei Preludi op. 28, a un vero e proprio "urlo"; ora, pur continuando a sentire quel dolore, Chopin lo ha ormai riconosciuto e accolto in sé e ha capito che per esprimerlo non occorre alzare la voce. Il passaggio fra queste due sezioni contrastanti e la netta contrapposizione fra i loro caratteri vengono anch'essi stemperati dalla presenza di un scorrevole episodio di poche battute dal carattere sognante e quasi improvvisativo; questo episodio torna ancora alla fine del Notturmo provocandone, più che la fine, la graduale scomparsa.

Carlo Cavalletti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 21 ottobre 1990**

POLACCHE

POLACCA IN LA BEMOLLE MAGGIORE PER PIANOFORTE, OP. 53 "EROICA"

Musica: Fryderyk Chopin

- Maestoso

Organico: pianoforte

Composizione: 1842

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1843

Dedica: Auguste Léo

Per i contenuti della sua produzione e per i tratti salienti della sua biografia - l'esilio dalla patria oppressa, l'esistenza minata dalla tisi e la morte in giovane età - al momento della scomparsa Chopin era già considerato il compositore romantico per eccellenza, nella seconda metà dell'Ottocento questa immagine si è andata distortendo sempre più, mentre un esercito di signorine di buona famiglia si sdilinquiva sulla sua musica che anche i più grandi concertisti eseguivano in modo affettato; e anche se nel corso del Novecento si è assistito a una graduale e faticosa inversione di tendenza che ha portato gli interpreti e la critica a iniziare a metterne finalmente a fuoco l'immagine in tutta la sua grandezza, troppi e troppo grandi e difficili da scalzare sono stati gli equivoci e i fraintendimenti su di lui: Chopin poeta delle piccole forme perché refrattario, in quanto "romantico", all'asservimento a qualsivoglia schema formale, quando non addirittura perché incapace di padroneggiare strutture più complesse; Chopin delicato ed efebico "autore dei Notturmi"; Chopin appassionato cantore della tragedia della Polonia oppressa nelle Polacche...

Le Polacche, così come le Mazurke e i Notturmi, accompagnano Chopin per tutta la vita: dalla *Polacca in sol minore* composta a sette anni nel 1817 alla *Polacca-Fantasia in la bemolle maggiore* del 1846. Nonostante ciò che si potrebbe comunemente pensare partendo dal nome, la Polacca rappresenta assai meno l'autentico folklore polacco rispetto alla Mazurka, incarnando se mai l'immagine ideale che della musica polacca si aveva al di fuori della Polonia. Infatti, nata in Polonia in ambito popolare come

danza lenta e grave di carattere processionale, a partire dal primo Settecento la Polacca si diffuse rapidamente in tutta Europa stilizzandosi in una forma in tempo ternario basata su un tipico ritmo: croma-due semicrome-quattro crome. Alla Polacca si era aggiunto nel frattempo un Minuetto, trasformatosi poi in Trio seguito, a partire dalla fine del Settecento, dalla ripresa della Polacca, dando vita così alla tipica struttura tripartita Polacca-Trio-Polacca (che poteva essere preceduta da un'introduzione e seguita da una coda).

STRALCIO DELLO SPARTITO



Con l'inizio dell'Ottocento si assiste a una nuova, duplice evoluzione: ormai completamente autonoma dal ballo, la Polacca da una parte assume un andamento più vivace, un tono più maestoso e si arricchisce di elementi virtuosistici e salottieri e grazie a personaggi come Weber, Hummel e il polacco Karol Lipiriski, si trasforma nella "Polacca brillante"; dall'altra, soprattutto nelle mani del polacco Michal Oginski, rimane più vicina al modello originario assumendo toni più intimistici,

malinconici e tristi. Naturalmente Chopin fece tesoro di entrambe queste esperienze, dosandole di volta in volta in modo diverso; intervenendo su questo bagaglio con il suo sommo genio portò ancora una volta un genere, come anche nel caso del Notturmo e della Mazurka, a livelli di perfezione mai raggiunti prima, né più mai superati da altri dopo.

I contemporanei comunque, per uno di quegli equivoci e fraintendimenti cui si faceva cenno all'inizio, videro nelle Polacche di Chopin - e in particolare in pagine come l'op. 40 n. 1, detta "Militare" e, soprattutto, proprio nella celeberrima op. 53, detta "Eroica" (e i due epiteti, certo non di mano di Chopin, la dicono assai lunga in proposito) - solamente l'aspetto irredentista, politico, guerresco. Valga, per tutti, l'esempio di Liszt, secondo il quale «le Polacche di Chopin, di volta in volta tragiche, cupe o luminose, danno voce alla resistenza disperata di un popolo minacciato e aggredito». E non è un caso se perfino un genio musicale come Liszt non riuscì a comprendere la *Polacca-Fantasia*, uno dei massimi capolavori chopiniani non potendo farla rientrare in questa "sua" idea di Polacca: non trovandovi «traccia alcuna di visioni ardite e luminose», la giustificò come l'opera poco felice di un uomo morente, fatta di «pitture poco favorevoli all'arte, come quelle di ogni momento estremo, di ogni agonia».

La *Polacca in la bemolle maggiore op. 53* detta "Eroica" - che per molti è e rimane la Polacca di Chopin, quasi non ne avesse scritte altre o, addirittura, quasi non avesse scritto altro - in effetti è uno di quei brani che soffrono di eccessiva popolarità, divenuta ormai una specie di "sigla" banalizzata e banalizzante di Chopin che ritroviamo in mille contesti diversi (film, cartoni animati, pubblicità, mi torna in mente perfino una vecchia canzone del 1962 di Gilbert Bécaud, *Le pianiste de Varsovie*) e che anche in ambito classico troppe e troppe volte abbiamo ascoltato, e purtroppo continuiamo ad ascoltare, suonata in modo troppo superficiale ed effettistico, così lontano dal nobilissimo e profondo universo poetico di Chopin.

Composta nel 1842 e pubblicata a Lipsia e a Parigi nel 1843 da Schlesinger e poi nel 1845 a Londra con dedica al banchiere francese Auguste Léo, rappresenta il penultimo lavoro chopiniano del genere, seguendo di un anno la *Polacca in fa diesis minore op. 44*, pagina fortemente sperimentale a livello formale (al punto che Chopin, da quel

musicista dotato di un così «eccelso senso della forma» che era - secondo la felicissima definizione di Nietzsche - parlandone nelle sue lettere, quasi fatica a riconoscerla come Polacca e la definisce «una sorta di Polacca che è piuttosto una Fantasia» o «una specie di Fantasia in forma di Polacca») e precedendo di quattro anni la sublime ed estrema *Polacca in la bemolle maggiore op. 61*, ardita e visionaria al punto da venir finalmente fregiata da Chopin di quel titolo di *Polonaise-Fantaisie* già "rischiato" dall'op. 44.

In effetti il confronto con questi due lavori è illuminante già a livello quantitativo: 325 battute e 10/11 minuti di durata per l'op. 44; 288 battute e 12/14 minuti di durata per l'op. 61.

Fra queste due opere *monstre* l'op. 53 spicca con le sue sole 181 battute e una durata di appena 6/7 minuti. Grande stringatezza, quindi, ma anche grande regolarità e senso delle proporzioni formali: 16 battute di introduzione, 16 battute la parte A, che si ripete, 16 battute la parte B, quindi si ripetono nuovamente le 16 battute di A...

Con un materiale tematico che, per di più, sembra scolpito nel marmo e che, con i suoi continui, incisivi ed esaltanti ritorni, davvero si scolpisce indissolubilmente nella nostra mente.

Eppure quanta fantasia, quante invenzioni (il sorprendente e trascinate Trio, il poeticissimo e "splenetico" episodio di transizione che dal Trio riconduce verso la ripresa della *Polacca*), quante sorprese a livello armonico (basterebbe il Trio in mi maggiore (!), tonalità lontana anni luce, con i suoi quattro diesis in chiave, dai quattro bemolle del la bemolle della Polacca...).

Qualche considerazione conclusiva in merito all'immagine che ci è stata tramandata di questo brano e alle sue possibili interpretazioni. È comprensibile che ci si possa far prendere dalla lettura in chiave "eroica", enfatizzandone i toni guerrieri e militareschi accentuando la parte virtuosistica e spettacolare, massime nel famigerato Trio, con il suo ostinato di ottave discendenti in quartine di semicrome condannato da molti pianisti a uno sfoggio di grandi velocità, sonorità e virtuosismi di sicura efficacia ma di non altrettanta fedeltà all'originale.

CHOPIN GIOVANE



Comprensibile, ma certo non giustificabile se ci si ricorda dell'indicazione agogica apposta da Chopin alla *Polacca* (*Maestoso* e il Trio non prevede alcun cambiamento di tempo), della testimonianza di Charles Halle, pianista amico di Chopin che racconta di averlo visto un giorno estremamente triste per aver ascoltato questa Polacca «suonata velocemente, con ciò distruggendo tutta la grandezza e la maestosità che ne sono la caratteristica fondamentale» (ed è notevole che, secondo il racconto di Halle, Chopin non avrebbe detto «troppo velocemente», ma solo «velocemente»), o anche della testimonianza di Adolph Gutmann, un allievo assai amato da Chopin, che ricordava come il suo grande maestro, a differenza di molti, nel Trio non facesse un grande strepito e iniziasse le ottave in pianissimo (come del resto sono prescritte, con in più l'aggiunta sotto voce al tema della mano destra) senza poi aumentarne esageratamente la sonorità.

Carlo Cavalletti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorium Parco della Musica, 3 giugno 2009**

DUE POLACCHE PER PIANOFORTE, OP. 40

Musica: Fryderyk Chopin

1. la maggiore: Allegro con brio
2. do minore: Allegro maestoso

Organico: pianoforte

Edizione: Troupenas, Parigi, 1840

Dedica: Tytus Julian Fontana

Le Polacche accompagnano Chopin per tutta la vita, dalla *Polacca in sol minore*, composta a sette anni nel 1817, alla Polacca-Fantasia in la bemolle maggiore, portata a termine nel 1846, tre anni prima della morte, e destinata a rimanere una delle sue ultime composizioni. Nonostante ciò che si potrebbe comunemente pensare partendo dal nome, la Polacca rappresenta assai meno l'autentico folklore polacco rispetto alla Mazurka, incarnando se mai l'Immagine ideale che della musica polacca si aveva al di fuori della Polonia.

Nata infatti in Polonia in ambito popolare come danza lenta e grave di carattere processionale, a partire dal primo Settecento la Polacca si è diffusa rapidamente in tutta Europa stilizzandosi in una forma in tempo ternario basata su un tipico ritmo croma-due semicrome-quattro crome. Alla Polacca si era aggiunto nel frattempo un Minuetto, trasformatosi poi in Trio, seguito, a partire dalla fine del Settecento, dalla ripresa della Polacca, dando vita così alla tipica struttura tripartita (che poteva essere preceduta da un'introduzione e seguita da una coda).

Con l'inizio dell'Ottocento si assiste a una nuova, duplice evoluzione: ormai completamente autonoma dal ballo, la Polacca da una parte assume un andamento più vivace, un tono più maestoso e si arricchisce di elementi virtuosistici e salottieri e grazie a personaggi come Weber, Kummel e il polacco Karol Lipinski, si trasforma nella "polacca brillante"; dall'altra, soprattutto nelle mani del polacco Michal Kleophas Oginski, rimane più vicina al modello originario, ma assumendo toni più intimistici, malinconici e tristi.

GEORGE SAND



Naturalmente Chopin fece tesoro di entrambe queste esperienze, dosandole di volta in volta in modo diverso; intervenendo su questo bagaglio con il suo sommo genio portò ancora una volta un genere - come anche nel caso del Notturmo, della Mazurka, dello Scherzo - a livelli di perfezione mai raggiunti prima, né superati da altri dopo. I contemporanei, comunque, per uno dei molti equivoci e fraintendimenti dei quali è rimasta vittima la musica del compositore polacco, videro nelle Polacche di Chopin - e in particolare in pagine come l'op. 40 n. 1 e la celeberrima op. 53, che non a caso furono dette rispettivamente "Militare" ed "Eroica" - solamente l'aspetto nazionale, irredentista, politico: valga, per tutti, l'esempio di Liszt, secondo il quale «le Polacche di Chopin, di volta in volta tragiche, cupe o luminose, danno voce alla resistenza disperata di un popolo minacciato e aggredito».

Composte fra il 1838 e il 1839, le due Polacche pubblicate come op. 40, con dedica all'amico Julian Fontana, nel dicembre del 1840 da Breitkopf & Härtel a Lipsia e da Troupenas a Parigi e poi, nel novembre del 1841, da Wessel a Londra, rappresentano in maniera molto chiara i due tipi di polacca a cui si faceva cenno poc'anzi.

La *Polacca in la maggiore* op. 40 n. 1 (*Allegro con brio*), datata ottobre 1838, è una pagina celeberrima caratterizzata dall'estrema regolarità della costruzione: priva di un'introduzione e di una coda, mostra chiarissimi sia il tipico ritmo croma-due semicrome-quattro crome, praticamente onnipresente, sia la tripartizione Polacca-Trio-Polacca, è basata su periodi regolari di otto battute ciascuno, e attraversata interamente da un unico carattere espressivo improntato a un sano e baldanzoso trionfalismo.

Ingiustamente meno celebre ed eseguita, ma non per questo meno affascinante, è la *Polacca in do minore* op. 40 n. 2 (*Allegro maestoso*), pagina assai più ricca di contrasti e sfumature espressive rispetto alla precedente. Iniziata anch'essa nell'autunno del 1838, fu elaborata però soprattutto nel 1839, durante lo sciagurato soggiorno del compositore a Maiorca in compagnia di George Sand.

Qui il tipico ritmo di Polacca viene come messo fra parentesi, la regolarità dei periodi di otto battute si va sfaldando, la struttura si fa meno regolare e più variegata, le armonie si fanno cangianti, cresce anche l'attenzione riservata al timbro e la cupa e tragica maestosità

dell'episodio di apertura (nel quale Chopin, forse inconsciamente, richiama un tema ascoltato da ragazzo a Varsavia in occasione dell'incoronazione di Alessandro I di Russia a re di Polonia, quello della Polacca detta "L'incoronazione" di Karol Kurpinski) viene stemperata da momenti attraversati da intensa nostalgia e sconsolata mestizia.

Carlo Cavalletti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 1 dicembre 2000

DUE POLACCHE PER PIANOFORTE, OP. 26

Musica: Fryderyk Chopin

1. do diesis minore: Allegro appassionato
2. mi bemolle minore: Maestoso

Organico: pianoforte

Composizione: 1834 - 1835

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1836

Dedica: Josef Dessauer

La Polacca, come dice il nome, è la danza nazionale della Polonia, e Chopin, nato in Polonia da padre francese e da madre polacca, è culturalmente polacco. La Polacca, danza nazionale di successo internazionale, accompagna dunque tutta l'attività creativa di Chopin, dai sette (*Polacca in sol minore*) ai trentasei anni (*Polacca-Fantasia op. 61*).

La Polacca, danza dell'aristocrazia, fastosa e pomposa (basti pensare all'atto polacco del *Boris Godunov* di Musorgskij), era diventata intimistica e sentimentale con un compositore dilettante, Michal Kleofas Oginski (1765-1833), le cui venti Polacche ottennero una vasta diffusione tra i dilettanti di pianoforte di tutti i paesi. Chopin parte dall'Oginski e da altri compositori polacchi dei primi trent'anni dell'Ottocento. Ma con le due *Polacche op. 26* conferisce al genere un *ethos* che non aveva prima avuto.

JOSEF DESSAUER



Le *Polacche op. 26*, composte fra il 1834 e il 1835, arrivano dopo l'insurrezione del 1830-31, e cantano in modo drammatico, potremmo dire verdianamente, la «patria oppressa». Allo scoppio dell'insurrezione polacca contro i russi occupanti - novembre 1830 - Chopin si trovava a Vienna. Le sue lettere alla famiglia esprimono entusiasmo, preoccupazione e bellicosi propositi contro i moscoviti. Ma Chopin non rientrò in Polonia e seguì da lontano le varie fasi del ritorno in forze dei russi. Quando Varsavia venne rioccupata - settembre 1831 - si trovava a Stoccarda: fu per lui uno *choc* terribile, testimoniato dalle lettere e ancor più dalle pagine di un diario. Poi, giunto a Parigi, Chopin trovò gli esuli che dalla Polonia erano fuggiti in gran numero e che avevano trovato asilo nella Francia di Luigi Filippo. Le due *Polacche op. 26* rappresentano appunto, a parer mio l'espressione di sentimenti violenti, provocati dai recenti avvenimenti e non ancora del tutto sublimati.

O meglio, non ancora del tutto sublimati nella seconda *Polacca*, che è una Polacca vera e propria, con il caratteristico ritmo di danza che la percorre da capo a fondo. Nella prima *Polacca* il ritmo caratteristico viene invece appena citato dopo le prime quattro battute introduttive del primo episodio e ripreso per un attimo nel secondo episodio. Non più danza, dunque, ma poema su una nazione di cui il ritmo della danza è simbolo.

La costruzione è ancora squadrata come quella della danza tradizionale, con netta separazione tra i diversi episodi, ripetizioni, simmetrie prevedibili. Ma lo spirito è nuovo: drammaticamente teso e dolorante nella prima parte e nella terza (ripetizione della prima), nostalgicamente dolce, fino allo spasimo, nella parte centrale. La difficoltà non è elevata, la scrittura pianistica non è quella del *Primo Scherzo* e della *Prima Ballata*, composizioni in cui la dimensione epica dei contenuti si sposa alla monumentalità della forma. Nel campo della Polacca Chopin raggiungerà questo traguardo supremo solo alla fine, solo nella *Polacca-Fantasia op. 61*; però il cammino che conduce all'*op. 61* si apre appunto con l'*op. 26 n. 1*.

Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 12 gennaio 1996**

POLACCA IN FA DIESIS MINORE PER PIANOFORTE, OP. 44

Musica: Fryderyk Chopin

Organico: pianoforte

Composizione: 1841

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1841

Dedica: principessa de Beauvau

La Polacca in fa diesis minore è un'opera sperimentale che nasce nel 1841, anno in cui Chopin andava ricercando per le sue composizioni nuove soluzioni formali che raggiungeranno la loro espressione più alta nella Fantasia in fa minore op. 49. Per un musicista dotato di un così «eccelso senso della forma» (davvero Nietzsche ha compreso quello che a tanti paludati esegeti è sempre sfuggito) un simile fermento non poteva passare inosservato: per questo nella lettera in cui informava l'amico Fontana di voler proporre all'editore viennese Mechetti questa Polacca, quasi faticando a riconoscerla come tale, la definisce «una sorta di Polacca che è piuttosto una Fantasia»; già il giorno dopo, però, nello scrivere a Mechetti, aveva invertito i termini della questione: «è una specie di Fantasia in forma di Polacca che chiamerò Polacca», e come Polacca op. 44 infatti fu pubblicata nel novembre di quello stesso anno da Mechetti a Vienna e da Schlesinger a Parigi e nel gennaio del 1842 da Wessel a Londra, con dedica alla principessa di Beauveau.

Le novità più evidenti che lasciavano perplesso Chopin fra quelle da lui introdotte nella Polacca in fa diesis minore erano l'aggiunta al modello base (introduzione-polacca-trio-polacca-coda) di una nuova parte collocata prima del Trio e l'utilizzo di una Mazurka come Trio (cosa che in realtà era già stata tentata una volta da Kurpinski). Annunciata da otto teatrali battute di introduzione, la Polacca (Moderato) si presenta drammatica e fieramente maestosa; dopo una settantina di battute, inizia una nuova sezione dal carattere ostinatamente ritmico, all'interno della quale ricompare per un attimo un tema della Polacca, seguita dall'ampio Trio (Doppio movimento), un delicato Tempo di Mazurka dal tono malinconico.

Alcune geniali battute di transizione portano alla ripresa della Polacca, in una forma più essenziale rispetto alla prima volta, e poi a una breve coda dove la Polacca va sommessamente spegnendosi fino al pianissimo, che viene interrotto bruscamente dall'improvviso fortissimo dell'accordo conclusivo.

Carlo Cavalletti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 21 ottobre 1999**

PRELUDI

VENTIQUATTRO PRELUDI PER PIANOFORTE, OP. 28

Musica: Fryderyk Chopin

1. do maggiore: Agitato
2. la minore: lento
3. sol maggiore: Vivace
4. mi minore: Largo
5. re maggiore: Molto allegro
6. si minore: Lento assai
7. la maggiore: Andantino
8. fa diesis minore: Molto agitato
9. mi maggiore: Largo
10. do diesis minore: Molto allegro
11. si maggiore: Vivace
12. sol diesis minore: Presto
13. fa diesis maggiore: Lento

14. mi bemolle minore: Allegro
15. re bemolle maggiore: Sostenuto
16. si bemolle minore: Presto con fuoco
17. la bemolle maggiore: Allegretto
18. fa minore: Molto allegro
19. mi bemolle maggiore: Vivace
20. do minore: Largo
21. si bemolle maggiore: Cantabile
22. sol minore: Molto agitato
23. fa maggiore: Moderato
24. re minore: Allegro appassionato

Organico: pianoforte

Composizione: 1831 - 1839

Edizione: Pleyel, Parigi, 1839

Dedica: Camille Pleyel (ediz. francese); J. K. Kessler (ediz. tedesca)

Per la forma del Preludio nell'Ottocento si può fare un discorso analogo a quello proposto prima, parlando della Rapsodia. Mentre per altri autori la forma mantiene ancora quel carattere strumentale di introduzione a un qualcosa di diverso (è il caso di Mendelssohn, di Liszt, di Franck, con l'obiettivo principale di prepararci alla fuga), in Chopin si viene affermando una nuova autonomia: i 24 Preludi ne costituiscono la prima vera e insuperata prova, con l'ulteriore novità della raccolta su uno schema tonale preciso. L'esempio chopiniano, al di là del suo eccezionale valore in se stesso, è anche quello che aprirà la strada a Debussy come ai disparati esempi, spesso molto significativi, da Rachmaninov a Skrjabin.

Pubblicati nel 1839 da Catelin con dedica a Pleyel, che aveva acquistato il manoscritto, e da Breitkopf con dedica a Kessler, furono scritti probabilmente prima del viaggio a Majorca nel 1838, nonostante una biografia spesso troppo fantasiosa abbia legato alcuni di essi alla permanenza nelle Baleari. Se non è da escludere in assoluto quest'ultima

ipotesi, è certo che nel soggiorno a Valdemosa Chopin riordinò il materiale in modo definitivo, componendo qui i due *Notturmi op. 37*, la *Ballata op. 38*, lo *Scherzo op. 39*, la *Polacca op. 40 n. 2*, la *Mazurka op. 41 n. 2*, e progettando probabilmente anche la *Sonata op. 35*.

Prima di passare brevemente in rassegna ogni Preludio, ricordiamo che essi costituiscono un caso unico, dentro la straordinaria produzione pianistica di Chopin, per concentrazione, immediatezza, soluzioni armoniche spericolate, allontanamento da regole formali e da consuetudini, concedendo pochissimo alla fioritura, al pianismo esteriore, anche quando la scrittura diventa ostica, difficile, spesso assai vicina al carattere serrato dello Studio.

Sulla interpretazione extra-musicale dei Preludi le posizioni sono molto differenti, spesse antitetiche, e nascono soprattutto dalle affermazioni di George Sand, con la quale Chopin visse a Majorca, che volle creare, forse per un eccesso di fantasia, delle connessioni fra l'ambiente suggestivo dell'isola (la natura, il monastero) che sicuramente lo stesso compositore avvertiva molto intensamente (come risulta da alcune sue lettere) e alcuni Preludi più impressionisti, vale a dire più facilmente interpretabili secondo criteri diversi, nonostante il disappunto di Chopin a tale proposito.

Al di là di queste interpretazioni, che oggi interessano assai meno l'ascoltatore, fra i giudizi più acuti che sono stati espressi su quest'opera vorrei ricordare quello di Schumann: «Sono schizzi, frammenti iniziali di studi o - se vogliamo - ruderi, penne d'aquila, selvaggiamente disposte alla rinfusa. Ma la scrittura delicata e perlacea indica in ciascuno di essi: *lo scrisse Fryderyk Chopin*. Lo si riconosce dalle pause e dal respiro impetuoso. Egli è e rimarrà il più ardito e il più fiero spirito poetico dell'epoca». Più singolare forse un altro giudizio, pubblicato nel 1931 su "La Revue Musicale" e firmato da André Gide: «Ognuno di essi prelude alla meditazione. Essi non sono affatto composizioni da concerto. In nessuna altra opera Chopin crea un'atmosfera particolare, crea uno sfondo sentimentale e quindi si spegne, tace. Non tutti hanno uguale valore. Alcuni sono pieni di grazia e di incanto, altri spaventosi, ma nemmeno uno di essi suscita indifferenza».

Il *Preludio n. 1 in do maggiore* ("Agitato") ha il carattere di Toccata ed è stato avvicinato, per qualche aspetto, al *n. 9 in mi maggiore*, anche se quest'ultimo ha un andamento più solenne di marcia.

GEORGE SAND



Il *n. 2 in la minore* ("Lento") è uno dei due scritti sicuramente per primi, forse a Stoccarda dopo la notizia della caduta di Varsavia: alla linea fragile della mano destra, che non si sviluppa in una vera melodia, si contrappone un intricato gioco accordale della sinistra, armonicamente ambiguo, che ha fatto parlare, ad alcuni biografi, di disperazione, di follia, di malattia, di un frammentarismo che ha dello sconcertante, se pensiamo al periodo in cui questo Preludio fu scritto. Posto proprio all'inizio della raccolta, è però oltremodo significativo ed emblematico per una concezione compositiva che interesserà da vicino molti altri preludi.

Il *Preludio n. 3 in sol maggiore* ("Vivace") ci porta invece, con il suo movimento fluido, in un'atmosfera molto diversa, di carattere idillico; per il disegno della sinistra è stato avvicinato allo *Studio in do minore n. 12*.

Il *Preludio n. 4 in mi minore* ("Largo") è uno dei più noti e più belli, per l'accorato patetismo della linea melodica, sorretta da un continuo movimento accordale in una quadratura formale perfetta. Esso fu eseguito, insieme con il *n. 6 in si minore* ("Assai lento") (che è per molti aspetti complementare al primo, con la melodia che però sta alla sinistra) durante i funerali di Chopin il 30 ottobre 1839, nella chiesa della Maddalena a Parigi. Ricordiamo che in quella occasione venne eseguita anche la *Marcia funebre* dell'*op. 35* (strumentata da Reber) e, secondo il desiderio espresso dallo stesso Chopin morente, il Requiem di Mozart.

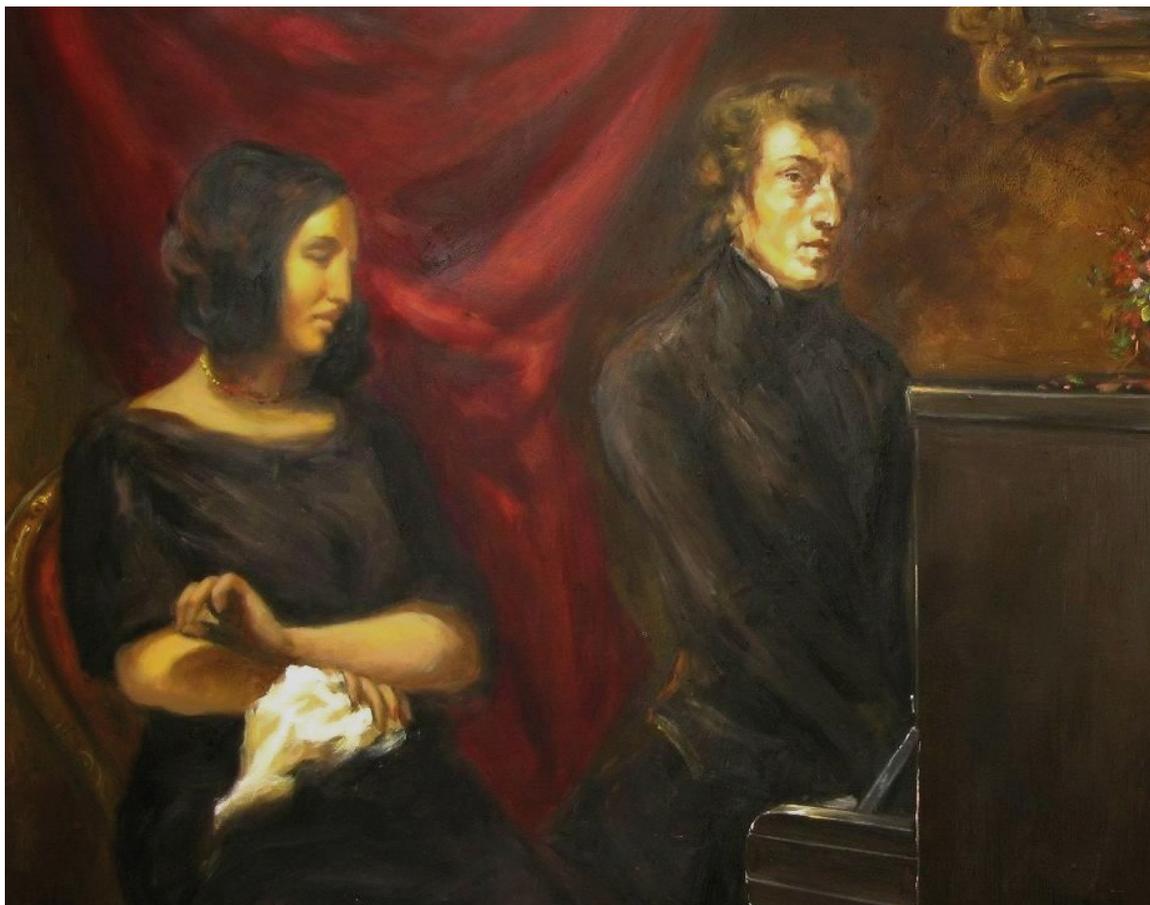
Il *Preludio n. 5 in re maggiore* ("Molto allegro") fa parte di un folto gruppo molto vicino al carattere dello Studio.

Del *n. 6* già si è detto, e ascoltiamo quindi il *n. 7 in la maggiore* ("Andantino") che è fra i più brevi di tutto il ciclo: 16 battute in tutto, con un inequivoco legame alla musica nazionale polacca.

Sul *Preludio n. 8 in fa diesis minore* ("Molto agitato"), che ha la forma di uno Studio, si sono concentrate in modo particolare le fantasie di alcuni biografi. Chopin era indignato di queste precisazioni naturalistiche, ma ciò non impedì il proliferare di voci, dalla Sand a Liszt, che videro qui (o in altri due, quelli in *si minore* e in *re bemolle maggiore*) un nesso con la preoccupazione del musicista in attesa della Sand e dei figli di lei durante un temporale, con il rumore delle gocce d'acqua cadenti sul tetto.

Il *Preludio n. 9 in mi maggiore* ("Largo"), avvicinato per qualche verso al primo, ha il carattere di una marcia, segnata dalla linea del basso, sul movimento ostinato a terzine della destra.

CHOPIN E GEORGE SAND



Il *n. 10 in do diesis minore* ("Molto allegro"), breve e leggero nell'alternarsi di due momenti, brillante e intimo, lascia il posto al *n. 11 in si maggiore* ("Vivace"), altro interessante abbozzo di Studio, e al *n. 12 in sol diesis minore* ("Presto"), di carattere analogo ma di maggiore estensione.

Il *n. 13 in fa diesis maggiore* ("Lento") si distacca nettamente dai precedenti per il carattere di Notturmo.

Dopo il *n. 14 in mi bemolle minore* ("Allegro"), altro esempio strutturale di Studio in miniatura (che per alcuni ha fatto pensare allo schizzo per il finale della *Sonata op. 35*), il *n. 15 in re bemolle maggiore* ("Sostenuto"), è certamente il più noto di tutti i Preludi, in lizza con i due citati a

proposito del temporale che lo avrebbe ispirato. Al di là di interpretazioni extra-musicali, si tratta di una pagina estremamente significativa, di taglio tripartito. La prima parte (che ritorna alla fine abbreviata e modificata) è contraddistinta dall'ossessivo pedale di la bemolle in una atmosfera di malinconia e intimità, con la quale contrasta la zona centrale (sempre contraddistinta dalla ripetizione ossessiva del la bemolle che ritorna come sol diesis), di un carattere cupo e angosciato.

Il *Preludio n. 17 in si bemolle minore* ("Presto con fuoco") dopo i primi sei accordi perentori acquista il carattere di uno Studio di notevole virtuosismo.

Il *n. 17 in la bemolle maggiore* ("Allegretto") ha il fascino di un Notturmo ed è uno dei più seducenti dell'intera raccolta.

Di contrasto, il seguente in *fa minore* ("Molto allegro") è un'esplosione fantastica e drammatica insieme.

La struttura pianistica del *n. 19 in mi bemolle maggiore* ("Vivace") è ancora quella di uno Studio, con la novità di possibili richiami alla musica polacca.

13 battute soltanto costituiscono il *Preludio n. 20 in do minore* ("Largo") il più breve dell'*op. 28*: si tratta di un corale maestoso nello spirito di una Marcia funebre. A proposito di esso la Sand scrisse che "un Preludio di Chopin contiene più musica di tutto il trombettamento di Meyerbeer".

Dopo il *n. 21 in si bemolle maggiore*, che vive nello spirito di un Notturmo, il *n. 22 in sol minore* ("Molto agitato") è un esempio mirabile di drammaticità e di forza.

Il *n. 23 in fa maggiore* ("Moderato") ha il tono riposante di un breve Studio.

L'ultimo, in *re minore* ("Allegro appassionato") è uno dei più importanti in assoluto e fra i primi (con quello in la minore) ad essere composti, da collegarsi probabilmente alla notizia della caduta di Varsavia; ma la cosa certa resta l'impressione di una caduta interiore, vissuta da dentro con ipersensibilità, mentre sotto l'aspetto pianistico, considerato il tempo richiesto, le difficoltà che esso presenta sono enormi, ma al di là di ogni sfoggio virtuosistico fine a se stesso.

Renato Chiesa

**Testo tratto dal programma di sala del concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 11 aprile 1989**

**PRELUDIO IN DO DIESIS MINORE
PER PIANOFORTE, OP. 45, BI 141, CI 190**

Musica: Fryderyk Chopin

- Sostenuto

Organico: pianoforte

Composizione: Agosto - Settembre 1841

Edizione: Mechetti, Vienna, 1841

Dedica: principessa Elisabeth Czernicheff

Ai celeberrimi ventiquattro dell'opus 28 si aggiungono nel catalogo di Chopin solo altre due pagine che recano il nome di "Preludio": il Preludio in la bemolle maggiore senza numero d'opera, del 1834, e il Preludio in do diesis minore op.45, scritto nel 1841.

Nato su commissione di un editore viennese come contributo per un Album alla memoria di Beethoven, questo brano isolato appartiene agli esiti più alti della produzione chopiniana, sia per vastità d'ispirazione che per impegno formale, e non tradisce affatto la sua solenne origine occasionale, se non per una particolare severità e ricercatezza di soluzioni timbriche e armoniche, queste ultime ruotanti attorno alla scelta della tonalità, intima e pensosa, di do diesis minore.

Niente di beethoveniano però vi si affaccia: Chopin non si affida a rimandi concreti per modulare senza timori il suo omaggio al titano fra i compositori.

E tuttavia il gesto con cui si apre la densa pagina – quattro battute d'introduzione che ricamano una lunga frase discendente chiusa da un accordo sospeso - sembra spalancare una nostalgia piena di attese e sottintesi.

Di lì subito Chopin riprende enucleando, questa volta dal registro grave verso l'acuto, una figura d'accompagnamento simmetrica, che passa in secondo piano allorché ne deriva, quasi per naturale cristallizzazione, una melodia di canto arcano, più suggerito che concluso.

Ciò che segue non si pone sotto il segno dello sviluppo, ma semmai della variazione, in una caleidoscopica successione di trapassi armonici enarmonici, sovente altalenanti fra maggiore e minore: da cui nasce, quasi per emanazione dei collegamenti tonali, una prodigiosa varietà di colori, nessuno dei quali però acceso, piuttosto sfumato e ricco di vibrazioni intime.

L'interiorizzazione della musica avviene per impercettibili trasformazioni di elementi minimi attorno alla melodia del canto, intatta e intangibile, velata di malinconia virile, sospesa su se stessa e avvolta di delicate rimembranze; trattenute prima e, solo alla fine, esplicitate da una cadenza a piacere, quasi finalmente orgogliosa di sé, robusta e decisa nel suo cromatismo avvolgente.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala di Ravenna Festival 1996, 10
Giugno 1996, Maurizio Pollini pianoforte**

RONDÒ

RONDÒ "À LA MAZUR" IN FA MAGGIORE PER PIANOFORTE, OP. 5, BI 15, CI 193

Musica: Fryderyk Chopin

- Vivace. Tranquillamente e cantabile

Organico: pianoforte

Composizione: 1826

Edizione: Brzezina, Varsavia, 1828

Dedica: contessa Alexandrine de Moriolles

Il *Rondeau à la Mazur* fu pubblicato inizialmente nel 1826 senza numero d'opus; successivamente nel 1836 venne ripubblicato come opera 5 e giudicato da Schumann come un lavoro «molto indicativo della personalità di Chopin».

Il brano è nella tonalità di fa maggiore ed è costruito su due temi (Vivace - Tranquillamente e cantabile) in cui giocano elementi del folklore polacco e della musica colta, rielaborati dal musicista con originalità di linguaggio.

La scrittura pianistica è improntata ad un virtuosismo brillante e vive soprattutto in funzione del modo con cui viene realizzata dall'esecutore: non per nulla ad un certo punto Chopin indica nella didascalia le parole «lusingando e leggero», quasi a voler sottolineare meglio il timbro espressivo da imprimere al discorso sonoro.

Il Rondò è dedicato a mademoiselle la contessa Alexandrine de Moriolles.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia;**

Roma, Piazza del Campidoglio, 8 luglio 1981

RONDÒ IN MI BEMOLLE MAGGIORE PER PIANOFORTE, OP. 16, BI 76, CI 195

Musica: Fryderyk Chopin

1. Introduzione: Andante
2. Rondò: Allegro vivace

Organico: pianoforte

Composizione: 1833

Edizione: Pleyel, Parigi, 1833

Dedica: Caroline Hartmann

L'Introduzione e Rondò in si bemolle maggiore op. 16 fu scritta a Parigi nel 1832 e dedicata a Caroline Hartmann, una pianista-prodigio morta immaturamente a soli 26 anni e già allieva di Chopin e di Liszt.

Il pezzo è costruito su due episodi in contrasto tra di loro, ma ciò che domina è il colore virtuosistico che richiede una varietà di timbri e di accenti appartenenti ad un raffinato pianismo: non per nulla questa pagina fu prediletta da interpreti del calibro di Rachmaninov e di Horowitz.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 23 febbraio 1990

SCHERZI

SCHERZO N. 1 IN SI MINORE PER PIANOFORTE, OP. 20, BI 65, CI 197

Musica: Fryderyk Chopin

- Presto con fuoco

Organico: pianoforte

Composizione: 1831 - 1832

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1835

Dedica: Thomas Albrecht

L'edizione inglese dello *Scherzo in si minore op. 20*, indicato *Presto con fuoco* appare con il titolo di *Banchetto infernale*.

Un allievo di Chopin, Karol Mikuli, ricorda che "il Maestro continuava a stringere il tempo prima della Coda, di modo che l'opera culminava in un angosciante parossismo".

Le orecchie del tempo ascoltavano Chopin con stupore, sgomenti: per l'ampiezza delle violenze dinamiche, il frequente, repentino mutare dell'atmosfera narrativa, la libertà delle invenzioni armoniche, evidentissima all'avvio del primo dei suoi quattro Scherzi.

La poetica dei contrasti irrisolti e coesistenti traccia qui il proprio apogeo: il passaggio dalla *Berceuse* del *Molto più lento* al conclusivo *Risolto e sempre più animato*, nella sua perfetta organizzazione, appare involontario come un flusso di coscienza che, mentre procede, trattiene quello che è stato e mentre sta per svanire, tenta di persistere.

Echi di canti natalizi polacchi, che affiorano e si bloccano, dolcemente ossessivi, carezzevoli, sempre più piano, sopraffatti da un primo accordo secco e acuto, da un secondo al grave, da un'onda di suono che li porta via con sé.

Non aveva alcun bisogno delle scene, dei costumi, dell'evidenza del gesto teatrale: la drammaturgia chopiniana è scritta per le due mani.

Sandro Cappelletto

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorium Parco della Musica, 11 gennaio 2008

**SCHERZO N. 2 IN SI BEMOLLE MINORE
PER PIANOFORTE, OP. 31, BI 111, CI 198**

Musica: Fryderyk Chopin

- Presto

Organico: pianoforte

Composizione: Primavera - Estate 1837

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1837

Dedica: contessa Adèle de Fürstenstein

Il nome e la fama universale di Chopin sono legati indissolubilmente alle composizioni per il pianoforte. Si tratta di settantaquattro opere numerate, più dodici senza numero d'opera, e comprendono: i due concerti con orchestra, *op. 11 in mi minore* e *op. 21 in fa minore*, e ancora con orchestra le *Variazioni op. 2 sul duetto "La ci darem la mano" dal "Don Giovanni" di Mozart*, il *Rondò da concerto "Kracowiak" op. 14* e l'*Andante spianato e Grande Polacca brillante op. 22*. Inoltre, tre Sonate, fra cui l'*op. 35* dove figura la celeberrima *Marcia funebre*; quattro Ballate; sedici Polacche; cinquantanove Mazurke; ventisei Preludi; ventuno Notturmi; venti Valzer; un Bolero; una Tarantella; una Berceuse; tre Ecossaises; la *Polacca-Fantasia op. 61*, un vero poema di larga e complessa articolazione; cinque Rondò; quattro Scherzi; tre Variazioni; ventisette Studi (i dodici dell'*op. 10*, i dodici dell'*op. 25*, i tre composti per la grande *Méthode des méthodes* di Moscheles e Fétis), il *Trio con pianoforte op. 8* e pochi altri pezzi anche con violoncello.

Paragonata all'eredità di un Mozart o di uno Schubert, la produzione chopiniana è ben piccola cosa sotto il profilo della quantità, ma è innegabile l'enorme valore musicale, estetico, filosofico e umano del pianismo personalissimo e senza confronti di questo artista, che ha

sintetizzato in sé le caratteristiche salienti e il clima spirituale di un'epoca che fu dei romantici e di Leopardi, raggiungendo spesso con poche figurazioni melodiche, nel contesto di un discorso armonico e ritmico di raffinata calibratura, le vette più alte della poesia, di quella del "fiore azzurro", secondo la definizione del Novalis, la quale esprime la speciale disposizione del cuore umano a sentirsi felice tanto nella tristezza quanto nel godimento, tanto nel sogno quanto nella realtà.



«Lo stile del suo suono è come quello delle sue opere, unico»: così disse Schumann dopo aver ascoltato Chopin in un recital a Lipsia; infatti nessun altro musicista meglio del grande compositore e interprete polacco ha saputo realizzare una unità tanto perfetta tra tecnica ed espressione artistica, fra sentimento e intelligenza, fra immaginazione e riflessione, pur condannato dalla natura alle più angosciose sofferenze fisiche che lo condussero alla morte a soli 39 anni, nella notte del 17 ottobre 1849, pianto sinceramente dai migliori ingegni della cultura e dell'arte europea di quel tempo.

Chopin scrisse quattro Scherzi in tonalità diverse (*in si minore op. 20; in si bemolle minore op. 31; in do diesis minore op. 39; in mi maggiore op. 54*) che non si richiamano affatto agli analoghi tempi inseriti nelle Sonate e nelle Sinfonie beethoveniane, ma riflettono un tipo di composizione dalla fisionomia tutta particolare, dove la fantasia dispiega la propria

libertà di espressione nei modi e nelle forme più opportune. Secondo l'opinione di qualche critico autorevole, come il polacco Jachimecki, gli Scherzi presenterebbero alcune analogie stilistiche e formali con le Ballate per quel carattere rapsodico e dai sentimenti contrastanti che caratterizza questa "forma" pianistica chopiniana.

Il fatto è che, all'infuori delle Mazurke, delle Polacche e dei Valzer ispirati a procedimenti narrativi ben precisi, l'intera opera di Chopin non può essere incasellata e circoscritta sotto questa o quella etichetta, perché certe strutture e certe soluzioni linguistiche e armoniche si ritrovano con identica chiarezza e a volte con le stesse figurazioni sia negli Studi che nelle Ballate e negli Scherzi.

Lo *Scherzo in si bemolle minore op. 31* fu composto nel 1837 e dedicato a mademoiselle la Comtesse Adèle de Furstenstein: è tra le pagine più popolari di Chopin e lo stesso Schumann ne parlò subito in termini esaltanti, paragonandolo ad una poesia di Byron per la tenerezza e l'arditezza del suo linguaggio musicale.

È formato da un *Presto*, articolato in due episodi: il primo slanciato e appassionato e il secondo cantabile e ben ritmato, nello spirito del Valzer.

Nell'evoluzione stilistica di Chopin lo *Scherzo op. 31* rappresenta un momento di approfondimento del materiale tematico entro uno schema di equilibrato classicismo.

Dal punto di vista espressivo lo *Scherzo* è sereno e brillante; forse riflette lo stato d'animo del musicista che in quel periodo pensava di sposare Maria Wodzinska, alla quale dedicherà poi il famoso Valzer dell'addio in la bemolle maggiore.

Sarà il padre di Maria a negare il consenso a questo matrimonio, forse in considerazione delle precarie condizioni di salute del grande artista polacco.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 10 Novembre 1989**

**SCHERZO N. 3 IN DO DIESIS MINORE
PER PIANOFORTE, OP. 39, BI 125, CI 199**

Musica: Fryderyk Chopin

- Presto con fuoco

Organico: pianoforte

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1840

Dedica: Adolphe Gutmann

La complessità e l'autonomia dei Quattro Scherzi composti da Chopin nell'arco di dodici anni, tra il 1831 ed il 1842, possono essere comprese solo sottraendoli alla consueta collocazione all'interno di una grande forma sonatistica in più movimenti, dove la loro funzione è parentetica e distensiva rispetto alla tensione concentrata di un *Allegro* o di un *Adagio*. Con Chopin invece lo *Scherzo* diviene esso stesso grande forma, quasi assorbendo la leggerezza e la giocosità delle movenze che lo contraddistinguono nella carica di forti contenuti drammatici ed emotivi.

Dalla dialettica di contenuti e atteggiamenti contrastanti deriva non solo l'insolita ampiezza delle dimensioni ma anche l'impianto formale, che si allontana dalla tradizionale struttura tripartita per orientarsi verso una costruzione strofica più differenziata; nella quale, dopo l'introduzione e la presentazione tematica, si alternano sezioni di sviluppo di diverso carattere (con una, più o meno centrale, lenta e sostenuta, cui spetta il compito di alleggerire e stemperare il clima acceso); per culminare, dopo la ripresa, in una Coda di rapinoso virtuosismo. L'unità di fondo di questa nuova concezione formale è ribadita dal fatto che il movimento di base è di un unico tipo (Presto nel secondo e nel quarto Scherzo; Presto con fuoco nel primo e nel terzo), il tempo è sempre 3/4 e vi sono usate solo tre figure musicali: la minima, la semiminima e la croma. Con questi elementi Chopin inventò i suoi temi e le sue figurazioni, le sue immagini e i suoi collegamenti, pervadendoli di un'incessante energia motoria e centrifuga.

Tutti questi aspetti sono portati nello *Scherzo n. 3 in do diesis minore* op. 39 a un livello altissimo di concentrazione. Fin dall'introduzione si instaura un clima di angoscia, di inquietudine interiore, musicalmente

formulato con la ripetizione di un frammento in ottave nella regione grave della tastiera e piano, sospeso sul vuoto di una enigmatica indeterminatezza ritmica e tonale, separato da drammatiche pause e reso ancor più ansioso dalla contrapposizione per tre volte nel forte di risoluti accordi tenuti.

ADOLPHE GUTMANN



L'irruzione del primo tema in do diesis minore e in doppie ottave, con la sua martellante energia ritmica, scarica in aggressività questa attesa, ma è ben lungi dal cancellarne il ricordo; essa è piuttosto, frutto di una volontà affermativa che voglia preparare una più alta visione.

E questa si presenta nella seconda sezione in re bemolle maggiore, con un motivo di corale di solenne gravità religiosa, prima anelante alla liberazione e alla luce e poi, a poco a poco, risucchiato nella frenesia del terna iniziale, che annuncia drammaticamente lo sviluppo.

Questo si basa su un percorso a ritroso sul materiale dei due temi, mirante non tanto a elaborarne i motivi quanto a rafforzarne il carattere contrastante, radicalizzandone nello stesso tempo le prospettive.

Con effetto sorprendente e fortemente simbolico, proprio quando sembrerebbe che l'atmosfera del primo tema si affermasse in tutta la sua aggressiva disperazione, il secondo tema fa letteralmente esplodere, nella tonalità di do diesis maggiore, la melodia del Corale, in un movimento di ascesa non più contraddetto da alcunché e raggiante di luce e di calma: celebrando una vittoria dello Spirito che la Coda vorticoso chiuderà con strepitosi inni di lode.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Ravenna festival 1996, 10
Giugno 1996**

**SCHERZO N. 4 IN MI MAGGIORE
PER PIANOFORTE, OP. 54, BI 148, CI 200**

Musica: Fryderyk Chopin

- Presto

Organico: pianoforte

Composizione: 1842

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1843

Dedica: Clotilde de Caramann



È interessante notare come, parallelamente all'evoluzione formale, con il passare degli anni Chopin vada modificando anche i contenuti espressivi dei suoi Scherzi: i «fulmini» e l'urlo del *Primo Scherzo* e il «ciclo d'inchiostro» e i «lampi da fine del mondo» del *Secondo* hanno qui lasciato il posto a un dolore non meno intenso ma vissuto con estrema nobiltà.

E questa evoluzione compie un balzo da lasciare storditi con il passaggio allo *Scherzo n. 4 in mi minore* op. 54, composto nel 1842.

Qui non c'è traccia alcuna di dolore e di senso epico e ci troviamo di fronte a una pagina luminosissima e traslucida, dalla leggerezza quasi smaterializzata, in cui la ricerca di Chopin non è tanto sul piano formale, quanto su quello timbrico, cosa che accomuna questo brano ad altri capolavori degli anni Quaranta.

Opera fascinosissima e geniale, il *Quarto Scherzo* fu pubblicato nel 1843 a Lipsia da Breitkopf & Härtel e a Parigi da Schlesinger e nel 1845 a Londra da Wessel; l'autografo e l'edizione tedesca sono dedicati a Jeanne de Caraman, quella francese a sua sorella Clotilde, entrambe allieve di Chopin.

Capolavoro fra i più alti in assoluto nella produzione chopiniana, proiettato decisamente verso il futuro, lo *Scherzo in mi minore* è paradossalmente il meno noto ed eseguito dei quattro.

Carlo Cavalletti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 10 marzo 2000**

SONATE

SONATA N. 2 IN SI BEMOLLE MINORE PER PIANOFORTE, OP. 35, BI 114/128, CI 202

Musica: Fryderyk Chopin

1. Grave. Doppio movimento
2. Scherzo
3. Marcia funebre: Lento
4. Finale: Presto

Organico: pianoforte

Composizione: 1838 - 1839

Edizione: Troupenas, Parigi, 1840s

In una lettera dell'agosto 1839 Fryderyk Chopin scriveva all'amico Julian Fontana di una Sonata in cui avrebbe inserito la Marcia di cui lui già sapeva. Si trattava della *Sonata in si bemolle minore op. 35*, mentre la citata *Marcia funebre* era già stata composta due anni prima, nel 1837. Degli altri tempi di questa *Sonata*, la seconda di Chopin (la prima, la poco conosciuta *Sonata in do minore op. 4*, risale al periodo di apprendistato e la terza, la *Sonata in si minore op. 58*, nacque alcuni anni più tardi nel 1844) lo *Scherzo* fu concepito a Nohant negli ultimi mesi del 1839. I due tempi mancanti, il *Grave - Doppio movimento* e il *Presto finale* erano stati quanto meno abbozzati tra gli ultimi mesi del 1838 e l'inizio del 1839 durante il sofferto soggiorno con George Sand nell'isola di Maiorca alla Certosa di Valldemosa, un periodo terribile per il compositore, avvinto dal timore per il drastico peggiorare delle condizioni di salute e autenticamente suggestionato dai lugubri panorami invernali offerti dalla Certosa.

Certo la linea di fondo da cui si sviluppa l'intera *Sonata* lascia trasparire un tratto negativo, nichilistico, in una sorta di concezione drammatica del destino umano. Questo spiegherebbe l'accentuata insistenza sulle tonalità minori che caratterizzano fortemente con le loro tinte scure tutti i movimenti. I profili tematici sono spesso netti, bruschi, interroganti come succede nel *Grave - Doppio movimento*; oppure si traducono negli

espliciti, mesti e cadenzati rintocchi di morte della *Marcia funebre*, o ancora sfilano via veloci senza una fisionomia chiara, quasi fantasmi senza volto come succede nel *Presto finale*, che in epoca romantica venne fantasiosamente visto in senso descrittivo come «*il vento che soffia tra le tombe*».

GEORGE SAND



Una sorta di «poema della morte», di canto solitario domina dunque la scena, soprattutto se pensiamo come l'intera *Sonata* si coaguli attorno al suo centro ideale, la *Marcia funebre*. Che non solo precede gli altri tempi in senso cronologico poiché, come detto, fu scritta prima, ma anche funziona da punto di equilibrio, da elemento stabilizzante in quanto perfetto regolatore dell'organizzazione degli altri tempi (l'estrema, secca concisione del Finale, ad esempio, non sarebbe motivata in una Sonata di impianto classico se non fosse semplicemente da considerarsi come una desolata, gelida appendice della *Marcia* la quale, questa sì, è davvero conclusiva).

L'intera *Sonata*, inoltre, deriverebbe le proprie principali cellule motiviche da elementi costitutivi della *Marcia* stessa, che quindi ancor più, anche sotto l'aspetto tematico, funzionerebbe da centro strutturale e coesivo.

Questo particolare valore di unitarietà e di omogeneità della *Sonata*, giustificata e filtrata attraverso il comun denominatore della *Marcia*, non fu del tutto compreso in epoca romantica; l'*op. 35* fu invece via via percepita come «discontinua» (somma di movimenti autonomi e isolati), mancante di contrasti (tutti i tempi in modo minore) sino a trovare una sua adeguata collocazione solo nella particolare categoria di «bizzarria».

Lo stesso Robert Schumann scriveva apertamente: «*Si potrebbe definire capriccio, se non tracotanza, l'averla chiamata Sonata, poiché egli ha riunito quattro delle sue creature più bizzarre per farle passare di contrabbando sotto questo nome in un luogo dove altrimenti non sarebbero potute entrare*».

Franz Liszt sosteneva che non si trattasse di una vera Sonata ma di qualcosa di diverso, di «altra» composizione, seppur di originale bellezza. Si coglieva insomma la qualità intrinseca della musica senza però poterle dare una precisa collocazione formale.

D'altronde sotto il profilo dell'adesione e dell'ortodossia alle regole ne avevano ben donde: l'equivoco di base stava nelle forti deroghe che Chopin si era preso nel costruire il proprio lavoro, guidato dal suo straordinario istinto musicale.

Vediamo, ad esempio, come nel primo movimento (*Grave - Doppio movimento*), dopo gli enigmatici accordi introduttivi si succeda

nell'Esposizione un drammatico ed ansante primo tema che, al contrario della norma, non tornerà nella Ripresa, dove invece campeggerà il morbido profilo del secondo tema; ma a ragione, perché già nello Sviluppo Chopin aveva pienamente sfruttato le potenzialità del primo elemento che, ripetuto, sarebbe risultato quanto meno pleonastico.

MUSEO CHOPIN



Il secondo movimento (*Scherzo*) si avvicina molto, per carattere, alla *Marcia funebre*. Lo dominano i forti contrasti: dal piglio brusco del primo gruppo si passa al composito insieme del secondo, laddove prende avvio una sorta di istrionica, raggelante danza degli scheletri che in poco tempo invade l'intera scena; poi, inaspettata, si apre la splendida oasi di quiete del Trio nella sua bella melodia dalle ampie campate che ricorda un placido, ispirato Notturmo, prima del rutilante ritorno dello Scherzo iniziale.

Nella *Marcia funebre* i mesti rintocchi del motivo principale si stagliano sordi, tetri, immobili, sostenuti dalla lenta e ossessiva figura in ostinato della mano sinistra. Poi questo grigio canto di morte concede una tregua

e si apre in un vivido messaggio di speranza emblematicamente spento nel finale dal cupo rullio del basso.

Nella seconda parte della *Marcia* compare una melodia cantabile tipicamente chopiniana: tenera, ma triste e dolente, che pervade l'animo per il suo messaggio di calma rassegnata; solo alla fine torna a stagliarsi, implacabile, l'ombra ritmico-motivica costituita dal tema portante della *Marcia funebre*.

Il *Presto* conclusivo è la fine di ogni illusione, «una sfinge dall'ironico sorriso», come scrive Schumann. Niente temi, niente accenti, niente indicazioni agogico-dinamiche eccetto il *fortissimo* finale, cosa decisamente *sui generis* per Chopin, così attento alle raffinatezze di tocco, alle dinamiche, ai torniti spunti melodici. Invece un *continuum* ritmico di impetuose terzine che si muovono tutte uguali a se stesse a distanza d'ottava, sempre *sottovoce e legato*, forma un circuito sonoro unico, freddo, indistinto.

È la sconvolgente, geniale rappresentazione musicale del senso del nulla, del gelo spirituale, del vuoto misterioso che porta alla morte: ancora una volta fuori dalle regole - il brano è drasticamente accorciato, quasi un enigmatico epigramma - ancora una volta risolto con mezzi musicali personali, originalissimi.

Schumann rimase sconvolto, ma anche ammirato, di fronte a tanta arte: «*Quello che appare nell'ultimo tempo sotto il nome di Finale è simile a un'ironia piuttosto che a una musica qualsiasi. Eppure, bisogna confessarlo, anche da questo luogo senza melodia e senza gioia soffia uno strano, orribile spirito che annienterebbe con un pesantissimo pugno qualunque cosa volesse ribellarsi a lui, cosicché ascoltiamo come affascinati senza protestare sino alla fine - ma anche, però senza, lodare: poiché questa non è musica*».

Marino Mora

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 107 della rivista Amadeus

**SONATA N. 3 IN SI MINORE
PER PIANOFORTE, OP. 58, BI 155, CI 203**

Musica: Fryderyk Chopin

1. Allegro maestoso
2. Scherzo: Molto vivace (mi bemolle maggiore)
3. Largo (si maggiore)
4. Finale: Presto, non tanto. Agitato

Organico: pianoforte

Edizione: Meissonnier, Parigi, 1845

Dedica: contessa Emilie de Perthuis

Se escludiamo un'opera giovanile pubblicata postuma e catalogata come *n. 1*, sono solo due le Sonate per pianoforte nel repertorio di Chopin. L'ultima di queste in ordine cronologico, la *Sonata in si minore op. 58* (estate 1844), è quella che più si adegua allo schema formale tradizionale, sebbene con diverse licenze (la mancanza del primo tema nella ripresa nell'Allegro maestoso, l'uso dello Scherzo come secondo tempo, eccetera) che vanno tuttavia considerate nella norma, in un periodo in cui la Sonata classica era entrata decisamente in crisi.

La scarsa frequentazione con quella che pochi decenni addietro era la forma principe della composizione strumentale non crea peraltro alcun impaccio al poeta della piccola forma, che riesce perfettamente a riversare il suo personalissimo materiale sonoro all'interno di un'opera di grandi proporzioni. Certo in Chopin non prevale la geometria e la razionalità dei suoi grandi predecessori nello scomporre e nel rielaborare i temi, quanto piuttosto un senso dell'evoluzione e della mutazione del loro carattere emotivo. È questa tuttavia un'opera nella quale Chopin non indulge particolarmente a richiami emozionali immediati, ma che, una volta conosciuta con una certa profondità, consente di farsi sedurre dall'ascolto come fosse un affascinante volo panoramico.

Un rapido arpeggio discendente in levare: è questo il timbro sonoro, il segno distintivo di un primo tema che si dispiega in tre frasi accordali in modo minore. L'ampio episodio di transizione al secondo tema riparte proprio dall'incipit di apertura, con una stretta progressione che sale di

semitono per poi liberarsi in una caduta, quasi un rotolare scomposto, di accordi dal ritmo asimmetrico. Il discorso musicale prosegue in un movimentato succedersi di arpeggi, rapide discese di accordi, scale cromatiche del basso, fino a quando un concitato pedale di dominante porta all'appassionata e romantica melodia del secondo tema seguita da un delicato episodio di coda. Lo Sviluppo si apre con un sommesso ribollire di suoni, dal quale riemergono saltuariamente frammenti del primo tema, dispiegandosi in lungo e inesorabile crescendo della dinamica e della tensione emotiva, lasciando poi spazio a un'atmosfera più pacata e serena per la rielaborazione del secondo tema.

Nella Ripresa Chopin esclude completamente il primo tema, ripartendo dalla Transizione, per poi giungere al secondo tema trasportato di tonalità (si maggiore) seguito dagli episodi di coda

LA CASA DOVE VISSE LA FAMIGLIA CHOPIN



Uscendo dallo schema sonatistico tradizionale Chopin utilizza uno Scherzo come secondo movimento, al posto del tempo lento che verrà invece collocato come terzo movimento.

Il tema principale (A) è dato da un flusso di rapidissimi arpeggi in tonalità maggiore sopra frammentarie note di basso della sinistra. Un episodio di breve durata nel quale si coglie un momentaneo passaggio a tonalità vicine in modo minore, seguito dalla ripresa del tema iniziale e da un rapidissimo stacco conclusivo.

Assai diverso è invece il carattere della sezione intermedia (B): una pacata successione accordale con una semplice melodia alla voce superiore che viene turbata ritmicamente dal delicato contrappunto di una linea sincopata mossa nel registro centrale.

Un sinistro rintocco di ottave ribattute increspa l'omogeneità del discorso musicale, che evolve in una condotta armonica più tortuosa, per poi tornare al tema iniziale. La ripresa dello Scherzo da capo completa infine il movimento.

Vigorese ottave dal ritmo puntato, seguite da una delicata sequenza accordale modulante, introducono una lunga e tranquilla melodia, simile ad un'aria vocale, sostenuta da uno scarno accompagnamento della mano sinistra. Conclusa questa prima parte con una statica successione di accordi modulanti, Chopin passa all'episodio centrale: una lunga sequenza di arpeggi a doppie terzine, la cui prima nota (sempre tenuta) suggerisce una scarna traccia melodica.

Nel lento dipanarsi del tessuto musicale il disegno iniziale viene riproposto altre due volte, con delle varianti, per poi terminare stranamente con la stessa successione di accordi modulanti del primo episodio. Il movimento è completato dalla ripresa in forma ridotta della melodia iniziale, seguita nuovamente dalla coda di accordi modulanti e da un ulteriore epilogo nel quale vengono ricordati gli arpeggi terzinati del secondo episodio.

Con un breve ma impressionante crescendo introduttivo Chopin apre il sipario sul primo tema: un borbottio sommerso dal quale fa capolino una linea melodica mossa nel registro centrale e risposta poi, con più forza, in una tessitura più brillante.

Il secondo tema presenta invece vigorose successioni accordali attraversate da rapide cascate di note che, in un secondo tempo, si trasformano in un unico flusso continuo dall'andamento ondulatorio.

Con un'insolita scelta formale Chopin ripropone i due temi in due nuove tonalità, per poi riprendere il primo tema nella tonalità iniziale. Una coda, che riprende il rapidissimo saliscendi di note del secondo tema, conclude infine l'intera Sonata.

Carlo Franceschi de Marchi

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 131 della rivista Amadeus

STUDI

DODICI STUDI PER PIANOFORTE, OP. 10

Musica: Fryderyk Chopin

1. do maggiore: Allegro
2. la minore Allegro
3. mi maggiore: lento ma non troppo
4. do diesis minore: Presto
5. sol bemolle maggiore: Vivace
6. mi bemolle minore: Andante
7. do maggiore: Vivace
8. fa maggiore: Allegro
9. fa minore: Allegro molto agitato
10. la bemolle maggiore: Vivace assai
11. mi bemolle maggiore: Allegretto
12. do minore: Allegro con fuoco "La caduta di Varsavia"

Organico: pianoforte

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1833

Dedica: Franz Liszt

E' rimasta proverbiale la recensione che agli *Studi op. 10* venne dedicata dal critico tedesco Ludwig Rellstab: di fronte alle novità tecniche che Chopin dispensava a piene mani il Rellstab non trovò di meglio, dopo una critica negativa, di consigliare a chi avesse voluto eseguirle di tenersi vicino due celebri chirurghi berlinesi. Le critiche negative piacciono sempre ai posteri, che possono dire: «Ma quant'erano stupidi quegli antichi censori, che non vedevano il sole splendente su di loro». Le critiche positive interessano di meno perché sembrano sempre un pò ingenuie rispetto a ciò che si è saputo vedere dopo. Ma spesso nel recensore contemporaneo troviamo una freschezza di impressioni che raramente viene mantenuta più tardi.

E perciò, invece di commentare gli *Studi op. 10* dall'alto dei centosessant'anni che da essi ci separano, ci sembra di non deludere le attese del lettore ripubblicando una critica uscita nella rivista *Le pianiste* del 1° novembre 1833, che è rimasta ignorata. La rivista, si noti, usciva quel giorno con il suo primo numero, che si apriva con un ritratto litografato di Clementi, a cui seguivano una cronologia dei pianisti da Bach e Händel a Liszt, notizie su Clementi e Kalkbrenner, l'analisi degli *Studi* di Chopin, notizie e recensioni varie, e la prima lezione di un "Corso analitico di teoria musicale". Già la collocazione dell'analisi degli *Studi*, che occupa il posto d'onore, ci stupisce: cinque colonne per Chopin, che aveva ventitré anni ed era semisconosciuto, mentre a Kalkbrenner, la terza o quarta celebrità al mondo e sicuramente la prima a Parigi, venivano riservate tre colonne. Ma ancor di più ci stupisce la calda cordialità del giudizio critico. La recensione non è firmata: probabilmente è dovuta al direttore della rivista, Charles-Martin Charles detto Chaulieu, nato a Parigi il 21 giugno 1788, e Emilie de Perthuis, allievo di Adam per il pianoforte e di Catel per la composizione nel Conservatorio di Parigi, vincitore nel 1805 del primo premio di armonia e nel 1806 del primo premio di pianoforte.

I

«- E che! Signora, già protestate per il titolo, Studi?

- Ma alla fin fine, Signore, bisognerà dunque *studiare* per tutta la vita! abbiamo già

gli Studi di Boëly;
gli Studi di Czerny;
gli Studi di Clementi;
gli Studi di Schmkt;
gli Studi di Steibelt;
gli Studi di Cramer;
i Capricci di Müller;
i Capricci di Hiller;
gli Studi di Kalkbrenner;
i Preludi di H. Herz;
gli Studi di Liszt;
gli Studi di Zimmermann;
gli Studi di Kessler;
gli Studi di M.me de Montgeroult;
gli Studi di Désomery;
gli Studi di Chaulieu;
gli Studi di Moscheles;
gli Studi di Bertini;
Gli Studi...

- Piano, signora, riposatevi. Ecco un bel pò di studi, è vero, ed io mi complimento con voi per la vostra memoria; ma quando si fa un'opera di studi come quella che vi presento non se ne fa mai di troppo.

E del resto, per il mio gusto, io vorrei che ogni compositore facesse un quaderno di studi, perché nulla, meglio di questo genere di composizione, mostra il carattere del talento d'un artista; là le sue abitudini si trovano al naturale, e quando le possedete bene avete il sigillo delle altre sue opere. Ripareremo di questo argomento. Per ora ritorno agli Studi di Chopin, che ho l'onore di portarvi».

II

«Non faccio dell'adulazione dicendovi, signora, che voi suonate benissimo il pianoforte e che leggete correntemente la musica: è la pura verità.

DIPINTO SULLA RIVOLUZIONE POLACCA



Perciò vi parlo di un'opera degna di voi, tuttavia devo aggiungere che guardando con cura la *scala delle proporzioni* potete senza esitazioni collocare quest'opera al dodicesimo gradino; perché, quando avrete letto questi Studi, quando li avrete lavorati e commentati, se avrete la fortuna di ascoltarli eseguiti dall'autore vi potrà facilmente capitare di riconoscerli appena.

E state in guardia! Non giudicateli alla prima, e neppure alla seconda lettura; agite come fate con le odi di Lamartine che tanto vi piacciono: cercate il vero significato, scoprite il canto, sempre grazioso ma spesso avvolto in modo da esser trovato con difficoltà.

Questo giovane autore si colloca, al suo esordio, al livello dei grandi maestri - e voi sapete che ce ne sono pochi. Si è preteso che meritasse l'epiteto di *enigmatico*: non sono di questo parere. Lasciamo questo titolo

all'autore delle *Variazioni della rosa*, e diciamo, per giustizia, che le composizioni di Fr. Chopin sono di un tipo a parte, ma sempre degne della fatica che si sosterrà per ben eseguirle.

Chi tacciava in altri tempi Beethoven di bizzarria non lo comprendeva più di quanto non comprendano oggi Chopin coloro che lo trattano da enigmatico».

III

«Vediamo ora in che cosa questi Studi tocchino un fine utilissimo e perché meritino, a parer mio, il titolo di speciali, titolo prezioso che io non accordo a tutte le opere decorate del nome di *Studi*.

- Il primo facilita in modo prodigioso le *estensioni* della mano destra, e in una maniera del tutto nuova. Guardate, tentate. Ebbene, voi dite, vi fa male alle dita: ripetetelo dieci volte e non ci penserete più, e avrete acquisito le preziose estensioni.

- Guardate ora il nono, che è il corrispettivo per la mano sinistra; nello stesso tempo è uno studio di canto appassionato per la mano destra. Questo canto è pieno di fuoco e di gusto. Dite che non vi piace il *re* naturale al basso nella ottava battuta: mi rimetto al vostro delicato orecchio.

- Il secondo procura una grande indipendenza al terzo, quarto e quinto dito della mano destra, e l'armonia è deliziosa, se lo si suona rapido.

- Il terzo è uno dei più difficili. Il canto è soave, ma difficile da rendere. Vi raccomando una scala cromatica in settime diminuite, nella quale le due mani procedono per moto contrario. Questo passaggio è nuovo e di un buon genere; non posso dire altrettanto di quello della pagina seguente, righe 2, 3 e 4 [il passo conclusivo della parte centrale, indicato da Chopin *con bravura*]. Trovo che l'effetto non è piacevole, ma la conclusione in *ritenuto*, e soprattutto il canto che segue lo fanno interamente perdonare.

- Il quarto, leggero, vivo, brillante, è un esercizio eccellente per entrambe le mani. Diffidate del passaggio della terza riga, pag. 17, e di quello della terza riga, pag. 19.

FRANZ LISZT



- Il motivo del quinto è incantevole, e lo studio nell'insieme scioglie bene le dita. Proverete forse un forte impaccio alla terza battuta: il *do* bemolle della mano sinistra vi parrà duro, e avrete ragione, perché non può andar bene se non quando il *re* è pedale; ora, perché sia così bisogna togliere il *la*, quarta croma, che interrompe la durata del *re* fino alla battuta seguente, cosa che non mi sento di consigliarvi: consultate per questo l'autore.

L'originalità dei passi di questo Studio è prodotta dall'impiego di tratti di quattro note ritmate di tre in tre.

Insomma, questo studio mi piacerebbe moltissimo se non fosse per quel tal *do* bemolle.

All'osservazione precedente a proposito del ritmo aggiungete quest'altra: l'autore sviluppa molto gli accordi di passaggio, e con questi fa dei passi prolungati che di solito si fanno solo con accordi principali: intendo dire gli accordi perfetti e quelli di settima dominante e diminuita.

- Sesto studio. Basso intermedio [tenore] di esecuzione sostenuta e difficile. Vi dirò, signora, ma a voi soltanto, che il canto non mi pare rispondente al lavoro che ha dovuto costare all'autore.

- Bisogna armarsi di pazienza, per lavorare il settimo studio; ma quale ricompensa quando si arriva a suonarlo svelto! è scintillante e di grande effetto.

- L'ottavo è come un torrente che sembra non doversi mai arrestare. Ha sei pagine di passaggi senza respiro, c'è da restare soffocati. Ma richiamo la vostra attenzione sulle due righe a metà della pagina 35. Al tempo giusto sono diaboliche. Coraggio, ci avviciniamo alla fine.

- Il decimo è tanto più difficile in quanto le due mani hanno sempre un diverso atteggiamento: la mano sinistra quasi sempre su estensioni al di là dell'ottava, il che è un buon esercizio, la mano destra contiene particolari di ritmo abilmente combinati. Io farei qui un appunto all'autore.

La sua musica è spesso difficile da leggere più del dovuto perché egli usa poco l'enaarmonia, cosa che lo obbliga ad impiegare un gran numero di doppi diesis, doppi bemolli, che affaticano il lettore. Ve ne

darò un solo esempio all'ultima battuta della pagina 44, che sarebbe facilissima se fosse scritta con i diesis. Ha ragione lui? Perché accumulare le difficoltà?

- L'undicesimo, d'un armonia che ti rapisce, è tutto sulle estensioni, rese più facili dall'arpeggiamento degli accordi. È un'opera da maestro.

IL PIANOFORTE DI CHOPIN



- Il dodicesimo è un gran lavoro per la mano sinistra, e di conseguenza utilissimo; è tutto quel che ne posso dire, perché non è originale.

Malgrado la promessa che m'avete fatto fare, signora, di rendervi conto particolareggiatamente delle opere che appaiono per lo strumento che tanto amate, vi assicuro fin d'ora che non sarò sovente così lungo. Sorridete?

Ma vi assicuro che le produzioni di questa forza sono rare, e che è onorevolissimo per il giovane Chopin di esordire, per così dire, con un'opera in cui brillano tutte le qualità dell'uomo fatto».

Chissà se la signora a cui il recensore si indirizzava esisteva davvero!
Chissà se andò a chiedere a Chopin spiegazioni su quel do bemolle!

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 24 gennaio 1992

DODICI STUDI PER PIANOFORTE OP. 25

Musica: Fryderyk Chopin

1. la bemolle maggiore: Allegro sostenuto
2. fa minore: Presto
3. fa maggiore: Allegro
4. la minore: Agitato
5. mi minore: Vivace
6. sol diesis minore: Allegro
7. do diesis minore: Lento
8. re bemolle maggiore: Vivace
9. sol bemolle maggiore: Allegro assai
10. si minore: Allegro con fuoco
11. la minore: Lento. Allegro con brio
12. do minore: Molto allegro con fuoco

Organico: pianoforte

Composizione: 1832 - 1836

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1837

Dedica: Marie de Flavigny contessa d'Agoult

A partire dagli anni intorno al 1800 con il termine "Studio" si inizia generalmente a indicare un brano strumentale di dimensioni non molto ampie, interamente costruito intorno a una particolare difficoltà tecnica che, per l'appunto, ci si prefigge di superare. Da allora ogni strumento ha naturalmente sviluppato la sua propria letteratura del genere e in campo pianistico si parla quindi di Studi "per le ottave", "per l'articolazione", "per gli arpeggi" e così via. In realtà questa descrizione dello Studio può adattarsi benissimo anche a molti lavori strumentali nati già nel corso del Settecento caratterizzati dalle stesse finalità tecnico-pedagogiche ma indicati con altri nomi più generici: preludio, esercizio, lezione, capriccio, pezzo... Possono venire alla mente, ad esempio, molti dei Preludi di Bach e molte delle Sonate di Domenico Scarlatti, non dimenticando che le uniche 50 di queste ad essere pubblicate durante la vita dell'autore apparvero, nel 1738, con l'eloquente titolo di *Essercizi per gravicembalo*.

Inizialmente il termine di Studio viene usato più nell'accezione di "metodo", di "corso di formazione", come ad esempio nella *Etude pour le Piano-Forte en quarante-huit Exercises dans tous les tons majeurs et mineurs* concepita nel 1826 dal quindicenne Franz Liszt; opera che nella scelta tonale e numerica evidenzia la non piccola ambizione di ricollegarsi idealmente al grande modello bachiano del *Clavicembalo ben temperato*. Anche se questa ambizione rimane in realtà irrealizzata, i dodici Studi effettivamente licenziati dal giovane Liszt aprono una nuova era nella composizione pianistica. Intanto Liszt continua a lavorare a questo progetto e undici anni dopo, nel 1837, ne pubblica una nuova versione con il titolo di *24 Grandes Etudes pour le Piano*. Ma in realtà gli Studi sono sempre e soltanto dodici e dodici restano anche in occasione della terza e definitiva rielaborazione portata a termine nel 1851, quando l'autore toglie definitivamente dal titolo ogni riferimento numerico per aggiungervi quell'aggettivo, "trascendentale", che da allora individua il virtuosismo romantico: *Etudes d'exécution transcendante*.

A spingere Liszt a riprendere e rielaborare profondamente i suoi Studi del 1826 sono state probabilmente due forti esperienze musicali vissute all'inizio degli anni Trenta: l'incontro con il folgorante virtuosismo violinistico di Niccolò Paganini nel 1832 e quello con la musica del giovane Fryderyk Chopin e in particolare con i suoi Studi. Nel giugno del 1833 il compositore polacco, allora ventitreenne, aveva pubblicato a

Parigi le *12 Etudes* op. 10, significativamente dedicate «A son ami F. Liszt», seguite tre anni dopo da una seconda serie di altri dodici Studi, pubblicati poi nel 1837 come op. 25, dedicati questa volta «A Madame la Comtesse d'Agoult», che di Liszt era la compagna.



Chopin compone i suoi primi Studi, confluiti poi nell'op. 10, nell'autunno del 1829, a diciannove anni, come esercizi preparatori per aiutarsi a superare alcuni passaggi particolarmente ostici delle sue stesse composizioni di quel periodo. Indubbiamente anche per lui a fungere da detonatore in questa sfida a «tentare l'estremo» (come scrisse Schumann a proposito di Liszt) è stato l'incontro con Paganini, ascoltato più volte a Varsavia proprio nel corso di quello stesso 1829. Uno dei modelli ideali degli Studi chopiniani sono dunque i *24 Caprices* op. 1 di Niccolò Paganini, composti intorno al 1805 ma pubblicati a Milano solamente nel 1820.

L'altro, molto più che in Liszt, è proprio il *Clavicembalo ben temperato* di Bach, opera studiata e amata profondamente da Chopin fin dall'infanzia: è impossibile, ad esempio, non cogliere nello *Studio in do maggiore* che apre l'op. 10 chopiniana le suggestioni del *Preludio in do maggiore* con cui si apre il primo volume del *Clavicembalo*.

E solo apparentemente Chopin sembra non preoccuparsi troppo dell'ordinamento tonale dei brani, problema fondamentale nella costruzione dell'*opus magnum* bachiano: certo egli lo fa in maniera assai diversa rispetto a chi lo aveva preceduto di oltre un secolo. Se nell'op. 10 quasi tutti gli Studi sono raccolti in coppie unite dal rapporto tonalità maggiore-relativa minore, nell'op. 25 questo si verifica una sola volta. Ciò non significa affatto che il problema dell'ordinamento tonale dei brani stia meno a cuore a Chopin, ma solo che egli sta cercando nuove vie.

Come ha scritto Charles Rosen, nell'op. 25 egli dispone la serie perché funzioni «come un tutt'uno: ogni Studio successivo sembra sgorgare direttamente dal precedente. La tonalità di ciascuno è strettamente connessa a quella del seguente, con l'eccezione degli ultimi due in cui questo disegno si disgrega. In alcune occasioni, è impressionante il modo in cui la conclusione di uno Studio dà l'impressione di preparare l'attacco del successivo».

Negli Studi di Chopin, pagine chiave nella storia dell'evoluzione del linguaggio pianistico, la difficoltà tecnica e lo sforzo e la fatica necessari al suo superamento diventano manifestazione esteriore di una tensione e una sofferenza interiori.

Ma al di là della tecnica e del virtuosismo puri, questi Studi si rivelano, anche grazie a diteggiature spesso ardite e sempre originali, straordinari saggi di ricerca sul timbro (*massime* l'op. 25 n. 1 e n. 6), sul tocco (op. 25 n. 4 e n. 5), sull'indipendenza ritmica (op. 25 n. 2)...

MUSEO CHOPIN



La struttura tipica di questi Studi è quella basata su un'unica idea tematica o figurazione musicale, e quindi su un'unica difficoltà tecnica (arpeggi, op. 25 n. 1; terze, op. 25 n. 6; seste, op. 25 n. 8...), che viene esposta inizialmente nella tonalità principale, poi trasportata in altre tonalità e infine ripresa nella tonalità d'impianto, ma in forma abbreviata e con un'eventuale coda.

Nell'op. 25 Chopin abbandona questa struttura solamente in due casi, costruiti nella tipica forma tripartita di canzone A-B-A', in cui nella parte centrale si assiste alla comparsa di nuovo materiale tematico e a un cambiamento di tempo: ciò avviene nello *Studio n. 5 in mi minore* e nello *Studio n. 10 in si minore* che, non a caso, sono i due brani più ampi della raccolta, gli unici a superare le 100 battute.

Comunque tutti e dodici sono pezzi brevi e talvolta brevissimi, con delle durate oscillanti fra il minuto circa dello *Studio n. 8 in re bemolle maggiore*, che conta appena 36 battute, e i quattro minuti e mezzo-cinque dello *Studio n. 7 in do diesis minore*.

Carlo Cavalletti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 1 dicembre 2000**

VALZER

GRANDE VALZER BRILLANTE IN MI BEMOLLE MAGGIORE PER PIANOFORTE, OP. 18

Musica: Fryderyk Chopin

- Vivo

Organico: pianoforte

Composizione: 1831

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1834

Dedica: Laura Horsford

Composto a Vienna nei 1831, il *Valzer op. 18* segue la forma viennese (non lo stile) della collana di Valzer, di carattere espressivo alterno, con riassunto finale delle parti più importanti, quasi una sintesi brillantissima di ciò che è stato esposto.

In passato fu notato più volte che il Valzer di Chopin non è mai Valzer "viennese", e di ciò si faceva un rimprovero a Chopin, colpevole per manco di viennesità nei Valzer come di spagnolismo nel *Bolero*, di napoletanismo nella *Tarantella* e di venezianismo nella *Barcarola*.

Altri osservarono che, se non era viennese, il Valzer di Chopin apparteneva ad un tipo di Valzer da salotto che si poteva chiamare parigino.

Più di recente qualche musicologo polacco ha sostenuto che il Valzer di Chopin appartiene ad un tipo di Valzer viennese acclimatatosi tra Praga e Varsavia.

Queste discussioni, che non sono del tutto prive di importanza, diventano un tantino ridicole, ad un certo punto, e noi ci limitiamo ad esporle sommariamente.

MUSEO CHOPIN



Del resto, non c'è bisogno di prender posizione sulla questione: è pacifico invece che il *Valzer op. 18* è "musique de salon", perfettamente adatta al pubblico per il quale era scritta, e per il quale Chopin suonava volentieri. Il che non esclude che il *Valzer* sia ricco di tratti geniali.

Pietro Rattalino

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione

GRANDE VALZER IN LA BEMOLLE MAGGIORE PER PIANOFORTE, OP. 42

Musica: Fryderyk Chopin

Organico: pianoforte

Composizione: 1840

Edizione: Pacini, Parigi, 1840

Il *Valzer op. 42*, composto nella primavera del 1840, fu pubblicato dapprima, con il titolo *Grande Valse Nouvelle*, in una antologia periodica dell'editore parigino Pacini, intitolata *Cent-et-un Valtz* (Centouno: probabilmente perché la collezione avrebbe dovuto comprendere centouno composizioni). Di qui il titolo stravagante *Cent-et-un Valtz* con cui il *Valzer* fu pubblicato a Londra.

Il *Valzer op. 42* è anch'esso in forma di collana di Valzer, ma reso più vivace dal continuo ritorno di un ritornello virtuosistico.

Indicando con lettere i diversi episodi abbiamo questo schema:

Introduzione A B C B D B E B A B D B Coda.

Virtuosistico il ritornello (B); distesamente melodici, con qualche capricciosa fioritura gli altri episodi; nell'episodio A troviamo una sovrapposizione di ritmi diversi.

Tutto ciò basta a render varia e piacevolissima la composizione, che armonicamente è quasi sempre mantenuta nella tonalità principale.

Pietro Rattalino

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 25 maggio 1994

COMPOSIZIONI VARIE

FANTASIA IN FA MINORE PER PIANOFORTE, OP. 49, BI 137, CI 42

Musica: Fryderyk Chopin

- Tempo di marcia

Organico: pianoforte

Composizione: 1841

Edizione: Schlesinger, Parigi, 1841

Dedica: Caterina Souzzo

Da un pezzo che reca il titolo di Fantasia, e che non è la consueta parafrasi di parata su melodie popolari o temi d'opera, ci attenderemmo un concentrato di improvvisazione e di virtuosismo, di immagini poetiche e di divagazioni sentimentali, estrose e rapsodiche. Non è così. Pur nell'essenziale libertà della forma, che definisce uno schema inclassificabile, o meglio passibile di più classificazioni, la Fantasia in fa minore op. 49 - un unicum nella produzione di Chopin - è un'opera solidamente impiantata, condotta, forse proprio per sfida, con una logica di costruzione particolarmente compatta. Scritta nella prima parte del 1841, fu rielaborata a più riprese nel corso dell'anno, come se Chopin non si stancasse mai di limarla, fino alla pubblicazione, avvenuta tra il novembre 1841 e il gennaio 1842 con la dedica alla principessa Catherine de Souzzo, sua allieva: coesistendo con una costellazione di lavori nei quali la ricerca compositiva raggiunse vertici assoluti ma chiusi in se stessi (la Polacca op. 44, il Preludio in do diesis minore op. 45, la terza Ballata op. 47, i due Notturmi op. 48 e le tre Mazurke op. 50), tanto quanto invece essa tendeva ad una perfezione continuamente spostata verso l'indefinito. Ed è forse in questo senso che va intesa la scelta del titolo, sulle cui ragioni peraltro Chopin non si espresse mai.

La composizione si apre con un tempo di marcia in 4/4 su un ritmo puntato un po' esitante, a metà strada tra il funebre e l'implorante, il meditativo e il narrativo, che si estende ad arcate discendenti e ascendenti per 42 misure. Il fatto che questa sezione, in fa minore, una volta presentata non ricompaia più in seguito, può far pensare a

un'introduzione, anche se il suo carattere severo e marcato, impreziosito da una scrittura ornamentale più colorita, individua un clima di fondo che non sarà mai del tutto abbandonato.

RUDU PUPU



La parentesi accesa di una serie di arpeggi, che assumerà poi quasi la funzione di ritornello, collega la presentazione di tre gruppi tematici nettamente distinti: il primo, in la bemolle maggiore, agitato e inquieto; il secondo, in do minore, più sereno e sognante; il terzo, in mi bemolle maggiore, eroico e quasi affermativo. Alla fine dell'esposizione il tono della marcia si muta da funebre in trionfale. La successione delle tonalità indica un piano preciso, meticoloso: dal fa minore iniziale si diparte una progressione per terze ascendenti, alternativamente minori e maggiori, a due a due relative.

La sezione che segue può essere considerata di sviluppo, ma non configura alcun vero e proprio svolgimento lineare, semmai una rotazione con una brusca, inattesa interruzione; dopo la riproposizione del primo e del secondo tema, sempre accompagnati dagli arpeggi, ora rispettivamente in do minore e in sol bemolle maggiore, Chopin introduce un episodio fortemente contrastante per tempo, tonalità, movimento e carattere: un Lento, sostenuto in 3/4 e in si maggiore, con carattere di corale, raccolto e devoto. Esso assume su di sé ora la gravità della marcia introduttiva, sospendendosi di colpo dopo 24 misure. La ripresa risponde in forma leggermente accorciata e variata, ma nello stesso ordine, i materiali dell'esposizione, riprendendo il discorso là dove si era interrotto, mentre il circolo delle tonalità si dispone simmetricamente a specchio portandolo a conclusione: si bemolle minore, re bemolle maggiore, fa minore e infine la bemolle maggiore sono le stazioni di questa ricomposizione.

Questa ferrea maglia tonale racchiude un'estrema varietà di atteggiamenti e di trasformazioni. Il timbro, che in alcuni momenti si allarga a una dimensione sinfonica, sembra in altri evaporare in una nuvola di suono, perdersi in lontananze fantastiche, toccando gamme vastissime di espressione, dal canto di dolore al fiero accento patetico, dal ripiegamento lirico alla perorazione declamatoria. L'impressione di una certa frammentarietà permane nonostante il rigore della struttura interna, come se le parti, nel loro incastro, mantenessero un che di elusivo, di estraneo: momenti legati a qualche sottinteso sfuggente, a drammi e stati d'animo appena sfiorati. Schumann, che non aveva questa Fantasia tra i suoi pezzi preferiti, la considerava audace, ricca di singoli spunti geniali, ma non riuscita nella forma. E si domandava quali immagini potesse aver avuto davanti agli occhi Chopin quando la scrisse: non immagini gioiose,

sicuramente. Da una Fantasia egli si attendeva probabilmente una traccia poetica più definita e ariosa, meno allusiva e vaga, senza apparentemente sospettare che Chopin in quest'opera era andato oltre un programma, cercando nella libertà della forma una problematica sintesi di classicità e romanticismo.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala del 63° Maggio Fiorentino, 24 Maggio 2000, Radu Lupu pianoforte

**BERCEUSE IN RE BEMOLLE MAGGIORE
PER PIANOFORTE, OP. 57, BI 154, CI 7**

Musica: Fryderyk Chopin

- Andante

Organico: pianoforte

Composizione: 1843 - 1844

Prima esecuzione: Parigi, Salle Pleyel, 2 Febbraio 1844

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1845

Dedica: Elise Gavard

L'unicum della *Berceuse* nasconde alquanto misteri; dalla data di composizione (probabilmente il 1844, forse in parte il 1843) al titolo stesso, che assunse la forma definitiva solo nella pubblicazione del 1845, spostando l'accento dal tratto oggettivamente compositivo a quello più affettuosamente espressivo (il primo titolo era infatti *Varianti*: straordinaria anticipazione di sviluppi novecenteschi).

Opera, nella sua trasparente semplicità, tra le più sperimentali di Chopin, la *Berceuse* è formalmente costituita da una serie di variazioni (quattordici) su un tema originale (ossia di Chopin stesso) di quattro battute, preceduto da due misure introduttive che presentano, da solo, il basso ostinato caratteristico, quasi motto che giustifica il titolo; più, alla fine, una enigmatica *Codetta* di otto battute.

Si potrebbe dire che il lavoro è costituito come un campo di potenziali varianti; sicché l'idea stessa di variazione, anziché riconnettersi a quella

classica di una progressiva espansione degli elementi di partenza, si avvicina piuttosto, assai modernamente, a una ipotesi virtuale di formanti, in un'ottica spazio-temporale allargata, come nelle atmosfere irreali di un sogno.

DIPINTO SULLA RIVOLUZIONE POLACCA



L'impressione di una continua divagazione tra i percorsi della memoria che si intersecano e si sovrappongono, riposa altrettanto evidentemente su una meticolosa cura architettonica, rivolta non tanto al riempimento e alla accumulazione quanto alla rarefazione e alla decantazione; al punto che risulta arduo distinguere la sostanza tematica dall'ornamentazione, il crescendo dalla dissolvenza.

All'estatica immobilità di un basso ostinato fisso come per ipnosi su tonica e dominante di re bemolle (eccettuate un paio di battute prima della fine) si oppone la melodia arabescata e vagamente improvvisata della mano destra, come in una ninna-nanna cullante per chi già sogna; e mai vorremmo addormentarci perdendo quel sogno.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala di Ravenna Festival 1996, 10
Giugno 1996

**BARCAROLA IN FA DIESIS MAGGIORE
PER PIANOFORTE, OP. 60, BI 158, CI 6**

Musica: Fryderyk Chopin

- Allegretto

Organico: pianoforte

Prima esecuzione: Parigi, Salle Pleyel, 16 Febbraio 1848

Edizione: Wessel, Londra, 1846

Dedica: baronessa di Stockhausen

Opera gradevole ma minore: così viene normalmente giudicata la *Barcarola*, che è invece una delle creazioni più geniali dell'ultimo Chopin, in cui convergono molte linee della sua attività e da cui si dipartono molti sviluppi a cui il musicista polacco non potrà assistere.

Scritta tra l'autunno del 1845 e l'estate del 1846, quindi negli ultimi anni di vita di Chopin, vi si riaffacciano stilemi, quali le melodie cantate per terze o seste come in un duetto vocale, che appartenevano alla sua giovinezza, quando gl'influssi dell'opera italiana erano palpabili nelle sue prime e un po' salottiere composizioni; proprio partendo da questi influssi e trasformandoli, Chopin era giunto, soprattutto nei *Notturmi*, alla creazione d'una melodia cantabile, flessuosa e dolce, che rivelava un'anima segreta del pianoforte, facendo quasi dimenticare che il suo suono è prodotto dalla percussione dei martelletti; ora gli influssi della vocalità italiana ritornano nella *Barcarola* quasi allo stato puro, elementare, ma trasfigurati dall'equilibrio e dalla maturità del sommo artista.

Inoltre la *Barcarola* è anche uno dei pezzi in cui meglio emergono il sovrano equilibrio e la perfezione classica, apparentemente innati, in cui consiste forse il miracolo dell'arte di Chopin, che è riuscito a coniugare la libertà romantica col senso della forma, la limpidezza delle strutture, la

chiarezza dello stile, la cura estrema del più minuto particolare, il rifiuto dell'estemporaneità e dell'approssimazione.

Infine la *Barcarola* è uno degli esiti più interessanti dell'audace e libera concezione dell'armonia di Chopin, che in alcuni momenti (specie nel finale) si trasforma in impressionistica ricerca di timbri trascoloranti, suscitando la meravigliata ammirazione di Maurice Ravel.

CHOPIN SUONA ALL'HOTEL LAMBERT



Anche André Gide era affascinato da questa musica e ne ha parlato nel suo diario: «La *Barcarola* e la *Berceuse* sono due delle composizioni di Chopin che preferisco, e poco manca, persino, che io metta, al pari di Nietzsche, la *Barcarola* in cima a tutta la sua produzione. [...] Queste due composizioni si muovono in una straordinaria gioia; la *Berceuse* in una gioia tenera e tutta femminile; la *Barcarola* in una specie di lirismo radioso, grazioso e robusto, che spiega la predilezione di Nietzsche ... e la mia».

Il genere della *Barcarola* era in origine un canto da battello veneziano, e questo ha fornito esca alle fantasie romantiche di molti commentatori, ma bisogna evitare interpretazioni basate sui principi della musica a programma, sempre rifiutati da Chopin.

La *Barcarola* op. 60, in fa diesis maggiore, presenta successivamente tre sezioni, sempre liriche e cantabili, ognuna delle quali porta con sé una leggera accelerazione del tempo, controbilanciata da un bellissimo

momento centrale in andamento un po' meno mosso, dove gli eleganti passaggi della mano destra portano l'indicazione «dolce sfogato», che incantava Gide.

I temi vengono ripresi nel finale "e sovrapposti in un animato intreccio sul tranquillo procedere del basso: ma nell'ultima pagina i movimenti contrappuntistici vengono improvvisamente abbandonati, per una conclusione di sapore quasi impressionistico, che scaldò anche Ravel, solitamente molto freddo e controllato: «Dal grave s'eleva una linea rapida, come un brivido, che si libra sulle armonie preziose e tenere. Si pensa a una misteriosa apoteosi».

Mauro Mariani

**Testo tratto dal programma di sala del concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 19 marzo 1998**